


UNESP  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

TACIANA MARTINIANO DE OLIVEIRA

**O JUDEU ERRANTE NAS OBRAS DE
EUGÈNE SUE E JEAN D'ORMESSON:**

DA LITERATURA DE FOLHETIM ÀS ERRÂNCIAS
DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA



ARARAQUARA – S.P.
2020

TACIANA MARTINIANO DE OLIVEIRA

**O JUDEU ERRANTE NAS OBRAS DE
EUGÈNE SUE E JEAN D'ORMESSON:**

**DA LITERATURA DE FOLHETIM ÀS ERRÂNCIAS
DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras (Área de conhecimento: Estudos Literários).

Linha de pesquisa: Teoria e Críticas da Narrativa

Orientador: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite

ARARAQUARA – S.P.
2020

O48j Oliveira, Taciana Martiniano de
O Judeu Errante nas obras de Eugène Sue e Jean
d'Ormesson : da literatura de folhetim às errâncias da
literatura contemporânea / Taciana Martiniano de Oliveira.
-- Araraquara, 2020
163 p. : il., fotos

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista
(Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Guacira Marcondes Machado Leite

1. literatura francesa. 2. literatura comparada. 3. mito. 4.
folhetins. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

TACIANA MARTINIANO DE OLIVEIRA

**O JUDEU ERRANTE NAS OBRAS DE
EUGÈNE SUE E JEAN D'ORMESSON:**
Da literatura de folhetim às errâncias da literatura
contemporânea

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras (Área de conhecimento: Estudos Literários).

Linha de pesquisa: Teoria e Críticas da Narrativa

Orientador: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite

DATA DA DEFESA: 10/07/2020

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite
UNESP – Universidade Estadual Paulista – FCL/Araraquara

Membro Titular: Prof. Fernando Brandão dos Santos
UNESP – Universidade Estadual Paulista – FCL/Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Norma Domingos
UNESP – Universidade Estadual Paulista – FCL/Assis

Membro Titular: Profa. Dra. Maria Suzana Moreira do Carmo
UFU – Universidade Federal de Uberlândia

Membro Titular: Profa. Dra. Beatriz Moreira Anselmo
UEM - Universidade Estadual de Maringá

Local: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Araraquara-SP

À Luna, por cada sorriso e pela paciência.
A meus pais, minha eterna gratidão.
À “tia” Rosana, pelo carinho, ombro amigo e ajuda incondicional.
A tio Avelino (in memoriam).
À Jacqueline, pour ton amitié sincère.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a você, Guacira, por ter acreditado em minha capacidade, em determinados momentos até mais do que eu mesma, por me haver encorajado e apoiado em cada instante de dúvida, incerteza ou desespero. Minha gratidão vai além de seus conselhos, sugestões e críticas sempre construtivas. Sou grata igualmente por sua amizade, seu carinho, compreensão e dedicação. A você expresso minha eterna admiração profissional e pessoal. *Merci d'avoir été toujours là et de m'avoir permis de parcourir ce bout de chemin ensemble.*

A você, Silvana, professora e amiga, com quem tenho compartilhado toda minha vida acadêmica e pessoal, agradeço pelo carinho, incentivo e encorajamento desde 1995! Obrigada por me ensinar a amar esta língua e este país onde criei raízes, obrigada por ter-me aberto as portas de sua casa, dividido comigo seu saber, seus livros e, o mais fantástico dessa aventura, seu ombro amigo. Obrigada pelos sorrisos, risos, viagens e pelo colo durante quase duas décadas de amizade.

A você, Brunno, dedicado coordenador deste programa, agradeço as palavras amigas e o apoio moral que me fizeram reagir num dos momentos mais difíceis quando eu já pensava em desistir. Obrigada Alessandra Del Ré por ter sido a primeira a me acolher de “volta à casa”, estando sempre ali com seu carinho e seu sorriso. Agradeço igualmente a seu grupo de trabalho, assim como às professoras Ranka Bijeljic-Babice e Christelle Dodane pelas palavras carinhosas e pela recepção calorosa.

Aos professores Fernando Brandão dos Santos, Norma Domingos, Maria Suzana Moreira do Carmo e Beatriz Moreira Anselmo, obrigada por aceitarem compor a banca examinadora da defesa e compartilhar comigo este momento tão importante.

Expresso igualmente meu respeito e gratidão aos funcionários e terceirizados do Campus de Araraquara que, com um simples “bom dia”, um sorriso ou “um dedo de prosa” redobravam minhas energias. Obrigada à Secretaria de Pós-Graduação pela dedicação, prontidão e atenção que, à distância, contribuíram com o suporte necessário para que eu chegasse até aqui.

Muito obrigada a você, Alexandra Reina, minha amiga de todas as horas, para quem não há palavras suficientes para expressar toda minha gratidão e carinho! Sem sua ajuda eu certamente não teria conseguido... Meu anjo da guarda sem asas.

Aos meus amigos que, mesmo de longe e muitas vezes sem o saber, me deram alento quando necessário, Júlia, Tais, Adriana, Regiane, Débora, e a você Leo, que de

aluno passou a fazer morada em meu coração, obrigada pela amizade, pelo carinho e pela confiança.

Minha gratidão e amor eternos a vocês, meus pais, sempre presentes nos momentos difíceis, sempre prontos a ajudar sem nada pedir, suportando meu mau-humor, meu estresse, minhas angústias. Obrigada por serem minha força motora e meu porto sempre seguro.

Rosana, a você que esteve sempre presente, virtual ou espacialmente, mas incondicionalmente, me apoiando em todos os sentidos, seja com a palavra certa no momento certo seja com seu otimismo e alegria contagiantes, obrigada por me fazer acreditar que de alguma forma tudo é possível. A você minha “tia”, amiga, irmã de coração de alma iluminada, todo meu reconhecimento e amor.

À minha família, e em especial à tia Cema, Fernanda, Renato, minha prima-irmã Valéria, que estiveram ao meu lado em muitas etapas deste percurso, e a você, tio Avelino (in memoriam), que embora tendo partido antes das comemorações deve estar certamente sorrindo em algum lugar ao lado de minha querida avó, Dona Lourdes... obrigada.

Un grand merci à ceux avec qui je travaille qui m'ont tellement soutenue et qui m'ont permis d'arriver jusqu'ici, à toi, Nancy, pour ton soutien et ton encouragement, et à Peter, pour ta patience et ta compréhension face à ce que j'essayais d'accomplir.

Enfim, a você Luna, meu mais precioso tesouro... com quem mais compartilhei meu cansaço, minhas angústias, minhas frustrações, aquela que mais sofreu com as privações de lazer, mas também aquela que mais soube se mostrar paciente, meiga e sorridente quando eu mais precisava, a você, minha filha, *un grand merci de tout mon coeur* e meu amor incondicional.

Enquanto a emoção e as lágrimas ao lembrar cada etapa do caminho percorrido me impedem de ver claramente estas palavras que jamais serão suficientes para descrever o sentimento presente, penso que certamente terei deixado de mencionar e agradecer outros tantos nomes que saberão certamente reconhecer-se nestes poucos parágrafos. Assim, expresso sinceramente minha gratidão a todos aqueles que, de alguma forma, tornaram meu sonho realizável.

Expresso aqui igualmente minha gratidão à vida, a qual tem continuamente me proporcionado os meios para evoluir, tanto como profissional quanto como ser humano; gratidão a Eugène Sue e a Jean d'Ormesson que pela força de suas palavras me fizeram contemplar o mundo com outros olhos. E ao Judeu Errante e nossa maravilhosa e inesquecível errância.

Que la vie en vaut la peine

*C'est une chose étrange à la fin que le monde
Un jour je m'en irai sans en avoir tout dit
Ces moments de bonheur ces midis d'incendie
La nuit immense et noire aux déchirures blondes*

[...]

*Rien ne passe après tout si ce n'est le passant
C'est une chose au fond que je ne puis comprendre
Cette peur de mourir que les gens ont en eux
Comme si ce n'était pas assez merveilleux¹.*

Louis Aragon (1954, p. 18-19)

¹ É uma coisa estranha ao final que o mundo/ Um dia eu partirei sem ter dito tudo/ Esses momentos de felicidade essas tardes de incêndio/ A noite imensa e negra com rasgos louros/ [...]. Nada passa afinal senão o passante/ É uma coisa no fundo que não posso compreender/ Esse medo de morrer que as pessoas têm nelas/ Como se isso não fosse tão maravilhoso (o suficiente). (Louis Aragon, *Que la vie en vaut la peine*. Chant II in *Les Yeux et la Mémoire*, 1954, p. 18-19, tradução nossa).

ULISSES

O mito é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo –
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.

Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos criou.

Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade.
E a fecundá-la decorre.
Embaixo, a vida, metade
De nada, morre.

Fernando Pessoa (1997, p. 19)

Em verdade vos digo que alguns há, dos que aqui se encontram,
que de maneira nenhuma passarão pela morte até que vejam vir
o filho do Homem no seu Reino.

(BÍBLIA, Mateus, 16, 28)

RESUMO

O presente estudo, com foco no mito de Ahasverus, ou mito do Judeu Errante, objetivou a comparação entre duas obras literárias francesas, o romance social de Eugène Sue, *Le Juif errant* (1844-1845), cuja publicação em folhetim o coloca, ainda hoje, entre os escritores mais lidos de todos os tempos, e *Histoire du Juif errant* (1990), romance contemporâneo escrito por Jean d'Ormesson, romancista, historiador, filósofo e membro da Academia Francesa de Letras, falecido em dezembro de 2017. Buscando compreender o papel desempenhado por Ahasverus em duas estéticas literárias tão distantes entre si, nossa atenção concentrou-se na evolução da figura mítica que, de lendário personagem popular a mito exemplar cristão, passando da culpabilidade à errância consoladora, atrai ora o desprezo ora a compaixão segundo as tendências. Testemunha histórica do progresso e dos fracassos humanos, visto sob diferentes perspectivas pelos dois autores, com pontos de vista intrínsecos cada qual a seu século, observamos que Ahasverus conserva, em ambas as narrativas, seu papel fundamental de denunciador. Severo e aflito em Sue, irônico e sarcástico em d'Ormesson, mas ambos considerando o homem como o grande vilão da História.

Palavras – chave: Ahasverus. Judeu errante. Literatura francesa. Jean d'Ormesson. Eugène Sue.

RÉSUMÉ

La présente étude, focalisée sur le mythe d'Ahasverus, ou le mythe du Juif errant, s'est donné pour objectif de mener une étude comparative entre deux ouvrages de la littérature française, le roman social d'Eugène Sue, *Le Juif errant* (1844-1845), dont la publication en feuilleton le situe, encore aujourd'hui, parmi les auteurs les plus lus de tous les temps, et *Histoire du Juif errant* (1990), roman contemporain écrit par Jean d'Ormesson, romancier, historien, philosophe et membre de l'Académie Française des Lettres, décédé en décembre 2017. Afin de comprendre le rôle joué par Ahasvérus dans deux esthétiques littéraires si éloignées l'une de l'autre, nous nous sommes concentrés sur l'évolution de la figure mythique qui, de personnage populaire légendaire à mythe chrétien exemplaire, passe de la culpabilité à l'errance consolatrice, attirant soit le mépris soit la compassion selon les tendances. Témoin historique du progrès et des échecs des hommes, bien que considéré sous des perspectives différentes par les deux auteurs, ayant chacun son regard sur son propre siècle, Ahasverus conserve, dans les deux ouvrages, son rôle fondamental de dénonciateur. Austère et affligé dans Sue, ironique et sarcastique dans d'Ormesson, mais tous deux considérant l'homme comme le grand vilain de l'Histoire.

Mots-clés: Ahasverus. Juif errant. Littérature française. Jean d'Ormesson. Eugène Sue.

ABSTRACT

The present study, focused on the myth of Ahasverus, or the myth of the wandering Jew, was intended to compare two French novels, *Le Juif errant* (1844-1845), Eugène Sue's social novel, whose serial publication places it, to this day, among the most widely read authors of all time, and *Histoire du Juif errant* (1990), a contemporary novel written by Jean d'Ormesson, novelist, historian, philosopher and member of the Académie Française des Lettres, who passed away in December 2017. In order to understand the role played by Ahasverus in two literary aesthetics so far from one another, we first looked at the evolution of the mythical character who, from legendary popular figure to exemplary Christian myth, from culpability to comforting, attracts either disdain or compassion depending on the tendencies. Historical witness to men's progress and failures, although considered from different perspectives by the two authors, each with his own vision of his own century, Ahasverus retains, in both writings, his role as denouncer. Austere and afflicted in Sue, ironic and sarcastic in d'Ormesson, but both appearing to consider man as the great villain of History.

Keywords: Ahasverus. Wandering Jew. French literature. Jean d'Ormesson. Eugène Sue.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	<i>Ballade Brabantine</i>	21
Figura 2	Jornal: <i>Le Constitutionnel</i> de 06/08/1844	36
Figura 3	Candidatura romântico-política de Eugène Sue	42
Figura 4	Eugène Sue, por François Lépaulle	44
Figura 5	Eugène Sue	44
Figura 6	Jean d'Ormesson	107
Figura 7	Jean d'Ormesson	108

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	14
1	ORIGENS E METAMORFOSES DE UMA ERRÂNCIA: DA LENDA AO MITO	16
	1.1 Errâncias europeias	22
	1.2 Da expiação à errância	25
	1.3 Degradação da figura mítica	29
	1.4 Ahasverus na poesia	32
2	UM OLHAR SOBRE O SÉCULO XIX FRANCÊS	33
	2.1 O Romance-Folhetim	37
	2.2 Eugène-Sue	37
	2.3 <i>Le Juif errant</i> segundo Sue	44
	2.3.1 Construção narrativa	61
	2.3.2 Influências estéticas na formação do Errante romântico	72
	2.3.3 Punição, arrependimento e perdão	83
3	DE HEROI MÍTICO ROMÂNTICO A HEROI MÍTICO MODERNO	97
	3.1 Do <i>Nouveau Roman</i> ao romance francês contemporâneo	98
	3.2 Jean d'Ormesson	103
	3.3 O Errante moderno ou o moderno Errante	108
	3.3.1 Desconstrução narrativa	121
	3.3.2 Mecanismos narrativos	127
	3.4 Personagem mítico do romance contemporâneo	131
4	ENTRE O <i>MAL DE VIVRE</i> E O <i>MAL DE L'AVENIR</i>	137
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	150
	REFERÊNCIAS	156
	BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	159

INTRODUÇÃO

A partir de sucessivas contribuições, uma tradição oral e posteriormente uma crônica sem ambiguidade transforma-se no desenrolar de um assunto muito curioso.² (MIGNE, 1855, p. 750).

O presente estudo teve início a partir da leitura da obra *Le Juif errant* (1844-1845)³, de Eugène Sue, escolhida ao acaso entre as diversas obras que compõem o acervo da biblioteca municipal de Nice, cidade do Sul da França. Acompanhando-me desde a adolescência, um grande interesse pela História, e notadamente pelos acontecimentos que marcaram a Europa e o povo judeu durante a segunda grande guerra, conduziu-me na escolha da obra, sem imaginar que ali encontraria um curioso mito que, originado a partir de uma lenda medieval, assimilado e modificado, passaria a pertencer à cultura de diversos povos e países.

Uma outra questão surgiria em seguida: como trabalhar o tema? Num olhar mais atento sobre o mito surpreendeu-me o fato de que a figura do Judeu Errante havia sido retomada não somente pela literatura, mas também pelos mais diversos suportes culturais, como a pintura e a escultura, ou ainda a música, a poesia, o teatro e o cinema. Durante a busca por obras nas quais a errância eterna aparecesse como tema central, uma delas chamou-me particularmente a atenção, o romance de Jean d'Ormesson intitulado *Histoire du Juif errant* (1990)⁴, e da leitura do mesmo, surgiria o desejo de comparar as duas obras.

Teoricamente, numa tentativa de compreender sua evolução ao longo dos séculos, nosso estudo expõe duas diferentes visões do mito. No plano prático, esperamos que nossa pesquisa possa contribuir, ainda que de forma singela, aos estudos míticos em geral, assim como possa auxiliar na divulgação do mito do Errante que, tendo atraído ora o desprezo ora a compaixão do grande público, foi aos poucos esquecido por ele, até passar inversamente a integrar outros gêneros culturais, mais seletivos e “intelectualizados”.

O estudo comparativo dessas duas obras, assim como o estudo analítico das diferentes abordagens do mito pelos dois autores, teve o objetivo de colocar em prática a compreensão que ambos tiveram da figura mítica de Ahasverus a ponto de associá-lo à arte de escrever romances, cada qual em seu século.

2 Une tradition orale puis une chronique sans ambiguïté deviennent au gré des apports successifs le développement d'un sujet très curieux. (MIGNE, 1855, p. 750, tradução nossa). Doravante, na ausência de indicação do tradutor, considerar como tradução nossa.

3 Em português: *O Judeu errante*. Para o presente estudo optamos pelo título original, em francês.

4 Em português: *História do Judeu errante*. Para o presente estudo optamos pelo título original, em francês.

Tendo considerado a literatura como produto da sociedade, nosso trabalho concentrou-se igualmente numa abordagem textual centrada nas relações entre conteúdo e contexto de produção. Assim procedendo, acreditamos que sua evolução esteja vinculada à evolução da sociedade na qual é produzida, toda mudança no contexto social conduzindo a uma mudança na produção literária, tanto na forma quanto na escolha dos temas.

Quanto à sua disposição, o presente estudo focaliza-se, num primeiro momento, nas origens e na evolução da lenda medieval do Judeu Errante, associando-o às diferentes etapas de sua evolução, incluindo sua transformação de lenda em mito. Baseados nos estudos desenvolvidos por Marie-France Rouart, pesquisadora francesa em mitocrítica e especialista do mito do Judeu Errante, ou mito de Ahasverus, pudemos assim observar as inúmeras metamorfoses sofridas pela figura mítica do Errante que, graças à sua plasticidade, foi capaz de integrar e adaptar-se aos mais diversos cenários históricos e sociais correspondentes aos períodos nos quais se viu inserida.

Precedendo o estudo comparativo entre as duas obras optamos por um estudo analítico individual das mesmas. Assim, o segundo capítulo desta tese é dedicado a uma breve apresentação do papel desempenhado pela narrativa durante o século XIX francês, concentrando-se no romance-folhetim e na contribuição legada por Eugène Sue à literatura popular e ao romance social, seguida pelo estudo analítico de seu romance *Le Juif errant*, publicado em folhetins entre os anos de 1844 e 1845. Buscamos ainda por meio desta análise apresentar o contexto literário de produção do romance de Sue cuja crítica social, influenciada pelas correntes utópicas socialistas que alcançam a França durante a primeira metade do século XIX, o associa estreitamente ao engajamento literário nas causas sociais, ao mesmo tempo que une o autor ao realismo e ao naturalismo, movimentos durante os quais a crítica social se faz mais intensa.

Seguindo os mesmos padrões do capítulo anterior, o terceiro capítulo, introduzindo o mito de Ahasverus no século XX, traça um panorama evolutivo da narrativa francesa, do *Nouveau Roman* ao romance francês contemporâneo, seguido por uma breve apresentação de Jean d'Ormesson bem como de algumas considerações sobre suas principais obras e sua contribuição para a literatura francesa contemporânea. Complementa e finaliza o terceiro capítulo de nosso trabalho o estudo analítico do romance *Histoire du Juif Errant*, publicado por d'Ormesson em 1990, que tem por objetivo apresentar os diferentes mecanismos de produção textual utilizados pelo autor que, num movimento paradoxal de construção contextual a partir da desconstrução

textual, conduzem à compreensão não somente da narrativa, mas igualmente de Ahasverus, ambos sendo considerados enquanto herdeiros do passado.

No quarto capítulo, o estudo comparativo entre os dois romances, ao retomar o caminho percorrido pelo mítico errante entre o séculos XIX e XX, tem como objetivo, além de compreender o interesse despertado pela errância em cada uma das duas estéticas, compreender a noção de verdade intemporal do conceito mítico a partir do mito de Ahasverus, a quem, enquanto herdeiro de estéticas anteriores, é permitido reatualizar-se indefinidamente.

Em nossas considerações finais, após um breve retorno às principais etapas que concorrem para a evolução e para a constituição atual do mito de Ahasverus, procuramos observar, a partir do percurso desenvolvido ao longo deste trabalho, a função representada pelo herói mítico tanto na crônica popular, enquanto herói social, quanto na crônica erudita, enquanto herdeiro de múltiplas metamorfoses e diferentes abordagens, a fim de compreendermos sua relação com a arte de escrever romances ao longo dos séculos.

1 ORIGENS E METAMORFOSES DE UMA ERRÂNCIA: DA LENDA AO MITO

Com efeito, a lenda do Judeu Errante surgiu num contexto de perseguições religiosas: inseparável da história do povo judeu desde as Cruzadas, ela começou a se propagar pela Europa durante as tentativas de Lutero para converter os judeus por meio da pregação, e reflete, durante o século XVIII, a distinção operada pelas mentalidades entre os judeus regeneráveis e o judaísmo considerado como sobrevivência anacrônica.⁵ (ROUART, 1988, p. 95).

Originalmente a lenda conta a história de um judeu que, tendo sido testemunha da Paixão de Cristo e tendo se recusado a amenizar seu sofrimento, teria sido condenado a errar pelo mundo até o dia do Juízo Final. Sua propagação corresponde à difusão do cristianismo pelo norte da Europa, quando a lenda passa a ser assimilada ao "fato histórico" da transformação de Deus em homem, em seu filho, Jesus Cristo. A princípio transmitida oralmente, a lenda conhece variadas versões ao longo dos anos, conservando praticamente intactas, no entanto, suas características principais. Sua riqueza é dada pela versatilidade do tema da errância que oferece a seu

5 La légende du Juif Errant est née dans un contexte de persécutions religieuses, c'est un fait : inséparable de l'histoire réelle du peuple juif depuis les Croisades, elle commença à se répandre en Europe lors des tentatives de Luther pour convertir les Juifs par la prédication, et reflète au XVIIIe siècle la distinction opérée par les mentalités entre les Juifs régénérables et le judaïsme perçu comme une survivance anachronique. (ROUART, 1988, p. 95).

personagem a possibilidade de ser associado aos mais diversos períodos históricos e acontecimentos sociais. Oscilando entre a culpa e a redenção, entre observador e agente, o Errante aparece tanto como figura central quanto secundária em centenas de textos difundidos pela Europa, notadamente entre os séculos XVII e XIX.

[...] O interesse das obras anônimas reside no fato de que elas são infinitamente moduláveis e que a partir do quadro indefinido das viagens milenares revela-se a estrutura de uma vida heroica que pode ser atualizada segundo a diversidade infinita das provas a serem afrontadas⁶. (ROUART, 1988, p. 61).

Ao longo de sua evolução, a errância de Ahasverus, embora singular, aparece segmentada em três diferentes “errâncias”, associando o personagem ora à marginalidade de um povo ora ao homem ora à incerteza quando ao destino da humanidade. Segundo Gaston Paris (1880), outras figuras lendárias contribuem igualmente para a construção da figura do Errante e para sua metamorfose em figura mítica, dentre elas destacam-se: Cain, personagem alegórico cristão do Antigo Testamento que, igualmente condenado à errância eterna por seu crime, torna-se imortal graças ao sinal fraticida em sua fronte, o qual o protege de todo mal; e Malco, soldado romano que após ter agredido Jesus é condenado a andar em torno de uma coluna até o dia do Juízo Final.

Malco aparece ainda como personagem central em uma das três tradições que buscam explicar a origem da lenda popular do Judeu Errante. Esta primeira tradição baseada na hipótese levantada por Gaston Paris (1880, p. 6), considera que Malco, o soldado que teria agredido Cristo, e Cartaphilus, o soldado que tivera a orelha cortada pelo apóstolo Pedro, seriam na verdade o mesmo homem castigado por Deus a andar até o final dos tempos.

Os primeiros registros relacionados a uma segunda tradição aparecem na Inglaterra, com a crônica escrita em 1228 pelo monge beneditino Matthieu Pâris, o qual, inspirando-se nos textos escritos em 1200 por Roger de Wendover, relata a visita de um bispo armênio ao mosteiro de Saint-Albans. Questionado sobre a sobrevivência de José de Arimatéia⁷, testemunha da Paixão de Cristo, o bispo teria assim respondido:

6 [...] L'intérêt des ouvrages anonymes tient à ce qu'ils sont modifiables à volonté et qu'à partir du cadre indéfini des voyages millénaires se profile la structure d'une vie héroïque renouvelable selon la diversité sans fin des épreuves à affronter. (ROUART, 1988, p. 61).

7 Nos relatos de Robert de Boron, durante o século XII, José de Arimatéia, em sua prisão, recebe a visita de Cristo que, oferecendo-lhe o Santo Graal, o faz ingerir uma bebida com poderes mágicos que o mantém em vida por muitos anos. A título informativo, a lenda de Percival e o Santo Graal será escrita durante o mesmo período por Chrétien de Troyes. Lembremos ainda que, na lenda cristã, José de Arimatéia aparece

Sendo retirado do tribunal pelos Judeus a fim de ser crucificado, Jesus é agredido por Cartaphilus, porteiro de Pôncio-Pilatos que, fazendo-o avançar com um golpe pelas costas, lhe diz em tom de desprezo: Jesus, ande mais rápido, por que está aí parado? Então Cristo, detendo sobre esse homem um olhar triste e severo, responde-lhe: Ando assim como está escrito e logo estarei descansando; mas você, você irá andar até o meu retorno. (PÂRIS apud MIGNE, 1855, p. 730)⁸.

Portanto, é Matthieu Pâris quem dá início à lenda de Cartaphilus, o Judeu Errante que conhecerá posteriormente tantos outros nomes, dentre os quais Ahasverus.⁹

Ao mesmo tempo, na Itália, originada nos relatos de Guido Bonatti, astrônomo e astrólogo italiano nascido por volta de 1210 e provavelmente falecido entre 1296 e 1300, uma terceira tradição refere-se aos episódios que marcaram a vida de Giovanni Buttadeo, “aquele que bate em Deus”, tendo por foco suas viagens enquanto “missionário errante”. Assim:

Por volta de 1600, três personagens, Cartaphilus que espera, Malco que expia, e Buttadeo que não é capaz de permanecer mais do que três dias em repouso, fornecem o material necessário às narrativas e a uma iconografia detalhadas, acentuadas pela diáspora judaica, o que imprime nas mentalidades a imagem de um Judeu vagabundo por destino. (ROUART, 1988, p. 9)¹⁰.

Se por um lado nota-se que o Errante das crônicas medievais aparece como um persuasivo argumento de fé, por outro, nas três tradições, observa-se uma interessante ascendência da ideologia cristã segundo a qual os judeus seriam um povo “marcado” por Deus. A lenda conhece uma nova transformação a partir das primeiras medidas de expulsão contra os judeus da Europa, quando a imagem do Judeu Errante passa a ser associada à imagem do “judeu maldito” e, desde o final da Idade Média, o herói maldito

como o guardião do Santo Graal, a taça que, utilizada por Cristo durante a Última Ceia, teria sido utilizada por José de Arimatéia para recolher algumas gotas de seu sangue após a crucificação. É igualmente José de Arimatéia que oferece a sepultura familiar onde o corpo de Cristo é enterrado e de onde ressuscita após três dias. (BOTERO, 2017).

8 Lorsque Jésus fut entraîné par les Juifs hors du prétoire pour être crucifié, Cartaphilus, portier de Ponce-Pilate, le poussa par derrière avec le poing, en lui disant d'un ton de mépris : Jésus, marche plus vite ; pourquoi t'arrêtes-tu ? Alors le Christ, arrêtant sur cet homme un regard triste et sévère, lui répondit : Je marche comme il est écrit, et je me reposerai bientôt ; mais toi, tu marcheras jusqu'à ma venue. (PARIS, 1571, p. 470, apud MIGNE, 1855, p. 730).

9 Ou ainda Aasvero, Asvero, Ahsuerus, entre outros, como Cartaphilus, Giovanni Buttadeo, Isaac Laquedem, Juan Esperendios, etc. Para a presente pesquisa optamos pela forma mais comum, Ahasverus.

10 Vers 1600, trois personnages, Cartaphile qui attend, Malc qui expie, et Buttadeo qui ne peut pas rester plus de trois jours en repos, fournissent matière à des récits et une iconographie détaillés, renforcés par la pratique juive de la pénitence de la Galut, qui imprime dans les mentalités l'image d'un Juif vagabond par destin. (ROUART, 1988, p. 9).

passa a carregar consigo o peso de uma culpabilidade não somente de origem religiosa, mas também social.

Novamente retomada no início do século XVII, em 1602, a lenda propaga-se de fato pela Europa por meio de um panfleto anônimo relatando as palavras de um denominado Paul d'Eitsen, bispo alemão de Schleswig. Segundo d'Eitsen, o Judeu Errante, agora sob o nome de Ahasverus, teria abandonado sua posição de soldado romano para tornar-se sapateiro. Insistindo menos sobre o crime de Ahasverus que sobre sua condenação, o autor anônimo contribui para a imagem do errante eterno que, arrependido, surge como testemunha da Paixão de Cristo contra os judeus e os incrédulos.

Segundo Rouart (1988, p. 17) uma outra fonte de inspiração para a evolução da lenda poderia ter sido a viagem iniciada em 1173 pelo historiador e cronista judeu Benjamin de Tudèle, o qual partira de Castilha rumo às comunidades judias do Oriente. As anotações de viagem de Tudèle poderiam ter assim contribuído para a crônica escrita em 1228 por Matthieu Pâris, sendo acrescentado à narrativa por este último o tema da tradição oral da maldição do pecador. Dessa forma, reduzidas, aumentadas e mesmo deformadas, as diferentes traduções de tais anotações poderiam ter contribuído tanto para a associação do maravilhoso medieval ao itinerário de viagem quanto para uma interpretação equivocada das palavras do rabino por parte das mentalidades cristãs da época, tendo visto em seu discurso sobre o advento de uma Jerusalém terrestre um convite ao arrependimento endereçado aos judeus e aos demais pecadores.

Ainda segundo a autora, a associação do imaginário ao real irá representar o ponto de partida para os primeiros tratamentos artísticos dados à lenda, as chamadas *complaintes*¹¹, nas quais o Errante, enquanto personagem principal, passa a questionar a origem e o destino do homem, marcando sua passagem de lenda a mito¹².

O prodígio de uma situação que coloca o Judeu Errante fora do tempo e do espaço dos outros homens, ele a quem uma mão invisível expulsa de todos os lugares, a imortalidade desse peregrino, cuja onisciência é compensatória do castigo, suscitam por meio das lamentações e das lendas a admiração por seus poderes, por sua longevidade, pela onipresença do sobrevivente e a piedade por

11 Canção popular, lamentação que relata as desventuras de um personagem. Doravante essas canções serão referidas como *complaintes*.

12 Compreendemos mito segundo a ótica adotada por Mircea Eliade (1963), ou seja, como tentativa de compreensão da realidade e dos mistérios que cercam o homem e o universo; enquanto percepção compreensiva da realidade que, fornecendo modelos para o comportamento humano, confere à existência humana significado e valor. Compreendemos ainda que, nos elementos que compõem a estrutura mítica, haverá sempre uma referência a fatos considerados reais, característica que contribui para sua reescritura.

sua desgraça eterna. (ROUART, 1988, p. 19)¹³.

Se o panfleto anônimo alemão de 1602 contendo o relato do bispo alemão Paul d'Eitsen aparece como a primeira publicação fazendo referência à lenda, as *complaintes* representam as primeiras construções artísticas em torno dela. Tais lamentações, difundidas na Europa a partir de 1604, testemunham a importância de uma literatura feita para o povo, cujo tema do pecador arrependido, bem como do milagre de sua sobrevivência, conhecem uma grande popularidade.

Numa *complainte* alemã¹⁴ o personagem do Judeu Errante prevê a queda de uma importante cidade e desde então sua aparição começa a ser associada ao anúncio de uma catástrofe ou de uma epidemia. Numa *complainte* belga de 1640 dois habitantes de Bruxelas relatam seu encontro com um andarilho que, nomeando-se Isaac Laquedem, afirma ser o Judeu Errante. Estas e outras tantas *complaintes* de forte apelo emotivo acabam sendo incorporadas a diversas outras até o surgimento, em 1774, da *Ballade Brabantine*, *complainte* belga na qual o Judeu Errante, sob o nome de Isaac Laquedem, deplora sua condenação.

A enorme popularidade conhecida pela *Ballade Brabantine*, que irá propagar e cristalizar essa forma de poesia popular, aparece estreitamente ligada à sua difusão pelas Imagens *d'Epinal*¹⁵, as quais, descrevendo a errância do personagem de um país a outro, exploram uma riqueza espiritual e sentimental que será posteriormente retomada pelo Romantismo.

Assim, à alegoria religiosa do “anticristo” segue-se a poesia popular do drama mítico, cujo tema central será dado pela emocionante lamentação daquele que não pode morrer. Símbolo do tempo que passa, a longa barba aparece como prova evidente de sua longevidade, por meio da qual o herói toma consciência das forças obscuras que acompanham a evolução do mundo. É interessante observar que sua popularização se deve principalmente à forma dialogada pela qual são narradas suas penas, forma mais persuasiva e direta adotada pela literatura popular.

Atenuando o valor de sua penitência tais textos retratam ao mesmo tempo as

13 Le prodige d'une situation qui place le Juif Errant en dehors du temps et de l'espace des autres hommes, lui qu'une main invisible chasse de toutes parts, l'immortalité de ce pèlerin dont l'omniscience est compensatoire du châtement, suscitent dans les complaintes et les légendes admiration pour les pouvoirs, la longévité, l'ubiquité du survivant, et pitié pour son malheur éternel. (ROUART, 1988, p. 19).

14 Lenda oral atestada por Jacob Grimm em: *Les Veillées allemandes*, traduzida em francês por L.F L'Héritier de l'Ain, t. 1. Paris, Huzard, 1838, p. 535-536.

15 Imagens populares feitas com cores vivas sobre metal, madeira ou pedra e vendidas por ambulantes. São consideradas como sendo as primeiras formas de impressão.

inúmeras adversidades vividas pelo personagem, transformando-o em herói resistente a todas as provas. Narrando suas próprias provações, resistindo aos tormentos e dificuldades terrestres aos quais é associado, Ahasverus desperta a compaixão e ganha a credibilidade popular. Segundo Champfleury (1864, p. 311), é justamente no contexto de um apelo sentimental que o mito, tendo sido constantemente retomado tanto pelo povo quanto pelos artistas, pintores e filósofos, pode ser considerado como um dos mais tenazes¹⁶.

Figura 1: *Ballade Brabantine*, 1774.



Fonte: Gallica

16 CHAMPFLEURY, “Nouvelle interprétation de la légende gothique du Juif-Errant”, *Revue Germanique et Française*, t. 30, juillet-sept. 1864, p. 299-325.

Popularizado pelas *complaintes*, assim como pela literatura de *colportage*¹⁷, e influenciado pelo recente interesse despertado pelo *Folklore*, a grande maioria dos textos datando desta época, sem questionar a realidade ou a ficção envolvendo o personagem, apresenta um Errante narrador e doutrinador, consciente da legitimidade de sua pena e carregando em seu lamento uma argumentação teológica bastante persuasiva. Em outros, nos quais a imagem de Ahasverus traz consigo uma espécie de imortalidade consoladora, sua errância é comparada à errância da humanidade que avança “sem chegar a um lugar preciso”. Enquanto testemunha ocular da Paixão de Cristo, prova viva da existência e do poder divinos, sua caminhada assemelha-se mais ao remorso que a um castigo, mais próximo à mitologia cristã e, conseqüentemente, mais distante do mito. À punição metamorfoseada em consolo, veem juntar-se ainda os atributos místicos, que lhe conferem, a partir de então, a marca de mistério:

Todas as lendas lhe atribuem cinco moedas inesgotáveis que fazem com que, em aflição, o Judeu Errante ignore a necessidade. Se este dinheiro o separa dos outros homens, ele pode fazer do mesmo o instrumento para seu perdão. O cajado que lembra a madeira da cruz e o coloca em contato com as forças terrestres, como as paisagens, as cidades ou o campo, de onde ele parece provir; outras lendas alemãs e francesas colocam a errância do Judeu maldito nos Alpes ou em um quadro selvagem e grandioso que consome sua solidão¹⁸. (ROUART, 1988, p. 83).

1.1 Errâncias europeias

Na Itália, os primeiros elementos pertencentes à lenda teriam sido abordados pelos trabalhos desenvolvidos por Salomone Morpugo (1891)¹⁹, primeiro a mencionar o nome de Guido Bonatti, astrólogo italiano, o qual afirmava haver encontrado Giovanni Buttadeo, *l'ebreo errante*, em 1223. Personagem popular durante o século XV italiano, os poucos textos restantes datando desta época trazem o Judeu Errante como um pecador

17 Considerada a primeira forma de venda ambulante de pequenos livros ou brochuras que contribuiu com o processo de aculturação das massas, na cidade e no campo.

18 Toutes les légendes lui attribuent les cinq sous inépuisables qui font que, dans sa détresse, le Juif Errant ignore le besoin. Si cet argent le sépare des autres hommes, il peut en faire l'instrument de son rachat. Le bâton qui rappelle le bois de la croix le met en contact avec les forces telluriques, comme les paysages, villes ou campagnes d'où il semble émaner ; bien des légendes allemandes et françaises placent les errances du Juif maudit dans les Alpes ou dans un cadre sauvage et grandiose qui consomme sa solitude. (ROUART, 1988, p. 83).

19 MORPURGO, Salomone. *L'Ebreo errante in Italia*. Florence, Libreria Dante, 1891, analisado por Gaston Paris, *Le Juif Errant en Italie*. Paris, E. Bouillon, 1891. (As hipóteses desenvolvidas por Morpugo teriam sido posteriormente retomadas por George Kumler ANDERSON in “*Popular Survivals of the Wandering Jew in England*”, no *Journal of English and Germanic Philology* (46), 1947, p. 367).

convertido, solícito e onisciente. Inspirado em Malco, personagem marcado pela alegoria cristã da conversão, Buttadeo assume as características de um obstinado penitente que deve imperativamente caminhar pelo mundo até que Cristo retorne para julgá-lo.

Na Espanha, em sua primeira versão popular, o Judeu Errante aparece sob a forma do “anticristo”, simbolizado pelo eterno andarilho cuja ofensa a Deus é punida por uma sentença divina jamais questionada ou atenuada. No entanto, a partir do século XVII, a lenda passa a focalizar-se na imortalidade do Errante à espera de seu perdão, denominando-o então Juan de Espera en Dios. Assemelhando-se a outras lendas, o personagem adquire um certo número de dons compensatórios, como a capacidade de falar várias línguas, o dom de rejuvenescer, o fato de sempre possuir cinco moedas e o poder de desaparecer como por magia. É interessante notar que a imagem espanhola “daquele que espera” é vista independentemente da imagem do sapateiro que teria insultado Jesus. Este último, conhecido igualmente como Giovanni Buttadeo, seria considerado pelos espanhóis como apenas um personagem utilizado por pregadores italianos interessados em tirar proveito da credulidade popular já fortemente influenciada pela inquisição espanhola. Ridicularizado, Juan Espera en Dios aparece nos textos espanhóis do século XVIII como alvo de textos antisemitas (BATAILLON, 1940-1941, p.85).

Na Alemanha, após a difusão do panfleto de Paul d'Eitzen, em 1602, toda uma literatura popular, fortemente marcada pelo protestantismo, testemunha a reconversão do Judeu Errante. Os textos alemães produzidos nesta época chamam a atenção pela ausência de questionamentos sobre a realidade do personagem, o simples relato de “encontros” com o Errante durante sua caminhada bastando como prova de sua existência:

Ninguém pode vangloriar-se de tê-lo visto; mas nossos avós nos contam que seus avós o conheceram e que ele aparecera há mais de cem anos em determinadas cidades. Os antepassados de nossos avós contam a mesma coisa e as pessoas de boa fé acreditam na existência do Judeu Errante em pessoa.²⁰ (PLANCY, 1846, t. 1, p. 905).

O ceticismo alemão, segundo Plancy (1846, p. 906), estaria mais voltado à identidade do personagem disputada então por duas diferentes tradições. Na primeira delas, o Errante é Cartaphilus, que aparece associado a João, o discípulo bem-amado. Na

²⁰ Personne ne peut se vanter de l'avoir vu ; mais nos grands-pères nous disent que leurs grands-pères l'ont connu, et qu'il a paru il y a plus de cent ans dans certaines villes. Les aïeux de nos grands-pères en disaient autant et les bonnes gens croient à l'existence personnelle du Juif Errant. (PLANCY, 1846, t. 1, p. 905).

segunda, o Errante é Ahasverus, associado a Malco, o soldado romano. Em 1668, Martin Drocher²¹, por meio de um estudo teológico, defende a ideia de que Cartaphilus e Ahasverus seriam na verdade dois personagens distintos. Tal controvérsia, além de anunciar a diversidade de respostas que seriam posteriormente formuladas sobre o tema da culpa e da salvação, contribuem para o desenvolvimento do tema do “bom judeu”, contrário à tradição antissemita.

Na Inglaterra, os primeiros registros da primeira canção popular sobre o Judeu Errante surgem em 1765 sob o título *The Wandering Jew or the Jerusalem shoemaker*; e posteriormente retomada em 1839, com algumas alterações, como parte do acervo de Thomas Percy, *Reliques of Ancient English Poetry*²². Colocando em evidência a predicação teológica educadora do judeu convertido, a canção assemelha-se ao folheto anônimo redigido na Alemanha em 1602, cuja tradução chega à Inglaterra em 1612. No entanto, na versão inglesa, o Errante, após sua condenação, vê-se obrigado a abandonar bens, família e trabalho a fim de percorrer o mundo enquanto modelo de conversão e sua errância edificadora, auxiliada por seus “poderes” (onisciência, sobrevivência e as inesgotáveis moedas), aparece como tema central da lenda. Duas tendências opostas dividem igualmente os poucos textos ingleses desta época: se em alguns deles nota-se uma espécie de fascinação pelo personagem misterioso e dogmático, em outros, persiste a incredulidade quanto à sua natureza. Esta singularidade será retomada no final do século XIX pelo romance gótico.

É interessante observar que a errância garante a onisciência: as crônicas do final do século XVIII contribuem assim com a construção da figura altamente popular de um homem que fala todas as línguas, desperta a curiosidade por seu saber e compaixão por suas deambulações sem fim [...].²³ (MAGNIN, 1833, p. 549).

Ainda que entre os séculos XIII e XVIII a figura popular do Errante conheça diversas ampliações, será a partir do século XIX que, ao argumento teológico de testemunha histórica virá juntar-se à errância de Ahasverus, além de uma dimensão fantástica e misteriosa, o questionamento sobre a natureza de Deus e os mistérios sobre a

21 DROSHER, Martin. *Dissertatio theologica de duobus testibus vivis passionis Dominicae*. Iéna, Bauhofer, 1668, apud ROUART, 1988, p. 25.

22 PERCY, Thomas. *Reliques of Ancient English Poetry*, consisting of old heroic ballads, songs. Londres, J. Templeman, 1839, p. 165 apud ANDERSON, 1965, p. 368.

23 Il est à remarquer que l'errance garanti l'omniscience : les chroniques contribuent donc à élaborer vers la fin du XVIIIe siècle le type éminemment populaire d'un homme qui parle toutes les langues, suscite la curiosité par son savoir et la compassion pour ses déambulations sans fin [...]. (MAGNIN, 1833, p. 549).

existência humana.

Se por um lado a diversidade das tradições, assim como dos nomes atribuídos ao Errante, não é suficiente para confirmar a origem de sua lenda, por outro, ela chama a atenção para o que a imaginação coletiva tende a perpetuar. Assim, os exegetas do século XIX, interessando-se mais pelas respostas que poderiam ser obtidas a partir do próprio personagem e menos pela gênese da lenda, voltam-se às contradições ligadas à evolução do personagem e às suas inúmeras aparições. Observando que cada comunidade europeia havia adaptado à lenda sua própria cultura poética (a *ballade* para os ingleses, o livro de contos para os alemães, etc.) os estudos passam a concentrar-se nas múltiplas variantes relacionadas ao tema da culpa e da errância.

[...] é pela boca do povo que esta poesia se revela tão curiosa, e não menos interessante é seguir as variações que ela sofreu de acordo com os instintos e os hábitos dos povos que ela atravessou. (DELASSALLE, 1840, p. 6)²⁴.

O retorno ao mito durante o século XIX implicará o surgimento de duas tendências. Na primeira delas encontramos textos que, insistindo no aspecto alegórico da maldição, colocam Ahasverus como representante de um povo eternamente proscrito capaz de suscitar a piedade por seu castigo ou a raiva por seu pecado. A segunda tendência, mais universal, apresenta o Errante enquanto personagem inconstante e insatisfeito, no qual os homens podem reconhecer-se.

No entanto, grande parte das obras do século XIX retratam o sofrimento do eterno proscrito como o único caminho para a auto reabilitação. Assim, explorando as provações vividas pelo personagem, os textos populares da época buscam despertar a compaixão daqueles que veem na figura do Errante uma infelicidade tão grande quanto a sua.

1.2 Da expiação à errância

Crônica verídica, lenda inicialmente religiosa e posteriormente popular, polêmica quanto à veracidade ou não de um viajante: tantas características que confundem a história do piedoso andarilho judeu com a de um homem a quem as tradições religiosas e populares chamaram sucessivamente de Cartaphilus, Ahasverus, Isaac Laquedem, e mais comumente Judeu Errante; complexidade evolutiva de uma

24 [...] c'est dans la bouche du peuple lui-même que cette poésie est curieuse à saisir, et il n'est pas moins intéressant de suivre les variations qu'elle subit selon les instincts et les habitudes des races qu'elle a traversées. (DELASSALLE, 1840, p. 6).

figura que bem antes do Romantismo já é questionada por seu caráter potencialmente simbólico²⁵. (ROUART, 1988, p. 26).

Durante o século XVIII, o filósofo italiano Gianbattista Vico aparece como um dos primeiros pensadores a reformular o pensamento mítico. Em sua obra *Principi di una scienza nuova d'intorno alla commune natura delle nazioni* (1725)²⁶, Vico defende a ideia de que as histórias aparentemente individuais relatadas pelas fábulas dissimulariam na verdade temores universais, os quais revelariam algo de constante e infinito. Em outras palavras, uma verdade sagrada estaria dissimulada na linguagem metafórica das fábulas. À esta reabilitação do simbolismo da linguagem como meio de expressão racional dos povos une-se ainda a reação romântica alemã contra o chamado *Aufklärung*, ou iluminismo alemão, e o mito, associado então à metáfora e à alegoria, passa a implicar verdades de ordem metafísica dirigidas a uma reflexão sobre o ser e o mundo.

Sob a impulsão de Herder (1791), filósofo historiador alemão, o texto mítico adquire uma significação histórica cujo tema central teria início numa revelação primeira e fundamental, transmitida em seguida sob diversas formas a todas as nações cultivadas²⁷. O retorno à simbologia e à imaginação como formas de compreensão do enigma do homem face ao tempo marca toda uma corrente filosófica europeia da época. Concordamos assim com Ruart (1988) quando a autora afirma que a grande contribuição da corrente filosófica histórica ao mito do Judeu Errante está no retorno do interesse pela errância do personagem, independentemente do castigo imposto. Vendo assim privilegiado o lado obscuro e incerto de sua caminhada, o mito de Ahasverus passa desde então a conter uma revelação cristã sobre o final dos tempos.

A nova forma de tratamento dada aos mitos medievais na Europa do século XIX sofre ainda a influência de uma outra corrente desenvolvida a partir das ideias do filólogo alemão Friedrich Creuzer²⁸. Partindo do princípio de que todos os mitos se organizam

25 Chronique véridique, légende religieuse puis populaire, polémique sur la réalité ou non d'un voyageur : autant de caractéristiques qui confondent le récit d'un pieux marcheur juif avec celui d'un homme que les traditions religieuses et populaires ont nommé successivement Cartaphile, Ahasvérus, Isaac Laquedem, et plus communément le Juif Errant ; complexité croissante d'une figure qui bien avant le Romantisme intrigue par les virtualités de son symbolisme. (ROUART, 1988, p. 26).

26 Obra traduzida em francês por Jules MICHELET em 1827 sob o título *Principes de la philosophie de l'histoire*. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k91444s.image>> Acesso em: 26 ago. 2019.

27 Edgar Quinet, na introdução à tradução da obra de Johann Gottfried von HERDER para o francês, compara a evolução da humanidade à eterna caminhada de Ahasverus, durante a qual são progressivamente revelados os mistérios de Deus. (QUINET, Edgar. *Idées sur la philosophie de l'histoire*, Paris, Levrault, 1827, t.1, préface, p. 7-71).

28 CREUZER, Friedrich, *Religions de l'Antiquité*, traduit par Joseph Daniel GUIGNIAUT, Paris, Treuttel et Wurtz, 1825.

numa forma simbólica comum, Creuzer desenvolve a noção de *sincretismo* que confere ao símbolo uma dimensão bem mais ampla: correspondendo a uma expressão natural da inteligência, o símbolo seria algo continuamente adaptável à idade épica da humanidade. Segundo seus estudos, o pensamento filosófico e religioso antigo seria dividido em duas formas, uma simbólica e outra mítica, as quais teriam sido assimiladas pelo cristianismo sob diferentes aspectos. Assim, de acordo com sua concepção, os mitos deveriam ser estudados enquanto portadores de uma mesma verdade, mas sob diferentes perspectivas (GALLAND-SZYMKOWIAK, 2011).

Ao reduzir a uma figura poética comum toda uma diversidade de crenças, Creuzer defende a existência de um princípio divino universal que favorece o desenvolvimento de imagens simbólicas e narrativas míticas. Segundo ele, estudadas em sua relação com a cultura dos povos e dos indivíduos, as variantes de uma mesma narrativa mítica poderiam oferecer respostas aos diversos tratamentos dados ao mesmo tema. Dessa forma, ao sentido único da alegoria cristã dado ao eterno penitente, durante o Iluminismo, sucede a diversidade do tema mítico:

A errância de um homem é a partir de então assimilada a um estado interior de busca da unidade que o esoterismo vai transformar em busca positiva. Até então imagem lamentável de um ser marginal, o Judeu Errante passa a carregar uma densidade poética que faz apelo ao mistério. Creuzer contribuiu desta forma para fazer da própria ambiguidade do símbolo, a via de acesso místico a uma revelação primitiva universal. (ROUART, 1988, p. 32-33)²⁹.

Com a reabilitação do maravilhoso medieval, que na França aparece comumente associada à figura de Madame de Staël, para quem as lendas medievais, baseadas em tradições locais e nacionais, representavam uma nova fonte de inspiração, e à medida que o personagem Errante beneficia-se das novas ideias, o desprezível judeu medieval transforma-se em figura histórica nacional. Como observa Rouart (1988), ao serem retomadas, as lendas cristãs medievais perdem sua significação teológica primeira e passam a ter seus heróis e seus feitos contaminados e idealizados por outras lendas primitivas. No entanto, ainda que as lendas medievais não tenham sido trabalhadas de forma homogênea, uma tendência em comum pode ser observada nos textos datados desta

²⁹ L'errance d'un homme est désormais assimilée à un état intérieur de recherche de l'unité que l'ésotérisme va métamorphoser en quête positive. Jusque-là image pitoyable d'un être « en marge », le Juif Errant se charge d'une densité poétique qui fait appel au mystère. Creuzer a donc contribué à faire de l'ambigüité même du symbole, la voie d'accès mystique à une révélation primitive universelle. (ROUART, 1988, p. 32-33).

época: a reabilitação da cultura popular nas artes. É esta tendência artística que, bastante explorada na França, notadamente sob a impulsão de teses humanitaristas, conduzirá o Errante pouco a pouco à busca pela melhoria das condições de vida do homem.

Chegando à França por volta de 1830, o messianismo e as teorias *post-mortem* impulsionam um sincretismo religioso profundamente influenciado pelas ciências ocultas e que deixará marcas não somente na literatura francesa, mas igualmente nas literaturas inglesa e alemã. Mais mística, para esta última, o interesse pelas religiões estaria menos em seu discurso que no messianismo por elas despertados. Nesse sentido, o prestígio alcançado pelo Judeu Errante durante o século XIX talvez não tivesse sido o mesmo sem a influência exercida pelas sociedades secretas da época, as quais, misturando magia, filosofia, política e religião, abriram as portas à experiência romântica do fantástico e do mágico como formas de influenciar o destino.

Pressupondo a salvação ao término da caminhada humana, uma “nova convicção” conforta-se na ideia da queda, expiação e redenção, e nela observa-se a influência de Emmanuel Swedenborg, cuja teoria das correspondências entre o mundo espiritual e o mundo material irá influenciar um grande número de autores. Nesse contexto, o onisciente Ahasverus será chamado, por meio de sua miraculosa sobrevivência, a evidenciar as relações misteriosas unindo os diferentes elementos de um conjunto, a fim de atestar, segundo a visão ocultista, a diversidade e a unidade do mundo. Ao tema da viagem no tempo e no espaço, associa-se o tema da viagem de aprendizagem durante a qual as diversas provações experimentadas pelo corpo e pela alma conduzem a um conhecimento mais profundo das correspondências entre o mundo e um princípio divino. (SELIGMANN, 1956).

Em meados da segunda metade do século XIX, estabelece-se uma ligação entre as novas concepções míticas e o ceticismo que atinge a Europa. Em 1835, David Strauss, teólogo e exegeta alemão, publica *A Vida de Jesus*, por meio da qual expõe sua investigação histórica do Novo Testamento. Traduzida para o francês, a obra é logo associada ao positivismo científico do exegeta francês Ernest Renan (1823-1892), dando início a uma nova perspectiva nos estudos míticos franceses.

Afastando-se das teorias de ordem simbólica, o interesse pelo mito de Ahasverus passa a concentrar-se no próprio mito. Prova viva de fatos históricos, com variantes de um país a outro, as deambulações do Errante irão transformá-lo em testemunha do passado humano.

Nas obras que sucedem observa-se uma intensificação do lirismo, resultado da

insistência de seus autores sobre os sentimentos e a vida do personagem mítico. Uma grande parte dos textos desse período apresenta a mesma estrutura narrativa, a qual, representando o caminho para a salvação, passa pelo pecado, pela provação e pela redenção. Ahasverus, enquanto prova sobrenatural do poder de Deus, submete-se à sua vontade, a ponto de considerar seu castigo providencial. Confundindo-se com o narrador, o Errante intensifica o apelo ao sentimentalismo e facilita sua identificação com o leitor. É o que observamos em *Histoire du Juif Errant écrite par lui-même*, publicada em Paris, em 1820, sob o pseudônimo de Carlo Pasero di Corneliano³⁰, na qual Ahasverus, relatando diversas anedotas históricas, apresenta ao leitor inúmeros personagens ilustres. No entanto, à medida que a narração avança, o interesse histórico ou satírico de suas errâncias vai cedendo espaço à sensibilização do personagem, a qual contrasta com sua invulnerabilidade física.

Curiosamente, o antimodelo torna-se modelo teológico, cujas manifestações fantásticas, alucinações e visões, reduzidas à alegoria popular, cedem lugar ao didatismo, sua lamentação converte-se em fé e sua expiação exemplar torna-se necessária à crença em Deus. No entanto, qualquer que seja a ideologia do autor, nota-se que a história pessoal do Errante passa a confundir-se com a história da humanidade. Encarnando a memória do mundo, Ahasverus serve-se de sua própria fábula como propagadora de uma verdade. Baseando-se na culpabilidade exemplar, a história de Ahasverus tem o intuito de convencer os incrédulos e céticos do século XIX. Dividido entre a pregação e a premonição, o herói utiliza-se de seu conhecimento do passado para sugerir futuras e necessárias mudanças nas atitudes humanas.

