

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

A PROBLEMÁTICA DA TRANSPOSIÇÃO DO SENTIDO DE OLFATO EM *O PERFUME - A HISTÓRIA DE UM ASSASSINO*, DE PATRICK SÜSKIND E EM *PERFUME - A HISTÓRIA DE UM ASSASSINO*, DE TOM TYKWER

ANAY CARDOSO MIRANDA

MANAUS – AM

2017

ANAY CARDOSO MIRANDA

A PROBLEMÁTICA DA TRANSPOSIÇÃO DO SENTIDO DE OLFATO EM *O PERFUME - A HISTÓRIA DE UM ASSASSINO*, DE PATRICK SÜSKIND E EM *PERFUME - A HISTÓRIA DE UM ASSASSINO*, DE TOM TYKWER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) – linha de pesquisa Estudos Literários – do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), para obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Lajosy Silva

MANAUS – AM

2017

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

M672p	<p>Miranda, Anay Cardoso</p> <p>A problemática da transposição do sentido do olfato em O Perfume - a história de um assassino, de Patrick Süskind e em Perfume - a história de um assassino, de Tom Tykwer / Anay Cardoso Miranda. 2017</p> <p>153 f.: il.; 31 cm.</p> <p>Orientador: Lajosy Silva</p> <p>Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Amazonas.</p> <p>1. Transposição. 2. Olfato. 3. Pós-modernidade. 4. Patrick Süskind. 5. Tom Tykwer. I. Silva, Lajosy II. Universidade Federal do Amazonas III. Título</p>
-------	--

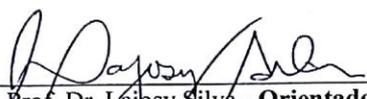
DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Universidade Federal do Amazonas
Programa de Pós-Graduação em Letras

Anay Cardoso Miranda

“A problemática da transposição do sentido do olfato em *O Perfume – a história de um assassino*, de Patrick Süskind e em *Perfume – a história de um assassino*, de Tom Tykwer”

Banca Examinadora:



Prof. Dr. Lajosy Silva - **Orientador**
Universidade Federal do Amazonas - UFAM



Profa. Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira - **Membro**
Universidade Federal do Amazonas - UFAM



Profa. Dra. Lileane Praia Portela de Aguiar - **Membro**
Centro Universitário do Norte - UNINORTE

Prof. Dr. Leonard Christy Souza da Costa - **Suplente**
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

Prof. Dr. Sérgio Augusto Freire de Souza - **Suplente**
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

Aos meus pais, Mário e Terezinha, e à Ana Teresa e Elise, minhas filhas.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Dr. Lajosy Silva agradeço por sua paciência e profissionalismo, por orientar de modo comprometido, pela generosidade e suporte, pela confiança e incentivo para que esse trabalho pudesse ser concluído do melhor modo possível.

À Professora Dra. Lileana Sá, por contribuir no empréstimo de livros, bem como no decisivo incentivo a leituras que foram essenciais para conclusão deste trabalho e para minha formação acadêmica.

À Professora Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira, por contribuições valiosíssimas na qualificação, por seus comentários pontuais que contribuíram enormemente para esta dissertação e, especialmente, por seu respeito e atenção.

À Professora Dra. Lileane Praia Portela de Aguiar, por sua contribuição significativa na qualificação, pelos questionamentos, que guiaram minha observação quanto a aspectos fundamentais da análise e para a conclusão deste trabalho.

À minha mãe, Terezinha Cardoso de Miranda, e a meu pai, Mário Araújo de Miranda, pelo imenso carinho e imprescindível suporte, pela ternura com que me incentivaram a escrever e pela generosa presença em minha vida.

Aos meus professores e professoras, que me incentivaram desde a entrada no Programa de Pós-graduação a estudar, a ter autonomia e responsabilidade, pelo suporte necessário para que eu continuasse. Minha enorme gratidão.

Às amigas Sideny Paula, Cláudia Simas, Maruccia Robustelli, Débora Oliveira, Karla Nunes, pela compreensão, pelo companheirismo, pelas conversas sempre edificantes e o imenso amor pela Literatura, que tornou minha análise mais prazerosa e menos árida. Toda minha gratidão e esse trabalho têm muito das reflexões favorecidas por aquelas conversas.

Às filhas amadas, Ana Teresa e Elise Miranda Peixoto, por contribuírem para que este trabalho chegasse até aqui. Minha enorme gratidão por me incentivarem sempre.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo realizar a análise comparativa do romance de Patrick Süskind, *O perfume – a história de um assassino* (1985) e do filme *Perfume – a história de um assassino*, de Tom Tykwer (2006), com foco na questão da transposição do sentido do olfato. A questão da adaptação de romances para o cinema tem recebido atenção especial por parte de pesquisadores na área de Estudos Literários, de Literatura Comparada e dos Estudos relativos ao Cinema, porém o presente estudo está abrigado no campo relativo aos Estudos Literários. Os aspectos históricos levantados no romance e transpostos no filme tratam de questões relativas à pós-modernidade e evidenciam que a crítica ao passado, em nível de reescrita de fatos históricos, tem importância significativa. A pesquisa caracteriza-se como qualitativa e para a análise comparativa do romance e do filme, o *corpus* da pesquisa foi constituído por fotogramas, pelo *movie script* e por partes do romance a fim de analisar como os autores realizam a transposição do sentido do olfato, em cada um dos objetos artísticos, romance e filme. Verificou-se que o uso de metáforas, comparações e outras figuras de linguagem, no acionamento da memória, tem relação com o processo de representação dos sentidos, com destaque para o sentido do olfato, no romance de Patrick Süskind. Com relação ao filme de Tom Tykwer, foi possível verificar que o protagonista recebeu um caráter mais humano e que a transposição do sentido do olfato se deu pela montagem das imagens e o acionamento da memória, verificado em sequências específicas, bem como quanto aos aspectos narrativos presentes nessa montagem por meio da iluminação e da trilha sonora.

Palavras-chave: Transposição. Olfato. Pós-modernidade. Patrick Süskind. Tom Tykwer.

ABSTRACT

The present study has the aim to analyze comparatively Patrick Süskind's novel *Perfume – the history of a murderer* (2006) and the homonymous movie of Tom Tykwer (2006), with focus on the concern of the sense of smell. The issue related to adapt novels to cinema has gained special attention of researchers on the fields of Literary Studies, Comparative Literature and Cinema Studies, nevertheless this study is conceived on Literary Studies field. The historical facts raised on the novel and transposed into the film refers to issues on postmodernity and highlight that the critic of the past, in terms of rewriting those facts, has a significant importance. The research is qualitative and for the comparative analysis of the novel and the movie, the *corpus* was referring to fotograms, the *movie script* and the excerpts of the novel in order to analyze how authors transpose the sense of smell in each of artistic products, the novel and the movie. It was perceived that the use of metaphors, comparisons and other figures of speech, overriding memory, has the relation with the process of representing the senses, with the focus on smell, in Patrick Süskind's novel. Concerning to the movie, it was possible to ascertain that the protagonist was taken as more human and that transposition of the sense of smell came from the montage of images and the overriding of memory from the specific sequences as well as from the narrative aspects of it by means of illumination and soundtracks.

Keywords: Transposition. Smell. Postmodernity. Patrick Süskind. Tom Tykwer.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 PATRICK SÜSKIND: SUA LITERATURA E IMPORTÂNCIA	13
1.1 Apresentação do autor.....	13
1.2 O processo de escrita de Patrick Süskind	14
1.3 Temáticas presentes na obra	29
1.4 A construção de <i>O Perfume – a história de um assassino</i> no conjunto da obra.....	34
1.5 Historiografia filtrada como pano de fundo.....	39
1.6 O romance pós-moderno.....	42
2 ANÁLISE E LEITURA DE <i>O PERFUME – A HISTÓRIA DE UM ASSASSINO</i>, DE PATRICK SÜSKIND	48
2.1 Apresentação do romance	48
2.2 Implicâncias do narrador.....	51
2.3 A importância do olfato: o percurso da personagem a partir do cheiro.....	58
2.3.1 <i>O perfume</i> : um ícone da França.....	73
2.4 A representação do grotesco em <i>O perfume</i>	75
2.5 Jean-Baptiste Grenouille: a problemática de uma personagem	81
2.5.1 Grenouille seria uma personagem fantástica?.....	844
2.5.2 Grenouille e as outras personagens.....	88
3 TRANSPOSIÇÃO E OLFATO: ANÁLISE COMPARATIVA DE <i>O PERFUME</i>, DE PATRICK SÜSKIND E DE <i>PERFUME</i>, DE TOM TYKWER	911
3.1 Tom Tykwer: apresentação do diretor	91
3.2 O cinema e seus códigos	95
3.3 Adaptação: leitura, tradução, comentário e transposição.....	107
3.4 A transposição do sentido do olfato em <i>Perfume</i> , de Tom Tykwer.....	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS	145
REFERÊNCIAS	148

LISTA DE FIGURAS

Figuras 1 e 2 – Saída do mundo olfativo de Grenouille	104
Figuras 3 e 4 – Mudança da perspectiva da câmera.....	105
Figuras 5 e 6 – No fundo escuro está Grenouille.....	116
Figuras 7 e 8 – O <i>travelling</i> é usado para revelação de Grenouille.....	116
Figuras 9, 10, 11 e 12 – Sequência de imagens provenientes da montagem.....	118
Figuras 13, 14, 15 e 16 – Sequência do nascimento de Grenouille, montagem da esquerda para a direita da percepção olfativa.....	119
Figura 17 – Narrador em <i>voice-over</i>	126
Figuras 18 e 19 – Comentário significativo do narrador em nível de sumário.....	126
Figuras 20 e 21 – Grenouille percebe a fuga de Laura e Richis e o oficial informa a direção.....	129
Figuras 22 e 23 – Grenouille contraria o oficial e segue em outra direção, sul, seguindo o olfato.....	130
Figuras 24 e 25 – Grenouille vai a um ponto mais alto e sorve o ar para localizar Laura.....	130
Figuras 26 e 27 – A computação gráfica é usada n sequência para transpor o sentido do olfato de Grenouille.....	130
Figuras 28 e 29 – Final da sequência do nascimento de Jean-Baptiste Grenouille marca a pontuação.....	133
Figuras 30 e 31 – Início da próxima sequência de conteúdo a partir do fundo escuro, marca da pontuação.....	133
Figuras 32 e 33 – Grenouille vislumbra possibilidades futuras ao olhar a cidade de Paris ainda no curtume.....	134
Figuras 34 e 35 – As imagens esvanecem para marcar uma passagem no tempo e o estado de resiliência.....	134
Figuras 36 e 37 – As novas imagens marcam a próxima sequência definindo anos mais tarde no filme.....	134

Figuras 38 e 39 – Enquanto observa a perfumaria de Pélisser, Grenouille percebe algo diferente.....	135
Figuras 40 e 41 – A percepção de Grenouille começa a ser despertada para um cheiro nunca sentido.....	136
Figuras 42 e 43 – A percepção de Grenouille identifica passos no chão, mas ele ainda divisa o que seja.....	136
Figuras 44, 45, 46 e 47 – Grenouille identifica partes olfativas do objeto que vai se configurando a sua frente.....	136
Figuras 48, 49, 50 e 51 – Apesar da confusão olfativa, Grenouille finalmente identifica que se trata de um humano.....	137
Figuras 52, 53, 54 e 55 – Após o assassinato de Laura, Grenouille finalmente poderá concluir o perfume.....	139
Figuras 56, 57, 58 e 59 – Grenouille leva o perfume até a multidão por meio do lenço e ele observa o efeito.....	140
Figuras 60, 61, 62 e 63 – Grenouille percebe que o perfume causou um efeito muito inusitado nas pessoas.....	141
Figuras 64, 65, 66 e 67 – Grenouille recorda a moça das nectarinas ao ver as frutas em meio à multidão.....	142
Figuras 68, 69, 70 e 71 – Grenouille recorda a moça das nectarinas ao ver as frutas em meio à multidão.....	142
Figuras 72, 73, 74 e 75 – Grenouille recria o encontro com a moça das nectarinas com emoção.....	143
Figuras 76, 77, 78 e 79 – Grenouille retorna da recriação do encontro com a moça das nectarinas.....	143

INTRODUÇÃO

Neste trabalho será realizada uma análise comparativa do romance do escritor alemão Patrick Süskind, *O Perfume – a história de um assassino* (2006), e do filme do diretor também alemão Tom Tykwer, *Perfume – a história de um assassino* (2006). A análise tem como elemento principal a questão do sentido do olfato, bem como evidencia a transposição desse sentido nos dois objetos artísticos.

Esta pesquisa trata de compreender como o autor do romance e o roteirista e diretor do filme realizaram o transporte da percepção de Jean-Baptiste Grenouille e como o processo de adaptação realizado nesse transporte foi possível. Trata também de observar os aspectos que estão associados na transposição e as consequências dela para as duas obras.

O *corpus* da pesquisa é constituído por excertos do romance, parte do *movie script* e fotogramas do filme, os quais serão analisados a partir de teorias da pós-modernidade. Optou-se pela tradução do romance realizado quando do lançamento do filme, a qual foi realizada pelo mesmo tradutor da primeira versão, Flávio R. Kothe, que fez a tradução direto da língua alemã. Desse modo, optou-se pela edição mais próxima do filme.

Na primeira parte desta dissertação, apresenta-se o panorama sobre o autor do romance, pouco conhecido no Brasil, e do processo de escrita que ele empreende em sua obra. Por conta dessa apresentação, verifica-se também o levantamento das temáticas do autor em suas obras e a construção do romance com as considerações teóricas sobre a historiografia evidenciada nele.

Na segunda parte, verificam-se aspectos específicos sobre o narrador, protagonista e as personagens, com ênfase para as imagens criadas no romance a partir do processo de transposição e da análise do transporte do sentido do olfato e suas implicações no romance.

Na terceira parte desta dissertação, apresenta-se o roteirista e o diretor do filme em análise, Tom Tykwer. O cinema e seus códigos são aspectos significativos nesta parte da pesquisa para a compreensão do processo de transposição realizado por esse profissional, bem como a análise desse processo.

1 PATRICK SÜSKIND: SUA LITERATURA E IMPORTÂNCIA

1.1 Apresentação do autor

Patrick Süskind nasceu na Alemanha em Ambach, Beiren, próximo à Munique, no dia 26 de março de 1949. Seu pai era tradutor, escritor e jornalista, Wilhelm Emanuel Süskind, cujo trabalho exaustivo teve reconhecimento na Alemanha, pois ele foi tradutor dos livros de Karen Blixen (*Out of Africa, Babette's Feast e Immortal Stories*), D. H. Lawrence e Herman Melville para a língua alemã. A mãe de Patrick Süskind foi professora de educação física. O irmão mais velho, Martin Emanuel Süskind, também foi jornalista e trabalhou no mesmo jornal que o pai.

O autor estudou história medieval e moderna na *Universiteit van München* e também em *Aix-en-Provence*, na França, no período de 1968 a 1974. Não concluiu os estudos na França, mas passou a viver em Paris, onde estudou inglês, espanhol, latim, grego, política, arte e teologia. Durante o tempo de sua maior produção artística, entre 1978 e 1997, recusou receber prêmios como Tukan (1978), FAZ (1978) e um prêmio francês para melhor estreia (1986), bem como não compareceu ao lançamento da adaptação do livro *O perfume – a história de um assassino*, em 2006, realizada por Tom Tykwer.

Iniciou a carreira de escritor com contos. Um dos primeiros foi *Um combate* (1978). A seguir, escreve *O contrabaixo* (1981). O primeiro depois foi incluído em uma antologia lançada nos anos 90, mais precisamente em 1996. O segundo foi um sucesso no teatro, tendo sido encenado inclusive no Brasil¹.

Entre os anos de 1983 e 1985, escreveu oito episódios da série de TV alemã *Monaco Franze - Der ewige Stenz*. Trata da vida de um casal típico alemão (Monaco e Annette) e que evidencia o modo como as pessoas na época lidavam com a vida de aparências, a preocupação com a imagem pessoal e com o casamento. Muitos episódios mostram o cotidiano com um tom de humor, mas de fato apresentam os conflitos do protagonista diante de novas situações como a separação conjugal e uma nova vida. A personagem Manni Kopfeck, colega de Monaco, é o típico amigo de todas as horas e também o ajuda a reerguer-se após a crise de identidade.

Patrick Süskind tem uma vida muito discreta e não foi fotografado ou entrevistado muitas vezes. Foi também roteirista em alguns episódios (1,2, 5 e 6) da série alemã *Kir Royal*

¹Antonio Abujamra subiu ao palco para interpretar em 1987 o protagonista do monólogo. Com essa atuação, Abujamra recebeu um prêmio. Mais recentemente, 2015, a peça foi encenada no Teatro Municipal Joaquim Betine, em Portugal.

(1985 - 1986), juntamente com o idealizador Helmut Dietl. Trata de uma paródia ao jornal *Abendzeitung*, especificamente do tabloide de Baby Schimmerlos ("Schicki-Micki"). Era uma crítica ao jornalismo e à sociedade alemã.

Publicada em 1987, *A pomba* é uma novela que trata do incidente envolvendo uma pomba e que irá modificar a visão de mundo do protagonista, Johnathan Noël. Esse texto foi adaptado ao teatro e também houve boa receptividade junto aos críticos, apesar de alguns terem ainda exaltado *O Perfume – a história de um assassino* (1985).

A história do Sr. Sommer (1991) também é uma novela escrita a partir das lembranças de um homem adulto que narra sua infância, com episódios cômicos de como um garoto descobre sobre o mundo vivendo experiências pessoais na vila onde morava. O sr. Sommer parece ser apenas uma personagem comum, todavia somente o garoto, já adolescente, irá testemunhar o que ocorreu com o sr. Sommer, figura enigmática que a todos intriga.

No ano de 1997, escreveu novamente com Helmut Dietl *Rossini – a questão assassina de quem dormiu com quem*. O filme, apesar de ter sido alvo de críticas, foi aclamado por inúmeros espectadores e recebeu prêmios, entre eles o de melhor roteiro e melhor direção. Foi idealizado como uma comédia da vida social que apresenta como ponto de interseção o restaurante Rossini. Há diferentes histórias em torno do encontro das personagens no restaurante: o escritor que se enclausura voluntariamente; o casal obcecado; a loira fatal com questões sexuais; jornalistas; editores, um diretor e outros profissionais que se envolvem nas tramas do filme.

Volta a escrever em 2006, dessa vez um livro de ensaios chamado *Sobre o amor e a morte*. A partir de eventos testemunhados pelo autor, há o desvelamento das reflexões sobre “amor animal, “desilusão” ou “frenesi” e “amor platônico”. Patrick Süskind traça um paralelo entre as composições literárias, a obra de Platão e episódios da vida de autores como Thomas Mann e Goethe. Sua preocupação é de provocar no leitor a reflexão sobre o amor e a morte, questões tão antigas que ainda perturbam o homem e o mantém ligado às representações da cultura estabelecida no decorrer dos processos humanos, como o trabalho, a arte, a literatura e a história.

1.2 O processo de escrita de Patrick Süskind

Patrick Süskind já nos primeiros textos escritos apresentou traços de uma composição pós-moderna, pois estão presentes a ironia, a reflexão, a problematização do cotidiano e a reescrita do passado. A fim de compreender como esse processo se deu, em nível de temas, interesses, perspectivas da realidade, foco narrativo, composição literária passamos a verificar

cada um dos livros escritos por ele com o objetivo também de verificar qual engendramento de todos esses aspectos se constitui na produção literária do autor.

Inicialmente Patrick Süskind escreveu o conto *Um combate*, lançado no ano de 1978, mas escrito de fato em 1977, o qual tem como cenário um quiosque no Jardim de Luxemburgo, França, onde dois homens travam uma partida de xadrez: um veterano, denominado “matador”, o velho Jean e seu opositor, um jovem desconhecido que aparece no quiosque para jogar uma partida. O narrador onisciente fornece as perspectivas diante das jogadas empreendidas pelos jogadores à medida que as personagens revelam-se sobre diferentes aspectos, ou seja, tanto o aposentado Jean como os espectadores, todavia o jovem parece impenetrável embora tenha suas atitudes medidas pelas outras personagens. Esse conto foi publicado no Brasil em uma coletânea em 1996².

Na narração, o jovem possui roupas elegantes, porte esbelto e a autoconfiança em contraste com o antipático Jean, a quem falta “a aura” (SÜSKIND, 1996, p. 19). Os jogadores são acompanhados por um grupo de homens que assistem ao jogo e que passam a compor um corpo único de oposição ao “matador”. Assim, os espectadores passam eles próprios a jogarem de algum modo a favor do jovem que combate com despreocupação e aparente destreza combinada com a impassível arrogância de um estrategista. Desse modo, Jean passa a combater sozinho frente aos outros e a si mesmo.

A alusão inicial de um dos espectadores quanto à batalha de Waterloo já antecipa que naquele momento o aposentado terá seu dia de derrota, pois a oposição se mostra destinado à vitória. Porém, o que se configura a cada jogada é a imensa vantagem de Jean, mas confrontada com a ousadia do jovem que joga com imensa presunção, o que parece aos espectadores como estratégias ousadas e que devem necessariamente conduzir ao xeque-mate sem piedade. Jean, por sua vez, preocupa-se a cada jogada, pois compreende sua vantagem e não consegue adivinhar qual possa ser a tão esperada estratégia que conduzirá o jovem à jogada de mestre; muito ao contrário, Jean recusa-se a pensar que o jovem é um principiante, dada a impassividade de seus movimentos; o jovem ousa e Jean não compreende o que ele possa ter em mente, uma vez que a técnica do jogo é deixada de lado. A admiração dos espectadores provoca em Jean maior ansiedade, pois ele não consegue antever as jogadas de seu opositor que movimenta as pedras de modo totalmente novo.

Ao final de tantas jogadas ousadas e em desvantagem, o jovem acende um cigarro que estava em sua mão desde o início do jogo e dá uma baforada em cima do tabuleiro de xadrez

²Essa coletânea é que será mencionada em nosso trabalho.

para, a seguir, derrubar o rei preto, uma de suas últimas pedras, e se retirar sem falar palavra. Tal atitude fez com que os espectadores voltassem à realidade, de que as horas tinham passado e que eles precisam voltar para suas casas. Jean fica no local e só depois de recolher e contar todas as pedras, pretas do opositor e suas brancas, inicia o caminho de volta para sua casa. Mas no caminho, ao pensar em cada jogada e em como ele tinha combatido com técnica e precisão, ele reflete que essa fora sua derradeira batalha e que a derrota maior fora a de sua antipatia e arrogância e que para esse combate não haveria revanche. Decide então abandonar o xadrez e passar a jogar boliche com os outros aposentados.

No conto, apresentam-se as preferências por pontos de vista diversos como se fossem sequências cinematográficas, com *close-ups*, cortes e panorâmicas para descrever as expressões e até mesmo a cena do combate de xadrez em diferentes ângulos: o dos espectadores, o do narrador, o de Jean e do jovem. Esse tipo de recurso evidencia a tensão que ocorre frente ao confronto, como em:

O jovem não pareceu dar importância à perda dessa outra pedra. Sem parar um segundo para refletir, deslocou sua dama para a direita, atacando o coração das hostes inimigas, situando-a num ponto a partir do qual ameaçava simultaneamente um cavalo e uma torre [...] Os olhos dos espectadores brilham de admiração. Que jogador incrível! Que coragem! [...] E esperam, impacientes, a resposta de Jean para ver como reagiriam as pretas./ E Jean pensa, titubeia, se atormenta, se agita na cadeira, sacode a cabeça, é um martírio olhar para ele. Vamos, Jean, joga de uma vez, não trates de retardar a inelutável marcha dos acontecimentos! (SÜSKIND, 1996, p. 22 e 23)

Acima, narram-se as perspectivas³ distintas dos participantes a partir das sequências cinematográficas referidas: os *close-ups* no jovem, nos espectadores e em Jean; os cortes na cena da jogada do jovem e a panorâmica que se apresenta antes do *close-up* em Jean. Além desse aspecto, evidenciam-se as falas dos espectadores que ressoam na narrativa como as vozes que não se confundem com a voz do narrador, mas reforçam o caráter atribuído por ele a cada participante.

Mais que um aspecto singular desse conto, no estilo de Patrick Süskind haverá aprofundamento em outras produções de sua obra que marcarão, como um dos aspectos mais definidores de sua composição, a preferência por planos cinematográficos de narração, bem como a descrição do cenário a partir dessas perspectivas selecionadas para compor o

³Entenda-se *perspectiva* no sentido que Genette (1995) o atribui como o segundo modo de regulação da informação. No caso de *O combate*, o que se faz necessário distinguir é a mudança de ponto de vista em favor da narração e o forte apelo à narrativa do combate que se trava, de modo consonante com o olhar das diferentes personagens que participam da cena no conto. Genette pensa serem discutíveis os estudos relacionados à perspectiva, pois na sua maioria eles são apenas classificatórios e para ele a discussão deve relacionar-se com o *modo* e a *voz*, o que seria bem mais elucidativo para se compreender a relação que existe na orientação da perspectiva narrativa.

enquadramento tal que confira à narração a percepção não apenas da cena, mas do temperamento, humor e grau de envolvimento das personagens.

Em *O contrabaixo*, escrito no verão de 1980⁴, Süskind tratou da história de um músico solitário que se vê às voltas com seu instrumento de trabalho, no quarto do apartamento onde mora. O texto foi escrito para o teatro e é um monólogo elaborado em um ato.

No espaço de tempo curto, uma tarde, provavelmente início da noite de mais uma apresentação da orquestra estatal, a qual o músico pertence, ocorre uma reviravolta nos sentimentos do protagonista e ele, ao deixar fluir a expressão, delinea o quadro vivo de sua existência, desde a infância até os trinta e cinco anos, idade na qual se encontra no dia da apresentação.

Um dos aspectos que chama atenção no texto é a associação das relações com a literatura e a música em uma perspectiva de contextualização histórica. Isto significa que a cada explicação concernente à música, o contrabaixista faz alusões a aspectos históricos que ele considera significativos para explicar. A referência novamente à França é marcada agora pelo juízo de valor em relação ao povo francês e às peculiaridades relativas a eles. Esse traço é uma constante no livro, o que denota o conhecimento de fatos muito particulares do povo francês. A passagem a seguir pode ilustrar:

Os franceses gostam de se revoltar. Sempre que surge uma disposição revolucionária, o francês está no meio. Isso foi assim desde o século XVIII, no século XIX foi assim, e isso atravessa até o século XX, até os nossos dias. Eu estive no começo de maio em Paris, e aí a coleta de lixo tava em greve. O metrô, eles desligavam a luz três vezes por dia e faziam passeata. Eram quinze mil franceses. Vocês não fazem ideia das ruas depois. Não tinha uma loja que eles não tivessem demolido, vitrine que não estivesse destruída, automóveis riscados, placas e papel e tudo mais jogado e simplesmente largado – olha, eu dizer, apavorante (SÜSKIND, 1984, p. 19)

O tom de exagero ao relatar os fatos pode presumir uma experiência bem mais representativa que apenas ter visitado a cidade a trabalho, mesmo porque o protagonista volta a referir-se a Paris, desta feita a partir da leitura e impressões de Wagner⁵. Essas particularidades são representativas do acúmulo de experiências do autor que interferem na perspectiva do narrador e o fazem revelar, mesmo que *en passant*, as vivências construídas, no caso de Süskind, no período de permanência em Paris, momento do qual o autor nunca falou nas poucas entrevistas que concedeu, porém que ficam aparentes em cada um dos livros escritos por ele.

⁴Segundo o próprio Süskind, disponível em <http://hamburger-kammerspiele.de/programm/der-kontrabass/>. Acesso em 29 de fevereiro de 2016.

⁵Wilhelm Richard Wagner (1813-1883), maestro, compositor, diretor de teatro e ensaísta. Escreveu especialmente dramas.

O contrabaixista está apaixonado por uma colega, a soprano Sarah. Nas falas do músico encontram-se evidências de experiências amorosas frustradas e desencontros, os quais ele relaciona não apenas à profissão de músico, mas também ao fato de o instrumento que ele toca ser um atropelo para as relações empreendidas: “O instrumento não é exatamente prático. Um contrabaixo é mais, como é que eu posso dizer, um obstáculo do que um instrumento” (SÜSKIND, 1984, p. 29).

Ele vai tecendo a narrativa com inúmeras alusões a músicos, à historiografia da Alemanha e da França, aos instrumentos musicais e aos instrumentistas da Orquestra do Estado, órgão para o qual ele trabalha, como funcionário público. O que chama atenção, com relação aos relatos, é a assunção do plano do quarto do músico, com isolamento acústico, como reflexo de sua vida contida, isto é, desde a adolescência, com a repressão do pai e a fraqueza da mãe, o músico se fechou em escolhas que o fazem evitar o contato com a “barulhenta” sociedade. O isolamento marca o ostracismo em que ele se vê atrelado.

O monólogo traz a reflexão sobre o papel das mulheres compositoras, sobre como muitas musicistas teriam igual ou maior destaque. Faz um levantamento sobre compositores que não são conhecidos no cenário musical por optarem por peças que privilegiam instrumentos e combinações de instrumentos que não são muito convencionais, que até incluem o contrabaixo. Desse modo, verifica-se um olhar para as minorias do campo da música, sobre como podem ser acentuadas as distâncias entre os artistas mais célebres e outros que ainda não foram reconhecidos.