1.3 Degradação da figura mítica

Na obra inacabada de Goethe, escrita entre 1774 e 1775³¹, Ahasverus discorre sobre sua própria lenda. Sapateiro em Jerusalém, ele tem o hábito de conversar com passantes e clientes, dos quais faz parte Jesus, a quem Ahasverus tenta dissuadir de reunir as pessoas à sua volta, interrompendo seus afazeres com promessas de uma outra vida.

30 CORNELIANO, Carlo Pasero di. *Histoire du Juif Errant écrite par lui-même*. Paris, Renard-Delaunay, 1820.

31 GOETHE, Johann Wolfgang von. *Der ewige Jude*, Fragmente, 1775, em: *Goethes Werke*, t. V, Berlin-Stuttgart, W. Spemann, p. 151-163. Traduit par Jacques PORCHAT. Paris, Hachette, 1861-1863. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97405737/f263.item.r=juif%20>>. Acesso em: 15 jul. 2019.

Quanto maior é a popularidade de Jesus maior é a preocupação de Ahasverus com possíveis consequências políticas. Até que Judas, após anunciar-lhe sua traição e ser duramente criticado por Ahasverus, suicida-se. Cristo passa então carregando sua cruz e Ahasverus, revoltado, insulta-o, dizendo-lhe tê-lo alertado do perigo de suas pregações. Surge então Verônica (ou Berenice) que, limpando o rosto de Cristo com seu véu, permite a Ahasverus ver a face transfigurada do condenado que lhe impõe então sua condenação. Voltando a si, após uma espécie de torpor tê-lo invadido, o Errante, que se encontra só em seu ateliê começa sua eterna caminhada.

Epopeia satírica, segundo o próprio autor, a obra deveria descrever a história da Igreja. Inacabada, observa-se nos fragmentos restantes, compostos por uma introdução, alguns trechos intermediários e uma conclusão, a conservação do esquema mítico pelo autor até o momento em que tem início o castigo de Ahasverus. É interessante notar que, além de associar à lenda do Errante as lendas de Judas e Verônica, Goethe constrói um personagem que questiona sua própria errância, assim como contesta uma visão metafísica do mundo em nome de uma concepção pragmática da vida.

Numa inversão de papéis, é Ahasverus quem tenta “converter” Cristo, que a seus olhos não passa de um idealista condenado a morrer por sua própria culpa, interpretação que passa a contestar a ideia de salvação por meio do sofrimento e da expiação. Três mil anos após o episódio da crucificação, o lamento de Ahasverus, que traduz o estado atual da Igreja, cede lugar ao lamento de Cristo, que deplora o fato de que nada resta de sua mensagem de amor. A violência lírica das palavras de Cristo enumera os abusos cometidos em seu nome. Goethe, livre pensador para quem a Igreja não seria indispensável à crença, revela por meio dos fragmentos de uma epopeia anticlerical a perda de uma esperança de salvação idealizada por uma Igreja em degradação.

Em 1822, Edgar Quinet publica *Les Tablettes du Juif Errant*. Testemunha de todos os fracassos da História, o Judeu Errante de Quinet, assim como o de Goethe, denuncia os abusos cometidos pela Igreja e aqueles posteriormente praticados pelos senhores. Testemunha da vacuidade dos pensamentos filosóficos, ele exprime a nulidade do idealismo na busca pela felicidade: “Busquei a felicidade na filosofia, eles me calaram com suas ideias absurdas; procurei-a nas belas-arts, fui chicoteado até sangrar na presença de toda a Grécia. Em quem mais posso depositar minhas esperanças?”³² (Quinet,

32 J'ai cherché le bonheur chez les philosophes, ils m'ont fermé la bouche par des absurdités ; je l'ai cherché dans les beaux-arts, j'ai été fouetté jusqu'au sang en présence de toute la Grèce. En qui puis-je encore espérer ? (QUINET, Edgar, 1854, p. 428)

1854, p. 428). Acusado de subversão ao tentar propagar as ideias racionalistas, Ahasverus é condenado a mais de cento e cinquenta anos de prisão. Sua sentença cumprida, ele constata a libertinagem e a hipocrisia sob o reinado de Louis XIV, e com sarcasmo exprime suas dúvidas quanto à salvação do homem por meio do Século das Luzes.

Em 1853, Alexandre Dumas dá início à escrita de Isaac Laquedem.³³ Ambicionando um romance de iniciação à História, Dumas vê no Judeu Errante o personagem ideal à obra que, publicada em episódios, permanecerá inacabada. Em seu prólogo o romancista expõe seus objetivos: fazer do Errante o elo entre o mundo antigo dos mitos pagãos e o mundo cristão, e apresentar os diferentes pensamentos filosóficos ao longo de mais de quinze séculos de História. Aos incrédulos e perplexos, Laquedem revela o segredo de sua invulnerabilidade, ter sido o maior dentre todos os pecadores. Sua punição finalmente transformando-o no rival imortal da divindade.

Ainda que, originalmente, Ahasverus seja aquele que, recusando-se a acreditar na divindade de Cristo, é condenado por Deus a errar eternamente, o ceticismo do personagem, que chega à França nas primeiras décadas do século XIX, divide-se entre a revolta e o reconhecimento da transcendência divina. Assim, tomado por sentimentos ambíguos, Ahasverus parte em busca de uma verdade religiosa dissimulada ao longo dos séculos pelas instituições. Diversas obras publicadas nessa época apresentam o herói transformado ao final de sua longa caminhada, numa perspectiva evolutiva que atualiza o personagem de acordo com o positivismo e outras correntes de pensamento da época. Após a religiosidade das primeiras efusões românticas, o herói, simbolizando a separação entre os homens e Deus, passa a expressar as nuances da revolta religiosa que caracteriza o século. Tornando-se cúmplice do homem, o Errante enfrenta Deus e seus desígnios. “Promovido a herói da razão” (ROUART, 1988, p. 143), Ahasverus clama a incompatibilidade desta com o total abandono à fé.

Ao ceticismo junta-se ainda uma espécie de degradação de seu simbolismo inicial. Instrumento de denúncia de toda forma de suplício, seja ele físico, social ou ideológico, o mito desmistifica-se. Enquanto crítico da degradação humana, personagem moralizadora, Ahasverus inscreve-se na atualidade como testemunha dos abusos sociais, condenando toda forma de opressão.

Observa-se assim que o século XIX, assistindo a uma degradação do motivo mítico do Errante, coloca-o ao centro de polêmicas sociais, políticas e religiosas. A

33 DUMAS, Alexandre. *Souvenirs de 1830 à 1842*, Paris, Alexandre Cadot, 1855.

popularização do Errante enquanto observador e denunciador de injustiças virá inesperadamente, como veremos, com o romance-folhetim.

1.4 Ahasverus na poesia

Em 1830 Gérard de Nerval traduz os fragmentos de um projeto de epopeia escrito em 1783 por Christian Friedrich Schubart, *Le Juif Éternel (Der ewige Jude)*. O poema, cuja originalidade está na esperança de morte oferecida pela primeira vez a Ahasverus, é decisivo para uma nova etapa na transformação da lenda. Estruturado a partir dos esforços inúteis do Errante para escapar ao seu destino, Schubart expõe, além do sofrimento e da tortura psicológica do herói, sua revolta contra Deus. Condenado a sobreviver a tudo e a todos, as imagens mostram um Ahasverus impotente face à natureza, até receber a visita de um Anjo anunciando-lhe o perdão de Deus e o sono eterno. Os versos de Schubart motivarão a produção de uma série de peças góticas, criadas a partir da imagem do Errante lançando crânios do alto da montanha.

Por volta de 1810, um jovem poeta inglês, Shelley, evidencia em seu poema “*The Wandering Jew's soliloquy*”³⁴, o injusto e desproporcional castigo imposto a Ahasverus. No poema, cujo lirismo parece traduzir a revolta pessoal do poeta contra Deus, o Errante condena uma mitologia que, buscando justificar todos os abusos contra a humanidade, culpabiliza o próprio homem por sua exclusão do “paraíso terrestre”.

A revolta de Shelley contra o castigo divino aparece ainda em outro de seus poemas escrito em colaboração com Thomas Medwin e intitulado “*The Wandering Jew or the Victim of the eternal Avenger*”³⁵. Influenciado por imagens e ficções góticas de seu tempo, o poema retrata o conflito interno vivido por Ahasverus que, associado às forças naturais, é capaz de produzir tempestades e catástrofes por meio de sua própria voz.

Em 1813, em seu poema filosófico *Queen Mab*, Shelley traduz a incerteza que caracteriza seu tempo, consequência inevitável dos questionamentos racionais contra os mistérios divinos. Desprezando Deus, o Ahasverus de *Queen Mab*, desesperado por não poder separar-se de seu corpo, aspira ao caos, único meio de libertar-se de sua

34 SHELLEY, Percy Bysshe. “*The Wandering Jew's soliloquy*” in: *The Esdaile Poems*, early minor poems from the Esdaile notebook. Oxford, Clarendon Press, 1966.

35 SHELLEY, Percy Bysshe. “*The Wandering Jew or the Victim of the eternal Avenger*”, escrito por volta de 1810 e publicado pelo *Edinburgh literary Journal*, em 27 junho de 1829. Thomas MEDWIN, amigo e posteriormente biógrafo do poeta, reclamaria mais tarde a autoria do poema. No entanto, somente é possível supor que os dois poetas pareciam divergir quanto a seus projetos.

condenação. Denunciando Deus como a própria fonte do mal³⁶, o Errante aparece como testemunha e juiz de diferentes episódios históricos. Abandonando a imagem lírica de desolação, o Ahasverus de Shelley torna-se testemunha de uma razão libertadora contra as superstições e o fanatismo religiosos. Ao metamorfosear a lamentação em rebeldia e transformar Deus em agressor e Ahasverus em agredido, Shelley, desconhecido na França até 1835, assim como na Inglaterra, passa então a influenciar romancistas, dramaturgos e poetas que buscam colocar a arte a serviço de um ideal social e militante.

2 UM OLHAR SOBRE O SÉCULO XIX FRANCÊS

Ao longo de um século, de 1800 a 1900, a França conhece nada menos que sete regimes políticos que testemunham a extrema instabilidade do período. No entanto, será entre a Monarquia de Julho (1830) e a Segunda República (1848) que a produção literária se mostra fortemente marcada por sua associação à causa política e social.

Um breve olhar sobre o século XIX francês revela antes de tudo sua complexidade. Ao ritmo acelerado dos acontecimentos políticos corresponde todo um emaranhado de correntes de ideias e de movimentos literários. [...] não há como resumi-lo numa só expressão como "o século do Renascimento", "o século clássico" ou "o século das luzes". Privados desse meio prático de catalogar todo um século sob a mesma etiqueta, nós somos igualmente preservados da tentação de simplificá-lo de maneira abusiva, e talvez dessa forma possamos melhor sentir sua riqueza e sua diversidade, do romantismo ao realismo, do realismo ao simbolismo. (LAGARDE & MICHARD, 1963, p. 7)³⁷.

Caracterizam essencialmente o movimento romântico francês: a refutação das regras clássicas, e a conseqüente liberdade de escrita e mistura de gêneros, e a busca pela ampliação do horizonte literário, seja inspirando-se na literatura estrangeira seja retornando às fontes de inspiração nacional (*folklore*, lendas, etc.). Apresentando-se como

36 Segundo as palavras de Ahasverus, o Criador não teria plantado no Éden a árvore do bem e do mal, mas "the tree of evil". Assimilado à serpente da Gênese, Deus seria a própria fonte do mal e Ahasverus a vítima desse mal, transformando a imagem do personagem.

37 Un coup d'œil d'ensemble sur le XIXe Siècle français révèle avant tout sa complexité. Au rythme heurté des événements politiques correspond tout un enchevêtrement de courants d'idées et de mouvements littéraires [...] aussi ne songeons-nous pas à le résumer d'un mot, comme « le siècle de la Renaissance », « le siècle classique » ou « le siècle des lumières ». Privés de ce moyen commode de l'embrasser d'un seul regard, nous sommes en revanche préservés de la tentation de le simplifier abusivement, et peut-être sentons-nous mieux ainsi sa richesse et sa diversité, du romantisme au réalisme, du réalisme au symbolisme. (LAGARDE & MICHARD, 1969, p. 7).

uma espécie de despertar interior, o movimento é caracterizado pelo lirismo e pelas efusões sentimentais, marcando o triunfo do individualismo e propondo uma nova imagem do homem, complexo e insatisfeito.

Melancólico em seus primeiros tempos, o Romantismo vai aos poucos tomando consciência de sua importância até tornar-se uma geração de combate. Nesta segunda fase, manifestos e a célebre Batalha de Hernani (1830), opondo clássicos e românticos, conduzem o romantismo ao seu triunfo.

É durante a terceira e última geração que o Romantismo alcança o maior número de adeptos, em grande parte motivado pela Revolução de 1830 e o fortalecimento de uma identidade revolucionária. Por outro lado, um grande sentimento de insatisfação contribui para o engajamento do romantismo nas lutas sociais. Surgem então as primeiras divergências e, com elas, dois grupos distintos, os que defendem o caráter pitoresco do Romantismo (ou a *Arte pela Arte*), e os que militam por uma literatura social (*Romantismo Social*). A terceira fase romântica corresponde à Monarquia de Julho, em torno de 1830, marcada pelo progresso, mas igualmente pelas desigualdades sociais (rápida ascensão da nova classe burguesa e grande miséria da classe operária), pelo aumento da classe proletária e a intensificação dos problemas sociais.

Na literatura, o tom exacerbado cede lugar à ironia e ao estilo cada vez mais crítico. Se desde a época clássica o teatro sempre fora o gênero dominante, sendo considerados grandes escritores os grandes dramaturgos, a partir do século XIX a narrativa deixa de ser vista como uma arte de menor importância. Assim, embora a revolução romântica tenha acontecido por meio do drama (Batalha de Hernani), foi no romance que as ideias românticas encontraram sua melhor forma de expressão.

Relativamente novo e desconhecido pela antiguidade, o gênero pode assim responder às novas exigências de verdade e liberdade. Livre de regras, o romance desenvolve-se livremente ao longo das décadas: “escrevia romances quem quisesse, como quisesse e sobre o que quisesse.”³⁸ (VAN TIEGHEM, 1963, p. 76). De fato, desde o início do século XIX, a leitura romanesca conhece uma interessante expansão, em grande parte promovida pelos chamados *cabinets de lecture* que eram colocados à disposição do público oferecendo-lhe momentos de distração. A partir de então, o romance romântico assume as mais diversas formas: o romance psicológico, o romance histórico, o romance realista, o romance sentimental e, após 1830, o romance social.

38 "écrivait des romans qui voulait, comme il voulait, sur le sujet qu'il voulait." (TIEGHEM, 1963, p. 76).

[...] exaltando o gosto pelo verdadeiro, ele [o Romantismo] fez nascer o romance realista, e, por meio de seu gosto pela cor local histórica, que nada mais é que um aspecto particular do gosto pelo verdadeiro, ele desenvolveu e transformou o romance histórico; enfim, seu conceito de paixão e de amor à vida aplicou-se maravilhosamente ao romance romântico; assim como seu gosto pelo movimento, reação contra a 'frieza' clássica, deveria renovar o romance de aventuras, integrando-o ao romance histórico³⁹. (TIEGHEM, 1963, p. 74).

A dita revolução romântica, como sabemos, passa igualmente pelos temas históricos, novo gosto literário influenciado por Walter Scott, considerado como o grande expoente do romance histórico inglês. A influência inglesa também pode ser observada no gosto francês pelo romance gótico, o qual influenciaria ainda a arte dramática francesa. Por outro lado, o grande sucesso dos romances, durante o século XIX, aparece intimamente ligado à imprensa, e mais especificamente aos jornais que, a baixo custo, a partir de 1836, dão início à publicação do romance-folhetim.

2.1 O Romance-Folhetim

Por volta de 1830, resultado da estratégia de dois jornalistas franceses, Emile de Girardin, do cotidiano popular *La Presse*, e Armand Dutacq, do *Le Siècle*, surgem os primeiros folhetins. Com o objetivo de ampliar e diversificar o público leitor, o folhetim passa aos poucos a conter, além dos fatos diversos, críticas teatrais, resenhas de livros, receitas, etc.

De fato, a partir de 1831 já podemos observar que os romances escritos por Balzac seguem duas estratégias de publicação: a primeira delas em jornais, a segunda, em volumes. No entanto, a fragmentação desses romances acontece ainda de maneira arbitrária. É somente em 1836, a partir da publicação do romance de Alexandre Dumas, *La vieille fille*, que tem início a fragmentação em capítulos, ou divisões de capítulos. Assim, obedecendo a um espaço delimitado, *La vieille fille* será o primeiro romance a respeitar uma estratégia de escrita ditada pelas exigências do *feuilleton*. Curiosamente, ainda que considerado o “inventor” do romance folhetim, Balzac não será jamais

39 [...] en prônant le goût du vrai, il [le Romantisme] a fait naître le roman réaliste, et, par son goût de la couleur locale historique, qui n'est qu'un aspect particulier du goût du vrai, il a développé et transformé le roman historique ; enfin, sa conception des rapports de la passion et de la vie s'appliquait merveilleusement au roman d'amour, comme son goût du mouvement, réaction contre la 'froideur' classique, devait renouveler le roman d'aventures, en l'intégrant au roman historique. (TIEGHEM, 1963, p. 74).

associado aos três maiores autores do gênero: Alexandre Dumas, Eugène Sue e Frédéric Soulié. (GENGEMBRE, s/d, p. 2).

Figura 2: Jornal « Le Constitutionnel » de 06/08/1844



Fonte: Gallica

O sucesso da nova modalidade de leitura supera todas as expectativas e, reunindo pessoas, torna-se um hábito. Em 1840, o folhetim alcança finalmente sua estrutura definitiva, uma intriga principal construída a partir de uma sucessão de intrigas secundárias que, ao final de inúmeras retrospectivas dialogadas e narradas, se desenvolvem geralmente por elas mesmas.

De início, [...] o folhetim designa um lugar preciso do jornal: *o rez-de-chaussée* – rés-do-chão, rodapé – geralmente o da primeira página. Tinha uma finalidade precisa: era um espaço vazio destinado ao entretenimento [...], deliberadamente frívolo, oferecido como chamariz aos leitores afugentados pela modorra cinza a que obrigava a forte censura napoleônica. (MEYER, 1996, p. 58)

Para Alain Vaillant (2010, p. 262), o lugar da literatura na sociedade aparece estreitamente relacionado à sua associação aos jornais. Assim, o início da grande revolução cultural moderna estaria associado a seu ingresso na era mediática, por meio dos periódicos. Segundo CAEN (2011, p. 203), entre 1830 e 1880 observa-se um aumento significativo das tiragens de jornais franceses. O *Journal des Débats*, por exemplo, com aproximadamente 10.000 eleitores em 1802, passa a contar 600.000 em 1885. Segundo Montclair (1998) o anúncio da futura publicação do *Judeu Errante* de Sue fez evoluir o número de tiragens do *Constitutionnel* de 3.500 a 20.000, antes de alcançar 40.000 exemplares.

2.2 Eugène Sue

O amplo espaço conquistado pelo romance-folhetim na França durante o século XIX, assim como em inúmeros outros países, incluindo o Brasil, aparece estreitamente relacionado à figura de Eugène Sue, escritor francês associado à terceira geração romântica e que, embora pouco conhecido atualmente, foi um dos grandes divulgadores da literatura popular.

O sucesso alcançado com a publicação dos *Mystères de Paris* (1842-1843), seu primeiro romance-folhetim a associar o universo gótico ao urbano, além de inspirar outros escritores, que se destacariam até mais que ele no próprio gênero, abre caminho para a chamada “literatura de massa”, inspirando outros estilos literários, entre outros, o

romance policial. Além disso, os novos suportes de comunicação no século XX, tais como o rádio e a televisão, em muito contribuiriam na evolução e manutenção do folhetim, garantindo-lhe sucesso até nossos dias, com nova roupagem. No entanto, embora o gênero tenha se perpetuado, tal não foi a sorte de Eugène Sue, cujo nome, raramente lembrado, é ocasionalmente citado em manuais literários.

Outrora conhecido como o *rei do romance-folhetim*, o nome de Eugène Sue será raramente associado a esse qualificativo, trazendo consigo, contrariamente, a eterna imagem de *dandy socialista*, assim como era rotulado por outros escritores de sua época. No entanto, tal epíteto oculta uma obra rica e multiforme que, tendo se iniciado com o romance marítimo, cuja fonte de inspiração provém de suas próprias experiências na marinha francesa, passa igualmente pelo romance de costumes, pelo romance histórico, até alcançar o auge de seu sucesso, com o romance social e urbano⁴⁰. Estes últimos, denunciando as injustiças sociais e a opressão sofrida da parte da Igreja e do Estado, descrevem com intenso realismo as condições de miséria vividas pelo proletariado, retratando, como até então não se havia feito, uma outra realidade de Paris, seus recantos sombrios, imóveis em ruínas, ruas e passagens sujas e malcheirosas. É por meio do romance social que Sue irá reafirmar seu verdadeiro talento para o folhetim. Associando sua ousadia e ironia características às acirradas críticas à religião, à burguesia e à aristocracia, defendendo e divulgando as ideias socialistas em voga, Sue irá criar uma estreita relação com seu público leitor, pelo qual será idolatrado.

Nascido em Paris, em 26 de janeiro de 1804⁴¹, Eugène Sue, aliás, Marie-Joseph Sue, é filho, neto e bisneto de cirurgiões da corte parisiense, originários da Província, no sul da França. Enquanto estudante, elegante e pretensioso, Sue destaca-se por sua rebeldia e insubmissão, buscando o prazer nos excessos. Aos 17 anos, após interromper seus estudos, é inscrito pelo pai, então cirurgião da guarda imperial de Napoleão Bonaparte, como estagiário em cirurgia. No entanto, sem ambições para seguir os passos da família, Sue abandona o posto, envolve-se em negócios duvidosos, frequenta mulheres casadas e contrai dívidas. Aos 22 anos, numa nova tentativa de corrigir o filho rebelde, o pai o inscreve como auxiliar cirúrgico na marinha francesa. Serão três anos a bordo de um navio durante os quais Sue irá descobrir a Espanha, a Grécia, as Antilhas, contrairá a febre

40 A bibliografia de Eugène Sue, segundo Francis Lacassin (1983), contém: 7 romances marítimos; 11 romances de costume; 10 romances históricos; 15 romances sociais; 2 coletâneas de contos; 8 obras políticas; 19 obras teatrais; 6 obras diversas.

41 Existem controvérsias sobre a data e o ano de seu nascimento. Optamos aqui pela data indicada na biografia escrita em 1886 por Ernest LEGOUVE, amigo e meio-irmão de Eugène Sue.

amarela na Martinica e presenciará a batalha de Navarino (1827), palco do massacre da frota turco-egípcia pela frota aliada, representada pela França-Inglaterra-Rússia. Com relação às suas qualidades enquanto cirurgião, segundo sua biografia, Sue parece ter feito sozinho mais estragos que toda a guerra.

Em 1829, retornando a Paris, a mente repleta de exotismo e de imagens vistas e vividas, Sue dá seus primeiros passos como escritor, publicando alguns artigos polêmicos contra os republicanos, aos quais sucederiam os romances marítimos.

Segundo Legouvé (1886), Sue, que teria partido menino, retornara escritor, embora ainda não o soubesse. As lacunas causadas pelo precoce abandono escolar seriam compensadas por um misto de força, imaginação e sarcasmo, características que viriam a ser marcas de seu estilo.

Datam desta época dois importantes salões que, frequentados pela burguesia e situados no *Faubourg Saint-Germain*, exercem uma grande influência sobre a literatura. Sue, frequentador de um deles, o salão de Madame Rauzan, encontra ali seus primeiros admiradores que se comprazem com seus escritos ricos em emoção, aventura e situações dramáticas. Sue irá atrair a atenção da crítica desde a publicação de seu primeiro romance marítimo, *Kernok le pirate* (1830), inspirado em J. Cooper e Lord Byron. Outras críticas positivas, vindas de escritores como Balzac, o incentivarão a publicar no mesmo ano *El Gitano*, seguido de *Atar Gull* (1831) e *Salamandre* (1832), todos romances marítimos igualmente bem acolhidos pela crítica. Associando ao romance *noir* suas experiências marítimas, Sue dará vida a personagens de moral duvidosa e alma atormentada, num mundo onde não há reconhecimento por boa conduta, bravura ou generosidade. Críticos, trágicos e irônicos, seus romances marítimos trazem consigo viagens a terras distantes, exotismo, naufrágios e canibalismo.

Em 1833 *La vigie de Koat-Ven*, seu último romance-marítimo, já anuncia, por meio de seu conteúdo histórico, uma mudança na perspectiva do autor que corresponderia, segundo sua biografia, a um primeiro período de transição ideológica.

Por volta de 1830, em plena expansão do movimento republicano e a chegada das primeiras ideias socialistas à França, Sue junta-se àqueles que se opõem ao governo ultraconservador do rei Louis-Phillipe I. Neste mesmo ano, perdendo o avô e o pai, Sue herda uma grande fortuna a qual irá dilapidar em alguns anos. Frequentador da aristocracia, o *dandy* Sue deseja ardentemente dela fazer parte, tendo sido recusado sucessivamente por duas aristocratas. Recusa que, segundo alguns, motivaria sua adesão ao socialismo. Aos 36 anos, encontrando-se sem recursos e sem inspiração, Sue decide

isolar-se em Salogne, região central do Vale do Loire cercada pela floresta, e em meio à paisagem invernal, dá início a um processo de renovação que o coloca no caminho do romance de costumes. Datam deste período, entre outros trabalhos, *Arthur* (1838-1839) e *Mathilde* (1841).

Arthur, ou le journal d'un inconnu, publicado igualmente em folhetim pelo jornal *La Presse*, é um romance de transição por meio do qual Sue faz uma interessante análise psicológica das personagens. *Mathilde, ou mémoires d'une jeune femme*, destaca-se pelo realismo social presente nas referências artísticas ligadas à época e nos numerosos fatos do cotidiano que permeiam o romance. *Mathilde* surpreende não só por seu “efeito de real”, mas também por seu estilo, bem menos fantasioso do que se esperava de Eugène Sue. A popularidade alcançada pelas confissões de Mathilde, jovem esposa exemplar e infeliz, resulta de sua audácia em abordar certos temas ainda bastante controversos para a sociedade da época, tais como as desigualdades de gênero e a apologia ao divórcio. Inicialmente publicado em folhetim pelo jornal *La Presse*, o sucesso do romance irá levá-lo posteriormente à dramaturgia.

Paralelamente ao romance de costumes, Sue escreve romances históricos, nos quais, num misto de romance *noir* e fatos reais, o exotismo marítimo cede aos poucos lugar ao passado. Entre os romances deste período destacamos *Lautréamont* (1837) e *Jean Cavalier ou les fanatiques de Cévennes* (1840), nos quais observa-se, associada ao interesse histórico, a presença da crítica social que, embora tímida se comparada às futuras obras, já revela uma mudança de ponto de vista do autor. Em *Lautréamont*, criticando abertamente a aristocracia, Sue rompe definitivamente os tênues laços que ainda mantinha com a burguesia e os salões.

Em 1842, de retorno a Paris, Sue dá início à escrita do primeiro romance-folhetim que irá exprimir claramente sua mudança de ideologia, *Les Mystères de Paris* (1842-1843), que será publicado diariamente em folhetim pelo *Journal des Débats* de junho de 1842 a outubro de 1843. O romance é o primeiro a mergulhar no abismo social que marca sua época, denunciando as injustiças e as condições subumanas de vida do proletariado, tendo por cenário os lugares mais sombrios e insalubres de Paris. Ao cinismo característico de suas obras associa-se um tom manifestamente crítico, continuamente pessimista. Com a finalidade de ser o mais fiel possível à realidade que irá descrever, Sue chega a disfarçar-se em proletário e frequenta os mais diversos ambientes e pessoas que compõem esse universo. O caos social que irá encontrar, marcado pelas péssimas condições de trabalho e de vida de homens, mulheres e crianças, pelas injustiças do

sistema penal, por crimes e pela prostituição, será retratado com grande fidelidade e desenvoltura pelo autor.

A originalidade de Sue consiste em sua apresentação da sociedade em camadas, à imagem dos castelos fantásticos retratados pelo romance gótico, nos quais a parte visível, representada por uma superfície brilhante e prestigiosa, contrasta com o subterrâneo invisível, composto por calabouços, passagens secretas e armadilhas. Prosper Goubaux, dramaturgo, professor e amigo, a quem são enviados os primeiros capítulos dos *Mystères de Paris*, se diz surpreso com a maneira pela qual o texto prende a atenção do leitor. Questionado por ele, Sue afirma ignorar o futuro da trama. A inspiração, como confessaria mais tarde, teria vindo de um artigo publicado no *Journal de Débats* pelo escritor fourierista⁴² Victor Considérant, defensor das novas ideias socialistas, sobre o sofrimento e as necessidades da classe proletária. Seria o início de um longo caminho, até então inexplorado, que o tornaria porta-voz de toda uma classe e grande divulgador do romance popular.

Mais do que uma vida elegante e confortável, o prestígio proporciona ao autor uma grande influência sobre a classe proletária, produzindo uma espécie de fanatismo. Seus leitores, identificando-se à trama, passam a enviar-lhe inúmeras cartas com críticas e sugestões sobre o destino das personagens, dando início a uma das primeiras obras interativas da história literária. Testemunha do sucesso de Sue, Théophile Gautier irá declarar: "[...] doentes esperaram para morrer, o final dos *Mystères de Paris*; o mágico *continua amanhã* lhes atraía todos os dias, e a morte compreendia que eles não estariam tranquilos no outro mundo sem conhecer o desfecho desta estranha epopeia."⁴³ (apud THERENTY, 2013).

Após o sucesso conquistado com *Les Mystères de Paris*, Sue dá início à escrita de *Le Juif errant*, (1844-1845). Multiplicando o número de personagens, a trama se desenvolve ao longo de diversos séculos, narrando as perseguições sofridas pelos membros de uma família protestante pela Companhia de Jesus, na obra tida como uma

42 Fourierismo: Sistema filosófico e sócio-político de Charles Fourier (1772-1837) segundo o qual os homens, reunidos em *falanstérios*, grandes construções comunais que refletiam uma organização harmônica e descentralizada trabalhariam conforme suas paixões e vocações. Primeiramente chamado de *associacionismo*, o termo conhece mais tarde um sentido pejorativo relacionado à utopia. Os fourieristas, liderados no século XIX por Victor Considérant, consideram o jornal um vetor essencial a sua propaganda e a literatura como uma missão social.

43 “Des malades ont attendu pour mourir la fin des *Mystères de Paris*; le magique *la suite à demain* les entraînait de jour en jour, et la mort comprenait qu’ils ne seraient pas tranquilles dans l’autre monde s’ils ne connaissaient pas le dénouement de cette bizarre épopee”. (GAUTIER, *La Presse*, 19 Fév. 1844, apud THERENTY, 2013).

organização jesuíta secreta e maligna. Mentiras, trapaças, roubos, assassinatos, todas as formas de maldade são permitidas à organização cujo objetivo consiste em se apropriar da imensa fortuna legada à família por um de seus antecessores.

Em 1848 a popularidade alcançada conduz Eugène Sue ao congresso como deputado republicano e socialista.

Figura 3: Candidatura romântico-política de Eugène Sue, que se dirige ao palácio da Assembleia Nacional montado às costas do Judeu Errante e acompanhado pelos personagens de seus romances⁴⁴.



Fonte: Gallica

Em dezembro do mesmo ano Louis Napoleão Bonaparte, neto de Napoleão I e Josephine (madrinha de Sue), será eleito presidente pelo partido conservador. Não tardará para que sejam distribuídos os primeiros capítulos dos *Mystères du Peuple, ou l'histoire*

44 « Candidature romantico-politique d'Eugène Sue », qui se dirige vers le palais de l'Assemblée nationale, monté à califourchon sur le dos du Juif Errant et accompagné par la troupe des personnages de ses romans ». Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530191593.r=eug%C3%A8ne%20sue?rk=600861:2>. Acesso em: 08 mar. 2020.

d'une famille de prolétaires à travers les âges (Mistérios do Povo, ou a história de uma família de proletários através dos tempos, 1849-1857), romance que, após *Le Juif Errant*, expõe claramente o descontentamento político de Sue, como revela sua epígrafe: “Não há reforma religiosa, política ou social que nossos antepassados tenham conquistado sem ter pago, com seu próprio sangue, o preço de sua rebeldia.” (SUE, 1849-1857, p. 4)⁴⁵

Em 1851, após o golpe de estado por meio do qual o então presidente autoproclama-se Imperador dos franceses (Napoléon III), Sue, juntamente com outros membros de seu partido, são perseguidos por criticar abertamente o regime. Enquanto afilhado de Josephine, Sue será agraciado pelo Imperador, mas rejeitará o perdão preferindo o exílio voluntário em Annecy-le-vieux, região então pertencente à Suíça. Seus ideais socialistas, intensificados durante o exílio, serão claramente expressos nos capítulos seguintes dos *Mystères du peuple*.

Serão necessários oito anos para que Sue finalize o que será sua última grande obra, a qual narra a saga de uma família ao longo de diversas gerações, desde 57 a.C. até 1851 d.C., relatando a conquista de suas terras e sua exploração pelo exército romano, seguidas pela dominação exercida posteriormente pela Igreja e pelo Estado.

No entanto, a ousadia de Eugène Sue terá um preço. A obra, acusada de subversiva, será proibida na Alemanha, na Itália e na Rússia. Condenada sucessivamente pelo Index de Roma e pelos bispos franceses, ela será considerada pelo Império como tentativa de desmoralização do regime e crime de traição. Pinard⁴⁶, enquanto procurador público, perseguirá Eugène Sue até o final do processo. Este, deprimido e debilitado, morre em 3 de agosto de 1857, ainda em Annecy, um mês antes do veredito ordenando o confisco e a destruição de todos os exemplares dos *Mystères du peuple*, obra a qual são imputadas as seguintes acusações: ultraje à moral pública e religiosa; ultraje aos bons costumes; ultraje à religião católica; incitação ao ódio e ao desprezo dos cidadãos, colocando-os uns contra os outros; apologia ao crime e aos delitos; ataque ao princípio de propriedade; excitação ao ódio e ao desprezo pelo governo.

45 “Il n'est pas une réforme religieuse, politique ou sociale, que nos pères n'aient été forcés de conquérir de siècle en siècle, au prix de leur sang, par l'insurrection” (SUE, 1849-1857, épigraphe, p. 4). Acessível em: <https://www.ebooksgratuits.com/pdf/sue_mysteres_du_peuple_1.pdf>. Acesso em: 18 oct. 2018.

46 Ernest Pinard havia atuado em 1857 como procurador nos processos contra Gustave Flaubert e seu editor, por sua obra *Madame Bovary*, e contra Charles Baudelaire. Embora tenha falhado com o primeiro, conseguira condenar o segundo ao pagamento de uma penalidade e proibir seis poemas de *Les Fleurs du Mal*.

Figura 4: Eugène Sue,
por François Lépaulle



Fonte: Wikipedia

Figura 5: Eugène Sue



Fonte: Gallica

2.3 *Le Juif errant* segundo Sue

Publicado em formato folhetim pelo jornal *Le Constitutionnel*⁴⁷ de 25 de junho de 1844 a 26 de agosto de 1845, e quase que simultaneamente em dez volumes, *Le Juif errant* de Eugène Sue, consolida o sucesso do autor enquanto escritor. Considerado como um dos primeiros grandes romances sociais, traduzido em mais de quarenta línguas, *Le Juif errant* é amplamente difundido pela Europa, e até mesmo no Brasil. Popularizada por seus temas polêmicos, a obra é violentamente criticada desde sua aparição.

No entanto, embora dê o título à obra, o Judeu Errante nela aparece como personagem secundário da intriga principal envolvendo a família Rennepont, a qual reaparece posteriormente em um outro romance do autor, *Les Mystères du Peuple ou l'Histoire d'une famille de prolétaires à travers les âges* (1849-1857). Assim, num

47 Jornal político francês fundado em Paris em 1815, durante os Cem-Dias, período que corresponde à retomada do poder por Napoleão Bonaparte e sua abdicação. Formado pela união de Liberais, Bonapartistas e anticlericais, o jornal é perseguido e fechado por cinco vezes, reaparecendo a cada vez sob um novo nome. O título definitivo, *Le Constitutionnel*, será adotado sob a Segunda Restauração, monarquia constitucional que sucedeu aos Cem-Dias.

contexto onde algozes e vítimas dividem a narrativa e o mundo, o Ahasverus⁴⁸ de Sue transforma-se numa espécie de herói laico em defesa da moral e da justiça social.

Estruturada em dezesseis partes compostas por uma quantidade variável de capítulos, às quais veem ainda adicionar-se o prólogo, o epílogo e a conclusão, a obra narra a perseguição aos sobreviventes de uma família protestante pela *Companhia de Jesus*, que na obra representa uma organização jesuíta secreta e maligna, que tem como objetivo impedir-lhes o acesso à herança a eles legada, há quase dois séculos, por um de seus antecedentes.

Banida da França em 1765, a Ordem Jesuíta é extinta por decreto papal em 1773. Restaurada em 1814, após a derrota de Napoleão, contrário a ela, a ordem será novamente abolida após a Revolução de 1830, para ser novamente restaurada mais tarde. A hostilidade contra os jesuítas se estende durante todo o século XIX e grandes nomes da época, como Quinet et Jules Michelet contribuem para a polêmica em torno da Ordem (FOUILLOUX, 2005). Grande admirador de Quinet, Eugène Sue teria inspirado-se em sua obra *Les Jésuites* (1843)⁴⁹ para a criação de um de seus personagens centrais, o desprezível Rodin, que, segundo a psicologia do gênero folhetinesco, acumula todos os defeitos (cupidez, hipocrisia, orgulho, etc.). Assim, associada às ideias fourieristas do autor, a crítica a Igreja, voltada aos abusos em nome da fé, faz-se presente ao longo de toda a obra, gerando a polêmica deliberadamente buscada por Eugène Sue.

A familiaridade do autor em manipular os elementos do estilo gótico representa uma grande vantagem para a descrição do lado oculto e sombrio de Paris. Quanto ao fantástico, se este serve, inicialmente, apenas para dar espaço à imaginação de Sue, será a partir de *Le Juif errant* (1842-1843) que o gênero passa a ser definitivamente explorado por ele. A presença do fantástico pode ser observada desde o prólogo do romance, que descreve um lugar improvável e o encontro entre dois seres estranhos que, separados pelo Estreito de Bering e impossibilitados de se tocar, são obrigados a avançar eternamente em direções opostas sem jamais retroceder. Pontuando a narrativa com suas enigmáticas e inexplicáveis aparições, o mistério em torno dos dois protagonistas contribui para a dimensão fantástica da trama.

Tendo escapado à perseguição aos protestantes, desencadeada em 1598 pela

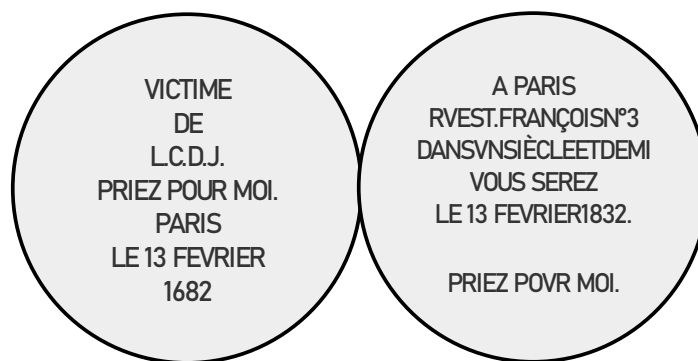
48 Embora o Errante de Eugène Sue não seja nomeado, nossa escolha em denominá-lo Ahasverus está relacionada à viabilidade da escrita e da compreensão do presente estudo. De fato, Heródíade será nomeada pelo autor apenas uma vez, enquanto o Errante, apesar da nota explicativa sobre a lenda, nenhuma.

49 Obra crítica publicada em 1843 por Michelet e Quinet e baseada em seus cursos ministrados em alternância no *Collège de France*. MICHELET, Jules; QUINET, Edgar. *Les Jésuites*. Paris, Paulin-Hachette, 1843.

anulação do édito de Nantes, da grande família de outrora restam apenas sete descendentes que, espalhados pelo mundo, carregam consigo um antigo documento e uma medalha, os quais, passados cuidadosa e secretamente de geração em geração, informam quando e onde todos devem estar imperativamente reunidos a fim de proceder à abertura do testamento. O enredo do romance, ao qual o leitor tem acesso no decorrer do segundo capítulo da segunda parte da obra, é apresentado por meio de uma nota interna redigida por Rodin, importante membro da Companhia de Jesus e personagem capital da trama:

Há cento e cinquenta anos, uma família francesa, protestante, prevendo a próxima revogação do édito de Nantes, e desejando escapar às rigorosas e justas prisões realizadas contra os reformados, esses inimigos indomáveis da nossa santa religião, emigrou voluntariamente. Entre os membros dessa família, uns refugiaram-se primeiro na Holanda, em seguida nas colônias holandesas, outros na Polônia, outros na Alemanha, outros na Inglaterra, outros na América. Acredita-se que hoje restam apenas sete descendentes desta família, a qual passou por estranhos infortúnios, uma vez que seus representantes se encontram atualmente em diferentes degraus da escala social, desde o soberano até o artesão. [...].

Cada um dos membros dessa família possui ou deve possuir uma medalha de bronze na qual aparecem gravadas as seguintes inscrições:



Estas palavras e esta data indicam que é de enorme interesse para cada um deles estar em Paris no dia 13 de fevereiro de 1832, sem representantes ou procuradores, mas PESSOALMENTE, sejam eles maiores ou menores, casados ou solteiros. No entanto, outras pessoas têm um *imenso* interesse em que nenhum dos descendentes da família esteja em Paris dia 13 de fevereiro... exceto Gabriel Rennepont, padre das missões estrangeiras. *É necessário assim que A TODO CUSTO Gabriel seja o único presente a este encontro previsto para os representantes desta família há um século e meio.* [...]. Para alcançar o sucesso, é preciso assim *empregar todos os meios possíveis, não*

recuar face a nada, sempre salvando as aparências⁵⁰. (SUE, 1983, p. 106-107, grifo do autor).

Introduzidos em ordem aleatória e em situações aparentemente desconexas, os sete descendentes da família Rennepont são individual e progressivamente apresentados ao leitor, o último deles sendo introduzido somente ao final das primeiras dezenove partes que compõem o romance:

- Rose e Blanche: filhas gêmeas do general Simon, fiel combatente da guarda do Imperador Napoleão Bonaparte, e de Eva Rennepont que, em exílio na Sibéria, morre em decorrência de uma epidemia de cólera. É interessante observar que Ahasverus aparece como “mensageiro” da epidemia, não como seu propagador. Acusado de conspirar em nome do filho do Imperador, Simon é obrigado a abandonar a França e partir à Polônia, de onde, após reencontrar Eva, segue em direção à Rússia. Supostamente perseguidos por razões políticas, embora tudo faça parte de um plano elaborado pela Organização Jesuíta a fim de afastá-los de Paris, Simon é banido da Rússia, enquanto Eva, grávida, é exilada na Sibéria onde permanece sob os cuidados do amigo Dagobert, antigo soldado da guarda de Napoleão. Instruídos por Eva pouco antes de sua morte, Dagobert, Rose e Blanche deixam a Sibéria em direção a Paris acompanhados por Jovial, velho cavalo de batalha de Dagobert, e do cão *Rabat-Joie* (Estraga-Prazeres), numa longa e difícil viagem durante a qual

50 Il y a cent cinquante ans, une famille française, protestante, s'est expatriée volontairement dans la prévision de la prochaine révocation de l'édit de Nantes, et dans le dessein de se soustraire aux rigoureux et justes arrêts déjà rendus contre les réformés, ces ennemis indomptables de notre sainte religion. Parmi les membres de cette famille, les uns se sont réfugiés d'abord en Hollande, puis dans les colonies hollandaises, d'autres en Pologne, d'autres en Allemagne, d'autres en Angleterre, d'autres en Amérique. On croit savoir qu'il ne reste aujourd'hui que sept descendants de cette famille, qui a passé par d'étranges vicissitudes de fortune, puisque ses représentants sont aujourd'hui à peu près placés sur tous les degrés de l'échelle sociale, depuis le souverain jusqu'à l'artisan. [...] / « Chacun des membres de cette famille possède ou doit posséder une médaille de bronze sur laquelle se trouvent gravées les inscriptions ci-jointes : **VICTIME DE L.C.D.J. PRIEZ POUR MIM. PARIS 13 FEVRIER 1682. / A PARIS RUE ST. FRANÇOIS N°3 DANS UN SIECLE ET DEMI VOUS SEREZ LE 13 FEVRIER 1832. PRIEZ POUR MOI.** / Ces mots et cette date indiquent qu'il est d'un puissant intérêt pour chacun d'eux de se trouver à Paris le 13 février 1832, et cela, non par représentants ou fondés de pouvoir, mais EN PERSONNE, qu'ils soient majeurs ou mineurs, mariés ou célibataires. Mais d'autres personnes ont un intérêt *immense* à ce qu'aucun des descendants de cette famille ne se trouve à Paris le 13 février... à l'exception de Gabriel Rennepont, prêtre des missions étrangères. *Il faut donc qu'A TOUT PRIX Gabriel soit le seul qui assiste à ce rendez-vous donné aux représentants de cette famille il y a un siècle et demi.* [...] Aussi faut-il, pour réussir, *employer tous les moyens possibles, ne reculer devant rien*, toujours en sauvant habilement les apparences. (SUE, 1983, p. 106-107, grifo do autor).

vivem perigosas aventuras orquestradas pelo jesuíta Rodin com o intuito de impedir sua chegada à França na data prevista para a abertura do testamento.

- François Hardy: proprietário de uma fábrica, Hardy é o personagem que dá voz aos ideais fourieristas do autor. Encorajados a instruir-se, a desenvolver suas habilidades e a compartilhar novas ideias, seus empregados desfrutam, além dos benefícios econômicos proporcionados pela inovadora forma de administração de seu patrão, das vantagens da vida em comunidade, vivendo em um falanstério construído nas dependências da fábrica. Desconhecendo a importância dos papéis e da medalha em sua possessão, Hardy é alvo das manipulações de Rodin que, visando sua ruína moral e financeira, incita a inveja, a revolta e a violência do proletariado miserável contra os habitantes do falanstério, ao mesmo tempo que obriga o melhor amigo de Hardy, por meio da chantagem, a denunciar a relação que este mantém com uma mulher casada pertencente à alta sociedade.
- Príncipe Djalma: filho de Kadja-Sing, rei indiano, e descendente da família Rennepont graças a seus ascendentes maternos que teriam refugiado-se na Holanda. Sua mãe, casando-se com o rei indiano, teria posteriormente mudado-se para a Batávia, capital da Ilha de Java, invadida pelos ingleses quando ainda sob a dependência da Holanda. Tendo perdido os avós e a mãe durante a infância, Djalma é destituído de seu trono aos dezoito anos, após a morte do pai em uma das batalhas travadas contra os ingleses. O príncipe, sob os conselhos do general Simon, pai de Rose e Blanche, decide partir a fim de recuperar a herança materna. Apesar de todas as armadilhas criadas pela Companhia de Jesus e seus aliados, o príncipe chega em Paris alguns dias antes da data prevista para a abertura do testamento. Generoso e valente, mas impetuoso, Djalma é constantemente tomado por acessos de fúria seguidos por crises de melancolia profunda. Habitado à vida selvagem, o príncipe tudo ignora da vida em sociedade. Em contraste com a modernidade e a superficialidade de Paris, o personagem possibilita ao autor discorrer sobre o exotismo visto durante suas próprias viagens.

- Adrienne de Cardoville: única filha e herdeira do falecido conde de Rennepont, duque de Cardoville, aos vinte anos Adrienne simboliza a emancipação da figura feminina defendida por seu século. Independente e determinada, generosa e inteligente, excêntrica e bela, ao denunciar a submissão feminina às convenções sociais, seu personagem coloca em destaque os primeiros ideais feministas franceses. Entre seus principais opositores, Adrienne conta com sua tia, a ambiciosa Princesa de Saint-Dizier, cujo desejo de poder motiva sua adesão à Companhia de Jesus. Adrienne de Cardoville e o príncipe Djalma constituem o par romântico ideal na obra de Eugène Sue.
- Gabriel de Rennepont: filho adotivo de Françoise Baudoin, esposa de Dagobert, soldado que acompanha as filhas do general Simon. Excessivamente devota, ela é manipulada por seu confessor, o qual age sob as ordens da Companhia de Jesus. Enquanto Françoise deixa-se convencer de que a carreira religiosa é o melhor caminho para Gabriel, este, acreditando realizar o desejo de sua mãe adotiva, decide integrar a Ordem dos Jesuítas. Ignorando ser um dos herdeiros Rennepont, visto Françoise ter entregado a seu confessor a medalha e os documentos, Gabriel, sob a poderosa influência de Rodin, renuncia e lega à Companhia Jesuíta todos os seus bens, assim como a parte da herança que lhe cabe. No entanto, único herdeiro na ausência dos outros descendentes, Gabriel legaria assim toda a fortuna dos Rennepont à Ordem, motivo pelo qual Rodin deseja impedir que os demais membros estejam presentes durante a abertura do testamento.
- Jacques Rennepont, ou *Couche-tout-nu* (Deita-nu, tradução nossa): pouco se conhece sobre seu passado, exceto pelo fato de ter sido criado por uma tia e, mais tarde, ter ido morar em Paris com o pai. Este último, descendente dos Rennepont, apesar de culto, é obrigado a trabalhar como carroceiro a fim de garantir sua sobrevivência e a do filho. Aos doze anos, Jacques começa a trabalhar como aprendiz na fábrica do inescrupuloso Barão de Tripeaud. Sua energia e dedicação, fazendo-o muitas vezes trabalhar torso nu, valem-lhe o apelido de *Couche-tout-nu*. No entanto, o dinâmico artesão torna-se malandro e preguiçoso após testemunhar o suicídio de um dos mais antigos e dedicados

artesãos da fábrica que teria sido dispensado pelo Barão em virtude de sua idade avançada e de sua não-rentabilidade. Tendo encontrado os documentos e a medalha somente após a morte do pai, Jacques não imagina a importância dos mesmos. Aproveitando-se de sua ingenuidade, prodigalidade e inclinação à vida boêmia, um falso agente de negócios, enviado por Rodin, convence-o a aceitar um adiantamento sobre a herança contra a assinatura de uma nota promissória. Como previsto, sem recursos para honrar a dívida, após ter gasto toda a quantia em sua possessão em opulentas festas em companhia de amigos e de sua grande paixão, Céphyse, a Rainha *Bacchanal*⁵¹, Jacques é enviado à prisão. Ao sair, manipulado por Morok e acreditando na traição de Céphyse, entrega-se aos excessos.

Pertencendo a diferentes classes sociais e culturas diversas, os descendentes da família Rennepont têm em comum a generosidade, a ingenuidade e a espontaneidade, qualidades que os tornam vulneráveis à hipocrisia e à manipulação de seus adversários. Se acontecimentos inesperados impedem o avanço das diversas narrativas do romance, os sete descendentes, beneficiados por um grande número de coincidências e situações racionalmente inexplicáveis, à medida que evoluem na narrativa e resistem às inúmeras adversidades impostas pela Organização Jesuíta, despertam no leitor a expectativa de uma vitória do bem sobre o mal. No entanto, o desfecho ideal não condizendo com o tom pessimista que percorre insistentemente o romance, o eterno confronto entre as duas forças antagônicas conduz os personagens a um epílogo sem vencedores. Entre os membros da família Rennepont, Gabriel será o único sobrevivente. Rodin, envenenado por seu cúmplice Faringhea, membro da seita dos estranguladores, morre em condições atroz, d'Aigrigny perde a vida num último duelo com o general Simon, seu eterno rival, enquanto a loucura determina o fim da princesa de Saint-Dizier.

Manipulado pela Companhia de Jesus, Gabriel, último dos herdeiros, lega a esta a totalidade da herança, a qual acaba sendo consumida em chamas, atendendo ao último pedido de Marius Rennepont a fim de evitar que a fortuna fosse utilizada de forma indevida. Enquanto Françoise e Dagobert Baudoin, seu filho Agricol e sua família, assim como a jovem Mayeux desfrutam finalmente da simplicidade e da serenidade da vida no

51 Durante o século XIX, nos romances ditos de costumes, a presença de jovens prostitutas, geralmente personagens secundárias, tinha o objetivo de aproximar a trama da realidade, assim como provocar no leitor a piedade por essas mulheres apresentando-as como antímodo. (BENHAMOU, 2012)

campo, num pequeno sítio comprado graças à pequena soma legada à família por Adrienne de Cardoville antes de sua morte.

Seguindo o modelo folhetinesco, a descrição psicológica dos herdeiros Rennepont, evidenciando sistematicamente suas vulnerabilidades, fornece ao leitor um grande número de indícios relacionados à sua evolução na trama. Assim, Rose e Blanche são descritas como frágeis e angelicais, tanto na aparência física quanto em sua personalidade, e a insistência do narrador sobre sua complementaridade contribui para o suspense do romance na medida em que permite ao leitor prever a gravidade de uma eventual separação:

[...] É necessário dizer que esses vínculos misteriosos, indissolúveis, unindo as duas gêmeas, não poderiam ser quebrados sem ferir mortalmente a existência dessas pobres crianças? Assim como esses encantadores pássaros chamados *inseparáveis*, que, somente podendo viver juntos, entristecem-se, sofrem, desesperam-se e morrem quando uma mão bárbara os separa um do outro⁵². (SUE, 1983, p. 26, grifo do autor).

De fato, levadas a um convento e separadas, Rose e Blanche adoecem. Uma vez em liberdade, sofrem com a frieza e a insensibilidade paternas, acreditando serem um fardo para o pai. Atraídas pela princesa de Saint-Dizier a um dos hospitais de fortuna reservados aos pacientes contaminados pelo cólera, as irmãs, psicológica e fisicamente frágeis, contraem simultaneamente a doença e morrem.

Analogamente a Rose e Blanche, a descrição física de Gabriel, destaca seu caráter angelical: cabelos louros e olhos azuis, melancólico e sonhador, Gabriel é “tímido como uma moça” (SUE, 1983, p. 67). Sua subserviência e docilidade, assim como sua gratidão a Françoise Baudoin, sua mãe adotiva, serão fortemente exploradas pela Companhia de Jesus. Envolto num tom místico e misterioso, os atributos físicos e a delicadeza de Gabriel, nome provavelmente associado à tradição cristã do “Arcanjo Gabriel”, assim como suas aparições em sonho às duas irmãs, motivam Rose e Blanche a considerá-lo como um anjo enviado por sua mãe para protegê-las. O misticismo em torno do personagem aparece ao longo de todo o romance, tanto em sua descrição física quanto no

52 [...] Est-il besoin de dire que ces liens mystérieux, indissolubles, qui unissaient les deux jumelles, n'eussent pas été brisés sans porter une mortelle atteinte à l'existence de ces pauvres enfants ? Ainsi, ces charmants couples d'oiseaux, nommés *inséparables*, ne pouvant vivre que d'une vie commune, s'attristent, souffrent, se désespèrent et meurent lorsqu'une main barbare les éloigne l'un de l'autre. (SUE, 1983, p. 26, grifo do autor).

relato de seus sacrifícios em nome da fé, na descrição de seus estigmas ou ainda no altruísmo de suas ações, aproximando-o, física e moralmente, do grande mártir cristão, Jesus Cristo. Sua abnegação e extrema sensibilidade conduzem-no a uma vida de obediência àqueles a quem serve e de devoção àqueles que ama. Naturalmente bom e inabalável em sua fé, Gabriel, símbolo da verdadeira religião natural, vê na humildade e no amor ao próximo a via de acesso à felicidade:

Seria difícil descrever a adorável bondade desta pálida e doce figura, tão pura quanto o que o pincel de Rafael produziu de mais ideal; pois somente este divino artista poderia expressar a graça melancólica deste rosto encantador, a serenidade de seu olhar celeste, límpido e azul como o de um arcanjo... ou de um mártir subido ao céu.⁵³ (SUE, 1983, p. 168).