Em tom de conversa informal, o monólogo vai apresentando as nuances do músico com o humor em determinadas passagens e com melancolia em outras. Assim, o tom passa a ser intimista e as oposições estão latentes na fala dele: o diretor-geral, o administrador, os cantores da orquestra e os outros músicos, em extensão a sociedade com a hierarquia e com as categorias muito marcadas. Ao tom de ironia junta-se o desespero de saber que a soprano não o conhece, embora ele reconheça que o sentimento por ela é erótico e ao mesmo tempo espiritual, de cunho platônico.

O músico deverá se apresentar naquele dia, bem como todos aqueles a quem ele se opõe e sua amada Sarah estará lá também. Ele determina que o dia havia chegado para que todos valorizassem seu instrumento e, por conseguinte, ele mesmo. Ele sabe que precisa engendrar um plano para acelerar os acontecimentos e então define a seguinte estratégia para chamar a atenção de todos:

[...] A não ser que eu hoje à noite acabe com a apresentação e grite Sarah. Seria um ato heróico. Na frente do primeiro-ministro. Pra tornar ela famosa e me despedirem. Uma coisa sem precedentes. O grito do contrabaixo. É capaz de provocar pânico. Ou então o segurança do primeiro-ministro me dá um tiro [...] De qualquer maneira alguma coisa iria acontecer. Minha vida decididamente iria mudar. Seria um corte na minha biografia. E mesmo que isso não me faça ganhar a Sarah, ela nunca irá me esquecer. (*Ibid.*, p.76)

Inicia-se uma fala esquizofrênica e ele decide deixar na vitrola uma peça de Schubert, *A Truta*, composta em 1819. Essa escolha não é aleatória, pois trata de um quinteto de violino, piano, viola, violoncelo e contrabaixo, no qual o contrabaixo terá sua vez de executar seu solo. A peça finaliza com a saída do músico para a apresentação.

O monólogo todo é construído de modo a conferir um tom de metalinguagem porque explica aspectos muito específicos a respeito da orquestra, do instrumento e do universo da música, como o fato de o contrabaixo ser um instrumento feminino, o que significa que sua estrutura ou formato o definem como instrumento feminino. De igual modo, o feminino é comparado em significação com a morte que também é feminina. Ele alude a Hitler e menciona o peso que existe para os alemães o Reich. Cita inúmeras vezes Wagner e seu temperamento doentio, como era também o dos nazistas, do pai de Mozart que o obrigou desde cedo a passar horas dedicando-se à música, quando não havia ainda muitos compositores famosos.

A intertextualidade é uma marca significativa na produção de Patrick Süskind que procura espaços no texto para relacionar cultura, história, ciência, artes e literatura. Em todo corpo da obra de Süskind haverá rastros de suas leituras e vivências apresentados por meio da opção do uso do intertexto e da alusão. Outro fato significativo que será detalhado no romance em foco nesse trabalho é a preocupação sensorial e sinestésica da experiência com a escrita, ou seja, esse autor apresenta uma experiência única ao leitor na medida em que é necessário não menosprezar as sensações para lidar com a memória, em um plano de compreensão e reflexão das próprias relações com as palavras e emoções.

Em *A pomba* (1987), ele trata dos eventos ocorridos com Jonathan Noël: na infância, vivida em Charenton, França em 1942, com o sumiço da mãe e a seguir do pai – ocasionado por conta de a família ser judia, o fato fica implícito na novela, por isso eles têm que viver com um tio. Noël e sua irmã são levados ao lugarejo de Puget onde passam a morar. O jovem Noël vai para Indochina e ao voltar informam-no que a irmã havia imigrado para o Canadá, o que lhe parece pouco provável.

Ele segue a vida, casa-se, mas a esposa foge após quatro meses de casamento após ter dado a luz a uma criança. Para evitar o constrangimento no lugarejo, Noël decide ir para Paris.

Lá, passa a trabalhar como segurança de um banco e a habitar em um *chambre de bonne*⁶. Vive décadas no lugar, sozinho. Narra os acontecimentos passados no banco e no prédio. Acompanha o crescimento da cidade após a II Guerra e programa a aposentadoria para o ano de 1998, quando já terá comprado o quarto onde mora, pois vive de modo regrado.

Informa-se por meio de alguns livros que possui no quarto, como um livro de receitas, um manual de armas, alguns romances de Alexandre Dumas, pai, livros de história antiga, sobre o mundo animal e outro sobre veleiros e bandeiras. No decorrer da novela, ele acionará apenas as informações que se limitam a esse universo literário, nada mais demonstrará além do conhecimento advindo dos livros e das vivências na cidade, sua conhecida agora, no caminho do quarto onde mora para o trabalho.

O protagonista é comedido, sabe o valor de cada item de necessidade, sabe onde comprar e como se deslocar, pois mora perto de tudo o que precisa, inclusive do trabalho. Segue rituais durante décadas, como abrir o portão para a limousine do chefe, abrir as portas do banco para os funcionários entrarem e cumprimentar seus superiores de modo cortês. Todavia, em agosto de 1984, sua rotina será abalada pelo aparecimento de uma pomba que fica no corredor do hall de acesso ao quarto de Noël.

De imediato, a invasora causa-lhe grande terror e ele hesita sair e ter contato com o animal. Inicia-se, então, a quebra da rotina inabalável de Noël. Envergonha-se e chora por não ter forças de confrontar o animal. Houve corvos zombando dele por causa da pomba. Delira. Planeja não voltar ao quarto e passar a noite em um hotel. Leva o que de valor havia consigo na velha mala da infância. Finalmente, sai sob o olhar da pomba que havia sujado todo o corredor. O olhar do animal o assusta: “Naquele olho não havia nenhum brilho, nenhum lustre, nenhuma centelha de ser vivo. Era um olho sem olhar” (SÜSKIND, 1987, p. 17).

Ao sair, com atraso para o trabalho, Noël encontra a *concierge*⁷, com quem trocava poucas palavras em décadas. Fala-lhe da pomba e, pela primeira vez, a olha nos olhos. Vai ao hotel deixar os pertences. Já no trabalho, sente-se diferente, incomodado com tudo ao redor. Passa a observar as pessoas. Impacienta-se. Não presta atenção para a chegada do chefe. Culpa-se por esse esquecimento. Desvia-se física e mentalmente de tudo que fazia:

Era como se nesse dia pairasse no ar uma onda de calor, dessas que só se conhecem nas tardes mais quentes de julho. Diáfanos véus tremiam diante das coisas. Os contornos das casas, as linhas dos telhados e cumeeiras eram desenhados com brilho deslumbrante e ao mesmo tempo desfocado, como se estivessem desfiados [...] Nada mais tinha contornos claros. Nada mais podia ser fixado com clareza. Tudo bruxuleava. (SÜSKIND, 1987, p.53 e 54)

⁶Um quarto destinado a solteiros ou casais sem filhos com certas dimensões apreciáveis para habitação e boa localização.

⁷Zeladora do prédio.

“Ele lera” é sempre a indicação para explicações sobre os eventos pelos quais ele estava passando, das fontes as quais ele dispunha para relacionar os fatos em sua vida. Sentia vertigens e não conseguiu ter a calma de antes. Ao sair para o almoço, comprou apenas sorvete e leite, pois já havia gasto bastante com o hotel barato onde iria passar a noite. Foi à praça e lá encontrou o *clochard*⁸. Noël o conhecia bem, lembrou que o invejara por um momento ao conhecê-lo uma vez que aquele homem não tinha obrigações e parecia muito livre e feliz. Todavia, lembrou do momento em que vira, uma vez, o *clochard* fazer as necessidades na rua. Descreve com desprezo e não mais o inveja, ao contrário, sente-se feliz por ter uma vida pacata e sente desprezo pelo homem.

O que acontece a seguir são incidentes e muita revolta, especialmente porque ele nunca tinha feito nada errado e todos os eventos deixavam-no em desequilíbrio. Ele manteve o quanto pôde a atenção ao trabalho, embora soubesse que havia errado e que possivelmente não mais trabalharia. A falha por não ter visto prontamente o carro do chefe o teria arruinado. Ele voltaria ao hotel e cometeria suicídio. Foi o que ele pensou, o que reflete o aprofundamento por parte do autor da personalidade do protagonista, o cuidado de mostrar o que as pessoas como Noël vivem.

No conto ainda, à noite, no hotel, come o que havia comprado no mercado. Saboreia como nunca a refeição. A descrição do processo de mastigação do alimento é muito realista, como a do *clochard* na rua fazendo as necessidades. Angustia-se com eventos passados. Volta à casa do tio em um momento de fluxo de pensamento; recorda o porão da casa dos pais e se imagina lá à espera deles, enquanto a guerra se passa no exterior. Chora, pois os pais não vão buscá-lo:

[...] você é uma criança, você apenas sonhou que é um adulto, um nojento e velho guarda de segurança em Paris, mas você é uma criança e está no porão da casa de seus pais, e lá fora está a guerra e você está preso, enterrado e esquecido. Por que eles não vêm? Por que não me salvam? Por que esse silêncio sepulcral? Onde estão as outras pessoas? Meu Deus, onde é que estão as outras pessoas? Claro que não posso viver sem as outras pessoas! (*Ibid.*, p. 107)

É um trecho que reflete o conflito interior deflagrado pelo medo e pela crise com uma identidade há muito tempo esquecida no inconsciente: percebe-se o “medo da criança anciã Jonathan Noël”, e a atitude do protagonista é dormir. Ao amanhecer, passado o angustiante processo de retorno ao eu, volta ao prédio onde mora. Lá, já não estava mais a pomba. Tudo fora higienizado e seu mundo, seu quarto, novamente à disposição, porém ele não era mais a

⁸O mendigo, o vagabundo, sem-teto.

mesma pessoa e ao leitor caberá supor quantas outras experiências, a partir do evento com a pomba, ele poderá ter vivido e como essas experiências foram assimiladas por ele, pois a novela inicia com a lembrança das vinte quatro horas que mudaram a vida de Noël.

O dialogismo, no sentido bakhtiano do termo⁹, atribuído aos diferentes sujeitos por conta das diferentes vozes com as quais Jonathan Noël interage refletem-se nos medos que a personagem experimenta e que abalariam sua pretensa segurança. E o critério que se sobrepõe em termos da escrita de Süskind é que as “autoenunciações confessionais” (BAKHTIN, 2013, p. 235), definidas a partir do outro, tornam-se uma preocupação do autor em deslocar o leitor para os fluxos de consciência da personagem a fim de suscitar as vozes escondidas nas interações não reveladas na narrativa. O leitor deve ser solidário ao recompor o quadro, que ele configura, não apenas na camada ficcional, mas também na reconstrução histórica, que sempre aparece em seus escritos, com vistas a atingir uma autoconsciência metaficcional elaborada.

O livro de contos *Um combate e outros relatos* (1996), onde foi publicado *Um combate*, já mencionado anteriormente, reúne dois contos e um comentário. O primeiro conto *Atração pela profundidade*, diz respeito à história de uma jovem artista plástica que ao expor seus trabalhos, recebe um crítico que elogia sua produção, mas assevera que os trabalhos “apresentam pouca profundidade”. A jovem, inicialmente, não presta muita atenção ao crítico, porém o comentário foi publicado no jornal e desse momento adiante a jovem inicia um retrocesso em sua produção. Todos passam a comentar sobre o que o crítico mencionou e a jovem não mais produz.

Com o passar dos dias, ela descuida-se da aparência e da higiene pessoal. Isola-se e decide sair de Stuttgart onde mora. Usa os trinta mil marcos que herdara no período de três anos e quando fica sem dinheiro, decide suicidar-se. Atira-se da torre de televisão e cai em um campo de trigo entre os abetos. A imprensa noticia com sensacionalismo a morte da jovem e vazam informações sobre o estado de seu apartamento que estava devastado por conta das crises pelas quais a moça havia passado.

Na história, o jornalismo e o papel da crítica são o foco de Patrick Süskind. Desse modo, o crítico que havia relacionado a obra da jovem à pouca profundidade escreve, no suplemento de cultura, que o fato ocorrido com ela já era esperado por causa da personalidade da jovem, como mostra o excerto a seguir:

⁹É fundamental considerar o aspecto dialógico presente na escrita de Patrick Süskind, o quanto os discursos se engendram na constituição das personagens e abalam a trama.

Dir-se-ia, contudo que nessa personalidade despontava desde o início o germe desse fim trágico. Já não observamos em seus primeiros trabalhos, apesar da aparente ingenuidade, essa terrível ruptura que se traduz numa férrea disciplina cromática, com a qual exprime sua mensagem, já não advínhamos a espiral centrípeta e dilaceradora de uma rebelião da criatura contra o seu próprio eu, visceral e abertamente destruidora? Não percebemos essa fatídica, e até diria essa inexorável atração pela profundidade? (SÜSKIND, 1996, p. 15)

A passagem denota a composição vazia e ilustrada com construções que apresentam sintagmas de elaboração pouco convencional a escamotear a jovem em seu valor artístico. A frieza do crítico em assegurar a previsão do trabalho da artista se configuraria com um tom de superioridade com que escrevera no jornal. Esse aspecto sugere o que define Patrick Süskind em termos do trabalho do crítico: o ofício desumanizado dos profissionais que não dão atenção aos artistas à sensibilidade deles.

Nesse conto Süskind expressa a ironia, traço representativo de sua produção literária e que fornecerá o tom para de modo bem incisivo desejar ter preservada sua obra e sua vida pessoal. Esse conto é emblemático do ponto de vista de Süskind quanto à popularidade de seus escritos e da abrangência destes no meio literário. Essa precaução anunciada revela que para o autor o crítico pode representar o efeito contrário ao que o trabalho artístico deva constituir: a expressão da criatividade. Em *Kir Royal* (1985 - 1986) e em *Rossini – a questão assassina de quem dormiu com quem* (1997), Süskind também irá abordar essa questão tão crucial para ele: a reserva do artista e o respeito ao seu gênio criador, de modo a explicar também a reserva com que ele mesmo vive.

Na coletânea, encontra-se *O legado de Maître Mussard*. Esse conto trata da vida de Jean-Jacques Mussard que tem data de nascimento e de morte descritos no conto (1687 – 1753) e quem relata as experiências é a própria personagem. Mussard, em escrita epistolar, deixa seu legado às gerações futuras com quem trava conversa em tom confessional e moralizante.

Mussard era filho de sapateiro, mas por decisão do pai torna-se ourives. Nasce em Genebra, mas muda-se para Paris. Com muito trabalho e após a morte de Maître Lambert, dono da oficina onde Mussard trabalha, o jovem ourives passa a produzir peças únicas, o que lhe garante a ascensão social. Passa a estudar, ler e conversar com figuras influentes da época na França, como Diderot, Condillac, d’Alembert, Voltaire e o jovem Rousseau, dono da citação na epígrafe do conto.

No mesmo tom dos outros escritos de Süskind aqui se encontram as alusões históricas e preocupações com o encadeamento cronológico dos fatos a fim de permitir ao leitor acompanhar a tessitura da narrativa. O percurso de Mussard, portanto, se dá de modo a mostrar

como ele ganhou fama e pôde, aos cinquenta e cinco anos, comprar uma propriedade em Passy e viver de modo mais tranquilo. Todavia, é nessa propriedade que a vida da personagem ganhará o tom de realismo mágico¹⁰ presente na escrita de Patrick Süskind: Mussard encontra na propriedade um molusco encravado em uma pedra e a seguir em vários locais da França, o que o faz constatar que: “Meus extensos estudos, que não posso detalhar aqui por falta de tempo, demonstram que a Terra está se convertendo num molusco, num processo rápido e irreversível” (SÜSKIND, 1996, p. 55). Desse momento em diante, Mussard inicia um percurso de doentia reflexão e grande esforço físico para desvendar a origem de tal transformação e como ela se dará.

Mussard faz alusão a Aristóteles que estudou os moluscos na antiguidade, mas, como outros pesquisadores por ele consultados em estudos, não se tem informações sobre como os moluscos se desenvolviam. A culminância do delírio de Mussard, fato anunciado na epígrafe do conto escrita por Rousseau em *Confissões*, trata de um episódio acontecido anteriormente ao momento da escrita do testemunho epistolar de Mussard:

Aconteceu há um ano: num dia do começo de verão. Fazia um tempo esplêndido e o jardim estava em flor. O perfume das rosas acompanhava-me em meu passeio e os pássaros cantavam como se quisessem convencer o mundo de que era eterno [...] Cansado, fechei os olhos [...] revelaram-me naquele momento os sons da criação do mundo, se me é permitida a expressão [...] Por fim, compreendi que a massa negra que estava em cima de mim era o Molusco, e a massa dividiu-se em duas partes. Como um pássaro gigantesco, abriu suas asas negras sobre o Universo, e se precipitou sobre mim, sobre o mundo, sobre tudo que existe e sobre a luz que se fechou (*Ibid.*, p. 68 e 69)

O que ele viverá a seguir é um progressivo estado de degeneração, semelhante ao que ele se refere anteriormente ao trecho citado acima: ele reflete sobre a velhice, adverte o leitor quanto à morte e quanto ao fato de as gerações futuras - provavelmente o tempo em que o leitor de seu testemunho se encontra – terão um cabedal tecnológico mais acurado para comprovar que haveria a “molusquização do Universo”. A morte de Mussard e o seu testemunho ficaram registrados por Claude Manet, o servidor de Mussard, que anunciou que todos ficaram estupefatos ao ver o caixão em ângulo reto de seu patrão que morrera sentado por conta da enfermidade que o acometera.

O conto é escrito no tom do passado, em uma voz ente ancestral à geração do presente e essa voz é recriada a cada escrito de Süskind quando da elaboração de uma produção com o olhar no passado, ou seja, os narradores e personagens de Süskind são moldados com identidade

¹⁰ Ou *Magical realism*, termo cunhado por Franz Roh em 1925 na pintura pós-expressionista alemã e posteriormente levado à literatura por Massimo Bontempelli, em 1927, quanto à produção modernista de ficção.

própria e obedecem às demandas do seu tempo; se presente ou passado, atendem às evocações que seu tempo constrói uma máquina do tempo, com o objetivo de levar o leitor ao tempo e ao espaço do texto, como uma experiência de máquina do tempo, na qual a linguagem é o veículo e a história e a ficção os condutores.

Amnésia in litteris é o último texto do livro. Diz-se texto porque o tom é de explicação como *leitmotiv* da escrita do autor. Ele, ao que parece com certo atraso, responde a um questionamento do passado, como uma pergunta de um jornalista: “Que livro me havia impressionado, influenciado, inspirado, marcado, orientado ou feito mudar de rumo?” (SÜSKIND, 1996, p. 75). Ele escreve em um tom irônico e pessoal, sem narradores ou personagens, como que respondendo ao jornalista. Relata que lê e que escreve, mas que suas fontes se perdem no universo de suas experiências artísticas, o que não é verdadeiro, uma vez que as fontes estão bem enunciadas nas obras, é fácil reconstituí-las, reavê-las.

Ele se volta à biblioteca pessoal e começa a justificativa pelas páginas já sublinhadas e pelos livros marcados e reconhece, depois de um tempo, que ele mesmo fez as marcas, por que razões? Não o sabe. Isso denota que o processo de criação dos textos de Süskind envolvem algumas características muito peculiares como a preocupação flaubertiana do *mot juste*, as palavras têm uma força expressiva necessária à descrição a qual elas se prestam, nos diferentes textos do autor.

Apodera-se de mim uma intraduzível aflição. Voltou a atacar-me a velha enfermidade: *Amnésia in litteris*, o completo esquecimento literário. Invade-me uma onda de resignação pela futilidade da ambição do conhecimento e de toda ambição em geral. Para que ler, para que voltar a ler um livro, sabendo que em pouco tempo não recordarei nada, sequer a sombra da lembrança? Para que fazer algo se tudo se dilui em nada? Para que viver se devemos morrer? Fecho o belo volume, levanto-me, volto à biblioteca, vencido, abatido, e introduzo na massa anônima dos outros livros esquecidos (SÜSKIND, 1996, p. 80)

Esse testemunho é irônico e foi muito lembrado pelos críticos dos trabalhos de Süskind por entenderem que ele assim encarava as fontes que o inspiravam na produção escritas. Porém, ele mesmo no decorrer desse escrito trata de definir o valor da leitura: “Talvez a leitura seja um ato impregnador, que envolve a mente de maneira imperceptível, por osmose, sem que ninguém se dê conta disso” (SÜSKIND, 1996, p. 84). E continua a relatar que a prática seria até positiva e que isentaria do complexo de plágio. E volta a dialogar com outros livros e referências. Ao final do escrito, cita um trecho do livro de Hermann Hesse, *O jogo das contas de vidro* (1943): “Deves mudar tua vida”.

A história do senhor Sommer (1997) apresenta um narrador-personagem que relembra o passado para contar a história de alguém que ele conheceu ainda na infância. A novela tem como cenário uma área rural na Alemanha, a divisão da Vila de Cima e da Vila de Baixo é significativa para marcar os lugares dos habitantes, seus hábitos e especialmente a importância de cada personagem. O protagonista ressalta a figura recorrente do senhor Sommer que possui um hábito estranho: de percorrer longas distâncias a pé, apenas com seu cajado e uma mochila com lanche; não importa se frio, chuva ou neve, em qualquer hora do dia, o senhor Sommer sempre é visto por todos realizando a mesma ação, sem parar para conversar com as pessoas. Ninguém sabia seu nome ou de onde ele vinha, apenas que era casado e que a esposa dele fazia bonecas.

O narrador preocupa-se em contar sua história, em reforçar que a infância fora um desafio, pois a expectativa do primeiro amor, uma garota da Vila de cima, reforçava as primeiras emoções a que ele estaria exposto. As leituras feitas em família e as vivências com os irmãos mais velhos e com os pais reiteravam que havia limitações por causa da II Guerra, que foram, com o passar dos anos, na adolescência do garoto, sendo superadas. Ele narra como os moradores e sua família, após o período da guerra, puderam ter acesso às facilidades advindas após o regime totalitário de Hitler. Porém, o que sempre retorna à lembrança do senhor Sommer é a recordação de como os moradores questionavam-se a respeito do casal de idosos, mas que não havia da parte deles a afabilidade do contato com os moradores da região. O que se sabia é que eles chegaram no lugarejo em momentos diferentes.

A história do garoto se desenvolve entre as primeiras aulas de piano com a senhorita Funkel, a decepção de não poder ter uma boa *performance* como pianista e até pensa no suicídio para livrar-se da sensação de fracasso:

Ah, seria um enterro magnífico! Os sinos da igreja tocariam, o órgão soaria, o cemitério da Vila de Cima mal teria lugar para a multidão de luto. Eu repousaria sobre o leito de flores, dentro de um caixão de vidro, que seria puxado por um pônei negro, e ao meu redor só se ouviria um grande soluço. (*Ibid.*, p. 54)

O senhor Sommer o impede, mesmo que indiretamente, de atirar-se de uma árvore e suicidar-se. O velho senhor estava sempre a caminho de algum lugar, não media esforços para percorrer os quilômetros que o conduziam às vilas nas redondezas, apenas para caminhar: não visitava ninguém, não resolvia nada de muito urgente, ou todos ignoravam seu destino, pois estavam vivendo suas vidas!

Quando o garoto chega à adolescência e lhe dão uma bicicleta usada, de seu irmão, foi o passo para a independência e para a busca de novas aventuras: no cinema tocavam os clássicos de Haydn, Schumann e Chopin e ele ia à casa de Cornelius Michel, seu colega, assistir *Lassie*, uma série muito conhecida nos Estados Unidos, que para os alemães chegou tardiamente por conta da divisão no país que fazia com que houvesse duas realidades no mesmo lugar, o que fica claro na novela de Patrick Süskind. Em um desses dias, ao retornar da casa de Cornelius, o garoto viu o senhor Sommer, cuja esposa tinha morrido uns anos antes, no lago e a cena havia ficado na mente dele por anos:

No começo pensei que ele estivesse apenas procurando alguma coisa na água, algo que estivesse perdido; mas quem entra de botas na água para procurar uma coisa qualquer? [...] Por fim, à medida que ele afundava mais e mais na água, ocorreu-me a ideia absurda de que ele queria atravessar o lago a pé – e não a nado, nem por um momento pensei em nado, senhor Sommer e nado, não isso não combinava: queria atravessar o lago a pé, precipitar-se pelo leito do lago a cem metros de profundidade, vencer os cinco quilômetros até a outra margem (*Ibid.*, p. 66)

O adolescente viu o suicídio do senhor Sommer e, de uma vez, como ele mesmo o pedira em outra ocasião, deixou-o em paz. Ele não fez nada, nem avisou ninguém. Nas semanas que se seguiram, a senhora que alugara o porão da casa para o senhor Sommer avisou do desaparecimento. Ele não é encontrado pelos moradores. Para os habitantes da região, ele havia emigrado, ou havia se perdido, ou simplesmente esquecido de voltar por loucura. Entre os pertences abandonados pelo senhor Sommer no lugar onde morava, estava uma foto três por quatro. Na foto, um jovem sorridente e nome do idoso: Maximilian Ernst Ägidius Sommer.

A novela traz o tom de uma narrativa quase pueril, que não se encontra em outro escrito de Süskind. Fica clara a mudança no modo de narrar por conta de um narrador mais jovem e menos engajado com questões de ordem social. Todavia, por meio do tom inocente são levantadas questões como a solidão, a morte e preocupação com as questões históricas sob o filtro de visões não oficiais, de pessoas comuns de uma região rural da Alemanha, longe dos intelectuais, soldados, historiadores e críticos que fornecem à história o tom de oficialidade ditado pelos aparelhos ideológicos.

A construção da narrativa se dá, portanto, no fluxo da memória do protagonista querecorda a infância e narra sobre os acontecimentos do passado para relatar um fato que havia ficado esquecido em suas lembranças, pois apesar de a narração ser em tom pueril, o narrador está idoso e o que ele experimenta é uma volta ao passado para explicar o que ninguém havia visto: o suicídio do Senhor Sommer. O tom confessional não é grave, mas denota a

profundidade dos temas que são apresentados, embora com muito cuidado na apresentação. Mais uma vez a memória e o sensorial estão presentes com a nítida apropriação da vivência histórica e ficcional engendradas para a construção do texto.

A representação da vida cotidiana, ordinária em termos mais juntos, faz com que haja uma aproximação do estilo de escrita de Patrick Süskind com a escrita balzaquiana. A ligação “orgânica entre o homem e a história”, na representação de personagens e ambientes sociais de qualquer classe, faz com que essa aproximação se delineie como expressiva para a composição de quadros mais identificáveis por parte do público leitor. Por assim dizer, qualquer pessoa poderia se identificar melhor com a jovem artista, ou com o velho Jean, entes fictícios mas de fácil percepção na esfera da sociedade, que com personagens idealizados de esferas distantes da vida social.

O livro de ensaios *Sobre o amor e a morte* (2006) foi o último trabalho de Patrick Süskind. Esse livro marca a reflexão crítica do autor em relação às duas forças elementares que fazem parte da existência humana: o amor e a morte. Ele analisa as biografias de Heinrich von Kleist¹¹, Johann Wolfgang von Goethe¹² e Thomas Mann¹³, juntamente com histórias de amor e mitos que fazem parte da experiência humana, como *Tristão e Isolda* (de Richard Wagner¹⁴), *Orfeu e Eurídice* (Christoph Willibald Gluck¹⁵), e Jesus Cristo.

Inicia a discussão sobre diferentes tipos de amor. Fornece exemplos de histórias do cotidiano como o encontro erótico de um casal em pleno dia e outros relatos que fornecem o vínculo necessário para a elaboração de como o amor é representado na experiência humana, seja na produção de artistas influentes cuja obra é marcada por essa temática ou pelo leitor, que está sempre pressuposto. Ele estabelece a distinção entre o “amor animal”, o “amor frenesi” e o “amor platônico” que se engendram no espírito humano e se calcam em atitudes marcadas pela reprodução, no decorrer de séculos das atividades humanas.

¹¹Romancista, poeta, dramaturgo e contista, nasceu em Frankfurt em 18 de outubro de 1777 e faleceu em Berlin em 21 de novembro de 1811.

¹²Estadista e escritor alemão nascido em Frankfurt em 1749.

¹³Romancista do século XX, nasceu em 6 de julho de 1875 em Zurique e morreu em 12 de agosto de 1955. Ganhou o Prêmio Nobel em Literatura em 1929.

¹⁴Wilhelm Richard Wagner (1813 – 1883) compositor, maestro, diretor de teatro e ensaísta alemão. Em sua vasta obra encontram-se óperas que são consideradas como “dramas musicais”. O uso do *leitmotiv* associações musicais temáticas de caráter individual a lugares, ideias e outros elementos.

¹⁵Nascido em Viena em 1714, foi compositor e também responsável por uma das reformas mais importantes na ópera: decide banir os excessos de virtuosismos dos cantores das árias, o que eliminou os rebuscamentos procedentes do barroco.

Assim, a relação entre o amor e a morte também é explorada por Süskind que procura ilustrar com experiências artísticas e biográficas o quanto essa associação tem sido produtiva, ou seja, o quanto os humanos têm aproximado as duas experiências em favor da concepção criadora na arte.

Outro fato que chama atenção é a distinção entre o divino e o humano. Essas instâncias são severamente questionadas por Süskind em especial quanto à experiência de Cristo e Orfeu. O autor proclama uma reflexão quanto ao papel da entidade divina e dos valores humanos que se distanciam na luta pelo ideal do amor, a sublimação da morte no intento disseminador da mensagem de amor. Sustenta que a história de Orfeu é mais acessível ao espírito humano, pois trata de mostrar de forma emblemática as falhas e as limitações em que os humanos estão sustentados, suas bases empíricas traçam um paralelo mais direto com a experiência de Orfeu que com a do Cristo, que apresenta o distanciamento por conta do aspecto divino e o caráter humano, elementos que provocam um rompimento com as possibilidades de adesão ao projeto do amor.

1.3 Temáticas presentes na obra

A obra de Patrick Süskind chama atenção por haver a recorrência de temas que suscitam a análise mais aprofundada, nesse tocante verifica-se que a construção dos escritos do autor suscita essa recorrência como fator definidor de reflexão e busca por novas formas de manifestação desses temas. Assim, há aprofundamento das questões humanas que são cruciais na análise proposta por esse trabalho.

Verifica-se que desde o primeiro trabalho de Patrick Süskind, *O combate*, a questão da transformação ou a passagem, em termos narrativos, de um estado para outro em termos de movimento dos protagonista e de suas vivências apresentadas na narração. Assim, a partir de uma vivência alicerçada na quebra de um ciclo, no caso ainda de *O combate*: o idoso reflete que lhe faltava a empatia da idade, a leveza que os anos conferem e que agregar é melhor que repelir; todos temiam o velho Jean e ele perpetuava o ritual de distanciamento que era empreendido frente os outros homens que jogavam na praça. De igual modo, há transformação na passagem de ciclo que também acomete a jovem artista em *Atração pela profundidade*, e no caso de Grenouille de *O perfume – a história de um assassino*, de Mussard em *O legado de Maître Mussard*, do garoto em *A história do senhor Sommer*, do músico em *O contrabaixo* e de Jonathan Noël em *A pomba*.

A transformação não é diferente da morte para Patrick Süskind, pois a primeira se assemelha à segunda, no que trata da apropriação de uma nova vida, na cisão de um eu para que outro tome o lugar. O outro sujeito que emerge tem de cumprir a fortuna que se lhe impõe na narrativa. Suas atitudes concorrem para o desfecho de um novo ciclo. A consumação da transformação só será efetiva se houver a entrada para uma nova existência.

Esse caráter metafísico da morte, que transcende o aspecto material e se traduz na formulação de uma nova existência, denota que nas esferas do trabalho artístico do autor há grande importância nas rupturas criadas sobre a consciência do eu e da transformação física e espiritual do indivíduo. Em *O contrabaixo*, o músico está no limite entre a existência presente, funcionário público na orquestra do Estado, sem perspectivas de ascensão, e uma nova vida que representaria uma ruptura com esse estado de coisas, uma nova chance até com a mulher amada. A incerteza do que haverá a seguir é que o assombra, o medo da perda de uma nova existência, ainda obscura, mas premente de novas possibilidades, é que o impulsiona a romper a ordem e deliberar ele mesmo uma nova ordem.

Com relação ao conto *Atração pela profundidade*, a jovem artista, ao imprimir extrema validade ao comentário do crítico, inicia um processo de transformação em vida que culmina com a ruptura física: “A jovem, que antes fazia tão belos desenhos, piorava a olhos vistos. Não saía mais, não recebia ninguém; e por falta de movimento engordou [...] envelheceu rapidamente. Seu apartamento aninhava sujeira e seu corpo cheirava mal” (SÜSKIND, 1996, p.13). O suicídio é apenas um desdobramento da decadência advinda do processo de transformação a que a artista se vê devotada. No caso dela, a escolha é a transformação da vida em morte física.

Em *O legado de Maître Mussard*, fica nítida a temática da transformação quanto à analogia criada por Mussard a respeito da ossificação do corpo e do próprio universo. A fantasia do ourives-cientista se enraíza na crença de que essa transformação é ditada por uma força inegavelmente superior a que o humano não poderá suplantar. Romper com essa força não será possível porque ela deve se cumprir para uma nova ordem existir.

Verifica-se em *A história do senhor Sommer* que, no decorrer de toda a narrativa, como em *O perfume – a história de um assassino*, o caráter natural da transformação está associado a certas personagens, das quais se pode acompanhar esse processo, em especial do garoto e de suas vivências, que têm como pano de fundo as mudanças ocasionadas pelo momento histórico, isto é, em um movimento do exterior para o interior e vice-versa, porque esse movimento marca em definitivo a vida do homem no qual se constituiu. É o período da II Guerra Mundial e o vilarejo onde o garoto mora passa pelas transformações de renovação da Alemanha dos anos

quarenta até os anos setenta. Do mesmo modo, o garoto renova suas motivações pessoais em um envolvimento mais aprofundado com o tempo em que vive.

Observa-se que, em *A pomba*, Jonathan Nöel apresenta a solução do suicídio para o fracasso no trabalho, para a aflição da calma abalada após o encontro com o pássaro. Não se dá conta da transformação que iniciara após o encontro com o animal, não vai identificá-lo verbalmente. O sonho, no momento do temporal, é a chave para a renovação de Nöel. A metáfora da limpeza atribuída à chuva faz zerar o número de aflições que o assaltavam. Ao voltar para o quarto onde morava, começa a ter uma percepção distinta da cidade:

Os prédios estavam em silêncio e em ordem, em uma inocência quase estarecedora. Era como se a chuva lhes tivesse lavado o orgulho, o brilho empolado e todo o ar ameaçador [...] À direita, na praça Boucicaut, as árvores estalavam de umidade. Alguns melros começavam a cantar, o canto repercutiu nas fachadas dos prédios, aumentando ainda mais o silêncio que pairava sobre a cidade (SÜSKIND, 1987, p. 109)

Como se houvesse uma volta ao passado, ao ano de 1942, quando sua mãe havia sumido, ele começa a brincar com as poças de água da chuva. Ele sente uma felicidade que era experimentada anteriormente ao sumiço da mãe. Saira do hotel e já estava de volta para o quartinho onde morava. No hotel, ele teve um sonho com o porão da casa dos pais, viu-se como um homem velho, mas ainda com as sensações de menino e intensamente envolvido com tais sentimentos grita: “Meu Deus, onde é que estão as outras pessoas? Claro que não posso viver sem as outras pessoas!” (SÜSKIND, 1987, p. 107). Renovara em si concepções que o atrapalhavam, e a brincadeira com as poças de água da chuva torna-se um novo começo para ele.

O tema da morte está presente no corpo todo da obra de Patrick Süskind. Esse tema envolve o desespero e a tentativa de fuga dos protagonistas que passam a imaginar no suicídio um modo de escapar das pressões sociais. Isso ocorre em *Atração pela profundidade*, *A pomba*, *O contrabaixo* e em *A história do senhor Sommer*. A angústia associada à vida social, o medo diante da exposição pública ou ainda da notoriedade, no caso de Jonathan Nöel, em *A pomba*, podem ser analisados como a representação do conflituoso sentimento humano frente ao outro, seu meio.

A solidão também é um tema recorrente e é retrada na escolha pelo isolamento pessoal que implica criar barreiras não transponíveis facilmente. No caso de *Atração pela profundidade*, a jovem opta por agir de modo a evitar ouvir novamente sobre “a falta de profundidade” que seu trabalho teria. Ela segue com a disposição de não se expor socialmente. Em *O contrabaixo*, o protagonista mora em um apartamento com isolamento acústico, não apenas pelo fato de

poder tocar o instrumento de trabalho, pois ele realiza ensaios no teatro, mas para manter-se longe dos sons da rua e das pessoas, da sociedade, enfim. O cenário da peça evoca a Alemanha dos anos 80. O músico não mantém relacionamentos duradouros, nem aprofunda as relações, pois sempre vê nas pessoas ameaças a sua segurança ou ainda desconfia do caráter de todos.

O isolamento também é o que Jonathan Noël realiza, em *A pomba*. Ele passa trinta anos em uma cidade como Paris, repleta de pessoas de diferentes partes do mundo, mas cultiva o ostracismo e o esquecimento social. Nesse tocante, a solidão chega à despersonalização¹⁶ e a personagem precisa encontrar o eu, a identidade que foi massificada por conta de décadas nessa condição.

Em *O legado de Maître Mussard*, a solidão é marcada pela saída do ambiente urbano para o meio rural, bem como a associação da solidão com a obsessão pela ideia fixa, pelo conhecimento exacerbado, pelo cientificismo imaturo. Mussard almeja o isolamento para descansar dos anos de trabalho empreendido na cidade. Muito justo, todavia não teve filhos, era viúvo e não voltara a casar-se, sempre com a ideia fixa do utilitarismo. Troca-a pela ideia da descoberta brilhante no preciosismo da pseudo-ciência.

Novamente na novela *A história do senhor Sommer*, a solidão está associada à velhice. Os Sommers chegaram na aldeia depois da guerra, pela descrição a II Guerra Mundial, e ninguém sabia coisa alguma sobre de onde vinham. Não havia filhos ou netos e, embora houvesse afabilidade para receber os idosos, eles optaram pelo isolamento, o que no caso do senhor Sommer ocasionou um certo escapismo, pois estava sempre ausente, caminhando pela região. O suicídio do idoso só foi flagrado por um único morador da região, o garoto. Ninguém mais sabia. Conjecturavam-se hipóteses improcedentes, mas o garoto nada fez, optando pelo esquecimento temporário do fato, pois dessa vez havia, como no evento do lago, respeitado a decisão de se manter distante, como o senhor Sommer desejava.

Patrick Süskind não é eclético quanto à seleção de temas. Ele pinçou temas específicos com os quais lida desde o início de sua produção e desenvolve-os para o bem de um aprofundamento necessário de sua composição. Esse fato fica explícito a partir da seleção do material analisado até agora. É possível pensar então que o autor realiza essa seleção com base nas vivências pelas quais ele passou, não como biografias, mas como reflexões sobre a vida e a condição humana, e que nesse tocante as influências de Baudelaire, Flaubert, Balzac e Becket são ainda mais representativas.

¹⁶Entendida como a experiência baudelaireana do indivíduo que se mistura com a massa.

O autor escreveu *O perfume – a história de um assassino* (1985) inicialmente em capítulos para o jornal *Frankfurter Allgemeine Zeitung* e, ao final do ano de 1985, ele foi lançado como romance e teve arrematadora aceitação em diferentes países. Algumas produções artísticas, como ocorria no período dos folhetins nos séculos XVIII e XIX, eram lançadas assim. A história trata da vida de Jean-Baptiste Grenouille e de seu obsessivo intuito de criar um perfume que pudesse condensar admiração. Em termos de apresentação, a narrativa está dividida em quatro partes, com cinquenta e um capítulos.

A trajetória de Grenouille, nas quatro partes do romance, compreende: vinte dois capítulos com a biografia da personagem e o início de sua empreitada rumo ao perfume magistral, também a relação do protagonista com as outras personagens é explicitada nessa primeira parte; do capítulo vinte e três até o capítulo trinta e quatro, a história de Grenouille é desacelerada, pois ele fica sete anos em uma montanha longe de qualquer ser humano para, a seguir, realizar os primeiros experimentos, já junto aos seres humanos e sob a proteção do Marquês de la Taillade-Espinasse, cientista que espera curar as pessoas do fluido letal que vinha das profundezas da Terra; dos capítulos trinta e cinco à cinquenta, verifica-se o ponto alto da narrativa, quando Grenouille aperfeiçoa as técnicas de extração das essências e quando ele verdadeiramente atinge o objetivo a que tanto almejava; no capítulo cinquenta e um, após ter obtido o perfume, ele entrega-se ao canibalismo junto ao local onde havia nascido.

Em *O perfume – a história de um assassino*, verifica-se como tema marcante a questão da transformação, a qual trata dos processos pelos quais as cidades e a população passou no século XVIII. A ideia da ruptura da ordem mental representa um dos motes especialmente pensados por Patrick Süskind, em nossa análise, para inaugurar o decisivo surgimento, em nível histórico, da higienização¹⁷ pela qual passa a cidade de Paris, bem como a renovação de valores e atitudes em todas as esferas sociais responsáveis pelo engendramento da trama no romance. Com a morte de algumas personagens, ocorrerá a transformação ou renovação dos papéis que eram protagonizados por esses personagens: a mãe assassina, o dono do curtume explorador, a dona da casa de permanência de crianças que não tem sentimentos, o perfumista que não cria perfumes. A transformação fica implícita: o Antigo Regime na França esgotou suas forças na figura desses papéis que passaram a ser outros, a partir da Revolução Francesa, ulterior ao suicídio de Grenouille.

Todavia, em *O perfume – a história de um assassino*, verificam-se também temas como a solidão para a qual se lançou o protagonista de modo voluntário, uma espécie de vida

¹⁷Processo iniciado no século XVIII a partir de decisivos estudos empreendidos na Europa em diferentes países, como a França, a Alemanha e a Inglaterra.

autômata¹⁸. De igual modo, o exílio voluntário de Grenouille na montanha tem um valor muito importante para a trama, pois o mundo interior edificado a partir das construções olfativas do jovem constituirá uma passagem realmente peculiar e a descoberta da falta de cheiro tornou-se o traço decisivo na corrida obcecada da personagem em busca da captura dos cheiros ideais ao seu projeto ambicioso de produzir um perfume incomparável.

Em *O perfume – a história de um assassino* (1985) é fácil de identificar fortes aspectos da escrita de Baudelaire, como o uso da comparação e da metáfora para atingir a percepção do leitor e a busca de elementos da vida real aparente que são os traços mais aproximativos da composição de Süskind. É necessário selecionar a matéria para compor o cosmo do romance, para que a linguagem não se choque com as descrições necessárias ao universo narrativo e isso só foi possível a partir da influência baudelaireana. A compreensão dos critérios mais específicos voltados para o amadurecimento do autor e a constituição do cosmo presente no romance serão discutidas ainda.

1.4 A construção de *O Perfume – a história de um assassino* no conjunto da obra

Desde a publicação de *O perfume – a história de um assassino* (1985) e da popularidade do romance, Patrick Süskind chamou a atenção de críticos e da imprensa, posto que se tratava de uma linguagem em princípio debochada da história. Notadamente a essa popularidade, a escolha do autor de manter-se longe da publicidade e do meio intelectual apreciador da literatura foi impactante e continua a ser um motivo pelo qual a concepção do romance se torna envolta em fortes especulações.

Patrick Süskind autorizou poucas fotos nos últimos anos. Esse fato não é muito difícil de compreender, pois desde os anos sessenta Süskind vive entre a Alemanha e a França e, ao que parece, por conta de sua obra e por opção própria, prefere manter-se como simples espectador ou pessoa comum ao invés de tornar-se uma celebridade.

Uma das poucas entrevistas autorizadas pelo autor foi concedida em Munique para o *New York Times*, no ano de 1986, por ocasião do lançamento do livro nos Estados Unidos. James M. Markham esteve no apartamento de Patrick Süskind e eles conversaram sobre a concepção do livro, traduções do romance e projetos vindouros.

¹⁸A ideia do autômato data de períodos anteriores ao nascimento de Cristo. Há inúmeros registros de artífices que se dedicaram à mecânica e produziram autômatos de animais e humanoídes. Na França, no século XVII, havia diferentes brinquedos dessa natureza. Descartes foi um dos primeiros teóricos que sustentou que os animais eram como máquinas. Herman Melville trata do autômato misterioso, Ambrose Bierce tratou da máquina viva. Mas foi E. T. A. Hoffman que popularizou a ideia do autômato na literatura.

Süskind informou que foram necessários dois anos para que ele escrevesse o romance: ele comprou uma Vespa e realizou *in loco* pesquisas sobre os modos de produção dos perfumes na França: “O olfato foi praticamente o único sentido que tinha posto em funcionamento na Vespa”¹⁹.

O conhecimento da história da França representou muito na concepção do romance e ele pôde trazer esse pano de fundo historiográfico, elaborado com extremo cuidado, juntamente com uma narrativa que apresenta diferentes facetas da Paris do século XVIII, na perspectiva de pessoas simples, de homens e mulheres comuns.

Segundo James M. Markham, o sucesso com a publicação de *O contrabaixo* e o trabalho como assistente de *royalties* na empresa Diogenes Verlag, em Zurique, forneceram as condições financeiras necessárias para que Süskind pudesse empreender o projeto do romance *O perfume – a história de uma assassino*. Todavia, a família de Süskind tem grande influência na Alemanha e os custos com a permanência do autor na França nos anos oitenta, em todos os poucos registros relativos a sua vida pessoal, foram realizados pela família dele. O que o jornalista talvez tenha sugerido é o fato de que Süskind ganhou não apenas expressão com suas obras, mas pode manter-se independentemente de sua família, a partir da venda dos livros.

O jornalista também se refere ao fato de o autor ser um alemão do pós-Hitler e que a mensagem alegórica deveria ficar clara o suficiente. Essa observação chama atenção por se tratar de uma conclusão do jornalista, a partir de um comentário de Süskind: “[O Terceiro Reich] foi sempre para minha geração uma recordação / Não importa se você escreve poemas, peças ou romances[...] Até mesmo lá, então, está o tema”²⁰. O jornalista acrescenta: “O lado perverso” (MARKHAM, 1986).

O que é possível compreender sobre a mensagem alegórica a que se refere Markham é justamente o que ele usa para complementar: o lado perverso advindo do nazismo, da história e de Grenouille. O nazismo levou a Europa ao caos político por conta do projeto de conquista e disseminação dos ideais de Hitler e, em *O perfume – a história de um assassino*, o projeto de Grenouille, a busca do perfume que fascine a todos, pode sugerir uma analogia ao processo de assassínio empreendido pelo Terceiro Reich. Patrick Süskind não afirma em nenhum momento o fato de ter composto uma alegoria ao que ocorreu na II Guerra. As interpretações surgem a

¹⁹“Smelling was practically the only sense I had functioning on the Vespa”. O fragmento trata da fala do próprio Süskind por ocasião da entrevista concedida a James M. Markham, no dia 6 de outubro de 1986, e publicada no jornal *The New York Times* no dia 09 de outubro de 1986.

²⁰“[The Third Reich] was for my generation always in the back of our minds / It doesn't matter whether you write poems, plays or novels [...] Even then it is a theme” Fragmentos das falas de Süskind na entrevista supracitada (MARKHAM, 1986).

propósito do que ele mesmo afirma quanto ao fato de alguns críticos encontrarem no percurso de Grenouille, na progressão da narrativa, uma semelhança com o nazismo. Há apenas interpretações e o autor não confirma nenhuma dessas interpretações.

No corpo da obra do autor fica clara a alusão ao período da guerra. Ela é evocada em *O contrabaixo*, quando o músico faz menção direta a Hitler, ao seu mau gosto musical, aos seus interesses, à devassidão da figura do Führer. Em *A pomba*, na infância de Jonathan Noël que teve a família separada na II Guerra Mundial, inclusive com a hipótese de a mãe ter sido levada para o Vélodrome d’Hiver e para Drancy, são lugares de referência no regime nazista, para onde as mulheres eram levadas para prestarem diferentes serviços; também, na mesma obra, no sonho de Noël de volta à casa dos pais onde se encontram as recordações das aflições do período da guerra e das incertezas quanto ao futuro. Na novela *A história do senhor Sommer*, os Sommers chegam à região após a II Guerra e o fato de o idoso caminhar muitos quilômetros pode ser sugestivo de alguma ligação com campos de concentração, onde os prisioneiros tinham que caminhar enfileirados para executar todas as tarefas.

Todas essas referências podem sugerir que as experiências vividas pela família de Süskind, o fato de o pai ser tradutor e jornalista e ter que interromper no período da Guerra algumas atividades, e, provavelmente, os relatos desse período que foram contados na infância e na adolescência do autor, nos anos cinquenta, estão presentes em sua obra e relacionadas às experiências do homem, Süskind, do pós-guerra na Alemanha.

Em *O perfume – a história de um assassino*, porém, a ideia de purificação da raça, concebida pelos nazistas, não se sustenta claramente, muito embora a figura de Grenouille²¹ decididamente conduzia a um tipo de formulação complexa, característica da prática científica realizada por ocasião do projeto de Hitler de limpeza étnica e de avanço na área médica, não importando a que custos.

Süskind ressalta na entrevista que o final do livro sempre esteve em sua mente, mas a decisão de se a história desse homem canibalizado seria apresentada no presente ou no passado só veio mais tarde, a partir da reflexão sobre os eventos tentados no Iluminismo: “O final de *Perfume*²² esteve sempre em minha cabeça”[...] Mas eu vi que não funcionava, e que eu teria que escrever a biografia desse homem do começo²³. Sobre a escolha do período: “foi quando

²¹Grenouille tem um lugar expressivo nesse trabalho e haverá seção específica para o desenvolvimento de suas características mais definidoras.

²²Convencionalmente, em relação ao romance de Patrick Süskind, os críticos e acadêmicos tratam do livro original em alemão como *Das Parfum* e para a tradução em língua inglesa *Perfume*.

²³The end of *Perfume* was always in my head”[...] But I saw that it didn’t work, and that I would have to write the biography of this man from the beginning”. Fragmento da justificativa de P. Süskind em entrevista concedida já acima anteriormente.

esse tipo de homem moderno apareceu, o lado sombrio do Iluminismo”²⁴ (MARKHAM, 1986). Pode-se interpretar que Süskind tenha sugerido que a gênese do pensamento não humanitário esteja presa a obsessões fundamentalistas sombrias, as quais podem ter iniciado com as ideias Iluministas de racionalidade e cientificidade, provenientes dos avanços que foram verificados com o deslocamento provocado nos estudos cinetíficos a partir do século XVIII.

Süskind acrescenta que no século XVIII o planejamento das cidades incluía banir os maus odores pelo fato de eles transmitirem doenças. Esse fato é discutido por Norbert Elias e por Alain Corbin²⁵. Elias descreve e discute sobre as consequências das mudanças no comportamento das pessoas e Corbin sobre como a teoria dos miasmas influenciou tanto os franceses que foram necessários séculos de intentos científicos que pudessem dirimir os efeitos dessa concepção no imaginário do povo. Süskind também diz que imaginava que a história tivesse poucos leitores, apenas aqueles que se interessassem por história e literatura.

Na entrevista, Süskind ressalta três aspectos muito importantes: o primeiro trata da opção de ele não se expor, pois há informações que chegam truncadas ao público e que podem constrangê-lo, como uma deformidade em um dos dedos da mão direita não permitir que ele tivesse sido um músico, pianista, e essa informação ter sido divulgada tão diversamente do real que ele teve que restringir o que sabem sobre ele; outro fato relaciona-se à escolha dos tradutores de seus livros, o editor de Süskind informou que essa exigência gerou custos na venda de *O perfume – a história de um assassino*; por último, ele diz que os críticos franceses e anglo-saxões captaram melhor que os alemães a alegoria política.

O primeiro aspecto ressalta ainda mais a presença balzackiana na produção de Süskind, pois Balzac foi um dos primeiros autores que discutiu a respeito da manipulação da crítica jornalística e da crítica literária. Para Balzac, com a profissionalização do trabalho do escritor e do trabalho do crítico, os limites estavam ainda pouco distintos entre o que se escrevia e o que se criticava sobre os escritos e que haveria muito a desenvolver a fim de que ambos, escritor e crítico, pudessem transpor as impressões ingênuas que estavam em circulação na época.

O segundo aspecto levantado por Süskind é relevante, pois nesse trabalho haverá breve discussão sobre a tradução de John E. Woods de *Das Parfum–Die Geschichte eines Mörders* para a língua inglesa, suscitada pela contribuição de Amy Dyer²⁶ que escreveu um artigo

²⁴“this was when the type of modern man appeared, this dark side of the Enlightenment”. Fragmento da fala de P. Süskind na entrevista concedida a Markham.

²⁵Os teóricos citados são significativos na análise da transposição dos cheiros no romance de Süskind e no filme de Tom Tykwer. Em outras seções desse trabalho haverá especial atenção para as ideias e contribuições desses teóricos.

²⁶ Autora do artigo *Scents in translation*, 2009, o qual será discutido quando da análise da problemática do olfato, especificamente.

relacionando os termos utilizados na língua alemã e o tratamento dado pelo tradutor inglês, que para Dyer foi decisivo para a recepção de um romance mais policial do que havia sido concebido.

Quanto ao terceiro aspecto, verifica-se que houve muitas críticas quanto ao trabalho de Süskind e essas críticas estarão em outras seções desse trabalho posto que tratam de alguns critérios que definem a elaboração artística de Süskind em *O perfume – a história de um assassino*. A crítica de Judith Ryan²⁷ e a revisão de Bruce E. Fleming²⁸ são alguns dos exemplos de como as visões se diversificam e que é necessário ao leitor compreender o trabalho do crítico quanto às motivações do autor em realizar um projeto literário como o fez Süskind. Em termos da alegoria política, verifica-se a ideia de que há implicitamente em *O perfume – a história de um assassino* um tom de conotação política em relação aos sujeitos²⁹ representados na história: a mãe de Grenouille, mulher solteira que cometeu infanticídios; ama de leite, que amamenta crianças em troca de dinheiro; padre Terrier, homem racionalista embora pertença à ordem religiosa; Madame Gaillard, insensível e econômica, que lucra ao receber crianças em sua casa; Grimal, dono do curtume, que mantém os funcionários em péssimas condições de trabalho; Baldini, que representa os perfumistas; o marquês de Taillade-Espinasse, que representa a nobreza e o pseudo-cientificismo; e Antoine Richis, que representa os grandes proprietários de terras.

Desse modo, eis as motivações para essa dissertação: levantar a problemática do odor. É necessário ressaltar que a composição do romance abrange muito mais que esse aspecto. Observa-se que ao criar Grenouille, Süskind mobilizou o universo do realismo mágico³⁰, ou seja, verifica-se que há em nível formal semelhança com o Fantástico e o Real Maravilhoso, porém o que se relaciona a esse universo, segundo William Spindler (1993), são dois aspectos distintos: inicialmente a produção nesse universo é apresentar a realidade sob uma perspectiva incomum, sem a transcendência do natural, porém próximo da irrealidade e, de um outro lado, com a perspectiva de textos que apresentam a perspectiva racional e mágica, levando em consideração as crenças e mitos locais ou universais que evidenciariam outros aspectos mais complexos da análise do universo narrativo elaborado sob essa orientação (SPINDLER, 1993, p.77 a 80). Portanto, há desdobramentos importantes quanto ao aspecto ficcional do romance

²⁷Autora de *The problem of pastiche: Patrick Süskind's Das Parfum*, 1990, cuja crítica será revista no decorrer do presente trabalho na seção voltada para a personagem Grenouille.

²⁸Autor de *The smell of success: a reassessment of Patrick Süskind 'Das Parfum'*, 1991, artigo que problematiza as críticas realizadas ao romance de Süskind e que será mencionado em seções específicas posteriores, em especial na seção sobre a personagem Grenouille.

²⁹A análise das personagens e de sua representatividade são discutidas no segundo capítulo desse trabalho.

³⁰O termo tem abrigo nas ideias de William Spindler (1993) e na tipologia proposta por ele.

pelo fato de esse conteúdo guiar a constituição do universo das personagens, em especial do protagonista. Esse aspecto leva para o romance para além das fronteiras entre história e ficção, pois envolve diferentes aspectos da esfera narrativa.

O autor também dialoga com a literatura fantástica e fornece material para a leitura do grotesco, em determinados segmentos do livro. De igual modo, na busca de levantar a problemática do odor, ele utiliza a metáfora, a analogia e a comparação para estabelecer a associação com as impressões advindas do sentido do olfato, ou seja, ele realiza uma aproximação do que seriam essas impressões em palavras ou expressões. Muitas vezes, os elementos encontrados na associação acionam a memória sensorial do leitor.

No conjunto da obra de Süskind, *O perfume – a história de um assassino* constitui, a nosso ver, um amadurecimento do processo de criação literária, elaborado a partir da ampliação das possibilidades artísticas da expressão e da pesquisa em fontes diversas, que constituem a formação de um traço que permeará a descrição técnica constituída com bastante cuidado. Verificamos que, a partir do romance, o autor torna-se ainda mais crítico e a elaboração de seus escritos posteriores ao romance mais coesa com os temas por ele selecionados no percurso de sua produção, os quais ganham aprofundamento a cada novo livro.

1.5 Historiografia filtrada como pano de fundo

A historiografia tem sido, a partir da pós-modernidade³¹, problematizada a um ponto que são diferentes os posicionamentos referentes aos limites que encerram seu campo de abrangência. Volta-se a conceber a relação entre a produção literária ou a escrita literária e a histórica, de modo que a leitura dos eventos humanos e das interpretações sobre as quais esses eventos encontram-se engendrados passa a ser constantemente alcançada por diferentes pensadores e vertentes na busca por um quadro mais abrangente dos fatos que constituem a produção do homem. Muito apropriadamente, na atualidade, as diferenças podem ser concebidas como menores e menos dilatadas por conta da apropriação de métodos de análise e abordagens advindas de orientações teóricas diversas.

³¹ O termo encontra abrigo nos trabalhos de Linda Hutcheon, Zygmunt Bauman, Hayden White e Jean-François Lyotard.