Quanto a Djalma, filho de pai indiano e mãe europeia, a mistura observada em suas características físicas pode ser igualmente observada nos traços de seu caráter. Delicado e audacioso, sereno e impetuoso, sensível e intenso, sua fragilidade, residindo no desequilíbrio entre as forças opostas que compõem sua personalidade, será alvo constante dos ataques movidos por seus adversários. O exotismo e os traços de caráter do personagem são descritos nos seguintes termos:

O ardor de seus pensamentos, ora imperioso ora contido, era expresso, por assim dizer, pelo ritmo que ele impunha à sua montaria: ousado e apressado num momento, como a imaginação quando não é contida, em outro, moderado como a reflexão que sucede uma alucinação. Nesta corrida estranha, seus mínimos movimentos eram graciosamente altivos, independentes e quase ferozes⁵⁴. (SUE, 1983, p. 128).

A beleza e a excentricidade de Adrienne, assim como seu temperamento e suas ideias modernas demais para uma sociedade ainda conservadora, são constantes no discurso de diversos personagens. Símbolo do ideal feminino, o personagem de Adrienne

53 Il serait difficile de rendre l'adorable bonté de cette pâle et douce figure, aussi pure que ce que le pinceau de Raphaël a produit de plus idéal ; car seul ce divin artiste aurait pu rendre la grâce mélancolique de ce visage enchanteur, la sérénité de son regard céleste, limpide et bleu comme celui d'un archange... ou d'un martyr monté au ciel. (SUE, 1983, p. 168).

54 La fougue de ses pensées, tour à tour impérieuse et contenue, s'exprimait pour ainsi dire par l'allure qu'il imposait à sa cavale : allure tantôt hardie, précipitée, comme l'imagination qui s'emporte sans frein ; tantôt calme, mesurée, comme la réflexion qui succède à une folle vision. Dans cette course bizarre, ses moindres mouvements étaient remplis d'une grâce fière, indépendante et un peu sauvage. (SUE, 1983, p. 128).

de Cardoville dá voz à crítica à sociedade patriarcal e à submissão feminina às regras sociais:

Seu culto pela graça, pela elegância, pela beleza física, a haviam conduzido ao culto da beleza moral: pois, se a expressão de um sentimento ruim e vil tornava feio os mais belos rostos, os mais feios eram enobrecidos pela expressão de sentimentos generosos. [...]. Sua independência de caráter era extrema. Determinadas submissões humilhantes, impostas à mulher por sua posição social, revoltavam-na acima de tudo; ela resolvera assim corajosamente evitá-las. Para além disso, não havia nada de viril no caráter de Adrienne; ela era a mulher mais feminina que se poderia imaginar: *mulher* por sua graça, por seus caprichos, por seu charme, por sua deslumbrante e *feminina* beleza; mulher por sua timidez como por sua audácia, mulher por seu ódio pelo brutal despotismo masculino como pela necessidade de dedicar-se loucamente, cegamente, àquele que poderia merecer essa devoção; mulher igualmente por seu espírito mordaz, um tanto paradoxal [...].⁵⁵ (SUE, 1983, p. 225-226, grifo do autor).

Introduzidos separadamente, as similitudes morais e a beleza física observadas nas descrições de Adrienne e Djalma aproximam pouco a pouco os dois jovens personagens ao longo da narrativa. No entanto, sob a influência de seus próximos, agindo por sua vez sob a influência da Organização Jesuíta, Adrienne e Djalma vivem momentos de dúvida e negação de seus sentimentos. Uma vez reunidos, sua força e determinação representa um grande perigo para seus inimigos que, explorando suas fragilidades, os conduzem a um fim trágico, numa cena de drama *shakespeariano*, durante a qual o duplo suicídio aparece não como derrota, mas enquanto vitória do amor (bem) sobre o ódio (mal): “Nossas almas imortais vão desprender-se em nossos beijos, para subir, ainda inebriadas de amor... para este adorável Deus que é todo amor.”⁵⁶ (SUE, 1983, p. 1080).

A bondade e a generosidade de François Hardy, associadas à sua posição social e a seu esclarecimento, o transformam no empreendedor ideal, representante perfeito das ideias fourieristas de Sue. Observemos Hardy nas palavras de Agricol:

55 Son culte pour la grâce, pour l'élégance, pour la beauté physique, l'avait conduite au culte de la beauté morale : car, si l'expression d'une passion méchante et basse enlaidit les plus beaux visages, les plus laids sont ennoblis par l'expression des sentiments généreux. [...] / L'indépendance du caractère de cette fille était extrême. Certaines sujétions humiliantes, imposées à la femme par sa position sociale, la révoltaient surtout ; elle avait résolu hardiment de s'y soustraire. Du reste, il n'y avait rien de viril chez Adrienne ; c'était la femme la plus *femme* qu'on puisse s'imaginer : femme par sa grâce, par ses caprices, par son charme, par son éblouissante et *fémnine* beauté ; femme par sa timidité comme par son audace, femme par sa haine du brutal despotisme de l'homme comme par le besoin de se dévouer follement, aveuglément, pour celui qui pouvait mériter ce dévouement ; femme aussi par son esprit piquant, un peu paradoxal [...]. (SUE, 1983, p. 225-226, grifo do autor).

56 Nos âmes immortelles vont s'exhaler dans nos baisers, pour remonter, encore éniivrées d'amour... vers ce Dieu adorable qui est tout amour. (SUE, 1983, p. 1080).

Um grande mágico, meu pai... ele soube tornar o trabalho atraente... ah! Que prazer... além de um salário justo, ele nos concede uma parte de seus benefícios, segundo nossas capacidades. Eis a razão de nosso entusiasmo para trabalhar; e não somente isso: ele providenciou a construção de grandes e belos prédios nos quais todos os operários têm acesso, pagando menos que em qualquer outro lugar, a habitações alegres e limpas, desfrutando de todas as benfeitorias da associação⁵⁷. (SUE, 1983, p. 211).

Apreciado por seus trabalhadores e criticado por seus concorrentes, a lealdade de Hardy àqueles que o cercam revela sua nobreza de caráter assim como sua extrema sensibilidade. Assim, simultaneamente fragilizado pela traição de seu amigo, o qual revela à Ordem Jesuíta a relação adúltera que Hardy mantém com uma dama da alta sociedade, pelo abandono desta última que, cedendo às convenções sociais, prefere permanecer num casamento infeliz, e pela destruição de sua fábrica pelo proletariado miserável e revoltado, Hardy, tomado por um intenso abatimento, decide isolar-se da vida em sociedade. Sob a influência de Rodin e d'Aigrigny, Hardy é conduzido a uma das austeras propriedades pertencentes à Companhia Jesuíta, onde debilitado física e psicologicamente, morre, legando todos os seus bens à Ordem.

O último dos descendentes, o jovem Jacques de Rennepont, tipicamente boêmio e malandro, é introduzido tardiamente na obra (nona parte). Vivendo despreocupadamente, Jacques e Céphyse, a Rainha *Bacchanal*, vivem em seus excessos uma espécie de negação da realidade, suas aparições estando frequentemente relacionadas à carnavalização no romance. Assemelhando-se, por momentos, ao jovem Sue, *dandy* cuja extravagância e imprudência teriam consumido em poucos anos a herança familiar, em outros, o casal parece merecer a indulgência do autor. O que nos é permitido pensar que, por meio dos dois personagens, Sue estaria buscando a complacência de seu próprio público, assim como deixa transparecer Mayeux em sua argumentação dirigida à irmã, Céphyse:

Você acredita que Deus, ao tê-la criado tão bela, dotando-a com sangue vivo e ardente, com uma personalidade alegre, intensa, expansiva e apaixonada pelo prazer, teria desejado lhe ver a juventude em um sótão gelado, sem nunca ver o sol, pregada em sua cadeira, vestida

57 Un grand magicien, mon père... il a su rendre le travail attrayant... voilà le plaisir... En outre d'un juste salaire, il nous accorde une part dans ses bénéfices, selon notre capacité, voilà pour l'ardeur qu'on met à travailler ; et ce n'est pas tout : il a fait construire de grands et beaux bâtiments où tous les ouvriers trouvent, à moins de frais qu'ailleurs, des logements gais et salubres, et où ils jouissent de tous les bienfaits de l'association... (SUE, 1983, p. 211).

de farrapos e trabalhando incessantemente e sem esperança? Não, porque Deus nos deu outras necessidades além de beber e comer. Mesmo em nossa humilde condição, a beleza não precisa de um pouco de adorno? A juventude não precisa de movimento, prazer e alegria? [...]. Você não escolheu o seu destino, você apenas submeteu-se a ele... assim como submeto-me ao meu...⁵⁸ (SUE, 1983, p. 362).

A vulnerabilidade de Jacques Rennepont revelada à Céphyse no momento de sua prisão, quando confessa seu medo de perdê-la, será posteriormente explorada por Morok que, sob as ordens de Rodin, encoraja constantemente Jacques a entregar-se às orgias e aos excessos. Debilitado, o jovem aceita um último “duelo de aguardente”, arditamente proposto por Morok: “um fogo permanente devorava seu peito, o sofrimento era atroz... ele não resistiu... sua cabeça tombou... sua mandíbula fechou-se convulsivamente, quebrando a garrafa entre os dentes [...].⁵⁹” (SUE, 1983, p. 804). Jacques, ainda ignorando a importância de sua herança, morre nos braços de Céphyse. Contrariamente a Adrienne e Djalma, o final trágico de Jacques e Céphyse, a qual atira-se do alto de uma janela, revela-se lúgubre e desesperador, num reflexo de suas próprias existências.

O aumento no número de personagens verifica-se entre as contribuições de Sue ao novo gênero literário. Assim, auxiliam a evolução das diferentes intrigas que dão progressivamente forma à intriga central, ao lado dos personagens principais, uma importante quantidade de personagens secundários. No entanto, tendo em vista nosso objetivo, nosso estudo limita-se aos personagens mais próximos à intriga central, entre eles, Dagobert (François Baudoin), protetor das gêmeas, cuja aspereza dos gestos e seriedade do semblante contrastam com a bondade e a generosidade. Dagobert encontra-se igualmente entre os personagens que permitem ao autor legitimar suas preferências políticas, assim como afirmar seu desdém pela Igreja:

– Conde do Império? o que é isso, Dagobert?
 _ Uma besteira... um título que o Imperador distribuía sem contar, junto com o grão; história de dizer ao povo, que ele amava, porque dele fazia parte: “Crianças! Vocês querem brincar de nobres, como os velhos

58 Crois-tu que Dieu, en te faisant si belle, en te dotant d'un sang vif et ardent, d'un caractère joyeux, remuant, expansif, amoureux du plaisir, ait voulu que ta jeunesse se passât au fond d'une mansarde glacée, sans jamais voir le soleil, clouée sur ta chaise, vêtue de haillons, et travaillant sans cesse et sans espoir ? Non, car Dieu nous a donné d'autres besoins que ceux de boire et de manger. Même dans notre humble condition, la beauté n'a-t-elle pas besoin d'un peu de parure ? La jeunesse n'a-t-elle pas besoin de mouvement, de plaisir et de gaieté ? [...] Tu n'as pas choisi ta destinée, tu l'as subie... comme je subis la mienne... (SUE, 1983, p. 362).

59 [...] un feu inextinguible lui dévorait la poitrine, la souffrance était atroce... il ne put résister... sa tête se renversa... ses mâchoires se serrèrent convulsivement, il brisa le goulot entre ses dents [...]. (SUE, 1983, p. 804).

nobres? Pois sejam nobres; vocês querem brincar de reis, pois sejam reis... Experimentem tudo... crianças, nada será demais para vocês... divirtam-se.⁶⁰ (SUE, 1983, p. 54).

Dagobert, quanto à devoção, era um verdadeiro pagão; na Espanha, ele havia manipulado o sabre com extrema sensualidade contra esses monges de todas as batinas e de todas as cores que, segurando numa mão o crucifixo e na outra um punhal, defendiam, não a liberdade (a inquisição a amordaçava há séculos), mas seus monstruosos privilégios. No entanto, há quarenta anos Dagobert vinha assistindo espetáculos tão tenebrosos, ele tinha visto tantas vezes a morte de perto, que o instinto de *religião natural*, comum a todos os corações simples e honestos, permanecia sempre à superfície de sua alma⁶¹. (SUE, 1983, p. 29, grifo do autor).

Contrariamente ao marido, a fé e a confiança inabaláveis na Igreja atestadas por Françoise Baudoin determinam o futuro eclesiástico de Gabriel como também motivam grande parte das adversidades vividas por Rose e Blanche. À sua maneira, os dois personagens permitem ao autor justificar seu posicionamento crítico com relação à religião e à imposição de dogmas:

Esta mulher era uma dessas criaturas humildes, adoravelmente bondosas, um desses seres sofredores cuja dedicação ignorada aproxima-se às vezes do heroísmo... Almas santas, ingênuas, nas quais o instinto do coração é mais forte que a inteligência. O único defeito, ou melhor, a única consequência desta cega docilidade, era a invencível obstinação de Françoise quando esta acreditava dever obedecer à influência de seu confessor [...]. Nada no mundo fazia esta excelente mulher mudar de ideia; sua resistência, sem raiva, sem arrebatamentos, era doce como seu caráter, calma como sua consciência, mas assim como ela... impassível. Françoise Baudoin era, em uma palavra, um desses seres puros, ignorantes e crédulos que podem, inconscientemente às vezes, tornar-se instrumentos terríveis entre mãos hábeis e perigosas⁶². (SUE, 1983, p. 181).

60 - Comte de l'Empire ? qu'est-ce que c'est, Dagobert ? / - Une bêtise... un titre que l'Empereur donnait par-dessus le marché, avec le grade ; l'histoire de dire au peuple, qu'il aimait, parce qu'il en était : « Enfants ! vous voulez jouer à la noblesse, comme les vieux nobles ? vous v'là nobles ; vous voulez jouer aux rois, vous v'là rois... Goûtez de tout... enfants, rien de trop bon pour vous... régalez-vous. » (SUE, 1983, p.54).

61 Dagobert, au point de vue dévot, était un vrai païen ; en Espagne, il avait sabré avec une extrême sensualité ces moines de toutes robes et de toutes couleurs qui, portant le crucifix d'une main et le poignard de l'autre, défendaient, non la liberté (l'inquisition la bâillonnait depuis des siècles), mais leurs monstrueux privilèges. Pourtant, Dagobert avait depuis quarante ans assisté à des spectacles d'une si terrible grandeur, il avait tant de fois vu la mort de près, que l'instinct de *religion naturelle*, commun à tous les cœurs simples et honnêtes, avait toujours surnagé dans son âme. (SUE, 1983, p. 29, grifo do autor).

62 Cette femme était une de ces natures d'une simplicité, d'une bonté adorables, un de ces martyrs de dévouements ignorés qui touchent quelquefois à l'héroïsme... Âmes saintes, naïves, chez lesquelles l'instinct du cœur supplée à l'intelligence. Le seul défaut ou plutôt la seule conséquence de cette candeur aveugle était une obstination invincible lorsque Françoise croyait devoir obéir à l'influence de son

Dois outros personagens veem ainda completar o ambiente familiar de Dagobert e Françoise: Agricol, filho legítimo do casal e habilidoso artesão da fábrica de François Hardy, e Mayeux⁶³, jovem órfã que habita o mesmo imóvel em ruínas que a família Baudoin. Miserável e solitária, sua deformidade física contrasta com sua delicadeza, inteligência e perspicácia:

[...] jovem de cerca de dezoito anos, baixa estatura e cruelmente disforme; sem ser completamente corcunda, sua cintura possuía um grande desvio, as costas arqueadas, o peito cavo e a cabeça profundamente enfiada entre os ombros; seu rosto, regular, longo, magro e pálido, marcado pela varíola, exprimia uma grande tristeza; seus olhos azuis eram plenos de inteligência e bondade. [...]. No rosto sofrido e resignado desta criatura infeliz via-se que era acostumada à miséria, às dores, ao descaso; desde seu triste nascimento o deboche sempre a havia perseguido [...] ⁶⁴. (SUE, 1983, p. 183).

Presente desde a infância no cotidiano da família Baudoin, Mayeux é extremamente dedicada à Françoise, Gabriel e Agricol, nutrindo por este último um amor secreto e idílico. Atenta e observadora, Mayeux é a menos ingênua entre os personagens de Sue, sendo a única a ver com desconfiança circunstâncias negligenciadas pelos demais. Miserável e desprovida de atributos físicos, Mayeux é o oposto de Adrienne de Cardoville, assemelhando-se a esta, no entanto, por sua delicadeza e bondade. Mayeux é igualmente irmã da bela e alegre Céphyse, com quem contrasta física e moralmente. Embora tendo nascido e crescido nas mesmas condições miseráveis, Céphyse, não

confesseur [...] rien au monde ne faisait fléchir cette excellente femme ; sa résistance, sans colère, sans emportements, était douce comme son caractère, calme comme sa conscience, mais aussi, comme elle... inébranlable. Françoise Baudoin était, en un mot, un de ces êtres purs, ignorants et crédules, qui peuvent, quelquefois à leur insu, devenir des instruments terribles entre d'habiles et dangereuses mains. (SUE, 1983, p. 181).

63 Pouco antes de 1830, um grande número de tirinhas de jornal tem como personagem um corcunda denominado Mayeux. O mais conhecido dentre eles, criado por Traviès, em 1832, era ridiculamente disforme, vaidoso e libertino. Encarnando todos os defeitos da burguesia durante o governo de Louis-Philippe, seu sucesso levou à associação de seu nome a todos aqueles que sofriam com a mesma deformidade. A Mayeux de Sue, denominando-se na verdade Madeleine, é o oposto do personagem caricato de Traviès. Disponível em: <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/Personnages%20typiques%20du%20Carnaval%20de%20Paris/fr-fr/#cite_ref-13>. Acesso em: 01 fev. 2020.

64 [...] était une jeune fille de dix-huit ans environ, de petite taille et cruellement contrefaite ; sans être positivement bossue, elle avait la taille très déviée, le dos voûté, la poitrine creuse et la tête profondément enfoncée entre les épaules ; sa figure, assez régulière, longue, maigre, fort pâle, marquée de petite vérole, exprimait une grande tristesse ; ses yeux bleus étaient remplis d'intelligence et de bonté. [...]. Sur le visage souffrant et résigné de cette créature infortunée on lisait l'habitude de toutes les misères, de toutes les douleurs, de tous les dédains ; depuis sa triste naissance la raillerie l'avait toujours poursuivie [...]. (SUE, 1983, p. 183).

suportando as privações e o trabalho árduo e mal remunerado, passa a ser sustentada por diversos e sucessivos amantes. Sua personalidade extravagante e sua vida libertina garantem-lhe o título de Rainha *Bacchanal*.

Moreno, alto, forte e dinâmico, Agricol e Gabriel, seu irmão adotivo, são física e emocionalmente opostos. Assim, à resignação de Gabriel opõe-se o arrebatamento de Agricol, à melancolia silenciosa do primeiro, opõe-se a veemência do discurso do segundo, assemelhando-se apenas quanto à nobreza de caráter, à bondade e ao altruísmo. Ateu, assim como o pai, Agricol é militante e partidário dos ideais socialistas. Poeta, escreve igualmente canções e versos políticos. Durante os dezoito anos de ausência do pai, é Agricol quem zela pelo sustento da mãe, a qual, explorada em sua fé pela Igreja por meio da venda de indulgências, faz com que ambos vivam em condição de miséria. Agricol dá igualmente voz ao socialismo utópico de Sue.

Símbolo da lealdade aos ideais do Império, tendo lutado ao lado de Napoleão Bonaparte, Simon, pai de Rose e Blanche, desempenha um papel importante na organização do complô visando recuperar o trono deixado por Napoleão a seu filho, exilado na Itália. Enquanto personagem fictício associado a episódios históricos, Simon aparece igualmente como representante do engajamento romântico na luta contra a injustiça e a opressão ao aliar-se aos gregos em sua luta contra os invasores turcos e, posteriormente, aos Indianos, contra os invasores britânicos.

Entre os “vilões” de Sue, destacam-se Rodin e d'Aigrigny. O primeiro, importante membro da Ordem Jesuíta, é inicialmente apresentado como o fiel e humilde secretário do “monge-marquês” d'Aigrigny, então chefe do poder jesuíta na França. Rivais em sua luta pelo poder e ao mesmo tempo aliados em seu propósito de recuperar a herança legada por Marius Rennepont a seus descendentes, Rodin e d'Aigrigny são personagens que se opõem física e intelectualmente:

Este sórdido e velho homenzinho, malvestido, pálido como a máscara da morte, [...] parecia bem mais aterrador que seu mestre [...]. O primeiro [d'Aigrigny] assemelhava-se a uma águia que, planando sobre sua presa, poderia em algumas situações errar seu alvo devido à elevação de seu voo, pelo qual ela mesma teria se deixado levar. Rodin, ao contrário, assemelhava-se ao réptil que, arrastando-se sombria e silenciosamente seguindo os passos de sua vítima, acabaria sempre por prendê-la em seus nós homicidas⁶⁵. (SUE, 1983, p. 114).

65 Ce petit homme vieux, sordide, mal vêtu, au masque livide et mort, [...] paraissait bien plus effrayant que son maître... Le premier ressemblait à l'aigle qui, planant au-dessus de sa proie, peut quelquefois la manquer par l'élévation même du vol auquel il se laisse emporter. Rodin ressemblait, au contraire, au reptile

Construído e remodelado ao longo da escrita, como teria posteriormente declarado o autor, Rodin surpreende o leitor ao revelar seus reais e ambiciosos projetos: tornar-se o novo Sisto V⁶⁶. Calculista, insensível e dissimulado, Rodin, incarnando os principais defeitos humanos, é o personagem que mais contribui à evolução da trama. Sua figura pálida, suas roupas gastas e sua aparência descuidada contrastam com o elegante e imponente d'Aigrigny, antigo soldado francês que teria aliado-se à coalisão russa contra as tropas de Napoleão. Inimigo do general Simon, a rivalidade entre os dois personagens vai além do campo de batalha, uma vez que Eva, tendo preterido d'Aigrigny, casa-se com Simon. Afrontando-se num primeiro duelo, d'Aigrigny, perdedor, abandona a carreira militar e integra a Companhia de Jesus, enquanto Simon, acusado de complô em nome de Napoleão, é forçado a fugir e a abandonar a França.

Associados ao círculo de Rodin e d'Aigrigny, estão a ambiciosa princesa de Saint-Dizier, tia e principal opositora de Adrienne, o médico Baleinier e o barão de Tripeaud. Este último, apesar das raras aparições, é regularmente mencionado durante a trama, na qual aparece como símbolo da burguesia industrial do século, sua fortuna, provindo da exploração operária e das relações de influência favorizadas por sua filiação à Companhia de Jesus. Principal concorrente de François Hardy, o barão alia-se aos membros da Ordem a fim de provocar sua ruína. A inteligência e a amabilidade do doutor Baleinier associadas à sua fidelidade à princesa de Saint-Dizier, garantem-lhe uma importante e lucrativa clientela constituída especialmente por ricos indivíduos que, próximos ao fim, são convencidos pelo médico a legar sua fortuna à Companhia de Jesus em troca de um lugar no “paraíso”. Tendo confiado em Baleinier e ignorando suas estreitas relações com a Ordem, Adrienne é levada pelo médico a um de seus estabelecimentos psiquiátricos, episódio que permite a Sue manifestar-se criticamente ao longo de diversas páginas sobre a preocupante situação do sistema psiquiátrico francês de sua época.

Dois outros personagens contribuem com o tom místico da narrativa. Morok, o

qui, se traînant dans l'ombre et le silence sur les pas de sa victime, finit toujours par l'enserrer de ses nœuds homicides. (SUE, 1983, p. 114).

66 De origem humilde, o italiano Felice Peretti integra, aos doze anos, a Ordem dos Franciscanos. Seu talento como predicador aproxima-o de nomes de grande influência como Ignacio de Loyola e Philippe Neri. Severo conselheiro em Veneza durante a Inquisição, Peretti é nomeado papa, após a morte de Gregório XIII, sob o nome de Sisto V, em homenagem a Sisto IV, também franciscano. Empreendedor, Sisto V realiza inúmeras construções de grande importância. Politicamente dinâmico e severo, preocupado com as finanças do estado pontifical, Sisto V dá início a uma nova gestão eclesiástica. Embora seu papado tenha se estendido somente por cinco anos, ele é considerado um dos papas mais ativos da história de Roma, buscando restabelecer os valores morais, perseguindo a simonia e defendendo a Inquisição. Disponível em: <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/sixte-v-sixte-quin/>>. Acesso em: 01 fev. 2020.

primeiro deles, é um domador de feras que, tendo-se convertido ao catolicismo, prega a nova religião e promove o comércio de indulgências. Por meio de um habilidoso charlatanismo, Morok convence facilmente seu público de que seu misterioso poder sobre os animais provém inteiramente de sua fé. Fiel instrumento de Rodin, desempenhando um importante papel no início da obra ao tentar impedir Dagobert e as gêmeas de partirem de Leipzig, na Alemanha, em direção a Paris, Morok reaparece posteriormente como instigador da revolta do proletariado miserável que causa a destruição da fábrica de François Hardy. É igualmente ele quem contribui para a ruína de Jacques Rennepont ao explorar seu ciúme e sua tendência aos excessos.

O segundo personagem místico é Faringhea, membro da seita homicida dos Estranguladores⁶⁷. Após ter fracassado ao tentar deter Djalma na Índia, Faringhea embarca no mesmo navio que o príncipe em direção a Paris, aproximando-se deste enquanto fiel servidor e amigo, mas com o objetivo de vigiá-lo e influenciá-lo. Sutil, enigmático e ardiso, a interferência de Faringhea revela-se fundamental para o trágico final envolvendo Djalma e Adrienne. Admirador de Rodin, cuja obediência à Ordem Jesuíta ele compara à obediência dos Estranguladores à *Bohwanie*, Faringhea, decepcionado ao descobrir que os projetos de Rodin incluem a extinção da Companhia de Jesus, decide envenená-lo.

Observamos assim que, inspirado pelo melodrama, o romance-folhetim divide com ele muitas de suas características, entre elas os chamados *personagens-tipo*, os quais, descritos de acordo com sua índole, como vimos, são facilmente identificáveis pelo leitor. Tal qual um *deus ex machina*, auxiliado por Herodíade, seu *double* errante, Ahasverus, o *justiceiro*, luta pelo triunfo de seus descendentes e, conseqüentemente, dos demais personagens do “bem” contra as forças do “mal”, encarnadas principalmente pelo maléfico Rodin, símbolo de todos os desvios de caráter, ao mesmo tempo que denuncia as injustiças sociais e os vícios de sua época. As características físicas dos personagens, invariavelmente associadas à sua personalidade e exploradas de forma recorrente pelo narrador, agem sobre o leitor como um catalisador de memória, e facilitando assim sua leitura.

67 Ou Thugs, membros de uma confraria indiana que roubava viajantes estrangulando-os em seguida com uma fina corda. Suas vítimas eram então oferecidas à *Bohawanie*. Dizimados pelos ingleses, a história dos Thugs foi popularizada por inúmeros romances durante o século XIX e mesmo após. Disponível em: <<http://indedunord.free.fr/pages/thugs/pages/thugs.htm>>. Acesso em: 01 fev. 2020.

2.3.1 Construção narrativa

Embora a família Rennepont, consciente do perigo incorrido, tenha iniciado sua fuga em 1682, alguns anos antes da revogação do édito de Nantes (1685), e que o romance apareça temporalmente inscrito entre os anos de 1831 e 1836, é interessante observar que a narrativa principal concentra-se entre 1831, quando tem início a viagem dos descendentes mais distantes a Paris, e 1832, ano previsto para a abertura do testamento. Será por meio do epílogo, datado de 2 de junho de 1836, em cujo subtítulo observa-se a indicação temporal “quatro anos mais tarde” (SUE, 1983, p. 1099), que o leitor é informado sobre o destino dado aos personagens restantes, de forma que a obra se apresenta assim estruturada:

- Prólogo: fim do mês de setembro de 1831;
- Terceira parte: fim do mês de outubro de 1831;
- Quarta parte: início do mês de fevereiro de 1832 (três meses após os acontecimentos relatados ao final da terceira parte);
- Décima terceira parte: início do mês de março de 1832;
- Décima sexta parte: até o capítulo LXIII, maio de 1832. Capítulo LXIV, junho de 1832;
- Epílogo: quatro anos mais tarde: junho de 1836.

Servindo-se de expressões como: “três meses se passaram desde que [...]” (SUE, p. 150); “dois dias se passaram desde que”, “enquanto as cenas precedentes aconteciam [...]” (SUE, p. 241), “ao mesmo tempo que”, “cerca de uma hora após [...]” (SUE, p. 225), “o dia seguinte ao [...]” (SUE, p. 354; p. 768), “as cenas que iremos mostrar passam-se no dia 12 de fevereiro, véspera do dia em que os membros da família Rennepont [...]” (SUE, p. 388), “oito dias se passaram depois que [...]” (SUE, p. 785), o narrador fornece ao leitor os indícios necessários à compreensão temporal do romance.

A décima primeira parte, a qual poderíamos considerar como ponto central do romance, relata detalhadamente os acontecimentos vividos pelos personagens principais durante o dia 13 de fevereiro de 1832, data prevista para a abertura do testamento. É por meio dela que os segredos envolvendo os Rennepont e sua perseguição, a indispensável colaboração dos judeus para a que os últimos desejos de Marius Rennepont possam

realizar-se, enfim, todos os detalhes da trama, até então dissimulados, são apresentados tanto aos presentes como ao leitor, intensificando assim o suspense e conduzindo a narrativa ao *coup de théâtre*: Heródíade, aparição fantástica e misteriosa, abrindo uma gaveta secreta, dela recupera um envelope e o entrega ao notário. Este envelope contém um aditamento, precaução suplementar que prevê uma nova data para a abertura do testamento a fim de que todos os descendentes possam estar presentes. O *coup de théâtre*, de influência dramática, proporciona à narrativa uma nova orientação e, ao leitor, um reganho de esperança.

Segundo Killen (1924), a estreita ligação entre melodrama e romance-folhetim teria explicação em sua origem comum, ou seja, ambos teriam sido criados a partir do romance *noir*, no final do século XVIII. Existiria assim entre os dois gêneros uma espécie de contaminação mútua na qual o romance-folhetim, tendo emprestado ao melodrama o gosto pelas intrigas complicadas e pelas histórias extraordinárias, teria sido inversamente influenciado por este quanto às técnicas de representação dramática.

Constantemente adaptado ao teatro, o romance-folhetim teria por sua vez exercido sua influência sobre a arte dramática. Segundo Montclair (1998, p. 15), os códigos estéticos dominantes, *vaudeville*⁶⁸, melodrama, drama romântico, conto de fadas, teriam condicionado igualmente a encenação. Em consequência, a teatralidade, conferindo ao texto narrativo uma dimensão mais marcada pela linguagem visual, facilita a reprodução mental daquilo que está sendo lido. É nesse sentido que, abundantes na narrativa de Sue, as características do universo dramático (descrição dos personagens, *mise en scène*, mal-entendidos, surpresas, coincidências, etc.) acentuam a dramaticidade do romance.

Maldito, fascinante e solitário, movido por sentimentos nobres, o Ahasverus folhetinesco tira igualmente suas características do herói dramático. Além disso, a grande quantidade de capítulos, assim como a atribuição de seus títulos, confere aos mesmos características de quadros cênicos, enquanto certas descrições do narrador, notadamente no presente do indicativo e situadas ao início ou ao final dos capítulos, assemelham-se a indicações cênicas. Podendo estender-se por mais de uma página, tais indicações, ricas em detalhes, concentrando-se na mímica gestual e na entonação dos personagens, buscam criar, como no teatro, a ilusão do real.

68 Comédia que, motivada pela comicidade de determinadas situações, não possui fundo psicológico ou moral. Originalmente eram de peças de teatro ou poesia simples, em geral, cômicas, entrecortadas por canções alegres e satíricas e/ou danças.

Embora extenso, visto a multiplicidade de narrativas e de personagens que o compõem, o romance de Eugène Sue é estruturado de forma clara e linear, denotando uma grande preocupação do autor com a recepção por parte de seu público leitor. Em sua escrita uma considerável reincidência de características físicas dos personagens, assim como a recorrência de situações e expressões por eles vividas e utilizadas, tem o objetivo de solicitar e estimular continuamente a memória do leitor. Comum também é o fato de o narrador recorrer a inúmeros deslocamentos temporais por meio de cartas, diálogos, lembranças, que auxiliam o leitor na compreensão da atualidade vivida pelos diferentes personagens em função de seu passado.

O domínio e a naturalidade com que o autor “manipula” os mecanismos próprios ao gênero folhetim podem ser ainda observados:

- em sua maneira de narrar acontecimentos concomitantes (descrição de cenas simultâneas separadas por linhas pontilhadas):

Lá fora, a violência do vento aumentava; uma chuva pesada e barulhenta começava a sacudir as janelas; o mais profundo silêncio reinava na estalagem.

.....

Enquanto as filhas do general Simon liam com grande emoção alguns fragmentos do diário de seu pai, uma cena estranha, misteriosa acontecia no interior do compartimento contendo as jaulas das feras de Morok⁶⁹. (SUE, 1983, p. 69).

O relógio soava dez horas. Era a hora do almoço do Senhor Rodin. Ele guardou e fechou seus papéis em uma gaveta, cuja chave manteve consigo, desempoeirou com o cotovelo o velho chapéu engordurado, armou-se com um guarda-chuva remendado e saiu.

.....

Enquanto esses dois homens, das profundezas deste obscuro refúgio, teciam a trama envolvendo os sete descendentes de uma família outrora proscrita... um defensor estranho, misterioso, imaginava um modo de proteger essa família, que era também a sua⁷⁰. (SUE, 1983, p. 114).

69 Au dehors, le vent augmentait de violence ; une pluie épaisse commençait à fouetter les vitres sonores ; le plus profond silence régnait dans l'auberge /...../ Pendant que les filles du général Simon lisaient avec une si touchante émotion quelques fragments du journal de leur père, une scène mystérieuse, étrange, se passait dans l'intérieur de la ménagerie du dompteur de bêtes. (SUE, 1983, p. 69).

70 Dix heures sonnèrent. C'était l'heure du déjeuner de M. Rodin. Il rangea et serra ses papiers dans un tiroir dont il emporta la clef, brossa du coude son vieux chapeau graisseux, prit à la main un parapluie tout rapiécé et sortit. /...../ Pendant que ces deux hommes, du fond de cette retraite obscure, ourdissaient cette trame où devaient être enveloppés les sept descendants d'une famille autrefois proscrite... un

- na retomada de fatos anteriormente narrados, solicitando a memória do leitor com o objetivo de fazê-lo compreender os acontecimentos futuros:

Enquanto Rodin despachava sua correspondência cosmopolita... no final da rua do *Milieux-des-Ursins*, em Paris; enquanto as filhas do general Simon, depois de terem deixado como fugitivas a hospedaria do *Falcon Blanc* e serem mantidas na prisão de Leipzig com Dagobert, outras cenas de grande interesse para estes diferentes personagens, passavam-se, por assim dizer, paralelamente e ao mesmo tempo... do outro lado do mundo, nas profundezas da Ásia, na ilha de Java, não muito longe da cidade de Batávia, residência de M. Josue Van Dael, um dos correspondentes de Rodin⁷¹. (SUE, 1983, p. 120).

- No recurso às cartas e notas redigidas por diferentes personagens, as quais fornecem ao leitor um grande número de informações de forma concisa. (Assim, entre as cartas endereçadas à esposa pelo general Simon, uma delas é capaz de fornecer ao leitor diversos indícios envolvendo os misteriosos personagens de Ahasverus e Herodiade, assim como informações que finalmente associam os personagens de Gabriel, Djalma, François Hardy, pai do general Simon e Agricol, filho de Dagobert e artesão da fábrica de Hardy, à trama principal. (SUE, 1983, p. 62-69).

Além das diversas explicações que se fundem à narração, o cuidado observado com a compreensão do leitor aparece igualmente nas inúmeras notas de rodapé nas quais é importante notar a importância dada à “credibilidade” aos fatos narrados. É interessante ainda observar que o romance-folhetim de Sue apresenta, além das notas de rodapé, outros relevantes elementos paratextuais (subtítulos, prólogo, notas de rodapé, epílogos, comentários, etc.), os quais, fornecendo um interessante suporte à narrativa, seja ele oficial ou officioso, representam o espaço privilegiado da “dimensão pragmática da obra”,

défenseur étrange, mystérieux, songeait à protéger cette famille, qui était aussi la sienne. (SUE, 1983, p. 114).

71 Pendant que M. Rodin expédiait sa correspondance cosmopolite... du fond de la rue du Milieu-des-Ursins, à Paris ; pendant que les filles du général Simon, après avoir quitté en fugitives l'auberge du Faucon Blanc, étaient retenues prisonnières à Leipzig avec Dagobert, d'autres scènes intéressant vivement ces différents personnages se passaient pour ainsi dire parallèlement et à la même époque... à l'extrémité du monde, au fond de l'Asie, à l'île de Java, non loin de la ville de Batavia, résidence de M. Josué Van Daël, l'un des correspondants de M. Rodin. (SUE, 1983, p. 120).

ou seja, “seu campo de ação sobre o leitor” (TODOROV, 1981, p. 15). É nesse sentido que a inserção de documentos, ainda que contestáveis, em diversas notas de rodapé, conferem autenticidade aos propósitos da trama. Interessantes exemplos do que avançamos podem ser observados nas notas de rodapé inseridas por Eugène Sue e relacionadas à Companhia de Jesus. Vejamos uma delas:

“Ao ler as normas da ordem dos jesuítas, sob o título de Formula scribendi (Instit. II cap. XI, p.125-129), o desenvolvimento da oitava parte das Constituições, é aterrorizante o número de relações, registros, escritos de todo tipo, preservados nos arquivos da Sociedade.”

"Trata-se de uma polícia infinitamente mais exata e mais bem informada do que a de qualquer Estado. Até mesmo o governo de Veneza sentiu-se subjugado pelos jesuítas; em 1806, quando eles foram dali expulsos, o governo apoderou-se de todos os seus papéis e censurou SUA GRANDE E INTENSA CURIOSIDADE. Essa espécie de polícia, essa inquisição secreta, levada a um tal grau de perfeição, permite compreender todo o poder de uma organização tão bem instruída, tão perseverante em seus projetos, tão poderosa por sua unidade, e, como dizem suas Constituições, pela união de seus membros. Compreende-se sem dificuldade a força imensa que detém o controlador desta sociedade, e como o general dos jesuítas podia dizer ao duque de Brissac “DESTE LUGAR, SENHOR, EU GOVERNO NÃO SOMENTE A CHINA, MAS O MUNDO TODO, SEM QUE NINGUÉM SAIBA COMO.”(As Constituições dos Jesuítas, e as Declarações, texto em latim, de acordo com a edição de Praga, p. 176 a 178. Paris, 1834.)⁷².(SUE, 1983, p .99, nota de rodapé e grifo do autor).

Ou ainda esta outra, abordando a existência dos *Thugs*, ou Estranguladores:

Nas cartas sobre a Índia, escritas pelo falecido Victor Jacquemont, pode-se ler sobre a incrível destreza desses homens: “Eles rastejam pela terra nas valas, nos sulcos dos campos, imitam cem vozes diferentes, disfarçam, com um grito de chacal ou de um pássaro, um gesto desastroso que terá produzido um ruído qualquer, em seguida se calam, e um outro, um pouco mais longe, imita o grito do animal distanciando-se. Eles perturbam o sono com ruídos, toques, e são capazes de dar aos

72 « En lisant dans les règles de l'ordre des jésuites, sous le titre de Formula scribendi (Instit. II ch. XI. p. 125-129), le développement de la huitième partie des Constitutions, on est effrayé du nombre de relations, de registres, d'écrits de tout genre, conservés dans les archives de la Société. » / « C'est une police infiniment plus exacte et mieux informée que ne l'a jamais été celle d'aucun État. Le gouvernement de Venise lui-même se trouvait surpassé par les jésuites ; lorsqu'il les chassa, en 1806, il saisit tous leurs papiers, et leur reprocha LEUR GRANDE ET PÉNIBLE CURIOSITÉ. Cette police, cette inquisition secrète, portées à un tel degré de perfection, font comprendre toute la puissance d'un gouvernement si bien instruit, si persévérant dans ses projets, si puissant par l'unité, et, comme le disent les Constitutions, par l'union de ses membres. On comprend sans peine quelle force immense acquiert le gouvernement de cette société, et comment le général des jésuites pouvait dire au duc de Brissac : « DE CETTE CHAMBRE, MONSIEUR, JE GOVERNE NON SEULEMENT LA CHINE, MAIS LE MONDE ENTIER, SANS QUE PERSONNE SACHE COMMENT CELA SE FAIT. » (Les Constitutions des jésuites, avec les Déclarations, texte latin, d'après l'édition de Prague, p. 176 à 178. Paris, 1834.). (SUE, 1983, p. 99, nota de rodapé e grifo do autor).

corpos adormecidos a forma que lhes convém. [...] ⁷³. (SUE, 1983, p. 126, nota do autor).

Quanto à acessibilidade lexical do romance, tendo em vista o contexto social no qual encontra-se inserido, assim como o público ao qual ele é dirigido, nota-se na escrita de Eugène Sue o emprego de um grande número de expressões populares e informais:

- Ha! Ha! Vejo você bem *avexado* agora, velho *vagabundo*. Você pensava que me enganaria com suas *ladainhas*, disse o burgomestre avançando em direção a Dagobert; graças a Deus! Eu não sou mais *besta*.... Você verá que existem em Leipzig boas masmorras para os *arruaceiros* franceses e para as *aventureiras desavergonhadas*, porque suas meninas não valem mais do que você... ⁷⁴ (SUE, 1983, p. 96, grifo nosso).

Observa-se ainda em seu estilo narrativo uma grande preocupação com a proximidade entre o narrador e o leitor dada pelo tom casual utilizado para lembrar-lhe um acontecimento anteriormente relatado, chamar-lhe a atenção para a importância de algo que irá acontecer, ou ainda (re)explicar-lhe o porquê de determinada situação:

[...] ele [Rodin] sentira tamanha alegria ao ver o missionário salvo de uma morte certa, que a cruel impressão que ele havia experimentado ao ver as filhas do general Simon dissipara-se um pouco. (Nós não esquecemos de que era preciso que Gabriel estivesse em Paris no dia 13 de fevereiro para que os planos de Rodin dessem certo) ⁷⁵. (SUE, 1983, p. 169).

O leitor não se esqueceu de que o convento de Santa Maria, onde Florine levaria Mayeux, era onde estavam sendo mantidas as filhas do marechal Simon, e era vizinho à casa de saúde do doutor Baleinier, onde

73 On lit dans les lettres de feu Victor Jacquemont sur l'Inde, à propos de l'incroyable dextérité de ces hommes : « Ils rampent à terre dans les fossés, dans les sillons des champs, imitent cent voix diverses, réparent, en jetant le cri d'un chacal ou d'un oiseau, un mouvement maladroit qui aura causé quelque bruit, puis se taisent, et un autre, à quelque distance, imite le glapisement de l'animal dans le lointain. Ils tourmentent le sommeil par des bruits, des attouchements, ils font prendre au corps et à tous les membres la position qui convient à leur dessein. [...] ». (SUE, 1983, p. 126, nota de rodapé).

74 – Ah ! ah ! te voilà bien penaud à cette heure, vieux vagabond... Tu croyais m'abuser par tes jérémiades, reprit le bourgmestre en s'avançant vers Dagobert ; Dieu merci ! je ne suis plus ta dupe... Tu verras qu'il y a à Leipzig de bons cachots pour les agitateurs français et pour les coureuses d'aventures, car tes donzelles ne valent pas mieux que toi... (SUE, 1983, p. 96).

75 [...] il [M. Rodin] éprouva tant de joie de voir le missionnaire sauvé d'une mort certaine, que la cruelle impression qu'il avait ressentie à la vue de filles du général Simon s'adoucit un peu. (On n'a pas oublié qu'il fallait pour les projets de M. Rodin que Gabriel fût à Paris le 13 février). (SUE, 1983, p. 169).

estava Adrienne de Cardoville⁷⁶. (SUE, 1983, p. 387).

(Lembremos que Dagobert achou melhor não informar sua esposa das esperanças que as filhas do marechal Simon depositavam sobre a medalha, e que elas mesmas haviam recebido do soldado a recomendação expressa de não falar sobre o assunto, nem mesmo à Françoise⁷⁷. (SUE, 1983, p. 323).

Embora o romance-folhetim seja constituído majoritariamente por diálogos (a “linguagem” popular aproximando o gênero de seu público), um outro interessante recurso pode ser igualmente observado em diversas passagens do romance de Sue: a interferência do narrador. Este último não somente seleciona as informações às quais o leitor terá acesso: “(Nós retiramos o final do verso, acentuado de forma bastante livre)⁷⁸” (SUE, 1983, p. 39); “Algumas palavras sobre a infância e a juventude do filho de Kadja-Sing são necessárias⁷⁹” (SUE, 1983, p. 128), como também determina a ordem em que tais informações serão transmitidas:

Faringhea tendo escapado da cabana das ruínas de Tchandi sem ser visto por Djalma, este, encontrando-se a bordo depois de uma fuga (que será explicada mais tarde), ignorando sua afiliação à seita dos Phansegars, o havia tratado durante a travessia como um compatriota⁸⁰. (SUE, 1983, p. 171).

Sem interferir na evolução da narrativa, enquanto precursor da nova estética realista, o narrador permite-se, em inúmeras passagens, discorrer sobre a psicologia dos personagens, associando suas atitudes e comportamentos a uma espécie de “verdade universal”. Vejamos alguns exemplos:

As pessoas de grande caráter, e o veterano era uma delas, preferem os

76 Le lecteur n’a pas oublié que le couvent de Sainte-Marie, où Florine devait conduire la Mayeux, renfermait les filles du maréchal Simon, et était voisin de la maison de santé du docteur Baleinier, où se trouvait Adrienne de Cardoville. (SUE, 1983, p. 387). NT: Se o título de marechal aparece associado ao nome de Simon em determinadas passagens do romance é porque Napoleão I, enquanto Imperador, lhe teria oferecido um grau superior em agradecimento à sua fidelidade e coragem.

77 (On se rappelle que Dagobert n’avait pas jugé à propos d’instruire sa femme des espérances que les filles du maréchal Simon devaient fonder sur la médaille, et qu’elles-mêmes avaient reçu du soldat l’expresse recommandation de n’en pas parler, même à Françoise). (SUE, 1983, p. 323).

78 (Nous supprimons la fin du couplet, un peu trop librement accentué). (SUE, 1983, p. 39).

79 Quelques mots de l’enfance et de la jeunesse du fils de Kadja-Sing sont nécessaires. (SUE, 1983, p. 128).

80 Faringhea s’étant échappé de la cabane des ruines de Tchandi sans être vu de Djalma, celui-ci le retrouvant à bord après une évasion (que l’on expliquera plus tard), ignorant qu’il appartenait à la secte des Phansegars, l’avait traité pendant la traversée comme un compatriote. (SUE, 1983, p. 171).

grandes perigos, as posições ameaçadoras, mas claramente definidas, àquelas ansiedades vagas que precedem um infortúnio definitivo⁸¹. (SUE, 1983, p. 85)

O belo rosto de Gabriel expressava uma amarga melancolia, como se ele estivesse sob a impressão de um sonho angustiante, ou então como se, tendo o costume de dissimular ressentimentos dolorosos, estes fossem revelados por sua expressão, sem que ele o percebesse, enquanto dormia; apesar de sua aparência triste e desoladora, suas feições conservavam sua doçura angelical, inexplicavelmente atraente, pois nada é mais tocante do que a beleza que sofre⁸². (SUE, 1983, p. 173)

A esta comparação ingênua e sincera, Mayeux quase esquecera tudo o que acabara de sofrer, tanto sua emoção era doce, consoladora... Pois, se para determinadas criaturas, fatalmente condenadas ao sofrimento, há dores desconhecidas para o mundo, há para elas, algumas vezes, humildes e tímidas alegrias, igualmente desconhecidas... A mínima palavra de ternura carinhosa que os eleve aos seus próprios olhos é tão benéfica, tão encantadora para esses pobres seres geralmente fadados ao desdém, à aspereza e à angustiante falta de confiança em si mesmo! (SUE, 1983, p. 209).⁸³

Constante e indispensável ao sucesso do romance-folhetim, o suspense desempenha um papel fundamental na incitação à leitura na medida que, alimentando as expectativas de seus leitores, garante-lhes satisfação, conduzindo-os, conseqüentemente, à aquisição do próximo número. O suspense aparece sob diferentes formas na obra de Sue:

- a) no estilo narrativo: “Morok, sua barra de ferro continuamente apontando para a jaula, deu um passo na direção da pantera... A pantera deu um passo na direção do Profeta... Ele parou... A Morte parou”⁸⁴. (SUE, 1983, p. 70);

81 Les gens fortement trempés, et le vétéran était de ce nombre, préférèrent les grands périls, les positions menaçantes, mais nettement tranchées, à ces angoisses vagues qui précèdent un malheur définitif. (SUE, 1983, p. 85).

82 Le beau visage de Gabriel exprimait alors une mélancolie amère, soit qu’il fût sous l’impression d’un songe pénible, soit qu’il eût l’habitude de cacher de douloureux ressentiments dont l’expression se révélait à son insu pendant son sommeil ; malgré cette apparence de tristesse navrante, ses traits conservaient leur caractère d’angélique douceur, d’un attrait inexprimable... car rien n’est plus touchant que la beauté qui souffre. (SUE, 1983, p. 173).

83 À ce rapprochement naïf et sincère, la Mayeux oublia presque tout ce qu’elle venait de souffrir, tant son émotion fut douce, consolante... Car, si pour certaines créatures fatalement vouées à la souffrance, il est des douleurs inconnues au monde, quelquefois il est pour elles d’humbles et timides joies, inconnues aussi... Le moindre mot de tendre affection qui les relève à leurs propres yeux est si bienfaisant, si ineffable pour ces pauvres êtres habituellement voués aux dédains, aux duretés et au doute désolant de soi-même ! (SUE, 1983, p. 209).

84 Morok, sa baguette de fer toujours étendue vers la cage, fit un pas vers la panthère... La panthère fit un pas vers le Prophète... Il s’arrêta... La Mort s’arrêta. (SUE, 1983, p. 70).

- b) como resultado de rupturas abruptas observadas no final dos capítulos (lembrando que o suspense seria mantido até a publicação da edição seguinte): “Dagobert não pode continuar. Rose, lançando um grito agudo, apontava a janela aterrorizada.”⁸⁵ (SUE, 1983, p. 55). Ou ainda, mantendo o suspense ao longo de diversos parágrafos:

Em seguida, tudo desapareceu. Uma onda aterrorizante lançou impetuosamente o *Black-Eagle* sobre o *Guillaume-Tell* em meio a uma nuvem de espuma borbulhante.

Ao espantoso choque entre essas duas massas de madeira e ferro que, esmagadas uma contra a outra afundaram imediatamente, juntou-se apenas um grande grito... um grito de agonia e de morte... as vozes de cem criaturas humanas em um único grito afogadas de uma só vez nas ondas...

E então, nada mais.

Alguns momentos depois, no topo ou entre uma onda e outra... podiam ser percebidos os destroços dos dois navios; e aqui e ali, braços tesos, o rosto lívido e desesperado de algum infeliz tentando alcançar os recifes da costa, sob o risco de ser esmagado sob o impacto das ondas que ali jogavam-se com fúria⁸⁶. (SUE, 1983, p. 164).

- c) Nas premonições, sonhos, sensações estranhas, que ocupam em grande parte o espírito dos personagens:

As pessoas de forte personalidade, e o veterano era uma delas, preferem grandes perigos, atitudes ameaçadoras, mas nitidamente opostas àquelas angústias incertas que precedem uma desgraça definitiva⁸⁷. (SUE, 1983, p. 85).

85 "Dagobert ne put continuer. Rose jeta un cri perçant en montrant la fenêtre avec effroi". (SUE, 1983, p.55).

86 Bientôt tout disparut. Une effrayante masse d'eau lança impétueusement le *Black-Eagle* sur le *Guillaume-Tell* au milieu d'un nuage d'écume bouillonnante. / À l'effroyable écrasement de ces deux masses de bois et de fer, qui, broyées l'une contre l'autre, sombrèrent aussitôt, se joignit seulement un grand cri... un cri d'agonie et de mort... un seul cri poussé par cent créatures humaines s'abîmant à la fois dans les flots.../ Et puis l'on ne vit plus rien. / Quelques moments après, dans le creux ou sur la cime des vagues... on put apercevoir les débris des deux bâtiments ; et çà et là, les bras crispés, la figure livide et désespérée de quelques malheureux tâchant de gagner les récifs de la côte au risque d'y être écrasés sous le choc des lames qui s'y brisaient avec fureur. (SUE, 1983, p. 164).

87 Les gens fortement trempés, et le vétéran était de ce nombre, préférèrent les grands périls, les positions menaçantes, mais nettement tranchées, à ces angoisses vagues qui précèdent un malheur définitif. (SUE, 1983, p. 85).

Além do suspense e das cenas cruéis e “adequadas” à exigência de seus leitores, um grande número de coincidências, revelações súbitas e retornos de situação visando estimular o prazer da leitura, são talentosamente trabalhados por Sue. É interessante observar que o emprego de tais mecanismos, próprios à escrita do romance-folhetim, atualizados ao longo dos anos, dão origem a diferentes gêneros populares, podendo ainda hoje serem observados em telenovelas, séries, minisséries, etc.

O recurso a uma trama histórica permite ainda aos românticos exprimir, por meio da narrativa de ficção, as preocupações sociais de seu século e, nesse sentido, o romance social aparece como prenúncio das futuras estéticas realista e naturalista. De fato, embora herdeiro do gênero romântico, diversos indícios da nova estética realista podem ser reconhecidos no romance de Sue: as desastrosas consequências da revolução industrial, o surgimento dos primeiros movimentos sociais-operários, a observação do mundo contemporâneo, a evidenciação dos defeitos da burguesia, etc. Além disso, através de personagens como Céphyse, a rainha *Bacchanal*, e Jacques Rennepont, o autor busca mostrar a influência determinante do meio social sobre o indivíduo (prostituição e boemia), renunciando igualmente a estética naturalista que, numa espécie de prolongamento da estética realista, irá buscar na observação dos resultados os efeitos do determinismo sobre o comportamento do homem (lembramos que a tendência de Jacques Rennepont aos exageros, dada pelo alcoolismo e pelos prazeres físicos, o conduzem à morte).

Outros elementos aproximam ainda o romance do realismo:

- a) a associação entre a natureza desoladora e angustiante descrita pelo prólogo e pelo epílogo (que encerra a primeira parte da obra) e o cenário lúgubre e melancólico que descreve o descaso e as péssimas condições de vida do proletariado do século XIX, revelando a preocupação do autor em denunciar, com a maior fidelidade possível, uma realidade até então ignorada pela literatura;
- b) as recorrentes alusões a episódios e personagens históricos e a associação destes a personagens fictícios que conciliam imaginação e realidade, ficção e veracidade, assim como o recurso a cartas, artigos de jornal, referências a

revoltas, crimes e outros fatos publicados em periódicos contemporâneos à publicação do romance;

- c) as minuciosas descrições de batalhas e de paisagens exóticas (sem dúvida baseadas na experiência de Sue enquanto cirurgião da marinha), assim como de costumes sociais ou ainda do interior e do exterior de residências (seja por sua riqueza seja por sua extrema pobreza), etc.;
- d) Os exemplos das condições de sobrevivência do proletariado:

La Mayeux vivia então com QUATRO FRANCOS POR SEMANA. Ela vivia... quer dizer, trabalhando duro de doze a quinze horas por dia, ela conseguia não morrer [...]: 3 quilos de pão, 2ª qualidade, 84 centavos. - Duas vias d'água, 20 centavos. - Gordura ou banha (a manteiga é muito cara), 50 centavos. - Sal cinza, 7 centavos. - Um pedaço de carvão, 40 centavos. - Um litro de legumes secos, 30 centavos. - 3 litros de batatas, 20 centavos. - Vela, 33 centavos. - Linha e agulhas, 25 centavos. - Total: 3 francos 9 centavos. [...]. Restava assim para a Mayeux, para o aluguel, se vestir e se aquecer, 91 centavos⁸⁸. (SUE, 1983, p. 185-186).