Linda Hutcheon (1991) esclarece a respeito da separação entre a literatura e a história, pelo modo como trata Leopold Von Ranke³², e essa ideia hoje se constata por conta da pós-modernidade. Ela definiu como significativos os estudos empreendidos por Hayden White e Dominick LaCapra, como desafiadores da caracterização dos dois campos de análise. Do mesmo modo, problematiza-se também a questão de a história e a ficção, para Hutcheon ao citar Paul Marie Veyne³³, manterem fronteiras elásticas, ao inserirem-se, por exemplo, os relatos de viagem e outros registros da proposição, tanto no campo da historiografia, quanto de alguns tipos de ficção. Na busca da verdade e na fixação pela representação, portanto, ambas compatilhariam materiais semelhantes para criar o corpo estrutural de suas análises.

Paul Sutermeister (2009), citando Hayden White, evidencia que o autor considera a historiografia como narrativa, como veículo da representação. Para White, a explanação histórica também é retórica e poética. White, ao realizar seus trabalhos na investigação de quatro historiadores: Jules Michelet, Leopold von Ranke, Alexis de Tocqueville, Jacob Burckhart e quatro filósofos: Hegel, Marx, Nietzsche e Benedetto Croce define estratégias, estilos retóricos denominados *tropos*³⁴. Para White, como apresenta Sutermeister, a narrativa ainda é a manifestação principal da historiografia.

Em *O perfume – a história de um assassino* de Patrick Süskind, a história é vista pelo ângulo dos *subalternos*³⁵, daqueles que não teriam voz nos registros oficiais. A caracterização ou representação da Paris do século XVIII é feita pelo narrador, mas esse narrador assume um papel de analista do processo diegético das personagens que estão fortemente influenciadas pelas impressões do odor que vem da cidade, na época, e esse narrador por conhecer o que a cidade de Paris representa na contemporaneidade, ganha um valor ainda mais representativo do ponto de vista narrativo.

Constata-se, portanto, que a historiografia confira o tom de discurso e empreste à seleção do material em uso, na composição ficcional, a vivacidade em que são pontuados os eventos, como havia levantado Hutcheon (1991). Desse modo, os fatos e conflitos históricos podem ser relatados, tanto quanto os literários, a partir das considerações de diferentes grupos que compunham as sociedades. Também não se deve estranhar que, na relação com a História, que

³² Leopold von Ranke, historiador alemão do século XIX, que é considerado iniciador da História científica. Definiu o método científico na pesquisa histórica.

³³ Paul Marie Veyne, arqueólogo e historiador francês, um dos intérpretes da teoria de Michel Foucault no século XX.

³⁴ Referindo-se às figuras como, metáfora, metonímia, sinédoque e ironia.

³⁵ Compreensão do termo a partir de Gayatri C. Spivak (2010).

a literatura aponte as contradições em vista da materialidade dos discursos em jogo nos eventos por ela narrados.

Em termos gerais, ganha destaque o modo como a ficção relê o fato histórico e o envolve na rede textual da trama no romance, no caso de *O perfume – a história de um assassino*, e que pode conferir não só viabilidade a seu próprio discurso, como explicou Linda Hutcheon (1991) quanto à relação com a história na pós-modernidade, mas também para certificar que a história oficial não informa que na Paris do século XVIII as pessoas apresentavam inúmeros males morais e físicos e que as condições de higiene não eram apropriadas, como também viviam os que nela habitavam, o que experimentavam por meio olfato.

Hayden White (2008) esclarece que mesmo a história mais sincrônica e estrutural de algum modo consta de um enredo. No que trata da estória romanesca, ele lembra do herói no drama, com vistas a transcender o mundo, vencer esse mundo a fim de libertar-se. Isso pode ser verificado em Süskind na resistência impetrada por Grenouille em sobreviver a todas as adversidades a ele impostas pela simples escolha de viver, pela teimosia de habitar em um mundo tão inóspito para homens como ele: pobre, cocho e sem cheiro.

Em nível de compreensão de fatos, a partir de Aristóteles, citado em Hutcheon (1991), a ficção fora considerada até superior à história, sendo esta última uma forma limitada de escrever, segundo ele. Todavia, o que se sabe oficialmente é que na história encontra-se a verdade sobre fatos vividos por pessoas ilustres. Ela afirma que, ao contrário do que é vigente, a metaficção historiográfica procura desmarginalizar o literário, que fora marginalizado na busca por aquela verdade da história e instaurada por essa história a partir da descoberta de métodos científicos que justificaram suas análises. Na metaficção historiográfica caberiam, portanto, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional, de modo que a metaficção historiográfica se aproveita das verdades e mentiras que estão em jogo na expressão dos fatos humanos, como reitera a autora.

Em termos de produção ficcional, em nossa análise, o romance de Patrick Süskind não pode ser considerado metaficção historiográfica, pois não existem referências históricas assentadas em personagens históricos reais ou ainda na releitura de fatos que possam compreender sua participação. É necessário esse fomento na história oficial. Ao contrário, no romance há uma preocupação, a nosso ver, com o pano de fundo histórico, porém com a constituição de um universo único, verdadeiramente ficcional e que prestigia as ações de classes menos favorecidas em âmbito da história, os quais foram determinantes para a construção da paisagem pela qual transita o protagonista, que ousa produzir um perfume que possa dominar

os humanos. Entendemos que o romance de Patrick Süskind assenta-se na pós-modernidade, como será exposto a seguir.

1.6 O romance pós-moderno

Terry Eagleton (1994) apresenta que o estruturalismo foi responsável pela separação do signo e de seu referente e que o pós-estruturismo avança para além e promove a separação do significante e do significado. Esse fato pode ser comprovado em estudos de Michel Foucault, Jacques Derrida, Louis Althusser e outros filósofos e estudiosos que realizam suas pesquisas com base nessa separação e nas estruturas significantes. Esses estudos fortaleceram a ideia de que haveria confrontações necessárias a serem pontuadas no campo literário posto que as reflexões pós-estruturalistas confeririam ao discurso literário uma dimensão problematizadora da questão humana e social.

Terry Eagleton (1994) ainda afirma que se observa que a significação não estaria imediatamente ligada ao signo, presente em sua constituição e que a marca da ausência, nessa relação é de alguma maneira o que ocorre. Eagleton evidencia que há um processo envolvido na significação e que a divisão ou articulação desses elementos resultaria na menor estabilidade da linguagem e, por conseguinte, não haveria definição absoluta do que possa dar conta dessa relação. Isso foi importante para abrir precedentes na própria descrição do literário, quanto à complexidade das redes discursivas que viriam a se configurar no movimento de transição para novas concepções do fato literário.

Assim, a pós-modernidade se apresenta sob essas orientações, mais liberta da simetria das relações definidas no estruturalismo. O que se deve entender, a partir do que acima se expôs, é que há lugares flutuantes de significação, posto que os significantes estão em circulação e em diálogo com outros campos do saber humano e que os ditames canônicos não são os únicos representativos da expressão humana, em nível literário. Esses lugares teriam entrado em circulação por meio da modernidade e das relações que foram travadas no interior dos movimentos que surgiram com ela. Nesse aspecto, história, ficção, verdade, tragédia e narração se interpenetram de modo peculiar.

Em outro trabalho, intitulado *Doce violência: a ideia do trágico* (2013), ele trata sobre a questão da tragédia e da suposta morte dela na modernidade. Ele não pensa que a tragédia tenha morrido, mas que, no século XX, ela tenha se transformado em modernismo. E assevera que o avanço da vida coletiva, o atavismo e a vanguarda formam novas afinidades que vão

constituir uma relação da história com os fatos do cotidiano. Por assim dizer, ele afirma que a história perde seu senso de direção, pois o terreno das narrativas se assentam em aspectos muito específicos:

[...] cedendo lugar para o cíclico, o sincrônico, a epifania da eternidade, a gramática profunda de todas as culturas, o eterno agora do inconsciente, as energias primitivas na raiz de todas as formas de vida, o momento dentro e fora do tempo, o ponto fixo do mundo em rotação, o colapso da narrativa romanesca (EAGLETON, 2013, p. 285)

No que diz respeito à questão da estética da transformação na pós-modernidade, Zygmunt Bauman (1997) acrescenta à ideia da transformação envolvida nos movimentos modernistas e que se desdobram na pós-modernidade que os leitores acostumados com as produções dessa época perceberão que na pós-modernidade a interpretação tem caráter revolucionário, que gera contenções e que não se acha uma única manifestação possível. No tocante à ética, ele sugere que a novidade da pós-modernidade relaciona-se ao tratamento moderno dado às questões de ordem moral, as quais devem apresentar-se mais visivelmente nas produções artísticas por meio de verdades que estão pautadas em olhares significativos da realidade. O autor também associa que ao atribuir a homens e mulheres o status de *indivíduos*, destaca ele, a identidade fornecida ou não se confrontaria com a construção dessas identidades e das escolhas empreendidas por eles na produção humana em geral (BAUMAN, 1997, p. 8 e 9).

Há necessidade, nesse ponto de refletir se tal *status* garantiria a voz tão desejada aos indivíduos como o autor pontua. Verifica ainda, mesmo com tanto avanço em nível material e por vezes social, que a produção literária requer atenção e análise, quanto a essa representatividade. A produção literária despontaria, pode-se pensar, como lugar privilegiado desse confronto de ideias. Seria por meio da poesia e da prosa que haveria espaço para conferir se as vozes dos indivíduos de fato ecoam nas páginas e se o público pode identificar-se nesses lugares criados na literatura.

Gayatri Chakravorty Spivak (2010) lança mão dos dois sentidos do termo representação, na nomenclatura alemã *Vertretung* e *Darstellun*, a saber, segundo Sandra Regina Goulart Almeida, tradutora do livro de Spivak, os termos dizem respeito ao: “ ato de assumir o lugar do outro, numa acepção política da palavra e visão estética que prefigura o ato de performance ou encenação”(SPIVAK, 2010, p. 13), para considerá-la como ato de fala, na pressuposição de um falante e de um ouvinte. A posição de fala, para a autora indiana, está associada à posição discursiva, como espaço dialógico da interação. Todavia, em seu livro, *Pode o subalterno falar?* (2010), ela pontua que não são todos os sujeitos que concretizam a representação, pois eles se

encontram desinvestidos de qualquer forma de agenciamento que possa permitir a voz. Desse modo, são necessários heróis, ela destaca, “procuradores paternos, agentes de poder”.

Linda Hutcheon (1991) afirma que o pós-modernismo é contraditório naquilo que ele mesmo procura afirmar. Essa contradição se opera em diferentes aspectos, porém, a autora destaca a questão da problematização da história e a questão da ficção com escritas próprias. Ela reforça que a escrita da história e da literatura pós-modernas devem ser entendidas como discursos e que ambas são sistemas de significação. Ela ainda pontua que aí se insere a função de produção de sentido pelos construtos humanos (HUTCHEON, 1999, p.122). Compreendemos que esse olhar nos favorece a apreensão que a produção literária possa usar a história oficial de modo a compartilhar fatos e reler esses fatos a partir do discurso de outros segmentos sociais ou de outros meios culturais, que não os prestigiados.

Ao considerar esses aspectos como verdadeiros, no romance de Patrick Süskind, o que se define como a escrita da literatura e a escrita da história pode ser caracterizado na construção das personagens que empreendem suas ações num palco de contradições que se inscrevem na composição viva da caracterização de um tempo passado refletido no presente: a mãe desumana, mas esperançosa de casamento e segurança; o religioso cético da providência divina no julgamento de seus atos ilícitos; o perfumista famoso reprodutor de fórmulas antigas; a sociedade marcada pelo medo e pelas ordens estáticas de poder.

Süskind faz uma revisão das contradições do presente nas representações do passado. Na voz, por exemplo de Baldini, o velho perfumista, existe estranhamento quanto às inovações apressadas pelas novidades tecnológicas e científicas de sua época, o que gera temor de contestação. A fala do perfumista pode ser deslocada para o presente quanto ao temor, nos anos oitenta, quanto à inserção da *internet* e o processo de globalização em vias de iniciar.

O autor, na voz do narrador, faz especulações sobre o campo de visão em relação ao passado e até em relação aos conhecimentos científicos e as formas discursivas definidas por esses conhecimentos científicos, como as conhecemos e as representações que elas suscitam. Ao lançar na voz do narrador as características mais determinantes do protagonista, Jean-Baptiste Grenouille, há um apelo à adesão de que o jovem é desprovido, além do cheiro, da humanidade, o que pode ser recuperado como discurso de um determinado segmento da sociedade; uma voz que se esconde nos agentes de poder, dos quais trata Gayatri Spivak (2010), como aqueles responsáveis por falar por Jean-Baptiste: a ama de leite, a dona da casa de passagem, do velho perfumista, do cientista e do pai da jovem morta por Grenouille. Todos eles, em suas posições de sujeito, vêem Grenouille com desconfiança e assombro e promovem

no intercurso social da narrativa o juízo quanto ao protagonista, ou ao menos procuram interdita-lo por meio de representações que são construídas por essas personagens.

Em se tratando do romance, Mikhail Bakhtin define que ele: “... tomado como um conuunto, caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal” (BAKHTIN, 2014, p.73). Ainda, para ele, graças ao plurilinguismo³⁶ social e a um terreno próprio instaurado pelo romance, e há nele o princípio da audição de diferentes vozes que se manifestariam em momentos específicos da narração. No caso de *O perfume – a história de um assassino*, verifica-se esse último aspecto pontuado por Bakhtin, pois, no decorrer da narrativa, ao se conferir às personagens a representatividade de suas posições de sujeito na época, observa-se que cada uma delas vai usar a subjetividade para se posicionar, de modo que a narração ganhará o plurilinguismo do qual Mikhail Bakhtin trata.

Essas formas, apontadas por Bakhtin, também se encontram na pós-modernidade, quando o entrelaçamento de características de gêneros distintos que concorrem para a produção de uma obra diversa em seu conteúdo, para evidenciar quão diverso é o mundo que a constituiu primeiro. Isso significa que ao representar uma realidade no romance são empregadas fórmulas diferentes de gêneros para se postular o que a criatividade deseja veicular.

Se o romance moderno contribuiu para o que na pós-modernidade se entende como manifestação da narrativa, verifica-se que os lugares dos elementos que o constituem também operam uma reestruturação, como é o caso do narrador. Para Paul Ricoeur, no livro *Tempo e Narrativa* (2010), que trata de questões importantes que nortearão nossa análise, o romance moderno tem suas implicações quanto aos papéis daquele elemento na narrativa, como se verifica abaixo:

o romance moderno exercerá tanto melhor sua função de crítica da moral convencional, eventualmente sua função de provocação e de insulto, quanto mais o narrador for suspeito e o autor apagado, esses dois recursos da retórica de dissimulação reforçam-se mutuamente (RICOEUR, 2010, p. 278)

No romance de Patrick Süskind, o narrador apresenta que Grenouille, ao assassinar a jovem que vendia nectarinas, experimenta a indiferença quanto ao valor que aquela vida humana teria. Nesse aspecto, o narrador do romance desempenhará um papel arbitrário e procurará a adesão do leitor quanto à caracterização do protagonista, como trata Paul Ricoeur acima quanto aos recursos retóricos evidenciados no romance. Todas as comparações operadas a partir da voz do narrador - coisa, animal, carrapato, aracnídeo -, para citar algumas das

³⁶ Termo que define: “...a estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos [...] enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua história constitui premissa indispensável do gênero romanesco” (BAKHTIN, 2014, p. 74).

expressões utilizadas, constituem, assim, a arbitrariedade quanto à condição que no romance configura a posição do protagonista: um monstro do passado que constituirá muitos monstros no presente. As implicâncias do narrador restringem a importância desse indivíduo, pois ele representa um mal para aquela sociedade que não conhece esse tipo de indivíduo e em termos do lugar na narrativa, verifica-se que se trata da trajetória de um indivíduo concebido na “teimosia” de viver, embora suas condições sejam adversas.

Paul Ricoeur (2010) ainda apresenta que a vitimização não se compatibiliza com a história, sendo a história avessa àquela. Para representar um fato histórico deve-se buscar algo distinto para a história. De igual modo a admiração³⁷ não deve figurar, posto que haveria a expressão da individualização, nos termos de Paul Marie Veyne, já citado anteriormente por Linda Hutcheon (1991). Em contrapartida, no romance e na ficção, ou ainda na metaficção historiográfica, tanto a vitimização quanto a admiração figuram e a pós-modernidade tem pontuado as linhas que recobrem o narcisismo advindo das produções humanas e desses dois processos evidenciados por Paul Ricoeur no romance moderno. Em *O perfume – a história de um assassino*, verificam-se a vitimização e a admiração como abrigadas pela ficção criada na narrativa. Ambas encontram-se na figura de Grenouille, mas não o identificam em sua totalidade, pois o que ele realiza de fato é um plano ambicioso com escolhas motivadas pela obsessão do poder extremo sobre as pessoas.

Para Paul Ricoeur (2010), assim, o tempo narrado admite que sejam convocados os sentimentos humanos para compor as etapas dramáticas responsáveis pela trama. Não importa se a admiração, a vitimização, a inveja, o ódio ou qualquer outro sentimento aflorem, eles serão retoricamente trabalhados na narração. Desse modo, o tempo narrado vai comportar o que a história não admite.

Para compor o quadro de emoções experimentadas por Grenouille, Süskind inscreve na voz do narrador: “Que o início dessa maravilha tenha sido um assassinato isso lhe era, se de algum modo consciente, totalmente indiferente” (SÜSKIND, 2006, p.47). Essa ambição leva a personagem aos extremos da criação, pois compreende mais que a composição de um perfume novo, mas a apreensão da aura das moças, que fornecem sua essência para sustentar o perfume excepcional de Laurie, filha de Richis e chave para as ambições de Grenouille. Esse fato o torna mais que ambicioso, torna-o desumano e configurará a personagem como *serial killer*³⁸, em uma época na qual esse tipo de assassino não existia como o entendemos hoje.

³⁷ Paul Ricoeur trata do termo admiração em seu sentido denotativo, enquanto sentimento de veneração.

³⁸ Ideia a ser desenvolvida quando da apresentação da personagem.

Assim, o narrador conta a história de Grenouille de modo a sugerir que ao lado da notoriedade de figuras históricas, há indivíduos que realizaram tantos feitos perversos com aquelas, cuja existência é comprovada na memória e na cultura. Desse modo, a configuração da personagem em indivíduo, de seu dom e de suas vivências, provoca a consciência de um tempo no qual a percepção encontrava-se atravessada por diferentes crenças, por uma linguagem pobre de descrições, diferentemente de hoje, quando há o acúmulo de conhecimento advindo da ciência que começa a evoluir quando Grenouille ainda existira. Paul Ricoeur (2010) enfatiza que a refiguração do tempo, não mais apenas cósmico, agora humano, ocorre no entrecruzamento da história e da ficção e assevera que todos são leitores de ambas, e como tal, dessa relação esboça-se uma ampliação da teoria da recepção, nessa etapa, como leitura do momento fenomenológico.

Na narrativa de Patrick Süskind busca-se reler o passado histórico sob um novo olhar, agora sob nova perspectiva. Isso torna a narrativa de Süskind um espaço de muitas composições porque não existe apenas a visão de uma personagem que é apresentada, mas a história de uma coletividade, de seus lugares e de suas visões de mundo. Ao entrelaçar os diversos sujeitos, na proposição de ressignificar a história sob outros ângulos, existe uma premente preocupação com o tempo real, século XVIII, e o tempo da narrativa, vivida por esses sujeitos: seus discursos, sua representatividade e seu cosmos. A conciliação do tempo histórico e do tempo da narrativa representa um grande engendramento proposto em *O perfume – a história de um assassino*.

Por esses fatos, verifica-se que a pós-modernidade inscreve-se na possibilidade da releitura do passado por parte de fontes não oficiais, por pessoas comuns, por sujeitos que realmente poderiam documentar o que de fato se passava na época. De outro modo, acrescenta-se que há forte mistura de elementos de composição artística, como características românticas, como o exílio de Grenouille na montanha e seu apagamento social por força da ausência de odor. Do tom realista das descrições realizadas no romance, a preocupação com a caracterização de tudo que fosse relevante para atingir o leitor. A ironia do narrador, que coopera para uma narração de fatos que ele concebe com associados aos processos históricos atuais, seu vínculo com o presente assentado na perplexidade do pós-modernismo, está além da onisciência narrativa e corrobora para a apreciação dos limites do tempo histórico, pois constitui uma ideia voltada para a releitura das atividades do passado, em favor de uma análise presente, o que no romance de Patrick Süskind fica evidente.

Na ficção pós-moderna, em resumo, há uma interpenetração da história e de sua natureza cultural, social e política, na produção artística de modo a propiciar quadros novos de conteúdo,

como as relações entre os sujeitos e a reflexão sobre a historicidade desses sujeitos atravessada por construções seculares de ideologias. A temporalidade, como atesta Paul Ricoeur (2010), reconfigura-se nessa interpenetração na busca de um refinamento da experiência humana, em especial em termos do narrar.

Portanto, o romance de Patrick Süskind é pós-moderno porque denota características já apontadas por Zygmund Bauman (1997) e Linda Hutcheon (1991), as quais abrangem a combinação de esferas críticas do tempo, da história e da composição literária. A releitura da história fornece a chave para a compreensão de uma versão nova dos fatos, já não mais associada apenas ao relato dos historiadores, mas com a voz dos subalternos, dos sujeitados nas engrenagens do poder, no caso da nobreza e da igreja. O que está em foco no romance é que a escolha por deslocamentos pode ser inserida no campo da produção artística, como Terry Eagleton (1994; 2013) aponta que ocorreu com a chegada do pós-estruturalismo por meio da consolidação da modernidade. Se esses fatos, atentados pelos autores citados, tratam dessa releitura a partir dos indivíduos envolvidos nesses fatos, Jean-François Lyotard (1998), por sua vez, vincula o social com a linguagem na busca de compreender as razões, na “interrogação, que posiciona imediatamente aquele que a apresenta, aquele a quem ela se dirige e o referente que ela interroga” (LYOTARD, 1988, p. 29). Esse jogo do qual trata Lyotard está presente em *O perfume – a história de um assassino*, enquanto instância fundadora de uma versão nova, não oficial, estética, ficcional e multifacetada da história.

2 ANÁLISE E LEITURA DE *O PERFUME – A HISTÓRIA DE UM ASSASSINO*, DE PATRICK SÜSKIND

2.1 Apresentação do romance

Como já foi mencionado, o romance de Patrick Süskind, *O perfume*³⁹ está dividido em quatro partes: a primeira parte está subdividida em vinte e dois capítulos. A segunda parte está subdividida em onze capítulos. Na terceira parte, há quinze capítulos e na quarta parte só há um capítulo. Tal apresentação sugere, em nossa análise, uma composição distinta das produções históricas vigentes ou novelescas, posto que, apesar de uma cronologia marcada, há uma menor preocupação quanto à divisão das partes e maior atenção ao que elas produzem no leitor

³⁹Será convencionado a partir desta seção que o romance *O perfume – a história de um assassino* será denominado de *O perfume*, tendo em vista sua maior recorrência em termos de alusão.

enquanto efeito de aparente linearidade, em um movimento mais acelerado dos fatos relacionados ao protagonista.

A primeira parte, entre os capítulos um e vinte e dois, trata do nascimento, infância e adolescência de Jean-Batiste Grenouille, que viveu na França, no século XVIII, até seus dezoito anos. Entre seu nascimento, em dezessete de junho de 1738 até o ano de 1756, Grenouille passou pelo abandono, por conta da mãe o deixar para morrer embaixo da mesa de peixe após o parto. Após ser entregue a uma ama de leite, ela percebeu que o recém-nascido não tinha cheiro e mamava muito, causando-lhe prejuízo por sugar todo seu leite. A criança também provoca um sentimento de asco do padre Terrier, que o enviou às pressas para o abrigo de crianças de Madame Gaillard, senhora vazia de sentimentos. Anos depois, ele foi vendido a Grimal, o dono do curtume, onde Grenouille passa a trabalhar e a vencer as adversidades impostas pelas condições insalubres do lugar e das condições sociais em que indivíduos como ele vivem. A seguir, Grenouille é vendido a Baldini, um perfumista incapaz de criar perfumes, mas que descobriu o talento de Grenouille para produzir fragrâncias e o obriga a criar novas fórmulas, assumindo a autoria dos perfumes.

Nessa primeira parte, é possível perceber como ocorriam as relações sociais e de trabalho na Paris do século XVIII: as personagens são descritas pelo narrador a partir das vivências de Grenouille e retratam os sujeitos do Antigo Regime⁴⁰. A caracterização não apenas dos sujeitos chama atenção, mas também a questão do odor: cada uma das personagens apresenta uma impressão olfativa distinta, as quais serão armazenadas na memória do protagonista no decorrer da narrativa. Alain Corbin (1987) cita Pierre Chauvet que designou Paris como “centro do fedor” (CORBIN, 1987, p. 41). A cidade de Paris, na época, cheirava mal não apenas porque as classes sociais não mantinham hábitos de higiene regulares, mas porque as pessoas geravam maus cheiros em suas relações sociais, a partir de suas vicissitudes e isso fica claro no romance de Patrick Süskind desde as primeiras páginas da narrativa.

Grenouille resiste aos primeiros anos e, nessa primeira parte, está resoluto em sobreviver, embora haja tantos desafios à sua resolução. O narrador é insistente quanto à inclinação de Grenouille ao mal, ao seu caráter não humano, à arrogância que o inspira e ao seu temperamento sombrio, como o narrador havia mencionado desde o início: “No século XVIII viveu na França um homem que pertence à galeria das mais geniais e detestáveis figuras daquele século nada pobre em figuras geniais e detestáveis.” (SÜSKIND, 2006, p.11). É nessa parte do romance que se verifica aspectos voltados para a descrição do lugar, a descrição é tanto mais

⁴⁰Designação definida por Alexis de Tocqueville no ensaio *O Antigo Regime e a Revolução*, do ano de 1856.

precisa quanto a decisão de contar a história desse homem negligenciado pela historiografia, que poderia ter vivido em um século de tantas personalidades odiosas. A importância do tempo cronológico na narração está relacionada ao pano de fundo para a constatação de que o caráter e as motivações da personagem poderiam caber no período descrito.

A segunda parte do romance trata da história de Grenouille na montanha, quando ele decide ficar longe das pessoas: após deixar Baldini, a caminho de Grasse, ele decide abruptamente desviar-se de toda presença humana e ir para as montanhas, onde o cheiro das pessoas não mais existiria. Ele chega então à região do *Plomb du Cantal*, em 1756, lá ele encontra a “paz olfativa”. Grenouille passa a habitar em uma caverna, na escuridão, entre os rochedos: “[...] mal respirando, o coração mal batendo” (SÜSKIND, 2006, p. 110).

Ele inicia uma trajetória para dentro de si e o narrador faz uma incursão no interior dos pensamentos de Grenouille, que cria um mundo seu, onde há bebidas que recuperam as sensações olfativas das pessoas com quem conviveu. O eu interno em nada se assemelhava ao eu externo que estava faminto, que hibernou durante os sete anos de guerra (1756 – 1763). Essa referência histórica marca a dissociação da realidade externa, marca também o acionamento da memória olfativa de Grenouille, a lembrança do perfume da jovem a quem ele matou torna-se nítida diante dele.

Dois episódios chamam a atenção nessa parte: o sonho de Grenouille ao perceber que havia uma névoa inodora a consumi-lo e a descoberta da ausência de cheiro. Após essa última constatação, ele parte da caverna e se depara com o mundo externo. Ele encontra o Marquês de la Taillade-Espinasse, personagem fictício que representa o nobre pseudo-sábio e o início da investigação científica experimental. O marquês deseja provar que sua teoria, do fluido letal, é verdadeira e decide pagar a Grenouille para que este coopere. Nesse momento, Grenouille decide realizar seus próprios experimentos e ao sugerir que o perfume de violeta do marquês fazia mal, pede permissão para produzir um outro perfume, agora menos destrutivo, pois a violeta tem contato com a terra e a teoria do marquês opõe-se ao que venha da terra.

No laboratório de Runel, perfumista do marquês, Grenouille simula o odor humano para poder circular entre as pessoas. Ele obtém sucesso e assim passa a conviver naturalmente entre as pessoas a quem não mais vê como ameaças, mas sim como seres a quem ele pode enganar, apenas pelo cheiro produzido em laboratório. De um outro lado, as pessoas não se sentiam incomodadas, como ocorria na primeira parte, já não sentiam a ameaça do espírito sombrio de Grenouille.

A terceira parte marca a viagem de Grenouille para Grasse e lá ele poderá aperfeiçoar as técnicas de apreensão das essências. Ele conhece Laure, a menina ruiva a quem ele devotará

atenção tão logo ela cresça e manifeste todo o poder olfativo. Entre os capítulos trinta e cinco e cinquenta, a ação decorrerá de modo incessante, enquanto Laure cresce. Grenouille aprende a macerar as flores e também a usar a técnica de *fleunage*. Ele constata que o cheiro de Laure deverá ser “amarrado” e por isso, entre os capítulos quarenta e quarenta e cinco, ele mata vinte e quatro jovens e extrai delas a essência para fazer destacar, quando chegar a hora, o cheiro de Laure.