- e) os empréstimos feitos à cultura popular, como anedotas, canções e versos populares. Dagobert, apelido dado a François Baudoin, é um dos mais claros exemplos desses empréstimos. Assim, após uma batalha, vendo suas calças rasgadas, o soldado as retira a fim de costurá-las. No entanto, o acampamento militar é inesperadamente atacado e o soldado tem apenas o tempo para vestir suas ceroulas, ao avesso. Os soldados, vendo-o assim ridiculamente vestido, passam a denominá-lo “*Dagobert, celui qui met sa culotte à l'envers*” (aquele que veste as ceroulas ao avesso), em referência a uma canção popular que, tendo surgido na segunda metade do século XVIII, coloca em cena o Rei Dagobert e seu conselheiro.⁸⁹

87 La Mayeux vivait donc avec QUATRE FRANCS PAR SEMAINE. Elle vivait... c'est-à-dire qu'en travaillant avec ardeur douze à quinze heures chaque jour, elle parvenait à ne pas mourir [...] 3 kilogrammes de pain, 2e qualité, 84 centimes. - Deux voies d'eau, 20 centimes. - Graisse ou saindoux (le beurre est trop cher), 50 centimes. - Sel gris, 7 centimes. - Un boisseau de charbon, 40 centimes. - Un litre de légumes secs, 30 centimes. - 3 litres de pommes de terre, 20 centimes. - Chandelle, 33 centimes. - Fil et aiguilles, 25 centimes. - Total: 3 francs 9 centimes. [...]. Il restait donc à la Mayeux, pour se loger, se vêtir et se chauffer, 91 centimes. (SUE, 1983, p. 185-186).

89 Certas estrofes, datando do período revolucionário, tinham muito provavelmente a finalidade de ridicularizar a monarquia. Durante o primeiro exílio de Napoleão a décima quinta estrofe teria sido adotada

Assim, intimamente ligado às transformações sociais que marcam o século XIX francês, o romance social, abrindo definitivamente as portas ao romance popular, possibilita a interação dos escritores da época com um novo público-leitor que, sedento de fortes emoções, mas recentemente letrado, mostra-se esteticamente bem menos exigente.

Se o sucesso incontestável de Eugène Sue junto a seu público provém de seu talento para explorar os mecanismos do romance-folhetim, importante instrumento de fidelização dos novos leitores, ele aparece igualmente relacionado à criatividade do autor em associar o romance-folhetim, o romance social e o romance *noir*. Sua obra, veículo de expressão de uma realidade marcada pela revolução industrial e pelas transformações sociais, introduz, como vimos, os primeiros elementos de uma nova estética, o realismo, cujo senso de observação (do homem, da natureza e da sociedade) será aprofundado posteriormente pela estética naturalista.

2.3.2 Influências estéticas na formação do Errante romântico

Considerado como o primeiro romance gótico, *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, conhece o sucesso vinte anos mais tarde, seguido por *Os Mistérios de Udolfo* (1790), de Ann Radcliffe e de *O Monge*, de Mathew Lewis, o qual introduz o terror. Caracterizado por temas voltados ao passado, numa atmosfera onde o fantástico, o horror e o sobrenatural são predominantes, o gênero, que realça a crueldade humana, as forças demoníacas e o sofrimento de inocentes perseguidos, passa a ser adotado por escritores e dramaturgos franceses a partir da tradução das primeiras obras góticas inglesas⁹⁰.

Nos parece oportuno, no entanto, distinguirmos o que entendemos por gênero gótico e gênero *noir*; comumente apresentados como gêneros equivalentes. Assim, segundo a ótica de Maurice Lévy (1973, p. 56), com o qual concordamos, a assimilação entre romance *noir* e romance gótico, ainda que confortável, não corresponde à realidade.

pelos partidários do regime monárquico e, durante o regime dos Cem Dias, que marcam a retomada do poder por Napoleão, a canção teria sido proibida. Considerada atualmente como canção popular, é ensinada às crianças. Acessível em <<https://www.youtube.com/watch?v=asZqwP9aRp4>>. Acesso em 30 jun. 2019.

90 A título informativo, o romance *noir* tem seu início associado à publicação da tradução de *O Castelo de Otranto*, em 1792, de Horace Walpole (1764). Já o romance fantástico aparece associado à divulgação dos contos de Hoffman, em 1828.

Nesse sentido, ainda que influenciado pelo romance gótico inglês e alemão, o romance *noir* seria um gênero independente. Lévy chama ainda nossa atenção para o fato de que, ao final do século XVIII, diversos tradutores “amadores” teriam preferido adaptar o texto inglês à sensibilidade e à cultura francesas. Afastando-se do original, tais traduções teriam contribuído tanto para a equívoca fusão entre o romance gótico e o romance *noir* quanto para o ofuscamento de uma tradição *noire* francesa já existente. Os mesmos questionamentos aparecem nos estudos desenvolvidos por Catriona Seth (2010), para quem a literatura francesa já explorava as técnicas do *noir* antes da propagação das inúmeras traduções de romances góticos ingleses na França:

Se considerarmos a situação do romance *noir* no final do século XVIII, no auge da sua voga, dificilmente distinguiremos uma contribuição inglesa de uma tradição nacional anterior a ela. A ineficiente gestão do depósito legal no final do século XVIII, que explica a ausência de muitos volumes dos fundos públicos, bem como a tendência dos autores franceses a embelezar suas obras com o prestígio inglês, apresentando-as como "traduções", explicam porque muitas vezes é difícil distinguir nas publicações francesas as adaptações das produções autóctones [...] ⁹¹. (SETH, 2010, p. 18)

De fato, atestando a nova preferência do público leitor francês pelo mistério e pelo suspense, o sucesso alcançado pelo romance *noir*, gênero francês, o transforma numa das principais fontes de inspiração do melodrama, ao qual empresta, por sua vez, certas características góticas, como o terror, o mistério, o crime, os espaços sombrios, e o fantástico. Gênero “escolhido” para denunciar a violência histórica, o romance *noir*, tendo substituído o terror pelo *horror*, poderia assim ser visto como a politização do romance gótico, seu sucesso estando em estreita relação com uma sociedade francesa fortemente marcada pelos horrores da Revolução (PEZARD, 2011).

Observamos assim que a evolução do gênero romanesco acompanha o surgimento de um novo público que, mais heterogêneo e democratizado, principalmente após a Revolução Francesa, pede uma literatura mais popular:

A Revolução, tendo habituado o público a cenas sangrentas e comoventes na vida real, havia despertado seu gosto por tais cenas na

91 Si l'on considère la situation du roman noir à la fin du XVIIIe siècle, au plus fort de sa vogue, il est malaisé de distinguer l'apport anglais d'une tradition nationale qui lui préexisterait. Les dysfonctionnements du dépôt légal à la fin du XVIIIe siècle, qui expliquent que de nombreux volumes soient absents des fonds publics, tout comme la tendance des auteurs français à parer leurs œuvres du prestige anglais en les présentant comme des « traductions » expliquent qu'il soit souvent difficile de distinguer dans les publications françaises les adaptations des productions indigènes [...]. (SETH, 2010, p. 18).

ficção. Os enfadonhos romances sentimentais não podiam interessar os espíritos aos quais nada mais espantava.⁹² (KILLEN, 1924, p. 80).

Outrora reprimida pelas regras clássicas, a imaginação tem livre curso no romance *noir*; no qual, enquanto criminosos e marginais sucedem os cavaleiros medievais, pesadelos e aparições são incorporados à trama a fim de despertar fortes emoções. Vem ainda justar-se à esta atmosfera de suspense a tendência anticatólica da época, fortemente marcada pela vulgarização de figuras ligadas à igreja⁹³.

Um outro elemento constante do romance *noir* aparece como resultado da otimização do fantástico na narrativa. Assim, observamos que o fantástico nas produções literárias do século XIX, e mais precisamente naquelas que têm por foco o mítico Judeu Errante, aparece como resultado da indecisão do narrador quanto à natureza de suas aparições, sendo esta dúvida igualmente experimentada pelo leitor⁹⁴.

Já em 1789, *O Visionário*, de Schiller, será um dos primeiros textos a suscitar no leitor a dúvida quanto à natureza sobrenatural de Ahasverus, assim como atesta Barante (1838) em sua introdução à tradução francesa da obra:

Nela observa-se uma sucessão de estranhas aventuras que, em total acordo com tudo o que se tinha ouvido sobre esta nova retomada de magia, são relatadas com a intenção de agir de modo singular sobre a imaginação e a estimular vivamente a curiosidade. Permanecendo a dúvida se as mesmas podem ser explicadas de forma natural ou se o autor quis limitar-se à esfera do maravilhoso. (BARANTE, 1838, t. 1, p. X)⁹⁵.

92 La Révolution, en accoutumant le public aux scènes sanglantes et navrantes dans la vie réelle, avait avivé son goût pour de telles scènes dans la fiction. Les fades romans de sentiments ne pouvaient plus intéresser des âmes que rien n'étonnait plus. (KILLEN, 1924, p. 80).

93 Como pode ser observado em duas célebres obras inglesas, *O Monge*, de Lewis (1796) e *O Italiano, ou O Confessionário dos Penitentes Negros*, de Ann Radcliff (1797).

93 Lembremos que para Todorov (1981) é importante distinguir o maravilhoso do fantástico. Assim, misturando-se à realidade, os elementos sobrenaturais presentes numa narrativa de gênero maravilhoso não causam qualquer questionamento, estranhamento ou espanto no leitor (naturalização do insólito). Contrariamente, no gênero fantástico, o que se observa é a impossibilidade para o narrador em explicar, racional ou irracionalmente, a intrusão inaceitável do sobrenatural no universo real dos protagonistas, os quais mantêm uma atitude de dúvida diante dessas manifestações, evitando ou deixando em suspenso uma resposta para o acontecimento insólito narrado. Lembremos ainda que, segundo o autor, o fantástico seria caracterizado pelo momento de hesitação durante o qual o personagem, bem como o leitor, “preso” às leis naturais, hesita em fornecer uma explicação natural ou sobrenatural a um evento “em aparência” sobrenatural.

95 O y voit une succession d'aventures bizarres, entièrement conformes à tout ce qu'on racontait alors de cette nouvelle reprise de magie. Elles sont rapportées de manière à agir singulièrement sur l'imagination, et à exciter vivement la curiosité. On est sans cesse dans le doute de savoir si elles peuvent s'expliquer par des moyens naturels, ou si l'auteur a voulu se placer dans la sphère du merveilleux. (BARANTE, Prosper de. Introdução à *Le Visionnaire*, tradução de Pierre CHEVALIER, Paris, Desessart, 1838, t. I, p. X).

Na narrativa de Schiller, apresentada sob a forma de um diário redigido por um denominado Conde d'O, Ahasverus, apresentando-se como armênio, surge em Veneza durante um baile de máscaras e prevê a morte de alguém próximo ao Príncipe. A obra, misturando ocultismo, poderes misteriosos, sociedades secretas, religião e superstições, coloca o leitor face à incerteza narrativa que opõe o ceticismo do Príncipe à credulidade do narrador, conservando o mistério em torno do personagem do Judeu Errante.

Em 1796, inspirando-se na lenda popular alemã da *Freira Sangrenta (Die blutige Nonne)*, Lewis publica *O Monge*, um dos grandes expoentes do romance gótico. A trama inicia-se quando o monge Ambrósio, consumido pela culpa por haver cedido à tentação de Satã, dissimulado sob os traços de Mathilde, decide entregar sua alma ao demônio. No entanto, retrospectivamente, o leitor descobre que, ao mesmo tempo que se deixa seduzir por Mathilde, Ambrósio envia a jovem Agnés a um convento, como forma de punição por suas aventuras amorosas com o marquês Raymond. Este último, ferindo-se numa tentativa frustrada para salvar Agnés, vive momentos de delírio durante os quais a imagem da freira sangrenta confunde-se com a imagem de sua amada. Raymond recebe então a visita do misterioso Errante que lhe revela o segredo envolvendo as aparições da freira: esta seria um dos ancestrais de Raymond punida no passado por seus crimes. Numa cena de exorcismo, o misterioso viajante evoca o espírito da freira que, aterrorizada pela visão da cruz impressa na fronte do estranho personagem, implora por sua sepultura prometendo jamais voltar.

Observa-se que, simultaneamente à retomada de clichês da literatura gótica, como o tema da maldição familiar, Lewis, utilizando a figura do Errante enquanto símbolo fantástico, conserva o enigma em torno de sua aparição.

O mesmo estilo narrativo pode ser ainda observado no *Manuscrit trouvé à Saragosse*, de Jan Potocki, cuja redação, em francês, tem início em São Petersburgo em 1804. Segundo seu narrador, um oficial do exército francês, a obra teria sua origem em fragmentos copiados a partir de um diário, redigido em espanhol, encontrado por ele durante uma de suas campanhas. O manuscrito intitulado *Dix jours de la vie d'Alphonse Van-Worden (Dez dias da vida de Alphonse Van-Worden)*, assemelha-se às obras de Schiller e Lewis nas quais o fantástico, a partir da interação entre fenômenos naturais e sobrenaturais, faz surgir a figura do Judeu Errante. No *Manuscrit*, fugindo à Inquisição espanhola, o narrador encontra-se na companhia de um eremita e de um cabalista quando o Errante, sob os traços de um homem magro e desfigurado, cuja sinal na testa é coberto por uma faixa, junta-se a eles e revela a Van-Worden que uma mensagem urgente o

aguarda em determinado lugar, desviando sua rota e evitando sua execução pelo tribunal da Inquisição.

É interessante observar que grande parte das narrativas que associam a figura de Ahasverus aos temas da literatura gótica ou da literatura *noir* apenas intensifica o mistério em torno de sua presença, sem, no entanto, jamais explicá-la:

Mas a história do Viajante eterno oscila constantemente entre ficção e realidade. De fato, confrontados à existência real de um povo, os escritores preferem ora a fábula ora a realidade, mantendo a união entre uma e outra por meio da evocação fantástica do furtivo espectro⁹⁶. (ROUART, 1988, p. 110)

Em 1801, o misterioso personagem do conto “*The Stranger*”, que compõe a coletânea *Tales of Terror*, do escritor inglês Lewis, exerce uma grande influência na evolução da figura do Errante: “Envolto por um longo casaco, surgiu um estranho solitário, / encharcada estava sua barba acinzentada pelo tempo.”⁹⁷ A partir de então, a longa barba e o olhar perturbador, assim como a misteriosa errância e os estranhos acontecimentos desencadeados por suas aparições, passam a inspirar outros autores que, desafiando as leis naturais, renovam a figura de Ahasverus e o integram definitivamente ao fantástico.

A associação entre o Ahasverus-visionário e as ciências ocultas representa uma das características mais importantes legadas pela literatura fantástica ao personagem. Sob a influência do ocultismo e do esoterismo, suas aparições passam então a ser associadas às suas profecias, e em seu tormento, resultado do castigo divino que lhe fora imposto, Ahasverus surge como guia dos escolhidos rumo ao caminho da salvação. Testemunha da grandeza de Deus, ele passa a simbolizar a via de acesso a um segredo.

É nesse contexto que o Errante de Sue, influenciado pelo romance gótico e pelo romance *noir*, e impregnado pelo fantástico, aparece como testemunha da superioridade de Deus a fim de mostrar aos homens que o caminho para a salvação passa inevitavelmente pelo arrependimento e pelo amor.

96 Mais surtout l'histoire du Voyageur éternel oscille sans cesse entre fiction et réalité. En effet, confrontés à l'existence réelle d'un peuple, les écrivains donnent leur préférence tantôt à la fable tantôt à la réalité, sans maintenir le rapport ambigu de l'une à l'autre sinon dans l'évocation fantastique du revenant insaisissable. (ROUART, 1988, p. 110).

97 “Enwrapt in a cloak, a lone stranger appeared, / All silvered by the time was his long flowing beard”. LEWIS, Matthew Gregory. *Tales of Terror and Wonder*. Londres, George Routledge and sons, 1887. “The Stranger”, p. 16). Disponível em: <<https://archive.org/details/talesterrorandw00scotgoog/page/n20>>. Acesso em: 05 jul. 2019.

Concomitantemente à errância evolutiva e pregadora, o Ahasverus de Sue, auxiliado por seu *double* feminino errante, Herodíade, protege os sete descendentes da família Rennepont contra as armadilhas preparadas pelos membros da Companhia de Jesus. Sua implicação, segundo o próprio personagem, teria origem em seus distantes laços de parentesco com a família protestante:

O dia 13 de fevereiro está próximo, pensava ele; eles estão próximos... esses dias em que os descendentes de minha irmã bem-amada, esses últimos sucessores de nossa raça, devem reunir-se em Paris.... Ah! Pela terceira vez, há cento e cinquenta anos, a perseguição a disseminou por toda a terra, esta família que com ternura eu segui em todos os seus ciclos, durante dezoito séculos... em suas migrações, em seus exílios, em suas mudanças de religião, de sorte e de nome. Oh! Para esta família, nascida de minha irmã, e para eu mesmo, pobre artesão, quantas grandezas, humilhações, obscuridade, brilho, misérias, glória! Por quantos crimes ela foi manchada... por quantas virtudes ela foi honrada! A história desta única família... é a história da humanidade inteira! Percorrendo tantas gerações, pelas veias do pobre e do rico, do soberano e do bandido, do sábio e do louco, do covarde e do corajoso, do santo e do ateu, o sangue de minha irmã perpetuou-se até este momento⁹⁸. (SUE, 1983, p. 116).

Se o Ahasverus de Sue se assemelha a outros (longa barba, olhar melancólico, imune ao tempo e às dores físicas, passos lentos e decididos, pregos sob as sandálias, vestes humildes, etc.), a misteriosa marca em sua fronte, símbolo de reconhecimento dado aos homicidas, transforma-se numa única e contínua linha preta, resultado da união de suas sobrancelhas negras e espessas, traço que permite seu reconhecimento pelos personagens, e pelo leitor (lembramos que o traço distintivo é uma das características do herói fantástico):

Sua linguagem doce e triste emocionou-me; enquanto conversávamos eu me sentia melhor, eu amava ainda mais meu marido, minhas filhas, e ainda assim, vendo a expressão deste estrangeiro, eu poderia dizer que

98 Le 13 février approche, pensait-il ; ils approchent... ces jours où les descendants de ma sœur bien-aimée, ces derniers rejetons de notre race, doivent être réunis à Paris... Hélas ! pour la troisième fois, il y a cent cinquante ans, la persécution l'a disséminée par toute la terre, cette famille qu'avec tendresse j'ai suivie d'âge en âge, pendant dix-huit siècles... au milieu de ses migrations, de ses exils, de ses changements de religion, de fortune et de nom. Oh ! pour cette famille, issue de ma sœur, à moi, pauvre artisan, que de grandeurs, que d'abaissements, que d'obscurité, que d'éclat, que de misères, que de gloire ! De combien de crimes elle s'est souillée... de combien de vertus elle s'est honorée ! L'histoire de cette seule famille... c'est l'histoire de l'humanité tout entière ! Passant à travers tant de générations, par les veines du pauvre et du riche, du souverain et du bandit, du sage et du fou, du lâche et du brave, du saint et de l'athée, le sang de ma sœur s'est perpétué jusqu'à cette heure. (SUE, 1983, p. 116).

ELE NUNCA SORRIU NEM CHOROU", acrescentou sua mãe. Quando ele se foi, ela e eu, em pé, à porta, o seguimos com o olhar até que ele desaparecesse. Ele andava com a cabeça baixa. Seus passos eram lentos... calmos... decididos... parecia que ele os contava... E por falar em seus passos, neles notei algo mais. [...] sua marca havia ficado no barro, e pude ver que sob a sola havia pregos dispostos em cruz... [...] esse diabo de cruz que ele deixava atrás de si causou-me o efeito de um mau presságio, pois tão logo ele partira, duras provações nos foram impostas.⁹⁹ (SUE, 1983, p. 76, grifo do autor).

É interessante observar que na França do século XIX o tema da luta entre o bem e o mal confunde-se com o novo humanismo que, em defesa da moral e de atitudes mais humanas, se alimenta principalmente das novas utopias socialistas que alcançam o país durante o período. Assim, se o *fourierisme* defendido por Sue aparece nas inovações trazidas por François Hardy ao proletariado trabalhando sob suas ordens (melhores condições de vida em comunidade, desenvolvimento de suas habilidades, incentivo à educação, etc.), a ideologia *saint-simoniana* pode ser observada nas palavras de Ahasverus que, enquanto herói social, ensina aos homens a importância do amor para a salvação eterna.

Proferida pelo Errante ao longo do romance e retomada por diversos personagens, a expressão “AMAI-VOS UNS AOS OUTROS” (*AIMEZ-VOUS LES UNS LES AUTRES*), a qual aparece pela primeira vez no Evangelho de São João¹⁰⁰, foi o adágio retomado durante o século XIX por Claude-Henri de Rouvroy de Saint-Simon, precursor do *saint-simonisme*, doutrina socioeconômica e política segundo a qual a religião teria o dever de conduzir a sociedade na busca por melhores condições de vida às classes mais pobres e mais numerosas. Refletindo as ideias de seu século, a doutrina, ao depositar sua esperança no progresso e sua confiança nas máquinas, justifica o conceito de industrialização pela certeza de que a felicidade e a liberdade seriam condicionadas pela grande indústria, defendendo, no entanto, uma transformação social baseada numa associação fraterna na

99 Son langage doux et triste m’a attendrie jusqu’aux larmes ; pendant le temps qu’il m’a parlé, je me sentais meilleure, j’aimais davantage encore mon mari, mes enfants, et pourtant, à voir l’expression de la figure de cet étranger, on dirait qu’IL N’A JAMAIS NI SOURRI NI PLEURÉ », ajoutait votre mère. Quand il s’en est allé, elle et moi, debout à la porte, nous l’avons suivi des yeux tant que nous avons pu. Il marchait la tête baissée. Sa marche était lente... calme... ferme... on aurait dit qu’il comptait ses pas... Et à propos de son pas, j’ai encore remarqué une chose. [...] la marque de ses pas était restée sur la glaise, et j’ai vu que sous la semelle il y avait des clous arrangés en croix... [...] et pourtant, malgré moi, ce diable de croix qu’il laissait après lui m’a fait l’effet d’un mauvais présage, car à peine a-t-il été parti que nous avons été accablés coup sur coup. (SUE, 1983, p. 76, grifo do autor).

100 “Um novo mandamento vos dou: Que vos ameis uns aos outros; como eu vos amei a vós, que também vós uns aos outros vos ameis”. João, 13, 34. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/nvi/jo/13/34>. Acesso em 15/03/2020.

qual cada homem estaria sempre a serviço de seus semelhantes. Na visão de Saint-Simon a sociedade deveria ser vista como uma imensa fábrica na qual cada classe desenvolveria um trabalho importante e essencial. Aos cientistas, por exemplo, seria dado o poder espiritual, enquanto aos industriais caberia o progresso intelectual, físico e moral do proletariado. Adotando os mesmos preceitos morais cristãos e tendo como principal mandamento “amar o próximo como a si mesmo”, a nova doutrina preconizada pelo *saint-simonisme* lutaria contra o individualismo e o egoísmo, de forma que todo homem, buscando alcançar a vida eterna (paraíso), deveria buscar melhorar sua existência assim como a existência de seus semelhantes. Intitulada *Nouveau christianisme*, a obra de Saint-Simon, embora inacabada, seria publicada em 1825, ano de sua morte. Reformulada por seus discípulos, a doutrina é finalmente adotada na França durante a revolução industrial e inspira diversos escritores, entre eles, Eugène Sue.

Figura necessária à revolta humana contra um Deus opressor e autoritário, Ahasverus simboliza, durante o século XIX, a evolução do espírito que conduz à sua própria libertação por meio do questionamento aos dogmas cristãos. A partir de então, a natureza benigna ou maligna do personagem irá depender da visão adotada por cada autor que aborda o tema. Símbolo da revolta para alguns, para outros, como Sue, Ahasverus torna-se símbolo da redenção pelo sofrimento. Comparando as provações eternas de Ahasverus à contínua luta do proletariado, Sue, seguindo a tendência romântica de reabilitação do personagem maldito, desmistifica o mito ao mesmo tempo que enriquece sua sensibilidade. Reduzido à imagem romântica do pecador severamente punido, assim como os artesãos severamente explorados, Ahasverus aparece enquanto mito de redenção que profetiza a chegada de um novo paraíso social.

Conscientes de uma força superior e arrependidos por suas respectivas faltas, Ahasverus e Herodíade, por meio da aceitação das penas que lhes são individualmente impostas, assim como da generosidade de seus atos, buscam o perdão de um Deus vingativo a fim de colocar um término às suas expiações:

Este é o meu castigo.... Se ele é grande... meu crime foi ainda maior! ... artesão condenado às privações, à miséria... o infortúnio tornou-me ruim.... Oh! Maldito... maldito seja o dia em que, enquanto eu trabalhava, sombrio, colérico, desesperado, porque, apesar de trabalhar incansavelmente, os meus eram de tudo privados... o Cristo passou em frente à minha porta! Perseguido por injúrias, fustigado por golpes, carregando penosamente sua pesada cruz, ele pediu-me para descansar um momento sobre meu banco de pedra.... Seu rosto estava banhado em suor, seus pés sangravam, o cansaço o assolava... [...].

Tarde demais eu abri meus olhos à luz... tarde demais eu provei o arrependimento, tarde demais eu conheci a caridade, tarde demais finalmente eu compreendi suas palavras, que deveriam ser a lei da humanidade inteira: AMAI-VOS UNS AOS OUTROS.

[...]. Mas quando a dor está além das minhas forças... quando pressinto pelos meus um perigo do qual não posso salvá-los, então, cruzando os mundos, meu pensamento vai ao encontro dessa mulher, como eu amaldiçoada... esta filha de rainha que, como eu, filho de artesão, anda... anda e andará até o dia de sua redenção... Somente uma vez por século, como dois planetas aproximam-se em sua revolução secular... eu posso reencontrar essa mulher... durante a fatal Semana da Paixão.

E após este encontro pleno de terríveis lembranças e dores imensas, astros errantes da eternidade, nós continuamos nosso curso infinito.

E essa mulher, a única que, como eu sobre a terra, assiste a cada final de século dizendo: Ainda!!! essa mulher, de um extremo ao outro do mundo, responde a meu pensamento...

Ela, a única no mundo a compartilhar meu terrível destino, quis compartilhar o único interesse que me consolou através dos séculos... Esses descendentes de minha querida irmã, ela também os ama... ela também os protege... Poe eles, do oriente ao ocidente, do norte ao sul... ela também vai... ela também vem...

Mas, eis que a mão invisível também a empurra... o turbilhão também a carrega. E:

- ANDE! ...

Que ao menos eu termine minha tarefa, diz ela.

- ANDE! ...

Uma hora... nada mais do que uma hora de descanso!

- ANDE! ...

- Eu deixo aqueles que amo nas profundezas do abismo.

- ANDE! ... ANDE!!! ¹⁰¹ (SUE, 1983, p. 117-118, grifo do autor).

É interessante notar que o mistério envolvendo as intervenções dos dois

101 Tel est mon châtiment... S'il est grand... mon crime a été plus grand encore !... artisan voué aux privations, à la misère... le malheur m'avait rendu méchant... Oh ! maudit... maudit soit le jour où, pendant que je travaillais, sombre, haineux, désespéré, parce que, malgré mon labeur acharné, les miens manquaient de tout... le Christ a passé devant ma porte ! Poursuivi d'injures, accablé de coups, portant à grand-peine sa lourde croix, il m'a demandé de se reposer un moment sur mon banc de pierre... Son front ruisselait, ses pieds saignaient, la fatigue le brisait... [...]. Trop tard j'ai ouvert les yeux à la lumière... trop tard j'ai connu le repentir, trop tard j'ai connu la charité, trop tard enfin j'ai compris ces paroles, qui devraient être la loi de l'humanité tout entière : AIMEZ-VOUS LES UNS LES AUTRES. [...]/ Mais quand la douleur est au-dessus de mes forces... quand je pressens pour les miens un danger dont je ne peux les sauver, alors, traversant les mondes, ma pensée va trouver cette femme, comme moi maudite... cette fille de reine qui, comme moi fils d'artisan, marche... marche, et marchera jusqu'au jour de sa rédemption... Une seule fois par siècle, ainsi que deux planètes se rapprochent dans leur révolution séculaire... je puis rencontrer cette femme... pendant la fatale semaine de la Passion. Et après cette entrevue remplie de souvenirs terribles et de douleurs immenses, astres errants de l'éternité, nous poursuivons notre course infinie. Et cette femme, la seule qui, comme moi sur la terre, assiste à la fin de chaque siècle, en disant : ENCORE !!! cette femme, d'un bout du monde à l'autre, répond à ma pensée... Elle, qui seule au monde partage mon terrible sort, a voulu partager l'unique intérêt qui m'ait consolé à travers les siècles... Ces descendants de ma sœur chérie, elle les aime aussi... elle les protège aussi... Pour eux aussi, de l'orient à l'occident, du nord au midi... elle va... elle arrive. Mais, hélas ! la main invisible la pousse aussi... le tourbillon l'emporte aussi. Et : / - MARCHE !.../ - Qu'au moins je finisse ma tâche, dit-elle aussi. / - MARCHE !... / - Une heure... rien qu'une heure de repos ! / - MARCHE !... / - Je laisse ceux que j'aime au fond de l'abîme. / - MARCHE !... MARCHE !!! (SUE, 1983, p. 117-118, grifo do autor).

personagens míticos subsiste ao longo de toda a trama, sem que a curiosidade ou o espanto sejam despertados nos protagonistas que buscam na casualidade uma possível explicação ao fantástico. Observa-se, no entanto, que os demais personagens, não podendo explicar os fenômenos estranhos que se produzem, tampouco estão dispostos a admitir a presença do sobrenatural, de forma que o narrador hesita entre duas condutas: interromper seu relato nesse ponto (e permanecer no fantástico) ou decidir sobre a natureza do evento (e sair do fantástico). Lembremos que para Todorov cabe ao personagem, e/ou ao leitor, até o término da narrativa, decidir sobre o caráter sobrenatural ou não do evento. Assim, se decidir que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence ao gênero do estranho; caso prevaleça a explicação metafísica, a obra passa a pertencer ao gênero maravilhoso, em ambos os casos saindo da esfera do fantástico. Em outros termos, se concordarmos em dizer que o fantástico se situa no limite entre dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, e que uma narrativa deve ser considerada inteiramente fantástica quando a hesitação persiste, (TODOROV, 1981, p. 25), então podemos considerar o romance de Sue como pertencente ao gênero fantástico, uma vez que este, à imagem das narrativas de Lewis, Schiller e Potocki, mantém os personagens num estado de incerteza permanente diante dos fenômenos.

Assim, embora acreditando reconhecer nos traços do misterioso viajante da Sibéria o mesmo homem descrito pelo General Simon em suas cartas (alta estatura, sobrancelhas pretas e unidas de uma têmpera à outra, fisionomia triste e dócil, idade aproximada de trinta anos), ao ser questionado sobre a impossibilidade do mesmo ter conservado sua aparência física decorridos dezesseis anos, Dagobert, dubitativo, acrescenta: “Vocês têm razão [...]; sem dúvida eu devo ter-me enganado pelo acaso de uma semelhança... E no entanto...”¹⁰² (SUE, 1983, p. 60). A mesma hesitação podendo ainda ser observada nas palavras de Simon, quando este, em seu diário, discorre sobre “a imaginação naturalmente sonhadora e exaltada” de Djalma e sobre a importância dada ao sobrenatural pelos habitantes da Batávia, seguida pelo diálogo entre Dagobert e as gêmeas:

Além disso, minha amiga, você sabe que perdemos o direito de sorrir da credulidade dos outros... Eu, desde a campanha da França, onde vivi aquela aventura tão estranha que ainda não posso explicar...

102 - Vous avez raison, dit Dagobert, après un moment de silence et en haussant les épaules ; j'aurai sans doute été trompé par le hasard d'une ressemblance... Et pourtant... (SUE, 1983, p. 60).

[...] Você, minha querida Éva, desde as visitas daquela jovem e bela mulher que sua mãe dizia ter visto na casa de sua avó, quarenta anos antes...

[...] De toda forma, minha querida Éva, coisas aparentemente extraordinárias são quase sempre explicadas por um acaso, uma semelhança ou uma brincadeira da natureza. O fantástico, não sendo mais do que uma ilusão de ótica, ou o resultado de uma imaginação já abalada, chega um momento em que o que parecia sobre-humano, ou sobrenatural, transforma-se no evento mais humano e natural do mundo; assim, eu não tenho dúvidas de que o que chamamos de *nosso prodígios*, mais cedo ou mais tarde, tenha um desfecho prático e realista.

- Vocês estão vendo, minhas filhas, no início tudo parece fantástico... e no fundo... tudo é muito simples... o que não impede que, durante muito tempo, nada possamos compreender...

- Uma vez que nosso pai o diz, devemos acreditar e não nos surpreender; não é isso, irmã?

- Não, porque um dia tudo será explicado¹⁰³. (SUE, 1983, p. 65, grifo do autor).

É dessa forma que acontecimentos estranhos e coincidências insólitas, não contradizendo necessariamente as leis da natureza, mostram-se desde o princípio enigmáticos, ao mesmo tempo que ao longo da narrativa, sem que a sensação inicial de estranheza tenha se dissipado, sucedem outros acontecimentos que, razoavelmente inexplicáveis, preservam o caráter fantástico da narrativa, uma vez que os protagonistas, embora não possam explicá-lo, também não se deixam convencer pelo caráter sobrenatural do evento.

Quanto à Herodíade, a única capaz de prestar ajuda a Ahasverus quando este nada pode fazer por seus descendentes, às descrições de suas misteriosas aparições são invariavelmente associados elementos emprestados ao estilo gótico (vestido longo e esvoaçante, gestos lentos e leves, silenciosa como uma aparição fantasmagórica): “Finalmente, ao ver esta mulher, todos experimentavam uma sensação de surpresa à qual

103 «Du reste, tu sais, mon amie, que nous avons perdu le droit de sourire de la crédulité d'autrui... moi, depuis la campagne de France, où il m'est arrivé cette aventure si étrange, que je ne puis encore m'expliquer... » / [...] «Toi, ma chère Éva, depuis les visites de cette femme jeune et belle que ta mère prétendait avoir aussi vue chez sa mère, quarante ans auparavant... [...] / «Après tout, ma chère Éva, souvent les choses en apparence très extraordinaires s'expliquent par un hasard, une ressemblance ou un jeu de la nature. Le merveilleux n'étant toujours qu'une illusion d'optique, ou le résultat d'une imagination déjà frappée, il arrive un moment où ce qui semblait surhumain ou surnaturel se trouve l'événement le plus humain et le plus naturel du monde ; aussi je ne doute pas que ce que nous appelions nos *prodiges* n'ait tôt ou tard ce dénouement terre à terre. » / – Vous voyez, mes enfants, cela paraît d'abord merveilleux... et au fond... c'est tout simple... ce qui n'empêche pas que pendant longtemps on n'y comprend rien... / – Puisque notre père le dit, il faut le croire, et ne pas nous étonner ; n'est-ce pas, ma sœur ? / – Non, puisqu'un jour cela s'explique. (SUE, 1983, p. 65, grifo do autor).

misturava-se uma espécie de terror, uma angústia indescritível...¹⁰⁴” (SUE, 1983, p. 521).

2.3.3 Punição, arrependimento e perdão

Intitulado “Os dois mundos” (*Les deux mondes*), o prólogo do romance de Sue transporta o leitor ao Estreito de Behring, em um de seus extremos, a Sibéria, no outro, a América do Norte. Nele lê-se: “O mês de setembro chega a seu fim. O equinócio trouxe consigo as trevas e as tormentas boreais; daqui a pouco a noite substituirá um desses dias polares tão curtos, tão lúgubres.”¹⁰⁵ (SUE, 1983, p. 15). Observemos que “setembro” aparece como a única informação temporal trazida pelo prólogo, no qual o emprego de formas verbais, em sua grande maioria no presente e no imperfeito do indicativo, tem o propósito de transportar o leitor a um tempo cíclico, indeterminado.

“Noite sinistra”, “silêncio solene”, “regiões de tempestades, de fome e de morte”, “rochas negras, gigantescas, titanicamente aglomeradas”, a natureza hostil do prólogo de Sue é ameaçadora, inóspita, embora nela seja possível distinguir pegadas humanas que seguem em direção aos dois limites dos dois continentes. No continente americano, os passos são pequenos e leves, femininos, enquanto no outro continente, são maiores, profundos, masculinos: “Acaso, desejo ou fatalidade, nas pegadas deixadas pelos sapatos do homem percebe-se as marcas de sete pregos em forma de cruz¹⁰⁶” (SUE, 1983, p. 16). Ambas as marcas de passos dirigem-se, a partir de direções opostas, ao Estreito de Behring, quando, em meio a escuridão, como por magia, surge uma aurora boreal, fenômeno luminoso, segundo o narrador, capaz de aproximar, num efeito de miragem, os dois continentes. Seus raios, atravessando a neblina, iluminam os dois personagens. O homem, com expressão de indefinível desespero, estende os braços em direção ao continente americano, de onde a mulher, num único gesto, responde-lhe indicando o céu.

Os dois misteriosos personagens, embora não sendo formalmente identificados pelo narrador, são Ahasverus e Herodiade, os quais simbolizam o Antigo e o Novo Mundo. O fantástico da cena inicial, opondo o desespero do Errante ao gesto pleno de esperança de seu *double* feminino, afirma a confiança de uma sociedade marcada por um

104 “Tous enfin, à la vue de cette femme, éprouvait une surprise mêlée d’une sorte de frayeur, d’une angoisse indéfinissable...” (SUE, 1983, p. 521).

105 “Le mois de septembre touche à sa fin. L’équinoxe a ramené les ténèbres et les tourmentes boréales ; la nuit va bientôt remplacer un de ces jours polaires si courts, si lugubres”. (SUE, 1983, p. 15)

106 “Hasard, vouloir ou fatalité, sous la semelle ferrée de l’homme, sept clous saillants forment une croix.” (SUE, 1983, p. 16).

passado de sofrimento, representado nos traços de Ahasverus, em um futuro promissor, anunciado por Herodíade.

Posteriormente, o primeiro dos dois epílogos, finalizando a segunda parte do romance, associa novamente o Errante à paisagem hostil e desoladora. Desta vez, simbolizando a cisão imposta por Deus entre o Errante e a humanidade, uma visão contrastante é colocada em evidência pelo epílogo: do alto da colina, cuja vegetação é árida e selvagem, e onde encontra-se Ahasverus, veem-se vilarejos espalhados pela planície fértil e arborizada. O bucólico da cena é quebrado pelo toque fúnebre dos sinos das igrejas e aos poucos é possível reconhecer pequenas luzes que caminham em direção aos cemitérios (SUE, 1983, p. 115). A gravidade do tom aparece acentuada pelos verbos no presente do indicativo:

Durante o dia, um trabalho árduo e imperioso prende os sobreviventes à terra: e somente à noite, retornando dos campos, envergados pelo cansaço, eles podem cavar esses outros sulcos onde seus irmãos descansarão, comprimidos como os grãos de trigo na lavoura. [...]. Pois durante esses anos amaldiçoados, um viajante terrível percorreu lentamente a terra de um polo a outro... das profundezas da Índia e da Ásia aos glaciais da Sibéria... dos glaciais da Sibéria às praias banhadas pelo oceano francês. Esse viajante, misterioso como a morte, lento como a eternidade, implacável como o destino, terrível como a mão de Deus... era... O CÓLERA!!...¹⁰⁷ (SUE, 1983, p. 115-116, grifo do autor).

.....

A ruptura textual, marcada pelo sinal gráfico pontilhado, pode ser ainda observada na alteração do tempo verbal, assim como na mudança de voz narrativa:

[...]. Um homem passou através dos grandes troncos negros das árvores. De alta estatura; ele mantinha a cabeça abaixada contra o peito; suas feições eram nobres, doces e tristes; as sobrancelhas, unidas entre si, estendiam-se de uma têmpera à outra e pareciam barrar sua testa com uma marca sinistra. Este homem parecia não ouvir o tilintar distante de tantos sinos fúnebres e, no entanto, dois dias antes, a calma, a felicidade, a saúde e a alegria reinavam nessas aldeias, as quais, após tê-las atravessado lentamente, ele as deixava então para trás, tristes e desoladas¹⁰⁸. (SUE, 1983, p. 116).

107 Pendant le jour un rude et impérieux labeur attache les survivants à la terre : et le soir seulement, au retour des champs, ils peuvent, brisés de fatigue, creuser ces autres sillons où leurs frères vont reposer, pressés comme les grains de blé dans le semis. / [...] Car, pendant ces années maudites, un terrible voyageur a lentement parcouru la terre d'un pôle à l'autre... du fond de l'Inde et de l'Asie aux glaces de la Sibérie... des glaces de Sibérie jusqu'aux grèves de l'Océan français. Ce voyageur, mystérieux comme la mort, lent comme l'éternité, implacable comme le destin, terrible comme la main de Dieu... c'était... LE CHOLERA !!... (SUE, 1983, p. 115-116, grifo do autor).

108 [...]. A travers les grands troncs noirs des arbres un homme a passé. Sa taille était haute ; il tenait sa tête baissée sur sa poitrine ; sa figure était noble, douce et triste ; ses sourcils, unis entre eux, s'étendaient

Expressando-se pela primeira vez, o Errante, num tom exasperado, expõe as vicissitudes vividas por sua família protestante que, fugindo há cento e cinquenta anos, são os descendentes de seu próprio povo errante “disseminado há mais de mil e oitocentos anos em meio às migrações, exílios, mudanças de religião, de fortuna e de nome” (SUE, 1983, p. 116). Reconhecendo sua impotência face a uma força superior que o impele a avançar, impedindo-o ao mesmo tempo de retroceder, Ahasverus é obrigado a abandonar aqueles que continuam a sofrer injustiças e a afrontar os perigos. O personagem mítico aparece assim, pela primeira vez, como representante de uma eterna fuga e símbolo da injustiça social, ou ainda, símbolo de um povo e símbolo da humanidade oprimida. A emoção contida em suas palavras é expressa pelos inúmeros pontos de exclamação e reticências, enquanto os verbos, em letras capitais, realçam a severidade daquele por quem o castigo é imposto:

_ ANDE! ... ANDE! ...
 _ Que ao menos eu cumpra minha tarefa!
 _ ANDE! ...
 _ Uma hora somente! ... uma hora de repouso! ...
 _ ANDE! ...
 _ Ah! Deixo aqueles que amo à beira do abismo! ...
 _ ANDE! ... ANDE! ...
 [...]

.....
 [...] De repente, este homem maldito, a quem não era permitido sorrir ou chorar, estremeceu. [...] A noite caía. Este homem fez um movimento a fim de retornar precipitadamente sobre seus passos, mas uma força invisível o impediu e o impeliu no sentido oposto.
 [...] Em vão este homem levantava em direção ao céu suas mãos suplicantes. Logo depois, em meio às sombras da noite e ao barulho da tempestade, ele desapareceu¹⁰⁹. (SUE, 1983, p. 117-119, grifo do autor).

Por volta de 1840, Eugène Sue, à imagem de outros autores românticos, vê no

d'une tempe à l'autre, et semblaient rayer son front d'une marque sinistre. Cet homme ne semblait pas entendre les tintements lointains de tant de cloches funèbres et pourtant, deux jours auparavant, le calme, le bonheur, la santé, la joie régnaient dans ces villages, qu'il avait lentement traversés, et qu'il laissait alors derrière lui, mornes et désolés. (SUE, 1983, p. 116).

109 _ MARCHÉ !... MARCHÉ !... / _ Qu'au moins je finisse ma tâche ! / _ MARCHÉ !... / _ Une heure seulement !... une heure de repos !... / _ MARCHÉ !... / _ Hélas ! Je laisse ceux que j'aime au bord de l'abîme !... / _ MARCHÉ !... MARCHÉ !... [...]. / / [...] Tout à coup, cet homme maudit, qui ne peut plus ni pleurer ni sourire, tressaillit. / [...] La nuit était venue. Cet homme fit un mouvement pour retourner précipitamment sur ses pas, mais une force invisible l'en empêcha et le poussa en sens contraire. [...] En vain cet homme étendait vers le ciel des mains suppliantes. Il disparut bientôt au milieu des ombres de la nuit et du fracas de la tempête. (SUE, 1983, p. 117-119, grifo do autor).

final dos tempos a esperança de repouso para Ahasverus, cuja errância, ao proporcionar-lhe um mais amplo conhecimento de si, é capaz de conduzi-lo ao perdão e ao descanso eterno. A morte, tornando-se via de acesso à vida eterna, supõe que a morte de Cristo tenha sido uma mal necessário a fim de que Ahasverus pudesse tornar-se prova viva desse sacrifício, mostrando aos homens que somente o sofrimento (expição) é capaz de conduzi-los ao progresso espiritual, caminho para a salvação. Enquanto herói símbolo da salvação universal, Ahasverus aparece como anunciador de uma nova religião, a qual, independente de dogmas católicos, implica a revelação interior de Deus em cada ser humano, e sua morte, considerada como o advento da salvação outrora prometida à humanidade, conduz esta última da maldição à benção divina.

Na passiva tomada de consciência que lhe confere a deploração romântica, Ahasverus manifesta implicitamente o desejo de todo um século de reabilitar-se consigo mesmo, com a humanidade, o universo e os Deuses. A imagem privilegiada de nossa agitação interior ou da agitação política e social do século XIX não é somente um acessório poético [...]; a face noturna do Errante pode tornar-se também verdade velada e visão poética de nossa condição humana ao longo dos tempos¹¹⁰. (ROUART, 1988, p. 265-266)

Os dois personagens míticos serão reunidos ao término de suas expiações, ou seja, somente no final da obra, no segundo capítulo do epílogo intitulado “*La Rédemption*” (A Redenção), cuja paisagem contrasta com aquela descrita pelo prólogo e pelo epílogo da segunda parte da obra, anteriormente mencionados:

O dia em breve despontaria...

Uma luz rosa, quase imperceptível, começava a despontar ao leste, mas as estrelas ainda brilhavam, cintilando de luz, em meio ao azul do zênite.

Os pássaros, despertando sob a folhagem fresca das grandes florestas do vale, preludiavam com alguns gorjeios isolados seu concerto matinal.

Uma leve névoa esbranquiçada surgia da grama alta banhada pelo orvalho noturno, enquanto as águas calmas e límpidas de um grande lago refletiam o alvo amanhecer em seu espelho profundo e azul.

Tudo anunciava um daqueles dias felizes e quentes que iniciam o verão... [...] um homem e uma mulher estavam sentados; seus cabelos inteiramente brancos, suas rugas, suas costas encurvadas, anunciavam

110 Dans la prise de conscience passive que lui constitue la déploration romantique, Ahasverus manifeste implicitement le désir propre à tout un siècle de réintégration totale avec soi-même, avec l'humanité, le cosmos et les Dieux. L'image privilégié de notre agitation intérieure ou de l'agitation politique et sociale du XIXe siècle n'est pas seulement un ornement poétique [...]; le visage nocturne de l'Errant peut devenir aussi vérité cachée et vision poétique sur notre condition d'homme dans le temps. (ROUART, 1988, p. 265-266).

a idade avançada...¹¹¹ (SUE, 1983, p. 1103).

Observemos que a vitória das luzes sobre as trevas aparece simbolizada, de forma poética, no despertar do dia que se inicia, vitória de certa forma já anunciada, ainda que de forma discreta, pela aurora boreal, no prólogo. É em meio a esse cenário de luz que as duas metades da humanidade, Ahasverus e Herodíade, envelhecidos, exultam face ao início de um novo tempo, marcado pela proximidade da morte.

No entanto, a serenidade proporcionada pelo perdão daquele que os havia condenado é de repente perturbada pelos melancólicos pensamentos do Errante, que compreende que a redenção somente fora alcançada por meio do sacrifício, ou seja, pela morte de seus descendentes. O “misericordioso” Deus de Ahasverus “compensa” assim o sacrifício de seu filho sacrificando, por sua vez, os últimos descendentes daquele que, “tendo-se tornado mau em consequência da miséria e da injustiça” (SUE, p. 1104), ousara blasfemar contra o Deus-homem.

O diálogo final entre Ahasverus e Herodíade prevê, além da morte de Gabriel, o último sobrevivente Rennepont, a continuidade da luta entre o bem e o mal:

- Ah, minha irmã, sem dúvida... o último descendente de minha raça amaldiçoada... vai, com sua morte iminente, completar minha redenção... pois a vontade de Deus finalmente manifestou-se; eu serei perdoado quando o último de meus descendentes terá desaparecido da terra... Para aquele que... santo entre os mais santos... estava reservada a graça de realizar minha redenção... aquele que tanto fez pela salvação de seus irmãos.

- Oh, sim, meu irmão, ele que tanto sofreu, ele que, sem reclamar, esvaziou cálices tão amargos, carregou cruzes tão pesadas; ele que, ministro do Senhor, foi a imagem do Cristo na terra, ele devia ser o último instrumento desta redenção ...

- Sim... pois eu o pressinto neste momento, minha irmã, o último dos meus, pobre vítima de uma lenta perseguição, está prestes a retornar a Deus sua alma angelical... Assim... até o fim... eu terei sido fatal à minha raça amaldiçoada... Senhor, Senhor, se sua clemência é grande, sua ira também [é grande]¹¹². (SUE, 1983, p. 1104).

111 Le jour allait bientôt paraître... / Une lueur rose, presque imperceptible, commençait de poindre à l'orient, mais les étoiles brillaient encore, étincelantes de lumière, au milieu de l'azur du zénith. / Les oiseaux, s'éveillant sous la fraîche feuillée des grands bois de la vallée, préludaient par quelques gazouillements isolés à leur concert matinal. / Une légère vapeur blanchâtre s'élevait des hautes herbes baignées de la rosée nocturne, tandis que les eaux calmes et limpides d'un grand lac réfléchissaient l'aube blanchissante dans leur miroir profond et bleu. / Tout annonçait une de ces joyeuses et chaudes journées du commencement de l'été... [...] un homme et une femme étaient assis ; leurs cheveux entièrement blanchis, leurs rides séniles, leur taille voûtée, annonçaient une grande vieillesse... (SUE, 1983, p. 1103).

112 – Hélas ! ma sœur, sans doute aussi... le dernier rejeton de ma race maudite... va, par sa mort prochaine, achever ma rédemption... car la volonté de Dieu s'est enfin manifestée ; je serai pardonné lorsque le dernier de mes rejetons aura disparu de la terre... À celui-là... saint parmi les plus saints... était réservée la grâce d'accomplir mon rachat... lui qui a tant fait pour le salut de ses frères. / – Oh ! oui, mon

As sábias palavras de Herodiade, que mais uma vez busca reconfortar o Errante, traduzem o pensamento filosófico de sua época. Segundo ela, num mundo onde a dor e o sofrimento são necessários à redenção, é necessário que a fé e a esperança sejam mantidas, uma vez que o perdão e a recompensa virão somente após a expiação e o sofrimento, tanto para eles, pecadores, como também a todos aqueles que sofrem:

- Sim, sim, minha irmã, sinto que suas palavras são proféticas... sim... e fecharemos nossos olhos cansados ao menos vendo o alvorecer desse dia de libertação... lindo dia, tão esplêndido quanto aquele que há de chegar... Oh! non... non... choro somente lágrimas de orgulho e de glorificação por aqueles da minha raça que tenham talvez morrido a fim de garantir esta redenção! santos mártires da humanidade, sacrificados pelos eternos inimigos da humanidade [...]¹¹³. (SUE, 1983, p. 1105)

Dessa forma, ao reintegrar Ahasverus ao espaço-tempo do homem, o epílogo de Sue associa ao envelhecimento físico do Errante sua evolução moral. Convertido pelo altruísmo e convencido pelas palavras evangélicas “Amai-vos uns aos outros”, o herói maldito que suplicava a Deus por sua misericórdia, alcança finalmente o perdão.

Com exceção do prólogo e dos dois epílogos¹¹⁴, Ahasverus e Herodiade intervêm circunstancialmente na trama, sendo grande parte de suas aparições e atitudes relatadas por outros personagens. No entanto, é por meio de suas intervenções, ainda que pontuais se comparadas à extensão da obra, que o equilíbrio entre as forças do bem e as do mal pode ser mantido no interior do romance.

Vejamos primeiramente as situações às quais Ahasverus encontra-se associado:

- a) Parte 1, capítulo VII: Dagobert explica a Rose e Blanche que apesar de seu pai não ter sido mais visto desde sua proscricção pelos russos notícias dele

frère, lui qui a tant souffert, lui qui, sans se plaindre, a vidé de si amers calices, a porté de si lourdes croix ; lui qui, ministre du Seigneur, a été l'image du Christ sur la terre, il devait être le dernier instrument de cette rédemption... / – Oui... car je le sens à cette heure, ma sœur, le dernier des miens, touchante victime d'une lente persécution, est sur le point de rendre à Dieu son âme angélique... Ainsi... jusqu'à la fin... j'aurai été fatal à ma race maudite... Seigneur, Seigneur, si votre clémence est grande, votre colère aussi a été grande. (SUE, 1983, p. 1104).

113 – Oui, oui, ma sœur, je le sens, vos paroles sont prophétiques... oui... nous fermerons nos yeux appesantis en voyant du moins l'aurore de ce jour de délivrance... jour beau, splendide comme celui qui va naître... Oh ! non... non... je n'ai plus que des larmes d'orgueil et de glorification pour ceux de ma race qui sont morts peut-être pour assurer cette rédemption ! saints martyrs de l'humanité, sacrifiés par les éternels ennemis de l'humanité [...]. (SUE, 1983, p. 1105).

114 Dois epílogos aparecem na composição do romance de Sue. O primeiro deles, citado anteriormente, pertence à segunda parte da obra, e o segundo, dividido em dois capítulos, “*Quatre ans après*” (Quatro anos depois) e “*Rédemption*” (Redenção), precede a última parte do romance e antecede sua conclusão.

havam sido trazidas por “alguém que não se assemelhava aos outros homens” (SUE, 1983, p. 59). O soldado explica igualmente em quais condições ocorre o primeiro encontro entre o general Simon e o misterioso personagem durante a batalha de Waterloo: assim, encontrando-se sozinho à frente de um canhão adversário, o general percebe tarde demais a presença de um inimigo que, apesar de ferido, consegue manobrar o canhão em sua direção. Ao som da detonação, e antes de fechar os olhos, Simon vê um homem alto, vestido como um camponês, jogar-se à frente do canhão com a clara intenção de protegê-lo. Ao reabrir os olhos, esperando testemunhar uma horrível cena, tudo o que vê em meio à fumaça é a silhueta do mesmo homem, em pé, a olhá-lo triste e docilmente:

- [...] Parece que seu pai ficara vivamente impressionado pela figura deste homem que, segundo ele, parecia ter uns trinta anos, pois ele havia notado que suas duas sobrancelhas, pretas e unidas entre elas, formavam uma só, de uma têmpora à outra, de forma que ele parecia ter a testa cortada por uma linha preta.... Lembrem-se bem disso, minhas crianças, mais tarde vocês saberão o porquê. [...]