Grenouille é bem sucedido, pois a jovem é morta, embora houvesse a tentativa do pai de protegê-la, saindo da cidade de Grasse, em direção ao mar. Ele produz o perfume perfeito, a partir da essência das jovens, mas é pego e terá que ser executado pelos crimes que cometeu. Todavia, ele borrifa em si o perfume e as pessoas que aguardavam sua execução caem a seus pés. Elas também, nesse momento, entregam-se a sensações de prazer e desejo e não mais importam-se com Grenouille. Ele, por sua vez, percebe que não sente amor, apenas ódio e nojo por aquelas pessoas e elas apaixonaram-se pela máscara olfativa que ele possuía naquele momento. Ele decide abandonar Grasse.

Na quarta parte, é narrada a viagem de Grenouille a Paris, ao exato lugar onde ele nascera. Ele percorre todo o caminho em dias e ao chegar à cidade, procura a praça onde tudo começou, onde sua mãe o deu à luz. À noite, ao chegarem ladrões, mendigos, prostitutas e outros, ele se aproxima deles e abre o perfume, espargindo em si todo o conteúdo. As pessoas, então, percebem-no e o cercam para ficarem mais próximas do anjo que ali estava. Ocorre o canibalismo e Grenouille desaparece.

A trajetória de Grenouille é conduzida pelo narrador que usa o discurso indireto livre como recurso de narração não apenas em relação ao protagonista, mas em relação às demais personagens. O narrador, portanto, é um elemento narrativo significativo no romance de Patrick Süskind e receberá especial atenção na análise desenvolvida nesse trabalho.

2.2 Implicâncias do narrador

De acordo com Ian Watt (1990), na discussão quanto à ascensão do romance, o narrador mantém atitude de distanciamento e neutralidade, pois os princípios cartesianos pelos quais o autor observa a realidade assemelham-se aos do narrador a quem caberia a função de evidenciar esse modo de se relacionar com a realidade. Para ele, a questão da realidade está em embate com o que é compreendido como “realismo” porque não é o material que se apresenta apenas que é realista, mas o modo como ele é apresentado que o constitui como tal.

Essa discussão conduz aos iniciais problemas que o romance teve ao ascender, como a questão econômica dos leitores e as dificuldades iniciais de impressão dos romances nas cidades. Tais fatos podem sinalizar que as categorias presentes no romance ainda levaram um tempo para se desenvolver e a figura do narrador foi sendo trabalhada de diferentes modos a partir da construção que autores tanto ingleses como franceses, italianos ou alemães definiram como as perspectivas de olhar aquela realidade.

No caso de *O perfume*, o narrador não se distingue por aquelas características, mas assenta-se na constante arbitrariedade da condução da narrativa para a adesão de um olhar já preestabelecido, em um projeto de constatação da visão de mundo que o permeia não só em relação ao protagonista Grenouille, mas na análise do momento histórico no qual a produção ficcional foi apreendida.

Ele inicia a narrativa com as motivações para tratar da história de Jean-Baptiste Grenouille:

[...] o seu nome caiu hoje no esquecimento, isto certamente não ocorreu porque Grenouille tenha ficado atrás desses homens das trevas [Sade, Saint-Just, Fouché, Bonaparte] mais famosos em termos de arrogância, desprezo à raça humana, imoralidade, ou seja, em impiedade, mas porque o seu gênio e sua única ambição se concentravam numa área que não deixa rastros na história: o fugaz reino dos perfumes (SÜSKIND, 2006, p. 11)

A partir desse *leitmotiv*, isto é, motivo condutor, na língua alemã, alguns aspectos serão definidores para a narração, como a voz de um homem que não teria expressividade não fosse a iniciativa do narrador em contar sua história, frente a uma historiografia seletiva que negligencia alguns indivíduos e a obsessão de Grenouille estar relacionada ao poder dos perfumes.

Gérard Genette (1995) relaciona inicialmente uma distinção necessária na esfera da narratividade a fim de diferenciar os estratos que recobrem sua teoria e situar onde se encontra sua análise:

Temos, pois desde já, para evitar toda confusão e qualquer embaraço na linguagem, que designar em termos unívocos cada um dos aspectos da realidade narrativa. Proponho, sem insistir nas razões aliás evidentes da escolha dos termos, denominar-se *história* o significado ou conteúdo narrativo (ainda que esse conteúdo se revele, na ocorrência, de fraca intensidade dramática ou teor factual), *narrativa* propriamente dita o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si, e *narração* o ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar (GENETTE, 1995, p. 25).

Observados os limites nos quais a história, a narração e a narrativa engendram suas formações linguísticas, é possível compreender que para o autor a existência das duas primeiras se dá por meio da narrativa e que a relação entre elas é de puro entrelaçamento, uma vez que

uma depende da outra. Esses limites são significativos para a análise que se faz nessa seção e levaremos em consideração a partir de então.

Assim, em termos desses limites, em *O perfume*, de Patrick Süskind, a presença do narrador está na narrativa como um elemento evidentemente definidor da narração. Assim, a história é marcada por seu tom irônico e agudo, na construção das perspectivas que são evidenciadas à medida que essa narração avança. Esse narrador foi instaurado com o objetivo de contar a história de Grenouille, a qual se manteria oblíqua não fosse a presença ativa desse narrador. É um ente da contemporaneidade, aliado ao autor implícito que o instaurou, que conhece os fatos de que trata e apresenta no pano de fundo da história oficial da Paris do século XVIII um tipo de indivíduo que existiu segundo ele e foi comparado aos grandes gênios do mal, daquele período.

Portanto, a onisciência do narrador marca o objetivo a que se presta a história de Jean-Baptiste Grenouille, em termos genettianos. Daí a caracterização precisa que configura o conhecimento da época em foco, em relação à primeira parte do livro, bem como a interpretação das relações de poder e dominação que lá existiam: na narração encontra-se a verossimilhança para a qual concorre a narrativa. Na progressão para a segunda parte do romance, observa-se a recorrência do fluxo de pensamento, inicialmente, quando do episódio da caverna, e, a seguir, quando Grenouille viaja para a região onde o marquês o encontra, verifica-se a questão da inserção de elementos fantásticos e grotescos que cooperam para a representação do protagonista. Na terceira e quarta partes do livro, a narração fica mais dinâmica e a sucessão de fatos narrados compreendem a associação de novas personagens à trama, o narrador conduz a narrativa de modo a envolver o leitor para a resolução da trama em que se encontra Grenouille.

Ligia C. Moraes Leite (1989) apresenta a tipologia proposta por Norman Friedman. Esse autor, como Genette (1995), faz a distinção entre *cena* e *sumário narrativo*, verificados a partir da distinção de Percy Lubbock, no livro intitulado *The craft of fiction* (1960), a arte da ficção em português. Em termos da cena, para Norman Friedman *apud* Leite (1989), é de onde surgem os detalhes específicos da ação, do tempo, do lugar e do diálogo e o sumário trata da exposição ou relato de uma série de eventos. Ele chama atenção para a predominância da cena ou do sumário quanto à descrição das categorias definidas por ele e considera também como importantes questões como a posição ou ângulo de narração. Observa que em narrativas mais tradicionais o que predomina é o sumário, enquanto nas narrativas mais modernas, a predominância é da cena.

O autor destaca as categorias dos narradores oniscientes: *autor onisciente intruso*, *narrador onisciente neutro*, *narrador-testemunha*, *onisciente seletivo múltiplo* e *onisciente*

seletivo. O uso da 3ª pessoa, ou ainda 1ª pessoa no caso do narrador-testemunha, o uso das formas indiretas de narrar e muitas vezes a definição pelo sumário são características marcantes da onisciência. Para a análise de *O perfume*, serão consideradas estas categorias para a análise do narrador e dos desdobramentos que resultam do ato de narrar.

Nesse aspecto, a onisciência no romance de Patrick Süskind refere-se à categoria da onisciência seletiva em muitos momentos da narrativa, pois apresenta o foco bem marcado na figura de Grenouille, porém, em muitos outros momentos encontra-se a onisciência seletiva múltipla porque as personagens passam a ser foco da atenção do narrador, em especial quanto ao julgamento da figura do protagonista. Os sentimentos, pensamentos e temores são conhecidos do narrador e este pode com tranquilidade interpretar os aspectos mais íntimos da percepção de Grenouille e das outras personagens. O narrador não apenas os interpreta, mas também os julga, por força da natureza do processo de onisciência envolvido no romance.

Desse modo, o narrador reproduz a voz e os sentimentos de Grenouille bem mais que as outras personagens, pois este raramente tem os diálogos explicitamente apresentados no romance. O leitor tem acesso aos sentimentos do protagonista na narração e esse acesso retrata como as motivações dele se encontram na história. O narrador controla os sumários narrativos e acelera ou desacelera a narração. É nesse aspecto que a onisciência define os limites da narrativa e veicula as ideologias que constituem o narrador enquanto ser social do presente porque apesar de ele ser tradicional, arbitrário, ainda assim existe por parte dele a flexibilidade em se deslocar entre as personagens e sondar-lhes os sentimentos para, assim, retratar melhor o que se passa na história do perfumista. Isso significa que em *O perfume* o narrador é elemento central de articulação da narrativa e que a história suscita a releitura de um tempo conhecido pelo leitor, mas que no romance será reavaliado e submetido ao filtro desse narrador, à sua subjetividade.

Em *O perfume*, verifica-se que o narrador é responsável pela avaliação negativa em relação a Grenouille na narrativa, imprime nela seu olhar ressentido de quem denuncia, bem como é interpretante das personagens que participam da trama juntamente com o protagonista.

Assim, o narrador, em alguns momentos específicos da narrativa, toma o pensamento das personagens e, ao interpretá-los, narra de modo indireto o que as personagens diriam:

A mãe de Grenouille queria que tudo já tivesse acabado. E quando as dores se tornaram mais intensas, ela se acorrou debaixo da mesa de limpar peixe e lá pariu, como já das quatro outras vezes, e cortou com a faca de peixe o cordão umbilical dessa coisa recém-nascida (SÜSKIND, 2006, p. 13)

Nesse trecho do romance, o sumário narrativo não inviabiliza o fato de ao pensar nas circunstâncias em que se encontra, a mãe de Grenouille deseja que tudo acabe, dá a luz, corta o

cordão umbilical e pensa no recém-nascido como uma “coisa”, algo que não faz parte dos projetos que ela tem, pois anteriormente, o narrador apresenta esses projetos de modo explícito quanto ao fato de ela ser jovem, ainda desejar viver muito tempo e casar-se e ter “de verdade” filhos, sugestivo de quem ainda deseja uma família tradicional.

O sumário narrativo é muito utilizado em várias sequências do romance, pois o movimento da narrativa requer que às vezes haja foco no fluxo de consciência ou nas ações empreendidas pelas personagens de modo mais acelerado, a conferir uma dinâmica ao desenvolvimento da trama.

Nesse instante, contrariando as expectativas, a coisa recém-nascida começa a chorar debaixo da mesa de limpar peixe. Procura-se, encontra-se o bebê num enxame de moscas e entre vísceras e cabeças de peixe, é puxado para fora. *Ex-officio* ele é entregue a uma ama, a mãe é presa. E porque ela é ré confessa e sem delongas reconhece que por certo teria deixado a coisa perecer, como aliás já fizera com quatro outros, é processada por múltiplo infanticídio e, poucas semanas mais tarde, é decapitada na Place de Grève (*Ibid.*, p. 13)

A expressão “coisa” não vem do narrador e sim da mãe de Grenouille e ao narrador cabe relatar de modo indireto, nesse caso, o que a mulher disse em juízo, bem como narrar de modo sintético o que se passou após o nascimento do protagonista. Não é apenas a mãe de Grenouille que o denomina assim, conforme se lê no excerto a seguir:

- Eu não queria dizer isso – respondeu ela cuidadosamente. – Se a coisa tem ou não tem a ver com o diabo, isso vocês mesmos têm que decidir, padre Terrier, e não tenho competência para isso. Eu só sei uma coisa: que fico arrepiada de horror desse bebê, porque ele não cheira como crianças devem cheirar (*Ibid.*, p.17)

Na cena em que se apresenta a expressão “coisa” novamente, é a ama de leite Jeanne Bussie, ao conversar com o padre Terrier, no momento de devolver Grenouille ao convento, que usa o termo. Padre Terrier também constata algo de errado com o bebê, embora não acreditasse no que a ama de leite afirmara sobre ele quanto à ausência de cheiro:

Estava como que arrancado o confortável véu conceitual que o envolvia e que ele havia fantasiado em torno da criança e de si mesmo: um ser estranho e frio estava deitado sobre os seus joelhos, um animal hostil, e se ele não fosse uma personalidade tão equilibrada e guiada pela racionalidade e pelo temor a Deus teria, num acesso de nojo, jogado a criança longe, como se afasta uma aranha (*Ibid.*, p.22)

O narrador veicula a concepção de que há em Grenouille uma anormalidade e ela pode ser evidenciada na escolha dos termos para denominar o protagonista. Os significantes escolhidos pelo narrador estão voltados para a animalidade e são recorrentes no romance, encerram a paulatina construção da inquietação para com o protagonista. É perceptível seu incômodo e daí observa-se a seleção do material significativo a classificar o alguém tão abjeto.

Era duro como uma bactéria resistente e auto-suficiente como um carrapato colado numa árvore, que vive de uma gotinha de sangue sugado ano passado. Precisava de um mínimo de alimentação e vestimenta para o corpo. Para a alma, não precisava de

nada. Calor humano, dedicação, amor – ou seja lá como se chamam todas as coisas que dizem que uma criança precisa – eram completamente dispensáveis para o menino Grenouille. Ou então, assim nos parece, ele as tinha tornado dispensáveis simplesmente para poder sobreviver (*Ibid.*, p.25)

O termo ‘carrapato’ e o termo “aracnídeo” são os mais recorrentes significantes e chamam atenção por tratarem-se de denominações que criam aproximação metafórica muito peculiar: são animais a que os humanos evitam e que operam grande desconforto apenas pela presença.

Depois respirou fundo, ficou olhando longamente para o aracnídeo Grenouille e se pôs a pensar. No fundo, tanto faz, pensou, pois amanhã de qualquer modo tudo vai acabar. Eu bem sei que ele não é capaz de fazer isso que diz que sabe. Teria de ser maior que o grande Frangipani [...] Se não, possivelmente há de me vir um dia em Messina – às vezes a gente fica muito estranho, quando velho, e acaba se fixando nas ideias mais malucas – o pensamento de que não reconheci um gênio olfatório, um ente sobre o qual pousava em total plenitude a graça de Deus, um menino-prodígio... Isso está completamente fora (*Ibid.*, p. 71)

Baldini pensa sobre o desempenho de Grenouille no laboratório, o narrador é o interpretante de como o perfumista pondera suas atitudes em relação ao jovem. A análise mental é um recurso típico da onisciência seletiva, para Norman Friedman. Nesse caso, o narrador analisa o que a personagem pensa e o sumário narrativo tem lugar.

O narrador deixa clara sua localização temporal: é um ente da contemporaneidade que tem conhecimento de história e ciência:

É que não sabia que a destilação nada mais é do que o processo que, a partir de materiais compostos, separa-os em seus componentes mais ou menos voláteis e que só é útil à perfumaria na medida em que se consegue separar o óleo volátil e etéreo de certas plantas de seus restos sem aroma ou pobres em aroma. No caso de substâncias em que faltava esse óleo essencial, o processo da destilação não tinha qualquer sentido. Para nós, hoje, graças à Física, isto é fácil de entender (*Ibid.*, p. 89)

Nesse caso, o processo diegético, em termos genettianos, a realidade própria da narrativa criada na narração, relaciona os acontecimentos narrados em um tempo e espaço específicos, mas em relação ao excerto verifica-se uma suspensão desse tempo e espaço para justificar um conhecimento necessário ao leitor para interpretar o que foi selecionado pelo narrador. De igual modo o narrador mostra em que esfera ele se encontra na narração: ele está representado heterodiegeticamente, isto é, ele não participa da história, mas também em nível extradiegético, como o leitor, junto a esse, ao seu lado. Essas perspectivas são importantes para compreender como o narrador se desloca na história.

É possível também compreender que o narrador pode operar um deslocamento tal que ele utilize a metalinguagem para definir os princípios que o motivam na narrativa, como a explicação da técnica que ele usou na narrativa em:

O que nós aqui, para melhor entendimento, reproduzimos num discurso indireto e ordenado foi a realidade uma torrente de palavras de meia hora, interrompida por tosses, arquejos e faltas de ar, uma encenação que Grenouille sublinhou com tremores, gesticulações e rolar de olhos. O marquês ficou profundamente impressionado (*Ibid.*, p. 130)

Enfatiza-se no excerto que houve por parte de Grenouille argumentação quanto ao uso de violeta por parte do marquês. Na verdade, Grenouille desejava fazer um perfume que disfarçasse sua ausência de odor e pudesse novamente criar, após o longo tempo de isolamento na montanha, em sua caverna. Era necessário ter uma desculpa para que o deixassem trabalhar. A encenação do protagonista é fundamental para que ele possa ter tempo de produzir uma máscara olfativa, como uma roupa a ser usada quando fosse necessário disfarçar sua falta de odor.

O narrador precisa denotar os poderes de Grenouille, ou seja, o que o protagonista realiza de excepcional e ao revelar um dos poderes do protagonista, evidenciamos o caráter de Antoine Richis, o qual se encontra revelado pelo narrador de modo velado em partes específicas do romance:

Quando Richis viera ao estábulo procurá-lo, só fingira estar dormindo para tornar ainda mais evidente a impressão de inofensividade, que ele de qualquer modo já emanava graças à discrição do seu cheiro. Ao contrário de Richis em relação a ele, percebera Richis de um modo extremamente preciso, ou seja, olfatoriamente, e não lhe escapara em nenhum momento o alívio de Richis ao vê-lo (*Ibid.*, p.184)

Verifica-se o poder de Grenouille em interpretar a aura olfativa dos humanos, o que lhes motiva e define sensorialmente. Certamente, Grenouille percebeu que Richis encontrava-se motivado a casar a filha e ter vantagens a partir do casamento, bem como Grenouille tinha consciência dos sentimentos que tomavam Richis em relação à Laure, uma sensação de posse incestuosa, sugerida pelo narrador quando do exame mental de Richis: “[...] amaldiçoava-se por ser pai dessa mulher e não um estranho, não um homem qualquer, diante do qual ela estivesse deitada agora, mas que pudesse, sem pruridos, deitar-se junto a ela, sobre ela, dentro dela, com toda a sua concupiscência e todo seu desejo” (*Ibid.*, p. 173-174). Grenouille conseguiu apenas com o olfato analisar Antoine Richis, o narrador deixa claro esse aspecto importante.

O narrador em *O perfume* consegue revelar para o leitor as diferentes motivações das personagens. O lugar heterodiegético, isto é, não participante da história como personagem, mas plenamente conhecedor dos fatos envolvidos nas experiências das personagens, comporta suas atitudes frente à narrativa. Seu aspecto diferenciador é o tratamento do protagonista: o narrador tem o objetivo de contar sobre a vida de alguém que estaria na história oficial tanto quanto qualquer outro gênio perverso, não fosse o fato de ele ter sua genialidade marcada pela fugacidade do perfume. A máscara olfativa criada por Grenouille foi sua ruína e representou o

maior engano que ele poderia cometer, pois na verdade ele não desejava viver entre as pessoas, elas o confrontavam quanto à percepção. Sua genialidade não seria admitida em um mundo onde os outros sentidos, o tato, a visão e a audição, imperam.

Portanto, seria necessário banir o gênio, deflagrar a paz e a ilusão dos outros sentidos porque, para Grenouille, os outros sentidos são enganosos e os humanos deixam-se iludir pela visão, por exemplo. O que chama atenção também quanto ao narrador é o fato de ele ser uma entidade normativa, ou seja, que define a apreciação da construção da narrativa. Ele tenta recuperar retoricamente as vozes das personagens que são pouco conhecidas na história da França do século XVIII, mas que na narração representam a arquitetura da sociedade engenhosamente planejada pelo autor do romance.

Entendemos que o narrador está na contemporaneidade e que seu intento de apresentar um tempo passado traz para o leitor um panorama de como as relações sociais se davam na época em que o Iluminismo toma força na França. Todavia, Grenouille seria o produto mais genuíno de uma época de tensão entre o passado monarquista, autoritário, reservado aos nobres e ao clero e a nova perspectiva de discutir o valor da religião, de Deus, como distante dos homens e das novas relações de trabalho e poder. Compreendemos que seria necessário conceber um narrador atento aos acontecimentos da história e que pudesse construir uma narrativa voltada para a associação do protagonista com os princípios de racionalidade e cientificismo, porém que também comportasse uma obsessão despótica pelo poder, característica de alguns homens da época do Iluminismo.

2.3 A importância do olfato: o percurso da personagem a partir do cheiro

A questão do olfato em *O perfume* é crucial e estabelece a progressão do protagonista na narrativa. A instância do herói na pós-modernidade proclama uma autoconsciência que passa a ser definida não mais como trágica, mas como dramática e a expressão do drama requiere meios próprios de se atingir o equilíbrio quebrado no percurso da personagem que agora se estrutura como individualidade (WILLIAMS, 2002, p. 119 - 121).

O herói atende ao preceito de que a morte inevitável é resultado de uma trajetória atravessada pela experiência humana e não mais mítica. A aceitação desse preceito constitui estatuto para que ele possa deslocar o ritmo sacrificial a que ele será exposto e o que prevaleça seja a trajetória que o conduziu até a humanização.

Jurandir Freire Costa (2004) assevera que a cultura somática, ou seja, a concepção da importância da somatização ou ancoragem corporal, voltada para o cuidado de si e do

desempenho físico, intensificou o interesse sensorial e a experiência advinda desse movimento e “[...] vem sendo acompanhada de efeitos físicos, mentais e socioculturais inusitados” (COSTA, 2004, p. 190-192). Nesse sentido, observamos que o autor trata das experiências que concorrem para a externalização da exposição, o que provoca um apelo sensorial tendo em vista a busca por expressar a subjetividade por meio dos sentidos. A percepção sensível passa a ter lugar na vida cotidiana, todavia, ainda se verifica uma grande lacuna rumo à descrição dessa percepção sensível e da compreensão de seus meandros.

Em *O perfume*, o sentido do olfato ganha um lugar de destaque junto à trajetória do protagonista. A autoconsciência de Jean-Baptiste Grenouille é constituída na medida em que a narrativa avança. Seu percurso se inicia pela percepção, já no nascimento, no mercado de Paris, onde circulava a população da cidade:

Os homens fediam a suor e a roupas não lavadas; da boca eles fediam a dentes estragados, dos estômagos fediam a cebola e, nos corpos, quando já não eram mais bem novos, a queijo velho, a azeite azedo e a doenças infecciosas. Fediam os rios, fediam as praças, fediam as igrejas, fediam sob as pontes e dentro dos palácios (*Ibid.*, p. 11)

Alain Corbin, no livro intitulado *Saberes e odores – o olfato e o imaginário social nos séculos dezoito e dezenove*, comenta que “[...] o olfato sabe revelar a precariedade da vida orgânica” (CORBIN, 1987, p. 31). Como revelador das práticas dos homens no Antigo Regime do século XVIII, na França, o olfato suplanta o *status* da visão e fomenta no leitor a busca por uma experiência nova e instigante. O autor discute questões importantes sobre o sentido do olfato, o que compreende sua significação determinante para a análise que se faz nesta dissertação.

Acreditamos que o sentido do olfato revigorado com o romance de Süskind representa o eixo que norteará o percurso da personagem, a qual buscará no decorrer da narrativa encontrar os nexos que o prenderão no caminho. Esse fato se deu desde o nascimento: o cheiro de assassina de sua mãe denunciou o abandono e, por conseguinte, fez com que ele expressasse esse sentimento por meio do choro. A percepção sensível do olfato será decisiva para o protagonista que fará suas escolhas a partir desse sentido.

Desse modo, no romance de Patrick Süskind, a admirável percepção olfativa de Grenouille superará qualquer possível feito heroico que poderia ser empreendido em direção à exaltação individual, ou seja, não se deve esperar do protagonista feitos heroicos desmedidos, mas ele viverá aventuras que representarão desafios físicos que poderiam ser intransponíveis se não fosse a vontade resoluta de sobreviver. O que chama atenção é a apresentação da capacidade que ele tem de usar seus talentos.

Nesse momento a criança acordou. O nariz acordou primeiro. O narizinho mexeu-se, apontou para cima e fungou. Inspirou o ar e o soltou em pequenas ondas, como num espirro interrompido. Depois se repuxou e a criança abriu os olhos. Eram de cor indefinida, entre cinza-ostra e opala-branco leitoso, recobertos por uma espécie de membrana viscosa, evidentemente ainda não muito adequada para enxergar [...] enquanto os olhos mortiços se voltavam para o indefinido, o nariz parecia fixar objetivo determinado, e Terrier tinha a sensação muito estranha de que esse objetivo era ele, o próprio Terrier (*Ibid.*, p. 21)

Assim, o sentido do olfato já se destaca em Grenouille desde os primeiros meses de vida e a impressão perturbadora que padre Terrier terá, far-se-á constante em outras personagens. A presença de Grenouille suscita perturbação do equilíbrio e do movimento de algumas personagens que rejeitarão sua presença. Sua presença será associada ao vento frio, ao calafrio, à sensação ruim. Julgamos que esse aspecto confere à personagem uma representação que o distingue do humano.

Para Terrier era como se a criança o visse com as narinas, como se ela o olhasse de um modo agudo e examinador, de um modo mais penetrante do que se poderia fazê-lo com olhos, como se engolisse algo com seu nariz, algo que saía dele, Terrier, e que ele não conseguia reter nem ocultar... Essa criança sem cheiro cheirava-o todo, desavergonhadamente! Farejava-o! E de repente ele se sentiu fedorento, fedendo a suor e vinagre, a chucrute e roupa suja. Sentiu-se nu e nojento, como que surpreendido por alguém que, por sua vez, nada de si revelava. A criança parecia cheirar até mesmo através de sua pele, dentro dele. Os sentimentos mais delicados, os pensamentos mais sujos ficavam desnudos diante daquele narizinho ansioso [...] Terrier tremeu. Sentiu-se nauseado (*Ibid.*, p. 12)

Portanto, no fragmento temos a construção de uma atmosfera de recuperação dos sentidos, isto é, que confere à percepção sensível do olfato um juízo ou uma antecipação das características das personagens no tempo e no espaço da narrativa. É por meio do cheiro das personagens que Grenouille vai analisá-las.

O padre Terrier se vê desafiado na verdade que ele prega: a racionalidade, a devoção, a superioridade. Ele é um representante religioso, mas se incomoda com o exame do pequeno Grenouille, como se escondesse o que de fato ele pensa ou faz. Ao desejar uma família, no primeiro excerto, ele tem desvendado um desejo íntimo não revelado, pois ele ainda não fizera o voto sagrado de castidade e por assim dizer poderia intimamente desejar uma família. É o cheiro da ama Jeanne Bussie que o estimula: “[...] Ergueu-se aos poucos e aspirou de uma só vez o aroma de leite, queijo e lã de ovelha que a ama exala. Era agradável” (*Ibid.*, p.15)

Diferentemente do campo atrativo que o olfato irá criar entre as personagens, Grenouille experimentará a rejeição e o abandono em seu percurso. Esses são os desafios que se apresentam como legitimados por sua condição de órfão e desfavorecido de qualquer sentimento de compaixão por parte das outras personagens, pois o desenvolvimento de sua percepção terá como preço a desconfiança e o medo de todos. Ele só poderá sobreviver se encontrar alguém

semelhante a ele ou que possa preencher determinados pré-requisitos, como não diferenciar odores ou não possuir olfato, posto que a ama Bussie já havia denunciado sua falta de cheiro.

Quando criança, o pai batera-lhe com o atizador na testa, pouco acima do nariz, e, desde então, perdera o olfato e toda sensibilidade para o calor e para a frieza humana, para qualquer paixão. Com aquela única pancada, a delicadeza tornara-se para ela algo tão estranho quanto a aversão, tão estranha a alegria quanto o desespero (*Ibid.*, p. 23)

Madame Gaillard é a personagem que verdadeiramente na esfera do romance pode preencher requisitos que salvaguardarão Grenouille, pois a falta de sensibilidade olfativa a torna insensível e vazia, o que concorrerá para um contraste determinante em relação a Grenouille, que tudo percebe por meio do olfato. Esses aspectos devem contrabalançar as forças opostas da presença de Grenouille na casa de permanência, que são as outras crianças. Elas não conseguem conviver com ele, elas temem Grenouille por ele não ter cheiro. A percepção infantil faz com que elas crianças identifiquem imediatamente a ausência de cheiro de Grenouille. Ainda, a presença de Grenouille provocava mal-estar e algumas crianças até sonhavam que perdiam a respiração.

A percepção olfativa acurada cria dificuldades para Grenouille. Paul Ricoeur, no livro *A metáfora viva* (2000), revela que a memória individual comporta novas entidades, mas que a relação do código com a memória se encontra em consonância com o número dessas entidades existentes na língua. Isso significa que a criação de novos itens lexicais é possível, porém nos encontramos limitados à existência ou sobrevivência desses itens na língua. Esse aspecto trata da existência de palavras em uma dada língua, de sua relação com as realidades dessas línguas, ou seja, da quantidade de objetos nomeados a partir da linguagem e do código.

Assim, a memória comporta um número definido dessas palavras e de processos de criação dessas palavras. Esse dado é significativo, pois culmina no entendimento de que a nominalização é um processo complexo e arbitrário e que depende das relações existentes no código.

Elegemos Paul Ricoeur para tratar da questão da transposição do olfato no romance porque entendemos que no livro citado o autor desenvolve a questão da metáfora, da metonímia, da catacrese, da polissemia, da sinestesia e da comparação, figuras importantes que são usadas pelo narrador e pelas personagens para se aproximar da percepção sensível do olfato que as desafia a interpretar.

Em relação ao que se verificou acima, Grenouille se ressentia de não poder denominar tudo que percebe. Daí compreendemos que o mundo da personagem comporta mais noções do que o código possa denominar e, de um outro lado, ele não consegue apreender o que ele não percebe olfativamente. Assim:

Tinha a maior dificuldade com palavras que não designassem algo que cheirasse, portanto com conceitos abstratos, sobretudo de natureza ética e moral. Não conseguia lembrar-se deles, confundia-se; ainda quando adulto ele os empregava sem satisfação e muitas vezes erroneamente: direito, consciência, deus, alegria, responsabilidade, humildade, gratidão etc. – o que com isso devia ser expresso era o continuou sendo para ele algo misterioso (*Ibid.*, p. 28)

Esse fato é interessante e muito se assemelha ao que Madame Gaillard vivia em relação aos sentimentos humanos. Ela também não compreendia algumas dores ou alegrias pelas quais ela passava e essa falta de percepção advinha da falta de sensibilidade olfativa, que regula o gosto e a regulação hormonal do prazer. Aqui se verifica que a fascinação pela palavra, como Paul Ricouer (2000) postula, apresenta-se como o primado pela nomeação já mencionado anteriormente e que traduz uma inquietação sem precedentes de estabelecer denominações para as coisas, sentimentos, fatos e outros acontecimentos da vida humana, de interpretá-los todos.

Por outro lado, para Grenouille era fácil perceber o que desprendia das atividades humanas, ou seja, o campo fluídico ou a energia que se dissipava cada vez que alguém, homem, mulher ou criança se movimentava. Alain Corbin (1987) chama-a inicialmente de “atmosfera individual”. No excerto abaixo fica clara essa percepção:

Milhares e milhares de odores constituíam um mingau invisível, que enchia as gargantas das ruazinhas, volatilizando-se só raramente por cima dos telhados, jamais embaixo, no chão. As pessoas que viviam nesse mingau já não cheiravam mais nada em especial; afinal, originava-se delas e tinha voltado a passar tantas e tantas vezes por elas, era o ar que respiravam e do qual viviam, era como uma roupa quente longamente usada, que não se cheira mais e não se sente mais sobre a pele (*Ibid.*, p. 35)

Grenouille, portanto, percebia esse “mingau” e ainda podia diferenciar as suas características mais definidas das pessoas de onde provinham os cheiros. O termo “mingau” pode ser entendido como uma metáfora porque a associação realizada com o que foi percebido por Grenouille foi traduzido ou transposto desse modo, pois era como o protagonista a percebia. Assim, havia nele um tipo de conhecimento que o capacitava para ver essas emanações fluídicas que as pessoas desprendiam. Essa capacidade o dotará de juízo sobre as personagens, como foi mencionado antes, com quem ele interagia e, ainda mais incisivamente, para com as quais suscitaria defesas frente a ameaças iminentes: “[...] O fedor basta para avisar do perigo” (CORBIN, 1987, p.65). Entendemos que a percepção olfativa de Grenouille criava outra percepção que podia transpor o olfato, transformando-a em outras representações sensíveis:

Se assim se pode dizer, Grenouille, cheirando, via todo o mercado. E ele o cheirava de modo ainda mais exato do que muitos o poderiam ver, pois o percebiam *a posteriori*, e por isso, de um modo superior: como essência, como o espírito de algo que não era perturbado pelos atributos usuais do presente, quando aí estão, o ruído, a aberração, a feia confusão dos homens de carne e osso (*Ibid.*, p. 36)

Assim, compreendemos que a percepção olfativa de Grenouille operava-se quanto a qualquer fato da vida como a visão o faria, mostrando nuances. Ele não era seletivo e tudo era primeiramente percebido pelo olfato e depois, sim, analisado por outras vias, quando era necessário. Esse exercício constante que ele realizava desvendava os sentimentos de algumas personagens e ele experimentava uma repulsa em relação a elas, como aquelas que desejavam explorar suas habilidades e o concebiam como idiota: Baldini, o Marquês de La Taillarde-Espinasse e Drout.

Nesse aspecto, o sentido do olfato está associado a emoções e à memória o que para Constance Classen *et al.* (1996) representa que essas associações podem ser muito poderosas em nível positivo e/ou negativo, do mesmo modo que os odores são: “pistas essenciais na criação e conservação de vínculos sociais” (CLASSEN *et al.*, 1996, p. 12). Os autores, a partir da pesquisa consuzida por um deles na Universidade Concordia, em Montreal, quando duzentas e setenta pessoas foram entrevistadas a fim de que fosse verificado como os odores podiam afetar as pessoas emocional e socialmente as relações. Também a partir da pesquisa, os autores observaram que, diferentemente das cores, por exemplo, os cheiros não podem ser determinados, eles ressaltam que não em línguas europeias. Para eles, diz-se: “Cheira a...”, bem como, para os autores, não existiria um processo eficaz de captar fragrâncias ou ainda de armazená-las por um longo tempo. Para eles, há apenas no campo olfativo: descrições e reminiscências.

Classen e colaboradores (1996) deixam claro que os códigos olfativos têm uma consequência muito severa que trata da divisão e opressão de seres humanos, mais que os reunir, ou seja, para eles, as reações sociais em termos olfatórios podem ser a marginalização do próprio olfato, pois ao definir-se socialmente alguém pelo olfato evidenciam-se crenças e valores, mitos e preconceitos que se encontram muitas vezes mascarados socialmente. Eles destacam ainda que esses códigos sociais olfativos: “passam-nos frequentemente despercebidos, pois tendem a funcionar abaixo da superfície do pensamento consciente” (*Ibid.*, p.18). Esses fatos explicam em fortes linhas o que na literatura pode ser realizado em termos do que os autores sugerem, isto é, que haja um ser que contrariando os fatos científicos, porém com fortes estigmas sociais possa ter nascido com um sentido muitíssimo desenvolvido.

Nesses termos, quando Grenouille encontra a primeira moça ruiva, a jovem das nectarinas, ele verifica que esse odor novo e impressionante desvia-se de tudo o que ele conhece, porém é a ele que Grenouille se remeterá quando estiver recapitulando o que ele viveu. Em termos sociais, ela se assemelha ao protagonista, no entanto, ele a percebe como imensamente odorante o que retrata que ela não passou despercebida pelo protagonista por

conta da situação social ou outro fator, senão pelo olfato. Na verdade, como a descreve o narrador, ela era ainda uma menina, mas já possuía grande poder odorante, um potencial somente reconhecido pelo olfato acurado de Grenouille que a reconhece de imediato:

Mas, de repente, estava de novo aí, só um pedacinho, a ser respirado por um curto segundo enquanto maravilhosa sugestão... e logo desaparecia. Grenouille sentiu-se torturado. Pela primeira vez não era apenas o seu caráter ávido que experimentava algo doentio, mas o seu coração que sofria. Palpitava-lhe a extraordinária sensação de que esse aroma seria a chave para ordenar todos os outros aromas [...] (*Ibid.*, p. 39)

O narrador se refere à palavra “pedacinho” que Grenouille percebe do aroma da jovem. Por conseguinte, o cheiro que Grenouille percebeu foi um pedaço pequeno de algo, o que parece incoerente para a percepção olfativa que não apresentaria essa dimensão e sim uma intensidade, se forte ou fraco. Paul Ricoeur nos lembra que “[...] as palavras não são de modo algum os nomes das ideias presentes ao espírito – nenhuma associação fixa o que quer que seja dado nem as constitui - elas se limitam a reenviar às partes ausentes do contexto” (RICOUER, 2000, p. 125). Concebemos que o aroma da moça das nectarinas representa um todo contextual que foi percebido por Grenouille, mas que essa percepção foi ainda muito inexata, tendo em vista a distância que os separava e que a palavra “pedacinho” ganhou valor metonímico na transposição do olfato para o tato e a visão. Entendemos que a parte o motivou a buscar o todo e esse todo era tão especial que transformará sua vida exterior e reorganizará sua vida interior, no jogo de composição do duplo, aspecto significativo da personagem Grenouille.

Uma jovem estava sentada junto a essa mesa e limpava nectarinas [...] Devia ter uns treze ou catorze anos. Logo ele saberia qual era a fonte do aroma que havia cheirado a quase dois quilômetros de distância, da outra margem do rio: não esse pátio sujo, não as nectarinas. A fonte era a garota. Ficou tão perturbado por um momento que, de fato, pensou que jamais em sua vida vira algo tão bonito quanto essa moça [...] Queria dizer, naturalmente, que jamais havia cheirado algo tão belo [...] não conseguia entender que um aroma tão precioso pudesse originar-se de um humano [...] (*Ibid.*, p. 41)

Em relação ao excerto, verifica-se que os sentidos aqui se perturbam: “cheirado algo tão belo”. Analisamos no excerto o caráter sinestésico que a percepção instaura. Para Ricoeur, a sinestesia trata de semelhanças espontâneas de caráter perceptivo (RICOUER, 2000, p.187). Essa combinação, portanto, suscita que a jovem causou em Grenouille tanta surpresa que a criação da combinação no eixo sintagmático perpassou um desvio da percepção do objeto, de olfação e de visão. A moça era bela, provavelmente, para ele isso não importava, e a beleza dela era constituída da mistura dos odores que dela desprendiam, sua aura olfativa. Grenouille via essa aura olfativa, como já foi mencionado, e a jovem lhe pareceu bela olfativamente, sua combinação de cheiros individual era bela.

Alain Corbin ressalta que as mulheres ruivas são sempre odorantes e ainda “pútridas e fascinantes” (CORBIN, 1987, p.63). O autor consagra às ruivas uma atenção especial, pois elas, como ele assegura, são desprovidas de um equilíbrio olfativo, ou seja, algumas mulheres são muito perfumadas quanto ao exalar dos odores, enquanto outras são demasiado mal cheirosas. Esses dois extremos são verificados apenas em mulheres ruivas, que possuem apenas os dois extremos, o que não ocorre com outras mulheres que possuem um cheiro que fica entre um ou outro extremo.

A moça das nectarinas é excepcionalmente perfumada e Grenouille deseja capturar o cheiro dela, pois ela tem a combinação perfeita para um perfume: “[...] suavidade, força, permanência, multiplicidade e uma assustadora beleza irresistível” [...] (SÜSKIND, 2006, p.44). A memória de Grenouille vai ser direcionada por mais de uma ocasião para a moça das nectarinas e seu poder de atração comoveu Grenouille e o desafiou. Ela é a razão de ele escolher ser um perfumista. É nesse momento da narrativa que ele começa a construir o mundo interior para o qual ele irá, no episódio da montanha.

Refletimos nesse momento sobre como o olfato o guiará novamente, sobre como o encontro com a jovem o fez traçar um caminho rumo a outro destino. Na ocasião, ele trabalhava no curtume e para ele não havia perspectiva de saída daquela realidade. O olfato o guiou para perseguir novos objetivos e com a meta de ser um perfumista, bastava-lhe a oportunidade para que os objetivos se fizessem alcançáveis.

Assim, Grenouille guardou na memória a motivação que o guiará então:

o seu refinadíssimo nariz, a sua fenomenal memória e, mais importante que tudo, o marcante odor dessa mocinha da Rua des Marais, na qual, numa fórmula mágica, estava contido tudo o que constitui um grande aroma, um perfume: suavidade, força, permanência, multiplicidade e uma assustadora beleza irresistível. Tinha achado o norte para a sua vida futura. E como todos os monstros geniais, aos quais um evento externo deita um trilho reto dentro da caótica espiral de suas almas, Grenouille não se desviou mais daquilo que acreditava ter reconhecido como direcionamento do seu destino [...] tinha de ser um criador de perfumes. E não apenas um qualquer. O maior perfumista de todos os tempos (*Ibid.*, p. 44)

A ambição e a obsessão de Grenouille estão relacionadas nesse trecho. Ele de fato decide o que deve fazer a partir daquele momento. Entendemos que a moça das nectarinas o inspira a desejar além de suas possibilidades e além dos limites sociais, pois como empregado do curtume ele jamais poderia alcançar a ambição desejada: ser um perfumista. Ao matar a jovem por acaso ele armazenou em si o mais essencial dela, a aura olfativa. Essa aura olfativa foi imprescindível para que ele organizasse o mundo interior o qual ele constrói com “tijolos de odores”. A metáfora “tijolos” para o significante odores, no eixo sintagmático, sugere que haverá uma construção e o material básico, os tijolos, são feitos de odores.

Grenouille precisa sair do curtume e sua esperança é realizar uma entrega em uma das perfumarias da cidade de Paris. O narrador se detém em apresentar Baldini ao leitor, a interpretação da origem da entrega da camurça podemos compreender como uma elipse porque não se sabe como ocorreu de fato.

No laboratório de Baldini, longe do curtume de Grimal, Grenouille recria o perfume de Pélisser, *Amor e Psiquê*. Os dois significantes que nomeiam o perfume sugerem a história de amor vivida por Eros e Psiquê. O mito de Eros assenta-se na permanência e o mito de Psiquê na imortalidade, em ambos se verifica o poder da presença e do traço marcante.

O mito foi descrito em *O asno de ouro*, de Lúcio Apuleio. Trata da história de Psiquê, princesa de rara beleza por quem Eros, o deus do amor, se apaixonou. Na história de Psiquê existem provas pelas quais a jovem passa para reencontrar o amor perdido por conta da desconfiança e da traição da jovem, que viu o rosto de Eros quando este a tinha advertido que não o fizesse. As provas são cumpridas e a persistência da jovem marca a personificação da alma que se torna imortal quando Zeus aceita a união dos jovens. Esse mito sugere que o perfume criado por Pélisser é muito especial, pois une duas forças importantes: o amor e a alma, a sublimação do amor divino. No excerto, Baldini classifica o perfume por meio de significantes que fazem parte da associação com outros sentidos que não apenas o do olfato:

O perfume era um desgosto de tão bom. O miserável do Pélissier, infelizmente, era um entendido. Um mestre, que Deus o perdoe, ainda que mil vezes nada tivesse estudado! Baldini desejava que fosse seu esse *Amor e Psiquê*. Nada tinha de ordinário. Absolutamente clássico, redondo e harmônico. E, apesar disso, fascinantemente novo. Era fresco, mas não barato nem banal; aromático, sem ser gorduroso, tinha profundidade, uma maravilha, fascinante, embriagadora profundidade marrom-escura – e, no entanto, não era nem um pouco sobrecarregado ou opressivo (*Ibid.*, p. 58)

As características do perfume de Pélissier, portanto, não são escolhidas ao acaso, mas denotam a relação com aspectos que a perfumaria distingue em relação à fragrância. Ela é “redonda”, tem “profundidade”, é “fascinante”. Criam-se relações com formas e distância, nos primeiros, o que suscita que o perfume criado pelo perfumista é marcante e existe profundidade na combinação. Porém, a palavra fascinante é polissêmica. Paul Ricoeur afirma que a polissemia é central na semântica descritiva porque “esse fenômeno significa que nas línguas naturais a identidade de uma palavra em relação às outras admite ao mesmo tempo uma heterogeneidade interna, uma pluralidade [...] que a palavra pode receber diferentes acepções [...]” (RICOEUR, 2000, p. 179-180). Esses aspectos nos fazem pensar que os domínios olfativos fazem associações muito diversas ao compatibilizarem-se com outros domínios. Essa associação pode criar relações inusitadas, dependendo da escolha definida na associação:

perfume fascinante, perfume não opressivo. O significante fascinante caberia mais a um campo perceptivo visual que olfativo, como não opressivo, ao campo tátil ou auditivo.

Todavia, Grenouille não dá importância ao perfume por acreditar que ele é “muito mal composto”. Essa idéia pode sugerir que a simbologia na qual o perfume se assenta e que definiria suas características não são significativas para Grenouille. Ele pode melhorá-lo e ele o faz em poucos minutos. O processo de criação do protagonista sugere uma forma nova e melhor para os elementos básicos do perfume e, por extensão, da importância dos dois elementos básicos: o amor e a alma.

No período em que Grenouille chega ao laboratório de Baldini, as essências animais estavam em decadência. Era necessário substituí-los por outros perfumes de odores marcantes, mas florais ou vegetais que fixassem tão bem quanto as essências animais. A novidade era o frescor, pois o tom forte é conferido por algo novo que Baldini só pôde decifrar por meio do nariz de Grenouille: estoraque, material da casca de árvores.

Assim falava Baldini. E enquanto ainda falava, a sala já estava saturada de *Amor e Piquê*. Há um poder de convicção no perfume que é mais forte do que palavras, do que olhar, sentimento e vontade. O poder de convicção do aroma não pode ser descartado, entra dentro de nós como o ar em nossos pulmões, nos ocupa completamente, não há antídoto contra ele (*Ibid.*, p. 76)

Esse trecho manifesta a grande abrangência da esfera de dominação do perfume. Para Alain Corbin: “[...] O perfume da natureza confunde-se com o incenso da volúpia” (CORBIN, 1987, p. 109). O autor sugere com essa citação que o odor de certas flores é penetrante e, por extensão, podemos compreender que os perfumes naturais são especialmente dotados dessa capacidade de se espalharem pelos ambientes. Esse poder do perfume é que constitui a chave para a metáfora criada por Grenouille em relação à Laurie: ela é a flor e dela ele poderá extrair o perfume que será fixado pelos outros perfumes das jovens que ele irá assassinar.

Gemeu de prazer. Esse não era um perfume como até então se conhecia. Não era um *sent-bon*, nenhum artigo de toalete. Era algo completamente novo, capaz de criar um mundo todo a partir de si mesmo, e de uma golfada fazia com que fosse esquecida a nojeira ao redor e cada um se sentisse tão rico, tão bem, tão livre, tão agradável... (*Ibid.*, p. 78)

A sensação experimentada por Baldini reforça que Grenouille apresenta a genialidade que faltava em Baldini. A partir desse perfume, o velho Baldini renascerá como criador dos mais fantásticos perfumes e Grenouille poderá levar consigo, quando chegar o momento a técnica necessária e a indicação fundamental para ter o status de aprendiz de perfumista. Sem Baldini, Grenouille não conseguiria “externar o seu interior”. Portanto, ele passa a ser técnico artesanal no laboratório de Baldini. Ele aprende a destilar e para ele: “[...] era esse trabalho,

com fogo, água e vapor e uma delicada aparelhagem de arrancar às coisas a sua alma aromática. Essa alma aromática, o óleo etéreo, era afinal o melhor ainda que nelas havia” (*Ibid.*, p. 86-87).

Entendemos que é um momento crucial na vida de Grenouille porque ele já tem o que precisa: a técnica. Ele precisará apenas aperfeiçoar a técnica e o caminho do aprendiz Grenouille é marcado pela experimentação em paralelo ao trabalho de produção de perfumes para Baldini. As experiências são diversas com vários materiais e a frustração vivenciada por ele com relação a alguns materiais, na tentativa de retirar a alma olfativa, o faz adoecer porque ele não entendia na época que havia outras técnicas para se obter o cheiro dos materiais, outrossim que alguns deles não poderiam ter seu cheiro apreendido posto que apenas Grenouille os percebia. Baldini informa a Grenouille que em Grasse ele poderia aprender novas técnicas e Grenouille se recupera para trabalhar mais três anos para o perfumista. Ao deixar Baldini, cumprido o acordo, Grenouille parece resoluto em chegar a Grasse e aprender as novas técnicas de que falava Baldini: *enfleurage à chaud*, *enfleurage à froid* e *enfluerage à l'huile*, que tratam da extração dos óleos essenciais de flores: a primeira é pela maceração, a segunda é a extração a frio e a terceira é a extração a óleo.

Todavia, Grenouille decidirá por afastar-se de todos e esconder-se na montanha, dentro de uma caverna. Ele decide ficar em *Plomb du Cantal*, em Auvergne. Para Judith Ryan (1990) esse ponto do romance constitui uma hibernação. Ela reforça que Süskind alude diretamente ao *Fausto* de Goethe e que há reminiscências da obra de Thomas Mann e de Baudelaire. Judith Ryan analisa esse episódio como romântico e relacionado também às descrições realistas e naturalistas. Para ela, Patrick Süskind escreveu um romance de múltiplos códigos. Para Grenouille, a sensação de abandono do mundo e esquecimento dos homens significará um momento de encontro entre o eu interior e o eu exterior, com apagamento quase por completo do segundo.

No entanto não havia nada aí. Havia apenas paz, se assim se pode dizer, paz olfativa. Ao seu redor dominava apenas o odor homogêneo, soprando como leve sussurro, das pedras mortas, dos líquens cinzas e das gramíneas ralas, nada mais (*Ibid.*, p. 107)

A sensação experimentada por Grenouille é de ligação maternal com a terra, isto é, a caverna representaria o abrigo necessário para que ele se desenvolvesse. No entanto, há nessa parte do livro, do capítulo vinte e quatro ao capítulo vinte e sete, uma produção intensa do Grenouille interno. O conflito do homem interno com o mundo externo faz com que sejam recriados espaços no interior da personagem que lembram paisagens românticas realmente, como nos informou Judith Ryan, com um valor transcendente. Esse valor transcendente é

verificado no romantismo norte-americano, quando os autores idealizavam lugares que estivessem além da realidade física.

Verificamos o aparecimento do duplo e a cosmogonia, aspectos que representam a percepção e estão diretamente ligados aos sentidos, pois opera-se uma suspensão de tempo e espaço, as sensações são reestruturadas a partir das novas composições dos quadros na experiência sensorial, uma sinestesia que é evidenciada no excerto abaixo:

Era o aroma do final da primeira noite em que ele, sem a permissão de Grimal, havia passado caminhando ao léu por Paris. Era o fresco aroma do dia que se aproximava, do primeiro alvorecer que ele vivia em liberdade. Esse cheiro, então, significara a liberdade. Significara para ele uma outra vida. O cheiro daquela manhã era para Grenouille um cheiro de esperança. Guarda-o com todo cuidado. E a cada dia dele bebia um pouco (*Ibid.*, p. 115)

As memórias de Grenouille eram guardadas na adega do grande castelo do coração. A viagem interior e as vivências do Grenouille interior se fazem mais sensíveis que a fome e a sede que ele experimenta. Entretanto, as lembranças reavivam sentimentos que estão distantes do Grenouille externo. Esse não é negligenciado porque acorda em diferentes horas do dia, por isso não é possível pensar em hibernação nesse episódio e sim em expressões do fluxo de pensamento. O sonho também é algo muito significativo quando Grenouille se encontra na montanha.

Um sonho o assombra e ele se vê envolvido por uma névoa que representava seu próprio cheiro. Ela o sufocava, porém ela não tinha odor algum, havia somente a presença física e não odorífera. Grenouille não sentia seu cheiro.

[...] ele gritou tanto, com tão terrível força, como se estivesse sendo queimado vivo. O grito destruiu as paredes do salão púrpura, os muros e muralhas do castelo, partiu do coração e passou além das contas dos pantanais e desertos, percorreu a paisagem noturna da sua alma como uma tempestade de fogo, reboou de sua boca através da sinuosa galeria, para o mundo, muito além do antiplano de Saint-Flour – como se a própria montanha gritasse. E Grenouille acordou com seu próprio grito. Ao acordar, ficou se debatendo como se tivesse de afugentar a invisível névoa que queria sufocá-lo (*Ibid.*, p. 119)

Grenouille deseja convencer a si mesmo de que o sonho não o afetou, mas, na verdade, ao perceber que ele não tinha cheiro e que seu sonho era verdadeiro, ele decide partir para Grasse a fim de voltar a caçar.

No caminho para Grasse, Grenouille para em Pierrefort e lá passa a morar sob a proteção do Marquês de Taillade-Espinasse, nobre que se ausentou da corte para trabalhar no projeto pessoal de comprovar a teoria do fluido letal. Essa teoria trata de diminuir as emanções terrenas, profundamente nocivas aos homens. O Marquês decide cuidar de Grenouille para que este possa ajudá-lo em seu experimento de ventilação.

Esse episódio pode ser comparado ao grande intuito dos cientistas do século XVIII que desejavam promover uma mudança significativa na vida das pessoas e de afastá-las o quanto fosse possível das influências animais. Entendemos que é fundamental compreender esse segmento do romance porque é quando Grenouille recomeça a fazer as experiências de recriar o odor humano.

Enquanto está com o Marquês, Grenouille constrói uma máscara odorífera, inicialmente uma bastante rústica, mas que vai sendo aperfeiçoada e diversificada para que ele possa estar entre as pessoas. Daí surge a comparação dos perfumes com roupas, como roupas que ele usaria. Para Alain Corbin (1987) houve um esforço muito grande por parte dos médicos e químicos no século XVIII em tentar analisar a aura que pairava entre os humanos. Ele lembra que o que os seres humanos excretam tem relação com o que eles ingerem e que daí viria a aura que se encontra nos seres humanos, que os faz diferenciar.

Em Grasse, Grenouille encontra trabalho e também Laurie ainda menina. É lá que ele decide fazer o seu melhor perfume: o que fascinasse a todos. Assim, ele precisava de Laurie e esperaria até que ele pudesse colher seu perfume.

Esse ataque aromático chegara súbito demais. Por um momento, pelo tempo de uma inspiração, por uma eternidade, pareceu-lhe que o tempo havia se duplicado ou radicalmente desaparecido, pois não mais sabia se agora era agora e se aqui era aqui, ou se, pelo contrário, talvez agora fosse outrora e aqui ali, lá, ou seja, a Rue des Marais, em Paris, setembro de 1753, o olor que vinha do jardim era o mesmo da jovem de cabelos ruivos que ele havia matado. Que ele tivesse de novo encontrado esse aroma no mundo marejou-se os olhos de felicidade – e que isso não podia ser verdade fez com que ficasse mortalmente assustado (*Ibid.*, p. 149)

A recordação da jovem das nectarinas é mais uma vez reforçada e Laurie possuirá um poder maior do que o da jovem de Paris. Reforça-se com esse excerto que Grenouille tinha a percepção da aura olfativa, que ele era capaz de analisar essa aura que se lhe apresentava como em tons. Grenouille sabia que desejava possuir a essência de Laurie e esta essência estaria na aura olfativa da jovem. No entanto, ele não sabia como iria conseguir isso.

Ocorrem então as experiências no laboratório de Madame Asnulf. Grenouille deseja obter a essência do odor animal por meio da maceração, ou seja, da extração da essência ou matéria-prima. Inicialmente, ele sai pela cidade usando as técnicas de destilação com alguns objetos e as de *enfleurage* com outros: verifica que ao extrair a essência dos animais ele precisa matá-los, pois ele não poderia retirar o cheiro deles ainda vivos.

Comprendemos que as experiências na extração dos óleos essenciais de animais o leva a pensar na extração da essência das pessoas, a alma, mas ele deseja realizar a extração das melhores almas, aquelas que ele reconhece como as especiais e únicas. Somente o novo encontro com Laurie o faz decidir que era necessário tentar capturar o perfume da jovem que

naquele momento já estaria quase pronto para o processo de extração. Porém, ele precisaria de outras essências para amarrar a essência de Laurie e para isso ele teria que voltar a matar.

A morte de jovens chocou os cidadãos e o intento de Grenouille segue rumo à apreensão do odor volátil de Laurie. Elisabeth Roudinesco (2008) menciona a volatilidade como relativa ao que os alquimistas entendiam entre as substâncias inferiores, ou seja, das excreções e as superiores que tratavam da exaltação, da glória e da superação de si. Para a autora, há no termo abjeto um reforço da crença judaico-cristã no sacrifício, compreendemos como interessante para relacionar ao fato de a essência de Laurie precisar ser amarrada, como é tratada no romance, e haver o abjeto ato do sacrifício para apreensão de sua alma. A relação para nós é compreendida como um processo simbólico elaborado por Grenouille que o levará a atingir seu objetivo: criar o melhor perfume do mundo.

O que guiará a narrativa, na terceira parte do romance, são as ações. Grenouille trabalhará sem cessar até que consegue retirar a essência da filha de Richis, Laurie. Ela é a chave para que ele consiga fascinar o mundo e as vinte e quatro jovens mortas por ele são os fixadores necessários da essência da jovem ruiva.

Nesse ponto do romance, Grenouille transforma-se em um assassino em série: ele cria um método de apreensão das essências das jovens que consiste em bater na cabeça das jovens de modo a matá-las instantaneamente e assim poder agir rapidamente na técnica de extração a frio, espalhando a banha de animal em todo o corpo e em seguida envolver o corpo com bandagens para então raspar a banha do corpo com bastante cuidado. A seguir, Grenouille precisará do cabelo e das roupas das jovens para destilar e assim retirar a essência. Assim, ele atrai as jovens mais fortes e com tipos físicos diferentes que pudessem ser os fixadores naturais da essência de Laurie.