- Escutem ainda... O general tinha sido, eu já lhes disse, deixado por morto em Waterloo. Durante a noite que ele passou no campo de batalha numa espécie de delírio causado pela febre de seus ferimentos, ele pensou ver, na claridade da lua, esse mesmo homem debruçado sobre ele, olhando-o com grande doçura e grande tristeza, contendo o sangue de suas feridas e tentando reanimá-lo... Mas como seu pai, delirando, recusava seus cuidados, dizendo que após uma derrota como aquela ele só poderia morrer... pareceu ouvir este homem dizer-lhe: "É preciso viver por Éva! ..."115 (SUE, 1983, p. 59-60).

- b) Ainda segundo Dagobert (Parte VII, capítulo 2), na ocasião de um novo encontro, o general Simon confia ao misterioso viajante os documentos, a medalha e as inúmeras cartas redigidas por ele em forma de diário para que esses sejam entregues à esposa. Dirigindo-se então à Sibéria e tendo cumprido sua missão, o Errante despede-se deixando para trás suas pegadas

115 [...] Il fallait d'ailleurs que votre père eût été bien vivement frappé de la figure de cet homme, qui paraissait, disait-il, âgé d'environ trente ans, car il avait remarqué que ses sourcils, très noirs et joints entre eux, n'en faisaient guère pour ainsi dire qu'un seul d'une tempe à l'autre, de sorte qu'il paraissait avoir le front rayé d'une marque noire... Retenez bien ceci, mes enfants, vous saurez tout à l'heure pourquoi. [...] / – Écoutez encore... Le général avait été, je vous ai dit, laissé pour mort à Waterloo. Pendant la nuit qu'il a passée sur le champ de bataille dans une espèce de délire causé par la fièvre de ses blessures, il lui a paru voir, à la clarté de la lune, ce même homme penché sur lui, le regardant avec une grande douceur et une grande tristesse, étanchant le sang de ses plaies en tâchant de le ranimer... Mais comme votre père, qui avait à peine la tête à lui, repoussait ses soins, disant qu'après une telle défaite il n'avait plus qu'à mourir... il lui a semblé entendre cet homme lui dire : « Il faut vivre pour Éva !... » (SUE, 1983, p. 59-60).

no gelo, nas quais observa-se a forma de uma cruz deixada por pregos alinhados sob suas sandálias. Após a visita do misterioso viajante Eva e muitos outros habitantes da região, morrem em decorrência de uma epidemia de cólera. Associado assim à imagem de portador de desgraças, o Ahasverus de Sue carrega consigo o peso de seu desespero por ter sido escolhido como o mensageiro funesto de um Deus vingador.

- c) Destituído de todo desejo de revolta e vingança, o personagem mítico insiste no amor e no perdão como sendo os únicos sentimentos podendo levar à remissão dos pecados e à paz eterna. É assim que, independente da narrativa principal, a fantástica e perturbadora imagem do Errante aparece em sonhos a um dos membros da seita dos Estranguladores (Parte 2, capítulo V), o qual teria assassinado Ahasverus após este haver testemunhado um de seus crimes e ter se recusado, em seguida, a unir-se à seita. As contínuas aparições em sonhos do estranho viajante têm início após um breve encontro entre este, “novamente vivo”, e seu assassino, e limitam-se sempre em torno do mesmo tema:

- Viajante, dizia ele com a voz entremeada de silêncios repentinos, por que essa linha preta em sua testa? De uma têmpera à outra... é uma marca fatal; seu olhar é triste como a morte... Você foi uma vítima? venha conosco... Bohwanie vinga as vítimas. Você sofreu? - Sim, sofri muito... - Por muito tempo? - Sim, por muito tempo. - Ainda sofre? - Ainda. - Àquele que te feriu, o que lhe reserva? - A piedade. - Você quer retribuir todos os golpes? - Quero retribuir o ódio com amor. - Quem é você que retribui o mal com o bem? - Eu sou aquele que ama, sofre e perdoa. [...].

Há muito tempo não sonhava com este viajante. [...] cavamos sua tumba, disse o indiano tremendo, e, no entanto, há um ano, à noite, eu estava às portas de Bombay... estava sentado sob uma figueira... ouvi um passo calmo, lento, decidido: virei-me... era ele... estava deixando a cidade. [...]. Eu o reconheci por aquela marca preta na testa, era ele; fiquei parado horrorizado... em pânico; ele parou, fixando-me calma e tristemente.... Sem refletir, gritei: "É ele! - Sou eu!" respondeu ele com sua voz doce, uma vez que todos aqueles que você matou renascem como eu. E ele apontou o céu. Por que matar? [...]. Assim acontece com a alma daqueles que perecem sob seu laço, neste mundo ou lá em cima.... Neste envelope ou num outro... A alma será sempre uma alma... você não pode alcançá-la.... Por que matar? [...]. Jamais o indiano havia variado seu discurso pois, com frequência, ele havia relatado essa misteriosa aventura a seus companheiros. Sua persistência acabara por abalar sua incredulidade, ou melhor, fizera com que estes buscassem uma explicação natural a esse acontecimento

apparemment surnaturel. [...].

- Não, não, disse o indiano balançando a cabeça. Este homem não pertence a nossa raça... [...] O número de vítimas que os filhos de Bohwanie sacrificaram desde o início dos tempos não é nada comparado à imensidão de mortos e moribundos que este terrível viajante deixa para trás em sua marcha homicida. [...] E o cólera, continuou o indiano, avançava somente cinco a seis léguas por dia... aos passos de um homem... E ele jamais aparecia em dois lugares ao mesmo tempo... mas avançava lentamente, regularmente... sempre aos passos de um homem. [...] Creio que este homem que nós matamos, ressuscitado por uma divindade infernal... foi encarregado por ela de trazer esta praga terrível à Terra... e de espalhar a morte por todos os lugares sob seus passos...¹¹⁶ (SUE, 1983, p. 138-140).

- d) A relevância do personagem para a evolução da trama é colocada em evidência no dia anterior à data prevista para a abertura do testamento (Parte 10, capítulo X), durante a leitura de uma nota secreta da Organização Jesuíta por Rodin a seu então superior d'Aigrigny: “O homem desconhecido, incumbido de distribuir essas medalhas aos membros da família Rennepont, é um homem de trinta e seis anos, de aparência orgulhosa e triste, de alta estatura; suas sobrancelhas são negras, espessas e singularmente unidas [...]”¹¹⁷ (SUE, 1983, p. 446). Sua importância é ainda assinalada durante a

116 – Voyageur, disait-il d'une voix entrecoupée par de brusques silences, pourquoi cette raie noire sur ton front ? Elle s'étend d'une tempe à l'autre... c'est une marque fatale ; ton regard est triste comme la mort... As-tu été victime ? viens avec nous... Bohwanie venge les victimes. Tu as souffert ? – Oui, beaucoup souffert... – Depuis longtemps ? – Oui, depuis bien longtemps. – Tu souffres encore ? – Toujours. – À qui t'a frappé, que réserves-tu ? – La pitié. – Veux-tu rendre coup pour coup ? – Je veux rendre l'amour pour la haine. – Qui es-tu donc, toi qui rends le bien pour le mal ? – Je suis celui qui aime, qui souffre et qui pardonne. / [...] - Depuis longtemps je n'avais pas rêvé de ce voyageur. [...] nous avons creusé la fosse, dit l'Indien en frémissant, et pourtant, il y a un an, j'étais près de la porte de Bombay, le soir [...] j'étais assis sous un figuier... j'entends un pas calme, lent et ferme : je détourne la tête... c'était lui... il sortait de la ville. / [...]. À cette marque noire qui lui barre le front, je l'ai reconnu, c'était lui ; je restai immobile d'épouvante... les yeux hagards ; il s'est arrêté en attachant sur moi un regard calme et triste... Malgré moi, j'ai crié : « C'est lui ! – C'est moi ! a-t-il répondu de sa voix douce, puisque tous ceux que tu as tués renaissent comme moi. Et il montra le ciel. Pourquoi tuer ? [...]. Ainsi de l'âme de ceux qui tombent sous ton lacet, en ce monde ou là-haut... Dans cette enveloppe ou dans une autre... L'âme sera toujours une âme... tu ne peux l'atteindre... Pourquoi tuer ?... » [...]. / Jamais le récit de l'Indien n'avait varié ; car bien souvent il avait entretenu ses compagnons de cette mystérieuse aventure. Cette persistance de sa part finit par ébranler leur incrédulité, ou plutôt par leur faire chercher une cause naturelle à cet événement surnaturel en apparence. / [...] – Non, non, dit l'Indien en secouant la tête. Cet homme n'est pas de notre race... [...] Le nombre des victimes que les fils de Bohwanie ont sacrifiées depuis le commencement des siècles n'est rien auprès de l'immensité de morts et de mourants que ce terrible voyageur laisse derrière lui dans sa marche homicide. [...] Et le choléra, reprit l'Indien, ne faisait que cinq à six lieues par jour... la marche d'un homme... Il ne paraissait jamais en deux endroits à la fois... mais il s'avancait lentement, également... toujours la marche d'un homme. [...] Je crois que cet homme que nous avons tué, rendu à la vie par quelque divinité infernale... a été chargé par elle de porter sur la terre ce terrible fléau... et de répandre partout sur ses pas la mort... (SUE, 1983, p. 138-140).

117 L'homme inconnu, qui est parti pour distribuer ces médailles aux membres de la famille Rennepont, est un homme de trente-six ans, de mine fière et triste, de haute stature ; il a les sourcils noirs, épais et singulièrement rejoints [...]. (SUE, 1983, p. 446).

leitura do testamento, em meio às diversas revelações de Marius de Rennepont (Parte 7, capítulo XI): “Agora, meu dever está cumprido... Em tudo isso eu segui o conselho do homem a quem venero e a quem amo como a verdadeira imagem de Deus na terra.”¹¹⁸ (SUE, 1983, p. 508).

- e) À imagem do Ahasverus de Shelley (*Queen Mab*, 1813), que em sua revolta contra Deus o culpabiliza pelos males do mundo, Ahasverus, na última parte do romance, enquanto contempla Paris do alto da colina de Montmartre, suplica desesperadamente a Deus por sua piedade (Parte 16, Capítulo I):

- [...] Há cinco séculos, a mão vingativa do Todo Poderoso expulsou-me das profundezas da Ásia até aqui... Viajante solitário, eu havia deixado para trás mais luto, mais desespero, mais desastres, mais mortes... que teriam deixado os exércitos de uma centena de bárbaros conquistadores... Eu entrei nesta cidade... e também ela foi dizimada... Há dois séculos, essa mão inexorável que me conduz ao redor do mundo já me trazia aqui; e hoje, assim como no passado, esse flagelo que o Todo-Poderoso de tempos em tempos prende a meus passos devastou esta cidade, atingindo primeiro meus irmãos, já exaustos pela fadiga e pela miséria.

[...] Senhor! Uma vez que sua mão todo-poderosa me conduziu aqui... num propósito que eu desconheço, acalme enfim sua ira; que eu não seja mais o instrumento de sua vingança! ... Basta de luto na terra! Por dois anos suas criaturas têm caído aos milhares sob meus passos...

O mundo está dizimado, um véu de luto espalha-se pelo globo... Da Ásia às geleiras do polo... eu caminhei... e muitos morreram.... Não ouves esse longo pranto que da terra sobe em sua direção, Senhor? ... Misericórdia por todos e por mim...¹¹⁹ (SUE, 1983, p. 765-767).

- f) A última aparição de Ahasverus (Parte 16, Cap. XLV) acontece por meio de uma visão de Herodiade na qual o Errante, ao alcançar o topo de uma grande

118 Maintenant, mon devoir est accompli... En tout ceci j'ai suivi les conseils de l'homme que je vénère et que j'aime comme la véritable image de Dieu sur la terre. (SUE, 1983, p. 508).

119 - [...] Il y a cinq siècles, la main vengeresse du Tout-Puissant m'avait poussé du fond de l'Asie jusqu'ici... Voyageur solitaire, j'avais laissé derrière moi plus de deuil, plus de désespoir, plus de désastres, plus de morts... que n'en auraient laissé les armées de cent conquérants dévastateurs... Je suis entré dans cette ville... et elle a été aussi décimée... Il y a deux siècles, cette main inexorable qui me conduit à travers le monde m'a encore amené ici ; et cette fois comme l'autre, ce fléau que de loin en loin le Tout-Puissant attache à mes pas a ravagé cette ville et atteint d'abord mes frères, déjà épuisés par la fatigue et par la misère. / [...] Seigneur ! puisque votre main toute-puissante m'a conduit ici... dans un but que j'ignore, désarmez enfin votre colère ; que je ne sois plus l'instrument de vos vengeances !... Assez de deuil sur la terre ! Depuis deux années, vos créatures tombent par milliers sur mes pas... / Le monde est décimé, un voile de deuil s'étend par tout le globe... Depuis l'Asie jusqu'aux glaces du pôle... j'ai marché... et l'on est mort... N'entendez-vous pas ce long sanglot qui de la terre monte vers vous, Seigneur ?... Miséricorde pour tous et pour moi... (SUE, 1983, p. 765-767).

montanha, senta-se aos pés da cruz ali erigida. Ao tentar afastar de seu rosto os longos cabelos que a brisa agita, ele nota então que, “outrora negros como a noite.... eles haviam se tornado grisalhos” (SUE, 1983, p. 993). Ahasverus, finalmente podendo envelhecer, compreende que, após tantas lutas e sofrimentos, seu perdão foi alcançado e que a morte está próxima.

Herodíade, após ter seu castigo brevemente relatado por Ahasverus durante o epílogo que conclui a segunda parte do romance, aparece nas seguintes ocasiões:

- a) No relato de Gabriel a Dagobert e Agricol sobre a “providencial intervenção” de uma mulher misteriosa no momento de sua crucificação pelos selvagens da América, os quais tentava catequizar (Parte 5, capítulo VI):

- Nada tenho a esconder-lhe, nem a meu irmão... disse o missionário com a voz alterada. Será somente difícil fazer-lhes compreender... o que eu mesmo não compreendo... [...]. Sem dúvida, disse Gabriel corando, eu terei sido enganado por meus próprios sentidos confusos.... Naquele momento supremo durante o qual eu aguardava a morte com resignação... meu espírito, já debilitado, terá sido confundido por uma semelhança... e se o que, ainda agora, parece-me inexplicável, me fosse revelado mais tarde; inevitavelmente eu reconheceria aquela estranha mulher...

Dagobert, aturdido, escutava o missionário, pois ele mesmo buscava em vão a explicação sobre o inesperado socorro que lhe havia libertado da prisão em Leipzig, assim como as duas meninas.

- De que mulher você está falando? perguntou o ferreiro ao missionário.

- Foi uma mulher que te salvou das mãos dos selvagens? disse Dagobert.

- Sim, respondeu Gabriel absorto em suas lembranças, uma jovem e bela mulher...

- E quem é ela? Disse Agricol.

- Não sei... quando lhe perguntei... ela me respondeu: *Eu sou a irmã dos aflitos*. [...]. *Eu vou onde há sofrimento*, ela me respondeu, e continuou seguindo do Norte da América em direção aos países isolados onde a neve é eterna... e as noites são sem fim...

- Como na Sibéria..., disse Dagobert pensativo¹²⁰. (SUE, 1983, p. 216,

120 – Je n’ai rien à vous cacher, ni à mon frère... dit le missionnaire d’une voix altérée. Seulement j’aurai de la peine à vous faire comprendre... ce que je ne comprends pas moi-même.../ [...]. Sans doute, dit Gabriel en rougissant, j’aurai été dupe d’un mensonge de mes sens trompés... Dans ce moment suprême où j’attendais la mort avec résignation... mon esprit affaibli malgré moi aura été trompé par une apparence... et ce qui, à cette heure encore, me paraît inexplicable, m’aurait été dévoilé plus tard ; nécessairement j’aurais su quelle était cette femme étrange.../ Dagobert, en entendant le missionnaire, restait stupéfait, car lui aussi cherchait vainement à s’expliquer le secours inattendu qui l’avait fait sortir de la prison de Leipzig, ainsi que les orphelines./ – De quelle femme parles-tu ? demanda le forgeron au missionnaire./ – C’est une femme qui t’a sauvé des mains des sauvages ? dit Dagobert./ – Oui, répondit Gabriel absorbé dans ses souvenirs, une femme jeune et belle.../ – Et qui était cette femme ? dit Agricol./ – Je ne sais... quand je lui ai demandé... elle m’a répondu : - *Je suis la sœur des affligés*. [...]. *Je vais où*

grifo do autor).

O mesmo episódio será lembrado na ocasião da abertura do testamento, quando Gabriel, ao reconhecer Herodiade em um dos retratos expostos na mansão de Marius Rennepont (ao lado do retrato do Errante), interrompe a fala do escrivão com um grito de surpresa:

- Sim, é essa mulher, insistiu Gabriel, num tom mais baixo, quase assustado; essa mulher... ou então uma mulher tão parecida com ela que, se esse quadro não estivesse aqui há um século e meio, eu poderia pensar que fosse seu retrato... pois não consigo explicar a mim mesmo como uma tamanha semelhança pode ser o efeito do acaso... Enfim, acrescentou ele após um minuto de silêncio e suspirando profundamente, os mistérios da natureza... e a vontade de Deus são impenetráveis.

E abatido, sentou-se novamente em sua poltrona, em meio a um profundo silêncio logo rompido pelo Padre d'Aigrigny:

- É um caso de extraordinária semelhança e nada mais... meu caro filho... apenas a gratidão natural que você tem por aquela que o libertou que oferece a este estranho jogo da natureza um grande interesse para você¹²¹. (SUE, 1983, p. 505).

- b) Embora a narração mantenha o mistério em torno da fuga de Dagobert, Rose e Blanche da prisão em Leipzig, algumas passagens sugerem ao leitor a “intervenção de uma misteriosa mulher”, sem a qual eles jamais teriam chegado a Paris na data prevista;
- c) Decisiva para a continuação do romance, a última intervenção de Herodiade ocorre ao final da leitura do testamento de Marius Rennepont, no momento em que Rodin e d'Aigrigny, acreditando estarem em posse da herança, são interrompidos por sua chegada. No entanto, o fantástico da cena é logo

l'on souffre, m'a-t-elle répondu, repartit le missionnaire, et elle a continué son chemin dans le nord de l'Amérique, vers ces pays désolés où la neige est éternelle... et les nuits sans fin.../ – Comme en Sibérie..., dit Dagobert devenu pensif. (SUE, 1983, p. 216, grifo do autor).

121 – Oui, c'est cette femme, reprit Gabriel d'une voix plus basse et presque effrayée ; cette femme... ou plutôt une femme qui lui ressemblait tellement, que si ce tableau n'était pas ici depuis un siècle et demi je croirais qu'il a été peint d'après elle... car je ne puis m'expliquer comment une ressemblance si frappante peut être l'effet d'un hasard... Enfin, ajouta-t-il au bout d'un moment de silence, en poussant un profond soupir, les mystères de la nature... et la volonté de Dieu sont impénétrables. / Et Gabriel retomba accablé sur son fauteuil, au milieu d'un profond silence, que le père d'Aigrigny rompit bientôt en disant : / – C'est un fait de ressemblance extraordinaire, et rien de plus... mon cher fils... seulement, la gratitude bien naturelle que vous avez pour votre libératrice donne à ce jeu bizarre de la nature un grand intérêt pour vous. (SUE, 1983, p. 505).

substituído pelo interesse geral despertado pelo conteúdo do envelope entregue ao notário pela misteriosa mulher. Este contém o codicilo que, postergando a abertura do testamento, oferece à narrativa a possibilidade de um novo desfecho:

Embora nada parecesse mais natural que este incidente, uma mulher aparecendo no limiar de uma porta que ela acabara de abrir, fez-se um momento de silêncio profundo e solene. Angustiadados e aflitos, todos, à vista desta mulher, sentiam um misto de surpresa e temeridade, algo como uma ansiedade indefinível... pois esta mulher parecia ser o retrato vivo original daquele colocado no salão há cento e cinquenta anos. Era o mesmo penteado, o mesmo vestido com pregas um tanto longas, a mesma fisionomia imbuída de uma tristeza pungente e resignada.

Esta mulher avançou lentamente, sem parecer notar a profunda impressão causada por sua presença. Aproximando-se de um dos móveis decorados em cobre e estanho, tocou um mecanismo escondido na moldura em bronze dourado, fazendo abrir a gaveta superior do armário, e dali retirou um envelope em pergaminho selado; então, avançando-se em direção à mesa, colocou o papel diante do notário que, até então imóvel e mudo, pegou-o automaticamente. Após um longo, melancólico e doce olhar à Gabriel, que parecia fascinado por sua presença, a mulher dirigiu-se à porta do vestibulo que havia permanecido aberta [...] ela desapareceu tão lentamente quanto aparecera... após um último olhar à Gabriel.¹²² (SUE, 1983, p. 521).

Após a misteriosa aparição, Gabriel parece convencido de que a mulher que o salvara, a que acabara de partir e a do retrato sejam a mesma pessoa. Enquanto Faringhea e Dagobert, descobrindo o retrato do Errante, reconhecem nele, respectivamente, o homem estrangulado em Java e o viajante misterioso que trouxera notícias do General Simon à Sibéria. No entanto, a hesitação dos presentes quanto ao mistério envolvendo os dois estranhos personagens dissipa-se tão logo a trama é retomada.

A última aparição de Herodíade acontece durante a décima sexta e última parte do romance: “Mais ou menos à época em que essas coisas aconteciam em Paris, dois

122 Quoiqu'il n'y eût rien que de très naturel dans cet incident, une femme apparaissant sur le seuil d'une porte qu'elle vient d'ouvrir, il se fit un moment de silence profond, solennel. Toutes les poitrines étaient oppressées, haletantes. Tous enfin, à la vue de cette femme, éprouvaient une surprise mêlée d'une sorte de frayeur, d'une angoisse indéfinissable... car cette femme semblait être le vivant original du portrait placé dans le salon depuis cent cinquante ans. C'était la même coiffure, la même robe à plis un peu traînants, la même physionomie empreinte d'une tristesse poignante et résignée. / Cette femme s'avance lentement, et sans paraître s'apercevoir de la profonde impression que causait sa présence. Elle s'approcha de l'un des meubles incrustés de cuivre et d'étain, poussa un ressort dissimulé dans les moulures de bronze doré, ouvrit ainsi le tiroir supérieur de ce meuble, y prit une enveloppe de parchemin cacheté ; puis, s'avançant auprès de la table, plaça ce papier devant le notaire, qui, jusqu'alors immobile et muet, le prit machinalement. Après avoir jeté sur Gabriel, qui semblait fasciné par sa présence, un long regard mélancolique et doux, cette femme se dirigea vers la porte du vestibule restée ouverte [...] elle disparut aussi lentement qu'elle avait apparu... après avoir jeté un dernier regard sur Gabriel. (SUE, 1983, p. 521).

viajantes estrangeiros, embora separados, trocavam, de um lado a outro do universo, misteriosos pensamentos¹²³”. (SUE, 1983, p. 990). Estas poucas linhas precedem os dois capítulos que descrevem a chegada de Herodiade às ruínas da capela de *Saint-Jean le Décapité* (São João, o decapitado), cuja morte ela própria havia exigido de Herodes. Sentada aos pés da estátua de João Batista, em cujas mãos se vê uma bandeja contendo sua própria cabeça, Herodiade, sentindo-se de repente cansada e envelhecida, toma consciência de seu perdão e roga a Deus pelo perdão de Ahasverus:

[...]. Esta mulher está pálida, seus olhos estão tristes, seu longo vestido e seus pés estão empoeirados; seu passo é doloroso, incerto... esta mulher deixa-se cair exausta, ofegante de cansaço.

E, no entanto, há muitos dias, muitos anos, muitos séculos, ela anda... anda... incansável...

Mas, pela primeira vez... ela sente uma lassidão invencível...

Pela primeira vez... seus pés estão doloridos...

Pela primeira vez, ela, que atravessava com um passo igual, indiferente e seguro, a lava movediça dos tórridos desertos, enquanto caravanas inteiras eram engolidas sob as ondas de areia incandescente...

[...]. Ela enfim, que há tantos séculos nada mais tinha em comum com a humanidade... ela sentia pela primeira vez as dores...

Seus pés sangram, seus membros estão doloridos de cansaço, uma sede ardente a devora...

Ela sente-se fraca... ela sofre... e ela nem ousa acreditar...

Sua alegria seria imensamente grande...

Mas sua garganta, cada vez mais seca, se contrai, como se estivesse em chamas... ela entrevê a nascente e, de joelhos, precipita-se para saciar sua sede naquela água cristalina e transparente como um espelho. [...]. Nesse espelho profundo... ela percebe de repente que envelheceu...

[...]. Ela havia envelhecido... E podia finalmente aspirar à morte...

Cada minuto de sua vida a aproximava da sepultura...¹²⁴ (SUE, 1983, p. 990-991).

123 À peu près au moment où ces choses se passaient à Paris, deux voyageurs étrangers, quoique séparés l'un de l'autre, échangeaient à travers l'espace de mystérieuses pensées. (SUE, 1983, p. 990).

124 Cette femme est pâle, son regard est triste, sa longue robe flottante, et ses pieds sont poudreux ; sa démarche est pénible, chancelante [...] cette femme tombe épuisée, haletante de fatigue. / Et pourtant, depuis bien des jours, bien des ans, bien des siècles, elle marche... marche... infatigable... / Mais, pour la première fois... elle ressent une lassitude invincible... / Pour la première fois... ses pieds sont endoloris... / Pour la première fois, celle-là, qui traversait d'un pas égal, indifférent et sûr, la lave mouvante des déserts torrides, tandis que des caravanes entières s'engloutissaient sous ces vagues de sable incandescent... / [...] Celle-là enfin qui, depuis tant de siècles, n'avait plus rien de commun avec l'humanité... celle-là en éprouvait pour la première fois les douleurs... / Ses pieds saignent, ses membres sont brisés par la fatigue, une soif brûlante la dévore... / Elle ressent ces infirmités... elle souffre... et elle ose à peine y croire... / Sa joie serait trop immense... / Mais son gosier, de plus en plus desséché, se contracte ; sa gorge est en feu... Elle aperçoit la source, et se précipite à genoux pour se désaltérer à ce courant cristallin et transparent comme un miroir. / [...] Dans ce miroir profond... elle vient de s'apercevoir qu'elle a vieilli... [...] Elle avait vieilli... Elle pouvait enfin aspirer à la mort... / Chaque minute de sa vie la rapprochait de la tombe... (SUE, 1983, p. 990-991).

Assim, é por meio de seu narrador, o qual hesita constantemente entre o “descaso” pelo fenomenal, em favor de um outro episódio da trama, e a busca por uma explicação racional para o evento, que Eugène Sue mantém o mistério envolvendo as aparições dos dois personagens míticos, garantindo ao romance seu caráter predominantemente fantástico.

3. DE HEROI MÍTICO ROMÂNTICO A HEROI MÍTICO MODERNO

Evoluindo segundo a consciência europeia, vimos que o suplício e o isolamento de Ahasverus transformam-se em revolta contra Deus. No entanto, a partir do Romantismo, a revolta, em partes transformada, deixa de ser uma expressão de sofrimento para tornar-se uma expressão de complacência. Sua errância, proporcionando-lhe o papel de testemunha histórica, faz com que a punição recebida por não acreditar em Cristo passe a ser considerada como um privilégio. O herói Errante reúne-se a partir de então a outros mitos, para quem o conhecimento do homem implica o conhecimento do mundo que o cerca, não daquele que o excede. E a importância passa desde então a residir na própria caminhada que o impele, assim como a humanidade, em direção ao conhecimento. (ROUART, 1988, p. 184).

No entanto, desde 1812, Harold, personagem autobiográfico do poema romântico *Childe Harold's Pilgrimage* (A peregrinação de Childe Harold), de Lord Byron, já revela as primeiras discordâncias entre o homem e seu próprio *eu*. Abstendo-se de citar as causas de sua condenação, o herói byroniano conduz à renovação da imagem negativa da errância que, deixando de ser vista como punição divina, adota o sentido de autopunição. Narrando as glórias e as misérias humanas durante suas deambulações por Portugal, Itália, Espanha, Albânia, Grécia, Waterloo e Suíça, a solidão e a errância do poeta, homem atormentado e insatisfeito que busca escapar à sua própria ilusão do mundo e dos prazeres, assemelha-se à errância e à solidão de Ahasverus. Se por um lado Byron moderniza o herói fazendo dele o espelho de sua própria melancolia, por outro, ele o universaliza, associando sua errância aos imprevisíveis caminhos da vida: “É esta melancolia, à qual tudo sucumbe, / da qual o Hebreu criminoso sofria.¹²⁵”

Em *Le Passant de Prague* (1902), Apollinaire apresenta, de forma irônica, a

125 "C'est ce chagrin, sous lequel tout succombe, / Dont cet Hébreu criminel fut atteint." BYRON, George Gordon, *Les Pèlerinages de Childe-Harold*. Texto publicado por Ambroise Dupont & Cie., Libraires, Paris, 1828. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k948797x/f1.image>> Acesso em 10 jul. 2019.

transformação niilista sofrida pelo mito por meio do encontro do narrador com o Errante, em Praga. Após uma minuciosa descrição física de Ahasverus, o narrador relata um passeio pela cidade na companhia do Errante, o qual, questionado sobre a veracidade de sua condenação e recusando o drama comumente associado à errância, responde:

[...] eu não percorro o caminho da cruz, minhas estradas são as da felicidade. Testemunha imortal e única da presença do Cristo na terra, eu atesto aos homens a realidade do drama divino e redentor que teve início sobre o Gólgota. Que glória! Que alegria! No entanto, eu sou também, há dezenove séculos, o espectador da Humanidade, o que me oferece maravilhosos divertimentos. Meu pecado, meu senhor, foi um pecado de gênio, pelo qual há muito tempo deixei de me arrepender. [...] Arrependimento? Por que? Conserve a paz de espírito e seja impiedoso. Os bons lhe serão agradecidos. O Cristo! Eu o desprezei. Ele me tornou extraordinário. Adeus! ...¹²⁶ (APOLLINAIRE, 1910).

Narrando diversos episódios de sua “vida mítica”, citando os diversos nomes aos quais fora associado ao longo dos séculos assim como as obras às quais servira de inspiração, Ahasverus, transformado em *bon vivant*, troca o sentimento de culpabilidade pela serenidade insolente, e convida o narrador a fazer parte do espetáculo de uma vida de prazeres.

Assim, de alegoria popular a mito exemplar cristão, passando da culpabilidade à errância consoladora, da aceitação à revolta, atraindo ora o desprezo ora a compaixão ao longo dos séculos, o mítico Errante caminha em direção à modernidade.

3.1 Do *Nouveau Roman* ao romance francês contemporâneo

A expressão *nouveau roman*, criada em 1957, ainda que involuntariamente¹²⁷, pelo jornalista literário Émile Henriot, começa a ser utilizada pela crítica literária francesa para

126 [...] Je ne parcours pas un chemin de la croix, mes routes sont heureuses. Témoin immortel et unique de la présence du Christ sur la terre, j'atteste aux hommes la réalité du drame divin et rédempteur qui se dénoua sur le Golgotha. Quelle gloire ! Quelle joie ! Mais je suis aussi depuis dix-neuf siècles le spectateur de l'Humanité, qui me procure des merveilleux divertissements. Mon péché, monsieur, fut un péché de génie, et il y a bien longtemps que j'ai cessé de m'en repentir. / [...] Des remords ? Pourquoi ? Gardez la paix de l'âme et soyez méchant. Les bons vous en sauront gré. Le Christ ! Je l'ai bafoué. Il m'a fait surhumain. Adieu !... (APOLLINAIRE, Guillaume. Le Passant de Prague. In: *L'Hérésiarque et Cie.*, 1910. Disponível em: <<http://www.sculfort.fr/articles/litterature/anthologie/apollinaireprague.html>>. Acesso em: 10 jul. 2019.

127 Émile Henriot foi o primeiro a utilizar a expressão *nouveau roman*, em letras minúsculas, em 22 de maio de 1957, num artigo publicado pelo jornal *Le Monde*, por meio do qual o jornalista dirigia suas críticas ao terceiro livro de Robbe-Grillet, *La Jalousie* (1957), assim como ao primeiro livro de Nathalie Sarraute, *Tropismes* (publicada pela primeira vez em 1939, a obra será conhecida pelo público e pela crítica somente em 1957, em sua segunda edição).

designar um grupo de escritores que, entre 1950 e 1960, passam a questionar os padrões convencionais do romance tradicional e seu realismo utópico. Posteriormente ampliada, a denominação *Nouveau Roman* (em letras maiúsculas) passa a compreender todos os romances que, apresentando características inovadoras, distinguem-se do chamado “romance acadêmico”.

Desse modo, em defesa da renovação das técnicas de escrita romanesca, os *nouveaux romanciers* buscam, por meio da desconstrução da intriga bem como de seus personagens, o rompimento com as formas tradicionais do romance a fim de torná-lo menos previsível e mais complexo, conduzindo a uma maior participação intelectual do leitor. Desde então, o tempo abandona sua progressão linear e à intriga tradicional sucede a psicologia interior do personagem.

Opondo-se igualmente à onisciência do narrador, assim como à coerência reflexiva dos personagens, os novos romancistas assinalam a impossibilidade de convencer o leitor moderno, menos ingênuo, por meio de tudo o que testemunha o romance tradicional. Assim, segundo sua ótica, não seria mais possível ao leitor do século XX identificar-se ao herói realista do século XIX.

O *Nouveau Roman*, embora não constituindo grupo definido ou escola, tampouco possuindo chefe, revista ou manifesto, reúne de forma original e heterogênea autores como Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Robert Pinget, Jean Ricardou, Claude Simon, Michel Butor, Samuel Beckett et Claude Ollier, entre outros, os quais buscam nas novas formas romanescas um modo de expressar as atuais relações entre o homem e mundo.

Quer se trate de edição, de prêmios literários, de jornais, ou da Universidade, o *Nouveau Roman* certamente conseguiu deixar marcas de sua atividade. Contudo, isso parece ter sido possível somente por meio de sua imposição. De forma geral, a recepção que lhe fora reservada pelas instâncias culturais assemelhava-se singularmente a *uma recepção a contragosto*¹²⁸. (RICARDOU, 1973, p. 24, grifo do autor).

No entanto, para Robbe-Grillet (1961, p. 10), embora assimilada pela crítica literária, a expressão *Nouveau Roman* representaria apenas uma apelação cômoda e

128 Qu'il s'agisse donc de l'édition, des prix littéraires, des journaux, de l'Université, le Nouveau Roman a certes réussi à inscrire certaines marques de son activité. Cela, cependant, il semble surtout l'avoir accompli en s'imposant. L'accueil que lui ont globalement réservé les instances culturelles ressemble singulièrement à *une réception à contrecœur*. (RICARDOU, 1973, p. 24, grifo do autor.).

imprecisa, uma vez que todo romance, a partir do momento de sua criação, é considerado novo. Ainda segundo ele, e vindo ao encontro de nossa leitura, ao observarmos o caráter dinâmico da literatura é impossível afirmarmos que em sua contínua evolução haja uma ruptura definitiva com as estéticas anteriores, uma vez que estas, auxiliando a construção do presente, também funcionam como base para a nova estrutura. Em outros termos, os “elos” que unem passado e presente são jamais integralmente rompidos. Independentemente de sua obstinação em inovar, o escritor estaria assim constantemente ligado a conhecimentos anteriores, sendo-lhe impossível romper definitivamente com uma tradição, uma vez que a literatura, em seu processo evolutivo, retorna sistematicamente aos antigos padrões a fim de tomar-lhes emprestado os elementos que, renovados, são adaptados à nova realidade. Os mitos e as tragédias sendo os exemplos mais claros desse processo, uma vez que, destituídos de sua conotação religiosa, passam a auxiliar o homem em sua nova forma de ver e compreender o universo. Assim, liberto do temor e da subserviência aos dogmas religiosos, o homem, em sua nova relação com o mundo, passa a utilizá-los apenas como instrumento, algo que, fora de seu campo de utilização, perde todo significado.

No entanto, face a esta ausência de significação, o homem moderno não experimenta mais a mesma sensação de vazio experimentada pelo homem do início do século XIX. Ao recusar-se a pactuar com algo em que anteriormente buscava proteção, o homem moderno recusa igualmente a antiga noção de tragédia, que passa então a ser vista como uma espécie de “benção” concedida por meio do sofrimento. Em outros termos, outrora considerados como obstáculos à nossa existência, a infelicidade, o fracasso, a solidão, a culpa, etc., passam a ser vistos como inevitáveis à salvação. À tragédia deixam assim de ser associadas tanto a revolta quanto a completa aceitação, as quais cedem lugar à obstinação. Quanto à solidão, deixando de ser algo acidental e momentâneo, ela passa a fazer parte do próprio eu, um “eu universal”.

Sendo o homem condicionado à tragédia, conclui-se que é impossível a este escapar da mesma. Assim, ainda que as necessidades materiais estejam sendo supridas e que o fisiológico encontre-se em perfeito funcionamento, o “espírito” permanece insatisfeito.

À literatura associam-se, a partir de então, a distração, o faz-de-conta e o ensinamento, o “verdadeiro” romance passa a ser aquele “cuja significação ultrapassa a

anedota, elevando-a a uma verdade humana profunda, uma moral ou uma metafísica.”¹²⁹. (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 39).

Para os defensores do *Nouveau Roman*, a inconveniência do “efeito de real” estaria na impossibilidade artística de representação de uma realidade, sua verdadeira finalidade sendo a de questionar, ou motivar questionamentos, e não fornecer respostas. Em outras palavras, embora incapaz de fornecer as respostas, não seria permitido à literatura, em função do papel por ela desempenhado, de silenciar as perguntas. A partir de então, questões insistentes passam a integrar o romance, cuja singularidade aparece relacionada não somente aos temas abordados, mas também, e talvez principalmente, à abordagem dada a tais temas.

Quanto ao personagem, este deve ser construído de maneira que sua originalidade, tornando-o insubstituível, possa ao mesmo tempo torná-lo universal a fim de que o leitor possa nele reconhecer-se. São seus atos que, determinados por sua personalidade, permitem ao leitor julgá-lo, amá-lo ou detestá-lo.

Com o abandono da linearidade temporal e da intriga tradicional, múltiplas intrigas podem vir a fundir-se à narrativa a ponto de confundi-la, no entanto, sem comprometê-la, uma vez que os novos romancistas consideram a ordem dos acontecimentos menos relevante do que os questionamentos levantados pelo romance.

Quanto à narrativa, não basta que esta seja apenas agradável ou envolvente para que possa confundir realidade e ficção. A fim de convencer o leitor sobre a “realidade dos fatos”, a presença do narrador enquanto testemunha dos mesmos se faz necessária. Em suma, a realidade do *Nouveau Roman* assemelha-se à imagem que temos de nossa própria realidade, como num acordo implícito entre narrador e leitor, no qual o primeiro finge acreditar nos fatos que relata, enquanto o segundo finge esquecer que aquilo que lê não aconteceu. (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 30).

Aos jogos formais pouco a pouco introduzidos entre os anos de 1960-1970 sucedem livros voltados às existências individuais, às histórias de família, às condições sociais, tantos campos que a literatura parecia ter abandonado às ciências humanas, em pleno desenvolvimento há três décadas, ou às “narrativas de vida” que conhecem então um verdadeiro sucesso¹³⁰. (VIART & VERCIER, 2005, p. 5-6).

129 [...] dont la signification dépasse l'anecdote, la transcende vers une vérité humaine profonde, une morale ou une métaphysique. (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 39).

130 Aux jeux formels qui s'étaient peu à peu imposés dans les années 1960-1970 succèdent des livres qui s'intéressent aux existences individuelles, aux histoires de famille, aux conditions sociales, autant de domaines que la littérature semblait avoir abandonnés aux sciences humaines en plein essor depuis trois

Dissemos que o *Nouveau Roman*, ainda que desprovido de uma teoria, motiva um questionamento. Dissemos igualmente que ele se posiciona contra os princípios impostos pelo romance tradicional e concluímos que o romance, longe de romper radicalmente com uma tradição, apenas dá continuidade à constante evolução do gênero romanesco. Chamamos igualmente a atenção para as novas relações estabelecidas entre o homem e o mundo, em razão da dessacralização dos antigos dogmas religiosos. Assim, observamos na literatura do século XX, a recusa ao humanismo tradicional, à ideia de tragédia, assim como qualquer outra ideia que conduza à crença em algo superior, negando-se assim a existência de uma ordem pré-estabelecida.

No entanto, um olhar mais atento sobre a literatura francesa atual revela um retorno às formas narrativas livres dos excessos de fragmentação e outros mecanismos que dificultem em demasia o prazer da leitura. Assim, aptos a escrever um romance a partir da realidade, prática negligenciada por grande parte dos *nouveaux romanciers*, o passado e a História passam a ser revisitados pelos autores franceses contemporâneos:

O que lhes [escritores] interessa é o mundo real; e cada um esforça-se à sua maneira para criar a realidade. [...]. Se eles nem sempre chegam a um consenso, é porque têm ideias diferentes sobre a realidade. Os clássicos pensavam que ela é clássica, os românticos que ela é romântica, os surrealistas que ela é surreal, Claudel que ela é de natureza divina, Camus que ela é absurda, os *engajados* que ela é antes de tudo econômica, seguindo em direção ao socialismo. Cada um fala sobre o mundo conforme o vê, mas ninguém o vê da mesma maneira¹³¹. (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 135-136, grifo nosso).

Um outro aspecto da literatura francesa atual está em sua proximidade com o humanamente real em função dos equívocos e contradições por ela explorados. Esse aspecto contraditório pode ser observado por meio de seus personagens, as quais, à imagem do homem moderno, que vê, sente e imagina, situam-se no tempo e no espaço condicionadas por suas paixões. Assim, o personagem da narrativa moderna é aquele que, relatando suas experiências, reconhece seus próprios limites e expõe suas incertezas.

décennies, ou aux “récits de vie” qui connaissent alors un véritable succès. (VIART & VERCIER, 2005, p. 5-6).

131 C'est le monde réel qui les intéresse [aux écrivains] ; chacun s'efforce bel et bien de créer du réel. [...] S'ils ne s'entendent pas, c'est que chacun a, sur la réalité, des idées différentes. Les classiques pensaient qu'elle est classique, les romantiques qu'elle est romantique, les surréalistes qu'elle est surréelle, Claudel qu'elle est de nature divine, Camus qu'elle est absurde, les engagés qu'elle est avant tout économique et qu'elle va vers le socialisme. Chacun parle du monde tel qu'il le voit, mais personne ne le voit de la même façon. (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 135-136).

O tempo, enquanto reflexão, assume a forma de memórias e torna-se o principal elemento do romance contemporâneo, cuja arquitetura é composta por um importante número de rupturas cronológicas e digressões. A descontinuidade temporal exige do leitor uma outra forma de participação, mais reflexiva, menos intuitiva e, por vezes, perturbadora.

Enquanto literatura reflexiva, ela pode ser leve, inquietante, lúdica, enfática, sendo constantemente, implícita ou explicitamente, crítica. No entanto, consciente de seu tempo, de suas aflições e de seus anseios, as críticas e indagações dirigidas pela literatura francesa contemporânea a seu leitor relacionam-se a sua atualidade, ao seu presente, conduzindo-o invariavelmente a questionamentos, e eventualmente, a respostas.

3.2 Jean d'Ormesson

Uma beleza eterna. Tudo passa. Tudo acaba. Tudo desaparece. E eu que imaginava ter que viver para sempre, o que hei de me tornar? Não é impossível... Mas que eu tenha vivido sobre e nesse mundo onde você viveu é de uma verdade e de uma beleza eternas, e a morte, nada pode ela contra mim. (Últimas palavras de Jean d'Ormesson, escritas em 03/12/2107)¹³².

Jean Bruno Wladimir François-de-Paule Le Fèvre “conde” d’Ormesson nasceu em Paris em 16 de junho de 1925 e faleceu em Neuilly sur Seine, aos 92 anos, em 05 de dezembro de 2017¹³³. Escritor francês contemporâneo, foi igualmente jornalista político, diplomado em Filosofia, falante de alemão e grande conhecedor da História e das Artes. Aristocrata, sua família era composta por um conselheiro de Estado, um controlador de finanças e parlamentares. D’Ormesson passou grande parte de sua infância entre Romênia, Brasil e Alemanha, países nos quais seu pai atuou como diplomata e embaixador francês. Sem frequentar escolas, recebia aulas particulares em domicílio. Retornando à França e após seus estudos na *École Normale Supérieure*, Jean d’Ormesson

132 Une beauté pour toujours. Tout passe. Tout finit. Tout disparaît. Et moi qui m'imaginai devoir vivre pour toujours, qu'est-ce que je deviens ? Il n'est pas impossible.... Mais que je sois passé sur et dans ce monde où vous avez vécu une vérité et une beauté pour toujours et la mort elle-même ne peut rien contre moi. (Jean d'Ormesson, 03/12/2017. Disponível em: <<https://www.rtl.fr/culture/arts-spectacles/la-fille-de-jean-d-ormesson-devoile-les-derniers-mots-ecrits-par-son-pere-7791323335>> Acesso em 26 ago. 2019).

133 A fim de traçar um perfil mais completo de Jean d’Ormesson buscamos informações a partir de diversos suportes, artigos sobre o autor, entrevistas concedidas por ele a jornais e revistas, assim como registros em vídeo de suas inúmeras participações em programas de televisão disponibilizados pela internet.

forma-se professor de Filosofia.

Seu primeiro romance, *L'amour est un plaisir*, aparece em 1956, mas somente em 1971 o escritor receberá seu primeiro prêmio literário, o *Grand Prix du Roman de l'Académie*, por sua obra *La Gloire de l'Empire*. Dois anos mais tarde, em 1973, Jean d'Ormesson, aos 48 anos, tornaria-se o mais jovem membro da prestigiosa *Académie Française*.

De 1971 a 1974 d'Ormesson dirige *Le Figaro*, veiculador das ideias políticas da Direita conservadora e o mais antigo jornal francês ainda hoje em circulação, ocupando igualmente o posto de secretário geral e, posteriormente, presidente do Conselho Internacional de Filosofia e de Ciências Humanas da UNESCO. Enquanto diretor de *Le Figaro* o conteúdo crítico de suas crônicas e editoriais políticos direcionados à esquerda suscita grandes polêmicas e o mantém distante da literatura. Será finalmente ao término de sua carreira como diretor do jornal que d'Ormesson poderá dedicar-se exclusivamente à literatura. A independência econômica proporcionada por seu casamento com Françoise Beghin, filha de Ferdinand Beghin, o "Imperador do açúcar", possibilitando-lhe então *vivre de sa plume*.

O prêmio literário recebido em 1971 por *La Gloire de l'Empire*, um gênero de pastiche de acontecimentos históricos, aparece como um divisor de águas na vida de d'Ormesson, impulsionando-o em sua carreira de escritor. Em quinze anos serão publicados dez romances, além de artigos críticos e polêmicos dirigidos tanto aos representantes de direita quanto de esquerda. Em julho de 2015, ao integrar a *Pléiade*,¹³⁴ d'Ormesson passa igualmente a pertencer ao pequeno círculo de dezesseis autores cujas obras compõem a seleta biblioteca enquanto ainda vivos.

Aos cinquenta anos, admirado por seus leitores e reconhecido pela crítica literária francesa, d'Ormesson, aproveitando-se deliberadamente de sua notoriedade, participa de inúmeras emissões de televisão destinadas à literatura. Mestre na arte de dialogar, seus conhecimentos científicos, históricos, literários e religiosos, associados a seu sorriso e seu olhar de um azul quase transparente, encantam a mídia, que passa denominá-lo *Jean d'O*.

134 A Biblioteca da Pléiade, publicada pelas Edições Gallimard desde 1931, é uma das mais aclamadas coleções literárias francesas e referência em matéria de prestígio e reconhecimento literários. Um número muito reduzido de autores tem sua obra publicada pela Pléiade enquanto vivos. Atualmente a coleção compreende obras clássicas e contemporâneas, não somente de escritores franceses, mas também estrangeiros. Os cuidados que envolvem a publicação de uma obra podem ser observados desde a capa, confeccionada em couro de qualidade superior, fabricada na Itália, suas letras são pintadas com uma mistura a partir de ouro e as páginas são em papel bíblia.

Amigo desde a infância de Giscard d'Estaing, íntimo de Georges Pompidou, amigo de François Mitterrand, apesar da divergência de suas opiniões políticas, e bastante próximo de Nicholas Sarkozy, Jean d'Ormesson soube estabelecer e manter uma relação singular entre a literatura e a política.

Tratados com leveza e elegância, longe dos debates, a guerra, as viagens, o amor, as paixões e a amizade são temas constantes no conjunto de sua obra. Segundo o amigo Bernard Pivot, jornalista e outrora apresentador de *Apostrophe*, emissão literária apresentada semanalmente pela televisão francesa, o tempo aparece como personagem principal de seus romances e sobre ele d'Ormesson tem muito a dizer, a questionar, a refletir. Ainda segundo Pivot, ao deixar o jornal *Le Figaro*, d'Ormesson teria abandonado igualmente a imagem de jornalista político de direita, passando a seduzir uma outra categoria de leitores. Desde então sua evolução é notória e em meados do ano 2000 *Jean d'O* torna-se um dos escritores preferidos dos jovens leitores franceses.

Admirador incondicional do poeta Louis d'Aragon (1897-1982)¹³⁵, assim como de Chateaubriand (1768-1848) e do argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), Jean d'Ormesson trabalhava em defesa do que denominava “*l'art de la conversation*”, segundo ele, em vias de extinção. Recusando-se a utilizar o celular ou até mesmo o computador, ria de si mesmo alegando conservar certos princípios, mas nunca teria usado um relógio ou uma agenda.

O “estilo d'Ormesson”, irônico, inteligente, antitético, pode ser observado nas inúmeras entrevistas concedidas pelo autor. Questionado sobre sua eleição à Academia Francesa de Letras, declara: “tenho minhas dúvidas de que honrarias possam transformar um homem numa pessoa melhor, no entanto, amo tudo aquilo de que duvido”. Dizia-se um homem de Direita com ideais de Esquerda. Acreditava na igualdade entre os homens, embora reconhecesse os privilégios de uns sobre os outros, citando-se a si mesmo como exemplo: “*Je suis un héritier ! Je suis une espèce d'anarchiste de droite*” (“Sou um herdeiro! Uma espécie de anarquista de direita”).

O caráter contraditório seria de certa forma considerado como herança familiar. O pai, aristocrata e liberal, apesar de identificar-se às ideias de Esquerda, admirava consideravelmente as instituições conservadoras de Direita, enquanto a mãe, de família católica, era extremamente conservadora. *Gaulliste* e europeu, cristão e agnóstico, tanto

135 Louis d'Aragon está entre os principais fundadores do movimento surrealista, ao lado de André Breton e Paul Éluard, entre outros. Sua poesia inspira-se em seu amor por Elsa Triolet, esposa e escritora. D'Aragon é igualmente conhecido como poeta da resistência ao nazismo, assim como Robert Desnos, Paul Eluard, etc.

seus questionamentos quanto suas evoluções podem ser observadas no conjunto de sua obra, embora tivesse sempre afirmado que o escritor d'Ormesson e o homem d'Ormesson não fossem os mesmos: “*si vous aimez le foie-gras, inutile de connaître l'oie*” (“Se você aprecia *foie-gras*, parece-me inútil querer conhecer o ganso”).

O tom contraditório aparece ainda em suas relações com o universo feminino. Notório sedutor, amante dos prazeres e infiel, Jean d'Ormesson, no entanto, milita pela integração da mulher em espaços tipicamente masculinos, e em 1980 defende a candidatura de Marguerite Yourcenar (1903-1987)¹³⁶ como a primeira mulher a integrar a Academia Francesa. É ainda ele quem contribui, em 2010, para a entrada de Simone Veil¹³⁷ (1927-2017) entre os membros da *Vieille Dame*, assim como denominava a Academia, e d'Ormesson fará um discurso notável na ocasião de sua posse, assim como o fez na ocasião de sua morte, em junho de 2017, antecedendo em alguns meses sua própria partida.

Se o tempo aparece ao longo de toda sua obra é porque este está intimamente ligado à vida e à morte, dois dos temas preferidos de *Jean d'O*, para quem a vida seria nada mais que um "contrato com a morte", lembrando, no entanto, que seria necessário leveza para abordar tais temas com profundidade.

Admirador da filosofia de Martin Heidegger (1889-1976), para quem a morte seria apenas uma face escura e desconhecida da vida, d'Ormesson acreditava que somente a “barreira” entre a vida e a morte impediria que todos se precipitassem em direção a algo que poderia ser melhor que o aqui e o agora. Assim, questionado sobre a angústia do *post-mortem*, d'Ormesson diria apenas ter a esperança de que algo melhor viria após a morte, a qual traria o fim da tristeza e da dor. Em uma de suas últimas entrevistas concedidas à mídia, o autor diria ter amado a vida com tamanha intensidade que se um deus lhe oferecesse a possibilidade de tudo recomeçar ele certamente não o faria, pois, a imortalidade, à imagem do Judeu Errante, seria a pior de todas as punições.

No entanto, parecendo evoluir ao mesmo passo que a idade e as provações (o autor teria lutado por mais de um ano contra um câncer), Jean d'Ormesson diria haver

136 Escritora, tradutora e crítica literária, Marguerite Yourcenar era francesa, nascida na Bélgica e naturalizada americana.

137 Francesa de origem judia, Simone Veil, é uma sobrevivente de Auschwitz, para onde foi deportada, aos dezesseis anos, juntamente com sua família. Formada em Direito e Ciências Políticas, ela integra a magistratura e mais tarde, em 1974, é nomeada ministra da saúde. Ícone francês na luta contra a discriminação feminina, ela será a grande responsável pela aprovação da lei de descriminalização do aborto. Simone Veil é a primeira presidente eleita por meio do voto direto ao Parlamento Europeu, cargo que ocupará de 1979 a 1982. Ministra da Saúde de 1993 a 1995, ela também participa do Conselho Constitucional de 1998 a 2007, tendo sido eleita à Academia Francesa em 2008.

aprendido aquilo que para o budista seria a compaixão, para o comunista, a solidariedade e para o cristão, a caridade, e que seria preciso acreditar na existência de algo superior para evoluirmos enquanto seres humanos.

Acrescentando em seu habitual tom provocador que se, ao final de tudo, Deus não existisse, a morte perderia todo seu charme, uma vez que um mundo sem Deus seria apenas injusto, inútil e triste. No entanto, o antitético d'Ormesson afirmaria não ter fé, tampouco crença, mas apenas esperança no julgamento final, mesmo não tendo certeza de quem seria “o juiz”.

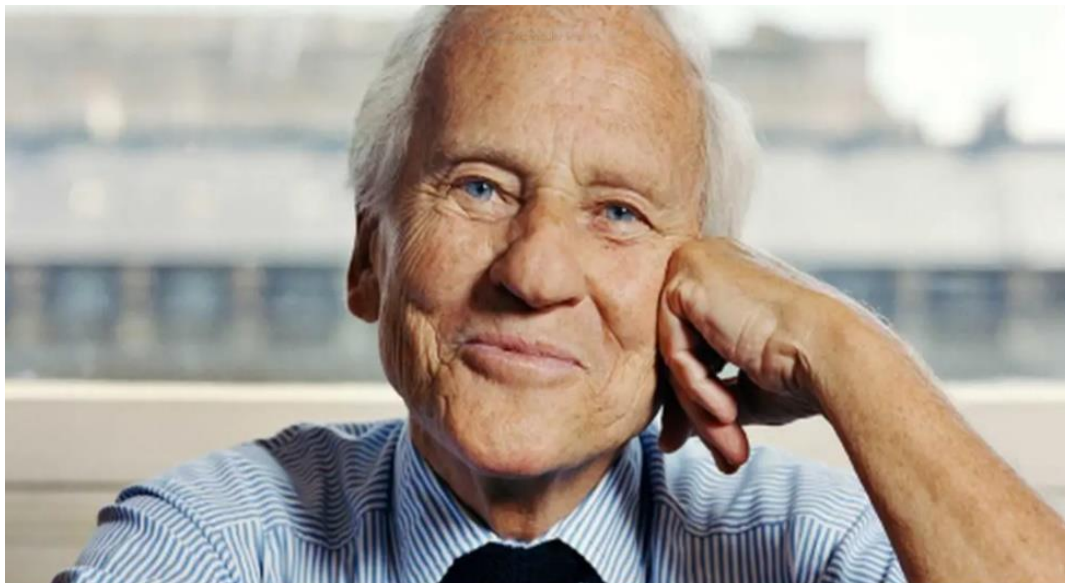
Convencido pela beleza da vida, apesar de suas adversidades, d'Ormesson, considerado como “escritor da felicidade” e citando em várias ocasiões trechos de seu poema favorito “*Que la vie en vaut la peine*”, publicado em 1954 pelo poeta comunista Louis d'Aragon, confessa ser às vezes melancólico. Num paralelo com a crítica literária, conclui que, sendo as contradições as grandes responsáveis por nossa evolução, mesmo os amores infelizes seriam construtivos e fariam parte da beleza da vida. E quanto às críticas, elas teriam sido muitas ao longo de sua carreira, indo desde o teor de sua escrita até sua nomeação como *immortel* da *Académie Française*.

Finalmente, à questão “por que escrever?”, Jean d'Ormesson responderia: “para oferecer às pessoas, em tempos tão sombrios, um pouco de satisfação”; e “para quem escrever?”, d'Ormesson, num misto de malícia e ironia, citaria Jorge Luis Borges: “Escrevo para mim, para os meus amigos e para suavizar a passagem do tempo” (Borges, 1978).

Figura 6: Jean d'Ormesson, à l'Académie Française



Fonte: Académie Française

Figura 7: Jean d'Ormesson

Fonte: Internaute, Salon du Livre

3.3 O Errante moderno ou o moderno Errante

Ao reunir a lenda à história, a ficção à realidade, o passado ao presente, Jean d'Ormesson (re)cria os mais diversos fatos e situações com habilidade, humor e ironia. Associando mitos, lendas e subentendidos históricos aos múltiplos avatares atribuídos ao mítico Errante, nas mais variadas épocas, línguas e culturas, d'Ormesson desperta a curiosidade e a imaginação de seu leitor conduzindo-o em um “passeio” histórico e cultural anunciado desde as primeiras páginas.

A escrita fluida e elegante de d'Ormesson, marcada pela intertextualidade e pelo constante diálogo com outras artes, abordando temas como a vida, a morte, o amor e o tempo, num paralelo entre o Errante e a humanidade em sua constante evolução, reflete de modo sutil e irônico seu criticismo histórico, político e religioso.

Amor, ódio, alegrias, tristezas, crimes, punições, pontuam as inúmeras existências do errante mítico que, “desconstruído”, oscila infinitamente, não sem um certo equilíbrio, entre o bem e o mal:

Eu fui soldado, marinheiro, comerciante, guia de caça, explorador, companheiro de Rimbaud nas fronteiras do Harrar, mercenário de Barba Ruiva afogado no Seleph, vendedor ambulante, catador de entulhos, cobrador de impostos, agrimensor, engenheiro florestal, guarda florestal e caçador ilegal, médico do campo, carteiro. Fui até mesmo missionário. Eu levei a esperança, eu curei, eu matei, eu estimei, eu vendi. Que importância tem isso? Eu andei. [...]. Por meio da guerra, do dinheiro, da religião, do conhecimento, da arte, da paixão, eu tentei

fornecer, antes do final da história, um alimento fictício à minha eternidade¹³⁸. (D'ORMESSON, 1990, p. 520).

O Ahasverus de d'Ormesson, adotando a cada existência um novo nome, uma nova nacionalidade, uma nova profissão, compartilha suas experiências com os mais diversos e improváveis personagens históricos. Assim, ao lado de Cristóvão Colombo, São Francisco de Assis, Nero, Chateaubriand, Alarico, entre outros, o Errante percorre o mundo e as épocas, testemunhando e agindo sobre a História, justificando sua culpa não por ser judeu, mas por ser homem:

- Que tipo estranho você faz! diz Marie. Você pode ser encantador e pode ser detestável.
- Minha criança, diz Simon, eu sou como todos os homens. Uma vez que eu sou um homem. E uma vez que cada homem tem um pouco de todos os homens¹³⁹. (D'ORMESSON, 1990, p. 333).

A *Histoire du Juif errant* (1990) relata, de forma fragmentada, o encontro de um jovem casal com um estranho desconhecido, Simon Fussgänger¹⁴⁰, em Veneza. À medida que Simon, exímio contador de histórias, narra-lhes suas inúmeras aventuras como o mítico Judeu Errante durante sua eterna peregrinação pelo mundo, a sensação de desconforto provocada pela intrusão do curioso personagem desaparece.

O relato confuso de suas histórias confundindo-se em diversos momentos com cenas irônicas de uma comédia na qual ele representa um papel caricato, e muitas vezes grotesco, contribui para a formação de uma figura carnavalesca que cresce, na atualidade, o seu interesse. Se por um lado a fragmentação narrativa concorre para uma sensação de estranhamento no leitor, o qual é levado a uma constante suspensão do fluxo de leitura ao tentar compreender linearmente os fatos, por outro, os fragmentos de uma mesma sequência narrativa, aproximando-se gradualmente por meio das semelhanças textuais, facilitam a identificação e a compreensão das diferentes peças que constituem o imenso *puzzle* narrativo de d'Ormesson.

138 J'ai été soldat, marin, commerçant, guide de chasse, explorateur, compagnon de Rimbaud aux frontières du Harrar, lansquenet de Barberousse noyé dans le Selef, colporteur, chiffonnier, collecteur des impôts, arpenteur, forestier, garde champêtre et braconnier, médecin de campagne, facteur. J'ai même été missionnaire. J'ai porté la bonne parole, j'ai soigné, j'ai tué, j'ai mesuré, j'ai vendu. Quelle importance ? J'ai marché. [...]. Par la guerre, par l'argent, par la religion, par le savoir, par l'art, par la passion, j'ai essayé de fournir, avant la fin de l'histoire, un semblant d'aliments à mon éternité. (D'ORMESSON, 1990, p. 520).

139 - Quel drôle de type vous faites ! dit Marie. Vous pouvez être charmant et vous pouvez être odieux./ - Mon enfant, dit Simon, je suis comme tous les hommes. Puisque je suis un homme. Et puisque chaque homme est un peu tous les hommes.(D'ORMESSON, 1990, p. 333).

140 *Fussgänger* (em alemão): andarilho, aquele que “caminha”.

Assim, num romance em três partes subdivididas em capítulos, fragmentos diversos compoem diferentes sequências seguem-se consecutiva e aleatoriamente, numa composição cujo efeito de circularidade aparece como um elo entre as diferentes narrativas que, embora distantes espacial, temporal e socialmente, constituem, reunidas, a unidade do romance.

Ele havia nascido na Galileia, em Magdala, entre trinta e quarenta anos atrás. Seu pai chamava-se Ahasverus. E ele também: Ahasverus. Todos na família chamavam-se Ahasverus. Esse estranho nome tinha-lhe valido zombarias e pancadas. [...]. Ahasverus-pai fora sapateiro na Galileia. Ahasverus-filho fora sapateiro em Jerusalém. (D'ORMESSON, 1990, p. 30-31).¹⁴¹

Diversas razões motivam o Ahasverus de d'Ormesson a abandonar sua Magdala natal para instalar-se em Jerusalém, a principal delas: uma desilusão amorosa. Em Magdala, tendo crescido ao lado da jovem e bela Myriam (ou Maria), Ahasverus nutre por ela uma paixão de infância. Adolescente, com seus longos cabelos dourados, seu caráter exaltado e excêntrico, a beleza de Maria de Magdala a torna pouco a pouco “popular” entre os homens, atraindo a atenção de certos notáveis¹⁴².

Diz-se - mas quem é que sabe! as pessoas são tão maldosas - que o procurador da Judéia, que se chamava Pôncio Pilatos, e o senador Publius Sulpicius Quirinius [...] teriam-lhe prestado alguns favores. O que é certo é que Myriam, aos poucos, entregou-se a uma vida de prazeres e logo de devassidão, tornando-se, simultaneamente, uma rica mulher e uma cortesã. [...]. Em poucos anos, em poucos meses, ela encontrava-se bem acima e bem abaixo dele, um sapateiro pobre e honesto: acima porque, coberta de joias, frequentando banquetes, ela levava uma vida brilhante, confortável, quase luxuosa; abaixo, porque havia entregado-se à prostituição.¹⁴³ (D'ORMESSON, 1990, p. 32-33).

141 Entre trente et quarante ans plus tôt, il était né en Galilée, à Magdala. Son père s'appelait Ahasvérus. Et lui aussi : Ahasvérus. Tout le monde, dans la famille, s'appelait Ahasvérus. Ce drôle de nom lui avait valu railleries et coups. [...]. Ahasvérus le père était cordonnier en Galilée. Ahasvérus le fils fut cordonnier à Jérusalem. (D'ORMESSON, 1990, p. 30-31).

142 A lenda em torno de Maria de Magdala desperta, ainda hoje, muitas questões, notadamente sobre sua suposta prostituição, o que motiva diversas teorias em torno da figura feminina mais citada pelo Novo Testamento. Segundo os Cátaros, acusados de heresia pela Inquisição, o espírito de Deus, tendo cumprido sua missão na Terra, abandona definitivamente o corpo de Jesus, o qual, retomando sua vida enquanto "homem", funda com Maria Madalena sua família. Segundo os gnósticos, Maria, tendo desfrutado de um lugar especial ao lado de Cristo, teria sido por ele iniciada aos mistérios de Deus. Questiona-se ainda o papel desempenhado pelo Papa Gregório I, durante o cristianismo primitivo, ao associá-la à prostituição com o objetivo de minimizar a importância do papel feminino na construção do catolicismo, garantindo assim um domínio masculino à Igreja. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-etudes-theologiques-et-religieuses-2006-2-page-167.htm#>>. Acesso em: 03 out. 2019.

143 On raconte – mais allez savoir! les gens sont si méchants – que le procureur de Judée, qui s'appelait Poncius Pilatus, et le sénateur Publius Sulpicius Quirinius [...] eurent des bontés pour elle. Ce qui est sûr, c'est que Myriam glissa peu à peu dans une vie de plaisirs et bientôt de débauche qui fit d'elle, à la fois, une

Em Jerusalém, ganhando dificilmente a vida, Ahasverus diverte-se jogando dados. Certa noite, Cartaphilus, um velho porteiro do palácio, tendo apostado e perdido para o sapateiro tudo o que possuía decide apostar seu emprego, e perde novamente. Ahasverus, com pena do pobre homem, decide servi-lo como aprendiz e substitui-lo após sua morte, passando então a ser chamado igualmente de Cartaphilus, o que explicaria um grande número de controvérsias em torno de seu nome. D'Ormesson, servindo-se da figura mítica de Ahasverus, busca “explicar” este e diversos outros mal-entendidos e contradições “históricas” que alimentam a imaginação do homem. É assim que, segundo d’Ormesson, do reencontro com Maria de Magdala, quando esta dirige-se ao palácio a fim de implorar a Pôncio Pilatos a libertação de Jesus, nasce o ciúme doentio do sapateiro/porteiro, sentimento que o conduz a sugerir uma troca de prisioneiros a Pilatos, ideia que será imediatamente aceita e proposta aos judeus, que escolhem a libertação de Barrabás:

Maria Madalena manipulava-o como bem entendia, porque ela não o amava e porque ele ainda a amava. Perdido, cansado, dilacerado por um ciúme que ela tentava apaziguar colocando sua devoradora paixão pelo Nazareno num outro mundo, Ahasverus resignara-se a fazer o que ela queria. [...] sentimentos violentos e contraditórios dominavam o sapateiro.¹⁴⁴ (D'ORMESSON, 1990, p. 69-70).

A interferência em controversos episódios bíblicos envolve igualmente os personagens de Barrabás¹⁴⁵ e Judas Iscariotes¹⁴⁶, cuja amizade, segundo d’Ormesson,

femme riche et une courtisane. [...] En quelques années, en quelques mois, elle fut bien au-dessus et au-dessous de lui, qui était un pauvre et honnête cordonnier : au-dessus, parce que, couverte de bijoux, traînant de banquet en banquet, elle menait une vie brillante, aisée, presque somptueuse ; au-dessous, parce qu'elle se livrait à la prostitution. (D'ORMESSON, 1990, p. 32-33).

144 Marie de Magdala le manœuvrait comme elle voulait parce qu'elle ne l'aimait pas et qu'il l'aimait toujours. Perdu, hagard, déchiré par une jalousie qu'elle s'efforçait d'apaiser en situant dans un autre monde sa passion dévorante pour le Nazaréen, Ahasvérus s'était résigné à faire ce qu'elle désirait. [...] des sentiments violents et contradictoires se disputaient le cordonnier. (D'ORMESSON, 1990, p. 69-70).

145 Barrabás, ou Jesus Bar Abbas (Jesus Filho do Pai), aparece como um dos personagens mais controversos do Novo Testamento. Apresentado como o célebre prisioneiro condenado à morte por assassinato durante uma rebelião judaica, Barrabás teria sido libertado por Pôncio Pilatos após este ter perguntado aos judeus se eles desejariam condenar Barrabás ou Jesus. Embora algumas narrativas sugiram que, após sua conversão, Barrabás teria dedicado-se a propagar o amor entre os povos, seu destino permanece incerto. Segundo uma das teorias exploradas por alguns exegetas, não seria impossível que os dois Jesus, de Nazaré e Bar Abbas, fossem um único personagem. Tendo suas figuras dissociadas, a libertação de Barrabás solicitada pelos judeus conferiria a estes o papel de povo deicida ao mesmo tempo que minimizaria a responsabilidade dos romanos no episódio da morte do Cristo. In: Barabbas dans l'Histoire. Enrico TUCCINARDI. Cahier N. 249 du Cercle Ernest Renan. Centre d'histoire des religions, de critique biblique et de recherche des origines du christianisme, 2010. Disponível em: <https://www.academia.edu/14384134/Barabbas_dans_lHistoire>. Acesso em: 28 out. 2019.

146 Assim como Barrabás, a existência de Judas Iscariotes é ainda hoje questionada por alguns exegetas, uma vez que sua traição e sua morte, únicas informações a seu respeito, provêm de fontes cristãs incertas. Assim, de acordo com os especialistas em história das religiões, episódios como a morte e a Paixão de

teria sua origem nas mesmas ideias político-religiosas (ambos seriam zelotas, judeus nacionalistas que acreditavam na vinda daquele que salvaria seu povo da opressão romana). Judas, mais místico, veria no Nazareno o Messias tanto esperado, enquanto, Barrabás, o cético, teria preferido financiar os milicianos sob suas ordens por meio do roubo e da extorsão. Capturado pelos soldados de Pôncio Pilatos, Barrabás é enviado à prisão, assim como Jesus que, traído por um Judas decepcionado e revoltado com sua inércia, decide entregá-lo aos romanos.

É de sua tenda que Ahasverus entrevê Jesus caminhando dificilmente sob o peso da cruz que acaba de recuperar dos ombros de Simão de Cirene.¹⁴⁷ Neste momento, um soldado dirige-se em sua direção e pergunta-lhe se o condenado não poderia ali beber um copo d'água e repousar-se. Os olhares de Cristo e de Ahasverus cruzando-se pela primeira vez, o sapateiro experimenta um sentimento de piedade que é rapidamente sucedido pelo ciúme, tão logo ele percebe o desespero de Maria Madalena que acompanha o cortejo. Tomado pela raiva, Ahasverus grita ao condenado: “Ande! Por que não anda?” Ao que Jesus responde calmamente: “Ando porque devo morrer. Você, até meu retorno, andará sem morrer.¹⁴⁸” (D'Ormesson, 1990, p. 76).

Em sua tenda em Jerusalém, um sapateiro ulcerado, dominado pela paixão, já elaborava as hipóteses que a crítica histórica, à beira do sacrilégio, levaria séculos e séculos para ousar formular. [...]. Tais hipóteses, tais suspeitas, nascem nessa noite de primavera, na miserável tenda onde o sapateiro abandonado chora silenciosamente seu amor perdido [...]. Depois de tanto esperar esquecê-la, o sapateiro de Jerusalém já não sabe se ama ou odeia Maria Madalena. [...] esses homens que ela amou, ou ama: ele os odeia – e sobretudo o último¹⁴⁹. (D'ORMESSON, 1990, p. 74-75).

Cristo, destinados à edificação dos fiéis durante a liturgia, não teriam sido elaborados como documentos históricos. In: MIMOUNI, Simon Claude ; MARAVAL, Pierre. *Le Christianisme des origines à Constantin*. Paris: Presses Universitaires de France, 2006. Disponível em: <<https://www.cairn.info/le-christianisme-des-origines-a-constantin--9782130528777.htm#>>. Acesso em: 28 out. 2019.

147 Outro controverso personagem bíblico citado nos evangelhos de Mateus, Marcos e Lucas como tendo sido escolhido pelos soldados romanos a fim de ajudar Jesus a transportar sua cruz. Curiosamente, o nome de Simão de Cirene não é mencionado no evangelho de João, para quem Cristo carregou sozinho sua cruz. Algumas correntes gnósticas não descartam a possibilidade de Simão de Cirene ter sido crucificado no lugar de Jesus Cristo.

148 – Marche ! Mais marche donc ! [...] / – Je marche parce que je dois mourir. Toi, jusqu'à mon retour, tu marcheras sans mourir. (D'Ormesson, 1990, p.76).

149 Dans son échoppe de Jérusalem, un cordonnier ulcéré, emporté par la passion, échafaudait déjà les hypothèses que la critique historique, au bord du sacrilège, mettrait des siècles et des siècles à oser formuler. [...]. Elles se forgent, ces hypothèses, elles naissent, ces suspicions, en ce soir de printemps, dans la boutique misérable où le cordonnier abandonné pleure silencieusement sur son amour perdu [...]. Après avoir tant espéré l'oublier, le cordonnier de Jérusalem ne sait plus s'il aime ou s'il déteste Marie-Madeleine. [...] ces hommes qu'elle a aimés ou qu'elle aime : lui les hait avec force – et surtout le dernier. (D'ORMESSON, 1990, p. 74-75).

Tendo providencialmente perdido os sentidos, ao despertar, ao final de três dias, Ahasverus é tomado pelo impulso de caminhar, dando início, sem o saber, a seu castigo. Quanto à associação do Errante a outros personagens bíblicos, assim como à forma como tem início sua punição, o Ahasverus de d'Ormesson aparece bem próximo ao de Goethe. Lembremos que este último teria tentado alertar Cristo do perigo de suas pregações assim como teria duramente criticado a traição de Judas, levando-o ao suicídio. Condenado à errância após ter insultado Cristo por sua irresponsabilidade, o Ahasverus de Goethe perde os sentidos e após três dias dá início a seu castigo:

Ele queria sair [...] escolheu seu melhor par de sapatos, o mais sólido, o mais confortável, aquele com o qual sentia-se melhor. Pegando em seguida sua bolsa e seu cajado, saiu para a rua. [...]. Ele tinha a sensação de que algo o corroía por dentro e o empurrava para a frente. Era uma angústia, era o passar do tempo, era um pecado que se confundia com sua existência. [...]. Ele teve a certeza de que a sua vida havia acabado, que algo de novo havia começado. [...]. Ele colocou os pés na rua e começou a andar¹⁵⁰. (D'ORMESSON, 1990, p. 93-94).

Bandido e agitador político, Ahasverus passa a fazer parte do grupo liderado por Barrabás, tornando-se ele mesmo chefe do grupo após o desaparecimento deste último, vingando-se de certa forma de Maria Madalena e de Jesus ao abusar de todas as judias e romanas que cruzam seu caminho (D'ORMESSON, 1990, p. 183). No entanto, seja pela necessidade de caminhar seja pelo desejo de vingar-se dos romanos, o Errante, sob o nome de Demétrios, dirige-se à capital do Império onde torna-se amante de Popeia Sabina, esposa do então chefe dos pretorianos, o que lhe possibilita o acesso à prestigiosa guarda romana. Sob seus conselhos a ambiciosa Popeia entrega-se àqueles cuja influência conduzem-na diretamente a Nero, do qual posteriormente se torna esposa. É Popeia, ainda sob os conselhos de Ahasverus, quem sugere a Nero a morte de Agripina e o exílio de Otávia, respectivamente mãe e primeira esposa do imperador¹⁵¹.

Planejados por um Ahasverus dominado pela revolta, o incêndio de Roma assim

150 Il avait envie de sortir [...] il choisit sa meilleure paire de chaussures, la plus solide, la plus commode, celle où il se sentait le mieux. Et puis il prit sa besace et son bâton, et il sortit dans la rue. [...]. Il sentit en lui comme une bête qui était en train de le ronger et de le pousser en avant. C'était une angoisse, c'était le temps qui passe, c'était une faute qui se confondait avec son existence. [...]. Il eut la conviction que sa vie était finie, que quelque chose d'autre commençait. [...]. Il posa le pied dans la rue et commença de marcher. (D'ORMESSON, 1990, p. 93-94).

151 A complexa personalidade de Popeia deu origem a um importante número de divergências entre os historiadores. Alguns, como o francês Ernest Renan, chegando a citar a estanha inclinação da Imperatriz pelo Judaísmo e a questionar o papel dos judeus no episódio conhecido como o incêndio de Roma. In: Herrmann, Léon. "Les Juifs Et La Persécution Des Chrétiens Par Néron". *Latomus*, vol. 20, n°. 4, 1961, p. 817-820. <Disponível em: www.jstor.org/stable/41522092>. Acesso em: 19/12/2019.

como a atribuição de sua responsabilidade aos cristãos, o qual dá início às perseguições e aos horrores vividos por estes no Circo de Calígula¹⁵², possibilitam ao Errante dar continuidade à sua vingança, não somente dirigida aos romanos, invasores da Judéia, mas também à Maria Madalena e todos os cristãos, verdadeiros responsáveis, segundo ele, por seu castigo.

O término de sua aventura romana coincide com a gravidez e a morte de Popeia, acontecimentos que, ainda hoje, dividem a opinião dos historiadores. A interferência de Ahasverus explicaria assim novamente, segundo d'Ormesson, o que a História não teria sido capaz de responder: ao descobrir o adultério Nero promete a Ahasverus-Demétrios uma morte atroz. Popeia, desesperada e ignorando a imortalidade do amante, confessa ser Ahasverus o verdadeiro pai de seu filho. Cego pelo ódio, Nero precipita-se sobre a esposa e confere-lhe um violento chute na barriga, provocando sua morte.

Após Roma, de retorno a Jerusalém, Ahasverus reúne-se aos rebeldes judeus e participa de sua última grande revolta contra o Império. Perseguido, o grupo busca refúgio na fortaleza de Massada, onde permanecem cercados pelos soldados romanos por mais de três anos. O Cerco de Massada chega a seu término com a construção de uma torre de madeira que, tão alta quanto o rochedo que abriga a fortaleza, permite finalmente seu acesso aos romanos. No entanto, decididos a fazer da derrota um ato heroico face à opressão, os rebeldes optam pelo suicídio coletivo. Responsável pela organização e supervisão da execução do projeto, Ahasverus, último sobrevivente do Cerco de Massada, entrega-se aos romanos e adota o nome de Flavius Josefo, tornando-se um dos mais célebres historiadores romanos de origem judaica¹⁵³.

A vingança pelo sangue judeu derramado em Massada virá quatro séculos mais tarde quando, juntando-se primeiramente a Alarico, chefe dos Visigodos, Ahasverus-Demétrios participa das sucessivas conquistas bárbaras que provocam a queda do Império. Servindo-se da lenda em torno de Alarico, d'Ormesson atribui ao Errante a decisão de sepultar secretamente o amigo e temido chefe Visigodo, juntamente com grande parte dos tesouros conquistados, em Cosenza, Itália, mais precisamente sob o leito

152 Torturas e execuções públicas em seus jardins, assim como os "jogos" no Circo de Calígula, seriam alguns dos atos autorizados por Nero e citados por Tácito, historiador romano da antiguidade, mas sem maiores precisões. Tornando impossível afirmar se os cristãos do Império teriam sido mortos nesse espaço onde, atualmente, situa-se a Basílica de São Pedro (Vaticano).

153 Grande conhecedor da história do Império Romano, d'Ormesson reúne num mesmo episódio dois fatos controversos: o suicídio coletivo de Massada e a veracidade dos fatos descritos por Flavius Josefo, historiador romano, de origem judaica, do século I. Embora questionada, sua obra, escrita em grego, aparece como uma das principais fontes sobre a história judaica, abordando principalmente os conflitos entre Roma e Jerusalém.

do rio Busento que, desviado de seu curso original, permite a escavação de diversas cavernas a fim de dissuadir potenciais pilhagens. Se, segundo a lenda, todos os prisioneiros conhecendo o segredo são mortos após o funeral, segundo d'Ormesson, Ahasverus-Demétrios, os teria acompanhado, todos tendo sido arrastados pelas águas do rio Busento que, com a destruição das barreiras, retoma violentamente seu curso.

Ahasverus será posteriormente mantido como intérprete e prisioneiro dos Hérulos, liderados por Odoacro, os quais, em guerra contra os Ostrogodos de Teodorico, seriam cercados por estes últimos em Ravena durante um longo período de mais de três anos, em condições extremamente rudes para ambos os lados. Novamente manipulando os fatos históricos, d'Ormesson associa o final do Cerco de Ravena à astúcia de Ahasverus, o qual, simulando negociar a paz entre Hérulos e Ostrogodos, organiza um banquete ao final do qual todos os Hérulos são assassinados por seus inimigos¹⁵⁴.

A interferência do rebelde Ahasverus ocorre ainda, alguns anos mais tarde, em Constantinopla, sob o reinado de Justiniano, quando o mítico Errante aparece como um célebre condutor de bigas quando tem início a Sedição Niké. Justiniano, após ter considerado a possibilidade de abandonar a cidade, é persuadido por Teodora, sua esposa, a permanecer e a lutar contra os rebeldes. No entanto, é Ahasverus quem, secretamente, sugere a Teodora os argumentos necessários à persuasão do marido. Além disso, infiltrado entre os rebeldes, é igualmente ele quem fornece a Belisário e Narses, célebres generais de Justiniano, as informações que permitem acabar violentamente com os insurgentes.

Desgastado por tantas guerras, traições e revoltas, buscando respostas a seus questionamentos, o rebelde Ahasverus volta-se então para o Budismo. Sob o nome de Hiuan-tsang¹⁵⁵, monge budista e peregrino chinês, ele viaja da China à Índia a fim de traduzir os ensinamentos de Buda e propagá-los por toda a China, enquanto busca confortar-se na crença budista de que por detrás de cada pessoa, de seu nome, de sua existência transitória, ligada à sua época, existe algo que, como ele, sobrevive e experimenta destinos sucessivos:

Um *jâtaka*, no budismo, é uma coleção de histórias sobre vidas passadas. O que proponho aqui, a vocês, desde que nos conhecemos, não é nada mais que um *jâtaka* [...]. Como eu não me apegaria ao

154 Perseguidos pelos Ostrogodos, os Hérulos, de Odoacro, refugiam-se em Ravena. Em 493, uma violenta batalha opondo novamente os dois exércitos termina com a vitória dos Ostrogodos sobre os Hérulos e a rendição de Odoacro.

155 Monge budista cuja viagem da China à Índia teria durado cerca de dezessete anos, Hiuan-tsang é considerado um dos maiores tradutores dos ensinamentos budistas da história da China.

budismo?¹⁵⁶ (D'ORMESSON, 1990, p. 410, grifo do autor).

Se por um lado sua nova existência permite-lhe a passagem da rebeldia à busca por respostas, por outro, ela possibilita ao Errante participar de mais um evento decisivo na evolução da humanidade. Assim, num monastério indiano às margens do rio Ganges, Aryabhata, sábio indiano dedicado à terminologia numérica, confia-lhe o grande segredo do ponto de Aryabhata, o qual, posteriormente revelado por Ahasverus a Al-Biruni, conduz este último à invenção do zero.

De monge chinês a peregrino árabe, Hiuan-tsang transforma-se em Ibn Battûta, cujas histórias, talentosamente narradas aos mercadores árabes, influenciam igualmente fatos literários, como os contos de Sherazade, *As Mil e uma noites*. É enquanto Ibn Battûta que Ahasverus parte em busca de Gog e Magog¹⁵⁷, monstros gigantes apocalípticos que, libertos, colocariam fim a seu castigo. Árdua e infrutífera, a caminhada proporciona-lhe, no entanto, o encontro com os Khevsours¹⁵⁸ e uma noite ao lado da bela Haydé, a qual, ao despertar em Ahasverus o desejo de fixar-se, desperta-lhe igualmente a consciência da extensão de seu castigo: sua falta de amor o havia igualmente condenado à impossibilidade de amar e ser amado:

[...] Andar, não morrer, ter sempre cinco moedas no bolso e falar todas as línguas, não era nada, besteira, a piada, a lenda. Ele era maldito em seu coração. Ele não tinha mais direito de amar do que direito de morrer. [...] ele desejou ficar para sempre na aldeia dos Khevsours com sua esposa de uma noite e tornar-se finalmente um daqueles homens como os outros, que constroem o eterno a partir do efêmero e o absoluto a

156 Un *jâtaka*, dans le bouddhisme, est un recueil de récits sur les vies antérieures. Ce que je vous propose ici, depuis que nous nous connaissons, n'est rien d'autre qu'un *jâtaka* [...]. Comment ne me serais-je pas attaché au bouddhisme ? (D'ORMESSON, 1990, p. 410, grifo do autor).

157 Gog e Magog, segundo a lenda, teriam sido levados por Alexandre, o Grande, ao Desfiladeiro de Darial, no Grande Cáucaso, entre a Geórgia e a Rússia, onde permanecem fechados pelas Portas de Ferro. Reis de povos gigantes, Gog e Magog são citados pelo Alcorão como símbolos do Juízo Final que, libertos, destruirão o mundo, marcando o final dos tempos. Citados igualmente por Ezequiel, assim como no Apocalipse de São João, Gog e Magog são retratados na Bíblia como inimigos do povo judeu. In: BACQUE-GRAMMONT, Jean-Louis; POLIGNAC, François de; BOHAS Georges. «Monstres et murailles, Alexandre et bicornu, mythes et bon sens», *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, p. 89-90 - juillet 2000. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/remmm/275>; DOI : 10.4000/remmm.275>. Acesso em 22/12/2019.

158 Os primeiros textos sobre Khevsoureti, região montanhosa da Geórgia, surgem tardiamente durante o século XIX, quando se observou que a região, embora tendo sido convertida ao Cristianismo Ortodoxo durante o século XII, pela Contessa Tamar, apresentava um curioso sincretismo entre a nova religião e as crenças pagãs locais. Escritores como Alexandre Dumas e o russo Pouchkine relatam em suas obras alguns de seus costumes, assim como a beleza de suas mulheres. D'Ormesson utiliza a "noite pré-nupcial", que permite ao futuro casal dormir em uma mesma peça sem se tocar, a fim de colocar Haydé nos braços de Ahasverus.

partir do imprevisível¹⁵⁹. (D'ORMESSON, 1990, p. 536).

A aventura católica de Ahasverus tem início em Assis, na Itália, onde, sob o nome de Giovanni Buttadeo, conhece Pietro di Bernardone, próspero comerciante de tecidos que lhe confia a educação de seu único filho, o rebelde Giovanni di Bernardone, aliás, Francisco de Assis, de quem torna-se amigo. É sob os conselhos de Ahasverus-Buttadeo que Francisco decide financiar a reconstrução da pequena igreja de São Damiano com o dinheiro da venda de tecidos tirados da loja de seu pai que, furioso, acusando o filho de roubo, exige sua punição. Desfazendo-se então de tudo que lhe havia sido dado pelo pai, Francisco, nu, veste-se com as estranhas roupas oferecidas por Buttadeo: uma espécie de vestido de cor incerta, confeccionado em lã grosseira e amarrado na cintura com uma corda de cânhamo. É assim que Ahasverus dá sua contribuição à concepção da túnica adotada pela Ordem dos Frades Menores.

Em Sevilha, sob o nome de Juan de Espera em Dios (Juan Esperendios), os judeus “convertidos” Ahasverus e Cristóvão Colombo, tornam-se amigos¹⁶⁰. Fugindo à Inquisição, o Errante integra a equipagem de Colombo, adotando o nome de Luis de Torres,¹⁶¹ na qualidade de intérprete. Se, por um lado, ao associar os dois personagens, d'Ormesson associa ao Errante o sucesso da descoberta da América, uma vez que é graças a seu poder de persuasão que Colombo não desiste da expedição, por outro, Ahasverus, juntamente com os outros membros da equipagem, aparece como responsável pela propagação dos três grandes males da História: o ouro, o tabaco e a sífilis; símbolos da

159 [...] Marcher, ne pas mourir, avoir toujours cinq sous en poche et parler toutes les langues, ce n'était rien, du vent, l'anecdote, la légende. Il était maudit dans son cœur. Il n'avait pas plus le droit d'aimer que le droit de mourir. [...] il rêva de rester à jamais auprès de sa femme d'une nuit dans le village des Khevsours et de devenir enfin un de ces hommes comme les autres qui bâtissent de l'éternel avec du passager et de l'absolu avec de l'accidentel. (D'ORMESSON, 1990, p. 536).

160 Ainda hoje inúmeras são as especulações em torno do navegador. Quem seria realmente Colombo? Quando e onde teria nascido? Quais seriam suas verdadeiras origens? Genovês, espanhol, corso? Dissimularia ele sua verdadeira origem judaica? Disponível em: <https://www.aish.fr/israel/monde_juif/Christophe-Colomb-etait-il-un-Juif-secret.html>. Acesso em 01/01/2020.

161 De origem judia, Luis de Torres, intérprete junto ao governador de sua província espanhola, seria falante de árabe, hebreu, armênio e português. A fim de evitar a expulsão promovida pelo Decreto de Alhambra, Torres converte-se ao catolicismo pouco antes de partir em expedição ao lado de Colombo. Acredita-se que Torres tenha sido deixado por este, juntamente com outros 39 homens, em La Navidad, onde teria sido construída a primeira fortificação europeia na América. Retornando, em janeiro de 1493, Colombo constata que lutas internas e ataques de índios teriam causado a morte de todos os seus homens. O nome de Torres seria posteriormente ligado a diversas lendas, uma delas, retomada pela Enciclopédia Judaica, afirma que ele teria se tornado um rico comerciante no Caribe. Em uma outra, Torres teria retornado à Espanha onde teria sido acusado de bruxaria pela Inquisição por ter fumado tabaco. Disponível em: <<http://www.tribu12.fr/luis-de-torres-linterprete-converse-de-christophe-colomb/>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

insatisfação dos homens que buscam na riqueza, no poder e nos prazeres a solução para seu aborrecimento. Denunciado como cristão novo (judeu não convertido pela fé) pelos irmãos Pinzon, historicamente conhecidos por seus desentendimentos com Colombo, Luis de Torres, é preso e torturado pelo próprio inquisidor geral, Tomás de Torquemada. Negando-se a fornecer informações sobre Colombo e sua suposta origem judia, o Errante é levado à fogueira sob os gritos frenéticos da multidão, quando uma tempestade repentina, apaga providencialmente as chamas. Sua fuga o conduz então em direção à Bélgica onde, sob o nome de Isaac Laquedem, inspira a *Ballade Brabantine*:

[...] Eu estava de passagem por Bruxelas quando fui abordado por um simpático e curioso grupo de espectadores que me ofereceram uma caneca de cerveja ou algo parecido. Fez-se um grande barulho em torno disso e, ao longo de todo o século passado, eu ouvi pelas ruas a *complainte* que vocês conhecem¹⁶² [...]. (D'ORMESSON, 1990, p. 527, grifo nosso).

Grande admirador de Chateaubriand, d'Ormesson, associando o Errante ao escritor, permite sua interferência tanto em sua vida pessoal quanto em sua obra. Assim, é trabalhando nos jardins do castelo de Méréville que Ahasverus-Laquedem conhece, ainda menina, Natalie de Laborde, futura amante de Chateaubriand. Levada à prisão durante a Revolução, após a morte de seus pais e a fuga do marido para a Inglaterra, Natalie reencontra Laquedem o qual, contagiado pelo patriotismo, havia se tornado revolucionário. Uma vez em liberdade e acompanhada pelo Errante, Natalie parte ao encontro de seu marido que, vivendo uma nova paixão, deseja afastá-la de sua vida. Se, de acordo com a biografia de Natalie, Charles confia a seu melhor amigo a missão de seduzir sua esposa, no romance, a ideia provém de Ahasverus. De retorno a Paris, tem início a apaixonada e tumultuada relação entre Nathalie e François-René de Chateaubriand.

Explorando os mais relevantes elementos biográficos do escritor, d'Ormesson associa a estes a imprescindível interferência de Ahasverus. Enviado a Veneza a fim de informar a Chateaubriand que Natalie o espera em Granada, após seu retorno de Jerusalém, Ahasverus, que é colocado à disposição do escritor e parte com este durante sua viagem, transforma-se em Julien Potelin, célebre valete do “amigo das letras e da

162 [...] je passais par Bruxelles et des badauds bienveillants et curieux m'ont abordé et m'ont offert une chope de gueuze-lambic ou quelque chose de ce goût-là. On en a fait tout un foin et, tout le long du siècle passé, j'ai entendu chanter dans les rues [...] la complainte que vous connaissez [...]. (D'ORMESSON, 1990, p. 527).

religião”, cujas histórias constituem a fonte de inspiração para os consagrados romances de Chateaubriand.

Enquanto testemunha histórica, Ahasverus, estafeta de Napoleão, testemunha, em 1812, a ocupação de Moscou, vazia e em chamas, pelo exército francês. Face ao inverno russo, o Imperador decide retornar à França, enviando previamente Ahasverus a Paris a fim de que este anuncie sua futura chegada. Ahasverus-Laquedem parte carregando consigo, além da correspondência oficial, a cruz de prata cravejada de pedrarias retirada da Catedral da Dormição, em Moscou¹⁶³.

Durante a viagem o estafeta depara-se com um elegante e solitário soldado francês, Canouville, que morre em circunstâncias misteriosas e não reveladas. Tendo recuperado os pertences e a identidade do soldado, Ahasverus chega a Paris. Fascinado pela beleza do rosto estampado em um medalhão encontrado entre os pertences do falecido soldado, Ahasverus, ao descobrir que se trata da bela Pauline Borghèse¹⁶⁴, irmã de Napoleão, parte imediatamente ao seu encontro.

Nos braços de Pauline, onde o tempo e o espaço são abolidos, Ahasverus revive todos os séculos por ele percorridos, as origens e a evolução de seu próprio mito. Se, por um lado, Pauline reúne em si as principais figuras femininas que, embora efêmeras, marcam sua errância e contribuem para sua constituição enquanto herói, por outro, ela representa o amor e todas as suas formas impossíveis de realização: “Nos braços de Pauline ele se revia, de uma só vez, nos braços de Popeia, de Haydé, de Natalie de Noailles e de Maria de Magdala.¹⁶⁵” (D'ORMESSON, 1990, p. 559).

Em 1832, emprestando os estereótipos econômicos que ocupam os espíritos franceses da época, d'Ormesson transforma Ahasverus em Simon Deutz, francês de origem judaica que, tendo denunciado os projetos de sua amiga e protetora, a Duquesa de Berry, para recuperar em nome do filho o trono usurpado pelo então monarca Louis Philippe, impede os legitimistas de retornarem ao poder e motiva uma onda de protestos

163 Não podendo transportar todo o tesouro recuperado por seus homens, Napoleão o teria dissimulado em território russo, no fundo de um lago, na região de Smolensk. No entanto, apesar das buscas, o lendário tesouro jamais foi encontrado. Disponível em: <<https://fr.rbth.com/histoire/79981-napoleon-1812-tresors-russie-lac>>. Acesso em: 03 fev. 2020. Acredita-se que entre as inúmeras peças estaria a cruz do campanário de Ivan, o mais alto do Kremlin. O objeto que, no romance, teria sido oferecido por Ahasverus a Pauline Bonaparte, sua amante, figuraria entre as joias posteriormente vendidas pela princesa a fim de garantir o conforto do irmão durante seu exílio.

164 Segundo as memórias da Contessa de Abrantes, entre os inúmeros amantes de Pauline Bonaparte, Canouville, morto durante a invasão russa, teria sido seu preferido.

165 Dans les bras de Pauline, il se retrouvait tout à coup dans les bras de Poppée, de Haydé, de Natalie de Noailles et de Marie de Magdala. (D'ORMESSON, 1990, p. 559).

e escritos antissemitas¹⁶⁶. Na prisão, a duquesa dá à luz uma menina que, segundo ela, seria fruto de seu casamento secreto com um conde italiano. D'Ormesson, aproveitando-se das dúvidas suscitadas pela declaração, atribui a Ahasverus-Deutz a duvidosa paternidade da criança.

Já no século XX, em meio aos horrores da segunda grande guerra, Ahasverus aparece sob os traços do escritor maldito, *juif collabo*, Maurice Sachs. Sedutor e trapaceiro, sua esperteza teria garantido seu enriquecimento durante a ocupação alemã graças ao tráfico. Tendo sido preso na Alemanha, onde atuaria meses mais tarde como espião nazista, Sachs teria fugido após a destruição de sua prisão por um bombardeio aliado. Enquanto para alguns, Sachs teria sido morto durante a fuga, para outros, ele teria sobrevivido e mudado de identidade¹⁶⁷.

Se os séculos XIX e XX marcam na obra de d'Ormesson um retorno às existências judias de Ahasverus, observamos, no entanto, que apenas as duas primeiras experiências reforçam os estereótipos em torno da figura do judeu moderno (ambição e esperteza), enquanto a última “aparição” do Errante, em 1976, ao associá-lo ao serviço secreto israelense, garante o sucesso da operação Entebbe¹⁶⁸. Forçado a negociar pela primeira

166 A traição de Deutz terá grande repercussão no meio literário, escritores como Victor Hugo, Alexandre Dumas, Leon Bloy, Chateaubriand, entre outros, não hesitaram a condenar publicamente a atitude de Deutz, associando-o muitas vezes à figura de Judas (CARON, 2019, p. 8).

[...] *Sans qu'un ami t'abrite à l'ombre de son toit, / Marche, autre juif errant ! marche avec l'or qu'on voit / Luire à travers les doigts de tes mains mal fermées ! [...]*. Trecho do poema crítico “*L'homme qui a livré une femme*” (O homem que delatou uma mulher), escrito por Victor Hugo e publicado em 1836, em *Les chants du crépuscule*, após a fuga de Deutz. Disponível em: <<https://www.eternels-eclairs.fr/Poeme-Victor-Hugo-A-l'homme-qui-a-livre-une-femme>>. Acesso em: 03 fev. /2020.

167 Figura enigmática até mesmo àqueles com quem mantivera algum tipo de relação, a lenda em torno de seu nome é retomada por Patrick Modiano, em 1968, em seu romance “*La Place de l'Etoile*”. Disponível em: <<https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/maurice-sachs-1906-1945-la-mauvaise-reputation>>. Acesso em: 19 dez. 2019.

168 Missão antiterrorista liderada pelo Mossad que visava a libertação dos cerca de 250 passageiros do voo Air France que, tendo deixado o aeroporto de Tel-Aviv com destino a Paris, teria sido desviado por um grupo terrorista favorável à causa palestina para o aeroporto de Entebbe, em Uganda. Após a escala em Atenas o voo AF 139 é desviado para o aeroporto de Entebbe onde três outros terroristas reúnem-se aos quatro primeiros. Questionado durante mais de quarenta anos, o envolvimento entre o ditador ugandês Amin Dada e os terroristas somente foi descartado em 2016. Após as primeiras negociações e a liberação de uma parte dos reféns, os terroristas exigem do comando israelense a liberação de cerca de cinquenta de seus combatentes presos em diferentes países. No entanto, em posse das plantas do aeroporto de Entebbe e tendo ouvido o relato dos reféns postos em liberdade, o Mossad, enquanto finge negociar, prepara seu ataque. Assim, sob as ordens de Netanyahu, três aviões militares, voando à baixa altitude a fim de escaparem aos radares, deixam o Egito em direção a Uganda. Separando-se à proximidade do lago Vitória, um deles, sob a cobertura dos dois outros, pousa discretamente em Entebbe e dele saem dois Land Rover e um Mercedes preto, do mesmo modelo utilizado por Amin Dada em suas visitas aos reféns, o que confunde os soldados ugandeses e permite ao Mossad alcançar o hangar ocupado pelos reféns e terroristas. A ação, que dura cerca de vinte minutos, chega ao fim com a morte dos sete sequestradores, do comandante Netanyahu e de três reféns. Uma quarta vítima, esquecida pelo comando israelense, teria sido morta pelos soldados ugandeses. Disponível em: <https://www.lemonde.fr/grands-formats/visuel/2016/12/28/quarante-ans-apres-la-prise-d-otages-d-entebbe-les-revelations-des-archives-diplomatiques_5054845_4497053.html>. Acesso em: 25 dez. 2019.

vez com terroristas, o Mossad prefere solicitar o auxílio de um misterioso agente Ahasverus-Laquedem. Desse modo, se as forças israelenses têm historicamente em sua posse as plantas do aeroporto de Entebbe, no romance, o acesso ao prédio e o sucesso da operação são possíveis somente graças à intervenção de Ahasverus que, fazendo-se passar por Amin Dada, o ditador ugandês, confunde os soldados e permite a entrada das forças especiais nas dependências do aeroporto.

Num olhar mais atento à pluralidade de existências de Ahasverus, notamos que d'Ormesson, tomando como suporte a História, retraça o percurso mítico vivido pelo personagem desde o início do século XVII. Construindo o Ahasverus moderno a partir de suas experiências, sejam elas literárias, históricas ou filosóficas, d'Ormesson associa as diversas abordagens dadas ao mito a diferentes momentos da História da humanidade. Assim, o revoltado herói mítico (bandido e agitador ao lado de Barrabás; insensível e impetuoso ao lado de Popeia; cruel e selvagem ao lado dos Bárbaros; etc.) passa a buscar em outras religiões e culturas conhecimentos que permitam sua evolução. Conscientizando-se de sua impotência face ao destino, Ahasverus transforma-se então em testemunha histórica, passando assim a influenciar momentos decisivos para a evolução da humanidade (incêndio de Roma, invenção do zero, descoberta da América, educação de São Francisco, etc.), assim como para criação literária (inspirando os contos de Sherazade ou ainda, influenciando a obra de Chateaubriand), transformação que permite a Ahasverus assumir os mais diversos papéis (soldado revolucionário, estafeta de Napoleão, agente secreto, etc.). É nesse sentido que Simon Fussgänger, herói moderno que vê no progresso humano a ausência de um progresso moral, aparece como resultado da pluralidade de suas existências. Sua história confundindo-se com a História dos homens justamente por constituir-se a partir dela.

3.3.1 Desconstrução narrativa

A descontinuidade espacial e temporal do romance de d'Ormesson, no qual o presente, constantemente atualizado, tarda a reconstituir um fato passado, conduz o leitor, habituado a um fluxo de leitura mais tradicional, a uma outra forma de participação, mais ativa e logo, perturbadora. De forma que os questionamentos despertados pela narrativa sejam considerados mais relevantes que a ordem dos acontecimentos por ela narrados. Dito isto, observemos os quatro primeiros capítulos que iniciam o romance:

Era um dia como os outros. Ensolarado. A primavera retornava ao mar interior que era, naquela época, o centro do mundo conhecido¹⁶⁹. (D'ORMESSON, 1990, p. 15).

Os cavalos. Sob ele, dois haviam morrido. O sonho, a obsessão pela água. Os desertos de pedras. Os grandes rios secos, com seus nomes estranhos e duvidosos. As altas montanhas ao longe. A neve em seus picos. A caravana ondulava. Ele era quase feliz. O sol nascia diante deles¹⁷⁰. (D'ORMESSON, 1990, p. 16).

O mar, o mar, sempre o mar. Há mais de dois meses, eles só viam o mar. Ao seu redor, a grande maioria murmurava baixinho que todos eles iriam perecer. Ele, o judeu de Sevilha, dominado pelo cansaço, sabia que não morreria¹⁷¹. (D'ORMESSON, 1990, p. 17).

O Grande Canal conduzia à bacia de São Marcos. Novamente, uma vez mais, Simon sentiu-se tocado em seu coração: tão poucas mudanças em tantos séculos, sonho de eternidade em meio à fragilidade, a cidade feita de orgulho e água estendia-se diante de seus olhos¹⁷². (D'ORMESSON, 1990, p. 18).

Se, num primeiro momento, uma ampliação gradual na estrutura dos quatro capítulos parece evidente, à medida que progredimos em nossa leitura observamos igualmente a presença dos primeiros “indícios” textuais que, fornecidos gradativamente e retomados ao longo da trama, contribuem para a reconstituição das diferentes narrativas às quais são subordinados. Assim, observamos que:

- Embora vago e impessoal, o primeiro capítulo nos fornece certos indícios relevantes: uma estação do ano (primavera); uma indicação temporal (naquela época) e uma indicação geográfica (mar interior), sendo o leitor conduzido pelas duas últimas indicações a um passado remoto, uma vez que “mar interior” corresponde ao nome pelo qual era conhecido o mar Mediterrâneo durante o Império Romano, entre 27 a.C. e 476 d.C.;
- Menos impessoal, no segundo capítulo observamos o uso do pronome (*il* –

169 C'était un jour comme les autres. Il faisait beau. Le printemps était de retour sur la mer intérieure qui était, en ce temps-là, le centre du monde connu. (D'ORMESSON, 1990, p. 15).

170 Les chevaux. Il en avait tué deux sous lui. Le rêve, la hantise de l'eau. Les déserts de pierres. Les grands fleuves à sec, aux noms étranges et douteux. Les hautes montagnes au loin. La neige sur les sommets. La caravane ondulait. Il était presque heureux. Le soleil se levait devant eux. (D'ORMESSON, 1990, p. 16).

171 La mer, la mer, toujours la mer. Depuis plus de deux mois maintenant, ils n'avaient vu que la mer. La plupart, autour de lui, murmuraient à voix basse qu'ils allaient tous périr. Lui, le Juif de Séville, accablé de fatigue, savait qu'il ne mourrait pas. (D'ORMESSON, 1990, p. 17).

172 Le Grand Canal débouchait sur le bassin de Saint-Marc. Une fois encore, une fois de plus, Simon eut un coup au cœur : à peine changée depuis tant de siècles, rêve d'éternité dans la fragilité, la ville d'orgueil et d'eau s'étendait sous ses yeux. (D'ORMESSON, 1990, p. 18).

ele), assim como uma paisagem (rios secos, deserto de pedras) à qual vêm juntar-se ainda outros indícios (a caravana que ondula; a obsessão pela água) que reforçam a ideia de uma paisagem desértica;

- Uma paisagem contrastante é mostrada pelo terceiro capítulo (o mar, o mar, sempre o mar), que traz igualmente um personagem (o judeu de Sevilha, “aquele que sabia que não morreria”);
- Menos impreciso, o quarto capítulo oferece ao leitor indícios próprios à sua contemporaneidade: lugares célebres (Grande Canal, bacia de São Marcos), um nome (Simon) e uma lembrança (após tantos séculos).

Ainda que, inicialmente, o romance se apresente como um seriado cujos episódios e temporadas seriam transmitidos de maneira arbitrária, são essencialmente os indícios fornecidos pela própria narrativa “desconstruída” que tornam possível sua reconstrução. De forma que, embora aleatoriamente apresentados, os diversos fragmentos das diferentes existências do personagem mítico ajustam-se aos quatro períodos inicialmente apresentados, sendo relevante observar que, em determinadas circunstâncias, Ahasverus pode viver experiências sucessivas dentro de um mesmo período. A partir de então, reconhecer a qual período e/ou vida pertence cada fragmento, transforma-se numa espécie de prazeroso desafio literário.

Nesse dia de primavera, as paisagens, as plantas, os animais, os homens não eram muito diferentes do que são hoje. Não havia quase livros. Havia poucas máquinas. [...] Mais tarde, mas quase seiscentos anos antes do nosso dia de primavera, o Templo havia sido destruído por Nabucodonosor, que era o rei da Babilônia.¹⁷³ (D'ORMESSON, 1990, p. 24-25, grifo nosso).

Associada à descontinuidade temporal e espacial, a pluralidade de estilos narrativos aparece como um outro recurso contribuindo para a complexidade do romance, fazendo com que nenhum capítulo se assemelhe ao anterior. Vejamos:

a) Narração em primeira pessoa:

173 En ce jour de printemps, les paysages, les plantes, les animaux, les hommes n'étaient pas très différents de ce qu'ils sont aujourd'hui. Il n'y avait guère de livres. Il y avait peu de machines. [...] Plus tard, mais près de six cents ans avant notre journée de printemps, le Temple avait été détruit par Nabuchodonosor, qui était le roi de Babylone. (D'ORMESSON, 1990, p. 24-25).

É aqui que intervenho. Se o acaso, um belo dia, não tivesse me colocado em seu caminho, eu não sei muito bem o que eu teria me tornado. Um mendigo talvez. [...] Uma manhã de primavera, em Veneza, aos pés da *Dogana da Mar*, eu me deparei com ele¹⁷⁴. (D'ORMESSON, 1990, p. 38).

Eu sei que vou morrer. E eu fico esperando. Eu ando pelo mundo seguindo os passos daquele em quem penso constantemente, cujas histórias eu recolhi, aos pés da *Dogana da Mar*; a cabeça de Maria em meu colo, e que se dizia o Judeu errante¹⁷⁵. (D'ORMESSON, 1990, p. 621).

b) Narração em terceira pessoa:

Ele estava se refrescando. Ele via ao seu redor o espetáculo da rua por onde passavam, numa desordem familiar, numa displicência de cores, num odor pestilento, numa confusão de imprecações e de gritos, burros, camelos, sacerdotes, zelotas, pessoas do campo, mulheres da alta sociedade, marinheiros embriagados, fariseus e publicanos [...] ¹⁷⁶.(D'ORMESSON, 1990, p. 29).

Às vezes ele se perguntava sobre a limitação de uma vida em que, na ausência de fortuna, aventura, amor, ambição, conhecimento, sabedoria, pouca coisa acontecia. Ele se lembrava dos impulsos que haviam despertado sua juventude. E tomado pelo desespero, ele voltava a dormir em sua mediocridade¹⁷⁷. (D'ORMESSON, 1990, p. 36).

c) Réplicas e didascálias:

A cena se passa em Jerusalém, no palácio do procurador da Judeia, sob o reinado de Tibério. [...] Sobre o procurador da Judeia, de sua vida, de seu palácio, de suas ocupações, de sua aparência e de suas ideias, ignoramos praticamente tudo. [...]. As personagens vão e vêm [...]. Ao fundo da sala, uma porta, guardada por um centurião, leva à sala de Pôncio Pilatos, procurador da Judéia.

AHASVERUS: Uma mulher está aqui...

PRIMEIRO SOLDADO ROMANO: Uma romana?

AHASVERUS: Não, uma judia.

[...]

174 C'est ici que j'interviens. Si le hasard, un beau jour, ne m'avait mis sur son chemin, je ne sais pas trop ce que je serais devenu. Un clochard peut-être. [...] Un matin de printemps, à Venise, au pied de la Douane de Mer, je suis tombé sur lui. (D'ORMESSON, 1990, p. 38).

175 Je sais que je vais mourir. J'attends. Je me promène à travers le monde sur les traces de celui à qui je pense sans cesse, dont j'ai recueilli les récits, au pied de la Douane de mer, la tête de Marie sur mes genoux, et qui se disait le Juif errant. (D'ORMESSON, p. 621)

176 Il prenait le frais. Il regardait autour de lui le spectacle de la rue où passaient, dans un désordre familial, dans une débauche de couleurs, dans une odeur pestilentielle, dans un vacarme de jurons et de cris, des ânes, des chameaux, des prêtres, des zélotes, des gens de la campagne, des dames de la haute société, des marins en goguette, des pharisiens et des publicains [...]. (D'ORMESSON, 1990, p. 29).