Após os assassinatos, Antoine Richis faz o possível para proteger a filha, pois ele percebeu o método engenhoso do assassino e temia que Laurie fizesse parte de um projeto ambicioso do “colecionador”, no julgamento de Richis. É importante notar que a percepção de colecionador se adéqua a noção de *serial killer* como a entendemos hoje, mas no século XVIII essa percepção não poderia figurar como algo muito regular, pois o *modus operandi* de que tratamos em relação ao colecionador só será verificado nos anos oitenta no Ocidente. Possivelmente, Patrick Süskind utiliza essa noção para criar a identidade que definirá o subtítulo do romance: *a história de um assassino*.

Já com a essência de Laurie misturada a das outras moças, Grenouille possui o perfume perfeito. Todavia, ele é descoberto e preso ao ser reconhecido pelo guarda do portão e os seus crimes são revelados. Grenouille consegue guardar o perfume que ele havia produzido das

jovens e de Laurie e, no dia de sua execução, ocorre a reviravolta: Grenouille é aclamado por todos ao usar o perfume das jovens. Sua vitória estava completa, havia criado um perfume que fascinou a todos.

Ainda mais líquidas estavam as pessoas, liquidificadas por dentro em corpo e alma; eram apenas ainda amorfos líquidos, só sentindo ainda o coração como um montinho descontrolado a oscilar em seu interior e cada um, cada uma colocava-o na mão do homenzinho de jaquetão azul, pela vida e pela morte: todos o amavam (*Ibid.*, p. 202)

As sensações experimentadas pelas pessoas eram diversas, mas careciam de regulação e controle. Em nossa análise, elas se deixaram levar pelas pulsões sexuais e houve mais atenção aos efeitos que o perfume de Grenouille produzira que ele próprio, ou seja, as pessoas já nem mais o exaltavam, precipitavam-se umas sobre as outras com avidez, com paixão.

Grenouille compreendeu que não havia verdade naquela aura dissimulada que ele havia produzido e que, no fundo, ele mesmo não se importava com as pessoas que ali estavam em pleno gozo dos efeitos do perfume de seu perfume. Essa constatação pode ser verificada na passagem a seguir:

Mas isso não deu em nada. Não podia dar em nada. E justamente hoje é que não. Pois ele estava mascarado com o melhor perfume do mundo, e debaixo dessa máscara ele não tinha rosto nenhum, nada senão a sua total ausência de cheiro. Então sentiu-se mal de repente, pois as névoas novamente o inundavam (*Ibid.*, p. 206)

Após a infeliz constatação de que se pode enganar os sentidos, mas não se pode realizar isso eternamente, ele decide voltar a Paris e lá, no mesmo lugar onde nasceu, ele escolhe ser devorado por pessoas comuns que circulavam pela praça do mercado. Patrick Vignoles, no livro *A perversidade: ensaio e textos*, relaciona essa noção niilista da perversidade como “[...] de ódio da cultura e, por conseguinte, de ódio do homem” (VIGNOLES, 1991, p. 63). Ele trata que o perverso ignora a humanidade e esse sentimento podemos relacionar ao que Grenouille decide fazer em relação a si próprio: buscar a aniquilação de si mesmo, pois já o aniquilaram os homens, um a um no percurso de seu intento de fazer o melhor perfume. Entendemos que ele operou uma crescente fragmentação de si mesmo desde a decisão de ser perfumista e esse evento marcou já a morte do perfume que ele nem havia criado, pois ele desde o princípio pensava em como perder o que ele não tinha. Ele sabia que sua trajetória seria marcada pelo abandono progressivo de si, o que na verdade nos referimos é que ele foi deixando de ser humano, em um movimento que Patrick Vignoles, mencionado anteriormente, diz que é: “Misanthropia involuntária, mas consciente de si, a perversidade é um aspecto do ódio que se conclui em homicídio voluntário” (*Ibid.*, p. 67).

Entendemos, pois, como foi relacionado no início dessa seção, o percurso do herói é marcado pela consciência da morte iminente e essa consciência o leva ao drama pessoal e à

reflexão, nas narrativas modernas, do sentido da vida humana. Entendemos que o sentido do olfato não só evidencia o protagonista diretamente como provoca no leitor a reflexão sobre como esse sentido nos dota da capacidade de perceber a si mesmo e ao mundo. Para nós, o romance resgata essa reflexão sobre o espaço exterior e o espaço interior por meio do sentido do olfato.

2.3.1 *O perfume*: um ícone da França

A França do século XVIII passou por uma série de mudanças importantes que marcaram definitivamente não apenas a história do país, mas também influenciou a cultura e a política de diferentes países no mundo. O contexto que se determina como importante para a análise trata do Antigo Regime, no final do século XV até o século XVIII, no qual se verificou um movimento político, social e econômico.

O povo francês vivia, como tratou Pierre Chauvet, citado em Corbin (1987), no “centro do fedor”. Se nos dias atuais verifica-se a referência veemente da França como uma das dez maiores economias do mundo, ainda no século XIX era possível ver uma economia essencialmente agrícola, embora houvesse ecos de desenvolvimento por todo o país.

Alain Corbin (1987) associa o fedor à corrupção e problematiza a questão da cidade e, nesse tocante, a cidade de Paris tem um destaque muito significativo na história da França. Em Paris, os esquadros a céu aberto e os subterrâneos criam imagens de inigualável insalubridade que seria necessária uma descrição da época para que se pudesse compreender tal quadro.

É com vistas à descrição dessa atmosfera de perturbadora decrepitude que se produz *O perfume*. O início do romance já posiciona o leitor entre o *Cimetière des Innocents* e o mercado da *Rue aux Fers*. Norbert Elias (2011) comenta que as disparidades sociais no Antigo Regime fizeram explodir o contexto institucional. Isto significa que o romance já irá, desde o princípio, discriminar de qual estrato social o protagonista saiu. A descrição minuciosa do cenário no qual Jean-Baptiste Grenouille nasce é prova de que houve um momento na história da cidade de Paris em que não se podia pensar em preocupação com a higiene e o bem-estar do povo. Norbert Elias acrescenta que o conceito de *civilisation*, como evolução do verbo *civiliser*, só irá aparecer em 1760, na obra de Mirabeau.

Desse modo, é possível compreender que o romance destaca, juntamente com o nascimento do protagonista e seu percurso (1738 – 1767), a trajetória da França no século XVIII rumo às mudanças ocorridas a partir da Revolução Francesa (1789 - 1799).

As datas, os lugares, as referências históricas são o pano de fundo da narrativa da vida de Grenouille e denotam o processo pelo qual passaram as classes pobres, médias e altas da sociedade francesa. Cada personagem, desde a mãe de Grenouille, a ama Bussie, o padre Terrier, Madame Gaillard, Grimal, Baldini, Marquês Taillarde-Espinasse, Drouot, Madame Arnulfi, Laurie e Antoine Richis, apresenta-se como representante dessas classes, e a morte de alguns deles pode sugerir que a absorção das classes médias pela burguesia, seu alargamento e concentração, estudados por Norbert Elias (2011), sejam já um anúncio do novo estado de relações que decorrerá das mudanças operadas com a baixa tolerância olfativa.

Os perfumes produzidos na França, primeiramente com essências animais e depois com essências mais frescas de flores, é também destacado por Süskind no romance. O embate entre Baldini e Pélisser é emblemático, pois denota a mudança de materiais usados na produção de perfumes, cremes, sabonetes e outros produtos de toalete. De igual modo, vê-se cair por terra a farsa de Baldini, que na verdade não é um perfumista autêntico porque seu prestígio adveio da técnica de reproduzir perfumes e não de criá-los. Porém, Pélisser, como é sugerido no romance, apresenta inovações típicas da experimentação de novas essências mais frescas.

Alain Corbin destaca que: “Vestir-se com um escudo olfativo, cheirar forte, respirar os odores de sua escolha é o que constituirá durante muito tempo o melhor dos preservativos contra o veneno mórbido” (CORBIN, 1987, p. 88). E esse era o costume. Os banhos eram reduzidos aos asseios breves, apenas em algumas partes do corpo. Porém, com a ascensão da burguesia, os costumes começaram a mudar e ele, então, destaca que âmbar, zibeta⁴¹, almíscar tinham saído da moda em 1765. Assim, os odores fortes passaram a ser um arcaísmo, “[...] de velhas vaidosas ou das caipiras” (*Ibid.*, p. 99).

Grenouille tinha conhecimento de que a tolerância a odores fortes iria diminuir e essas mudanças irão marcar o romance e a ciência do século XVIII. Ele se incomodava com o fedor das pessoas, da aura odorífera de onde se espargiam as fontes de degradação do humano, típicas da sociedade francesa enraizada na desigualdade e no degredo. Grenouille pode ser representado como a figura do higienista, que aparecerá ainda no século caracterizado no romance. A tarefa do higienista era inicialmente pesquisar de onde vinham os cheiros ruins e, em seguida, buscar meios de suplantar esses cheiros ruins por meio da desodorização, dos cheiros frescos e advindos de flores e árvores e não mais do odor de animais.

Patrick Süskind também mergulhou no imaginário francês para evidenciar alguns ambientes que pressupunham a mudança ocorrida no século XVIII. Alain Corbin (1987)

⁴¹ Mamífero carnívoro.

sustenta que o jardim e a montanha são a antítese dos ambientes lúgubres. Ele destaca as virtudes salvadoras desses lugares. Süskind, na segunda parte do romance, criou uma suspensão no tempo físico, quando Grenouille habitou na montanha por sete anos. A salvação do contato humano e a resolução quanto à criação de uma máscara olfativa fortalecem a tese de que o sentido do olfato ganha uma dimensão especial na atenção do autor.

A insalubridade de hospitais, feiras, casas, prisões e curtumes requisitarão o exame mais acurado e leis serão criadas para definir um controle necessário para a vigilância do povo. A destituição dos poderes da igreja e a mudança dos hábitos em ambientes públicos e privados foi a motivação para o fechamento do *Cimetière des Innocents* em 1780 e a regulamentação da privatização das camas do *Hôtel-Dieu*, evocada na história de Grenouille, que nascerá e morrerá no *Cimetière*, bem como do triste fim de Madame Gaillard, que não poderá ter acesso a uma morte digna no ano de 1799, mesmo tendo trabalhado a vida inteira, porém na negociação de crianças, o que sugere que os meios oficiais que vigoravam no Antigo Regime, na França, foram extinguindo privilégios por conta da própria extinção de determinadas funções, em nível social.

O perfume vivifica a descrição historiográfica e desperta a atenção dos leitores porque flagra um momento da França no qual a análise da história esteve voltada para a leitura de fatos voltados à classe nobre e a alguns vultos históricos. O romance instiga pela construção das imagens e é possível pensar que após a morte de Grenouille, para nós um símbolo da resistência ao Antigo Regime no país, seu desaparecimento sem deixar vestígios, a França passará por uma onda vertiginosa de mudanças que a tornarão uma referência para todos os povos.

2.4 A representação do grotesco em *O perfume*

A questão do grotesco em *O perfume* chama atenção, pois devem-se considerar no romance o fato da ambivalência relacionada à personagem Grenouille, às outras personagens e as circunstâncias vividas por elas, em muito menor escala e quanto ao episódio da montanha e às criações de Grenouille. Entende-se ambivalência em termos bakhtinianos, isto é, de caráter oposto, de convivência simultânea de pólos distintos.

Mikhail Bakhtin (1999) trata que o termo grotesco remonta aos fins do século XV, quando nas escavações realizadas em Roma, encontraram-se pinturas com ornamentos até aquela época desconhecidos. Para elas, fez-se a atribuição do substantivo italiano *grotta*, (gruta) pelo lugar onde foram encontradas, e a elas denominaram *grottescas*. O que caracterizava essas pinturas eram as formas que se encontravam metamorfoseadas e a liberdade de expressão com que os desenhos se apresentavam.

Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1999), Bakhtin propõe-se analisar a obra de François Rabelais (1494-1553) com vistas a apresentar a questão da cultura popular na Idade Média e no Renascimento. Para Bakhtin, os autores que descobriram Rabelais não souberam interpretar o caráter das formas populares apresentadas em suas obras. O caráter não-oficial das imagens presentes nos escritos de Rabelais fomentam a exaustiva discussão realizada no livro de Bakhtin sobre a dialética dos princípios do grotesco. Ele sugere como se dá o método:

O método de construção das imagens grotescas procede de uma época muito antiga: encontramos-lo na mitologia e na arte arcaica de todos os povos, inclusive na arte pré-clássica dos gregos e romanos. Não desaparece tampouco na época clássica; excluído da arte oficial, continua vivendo e desenvolvendo-se em certos domínios “inferiores” não-canônicos: o das artes plásticas cômicas, sobretudo as miniaturas [...] (BAKHTIN, 1999, p.27)

A ligação de Rabelais com a produção popular confere ao autor uma dificuldade a mais ao se estudar as concepções artísticas e ideológicas que estavam em jogo na Idade Média e no Renascimento, segundo Bakhtin. É no quadro dessas concepções e ideologias que Süskind apresenta as crenças que motivavam as ações de suas personagens, seu mundo configurado pelo olhar seletivo do narrador ao apreciar o movimento delas na narrativa.

A pior das superstições, como na mais obscura era pagã, quando os homens ainda viviam como animais, quando ainda não possuíam olhos aguçados, não conheciam as cores, mas acreditavam poder cheirar sangue, pensavam poder distinguir o inimigo pelo cheiro, imaginavam ser ameaçados por canibais gigantes e lobisomens e farejados por erínias, e levavam a seus horrendos deuses fedorentos e fumacentos holocaustos (SÜSKIND, 2006, p. 20)

Padre Terrier faz alusão às crenças que perpassavam a vida das pessoas comuns do século XVIII, no momento em que, na discussão com a ama Jeanne Bussie, trata-se da ausência de cheiro de Grenouille. Jean-Jacques Courtine (2008) trata da profusão de uma literatura popular voltada para o assombro e disseminação do medo, dos séculos XVI e XVII e relacionadas ao imaginário constituído após a Idade Média. Essa literatura popular consistia em jornalecos, livretos e panfletos e tinha grande circulação entre as esferas mais baixas da sociedade. Tanto quanto as traduções da Bíblia e outros textos mais populares, esses primeiros impressos levados a público em larga escala traziam não apenas a ficção, mas veiculavam os casos reais de pessoas que nasciam com anomalias ou deformidades. A circulação desses textos se deu, segundo o autor, até o século XVIII em nível bem expressivo e mesmo após essa época, verifica-se que o “ [...] inumano não pode ser assimilado nem representado” (COURTINE, 2008, p. 502).

A passagem dessas crenças para a vida pública ressentia-se da falta de uma tradição literária mais diversa que as populares publicações já citadas. O que as pessoas mais pobres

liam, quando sabiam ler, era muito breve, de linguagem relativamente fácil e situada em seu âmbito linguístico, de esfera inferior, ou seja, a produção literária popular no período citado por Courtine (2008) já pressunha um público-alvo que pudesse ser conquistado e, certamente, as autoridades, fossem elas religiosas ou políticas, conheciam o lugar das crenças advindas de uma tradição voltada para o ritualismo pagão.

O grotesco, assim, tem ampla ambiência no romance de Süskind, pois reforça a representação do período no qual havia ampla circulação dos princípios materiais das imagens do corpo. Na verdade, para Bakhtin (2014) Rabelais fornece ao mundo as imagens verbais que o materializam nas séries grotescas criadas em suas obras. Existe a utilização anatômico-fisiológica e grotesca do corpo na qual se inscreve uma tradição que pode ser significativa para compreender o universo de *O perfume*.

O que constitui material significativo de análise, no tocante ao grotesco, trata da topografia a que Mikhail Bakhtin (1999) se refere quanto ao alto e ao baixo relativos à materialização do grotesco. A ambivalência, assim, trata ao mesmo tempo de um valor destrutivo e negativo do corpo em Rabelais, como de um aspecto “positivo regenerador” típico das imagens do corpo grotesco. Tanto no romantismo quanto no realismo grotesco, como o afirma o autor russo, trataram da questão do grotesco e evidenciaram essa ambivalência, embora modernamente tenha havido a debilidade do pólo positivo, já ressaltado (BAKHTIN, 1999, p.21).

Assim, a morte e a vida são interpretadas de modo peculiar no pensamento grotesco, de modo que se opera no corpo do indivíduo a luta entre a velha e a nova vida em vias de refazimento e renovação, sendo inseparáveis e incapazes de incutir temor.

Após um ano dessa existência mais animal do que humana, ficou com esplenite, a inflamação do baço que era uma temível doença para aqueles que trabalhavam em curtume e que normalmente acabava em morte. Grimal já o tirara de sua lista e andava procurando substituto – não sem lamentar, aliás, pois jamais tivera um trabalhador tão parcimonioso e eficiente quanto esse Grenouille. No entanto, contra toda expectativa, Grenouille superou a doença. Ficaram-lhe apenas cicatrizes dos grandes carbúnculos negros atrás das orelhas, no pescoço e nas faces, que o deformavam e o tornavam ainda mais feio do que de qualquer modo ele já era (*Ibid.*, p. 34)

O grotesco aqui se manifesta à recuperação de Grenouille frente ao quadro de saúde extremamente negativo e premente de falecimento. Em mais de um momento da narrativa, como na casa de Baldini ao se recuperar de uma doença grave e na infância inóspita, a vida surge da profunda essência da personagem em resistir à condição inumana de trabalho e maceração. Ao exagero do negativo da condição pela qual a personagem passa, faz-se frente o aspecto positivo de sua *prenhe* motivação, sobreviver.

O grotesco também se manifesta na tentativa de materialização de combinações excêntricas, de técnicas exóticas sem controle da expressão criativa, nas fantasias propagadas pelo ser em isolado movimento de criação – como lembra Mikhail Bakhtin (1999) quanto ao grotesco no romantismo. A seguir, verifica-se como no romance essa questão se manifesta tendo em vista as experiências de Grenouille e suas tentativas de retirar o cheiro de todos os materiais mais improváveis, ainda como um observador, como aprendiz da técnica de decantação:

Grenouille procurou, por exemplo, destilar o cheiro do vidro, o odor frio, barrento do simples vidro, que nem consegue ser percebido por pessoas normais. Obteve vidro de janelas e de garrafas, trabalhando-os em grandes pedaços, em fragmentos, em estilhaços, em forma de pó – sem nenhum êxito. Destilou latão, porcelana e couro, grãos e cascalhos; trabalhou com terra pura; sangue, madeira e peixe fresco; os seus próprios cabelos. Por fim destilava até água do Sena, cujo cheiro peculiar parecia-lhe merecer ser preservado (*Ibid.*, p.89)

Experiências como essas sugerem os aspectos grotescos relativos ao aprendiz Grenouille, ao seu espírito criador desmedido e à exagerada quebra de fronteiras entre as matérias existentes no mundo. Isso significa que a percepção de Grenouille também está atravessada pelo grotesco. A hiperbolização e a superabundância, em termos bakhtinianos novamente, estão associados em *O perfume* não apenas às formas, mas aos princípios que geriam o comportamento do protagonista, isto é, [...] as fronteiras entre as coisas e fenômenos eram traçados de maneira completamente diferente de modo como eram no mundo estático [...] (BAKHTIN, 1999, p. 269).

É imprescindível analisar o episódio na montanha, ocorrido entre os capítulos vinte e três e vinte e nove, da segunda parte do romance. A projeção para o alto realizada por Grenouille na subida na montanha e a fuga para o centro da terra são imagens grotescas que evidenciam as posições a serem projetadas pela personagem que se encontra dissociada do momento histórico ao qual ela negligencia voluntariamente. É semelhante à imagem do poço que o aleijou, ainda na infância, mas, desta feita, a inclusão na terra fomentará uma nova etapa, o isolamento do mundo exterior e de suas demandas representará um novo parto.

Para ficar no estado de ânimo certo, invocava primeiro os mais antigos, os mais remotos: o vapor hostil, fumacento, do quarto de dormir de Madame Gaillard; o odor de couro estragado das suas mãos; a respiração de vinagre azedo do Padre Terrier; o suor histérico, quente, da ama Bussie; o fedor de cadáveres do Cimetière des Innocents; o cheiro de assassina de sua mãe. E ele se regalava em ódio e nojo, e os seus cabelos ficavam de pé com prazerosa indignação (*Ibid.*, p. 110)

Grenouille mobilizará lembranças e as imagens que surgirão na caverna onde ele se encontra e que quebrarão as fronteiras do sensorial, na medida em que reforçarão a

ambivalência já sugerida nas vivências do protagonista rumo ao processo criador mais ambicioso. Para Bakhtin:

[...] a lógica da imagem grotesca ignora a superfície do corpo e ocupa-se apenas das saídas, excrescências, rebentos e orifícios, isto é, unicamente daquilo que faz atravessar os limites do corpo e introduz *ao fundo* desse corpo. Montanhas e abismos, tal é o relevo do corpo grotesco ou, para empregar a linguagem arquitetural, torres e subterrâneos (BAKHTIN, 1999, p. 277-278)

Desse modo, não há limites mais entre o corpo físico da personagem e a montanha que o abriga, sua percepção grotesca da realidade será redirecionada para o mundo interior e as fronteiras entre esse mundo interior e o corpo físico “apagam-se”. As consequências são apresentadas de modo contundente pelo narrador.

Ao lado disso bebia ininterruptamente os aromas nobres. Depois da garrafa com o aroma da esperança, tirava a rolha de uma de 1744, que estava cheia do quente odor do lenho diante da casa da Madame Gaillard. Depois desta, bebia uma garrafa de um aroma de uma noite de verão, perpassado de perfume e carregado de flores, colhido à beira de um parque em Saint-Germain-des-Près, *anno* 1753 (SÜSKIND, 2006, p. 115)

A intensidade dos sete anos em que Grenouille experimentou o estado de quase não-existência, ou hibernação⁴², anunciado pelo narrador, apresenta inúmeras imagens, como: a imagem do banquete, o qual é oferecido ao “grande Grenouille” quando da criação do mundo onde ele habita naquele momento. A imagem do banquete sugere a fecundidade e o nascimento, segundo Bakhtin na interpretação das obras de Rabelais, a abundância das festas de celebração popular do trabalho realizado. A sede que Grenouille experimenta refere-se ao elemento líquido, o vinho, a bebida presente na imagem da boca aberta da qual Bakhtin trata em relação à criação grotesca de Pantagruel. O grotesco representaria essa associação entre o subterrâneo e a boca aberta. A caverna onde Grenouille esconde-se está repleta de entidades etéreas que o servem e o prestigiam, como um povo a um rei.

As adegas de Grenouille e as bebidas que ele toma chamam muita atenção por relacionarem-se aos cheiros armazenados por ele nos anos que viveu até então. Há nesses episódios representados no romance de Süskind grande excitação do protagonista e existem sentimentos antagônicos que o motivam, como paixão e ódio. O coração de Grenouille é representado também de maneira grotesca como “um purpúreo castelo”. A localização do castelo tem representatividade singular, pois está em um deserto rochoso: “[...] camuflado atrás de dunas, circundado por uma depressão pantanosa e por trás de sete muralhas de pedra” (SÜSKIND, 2006, p. 113).

⁴²Como sugere Ryan (1990).

A cadeia significativa dunas, depressão e muralhas são sugestivas da topografia difícil onde o coração ou os sentimentos do protagonista se encontram, há câmaras, adegas e sua mobília suntuosa podem sugerir o vínculo com as imagens do mundo exterior, de igual modo ele sente câimbras no estômago, o que denuncia que o mundo interior no qual ele vive está perpassado continuamente do mundo exterior, de suas vivências tristes ou felizes, de acordo com o material do qual ele faz uso para revisitar o passado. Ele sente fome e sede porque não se encontra morto, mas vivo em uma transição entre o exterior e o interior.

Nos períodos descritos acima, ocorre a Guerra dos Sete Anos na França (1756 – 1763) e a despeito desse evento histórico, o que acontece com Grenouille é uma preparação importante, pois seu maior atributo, o nariz genial, é também uma imagem grotesca. Bakhtin lembra que o nariz é sempre o substituto do falo e que o ventre e o falo são “[...] as partes do corpo que constituem o objeto predileto do exagero positivo [...]” (BAKHTIN, 1999, p.276-277).

Portanto, o ventre representado pela montanha e a genialidade do nariz de Grenouille representado pelo falo criam o duplo, a imagem exterior e interior do protagonista que, a partir do episódio da montanha, constituir-se-á em elemento fantástico e grotesco representativo dessa personagem. Ocorre, como havia sido mencionado anteriormente, uma gestação, uma gravidez e o parto que se dá quando Grenouille se descobre como desprovido de cheiro, então ele precisava voltar ao seu caminho e cabe aqui uma resolução: criar um perfume que a todos conquistasse.

A partir desse evento, muitos outros são desencadeados em relação ao percurso do protagonista a fim de que o leitor possa compreender como se deu a história desse homem tão genial e detestável, como anunciara o narrador no início do romance. Com a destruição do castelo de Grenouille, ainda na montanha, seu coração passa a ter o sombrio desejo da posse de um cheiro, uma máscara. Ao alcançá-lo, percebe o que o animara: o ódio pelo humano, a negação de sua natureza genial, pois ela não tem lugar no mundo das pessoas.

O episódio bizarro do final do romance marca mais uma vez uma imagem grotesca: o *devorador-devorado*. Na concepção de Bakhtin, a ambivalência sabedoria-loucura, verificada no grotesco de Demócrito, tem um vínculo com o riso, a loucura e o corpo despedaçado. Essa última imagem, atribuída ao louco e partilhada pela sabedoria advinda do conhecimento fragmentado da ciência suscita o canibalismo a que se entrega o protagonista.

Mas o corpo humano é bastante tenaz e não se deixa despedaçar assim, sem mais nem menos; mesmo cavalos têm nisso a maior dificuldade. E, assim, logo fulguravam as adagas, e apunhalavam e cortavam, e machados e machadinhas desciam zumbindo sobre os membros do corpo, quebrando com ruídos os ossos. Em pouco tempo o anjo estava esquartejado em trinta partes e cada integrante da corja catou um pedaço e

retirou-se, arrastado por um excitado desejo, para devorá-lo. Meia hora mais tarde, Jean-Baptiste Grenouille havia, em cada fibra, desaparecido da face da terra (*Ibid.*, p. 218)

Portanto, o final do romance é realmente grotesco, pois compreende o desfecho de um ciclo de imagens que marcarão a reestruturação do cosmos, como compreende Bakhtin em relação ao quadro hierárquico do mundo renascentista, de verticalidade, alto e baixo, para horizontalidade, colocação no mesmo plano dos elementos do mundo (BAKHTIN, 1999, p. 318-319).

Por assim dizer, o grotesco em *O perfume* denota um caráter dinâmico da narrativa em direção à construção de uma personagem essencialmente desafiadora e complexa, que descerrará a genialidade atribuída a Jean-Baptiste Grenouille.

2.5 Jean-Baptiste Grenouille: a problemática de uma personagem

A personagem na ficção apresenta inúmeros desdobramentos cujas particularidades são necessárias compreender. James Wood (2012) ao tratar da questão do romance, afirma que não há “personagem de romance”. O que ele discute em seu livro *Como funciona a ficção* é que há inúmeros tipos de pessoas e que o romance gerou personagens reais ou irreais que apresentam ou não consciência, ou seja, profundidade quanto ao desempenho no campo ficcional de ações que compreendam uma vida plena no âmbito dessa existência também ficcional. Ele adverte quanto a dois aspectos importantes: primeiro, ao fato de o autor conferir vivacidade às personagens de modo que elas parecem refletir seu próprio criador e quanto à ideia de a própria personagem ter uma visão ou não em relação a si mesma, uma relativa autonomia que a faz “deliberar” sobre sua existência.

Esses fatos trazem à tona a discussão a respeito das categorias de personagens que são apresentadas nos romances. Antonio Candido (2011) trata do paradoxo da existência da personagem, do quanto o ser fictício na fantasia da criação literária revela sua existência. Ele assevera que o escritor trata da lógica da personagem e que é possível interpretar a “linha coerente fixada” quanto a esse ente ficcional. Isso exprime os aspectos coesos em muitas personagens, de que também James Wood (2012) tratou, uma identidade que se fixa a partir do autor que as mantêm constantes e de alguns critérios muito específicos, como trata Candido das personagens cômicas, pitorescas ou sentimentais.

Assim, Antonio Candido sugere que sejam evidenciados dois pólos: um relativo à “transposição fiel de modelos” e outro, como “invenção totalmente imaginária” (CANDIDO, 2011, p. 70-71). Ao considerar esses dois pólos, sugere-se Grenouille como presente na segunda

categoria, como entidade presa a uma ficção imaginária e dotada das características as quais são elaboradas a partir da própria ficção nos quadros visionários do autor que burila uma imagem que será constituída no interior do processo ou trabalhada anteriormente à constituição narrativa.

Uma certa concepção de homem já estava prevista por Süskind⁴³: um indivíduo advindo do Iluminismo (1790-1800). Sobre o Iluminismo, Elisabeth Roudinesco (2008) escreve que havia no século XIX a grande questão de que o mal adviria da natureza ou da cultura, e que o homem desse século estaria dividido entre a adesão aos novos costumes definidos a partir de 1810, pelo governo Francês que determinava os novos costumes e códigos de conduta, à racionalização e à ciência. A tradição voltada para as crenças mais arraigadas aos valores religiosos ou românticos, que serão definidos contra o iluminismo.