177 Il lui arrivait de s'interroger sur l'étroitesse d'une vie où, en l'absence de fortune, d'aventure, d'amour, d'ambition, de savoir, de sagesse, ne survenait plus grand chose. Il se souvenait des élans qui avaient soulevé sa jeunesse. Le désespoir s'emparait de lui. Et il se rendormait dans sa médiocrité. (D'ORMESSON, 1990, p. 36).

AHASVERUS: Eu acho que você passou das contas! Há anos você me deu um fora e agora aparece sem avisar e quer ver o procurador.

MYRIAM: Eu preciso vê-lo.

AHASVERUS: Você dormiu com ele, não dormiu?

MYRIAM, *acariciando-lhe os cabelos*: Isso não tem mais importância, meu querido. Ou melhor, sim: isso pode servir para salvar meu senhor e meu mestre¹⁷⁸. (D'ORMESSON, 1990, p. 49-50, grifo do autor).

d) Cartas, cantigas, trechos de diários:

- Carta escrita por Poncius Pilatus e endereçada a Sulpicius Quirinius (D'ORMESSON, 1990, p. 39-45) por meio da qual episódios bíblicos envolvendo personagens da época são apresentados sob um ponto de vista histórico;
- Nove fragmentos da *Ballade Brabantine* que aparecem aleatoriamente inseridos entre outros capítulos. (D'ORMESSON, 1990, p. 526; 540; 549; 556; 561; 570; 581; 589; 613);
- Fragmentos extraídos do diário pessoal do comandante Nathan Katz, do Mossad, responsável pelo engajamento de Ahasverus à missão de Entebbe. (D'ORMESSON, 1990, p. 585-588);
- Trechos de entrevistas concedidas pelo general israelense Mordekhaï Gur sobre a missão de Entebbe a jornais internacionais diversos. (D'ORMESSON, 1990, p. 578-580).

e) Discurso livre durante o qual Simão de Cirene, sob os efeitos do álcool, relata confusamente a ajuda prestada por ele a Jesus durante sua ascensão ao monte Gólgota e suas próprias impressões sobre o episódio (a mesma cena é descrita posteriormente sob a ótica de Ahasverus que, por meio da *mise en abyme*, observa, de sua tenda, Jesus recuperar a cruz dos ombros de Simão):

178 La scène se déroule à Jérusalem, dans le palais du procureur de Judée, sous le règne de Tibère. [...]. Du procureur de Judée, de sa vie, de son palais, de son emploi du temps, de son allure et de ses idées, nous ignorons presque tout. [...]. Des personnages vont et viennent [...]. Au fond de la salle s'ouvre une porte, gardée par un centurion : elle mène au bureau de Poncius Pilatus, procureur de Judée./ AHASVÉRUS : Il y a là une dame.../ PREMIER SOLDAT ROMAIN : Une Romaine ?/ AHASVÉRUS : Non, une Juive. [...]./ AHASVÉRUS: Je te trouve tout de même gonflée ! Voilà des années que tu m'as laissé tomber. Et puis, tu rappiques sans crier gare et tu veux voir le procureur./ MYRIAM : Il faut que je le voie./ AHASVÉRUS : Tu as couché avec lui, n'est-ce pas ?/ MYRIAM, lui passant la main sur les cheveux : Ça n'a plus aucune importance, mon pauvre chéri. Ou plutôt, si : ça peut servir à sauver mon seigneur et mon maître. (D'ORMESSON, 1990, p.49-50, grifo do autor).

RELATO DE SIMÃO DE CIRENE

[...] o outro falava sobre as montanhas que iam cair sobre nós e as colinas que iam cobrir-nos foi então queira servir-me um pouco de vinho por favor muito obrigado que eu percebi a myriam eu havia deitado sobre seu corpo como todo mundo porque só com os camelos e olhe lá que ela não havia se deitado ela não parecia feliz feliz e ela chorava ainda mais alto que as outras [...] eu coloquei minha mão sobre o braço do cara que tinha um joelho no chão e que estava sangrando por todos os lados ele me olhou você sabe que eu não posso esquecer-lo ele tinha os olhos os olhos os olhos mas tão claros tão profundos e então de repente eu senti eu não sei como dizer que era ele quem me ajudava ao invés de eu o ajudar e ele me disse algo como há séculos e séculos atrás e eu fiz han e depois han e eu coloquei a cruz no meu ombro e era um pouco eu eu te digo como se eu andasse no céu no meio das estrelas.¹⁷⁹ (D'ORMESSON, 1990, p. 61-63).

f) Ensaios:

TENTATIVA DE RECONSTRUÇÃO ALEATÓRIA DE UM MONÓLOGO INTERIOR DE ISAAC LAQUEDEM

eu ando eu bebo eu transo eu jogo cartas dados eu bebo ando eu jogo dados eu transo eu jogo cartas eu transo eu ando eu jogo dados [...] *ando ando cammino I fuck I screw ich wandere ich gehe I'm walking ich wandere je marche je n'ai pas de nom je marche je n'ai pas de langue jeg skruer dove vai jeg knalder [...]*¹⁸⁰. (D'ORMESSON, 1990, p. 154-155).

g) Diálogos entre vozes do passado e do presente:

- Você não tem medo? perguntava Popeia.
- Você não tinha medo? perguntava Marie.
- Claro que não, dizia ele. Medo de quê?
- Da morte, dizia Popeia, agarrando-se a ele com um estranho sorriso

179 RÉCIT DE SIMON DE CYRÈNE/ [...] l'autre parlait des montagnes qui allaient tomber sur nous et des collines qui allaient nous couvrir c'est alors passez-moi un peu de vin voulez-vous merci beaucoup que j'ai aperçu la myriam je lui avais passé sur le corps comme tout le monde parce qu'y a qu' les chameaux et encore qu'elle s'était pas tapés elle n'avait pas l'air gai gai et elle pleurait plus fort encore que les autres [...] j'ai mis ma main sur le bras du type qui avait un genou à terre et qui saignait de partout il m'a regardé vous savez ça je ne peux pas l'oublier il avait les yeux les yeux les yeux mais si clairs si profonds et puis tout à coup j'ai senti je ne sais pas comment dire que c'était lui qui m'aidait plutôt que moi qui l'aidais et il m'a dit quelque chose où il y avait des siècles de siècles et j'ai fait han et puis han et j'ai mis la croix sur mon épaule et c'était un peu moi j' vous le dis comme si j' marchais dans le ciel au milieu des étoiles. (D'ORMESSON, 1990, p. 61-63).

180 ESSAI DE RECONSTITUTION STOCHASTIQUE D'UN MONOLOGUE INTÉRIEUR D'ISAAC LAQUEDEM/ je marche je bois je baise je joue aux cartes aux dés je bois je marche je joue aux dés je baise je joue aux cartes je baise je marche je joue aux dés [...] *ando ando cammino I fuck I screw ich wandere ich gehe I'm walking ich wandere je marche je n'ai pas de nom je marche je n'ai pas de langue jeg skruer dove vai jeg knalder [...]*. (D'ORMESSON, 1990, p.154-155).

que revelava seus dentes brancos.

- De sofrer, dizia Marie.

- Eu não tenho medo de morrer. E quando se sofre muito, acaba-se morrendo.

[...]

- Estou ficando tonta, dizia Marie.

- Estou ficando tonta, dizia Popeia. Estou ficando tonta. Já não sei de mais nada. Eu faço o que você quiser.

- Escute-me – dizia ele, pegando-lhe a cabeça entre as mãos e beijando-lhe os lábios e os seios - escute-me: será o mais belo espetáculo de todos os tempos, e você vai vê-lo.

- Vou vê-lo?... dizia Nero.

- Você vai vê-lo, dizia Popeia, tomando-o nas mãos, que eram longas e finas, e trazendo-o para a boca.

- Eu já não entendo mais nada, dizia Marie¹⁸¹. (D'ORMESSON, 1990, p. 237-239).

3.3.2 Mecanismos narrativos

Desde o início do romance são observados os primeiros contornos de dois mecanismos narrativos cujo propósito, *au fil des pages*, torna-se mais evidente. A polifonia narrativa, primeiro destes mecanismos, confronta o leitor de d'Ormesson a uma interessante diversidade de estilos narrativos que, se a princípio desconcertantes, uma vez identificados, auxiliam no processo de reorganização dos diversos fragmentos textuais que, reunidos, constituem o romance *Histoire du Juif errant*. A compreensão da polifonia narrativa de d'Ormesson acontece, como veremos adiante, ao final da primeira parte do romance.

Caracterizado por constantes rupturas e digressões, o tempo, na narrativa de d'Ormesson, associa-se à memória de Ahasverus, evoluindo ou retrocedendo em função das lembranças de suas inúmeras existências. É nesse contexto narrativo, continuamente perturbado pelo fluxo mnemônico, que evoluem os três personagens principais de d'Ormesson, Marie, Pierre e o próprio Simon Fussgänger:

- É uma alegria revê-los, nos diz ele. Eu precisava um pouco de vocês.

181 – Tu n'as pas peur ? demandait Poppée./ – Vous n'aviez pas peur ? demandait Marie./ – Bien sûr que non, disait-il. Peur de quoi ?/ – De la mort, disait Poppée en se serrant contre lui avec un drôle de sourire qui découvrait ses dents blanches./ – De souffrir, disait Marie./ – Je n'ai pas peur de mourir. Et quand on souffre trop, on finit par mourir./ [...] – La tête me tourne, disait Marie./ – La tête me tourne, disait Poppée. La tête me tourne. Je ne sais plus rien. Je fais ce que tu veux./ – Écoute-moi, disait-il en lui prenant la tête entre les mains et en lui baisant les lèvres et les seins, écoute-moi : ce sera le plus beau spectacle de tous les temps, et tu le regarderas. / – Je le regarderai ?... disait Néron./ – Tu le regarderas, disait Poppée en le prenant entre ses mains, qu'elle avait longues et fines, et en l'approchant de sa bouche./ – Je ne comprends plus rien, disait Marie. (D'ORMESSON, 1990, p. 237-239).

Tudo é sempre tão banal e tão semelhante.

- Ao contrário, diz Marie, somos nós que precisamos de você.

- Errado! diz ele. Errado! Eu sou um velho homem e vocês, a juventude. É sempre a juventude que desperta a experiência. Depois de tudo o que vi, eu quero simplesmente dormir.

- O que está acontecendo? perguntei-lhe. Uma pequena dose de melancolia?

- Talvez um pouco de cansaço. Me sinto frequentemente cansado de tudo isso.¹⁸². (D'ORMESSON, 1990, p. 199).

No entanto, se em diversos momentos Ahasverus-Fussgänger aparece como narrador de suas próprias experiências, como no fragmento acima, em outros, dissociando-se de seus “avatares”, o discurso em primeira pessoa cede lugar ao discurso em terceira pessoa. Observemos então que, neste caso, é o diálogo entre os personagens centrais que marca o retorno ao seu presente (Veneza):

O antigo jardineiro do Marquês de Laborde estava no centro desses turbilhões e desses transbordamentos.

- Você e Natalie...? perguntou Marie com seu descaramento habitual.

- Natalie e eu...? continuou Simon, olhando-a nos olhos.

- Sim. Você sabe o que quero dizer...

- De jeito nenhum, respondeu Simon secamente. E, aliás, isso não é da sua conta.

- Ah! sussurrei à Maria, você sempre vai longe demais.

Ele assistia, consternado, os sucessos de Natalie e suas consequências desastrosas¹⁸³. (D'ORMESSON, 1990, p. 274).

Notemos ainda que somente a ausência de atualização do presente (Veneza), dada pela interação entre os personagens principais, permite a identificação de um segundo narrador heterodiegético, distinto de Ahasverus:

[...] A história, a política, a filosofia, a religião pouco lhe interessavam. Em certos momentos, subitamente, ele sonhava com sua Galileia natal, com uma mulher por quem fora apaixonado e por quem ainda o era, com sua mãe que tinha morrido quando ele tinha sete ou oito anos, com prazeres adormecidos. Então ele fechava os olhos e todas essas visões

182 – C'est gai de vous voir, nous dit-il. J'avais un peu besoin de vous. Tout est toujours si banal et si pareil à soi-même./ – C'est plutôt nous, dit Marie, qui profitons de vous./ – Erreur ! dit-il. Erreur ! Je suis un vieux bonhomme et vous êtes la jeunesse. C'est toujours la jeunesse qui réveille l'expérience. Après tout ce que j'ai vu, j'ai surtout envie de dormir./ [...] – Que se passe-t-il ? lui demandai-je. Un peu de vague à l'âme ?/ – Un peu de fatigue, peut-être. J'en ai souvent assez. (D'ORMESSON, 1990, p. 199).

183 L'ancien jardinier du marquis de Laborde était au centre de ces tourbillons et de ces débordements./ – Est-ce que Natalie et vous...? demanda Marie avec son effronterie coutumière./ – Est-ce que Natalie et moi ?... reprit Simon, en la regardant dans les yeux./ – Oui. Vous voyez ce que je veux dire.../ – Pas du tout, répondit Simon, d'un ton sec. Et, d'ailleurs, ça ne vous regarde pas./ – Ah ! murmurai-je à Marie, tu vas toujours trop loin./ Il assistait, navré, aux succès de Natalie et à leurs conséquences désastreuses. (D'ORMESSON, 1990, p. 274).

fugidias faziam uma espécie de teatro dentro de sua cabeça e preenchiam-no com uma felicidade que quase não se distinguia da tristeza. Ele não era nem um santo, nem um sábio, nem um herói. Ele era um homem como qualquer outro.¹⁸⁴ (D'ORMESSON, 1990, p. 30).

De fato, observando com maior atenção os diferentes fragmentos que compõem o romance, é possível notar que dois narradores participam do processo de “construção a partir da desconstrução” que caracteriza a narrativa de d’Ormesson:

- a) Ahasverus-Fussgänger, o qual, oscilando entre a narração em primeira e terceira pessoas, aparece ora como narrador e personagem de sua(s) própria(s) história(s) (narrador homodiegético), ora dissociado de seus “avatares”, opta pela narração em terceira pessoa (narrador heterodiegético);
- b) Pierre, segundo narrador que, utilizando os mesmos mecanismos narrativos do primeiro, aparece ora como personagem e narrador (homodiegético) de sua própria narrativa, ora como narrador (heterodiegético) de seu próprio romance, baseado nas diferentes aventuras vividas e narradas por Ahasverus em Veneza.

A existência de um segundo narrador pode ser atestada pela presença de um segundo “eu” (narrador homodiegético), como mostra o fragmento abaixo:

Escrevo estas linhas apressadamente, às escondidas de Marie. Esfrego os olhos, preocupo-me, sinto a angústia aumentando: quem é Simon Fussgänger? A ideia de que ele seja Ahasverus, Cartaphilus, Démétrios, Isaac Laquedem, Buttadeo, Esperendios, Luis de Torres e tantos outros, a princípio pareceu-me tão louca que somente acreditei em parte nos relatos de suas aventuras e de suas encarnações. Agora desejo de todo o coração, por mais improvável que isso possa parecer, que ele seja realmente o judeu errante.¹⁸⁵ (D'ORMESSON, 1990, p. 299)

184 [...] L'histoire, la politique, la philosophie, la religion l'occupaient assez peu. Il lui arrivait de rêver tout à coup à sa Galilée natale, à une femme qui lui avait plu et qui lui plaisait peut-être encore, à sa mère qui était morte quand il avait sept ou huit ans, à des plaisirs évanouis. Alors, il fermait les yeux et toutes ces visions fugitives faisaient une sorte de théâtre à l'intérieur de sa tête et le remplissaient d'un bonheur qui ne se distinguait guère de la tristesse. Il n'était ni un saint, ni un sage, ni un héros. Il était un homme comme les autres. (D'ORMESSON, 1990, p. 30).

185 J'écris ces lignes à la hâte, en cachette de Marie. Je me frotte les yeux, je m'inquiète, je sens l'angoisse qui monte : qui est Simon Fussgänger ? L'idée qu'il soit Ahasvérus, Cartaphilus, Démétrios, Isaac Laquedem, Buttadeo, Esperendios, Luis de Torres, et tant d'autres, m'a d'abord paru si folle que je n'ai cru qu'à moitié le récit de ses aventures et de ses incarnations. Je souhaite maintenant de tout cœur, aussi invraisemblable que l'affaire puisse paraître, qu'il soit vraiment le Juif errant. (D'ORMESSON, 1990, p. 299)

A presença de dois narradores utilizando os mesmos mecanismos narrativos possibilita uma interessante inversão de papéis, permitindo a Pierre, personagem/ouvinte quando Ahasverus é narrador, assumir ora o papel de narrador das experiências do Errante, das quais este último torna-se personagem, ora o papel de personagem/narrador de sua própria narrativa, a qual discorre sobre suas dúvidas, anseios e questionamentos pessoais, os quais evoluem de acordo com os relatos de Simon Fussgänger e sua influência sobre Pierre.

Os indícios necessários à compreensão dos diferentes mecanismos narrativos utilizados pelo autor são fornecidos durante o capítulo que conclui a primeira parte do romance:

E, noite após noite, no mais belo salão do mundo, sob as estrelas da noite que emprestavam sua luz à bacia de São Marcos e o Palácio dos Doges, *ele nos contou, a Maria e a mim, tudo o que lhes contei até aqui. E tudo o que ainda hei de lhes contar, se vocês dispuserem de algum tempo para escutar fábulas que se aparentam a fatos reais, ou ainda fatos reais que se aparentam a fábulas*¹⁸⁶. (D'ORMESSON, 1990, p. 176, grifo nosso).

É dessa forma que a polifonia narrativa, juntando-se à descontinuidade temporal e espacial, assim como à diversidade dos estilos narrativos, contribui para a complexidade do romance, sendo interessante observar que o romance escrito por Pierre, posterior ao encontro com Ahasverus, atualiza o presente da narração, transformando Veneza, e todo seu conjunto, em elementos do passado.

Um segundo mecanismo narrativo, de grande relevância para o desenvolvimento de nosso trabalho, é dado pela intertextualidade que caracteriza a escrita de d'Ormesson, mecanismo que possibilita a formação do herói mítico moderno a partir de suas precedentes leituras. Em outros termos, é a partir de um grande número de intertextos que d'Ormesson constrói Simon Fussgänger, o Ahasverus moderno.

Assim, é por meio da referência a diferentes produções narrativas, tais como a *Ballade Brabantine*, o *Juif errant* de Eugène Sue, o conto de Jorge Luis Borges, “O Imortal” (*O Aleph*, de 1949), ou ainda ao personagem satírico de Diderot, em *Le Neveu*

186 Et, soir après soir, dans le plus beau salon du monde, sous les étoiles de la nuit qui jetaient leur lueur sur le bassin de Saint-Marc et le palais des Doges, il nous raconta, à Marie et à moi, tout ce que je viens de vous raconter. Et tout ce que je vais encore, si vous avez un peu de temps pour écouter des fables qui ressemblent à des choses vraies, ou peut-être plutôt des choses vraies qui ressemblent à des fables, vous raconter maintenant. (D'ORMESSON, 1990, p. 176).

de Rameau (1891), que contribuem tanto para a pluralidade de suas existências quanto para a formação de seus conhecimentos, que o autor ilustra a evolução do personagem mítico ao longo de sua existência mítica. Herdeiro de cada uma dessas produções, é possível observar a influência de algumas delas em *Fussgänger*. Assim, ao mesmo tempo que este adota a serenidade insolente do personagem de Apollinaire em *Le Passant de Prague* (1902), *Fussgänger* aproxima-se do *Judeu Errante* de Corneliano (1820) ao relatar diversas anedotas históricas ao lado de personagens ilustres. Ainda à imagem do Ahasverus Corneliano, o interesse histórico ou satírico de suas errâncias vai aos poucos cedendo espaço à sensibilização do personagem. Ao herói mítico de Corneliano, *Fussgänger* empresta ainda uma parte de seu discurso: “Ninguém viu mais coisas do que eu [...] Eu sempre vi a mesma quantidade de bem e de mal¹⁸⁷”. (CORNELIANO, 1820, p. 143), enquanto herda do “Imortal” de Borges, além da desilusão pela natureza humana, a verdade incontestável à qual faz face o poeta: ser a morte a única certeza que nos é permitida.¹⁸⁸

É nesse sentido que as abundantes referências contidas no romance de d'Ormesson, sejam elas explícitas ou implícitas, de caráter popular ou erudito, podem, ao mesmo tempo que contribuem para a formação do Ahasverus moderno, conduzir o leitor a novas pistas de leitura.

3.4 Personagem mítico do romance contemporâneo

Além dos procedimentos narrativos anteriormente vistos, um outro fator contribui ainda para a associação do romance *Histoire du Juif errant* à estética literária contemporânea francesa: sua forma de perceber o homem e o mundo. De forma que, ao associar a figura mítica do Errante à evolução da humanidade, a narrativa coloca igualmente o leitor face às tensões sociais, culturais, econômicas e religiosas que se substituem ao longo de mais de dois mil anos de História.

Embora surpreendente e instigante, a originalidade do romance de d'Ormesson não reside no fato de apresentar o Errante como testemunha épica, uma vez que outros autores, como vimos, já o haviam feito (Corneliano, em 1820, Alexandre Dumas, em 1855), mas em associá-lo à História dos homens enquanto homem, ou seja, caracterizado

187 Nul n'a vu plus de choses que moi [...]. J'ai toujours vu la même quantité de bien et de mal. (CORNELIANO, 1820, p. 143).

188 A desilusão do personagem de Borges revela-se quando o personagem, buscando a imortalidade, depara-se com a ambição e a avareza dos homens.

pela imperfeição, motivado pelas paixões, pela vingança ou pelo poder, possibilitando-lhe assim, como a qualquer outro ser humano, oscilar entre o bem e o mal, independentemente de sua raça, origem ou crença:

Era conveniente ser judeu. Tão conveniente como ser cigano. Para quem deve andar em meio às ironias do desespero, não há nada melhor do que ser judeu. [...]. Eu ando, e ponto final. Eu não tenho objetivo algum, os princípios humanos divertem-me, eu nada explico, apenas me satisfaço a andar. Sou apenas um pobre diabo sempre tentado pelas paixões. Eu encarno [...] tanto o mal quanto o bem. É esta indefinição permanente, esta frenética passagem entre o culpado e a vítima que transformou o judeu errante numa figura tão notável e interessante que jamais deixou de seduzir escritores e artistas. Eu sou tudo e menos que nada. Eu sou a vida com todas as suas atrocidades e seus deslumbramentos¹⁸⁹. (D'ORMESSON, 1990, p. 501-502).

Se por um lado Ahasverus, judeu por fatalidade, homem como qualquer outro, obedece a uma força desconhecida e avança ao passo da História, por outro, os homens, tão “errantes” quanto ele, motivados pela fé, pela riqueza, pela curiosidade, pelas paixões e pelas decepções, deslocam-se continuamente em busca de algo que possa suprir sua constante insatisfação: “Vocês são todos, querendo ou não, diferentes espécies de judeus errantes. Pois, de toda forma, todos vocês vêm de um outro lugar.¹⁹⁰”. (D'ORMESSON, 1990, p. 278).

Associada à vida, como também ao amor, a morte, da qual é privado Ahasverus, aparece como um dos principais temas abordados pelo romance. Considerada por muitos como uma forma de “passagem obrigatória para o paraíso”, a morte é vista pelo Errante, que nada espera nem de Deus nem dos homens, como o “nada absoluto”, o “eterno vazio”, o tão desejado fim de sua tortura. Assim, contrariamente àqueles que, em sua grande maioria, aspiram à vida eterna, o Ahasverus moderno considera a imortalidade como a privação da única certeza que é dada ao homem desde seu nascimento:

189 C'était commode d'être juif. Aussi commode que d'être tzigane. Pour quiconque doit marcher dans les drôleries du désespoir, rien de mieux que d'être juif. [...]. Je marche, un point, c'est tout. Je ne poursuis aucune fin, vos valeurs me font rire, je n'explique rien du tout, je me contente de marcher. Je ne suis qu'un pauvre diable toujours tenté par les passions. Je suis [...] le mal autant que le bien. C'est ce flou permanent, c'est ce passez muscade entre le coupable et la victime qui a fait du Juif errant une figure si remarquable et si intéressante qu'elle n'a jamais cessé de séduire écrivains et artistes. Je suis tout le monde et moins que rien. Je suis l'horreur de vivre et tous vos éblouissements. (D'ORMESSON, 1990, p. 501-502).

190 Vous êtes tous, que vous le vouliez ou non, des espèces de Juifs errants. Car, d'une façon ou d'une autre, vous venez tous d'ailleurs. (D'ORMESSON, 1990, p. 278).

[...] eu me sinto um ser à parte neste mundo que percorro eternamente. [...] Vocês não acreditam que eu os [homens] inveje? Eles têm muita sorte de saber porquê caminham e em que direção avançam. [...] Mais do que ninguém eu sou um homem da vida e esquecido por ela. Porque a morte não me ama, eu não posso renascer. [...] Eu morro por não poder morrer. É porque eu não posso morrer que eu também não posso viver. (D'ORMESSON, 1990, p. 191)¹⁹¹

Representando um papel fundamental na estreita relação que liga a vida à morte, o amor aparece como um outro dos temas essenciais ao romance. De fato, conscientes da efemeridade de sua condição, e ao mesmo tempo inclinados a esquecê-la, os homens seriam movidos pelo desejo de viver intensamente. E o que traria tamanha intensidade à vida senão o amor? No entanto, condenado à eternidade e à errância e privado da consciência do fim, Ahasverus também é impossibilitado de amar, sendo simultaneamente condenado à vida e à solidão. As figuras femininas adquirem assim uma grande importância para a formação do herói, que por meio das paixões efêmeras, despertam-lhe a consciência da extensão de seu castigo e da impossibilidade de viver um amor de forma intensa e prolongada, como os mortais.

[...]. Jamais existiu entre os homens algo mais forte que esta fraqueza, mais brutal que esta delicadeza, mais egoísta que esta submissão ao outro, mais duradouro ao longo da história e mais eternamente poderoso do que este impulso fugaz. É por esta razão, eu imagino, que o amor ocupa tanto lugar na música, na poesia, na pintura, no teatro¹⁹². (D'ORMESSON, 1990, p. 203).

Se Simon Fussgänger, o Ahasverus moderno de d'Ormesson, assemelha-se, sob alguns aspectos, ao lendário Errante medieval (o dom em falar todas as línguas, o fato de possuir uma fonte de renda inesgotável, o porte do cajado e de uma bolsa), podemos observar nestes mesmos aspectos indícios de sua evolução. Assim, ao invés de moedas, o Errante carrega nos bolsos de seu “impermeável desbotado” notas de “mil liras”¹⁹³, as

191 [...] je suis à part de ce monde que je parcours sans fin. [...] Croyez-vous qu'à eux tous ils ne me fassent pas envie ? Ils ont tous beaucoup de chance de savoir pourquoi ils marchent et vers quoi ils s'avancent. [...] Plus que personne je suis un homme de la vie et oublié par elle. Parce que la mort ne m'aime pas, je ne peux pas renaître. (...) Je meurs de ne pas mourir. C'est parce que je ne peux pas mourir que je ne peux pas non plus vivre. [D'ORMESSON, 1990, p. 204].

192 [...]. Il n'y a jamais rien eu, chez les hommes, de plus fort que cette faiblesse, de plus impitoyable que cette tendresse, de plus égoïste que cette soumission à un autre, de plus durable à travers l'histoire et de plus puissant à jamais que cet élan passager. C'est pour cette raison, j'imagine, que l'amour tient tant de place dans la musique, dans la poésie, dans la peinture, dans le théâtre. (D'ORMESSON, 1990, p. 203).

193 Publicado em 1990, o romance de d'Ormesson é anterior à introdução do euro, moeda que substituiu a lira italiana em 2002.

sandálias são substituídas por sólidos sapatos, enquanto seus cabelos, agora meio longos, assim como sua barba bem aparada, o transformam num personagem da atualidade:

Era um homem sem idade. Ele poderia ter trinta anos, até menos. Como poderia ter cinquenta ou cinquenta e cinco, até mais. [...]. Tudo nele era vago e presente, evasivo e impressionante. Notei seus sapatos: eram velhos e resistentes, pareciam gastos. Algo repulsivo e ainda assim atraente emanava dele.¹⁹⁴ (D'ORMESSON, 1990, p. 72).

Ele falaria todas as línguas. Ele teria sempre em seu bolso dinheiro suficiente para sobreviver. E o câncer, as armas, o veneno, a tempestade e o fogo, a crueldade dos homens e sua justiça, o acaso e o destino seriam forçados a poupá-lo. A idade, ou seja, o tempo, nada poderia contra ele¹⁹⁵. (D'ORMESSON, 1990, p. 174).

Se em determinados momentos a ironia e a espontaneidade da narrativa conduzem o leitor à descontração, em muitos outros, Ahasverus-Fussgänger revela a fragilidade e a lassidão de um mito que, continuamente associado à História da humanidade, encontra-se eternamente condenado à solidão de sua própria história:

[...] Eu não tenho família, não tenho pátria, não tenho casa, não tenho lar. Em lugar algum me sinto em casa. Assim, não possuo terras, nem propriedades, nem interesses a defender. Não tendo interesses, tenho poucas opiniões. Tendo poucas opiniões, sinto-me excluído deste mundo que percorro indefinidamente. Eu avanço, eu olho, eu vejo o que os outros fazem e ouço o que eles dizem. [...]. Eu ando sem parar com meus olhos no vazio [...]. Afastando-me de mim mesmo e daquilo que não fiz. Meu domínio é o espaço, um espaço sem fronteiras, meu domínio é o tempo, um tempo sem limites. Tudo ignoro sobre a esperança. Eu caminho sem chegar a lugar algum¹⁹⁶. (D'ORMESSON, 1990, p. 190-191).

No entanto, a solidão e a incapacidade de fixar-se não representam as únicas

194 C'était un homme sans âge. Il pouvait avoir trente ans, et même moins. Il pouvait en avoir cinquante ou cinquante-cinq, et même plus. [...]. Tout était chez lui à la fois vague et très présent, à la fois fuyant et frappant. Je remarquai ses souliers : ils étaient vieux et solides, ils paraissaient éculés. Il émanait de sa personne quelque chose de repoussant et pourtant d'attirant. (D'ORMESSON, 1990, p. 72).

195 Il parlerait toutes les langues. Il aurait toujours dans sa poche assez d'argent pour survivre. Et le cancer, les armes blanches, le pistolet, le poison, la tempête et le feu, la cruauté des hommes et leur justice, le hasard et le destin seraient contraints de l'épargner. L'âge, c'est-à-dire le temps, n'aurait pas prise sur lui. (D'ORMESSON, 1990, p. 174).

196 [...] Je n'ai pas de famille, pas de patrie, pas de maison, pas de foyer. Je ne suis nulle part chez moi. Du coup, je n'ai ni terres, ni possessions, ni intérêts à défendre. N'ayant pas d'intérêts, je n'ai guère d'opinions. N'ayant guère d'opinions, je suis à part de ce monde que je parcours sans fin. Je marche devant moi, je regarde, je vois ce que les autres font et j'écoute ce qu'ils disent. [...] Moi, je marche sans fin et les yeux dans le vide. [...] Je m'éloigne de moi-même et de ce que je n'ai pas fait. Mon domaine est l'espace, un espace sans frontières, mon domaine est le temps, et un temps sans limites. J'ignore tout de l'espoir. Je marche et je n'avance pas. (D'ORMESSON, 1990, p. 190-191).

causas de seu sofrimento. Na verdade, o grande tormento do Errante moderno é dado pelo tédio, sentimento cuja origem aparece associada tanto à ausência de limites temporais quanto à infinita repetição de combinações que, dando forma à História, pontuam suas inúmeras existências. Nesse sentido, sob a ótica do Ahasverus de d'Ormesson, embora o progresso continue a trazer significativas mudanças, a essência do homem permanece, motivando, ainda que em outras condições, a contínua reprodução das traições, intrigas, guerras, injustiças, etc.:

Eu viajo pelo mundo, eu o admiro, ele me diverte, ele me dá pena. Eu não sei para onde ele vai. Para o fim, claro. Muitos dirão que ele vai em direção à razão, à justiça, a um pouco mais de consciência. À inteligência? Tenho minhas dúvidas. Certamente não em direção à sabedoria. Certamente não em direção à beleza. E, no entanto, rumo à ciência e ao conhecimento. Os mais ignorantes de hoje sabem mais sobre o Universo do que os mais instruídos de ontem. Nós sofremos menos, vivemos mais, partimos para outras terras, batalhamos por nossa felicidade, por nosso poder e pelas grandes catástrofes. E talvez por nossa desgraça. [...] ¹⁹⁷. (D'ORMESSON, 1990, p. 312-313).

A história dos homens é semelhante. [...] os sentimentos dos homens, suas paixões, seus amores, suas tristezas e suas alegrias, seus temores, suas esperanças, praticamente não mudaram [...]. Com deuses ou sem deuses, com coros ou sem coros, com escravos ou sem escravos [...] é sempre a mesma coisa: a amizade, a ambição, a crueldade, a beleza, a ausência de um Deus sempre presente, a lembrança e a espera, o amor em todos os seus estados ¹⁹⁸. (D'ORMESSON, 1990, p. 394-395).

Inversamente ao homem, cuja melancolia é despertada pelo avançar do tempo, em Ahasverus, é a total ausência de limites temporais que desperta sua lassidão. Nesse sentido, suas diversas existências o tornam testemunha de uma história que, numa “evolução cíclica”, transforma sua eternidade numa inesgotável fonte de tédio. Espécie de herdeiro histórico e cultural, é por meio da narrativa “caótica” de suas aventuras,

197 Je traverse le monde, je l'admire, il m'amuse, il me fait pitié. Je ne sais pas où il va. Vers son terme, bien entendu. Beaucoup vous diront vers la raison, vers la justice, vers un peu plus de conscience. Vers l'intelligence ? j'en doute un peu. Sûrement pas vers la sagesse. Sûrement pas vers la beauté. Et pourtant vers la science et vers le savoir. Les plus ignares d'aujourd'hui en savent plus sur l'univers que les plus savants d'autrefois. Nous souffrons moins, nous vivons plus, nous partons vers d'autres mondes, nous travaillons à notre bonheur, à notre puissance et à de grandes catastrophes. Et peut-être à notre perte. [...]. (D'ORMESSON, 1990, p. 312-313).

198 L'histoire des hommes se ressemble. [...] les sentiments des hommes, leurs passions, leurs amours, leurs chagrins et leurs joies, leurs craintes, leurs espérances, n'ont presque pas varié [...]. Avec dieux ou sans dieux, avec chœurs ou sans chœurs, avec esclaves ou sans esclaves [...] c'est toujours la même chose : l'amitié, l'ambition, la cruauté, la beauté, l'absente présence de Dieu, le souvenir et l'attente, l'amour dans tous ses états. (D'ORMESSON, 1990, p. 394-395).

seguindo as novas estéticas literárias, e para a qual a História humana serve como pano de fundo, que o Errante moderno tenta combater o tédio:

[...] eu preciso ser ouvido. A única consolação para minhas intermináveis andanças é contá-las a alguém. [...]. É por essa razão que corro como louco pela estrada que me leva a Paris, que detenho-me o mínimo possível nas escadarias de madeira, que nunca abro portas [...], que evito os adjetivos, as descrições de jardins, [...], que fujo do tédio como o diabo foge da cruz a fim de que ele não nos alcance¹⁹⁹. (D'ORMESSON, 1990, p. 488-489).

Embora o tédio, a decepção e o pessimismo caracterizem seus sentimentos com relação à humanidade, Ahasverus-Fussgänger insiste, no entanto, na beleza contraditória da vida, “coleção de risos e lágrimas, de felicidade e tormento, pesadelo cujo encanto jamais termina” (D'ORMESSON, 1990, p. 591-592) para aqueles que, limitados pelo tempo de uma única existência, permanecem indiferentes à suas repetidas e entediantes combinações.

Para vocês, apesar de seus fracassos e sofrimentos, a vida será tão bela que será um pouco difícil deixá-la, eu lhes digo. Desejando somente uma morte eternamente negada, eu os invejo de poder partir antes de serem tomados pelo desgosto repulsivo. No entanto, eu terei conseguido lhes falar sobre esta vida que pesa e que encanta. Se vocês souberem vê-la como busquei mostrá-la através das minhas histórias, ela poderá ser para vocês uma fonte ininterrupta, se não for de felicidade, o que não cabe a ninguém aqui embaixo prometer, pelo menos de curiosidade, interesse, paixão [...]. Ao longo de todos estes dias vocês me escutaram porque, sob o pretexto de lhes falar sobre mim, era de certa forma sobre vocês que eu falava²⁰⁰. (D'ORMESSON, 1990, p. 511).

Personagem contraditório, Ahasverus é simultaneamente “senhor do mundo”, o qual ele percorre, e “escravo do tempo”, que o obriga a viver. Sua história, alimentada

199 [...] j'ai besoin qu'on m'écoute. La seule consolation à mes courses sans fin, c'est de les raconter à quelqu'un. [...]. C'est pourquoi je galope à perdre haleine sur la route de Paris, je m'attarde le moins possible dans les escaliers de bois, je n'ouvre jamais de portes, [...], je saute les adjectifs, les descriptions de jardins, [...], je file à un train d'enfer pour écœurer l'ennui et qu'il ne nous rattrape pas. (D'ORMESSON, 1990, p. 488-489).

200 La vie pour vous sera si belle que, malgré les échecs et les souffrances que nous connaissons tous, vous aurez, je vous le dis, un peu de mal à la quitter. Moi qui n'aspire qu'à une mort à jamais refusée, je vous envie de pouvoir partir avant l'horreur de l'écœurement. J'aurai pourtant réussi à vous parler de cette vie qui pèse et qui ravit. Si vous savez la voir comme j'ai essayé de vous la montrer à travers mes récits, elle pourra être pour vous une source ininterrompue, sinon de bonheur, ce qu'il n'appartient à personne de promettre ici-bas, du moins de curiosité, d'intérêt, de passion. [...]. Tout au long de ces jours, vous m'avez écouté parce que, sous le prétexte de vous parler de moi, c'était, plus ou moins bien, de vous que je vous parlais. (D'ORMESSON, 1990, p. 511).

assim por um tempo sem limites e por um espaço sem paradas, confunde-se à História dos homens, com os quais caminha em direção ao desconhecido.

Mito moderno formado a partir de seus precedentes “avatares”, cada etapa de sua evolução revela-se, portanto, importante para a compreensão do personagem atual. Paralelamente, enquanto depositário da História, cada episódio desta, ainda que insignificante em aparência, revela-se ulteriormente necessário à compreensão do todo. Nesse mesmo sentido, cada uma de nossas escolhas, embora conduzindo a um novo caminho, conserva irremediavelmente laços com o passado, de forma que, impossibilitados de voltarmos no tempo, aprendemos a viver em consequência de nossas decisões e avançamos inconscientes de nosso destino, uma vez que “o significado da história é dado somente quando ela chega a seu término”²⁰¹. (D'ORMESSON, 1990, p. 313).

4 ENTRE O MAL DE VIVRE E O MAL DE L'AVENIR

Se o crime de Ahasverus tem seus fundamentos no desprezo contra o filho de Deus, seu castigo, a errância, apresentado até então como expiação individual, adquire, a partir do início do século XIX, um caráter universal. Pertencendo a todas as épocas o Errante oferece assim aos românticos o personagem ideal de uma epopeia humanitária associada à ideia de que o herói carrega todo sofrimento dos homens ao longo da História. Denunciando os abusos dos homens contra os homens e de Deus contra os homens, Ahasverus torna-se uma espécie de *deus ex machina*, mais útil do que necessário. Modelo edificador conduzindo à salvação eterna, o mítico Errante, ocultando a lenda, passa a ser considerado como uma espécie de mediador no processo de salvação da humanidade. (ROUART, 1988, p. 273).

É enquanto mediador entre Deus e os homens, conduzindo aqueles que, conscientes de seus erros, buscam na fraternidade e na solidariedade o caminho para a salvação, que Ahasverus aparece no romance de Eugène Sue. Pecador arrependido e submisso à vontade de Deus, o Errante aparece como “suporte útil” ao humanitarismo do autor. Consciente de sua inferioridade face aos poderes divinos, sua errância assume um caráter expiatório, passando a carregar um sentido positivo. Paralelamente à sua redenção, o Ahasverus de Sue busca igualmente conduzir o homem do século XIX, até então

201 [...] on ne sait le sens de l'histoire que lorsqu'elle est finie. (D'ORMESSON, 1990, p. 313).

dominado pelo combate interior, a uma reforma espiritual baseada na crença individual, livre de dogmas.

Voltadas para a exaltação do sofrimento como meio de salvação, duas tendências podem ser observadas no romance-folhetim de Sue: se na primeira, o sofrimento e o arrependimento são considerados como meios para o retorno ao paraíso, a segunda tendência vê em seu lamento traços de uma evolução moral e libertadora. Em ambos os casos, confundindo-se com o homem, Ahasverus oscila entre lamentar-se face a seu suplício e agradecer por um sofrimento necessário à sua evolução.

Ao desespero de Ahasverus, voltado contra um Deus que permite que o mal aconteça, vem juntar-se ainda o peso de uma caminhada vã, simbolizada pela errância solitária, durante a qual ele é condenado a ver os homens destruírem-se entre si. Consciente das forças malignas que o cercam e que tornam inúteis sua luta para a salvação dos injustiçados, Ahasverus aparece na obra de Sue como símbolo do *mal de vivre*, aspirando a um mundo diferente e inacessível:

Em vão, há séculos, para merecer o meu perdão, empregando minha força e minha eloquência em palavras divinas, eu preenchi com gratidão e amor muitos corações repletos de ódio e inveja: em vão iluminei muitas almas por meio do santo horror à opressão e à justiça. O dia de meu perdão ainda não chegou!...²⁰² (SUE, 1983, p. 117)

No entanto, a partir da segunda metade do século XIX, o significado dado ao “milagre” de sua imortalidade evolui, e confrontado ao passado, Ahasverus passa a ser integrado à História da humanidade, não mais enquanto vítima dela, mas como sua testemunha. É nesse sentido que Ahasverus, entediado pelos mesmos erros e abusos cometidos pelos homens ao longo dos séculos, passa a expressar o *mal de l'avenir*.

Herdeiro de todas as estéticas, mas essencialmente homem de seu tempo, em d'Ormesson, nem a natureza nem a História respondem à angústia de um Ahasverus que passa a expressar o horror humano pelo mistério do tempo. Tanto o conhecimento adquirido quanto os amores efêmeros, longe de satisfazê-lo, corroboram com seu sentimento de tédio. À imagem do “Imortal” de Borges (1949), a experiência do poder e da riqueza servem para mostrar-lhe a vanidade de toda e qualquer possessão.

Se o Errante romântico busca no amor e na solidariedade o caminho para a

202 En vain, depuis des siècles, pour mériter mon pardon, puisant ma force et mon éloquence dans ces mots célestes, j'ai rempli de commisération et d'amour bien de cœurs remplis de courroux et d'envie: en vain j'ai enflammé bien des âmes de la sainte horreur de l'oppression et de la justice. Le jour de la clémence n'est pas encore venu!... (SUE, 1983, p. 117).

salvação eterna, para o cético Errante moderno, consciente da improbabilidade de uma evolução moral do homem, a salvação não existe. Ahasverus compreende então a impossibilidade de se escapar ao destino, visto o homem ser por ele condicionado. E compreende igualmente que embora suas necessidades essenciais sejam supridas, seu “espírito” permanece insatisfeito. É permitido, no entanto, esperar por algo melhor, parecendo este ser o único meio de avançar. E embora não haja provas da existência deste “melhor”, também não há provas de que ele não exista. Assim, livre para agir, mas condenado a seu próprio destino, ao homem somente é permitido esperar e questionar, ainda que suas questões permaneçam sem resposta:

[...] O mundo ainda era o mesmo e se transformava todo o tempo. Homens morriam e nasciam. A paixão, a ambição, o interesse, a loucura, o desejo, o acaso, os [homens] instalavam e os moviam pelas casas sempre iguais e sempre diferentes de um imenso tabuleiro de xadrez. Era possível pensar que cada um era mestre de seu próprio destino. Era igualmente possível pensar que todos eram manipulados por forças desconhecidas.²⁰³ (D'ORMESSON, 1990, p. 98).

Se d'Ormesson reserva-lhe um papel principal na narrativa, tal tratamento revela a importância da estreita relação de sua evolução mítica com a História e as artes. É nesse sentido que a obra de d'Ormesson aparece como um interessante exemplo do caminho percorrido pelo romance durante o século XX, bem como de seu distanciamento da tradição realista que fez dele o grande gênero do século XIX.

Ainda que personagem secundário na obra de Eugène Sue, sua participação revela-se indispensável à evolução da trama principal, a importância de seu papel estando relacionada à sua função social no romance, uma vez que a ele é dado o poder de despertar a consciência do público-leitor. O mesmo poder de despertar questionamentos é dado ao Errante de d'Ormesson, porém, a este, consciente de um mundo onde tudo é teatral e ilusório, cabe igualmente denunciar a “ficção” que lhe obriga a desempenhar eternamente o mesmo papel, ou seja, oferecer aos homens um espelho de sua vaidade.

Segundo Rouart (1988), desde o final do século XVIII francês, com a atualização kantiana do mal, que passa a ser a partir de então associado ao livre arbítrio, o mito de Ahasverus conhece uma nova interpretação na qual o Errante, dominado pelo sentimento

203 [...] Le monde restait toujours le même et il ne cessait de changer. Des hommes mouraient et naissaient. La passion, l'ambition, l'intérêt, la folie, le désir, le hasard les posaient et les déplaçaient sur les cases toujours semblables et toujours différentes d'un immense échiquier. Il était permis de penser que chacun était l'artisan de son propre destin. Il était aussi permis de penser que tous étaient manœuvrés par des forces qui leur échappaient. (D'ORMESSON, 1990, p. 98).

de “revolta individual”, passa a ser visto como aquele que é incapaz de reconhecer em Cristo o filho de Deus. Em outros termos, se na lenda religiosa o pecado cometido por Ahasverus implica a superioridade de Deus sobre o homem, o pensamento kantiano do livre arbítrio, conduzindo à liberdade da criatura em relação ao Criador, coloca o homem em posição de assumir as rédeas de seu próprio destino. Nesse contexto, o Romantismo proporciona ao Errante a liberdade de questionar um castigo que ele não poderia de forma alguma evitar, visto não poder forçar-se a acreditar e a reconhecer em Cristo o filho de Deus. Tal questionamento, embora ainda marcado pela culpabilidade em Sue, pode ser igualmente observado no Errante de d’Ormesson o qual, enquanto “prolongamento” do herói mítico romântico, aparece como herdeiro do pensamento que considera sua punição como consequência de seu livre arbítrio. No entanto, “vítima” de si mesmo, e isento de culpabilidade, ao Ahasverus moderno cabe o questionamento: por que falar em expiação quando o homem é o único responsável por seus erros?

[...] Quando penso que eu poderia ter poupado um mundo inteiro, uma história inteira, oferecendo-lhe um copo d'água... [...]. Eu conto..., eu conto... porque não posso fazer de outra forma. Eu conto porque sufoco. Eu conto para recompensar. Eu conto porque quero ser perdoado. Eu conto para ser amado, eu que tanto detestei. [...]. Talvez eu me arrependa do copo d'água... Com exceção do copo d'água... Tudo o que eu fiz, apenas pude fazê-lo, já que o fiz. Tudo o que aconteceu foi inevitável, uma vez que aconteceu. Vocês acreditam que a história poderia não ter ocorrido? Nada é mais forte do que a história²⁰⁴. (D'ORMESSON, 1990, p. 182).

Ao “antidogmatismo” associado à necessidade de crer em uma força superior e mística, Ahasverus renovado, oferece ao homem do século XIX a síntese de elementos cristãos (como a cruz formada por seus passos, ou ainda o cajado de madeira associado à cruz) e de imagens fantásticas. Reunindo em si a nostalgia cristã, o iluminismo e o messianismo socialista, o Ahasverus romântico deixa assim de manifestar uma condenação eterna para transmitir aos homens a esperança de um dia alcançar a salvação eterna.

Ao herói mítico romântico que busca na vida eterna a solução para o seu *mal de*

204 [...] Quand je pense que j'aurais pu m'épargner tout un monde, une histoire tout entière, en lui offrant un verre d'eau... [...]. Je raconte..., je raconte... parce que je ne peux pas faire autrement. Je raconte parce que j'étouffe. Je raconte pour rattraper. Je raconte pour qu'on me pardonne. Je raconte pour qu'on m'aime, moi, qui ai tant détesté. [...]. Je regrette peut-être le verre d'eau... En dehors du verre d'eau... Tout ce que j'ai fait, je ne pouvais que le faire, puisque je l'ai fait. Tout ce qui s'est passé était inévitable, puisque ça s'est passé. Est-ce que vous croyez que l'histoire aurait pu ne pas être ? Rien n'est plus fort que l'histoire. (D'ORMESSON, 1990, p. 182).

vivre, o Ahasverus moderno opõe seu desejo de destruição, única solução para o seu *mal de l'avenir*. Testemunha de tantos conflitos, traições e atrocidades, o Errante moderno deposita sua esperança no *néant*, o vazio que, segundo ele, sucederá o final de tudo. Afastando-se do ideal retorno ao paraíso, o Ahasverus de d'Ormesson vê assim na fé nada mais que a representação da esperança de que algo melhor venha substituir um mundo mergulhado na angústia, na injustiça e na maldade. É nesse sentido que, abandonando os questionamentos metafísicos em torno da existência de Deus e da “verdade” sobre Jesus Cristo, a fé do Errante moderno passa a relacionar-se ao reconforto por ela proporcionado àqueles que, como ele, esperam encontrar na morte o término do ciclo de provações:

Eu não acredito em quase nada. Eu não acreditei no Galileu. E ainda não conheço a verdade. [...]. Aqueles que construíram comigo as igrejas de Ravena, [...] aqueles que oravam diante dos altares que haviam acabado de construir, alcançaram o que é permitido ao homem alcançar sobre a verdade e a eternidade. E pouco importa se eles estavam errados. Eles acreditavam naquilo que faziam. Essa é uma definição de felicidade. [...] seu Deus não existia, estavam errados ao acreditar que ele os havia criado, eram eles que o criavam e ele passava a existir porque eles acreditavam nele²⁰⁵. (D'ORMESSON, 1990, p. 367-368).

De herói maldito cristão a herói laico romântico, como vimos, o Ahasverus de Sue passa a pregar, por meio da religião moral, o respeito e o amor ao próximo. Herói de seu tempo, ele surge igualmente como testemunha do progresso e da modernidade e, por consequência, da miséria, da exploração e das injustiças sociais. Na medida que a inútil errância inicial revela seus valores positivos, tanto individuais quanto coletivos, às indagações de ordem metafísica substituem-se as de ordem moral, e à eternidade estática substitui-se a eternidade evolutiva (errância vista como expiação, logo, evolução).

Distintamente do Ahasverus romântico, e em acordo com a *prise de conscience* do período em que se encontra inserido, a errância do Errante mítico moderno deixa de ser vista como evolutiva e adquire um caráter cíclico. Enquanto memória do mundo, o Ahasverus moderno coloca em evidência aspectos da condição humana por meio de uma humanidade constantemente insatisfeita que, em sua contínua busca por mudanças, reencontra com entusiasmo aquilo que ela havia outrora abandonado, seja por

205 Je ne crois à presque rien. Je n'ai pas cru au Galiléen. Je ne sais toujours pas ce qu'est la vérité. [...]. Ceux qui ont construit avec moi les églises de Ravenne, [...] ceux qui ont prié devant les autels qu'ils venaient d'édifier ont atteint à ce que les hommes peuvent atteindre de la vérité et de l'éternité. Et qu'importe s'ils se trompaient. Ils croyaient à ce qu'ils faisaient. C'est une définition du bonheur. [...] leur Dieu n'existait pas, ils avaient tort de croire qu'il les avait créés, c'étaient eux qui le créaient et il se mettait à exister parce qu'ils croyaient en lui. (D'ORMESSON, 1990, p. 367-368).

aborrecimento ou estagnação. Nesse sentido, o Errante moderno, aparece como reflexo de uma sociedade cujas pulsões mais elementares, jamais saciadas, são constantemente renovadas por imagens ilusórias, uma sociedade que, em busca de sua identidade, renuncia aos valores éticos e morais e acredita que a felicidade se encontra *ailleurs* (no poder, na religião, na riqueza, na guerra, etc.).

Herdeiro do Errante romântico, o Ahasverus de d'Ormesson pode ser igualmente visto sob dois aspectos, o primeiro deles, individual, ao qual aparecem associados o tédio, a solidão e a incompreensão dos homens quanto à sua imortalidade, o outro, coletivo, no qual sua errância aparece associada à errância humana ao longo da História. No entanto, humanizado, condicionado por suas intensas e efêmeras paixões, o herói mítico moderno, embora situe-se no tempo e no espaço humanos, permanece preso à eternidade “celeste”. Causa de sua punição eterna, o amor, ou antes, a eterna ausência deste, acompanha o Ahasverus de d'Ormesson ao longo de suas existências. Se o caráter efêmero de suas paixões permite-lhe esquecer-se, ainda que por breves instantes, de sua condição, a imediata lembrança de sua punição e de sua impossibilidade de se fixar o conduzem novamente à lassidão. É nesse contexto que, em d'Ormesson, o sentimento romântico assemelha-se ao espaço e ao tempo, ou seja, sem apegos e sem parada:

Nos braços de Pauline, Isaac Laquedem, sob os traços de Canouville, não podendo viver sua morte, revivia seus nascimentos. [...]. Nos braços de Pauline, ele via-se sucessivamente em escravo perseguido pela maldição divina e em homem livre que havia quebrado suas correntes e que caminhava em direção ao progresso. Ele via-se ao centro de inúmeras anedotas, de viagens sem fim, de tragédias burguesas, de comédias históricas, e bem ao centro da memória, da história, do enigma do tempo. Ele era a ciência e a religião, a sociedade e o indivíduo, uma fábula para assustar as crianças e a verdade universal. [...]. Ele se via como um daqueles mitos que, levados pela credulidade das massas e pelo gênio de um pequeno número de escritores, poetas, pintores e músicos, percorriam sociedades e literaturas: um Fausto, um Don Juan, um Don Quixote, um Gargântua, um Gavroche. Ele se via implicado em todas as obsessões dos homens, suas angústias, seus medos e suas esperanças, e emprestava sua imagem e seus nomes às epopeias cósmicas e aos sistemas do universo. Nos braços de Pauline, ele era uma coincidência, uma aventura, um encontro sem futuro, e toda a sucessão dos homens por ele experimentados, uma sombra frágil e desfocada a ponto de não existir e a ponto de encarnar a verdade, uma lenda e a história, um sonho a que chamavam vida.²⁰⁶ (D'ORMESSON, 1990, p.

206 Dans les bras de Pauline, Isaac Laquedem, sous les traits de Canouville, à défaut de vivre sa mort, revivait ses naissances. [...]. Dans les bras de Pauline, il se voyait tour à tour en esclave poursuivi par la malédiction divine et en homme libre qui a brisé ses chaînes et qui marche vers le progrès. Il se voyait au centre d'anecdotes innombrables, de voyages sans fin, de tragédies bourgeoises, de comédies historiques,

565-566).

Assim, se em sua versão moderna, o Errante, enquanto homem, relata suas experiências, reconhece seus limites e expõe suas incertezas, enquanto testemunha do progresso e depositário do absurdo que caracteriza a experiência humana, seu personagem múltiplo e livre de limites temporais e espaciais surge como uma espécie de alegoria da errância existencial e do abandono ao qual está destinada a humanidade.

Se em d'Ormesson a impossibilidade de amar intensifica a punição do Errante, inversamente, em Sue, o amor se caracteriza por seu poder purificador e libertador. É interessante observar que, se por um lado, Ahasverus e seu *double* feminino errante, Herodíade, encontram em sua complementaridade o equilíbrio necessário à aceitação de suas penas, por outro, a ousadia e a convicção observadas em determinados personagens femininos de Sue revelam a relevância do papel da mulher na sociedade e para o próprio escritor. É nesse sentido que, além de buscar na figura feminina o equilíbrio e a harmonia dos opostos (o velho e o novo mundo, os símbolos cristãos e pagãos, a queda e a redenção), o romance igualmente questiona os moldes de uma sociedade em transição, dividida entre a democracia e o patriarcado. Lembremos que o século XIX abre as portas à emancipação feminina, e ao que será posteriormente denominado *feminismo*, e que sua literatura, enquanto via de expressão de suas tensões, é lugar de reflexão e de negociação (GENGEMBRE, 1995).

Uma outra característica comum às duas obras é dada pela associação da figura mítica de Ahasverus a outros mitos e lendas. Inovador, ao relacionar Herodíade, a Judia Errante, a Ahasverus, o Judeu Errante, Eugène Sue permite a este último o reconhecimento de sua própria fragilidade como herói solitário. Quanto à associação do Errante moderno a outros mitos, lendas e personagens controversos, esta lhe possibilita, como vimos, participar e interferir em diversos momentos decisivos da História. Numa espécie de bricolagem cultural, d'Ormesson busca o suporte necessário à construção de

et au cœur même de la mémoire, de l'histoire, de l'énigme du temps. Il était la science et la religion, la société et l'individu, une fable à faire peur aux enfants et la vérité universelle. [...] Il se voyait l'égal de ces mythes qui, portés à la fois par la crédulité des masses et le génie d'un petit nombre d'écrivains, de poètes, de peintres, de musiciens, couraient à travers les sociétés et les littératures: un Faust, un don Juan, un don Quichotte, un Gargantua, un Gavroche. Il se voyait mêlé à toutes les obsessions des hommes, à leurs hantises, à leurs craintes et à leurs espoirs, et il prêtait son image et ses noms aux épopées cosmiques et aux systèmes de l'univers. Dans les bras de Pauline, il était un hasard, une aventure, une rencontre sans lendemain et toute la suite des hommes soudain passée en lui, une ombre fragile et floue jusqu'à l'inexistence et la vérité même, une légende et l'histoire, un songe qui s'appelait la vie. (D'ORMESSON, 1990, p. 565-566).

um universo narrativo do qual participam o “real” e o “imaginário”, atestando, de alguma forma, o papel de Ahasverus enquanto depositário de todo um passado histórico e cultural da humanidade. É nesse contexto que o mítico Ahasverus, num misto entre realidade, imaginação e mentira convincente, mas sempre necessário para justificar o mal e os infortúnios da humanidade, integra o mundo moderno dos mitos:

Eu sou sempre imprevisto e sempre necessário porque sou a história e a passagem do tempo. [...] Eu sou sobretudo anônimo e sempre coletivo. Porque, antes de ser um homem, um viajante, um maldito, um herói de romance - que horror! -, eu sou em primeiro lugar um mito. Vocês compreendem? Eu percorro todas as suas lembranças, suas fantasias, seus medos, suas esperanças. Eu sou tudo o que vocês fizeram, e também e principalmente o que vocês nunca farão. [...]. Pareço-me com o mundo e a vida. Eu poderia não ter sido. Mas agora que sou, nunca mais deixarei de existir. Vocês têm diante dos olhos a própria imagem do inútil que, graças a sua inutilidade, tornou-se necessário²⁰⁷. (D'ORMESSON, 1990, p. 521-522).

A crítica social e religiosa, embora mais evidente e exaltada durante o século XIX, marcado por tantos questionamentos, aparece como um outro aspecto interessante a ser observado em ambas as obras. Se, por um lado, Eugène Sue, influenciado pelos novos ideais socialistas que chegam à França durante as primeiras décadas do século XIX, vê no mítico Errante a oportunidade de denunciar um sistema social injusto e explorador, por outro, o autor intensifica deliberadamente o tom crítico de seu romance ao associar à injustiça e à exploração de toda uma classe o abuso do poder espiritual, representado pela Companhia de Jesus, buscando na desmistificação dos dogmas católicos a legitimação de uma crença individual e natural. Contrário à imposição e à submissão a regras religiosas, ao denunciar a ambição da Igreja, seus métodos de conversão e catequização, assim como seus meios de persuasão e sua influência na sociedade, Sue expõe de forma clara e polêmica seu posicionamento crítico confirmando o caráter predominantemente social de seu romance.

Alvo do anticlericalismo de Sue, atraindo igualmente a crítica e a especulação por parte de outros escritores e intelectuais da época, a Companhia de Jesus desempenha no

207 Je suis toujours hasardeux et toujours nécessaire parce que je suis l'histoire et la marche du temps. [...] Je suis surtout anonyme et toujours collectif. Parce que, avant d'être un homme, un voyageur, un maudit, un héros de roman – quelle horreur ! –, je suis d'abord un mythe. Vous comprenez ? Je traîne dans tous vos souvenirs, vos fantasmes, vos peurs, vos espérances. Je suis tout ce que vous avez fait, et aussi et surtout que vous ne ferez jamais. [...]. Je ressemble au monde et à la vie. J'aurais pu ne pas être. Mais maintenant que je suis, personne ne m'effacera plus. Vous avez devant vous l'image même de l'inutile qui, par la grâce de l'être, est devenu nécessaire. (D'ORMESSON, 1990, p. 521-522).

romance o papel de “organização secreta” cujas ações, envolvendo complôs, espionagem, chantagem e disputas internas pelo poder, têm por objetivo a dominação do mundo por meio do controle espiritual de seus seguidores:

[...] então eles não veem que, confiando-nos a educação, o que pedimos em primeiro lugar, podemos acomodar o povo a esta obediência silenciosa e enfadonha, a esta submissão servil e rudimentar que garante a tranquilidade dos Estados pela imobilidade do espírito! [...] Estes tolos não compreendem que no dia em que tivermos convencido o povo de que sua miséria atroz é uma lei imutável [...]; que eles devem finalmente considerar um crime aos olhos de Deus esperar pelo bem-estar neste mundo, uma vez que as recompensas vindas de cima resultam dos sofrimentos aqui embaixo [...] então todas as suas impacientes aspirações por dias melhores serão silenciadas [...]. Então essas pessoas não veem que essa fé cega e passiva que pedimos ao povo nos serve como um freio para conduzi-los e subjugá-los...²⁰⁸ (SUE, 1983, p. 251).

Sua existência e seu *modus operandi* são “atestados” em diversos momentos da narrativa por meio de “documentos” inseridos ao longo do texto ou ainda, como vimos, nas notas de rodapé:

“[...]. A correspondência dos Jesuítas, tão ativa, tão variada e tão maravilhosamente organizada, destina-se a fornecer aos chefes toda a informação de que necessitam. Todos os dias o general recebe uma série de relatórios que se controlam mutuamente. Em sua central, em Roma, existem imensos registros nos quais estão inscritos os nomes de todos os jesuítas, seus afiliados e todas as pessoas consideráveis, amigos ou inimigos, com quem eles mantêm alguma relação. [...]. Imagine toda a superioridade de ação que oferece a uma organização este imenso livro policial que abraça o mundo todo? Eu não falo levemente desses registros: falo como alguém que viu esse repertório, alguém que conhece perfeitamente os Jesuítas e que tem conhecimento desse fato. Eis aqui matéria para reflexão às famílias que acolhem facilmente em suas casas membros de uma comunidade na qual o estudo biográfico é tão habilmente explorado.” (LIBRI, MEMBRO DO INSTITUTO, Cartas sobre o Clero)²⁰⁹. (SUE, 1983, p.

208 [...] ils ne voient donc pas qu'en nous abandonnant l'éducation, ce que nous demandons avant toute chose, nous façonnons le peuple à cette obéissance muette et morne, à cette soumission de serf et de brute, qui assure le repos des États par l'immobilité de l'esprit ! [...] Ces stupides ne comprennent donc pas que, du jour où nous aurons persuadé au peuple que son atroce misère est une loi immuable [...]; qu'il doit enfin regarder comme un crime aux yeux de Dieu d'aspirer au bien-être dans ce monde, puisque les récompenses d'en haut sont en raison des souffrances d'ici-bas [...] alors toutes ses impatientes aspirations vers de jours meilleurs seront étouffées [...]. Ces gens ne voient donc pas que cette foi aveugle, passive que nous demandons au peuple, nous sert de frein pour le conduire et le mater... (SUE, 1983, p. 251).

209 « [...] La correspondance des Jésuites, si active, si variée et organisée d'une manière si merveilleuse, a pour objet de fournir aux chefs tous les renseignements dont ils peuvent avoir besoin. Chaque jour, le général reçoit une foule de rapports qui se contrôlent mutuellement. Il existe dans la maison centrale, à Rome, d'immenses registres où sont inscrits les noms de tous les Jésuites, de leurs affiliés et de tous les gens considérables, amis ou ennemis, à qui ils ont affaire. [...]. Concevez-vous, monsieur, toute la

105-106, nota e grifo do autor).

Veja... o senhor ordenou, eu cegamente agi, de acordo com os meios de que dispunha, considerando apenas o fim que irá justificá-los, porque tratava-se, o senhor me havia dito, de imenso interesse para a Companhia. Em suas mãos fui o que devemos ser nas mãos de nossos superiores... um instrumento... já que, para a glória de Deus, nossos superiores fazem de nós, à sua vontade, *cadáveres**. [...].

*Sabe-se que a doutrina da obediência passiva e absoluta, principal pivô da Companhia de Jesus, resume-se nestas terríveis palavras de Loyola em seu leito de morte: *Todo membro da ordem será, nas mãos de seus superiores, COMO UM CADÁVER (PERINDE AC CADAVER)*²¹⁰. (SUE, 1983, p. 148-149, grifo do autor).

Quanto ao Ahasverus moderno, é interessante notar que, embora distante da crítica social e religiosa veiculada por seu “avatar” mítico do século XIX, seu discurso, menos subversivo e mais reflexivo, revela um interessante pensamento crítico estreitamente relacionado a seu papel de testemunha histórica da humanidade:

Eles [os pobres] são a massa de manobra de um mundo em construção, o qual os rejeitará logo que o tiverem construído. Eu servi neste exército que é sempre derrotado e nunca destruído. [...]. Há dois milênios que ando por este planeta onde tudo está sempre em mutação e nada muda. Isto é o que me aproxima dos pobres: os pobres estão cansados. Eu também estou cansado²¹¹. (D'ORMESSON, 1990, p. 501-502).

Distintamente de Sue, abordando sutilmente temas como a manipulação religiosa, a exploração da fé ou a influência sócio-política e econômica das religiões, o romance de d'Ormesson busca estimular a reflexão e o questionamento do leitor sobre o papel desempenhado pelas diferentes religiões na História do mundo, assim como sobre as

supériorité d'action que donne à une compagnie cet immense livre de police qui embrasse le monde entier ? Je ne vous parle pas légèrement de ces registres : c'est de quelqu'un qui a vu ce répertoire, et qui connaît parfaitement les Jésuites que je tiens ce fait. Il y a là matière à réflexions pour les familles qui admettent facilement dans leur intérieur des membres d'une communauté où l'étude de la biographie est si habilement exploitée. » (LIBRI, MEMBRE DE L'INSTITUT, Lettres sur le Clergé). (SUE, 1983, p. 105-106, note de l'auteur).

210 - Vous le voyez... vous avez ordonné, j'ai aveuglément agi selon les moyens dont je pouvais disposer, ne considérant que la fin qui les justifiera, car il s'agissait, m'avez-vous dit, d'un intérêt immense pour la Société. Entre vos mains j'ai été ce que nous devons être entre les mains de nos supérieurs... un instrument... puisque, à la plus grande gloire de Dieu, nos supérieurs font de nous, quant à la volonté, des *cadavres**. [...]. / *On sait que la doctrine de l'obéissance passive et absolue, principal pivot de la Société de Jésus, se résume par ces terribles mots de Loyola mourant : *Tout membre de l'ordre sera, dans les mains de ses supérieurs, COMME UN CADAVRE (PERINDE AC CADAVER)*. (SUE, 1983, p. 148-149).

211 Ils sont la masse de manœuvre d'un monde en train de se faire et qui les rejettera dès qu'ils l'auront construit. J'ai servi dans cette armée qui est toujours vaincue et n'est jamais détruite. [...]. Voilà deux millénaires que je marche sur cette planète où tout se transforme toujours et où rien ne change jamais. C'est ce qui me rapproche des pauvres : les pauvres sont fatigués. Moi aussi. (D'ORMESSON, 1990, p. 501-502).

complexas relações entre a fé e a ambição:

Toda a parte do universo que se considerava, há milênios e por alguns séculos mais, o centro de tudo, era dominada por uma potência que estava no coração mesmo da longa existência de Giovanni Buttadeo: era a Igreja católica, apostólica e romana. Através de São Pedro e São Paulo, ela havia se unido ao mesmo tempo a um obscuro Judeu, agitador e místico, que se dizia filho de Deus, e ao imenso império que o havia deixado crucificar [...] sempre poderosa e sempre ameaçada, presente e ativa por toda parte. Com a ajuda do Imperador romano, que era ao mesmo tempo seu adversário e seu instrumento, seu tormento e sua arma de guerra, ela entra em guerra contra o islã pela posse da Terra Santa, a qual acaba de ser tomada, duro golpe para o islamismo, duro golpe para o cristianismo, pelo grande sultão [...] Saladino.²¹² (D'ORMESSON, 1998, p. 99)

É interessante notar que o sentimento de revolta que motiva a impiedade no Ahasverus romântico provém da precariedade de sua situação, dada pela escassez de recursos, apesar de sua intensiva dedicação ao trabalho. De fato, desde o início são associadas às penas do proletariado a insatisfação e a frustração de Ahasverus que, motivadas pela exploração da classe dominante, são dirigidas em forma de insulto a Cristo como um reflexo de sua condição: “Os impiedosos produzem impiedosos!” (SUE, 1983, p. 117). Pecador arrependido, mensageiro de uma religião social e profeta da utopia fourierista, o Ahasverus de Sue, embora reconheça o caráter vingativo de seu Deus, não se opõe a este, mas aos homens que, servindo-se de seu nome, justificam a miséria e o sofrimento daqueles que contribuem para sua grandeza.

Quanto ao Ahasverus de d'Ormesson, cujo caráter passional determina suas decisões ao longo de suas existências, sua revolta e impiedade contra Cristo têm origem no ciúme nascido de seu amor não correspondido por Maria Madalena e da presunção da relação amorosa que a uniria ao Nazareno. Notemos que Ahasverus vê Cristo como homem e que, embora não questione sua suposta divindade, não lhe é possível afirmar seu caráter divino enquanto filho de Deus.

As diversas existências do Ahasverus de d'Ormesson, implicando uma espécie de

212 Toute une partie de l'univers, celle qui se considérait depuis plusieurs millénaires et pour encore quelques siècles comme le centre de tout, était dominée par une puissance qui était au cœur même de la longue existence de Giovanni Buttadeo: c'était l'Église catholique, apostolique et romaine. À travers saint Pierre et saint Paul, elle se rattachait à la fois à un Juif très obscur, agitateur et mystique, qui se présentait fils de Dieu et à l'immense empire qui l'avait laissé crucifier. [...] l'Église, toujours puissante et toujours menacée, est présente et active partout. Avec l'aide de l'empereur romain qui est, au même temps, son adversaire et son instrument, son tourment et son glaive, elle se bat contre l'islam pour la possession de la Terre Sainte dont vient de s'emparer, coup de tonnerre dans l'islam, coup de tonnerre dans la chrétienté, le grand sultan [...] Saladin. (D'ORMESSON, 1998, p. 99)

confrontação entre o “eu ávido de prazeres e necessidades inúteis” e o “eu consciente de seus próprios limites”, conduzem o herói mítico à tomada de consciência sobre o que é realmente importante. Depositário da História da humanidade assim como das inúmeras produções artísticas em torno de sua figura mítica, o Ahasverus moderno aparece como resultado de tudo aquilo ao qual viu-se associado: “Finalmente, eu nada mais sou do que um personagem improvável, um herói de romance, sempre correndo entre a Terra e os séculos²¹³. (D'ORMESSON, 1990, p. 607).

Ao associar Ahasverus, em suas inúmeras existências, a diferentes crenças (catolicismo, islamismo, budismo) e culturas, d'Ormesson exonera o personagem mítico de sua principal característica de desonra, sua raça. Assim, judeu por fatalidade, a casualidade histórica o teria associado à morte de Cristo não pelo fato de ser judeu, mas por ser judeu exatamente naquele momento da História. Dissociado de sua “marca racial”, seu crime passa a ser visto como um crime “passional” e sua punição, como consequência das escolhas que lhe são impostas pelo destino (História). Nesse sentido, toda sua “história” aparece como consequência de uma única escolha: a revolta ou a piedade pelo Nazareno, independentemente de sua condição. Se por um lado, inversamente ao Errante romântico, nota-se em suas palavras a ausência de arrependimento, uma vez que nada poderia ter sido diferente, por outro, a mesma busca pela compaixão humana aproxima “os dois errantes”.

Quanto ao Ahasverus romântico, embora seu crime não apareça diretamente relacionado à sua raça, lembremos que seu desprezo pelo Cristo reflete seu estado de privação, Eugène Sue utiliza o próprio estereótipo judeu a fim de denunciar o antissemitismo do qual encontra-se impregnado o século XIX²¹⁴. É nesse contexto que, graças às (in)discutíveis habilidades financeiras dos judeus, assim como à sua misteriosa e criticada discrição, a irrelevante quantia legada por Marius Rennepont a seus descendentes, confiada aos cuidados de uma família judia, será sábia e honestamente aplicada e rentabilizada durante mais de um século, até se transformar em uma imensa fortuna.

213 "Je ne suis après tout qu'un personnage improbable, une sorte de héros de roman, toujours en train de courir parmi la Terre et les siècles". (D'ORMESSON, 1990, p. 607)

214 É interessante observar que, embora a “Emancipação Judaica”, promulgada em 1791, atribua aos judeus, assim como aos protestantes, direitos iguais e liberdade de culto, tal iniciativa, segundo Rouart (2001, p. 91), motiva um novo estereótipo, o do “judeu inteligente”, e ao antijudaísmo teológico do início do século sucede o temor da nova liberdade concedida a um povo que acredita ser “escolhido por Deus”. Ainda segundo a autora, por volta de 1830, as severas críticas proferidas por escritores fourieristas antissemitas ao encontro dos judeus emancipados conduzem à transição do antissemitismo religioso ao antissemitismo econômico, marcado então pelo estereótipo do “judeu ganancioso”.

Ainda que explorado de maneira distinta, seja em função dos contextos histórico-sociais nos quais se viu inserido seja com relação às transformações sofridas de um século a outro pela arte de escrever romances, concluímos que ambos os autores estudados consideram o Errante sob o mesmo ponto de vista: Ahasverus, sapateiro em Jerusalém, que é castigado à errância eterna por uma força superior por sua falta de piedade, transforma-se em testemunha histórica dos erros e injustiças da humanidade. Ambas as obras, abordando temas universais voltados para o homem e seu papel enquanto vítima de seus próprios atos e escolhas, confundem-se e complementam-se:

[...] Oh! Maldita... maldita tarde durante a qual enquanto eu trabalhava, preocupado, colérico, desesperado, porque, apesar de trabalhar duramente, aos meus tudo faltava... o Cristo passou por minha porta! Perseguido por injúrias e golpes, carregando com grande dificuldade sua pesada cruz, ele me pediu para se sentar em meu banco de pedra e descansar um momento... De seu rosto escorria suor, de seus pés, sangue, o cansaço o dominava... e com doçura desoladora ele me dizia:
 - Estou sofrendo!...
 - Também eu sofro... respondi e empurrei-o com raiva, rigidez; eu estou sofrendo, mas ninguém vem ao meu socorro... Os impiedosos produzem impiedosos!... ANDE!...ANDE!...
 Então, ele, suspirando dolorosamente, me disse: E você, você irá andar sem parada até o dia da redenção; assim quer o Senhor que está nos céus.²¹⁵ (SUE, 1983, p. 117).

No mesmo instante em que ele compreende quem é o homem titubeante sob o peso de sua cruz, um centurião se desprende do pelotão e se dirige em direção a sua loja. [...] Ahasverus ouve o soldado – cujo rosto, porém, não expressa bondade – lhe perguntar se o condenado, já muito fraco, pode parar ali um instante, na calma e fresca tenda do sapateiro, para descansar e beber um copo d'água misturado com um dedo de vinagre [...]. Há em seus olhos, apesar do horror do momento, tanta doçura e tanta paz que o porteiro do Procurador se sente atordoado. [...]. Mas, de repente, ele desvia o olhar e, na multidão ele distingue novamente, tomada por uma mistura de paixão e dor, Maria Madalena [...]. Uma onda de fúria domina o sapateiro. Virando-se para o Galileu, o qual o observa em silêncio, grita-lhe com ódio, sentimento que ele força um pouco para não ceder à piedade, tão tentadora e tão próxima:
 - Ande! Ande, ora essa!
 O carregador da cruz volta-se para ele e, com uma voz quase inaudível, lhe diz:

215 [...] Oh ! Maudit... maudit soit le jour où, pendant que je travaillais, sombre, haineux, désespéré, parce que, malgré mon labeur acharné, les miens manquaient de tout... le Christ a passé devant ma porte ! Poursuivi d'injures, accablés de coups, portant à grand-peine sa lourde croix, il m'a demandé de se reposer un moment sur mon banc de pierre... Son front ruisselait, ses pieds saignaient, la fatigue le brisait... et avec une douceur navrante, il me disait :/ - Je souffre !.../ - Et moi aussi, je souffre... lui ai-je répondu en le repoussant avec colère, avec dureté; je souffre, mais personne ne me vient en aide... Les impitoyables font des impitoyables !... MARCHE !... MARCHE !.../ Alors, lui, poussant un soupir douloureux, m'a dit : Et toi, tu marcheras sans cesse jusqu'à la rédemption; ainsi le veut le Seigneur qui est aux cieux. (SUE, 1983, p. 117).

- Eu ando porque devo morrer. Você, até meu retorno, caminhará sem morrer²¹⁶. (D'ORMESSON, 1990, p. 76).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Invenção do imaginário coletivo ou criação de um período histórico, o mito é explorado através dos séculos e se subdivide numa série de avatares jamais idênticos ou inteiramente distintos. Ele questiona assim o futuro do sentido, deste perdendo às vezes um pouco, para recuperá-lo em uma reatualização que pode ser chamada de ressemantização²¹⁷. (NOIR, 2012, p. 81).

A definição dada ao mito por Pascal Noir (2012) convém de tal modo a Ahasverus que, fora de seu contexto, poderíamos dizer que o autor faz particularmente referência ao mítico errante. De fato, de personagem lendário popular a personagem de romance, persuasivo argumento de fé das crônicas medievais, símbolo do judaísmo demoníaco, personagem da poesia dramática popular (*complaintes*), testemunha da paixão de Cristo contra os judeus e os incrédulos, depositário da História, mensageiro social, *bon vivant*, muitas são as facetas de Ahasverus que têm sido exploradas pelas artes e, notadamente pela arte literária, desde as primeiras manifestações do personagem.

Participando do grande retorno aos mitos ocorrido durante o século XIX, é motivado por diversos questionamentos e reflexões sobre a natureza de Deus e os mistérios em torno da existência humana que o Judeu Errante chega à França onde, em meio à degradação do motivo mítico, passa a ser oportunamente associado a importantes polêmicas sociais, políticas e religiosas que marcam a segunda metade do século. Se a

216 Au moment même où il comprend qui est l'homme en train de tituber sous le poids de sa croix, un centurion se détache de la troupe et se dirige vers l'échoppe [...]. Ahasvérus entend le soldat – dont le visage pourtant n'est pas celui d'une âme tendre – lui demander si le condamné, déjà très faible, peut s'arrêter un instant, pour prendre un peu de repos et pour boire un verre d'eau mêlée d'un doigt de vinaigre [...]. Il y a, dans ces yeux, malgré l'horreur du moment, tant de douceur et de paix que le portier du Procureur en est bouleversé. [...]. Mais, déjà, il regarde ailleurs et, là-bas, dans la foule, il distingue à nouveau, masse sombre de passion et de douleur mêlées, Marie de Magdala [...]. Il se tourne vers le Galiléen qui le regarde en silence et avec une haine qu'il force un peu pour ne pas céder à la pitié, si tentante et si proche, il lui crie :/ - Marche ! Mais marche donc !/ L'homme à la croix se tourne vers lui et, d'une voix presque inaudible, il dit:/ - Je marche parce que je dois mourir. Toi, jusqu'à mon retour, tu marcheras sans mourir. (D'ORMESSON, 1990, p. 76).

217 Le mythe, invention de l'imaginaire collectif ou création d'une période historique, est exploité à travers les siècles et se décline en une série d'avatars qui ne sont jamais tout à fait les mêmes ni tout à fait autre chose. Il met donc en question le devenir du sens, en perd parfois pour en regagner dans une réactualisation qui peut s'appeler une resémantisation. (NOIR, 2012, p. 81)

lamentação veiculada pelas *complaintes* converte-se em fé, seu castigo transforma-se em expiação exemplar, e Ahasverus, num *élan* de culpabilidade, submete-se aos desígnios de uma força superior em busca de sua auto reabilitação.

É nesse contexto que o Errante surge na estrutura narrativa de Eugène Sue, na qual sua salvação, associada à provação, ao arrependimento e ao perdão, aparece associada ao amor e pela piedade, atributos de um Novo Humanismo. A plasticidade do herói mítico oferece então a Sue a oportunidade inédita de transformá-lo em herói social e mensageiro de uma nova religião. Num século marcado pelo progresso e pelas desigualdades sociais, pela exploração do proletariado e pela insatisfação política, Ahasverus aparece no romance social como testemunha das atrocidades humanas, espécie de *deux ex machina* folhetinesco, útil mais do que necessário, símbolo do sofrimento individual ou coletivo. O forte apelo ao sentimentalismo, utilizando uma linguagem simples e mais adaptada ao registro oral, encontra-se estreitamente associado à recepção do público leitor. Associadas, as duas errâncias, humana e mítica, conduzem ao conhecimento de si e do mundo, privilegiando assim a punição e não o pecado.

Nessa perspectiva evolutiva, durante a qual seu castigo transforma-se em punição providencial, o herói romântico passando a reconhecer a existência e o poder de Deus, auxilia o autor, na busca de uma verdade religiosa dissimulada há séculos pelas instituições.

Como sabemos, é no romance que as ideias e as críticas que atravessam o século XIX encontram sua melhor forma de expressão. Livre de regras, o grande sucesso alcançado pela narrativa é indissociável da imprensa, e dos jornais, sendo os periódicos os grandes responsáveis pela revolução cultural observada durante o século, assinalando uma mudança no perfil da imprensa, do público alvo. Com seu estilo irônico e crítico inimitáveis, Eugène Sue aparece como um dos grandes divulgadores da cultura popular que, tendo popularizado a figura de Ahasverus por meio do romance-folhetim, abre definitivamente às portas à chamada literatura “de massa”.

Ao integrar a corrente niilista na segunda metade do mesmo século, Ahasverus, oscilando entre herói atormentado, melancólico, irônico ou insolente, descreve as conquistas e os fracassos da humanidade e reflete sobre a constante insatisfação do homem. É enquanto testemunha histórica cujo castigo, deixando de ser expiação, transforma-se em privilégio, que Ahasverus chega à sua versão moderna. Humanizado, ele relata suas inúmeras existências, reconhece seus limites e revela suas dúvidas quanto ao destino da humanidade. Testemunha do progresso e do fracasso moral que

caracterizam a experiência humana, seu personagem múltiplo, livre de limites temporais e espaciais, surge como uma espécie de alegoria da errância existencial e do abandono ao qual está destinada a humanidade.

Os parágrafos acima condensam as principais etapas que, percorridas pelo mítico Errante em sua “caminhada secular”, buscamos apresentar ao longo deste estudo. Tais etapas, num primeiro momento, nos auxiliaram na compreensão do papel desempenhado por Ahasverus nos diferentes contextos nos quais se viu inserido, nos possibilitando, num segundo momento, inferir sobre a “complexidade de sua realidade cultural” (ELIADE, 1963), a qual contribui ainda hoje para suas múltiplas e complementares interpretações e abordagens.

Tendo considerado os “dois errantes”, romântico e moderno, enquanto avatares de um mesmo mito, depreendemos que sua peculiaridade está em seu contexto de produção. De fato, se com Eugène Sue Ahasverus se insere na literatura popular sob a forma de personagem folhetinesco, mais próximo portanto da tradição oral do romance, com d’Ormesson o Errante integra um outro registro, o da narrativa erudita; o contexto de produção determinando ainda, como vimos, os diferentes combates travados pelos dois avatares: “exterior” em Eugène Sue, cujo herói luta contra a opressão e a injustiça social, e “interior” em d’Ormesson, oscilando continuamente entre as forças do bem e as forças do mal.

Porém, o que distinguiria realmente o Ahasverus da crônica popular do Ahasverus da crônica erudita? Segundo Rouart (1988), nesta última, o personagem seria marcado por sua insensibilidade face ao sofrimento humano, como se seu próprio castigo dissipasse todo indício de compaixão. Porém, ainda que o Ahasverus moderno, inversamente ao Ahasverus romântico, não se compadeça da condição humana, vendo nesta somente a consequência de seus atos e de suas escolhas, nos parece importante salientar que não consideramos as duas narrativas como dois sistemas que se afrontam, mas como dois contextos de produção e de recepção do folclore cristão que, cada qual em seu século, apresentam-se como depositários de ideias e estéticas anteriores, cada época e cada expectativa colocando em evidência uma ou outra característica do mito, o que explicaria em grande parte seu caráter polissêmico.

Diversos, mas não contrários, se intencionávamos, a princípio, confrontar o Ahasverus romântico ao Ahasverus moderno, à medida que nos aprofundávamos no estudo das diversas produções artísticas em torno da figura mítica de Ahasverus, em seus mais diferentes contextos, depreendíamos a riqueza intertextual contida na narrativa de d’Ormesson. Enquanto herdeiro e sendo continuamente alimentado pela produção cultural, o Ahasverus de d’Ormesson aparece como uma espécie de “memória” cultural, e seu romance, um receptáculo literário e filosófico. Em outros termos, o Errante moderno, construído por meio da intertextualidade, não

se opõe ao Errante romântico. Herdeiro das estéticas que precedem e sucedem a este último, ele deve ser considerado *plutôt* como sua prolongação.

Fazendo jus a seu título, a *Histoire du Juif errant* nos oferece o panorama romanceado dos diversos contextos (sociais, filosóficos, religiosos, políticos, artísticos, etc.) de inserção do mito, cujas produções artísticas ou “avatares”, complementando-se, dão forma à figura mítica em sua versão moderna. Dialogando assim com diversas tradições literárias, é por meio da intertextualidade que o romance de d’Ormesson atualiza informações, desvia sentidos e possibilita a releitura de diversos personagens, fatos e dados literários e históricos. Certamente, bastaria para compreendê-lo uma leitura “ingênua” do romance, uma vez que a intertextualidade, como sabemos, livre do traço de obrigatoriedade, oferece ao leitor novas pistas de leitura e, portanto, de conhecimento. No entanto, o leitor “desavisado”, seduzido pela sutileza e pela ironia da escrita de d’Ormesson, priva-se não somente da grande riqueza de seu romance como também das inúmeras referências culturais, populares e eruditas, nele contidas.

Associando a intertextualidade presente na narrativa de d’Ormesson a um maior conhecimento cultural concluímos que a recepção da mesma está voltada para um público-alvo mais erudito e, portanto, mais exigente, inversamente à recepção aspirada por Eugène Sue, cuja narrativa, visando menos a beleza do que a comunicação, ou seja, mais o conteúdo do que a forma, rompe de certa forma com o “mito” da escrita e estabelece uma nova relação com a linguagem literária. Em estreita relação com a oralidade, o romance do século XIX, e notadamente o romance-folhetim, marcam a vulgarização do conhecimento, cujo objetivo vai além do fazer literário²¹⁸. Assim, numa narrativa repleta de reflexões morais, ideias políticas e propostas reformistas o romance de Sue abre às portas à participação e à identificação do grande público, composto principalmente pela burguesia, pela classe trabalhadora e por mulheres, muitos recentemente alfabetizados, revelando uma transformação das práticas culturais francesas.

Se, enquanto personagem mítico, o Ahasverus moderno aparece como depositário de diversas tradições, humanizado, ele vê em sua condição o resultado de suas próprias escolhas. Nesse sentido, um interessante paralelo entre vida e escrita literária pode ser observado em d’Ormesson. Continuamente confrontados a novas escolhas, nossas decisões, embora nos conduzam a novos caminhos, conservam irremediavelmente laços com aquilo que vivemos. À imagem de nossas escolhas, as sucessivas tradições literárias, substituindo-se, jamais rompem definitivamente com a(s) estética(s) precedente(s) (nem com as que a sucederão). Em outros termos, independentemente de sua obstinação em inovar, o

2 Entendemos como vulgarização o ato de adaptar conhecimentos tornando-os acessíveis a um público leigo ou sem grande conhecimento sobre determinado assunto.

presente encontra-se sempre ligado ao passado. De fato, ao mesmo tempo que evoluem, vida, História e escrita literária, à imagem do mito, mantém elos jamais definitivamente rompidos com o passado.

Lugar de inventividade e questionamento constantes, a escrita romanesca, assemelhando-se ao homem em sua constante busca de identidade, propõe ao leitor, mais do que uma autorreflexão, uma forma de ver e viver o mundo no presente, esperando contribuir, por meio de seus questionamentos, para o seu processo de criação futuro. Visto por essa perspectiva, podemos inferir que o romance contemporâneo desfruta de uma relevante liberdade de questionamento, tanto no âmbito individual, enquanto ser humano, quanto no coletivo, enquanto elemento da sociedade. Contudo, à imagem de diálogos interrompidos e continuamente retomados ao longo das épocas, tais questionamentos permanecem sem respostas no presente, uma vez que “é somente a seu término que o significado da história é compreendido”²¹⁹ (D'ORMESSON, 1990, p. 313).

O romance, em especial, recusa-se a finalizar, a fornecer um final lógico, a moral da história, uma conclusão. Ele explora os possíveis, determina os enigmas, questiona os clichês, no limite entre vida social e vida íntima, individual e coletiva. Do ponto de vista do leitor, trata-se de um incitamento no sentido de olhar para si mesmo e para a alma²²⁰. (GRANGE, 2012, p. 32).

Neste ponto, nos parece oportuno observar que, em ambas as estéticas, romântica ou contemporânea, a intenção do autor, segundo nossa ótica, não seria de escrever em forma de ficção os problemas filosóficos, políticos ou culturais de seu tempo, mas de questioná-los sob forma literária. Assim, associado tanto ao questionamento social do romance popular do século XIX quanto ao questionamento moral do romance contemporâneo, o mito de Ahasverus aparece não como vetor de reflexão, mas como catalisador do poder de reflexão.

Tendo a literatura engajada encontrado na narrativa do século XIX terreno prolífico para seu desenvolvimento, aparecem como “frutos” dessa associação o realismo e o naturalismo, movimentos estéticos que têm na figura de Eugène Sue um de seus precursores. Assim, romântico, realista ou naturalista, no romance do século XIX a

219 "[...] on ne sait le sens de l'histoire que lorsqu'elle est finie". (D'ORMESSON, 1990, p. 313).

220 Le roman, en particulier, est refus de conclure, de fournir une fin logique, la morale de l'histoire, une conclusion. Il explore les possibles, spécifie les énigmes, questionne les poncifs, à la marge entre vie publique et vie intérieure, individuel et collectif. Du point de vue du lecteur, il y a là une incitation au souci de soi et au soin de l'âme. (GRANGE, 2012, p. 32)

sociedade aparece como tema central. É nesse sentido que compreendemos o romance contemporâneo como herdeiro do romance do século XIX pois, influenciado pelo pensamento *sartreano*, ao direcionar sua crítica para o meio social, ele oferece à sociedade uma imagem infeliz de si mesma.

A nosso ver, um outro fator concorre ainda para uma distinção entre o romance contemporâneo do romance do século XIX: os inúmeros eventos ocorridos entre estes dois séculos. Assim, muito provavelmente, ambos os autores estudados teriam sentido, cada qual em seu século, a necessidade de uma participação social e política mais ativa com vistas ao combate à alienação, à opressão e à violência promovidas não somente pelo contexto econômico como também pelos contextos religioso e político, entre outros. No entanto, carregando consigo um maior “peso” histórico, o escritor contemporâneo tem não somente a possibilidade de retornar ao passado como também de reinventá-lo, não necessariamente de forma nostálgica e conservadora, mas de forma irônica, lúdica e desmistificadora.

Concluimos que, embora tendo visto em Ahasverus a testemunha histórica necessária às suas narrativas, sob diferentes perspectivas e com pontos de vista intrínsecos a seu século, para os dois autores estudados o Errante conserva seu papel fundamental de denunciador: assim, severo e aflito em Sue, irônico e sarcástico em d'Ormesson, os dois “avatares” de um mesmo mito consideram o homem como o grande vilão da História.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, G. K. **The Legend of the Wandering Jew**. Providence: Brown, 1965.
- BATAILLON, M. Pérégrinations espagnoles du Juif Errant. In: **Bulletin Hispanique**. Bordeaux: Presses Universitaires, tome 43, n°2, 1941, p. 81-122.
- BENHAMOU, N. La prostituée : un personnage féminin absent des œuvres d’Erckmann-Chatrian. In: **Femme et littérature populaire**. In: L’Ull Critic [Lleida: Espagne], n°15-16, dir. Angels Santa, 2012, p.73-86.
- BORY, J.-L. **Eugène Sue, dandy mais socialiste**. Paris: Hachette, 1962.
- BOZZETTO, R. Eugène Sue ou le fantastique romantique. In: **Europe**, N° 643-4, 1982, p. 101-110.
- CARON, J-C. **Simon Deutz un Judas romantique**. Champ Vallon, 2019.
- CHAMPFLEURY. Nouvelle interprétation de la légende gothique du Juif errant. In: **Revue germanique et française**, t. 30, juillet-septembre 1864, p.299-325.
- CROLY, G. **Salathiel, the Immortal**. Traduit par Jean Cohen. Paris: Mame et Delaunay-Vallée, 1828
- ELIADE, E. **Mito e Realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1972.
- _____. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FOUILLOUX, E. Les jésuites en France du XIXe siècle au XXe siècle. In: **Les jésuites à Lyon: XVIe-XXe siècle**. Lyon: ENS Éditions, 2005. Disponível em: <<http://books.openedition.org/enseditions/6610>>. Acesso em 10 mar. 2020.
- GALLAND-SZYMKOWIAK, M. La Symbolique de Friedrich Creuzer, Philologie, mythologie, philosophie. In: **Revue germanique internationale**, 14, 2011, p. 91-112.
- GENETTE, G. **Palimpsestes, la littérature au second degré**. Paris: Éd. du Seuil, 1982.
- GENGEMBRE, G. “*Du roman feuilleton au roman de cape et d'épée*”. Conférence donnée au lycée Gambier de Lisieux, s.d. Disponível em: <<http://www.bmlisieux.com/litterature/gambier/gambie19.htm>>. Acesso em: 16 fev. 2020.
- _____, G. **Le romantisme**. Paris: Ellipses, 1995.
- GRANGE, J. **Des aveux du roman** de M. Ozouf à Un coeur intelligent d'A. Finkielkraut. Paris: L'Harmattan, 2012.
- HERRMANN, L. Les Juifs Et La Persécution Des Chrétiens Par Néron. In: **Latomus**, vol. 20, n°. 4, 1961, p. 817–820. Disponível em: <www.jstor.org/stable/41522092>. Acesso em: 19 dez. 2019.
- KILLEN, A. M. **Le roman terrifiant ou le Roman Noir** de Walpone à Anne Radcliffe

et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840. Paris: Champion, 1924.

LACASSIN, F. Préface. In: SUE, Eugène. **Le Juif errant**. Paris: Editions Robert Laffont, 1983.

LAGARDE, M. & MICARD, L. **Le XIX siècle** et les grands auteurs français du programme. Paris: Bordas, 1969.

LEGOUVE, E. **Soixante ans de souvenirs**. Paris: J. Hetzel, 1886, p. 331-381.

LEVY, M. **Images du roman noir**. Paris: Eric Losfeld, 1973.

MAGNIN C. Ahasvérus, et de la nature du génie poétique. In: **La Revue des Deux Mondes**, octobre-décembre 1833, t. IV.

MEYER, M. Um Fenômeno Poliédrico: O Romance-folhetim Francês do Século XIX. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.2. São Paulo: ABRALIC, maio de 1994, p. 123-135.

_____. **Folhetim: Uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MIGNE, M. l'abbé. **Dictionnaire des Légendes du Christianisme**. Paris: 1855.

MIMOUNI, S. C.; MARAVAL, P. **Le Christianisme des origines à Constantin**. Paris: Presses Universitaires de France, 2006. Disponível em: <<https://www.cairn.info/le-christianisme-des-origines-a-constantin--9782130528777.htm#>>. Acesso em: 28 out. 2019.

MONCLAIR, F. **Roman-feuilleton et théâtre** : l'adaptation du roman-feuilleton au théâtre. Presses du Centre UNESCO de Besançon, 1998. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3333903d/f13.image.texteImage>>. Acesso em: 27 jan. 2020.

NETTEMENT, A. **Études critiques sur le feuilleton-roman**. Paris: Lagny Frères éditeurs, 1847. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k23717r/f79.image>>. Acesso em: 14 jul. 2019.

NOIR, P. Hercule et l'Amazone dans les récits décadents ou l'homme em Holocauste. In: **Mythe et littérature**. Paris: L'Harmattan, 2012.

ORMESSON, J. D'. **Histoire du Juif errant**. Paris: Gallimard, 1990.

PARIS, G. **Le Juif Errant**. Paris: Sandoz et Fischbacher, 1880.

PEZARD E. Les nuances du noir. **Acta fabula**, vol. 12, n° 5, Mai 2011. Disponível em: <<http://www.fabula.org/revue/document6327.php>>. Acesso em: 07 mar. 2020.

QUINET, E. **Ahasverus. Les Tablettes du Juif Errant**. Paris: Pagnerre Librairie-Editeur, 1854. Disponível em: <http://bunum.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/mai_68/item/1207#?c=0&m=0&s=0&cv=0>. Acesso em : 13 ago. 2019.

RICARDOU, J. **Le Nouveau Roman**. Paris: Les Éditions du Seuil, 1973.

- ROBBE-GRILLET, A. **Pour un nouveau roman**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1961.
- ROUART, M-F. **Le Mythe du Juif Errant**. Paris: José Corti, 1988.
- _____. **L'antisémitisme dans la littérature populaire**. Paris: Berg International Éditeurs, 2001.
- _____. **Une partie de la littérature dramatique est venue s'asseoir auprès du roman feuilleton**. Presse du Centre Unesco de Besançon, 1998.
- SELIGMANN, K. **Le Miroir de la Magie**. Traduit par Jean-Marie DAILLET. Francfort-s.-Main: K.G Lohse, 1956.
- SERVAIS, E.; KILLEN A. M. Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840. In: **Revue belge de philologie et d'histoire**. Paris : Librairie H. Champion, 1967.
- SETH, C. (Dir). **Imaginaires gothiques. Aux sources du roman noir français**. Paris: Desjonquères, L'esprit des lettres, 2010.
- SUE, E. **Le Juif errant**. Paris: Robert Laffont, 1983.
- THERENTY, M. -E. Mysterymania. Essor et limites de la globalisation culturelle au XIXe siècle. In: **Romantisme**. Armand Colin, vol. 160, n°. 2, 2013, p. 53-64.
- TIEGHEM, P. **Petite histoire des grandes doctrines littéraires em France (De la Pléiade au Surréalisme)**. Paris: Presses Universitaires Françaises (PUF), 1963.
- TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- TUCCINARDI, E. **Barabbas dans l'Histoire**. Cahier N° 249 du Cercle Ernest Renan. Centre d'histoire des religions, de critique biblique et de recherche des origines du christianisme, 2010. Disponível em : <https://www.academia.edu/14384134/Barabbas_dans_lHistoire> Acesso em: 28 out. 2019.
- VIART, D.; VERCIER, B. **La littérature française au présent**. Héritage, modernité, mutations. Paris: Bordas, 2005.
- VICO, G. B. **Principii di una scienza nuova d'intorno alla commune natura delle nazioni**. Traduit par Jules Michelet. Flammarion, 1894.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ACADÉMIE Française, Jean d'Ormesson, élu au fauteuil 12. Grand-croix de la Légion d'honneur ; Officier de l'ordre national du Mérite. Disponível em: <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/jean-dormesson>. Acesso em: 18 Dez. 2019.
- ANDERSON, G. K. Popular Survivals of the Wandering Jew in England. In: **Journal of English and Germanic Philology** (46), 1947, p. 367.
- ARAGON, L. **Les Yeux et la mémoire**. Paris: Gallimard, 1954.
- APOLLINAIRE, G. **Le Passant de Prague**. 1910. Disponível em: <http://www.sculfort.fr/articles/litterature/anthologie/apollinaireprague.html>>. Acesso em: 10 jul. 2019.
- BACQUE-GRAMMONT, J-L.; POLIGNAC, F.; BOHAS G. Monstres et murailles, Alexandre et bicornu, mythes et bon sens. In: **Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée**, p. 89-90 - juillet 2000. Disponível em: <http://journals.openedition.org/remmm/275>>. Acesso em 22 dez. 2019.
- BÍBLIA. N. T. Mateus. In: **Bíblia sagrada on line**. Disponível em: https://www.bibliaon.com/versiculo/mateus_16_28/BÍBLIA>. Acesso em: 15 mar. 2020.
- BOITEAU, P. **Légendes pour les enfants**. Paris: Hachette, 1857. Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/L%C3%A9gendes_pour_les_enfants/Le_Juif_errant . Acesso em 23 jul. 2019.
- BORGES, J. L. **Le livre de sable**. Paris: Gallimard, 1978.
- BOTERO, M. M. **El nacimiento del Grial en el Joseph d'Armathie de Robert de Boron**. Scripta Mediaevalia, Vol. 10, 2017, p. 43-82.
- BOURGEOIS, R. **L'Ironie Romantique**, Spectacle et jeu de Mme De Staël à Gérard de Nerval. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1974.
- BRUNEL, P. Le passant des deux mondes. Apollinaire entre deux mondes: Le contrepoint mythique dans Alcools. **Mythocritique II** (p. 149-162). Paris: Presses Universitaires de France.
- BYRON, G. G. **Childe' Harold Pilgrimage**. 1812. Tradução em versos franceses disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k948797x/fl.image>>. Acesso em: 12 jul. 2019.
- CHOINIÈRE, P. **Des mystères aux misères: le romantisme social et la question de la misère**. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa) – Université McGill – 2008.

- Disponível em: http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1566955563122~329 >. Acesso em 28 ago. 2019.
- CORNELIANO, C. P. **Histoire du Juif Errant écrite par lui-même**. Paris: Renard-Delaunay, 1820.
- CREUZER, F. **Treuttel et Wurtz**. Trad. Joseph Daniel Guigniaut, Paris, 1825.
- DE FRANCESCHI, S. H. **L’Historien et le piège du mouvement rétrograde de la vérité historique**. Les deux sources bergsonienne et péguyste de la réflexion d’Alphonse Dupront (1905-1990), Mélanges de l’École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines. Disponível em: <http://journals.openedition.org/mefrim/91> ; DOI : 10.4000/mefrim.91 >. Acesso em: 28 ago. 2019.
- DELASSALLE, P. **La Bibliothèque bleue**. Caen: chez A. Hardel, 1840.
- DROSHER, M. **Dissertatio theologica de duobus testibus vivis passionis Dominicae**. Léna: Bauhofer, 1668.
- DUCOS, L. F. **Historia del Judio errante**. Madri: M. De Burgos, 1819.
- DUMAS, A. **Souvenirs de 1830 à 1842**. Paris: Alexandre Cadot, 1855.
- DUPUIS, J. **On pardonne tout à Jean d’Ormesson**. Disponível em: https://www.lexpress.fr/culture/livre/jean-d-ormesson-entre-les-lignes_2048031.html >. Acesso em: 06 ago. 2019.
- FONSECA, M. R. F. A ciência popularmente tratada, e não a ciência profissionalmente discutida tal será o nosso sistema de redação: Imprensa e vulgarização das ciências no Brasil na segunda metade do século XIX. In: **Varia Historia**. Belo Horizonte, v. 34, nº 66, p. 637-668, dez. 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010487752018000300637&lng=pt&nrm=iso >. Acesso em 09 ago. 2019.
- GALLICA. Journal: **Le Constitutionnel**, 1844. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6668096/f1.image.r=le%20juif%20errant%20feuilleton%20le%20constitutionnel> >. Acesso em: 23 dez. 2018.
- _____. **Ballade Brabantine, : Véritable portrait du Juif Errant**, 1774. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438121w.item> >. Acesso em: 23 dez. 2018.
- _____. **Candidature romantico-politique d’Eugène Sue, qui se dirige vers le palais de l’Assemblée sur le dos du Juif Errant et accompagné par la troupe des personnages de ses romans**. Disponível em:

<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530191593.r=eug%C3%A8ne%20sue?rk=600861;2>>. Acesso em: 08 mar. 2020.

_____. Eugène Sue. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/essentiels/sue>>. Acesso em: 08 mar. 2020.

GOETHE, J. W. Der ewige Jude. Fragmente, 1775. In: **Goethes Werke**, t. V, Berlin-Stuttgart, W. Spemann, pp. 151-163. Traduzido em francês por Jacques PORCHAT. Paris: Hachette, 1861-1863. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97405737/f263.item.r=juif%20>>. Acesso em 15 jul. 2019.

GRIMM, J. **Les Veillées allemandes**. Tradução L.F. L'Héritier de l'Ain, t.1. Paris: Huzard, 1838.

HUGO, V. A l'homme qui a livré une femme. In: **Les Chants du Crépuscule**. Paris: Hetzel et Cie, 1889.

INTERNAUTE, Salon littéraire. Photographie de Jean d'Ormesson, 2017. Disponível em: <<http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/biographie-auteur/content/1847274-jean-d-ormesson-biographie>>. Acesso em: 23 dez. 2018.

KOCIUBINSKA, E.; NIEDOKOS J. (coord). Sur les traces du vagabond. **Quettes Littéraires** n° 4, 2014. Disponível em: <https://www.kul.pl/art_78999.html>. Acesso em: 20 jul. 2019.

KRISTEVA, J. **O texto do romance**. Lisboa: Horizonte Universitário, 1984.

LAFON, C. **Écrivain, polémiste... : Jean d'Ormesson en sept vidéos**. Disponível em: <<https://www.sudouest.fr/2017/12/05/ecrivain-polemiste-jean-d-ormesson-en-sept-vidéos-4007294-5022.php>>. Acesso em: 06 ago. 2019.

LEWIS, M. G. **Tales of Terror and Wonder**. Londres: George Routledge and sons, 1887. Disponível em: <<https://archive.org/details/talesterrorandw00scotgoog/page/n20>>. Acesso em: 05 jul. 2019.

LYON-CAEN, J. Lectures et usages de la presse au XIXe siècle. In: **La Civilisation du Journal**, direção de Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Eve Théreny e Alain Vaillant. Paris: Nouveau Monde éditions, 2011.

_____. Un magistère social : Eugène Sue et le pouvoir de représenter. In: **Le Mouvement Social**, 2008/3 (N°224) pp. 75-88. Disponível em: <http://www.cairn.info/zen.php? ID_ARTICLE=LMS_224_0075>. Acesso em 13 ago. 2015.

_____. Le romancier, lecteur du social dans la France de la Monarchie de Juillet. In: **Revue d'histoire du XIXe siècle**. Disponível em: <<http://rh19.revues.org/367>>.

Acesso em 13 ago. 2015.

MACHADO, G. M. (Org.). **O Romantismo francês, seus antecedentes, vínculos e repercussões**. Araraquara: UNESP, 1992.

MARÇAL M.R. A tensão entre o fantástico e o maravilhoso. In: **Revista Fronteira**, v.3, n. 3, PUC-SP, 2009.

MELISON-HIRCHWALD G.; SUSINI-ANASTOPOULOS F. (coord.). **Mythe et littérature: Hommage à Marie-France Rouart (1944-2008)**. Paris: L'Harmattan, 2012.

MICHELET, J. **Principes de la philosophie de l'histoire**. Traduit de la Scienza Nuova, de J. B. VICO, Paris, 1827.

MICHELET, J; QUINET, E. **Les Jésuites**. Paris: Paulin-Hachette, 1843.

MILIN, G. **Le cordonnier de Jérusalem: la véritable histoire du Juif Errant**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 1997. Disponível em: <<https://books.openedition.org/pur/17108?lang=fr>>. Acesso em: 28 ago. 2019.

MORPUGO, S. **L'Ebreo errante in Italia**. Florence: Libreria Dante, 1891, analisado por Gaston Paris, *Le Juif errant en Italie*. Paris: E. Bouillon, 1891.

OLIVIER-MARTIN, Y. **Histoire du roman populaire en France, 1840-1980**. Paris: Albin Michel, 2016.

PARIS, M. **Major Historia Anglorum**. Londres: 1571.

PAZ, O. **Os filhos do barro**. Do romantismo à vanguarda. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PERCY, T. **Reliques of Ancient English Poetry, consisting of old heroic ballads, songs**. Londres: J. Templeman, 1839, p. 165.

PESSOA, F. **Ulisses**. In: Mensagem. Lisboa: Assíri & Alvim, 1997.

PLANCY, J. C. **Dictionnaire des Sciences occultes**. Paris: Migne, 1846.

POTOCKI, J. **Manuscrit trouvé à Saragosse**. Paris: Gallimard, 1972.

QUINET, E. **Idées sur la philosophie de l'histoire**. Paris: Levrault, 1827.

_____. La vie de Jésus-Christ, du Docteur Strauss. In: **Revue des Deux Mondes (octobre-décembre 1838)**. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/flaubert/1218>>. Acesso em: 26 ago. 2019.

RICHARD, T. **Hommage : Jean d'Ormesson, une vie d'écrivain**. Disponível em: <https://mag.lesgrandsducs.com/2017/12/jean-dormesson-rip/>. Acesso em: 06 ago. 2019.

ROCHER, B. **Jean d'Ormesson : l'homme qui aimait les femmes**. Disponível em: <https://www.grazia.fr/culture/livres/jean-d-ormesson-l-homme-qui-aimait-les-femmes-875724>. Acesso em: 06 ago. 2019.

SANTOS, A. D. A intertextualidade nos romances engajados de língua portuguesa. **Uniletras**, Ponta Grossa, v. 39, n. 1, p. 55-71, jan/jun. 2017.

SHELLEY, P. B. The Wandering Jew or the Victim of the eternal Avenger. In: **Edinburgh literary Journal**, 1829. Disponível em:

<https://archive.org/stream/wanderingjewpoem00shelrich/wanderingjewpoem00shelrich_djvu.txt>.

Acesso em 26 ago. 2018.

_____. The Wandering Jew's soliloquy. In: **The Esdaile Poems**, early minor poems from the Eadaile notebook. Oxford: Clarendon Press, 1966.

SCHILLER, F. **Le Visionnaire**. Traduit par Pierre CHEVALIER. Introduction de Prosper Barante. Paris: Desessart, 1838, t. I, p. X.

SUE, E. **Les Mystères du Peuple** (1849-1857). Disponível em:

<https://www.ebooksgratuits.com/html/sue_mysteres_du_peuple_1.html>. Acesso em

13 abr. 2019.

WIKIPEDIA. Portrait d'Eugène Sue par François Gabriel Guillaume Lépaule, 1835. Paris, Musée Carnavalet. Disponível em: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Sue>.

Acesso em: 23 dez. 2018.