Projetar um homem que viveu antes das mudanças ocorridas com a Revolução Francesa (1789-1799), porém com fortes inclinações aos métodos científicos empreendidos pelo Cientificismo do século XIX, fez desse homem um precursor ávido e obcecado por um ideal e que o sustenta até o final. Jean-Baptiste Grenouille nasceu em 1738, ficcionalmente, no momento em que Paris vivia no Antigo Regime e o país desfrutava de seus últimos instantes; em um período no qual a teoria dos miasmas estava no limiar da tolerância; em uma época na qual as cidades teriam que passar por grande estruturação, a fim de comportar o número de habitantes que crescia em proporções assustadoras; no momento em que o odor insuportável dessas cidades ameaçava a ascensão do novo poder político e econômico da Europa.

Grenouille deveria, portanto, comportar mais que as características físicas de um homem nascido na pobreza do Mercado da *Rue aux Fers*, rejeitado pela mãe, preterido por seus cuidadores e criado sem amor. Ele deveria comportar um ideal que irá florescer com o Iluminismo, a ciência, a crítica às desigualdades sociais e a valorização do pensamento criador.

Para Bruce E. Fleming (1991), Grenouille está representado na parábola do artista. Fleming entende parábola como uma sequência de eventos que se voltam para um exemplo, ou seja, para ele Grenouille é um exemplo de como o artista se desumaniza para buscar em seu intento artístico um sentido, como ele leva esse intento às últimas consequências. Isso pôde ser verificado quando tratamos da questão do olfato, pois Grenouille não mede esforços para conseguir a matéria prima para produzir o melhor perfume. O assassinato das moças confere a extensão do título da obra de Patrick Süskind, o tom sombrio do intento de Grenouille e sua decisão de tornar-se um assassino.

⁴³Como já apresentado no Capítulo 1, na entrevista concedida a Markham.

Para Judith Ryan (1990) não foi acidentalmente que Patrick Süskind escolheu o nome Jean-Baptiste Grenouille, o que também reitera Ana Paula Piva (2010). Ambas interpretam como definidor a denominação do protagonista, pois pode ser recuperada a questão religiosa de João Batista, seu sacrifício e sua missão, e do sobrenome *grenouille*, que na língua francesa designa um sapo, símbolo da transformação, o que é reforçado no romance na passagem: “Perto da água descobriu uma galeria natural, que, através de muitas sinuosidades estreitas, levava ao interior da montanha” (SÜSKIND, 2006, p.108-109). O aspecto anfíbio da personagem também sugere a transformação pela qual ele passará após a hibernação, quando ele descobre sua condição de inodoro e irá buscar com mais afinco concretizar seu objetivo: criar um perfume único.

Esse caráter anfíbio também suscita uma personalidade voltada para a ciência, para a observação, a experimentação, a racionalidade, representado pelo sapo de coloração verde que também representa a ciência moderna. Compreendemos que Grenouille encerra uma complexidade, não só pela busca do método, mas pela aspiração em criar. No mundo interior de Grenouille, evidenciado por ocasião do episódio na montanha, encontra-se o narcisismo artístico e científico e, em nossa análise, a busca pelo método de obtenção dos odores, a criação e experimentação que definem o percurso também da própria ciência do século XVIII, que buscava meios de se firmar enquanto domínio do saber.

Quando Grenouille descobre que não pode extrair o cheiro de todas as coisas existentes pela decantação, ele realiza uma ação que o sapo também realiza: entra em estado de putrefação, em um estado de morte. Patrick Süskind apresenta essa característica na passagem: “O corpo de Grenouille estava crivado dessas bolhazinhas vermelhas. Muitas delas rebentavam e vazavam o seu conteúdo agitado” (*Ibid.*, p. 90).

Mitologicamente, o sapo também representa o elemento masculino. Na alquimia, o simbolismo a ele atribuído é o da transformação, fonte de cobiça, na qual ele se vê mergulhado pelo excesso⁴⁴. Esse aspecto é determinante para a força temática empreendida pela ação da transformação, a qual marca definitivamente a proposta do romance, em nossa análise.

É desse homem e de sua história que se ocupou Patrick Süskind por dois anos antes de escrever o romance, primeiramente editado em episódios e depois como livro, no ano de 1985.

⁴⁴ Como citado em www.dicionariodesimbolos.com.br. Acesso em 02 de fevereiro de 2017.

2.5.1 Grenouille seria uma personagem fantástica?

O percurso da personagem Grenouille inicia de modo peculiar, pois o narrador afirmou que ele foi monstruoso desde o princípio: [...] Ele se decidiu em favor da vida por pura teimosia e maldade” (SÜSKIND, 2006, p.25). Como um recém-nascido poderia decidir logo ao nascer motivado por sentimentos tão fortemente votados ao indivíduo adulto? O narrador o explica quando compara a decisão de Grenouille como a do feijão ao germinar. A ama Jeanne Bussie o rejeitou pelo fato de ele não ter cheiro, as crianças do abrigo de Madame Gaillard o evitavam, pois desde sua chegada ele já lhes causava mal-estar.

As impressões sobre o bebê Grenouille eram as piores possíveis e apenas Madame Gaillard não o distinguia dos outros porque ele mesmo não tinha olfato. Ao crescer mais um pouco, sim, que as habilidades dele começaram a desafiar de fato os que conviviam com ele. A percepção de Grenouille é um dado fantástico que sugere uma natureza diferente em relação às outras crianças. Para ele, a percepção olfativa se desenvolve à medida que as vivências dele vão se tornando cada vez mais significativas em nível de experiências.

Que aquela bebida branca que, a cada manhã, Madame Gaillard aprontava para suas crias fosse simplesmente chamada de leite, quando, segundo a percepção de Grenouille, cheirava e tinha gosto completamente diferente conforme estivesse quente, conforme a vaca de que provinha, conforme o que essa vaca tivesse comido [...] (*Ibid.*, p. 28)

Bettina Malnic (2008) informa que os humanos podem discriminar mais de quatrocentos mil odorantes, ou seja, substâncias ou moléculas que apresentam cheiro. Ela considera que essa capacidade permite assimilar uma grande quantidade de informação olfativa encontrada nos ambientes. Em relação a Grenouille, o narrador informa que na infância ele já teria assimilado entre dez mil e cem mil cheiros diferentes ao seu redor.

A comparação das duas informações não autoriza a inserção do estranhamento ou permite que Grenouille tenha uma capacidade maior que qualquer humano. Todavia, o narrador não só informa que o número de cheiros é grande, mas que o menino sabia combinar esses odores peculiares e específicos. Isso o torna diferente das crianças à princípio e confere a Grenouille uma atenção por parte do leitor que deve, a partir do que o narrador antecipa, discriminar como decisiva a questão do olfato.

Tzvetan Todorov (2012) ocupa-se da questão do fantástico na literatura e apresenta as características mais marcantes do gênero. Para ele o que caracteriza o fantástico é a hesitação. Nesse tocante, ele descreve que a hesitação não ocorre somente quanto ao leitor, mas pode

ocorrer no âmbito da narrativa com um personagem ou ainda a adoção por parte do leitor do ponto de vista de uma das personagens.

Para que haja o fantástico, segundo Todorov, aquelas condições são necessárias e cada uma delas se volta para aspectos muito específicos da constituição do gênero, como se verifica na passagem a seguir quando o autor reforça a ideia já defendida, o que para alguns autores na atualidade não constitui uma condição tão necessária, mas apenas compulsória, uma vez que nas teorias mais recentes há outros aspectos a considerar que também são evidenciados nesse trabalho. O excerto abaixo define as condições que T. Todorov defende:

A primeira condição nos remete ao aspecto *verbal* do texto, mais exatamente, ao que se chama “visões”: o fantástico é um caso particular da categoria mais geral da “visão ambígua”. A segunda condição é mais complexa: ela se prende por um lado ao aspecto *sintático*, na medida em que implica a existência de um tipo formal de unidades que se referem á apreciação feita pelas personagens [...] estas unidades poderiam se chamar “reações”, por oposição às “ações” [...] Por outro lado, ela se refere ao aspecto *semântico*, já que se trata de um tema representado, o da percepção e sua notação. Enfim, a terceira condição tem um caráter mais geral e transcende a divisão em aspectos: trata-se de uma escolha entre vários modos (e níveis) de leitura (TODOROV, 2012, p. 39)

No campo das “visões”, das quais Todorov trata, é possível relacionar em *O perfume* os vários eventos dos quais Grenouille desde a infância até o segundo encontro com Laurie, no capítulo trinta e nove do romance, vivencia. Ele não só causa hesitação quanto ao seu caráter humano, mas evidencia a dúvida e a incerteza de que o leitor possa estar diante de um ser eminentemente sobrenatural. O modo como o garoto Grenouille lida com a linguagem e o fato de ele se fundir com a madeira, quase transformado em boneco de pau, já sugere que se trata de algo que pode suscitar o sobrenatural (SÜSKIND, 2006, p. 28). Os eventos excepcionais da visão olfativa são os que mais chamam atenção na leitura do romance, pois ele de fato, enxerga o campo olfatório das pessoas e através dos objetos, também é capaz de diferenciar esse campo olfatório, como se fossem fios, aspectos para ele visuais de algo que para os humanos não é visível. Nesse aspecto, as “visões” do leitor podem estar altamente embricadas com as “visões” do narrador por conta do direcionamento deste no que diz respeito ao protagonista.

É necessário ressaltar o campo das “reações”, em termos da análise de Todorov, pois elas estão explicitadas na percepção das personagens em relação a Grenouille. Madame Gaillard é a primeira a reagir à presença do protagonista do romance, diferentemente das crianças que apenas o temiam e o evitavam, como no excerto abaixo:

Ainda mais notável parecia ser que ele, como Madame Gaillard acreditava ter constatado, era capaz de enxergar através de papel, tecido, madeira, até mesmo através de sólidas paredes e portas trancadas [...] Conseguia enxergar até o futuro, ao anunciar, por exemplo, a visita de uma pessoa bem antes de ela chegar [...] Não enxergava tudo, isso é óbvio, não via tudo com os olhos, mas farejava com o seu nariz com um faro cada vez mais agudo e preciso [...] uma segunda visão (SÜSKIND, 2006, p.30)

Tzvetan Todorov (2012) acrescenta que o fantástico desafia por haver a questão de se acreditar ou não nos eventos decorrentes dele. Em *O perfume* há muitas vezes a sincronia entre as visões e as reações, pois tanto o leitor se depara com o inacreditável ou com a dúvida, como as personagens experimentam essa sensação: eles sentem calafrios na presença de Grenouille.

Voltando às “reações”, Baldini ficava admirado ao constatar que o jovem Grenouille dispunha de técnicas que ele jamais pudera imaginar. O espanto é substituído pela hesitação quanto ao caráter do aprendiz que ora lhe parecia abjeto, ora lhe parecia sublime. Para Baldini, o fato de o jovem não utilizar qualquer instrumento de medição disponível no laboratório para produzir os perfumes era simplesmente diabólico, mas ao mesmo tempo Baldini concebia o miraculoso intento como divino. Há novamente sobre Grenouille a atmosfera do grotesco, do ambivalente.

Elisabeth Roudinesco (2008) trata que anteriormente ao Iluminismo as crenças, os sacrifícios, as penitências pela busca da salvação pelo sofrimento eram consideradas como sublimes, ou seja, toda perversidade advinda de autopunições, mutilações ou afins eram consideradas como purificadoras. Ela questiona como teria surgido a parte obscura do Iluminismo, não mais preocupado com a salvação, mas com a busca pela razão plena no conhecimento. A autora suscita que teria sido perdida a inocência. Assim, ela evoca a figura de Sade⁴⁵ que teria desconfigurado a ordem disciplinar do Iluminismo em favor da perversão por ele perpetrada. Ele teria subvertido o próprio movimento que o abrigou como homem e como artista.

O narrador, logo no início do romance, compara Grenouille a Sade por causa da arrogância. A perversão não era uma característica de Grenouille e não havia também por parte dele qualquer motivação sexual aparente. O que pode ser confrontado em relação ao marquês seria o sombrio propósito de submeter o humano. Grenouille tinha como principal motivação a aura humana dotada dos valores da inocência, auras singulares ainda não perturbadas pela perversão ou pela animalidade do ser humano. Mais que ninguém, Grenouille via essas auras, ele as perseguia e esse aspecto o torna um ser vinculado a um mundo diferente, um mundo entre duas percepções: o real e o espiritual.

Outra característica fantástica de Grenouille é o autorregeneração, uma espécie de cura de si mesmo. Ao trabalhar no curtume de Grimal, ele fica muito doente e já o consideram morto pelo quadro de esplenite, inflamação do baço. Todavia, surpreendendo a todos ele se recupera,

⁴⁵Donatien Alphonse François de Sade (1740-1814) aristocrata francês e libertino.

ainda mais resistente e obstinado a conquistar mais aromas. Em outro episódio, já na casa de Baldini, a frustração quanto ao uso da destilação de alguns materiais o fez adoecer. Porém, ao perguntar a Baldini sobre como fixar perfumes e outros métodos para obter as essências, Grenouille descobre que em Grasse isso seria possível: “[...] Apenas dormia profundamente e sonhava, recuperando os seus fluidos. Já as bolhazinhas sobre sua pele começavam a ressecar, as crateras de pus a se retrair [...] Em uma semana estava curado” (SÜSKIND, 2006, p. 95).

Karin Volobuef (2000) pontua a evolução do fantástico na modernidade como a reavaliação daquela natureza sobrenatural da qual tratou Tzvetan Todorov (2012). Ela acrescenta que o fantástico “[...] faz emergir a incerteza e a desconfiança daquilo que era familiar” (VOLOBUEF, 2000, p.110). A autora reforça que o que se considera agora é a problematização da vida, do ambiente que se conhece cotidianamente. São essas características do fantástico que atravessam a modernidade e que chegam à pós-modernidade que nos motiva a pensar que Grenouille pertence ao campo do fantástico. É a problematização sobre a condição humana e a percepção que nos evocam a realidade paralela da criação fantástica. Porém, compreendemos que há elementos no fantástico todoroviano que são imprescindíveis para a comprovação de que o legado desse autor se encontra ainda fecundo de novos desdobramentos.

Também, para nós, Grenouille tem seu momento de catarse no episódio da montanha. Lá, ele se duplica: “[...] Levantava-se, o Grande Grenouille interior, como um gigante, em toda sua glória e grandeza [...] olhando ao redor, orgulhoso e pleno de dignidade (*Ibid.*, p. 112). Os próximos eventos são relacionados ao grotesco, quando da criação de um mundo de flores e aromas. Novamente a fertilidade e a criação. O que resultará em um espetáculo cosmogônico, no qual ele é o demiurgo, ele tem o poder sobre o caos. O movimento vertical da criação.

O duplo volta a ressurgir no episódio do espelho na propriedade do Marquês de Taillade-Espinasse. Grenouille olha um *monsieur* no espelho, após a transformação do homem das cavernas em humano:

E Grenouille também achou que o *monsieur* no espelho, essa figura disfarçada de gente, mascarada, sem cheiro, não deixava de ter o seu quê; ao menos lhe pareceu que era como se ela pudesse – bastando apenas que se aperfeiçoasse a sua máscara – produzir certo efeito no mundo externo, como ele, Grenouille, jamais teria creditado a si mesmo. Curvou-se em saudação diante da figura e percebeu que, enquanto de novo se curvava, ela inflava as narinas farejando... (*Ibid.*, p. 128)

Procuraria sair de onde estava e iria a Grasse, pois sabia que o que ele ambicionava estava lá: uma máscara melhor do que ele havia produzido. O duplo da montanha e o duplo do espelho, o mascarado, mantinham o jogo entre sonho e realidade. Tzvetan Todorov (2012) explora a questão do “mirar-se”, acessível aos que têm o poder de enxergar o outro mundo, o

mundo interior. O duplo é o obscuro, o sombrio, o interno que se esconde, reforçado pela máscara olfativa que confere humanidade a Grenouille

O olhar em Grenouille é fantástico, pois ele consegue enxergar a aura das pessoas, ele consegue ver suas motivações. Pode-se sugerir uma percepção-consciência, em relação à terminologia de Freud *apud* Todorov: “É uma relação relativamente estática, no sentido de que não implica ações particulares, mas antes uma posição; uma percepção do mundo de preferência uma interação com ele” (TODOROV, 2012, p.128).

Todavia, no romance está um pouco além da percepção de que trata Freud. O confronto com as outras personagens pode dar conta de como essa relação se estende além da percepção, mas marca uma consciência que penetra o ser humano, que o analisa enquanto entidade viva, como se houvessem marcas de suas ações e também como ser espiritual, como se o espírito, a essência fosse para Grenouille visível.

2.5.2 Grenouille e as outras personagens

Ao apresentar Grenouille, o narrador o faz relacionar a outras personagens que se encontram na narrativa. A primeira dessas personagens é a mãe de Grenouille. O narrador a apresenta como alguém ainda com expectativas e com um futuro, mesmo ressentida dos males que acometem os pobres de Paris, a gota, a sífilis e a tísica. A primeira confrontação com essa personagem representa a rejeição e o abandono. Para ela, o bebê é um estorvo e a distanciariam de seus planos, pois não era hora de ser mãe, sua consciência o diz, o narrador a interpreta.

Essa personagem marca as lembranças mais odiosas de Grenouille quando este estava na montanha, quando ele revisa a adega interior dos cheiros armazenados: “o cheiro de assassina de sua mãe” (SÜSKIND, 2006, p. 110). Antonio Candido (2011), no livro *A personagem de ficção*, trata da importância de uma estrutura coerente para relacionar o mundo do romance com o mundo real. Ele cita a convencionalização como significativa para selecionar os traços necessários, posto que não se poderia realizar a descrição da totalidade da vida de todas as personagens.

No tocante à mãe de Grenouille, a convencionalização permitiria que fosse apreciada a relação que o protagonista tinha com essa personagem, o quanto a seleção de traços dela faria diferença na hora de confrontar as motivações de um e de outro. Na montanha, como já foi mencionado anteriormente, a caverna representa o útero materno, a possibilidade de um novo nascimento, de uma renovação. Esse dado aponta para a questão de como as intersubjetividades, mãe e filho, foram constituídas a partir do encontro tão breve no momento do parto no mercado.

A ama Jeanne Bussie também é lembrada por Grenouille por ocasião das memórias olfativas armazenadas: “[...] o suor histérico, quente, da ama Bussie” (*Idem*). Ao perceber em Grenouille a ausência do cheiro, Bussie também o rejeita e a vivência de Grenouille com ela é tão menos importante do que com a mãe, porém, ambas têm projetos que são atravessados pela presença do bebê. No caso da ama, ele é faminto demais e a prejudicaria nos negócios, ao receber dinheiro pela manutenção e alimentação dos recém-nascidos. Ambas encontram reveses, pois a mãe de Grenouille é morta e a ama é destituída da função de cuidadora.

Apenas Madame Gaillard poderia recebê-lo com menos reservas, pois ele só vai confrontar seus objetivos quando ela percebe que ele pode ser um problema para controlar, tendo em vista seus poderes sobrenaturais. Diferentemente da mãe de Grenouille, na narrativa se tem ampla atenção à vida de Gaillard, no presente, no passado e até de seu destino. Todavia, ainda assim há no futuro da senhora a paga por suas ações em relação às crianças de sua casa: terá um fim que não desejava, a morte pública, deixada à sorte.

Essas mulheres marcam a relação reprimida de Grenouille com a maternidade, suas reservas para com as mulheres não são desenvolvidas no romance, pelo contrário, tanto a jovem das nectarinas quanto Laurie provocam nele emoções que não são muito bem descritas, mas o campo olfativo das jovens sugere força e suavidade, típicos traços femininos.

Baldini é uma das personagens com as quais Grenouille mais interage. O velho perfumista deverá mostrar as técnicas para o ofício iminente. A imagem do mestre e do aprendiz não é harmoniosa, pois cada um deles tem propósitos distintos: o velho, ao descobrir os talentos do jovem deseja ascender social e comercialmente e o aprendiz deseja conhecer as técnicas que o levariam à apreensão dos cheiros. Eles se relacionam com reservas e há grande repúdio, embora a produção deles juntos possa sugerir a relação do pai com o filho, o que não pôde ser verificado em termos do encontro com o Padre Terrier que nutriu por alguns instantes sentimentos paternais por Grenouille, mas esses sentimentos se dissiparam ao se comprovar que o religioso estava sendo analisado pela criança, em seus mais íntimos desejos.

Grimal é a figura masculina menos desenvolvida no romance. O que se verifica nele é a truculência, como em Drout, a outra figura masculina que apresenta traços de truculência e virilidade. Há nessas personagens uma composição falocêntrica, termo que Jacques Derrida usa (*apud* Eagleton, 1994). Derrida usa esse termo para se referir aos indivíduos que dispõem de um domínio sexual e social e trata que a sociedade moderna desenvolve esse componente, como também o logocêntrico, uma espécie de estatuto verbal.

Em Grimal e Drout esse componente anulava a relação olfativa de Grenouille com o falo. Essa relação estaria diminuída pela dominação que ambos têm sobre o jovem, eles estão

em posições superiores a ele. Grenouille sabe desde o início que Grimal poderia aniquilá-lo, ele o pressente olfativamente; Drout tem poder sobre Madame Arnulfi e ela possui os negócios, os quais passam a ser compartilhados com Drout após o casamento deles. Grenouille novamente o pressente olfativamente.

Antoine Richis é seu grande confronto, pois Richis consagra a genialidade de Grenouille e o respeita por causa de seu requinte ao desejar Laurie. Grenouille, por sua vez, o analisa quando ele vai ao estábulo onde Grenouille finge dormir antes de Laurie ser morta. Essa análise dura muito pouco, porém, Grenouille reconhece em Richis as ambições, como fica claro na narrativa: Richis casaria a filha, ganharia título e então casaria novamente para que seus descendentes pudessem continuar seus negócios. Mais uma vez a fertilidade e a força masculina podem inibir Grenouille, mas não Richis, pois Grenouille também conhece sua fraqueza, Laurie.

Para Terry Eagleton (1994) existem opções binárias em sociedades como a atual que tratam da autoridade e da obediência, por exemplo, e que o semiótico pode ser considerado como uma forma “bissexual” de escrita, a qual anularia as divisões de masculino e feminino. Esse semiótico trata, nos termos de Kristeva *apud* Eagleton, do “jogo de forças que pode ser percebido em cada linguagem, e que representa uma espécie de resíduo da fase pré-edipiana⁴⁶” (EAGLETON, 1994, p. 202-203).

Se deslocados esses aspectos, levantados por Eagleton, para a sociedade francesa e para as interações de Grenouille até o encontro com Drout, é possível sugerir que pelo semiótico, Grenouille seria portador do elemento bissexual, de uma repressão necessária para sua sobrevivência no meio social. Tanto o elemento feminino quanto o masculino provocam em Grenouille a cisão com o processo criador nas duas esferas do simbólico, no feminino e no masculino.

Apenas com as garotas ruivas, a jovem das nectarinas e Laurie, há possibilidade de criação potencial, pois as jovens emanam os aromas que conciliariam o feminino nessa relação de criação potencial. Entendemos que a sensação guardada no coração de Grenouille em relação às duas jovens poderia ser a chave para que se pudesse operar algo novo no percurso do protagonista. É possível, pois, compreender que elas poderiam tê-lo salvo de seu intuito desumanizador e niilista.

⁴⁶ Referente às fases oral, anal e fálica da criança, antes do desenvolvimento da fala. Período no qual as pulsões dominam.

3. TRANSPOSIÇÃO E OLFATO: ANÁLISE COMPARATIVA DE *O PERFUME*, DE PATRICK SÜSKIND E DE *PERFUME*, DE TOM TYKWER

3.1 Tom Tykwer: apresentação do diretor

Tom Tykwer nasceu em 23 de maio de 1965, na cidade de Wuppertal, na Alemanha. Além de ser diretor, ele também é produtor, roteirista, cantor e compositor e já aos onze anos de idade começou a fazer filmes em formato Super-8, comum nos anos sessenta e inicialmente sem possibilidade de gravar sons. Mais tarde, ainda jovem, trabalhou em uma sala de cinema para que pudesse acompanhar os lançamentos da época.

Mudou-se para Berlin, após concluir o ensino médio, e lá trabalhou na projeção de filmes. Em Berlin, a partir dos anos noventa, iniciou de fato a carreira de diretor ao encontrar Frank Griebe e filmar pequenas histórias: *Because*, 1990, trata de um evento na vida de um pai e um filho ao se envolverem com um casal estranho. Nesse filme de curta duração, Tom Tykwer já introduz uma técnica que marcará sua carreira, a de rebobinar a experiência vivida, ou seja, como se a vida pudesse ser revivida ao se voltar o CD, como se as experiências da vida pudessem ser lidas de uma outra forma à medida que ela voltasse a pontos iniciais; *Epilog*, 1992, trata de um casal que acaba brigando por um motivo aparentemente fútil. No filme, a esposa dá um tiro no marido, porém o diretor surpreende ao reler a cena, com a técnica já citada, para que o espectador possa reavaliar outros aspectos da situação vivida pelo casal. De igual modo no filme, há o giro em 360° da câmera que fornece ao espectador uma panorâmica do apartamento onde o casal se encontra para uma avaliação ainda mais detalhada da cena. Essas técnicas serão usadas em muitos filmes de Tom Tykwer.

Após esse momento de experimentação, Tykwer escreveu e dirigiu o longa metragem *Deadly Maria* (em alemão, *Die tödliche Maria*), 1993. Maria é uma mulher atormentada desde a infância, quando perde a mãe. As figuras masculinas da vida da personagem, o pai e o marido, apresentam características semelhantes que vão desde a truculência à indiferença quanto à protagonista. A seguir, Tom Tykwer faz sua primeira adaptação intitulada *Winter Sleepers* (*Winterschläfer*), 1996, do romance de Anne-Françoise Pyszora (*Expanse of Spirit*). É a história de pessoas que se envolvem por acaso.

Cada uma das personagens, masculinas e femininas, define-se por um temperamento peculiar: Becky é inconstante, Laura é insegura, René tem uma limitação mental que o faz

fotografar tudo, para que ele não esqueça dos fatos e eventos de sua vida, Marco é excêntrico e egoísta. Theo, o pai da jovem, está obstinado em provar sua inocência, uma vez que a comunidade crê que ele tenha matado a filha e eles não acreditam na história do acidente porque o carro sumiu. O modo como o diretor apresenta cada personagem reflete a busca de técnicas específicas para mostrá-los ao espectador: uso de close-ups, ângulos diferentes para a mesma cena e variação de planos.

Na adaptação, os sons e as músicas são cuidadosamente escolhidos e foram selecionadas entre o clássico e o popular – *Frates*, de Arvo Pärt e *Untitled # 1*, de Spain, por exemplo -, o que já sugere que o diretor reserva um lugar significativo para o aspecto auditivo do filme. Em *Perfume*, fica nítida essa preocupação porque Tom Tykwer compôs todas as músicas juntamente com Reinhold Heil e Johnny Klimek. Para cada composição, houve atenção quanto às características de cada personagem do filme ou momento vivido por Grenouille, como por exemplo: *Streets of Paris* marca a descoberta dos odores de Paris pelo protagonista e em cada nota, evidenciadas por instrumentos de cordas e por instrumentos de percussão, verifica-se a dinâmica da percepção empreendida pelo jovem. Já em *The girl with the plums*, Tom Tykwer destaca o que seriam as características da moça da Rue de Marais, assassinada por Grenouille: a leveza etérea destacada por uma voz feminina e o som de metais, cordas, especialmente de harpa, como na música anterior, e violino, porém com segmentos mais fortes e marcantes, variações de coro masculino em um segmento. A trilha sonora é em nossa análise um meio de transpor o sentido do olfato porque em associação com a percepção olfativa de Grenouille, no filme, as melodias procuram traduzir as emoções vividas pelo protagonista no contato perceptivo.

O espírito criador de Tom Tykwer foi premiado a partir de *Run, Lola, run (Lola rennt*, em alemão e *Corra, Lola, corra*, em língua portuguesa), de 1998, que Tom Tykwer ganha reconhecimento em seu país e internacionalmente, não apenas pelos inúmeros prêmios que ganhou, mas por associar: som, velocidade, espaço, tempo, imagem e perspectiva em uma história que pareceria absurda. No filme, Lola precisa ajudar Manni, o namorado, pois ele perdera o dinheiro que deveria ser entregue ao patrão, um traficante, no metrô. Há recorrência de técnicas e um certo entrelaçamento entre os filmes do diretor, com em *The princess and the warrior (A princesa e o guerreiro)*, 2000, que apresenta Sissi (Franka Potente), a mesma atriz de *Corra, Lola, corra*, como protagonista, a qual encontra Bodo em uma situação inusitada: ele salva a vida dela após um acidente de carro. A história de ambos é intermediada por muitos *flashbacks*, lembranças da infância e da vida recente deles antes de se encontrarem, o que ocorre

de maneira recorrente nos filmes de Tom Tykwer, o que em nossa análise também é um ponto chave no estilo do diretor: o uso da memória e a associação de emoções visuais, olfativas e táteis.

Há nesse filme uma série de introduções importantes que contribuem para uma sugestão de aprimoramento das técnicas do diretor, como as câmeras diversas em tomadas mais ousadas, como a técnica de *pixilation*, na qual atores são fotografados quadro a quadro para criar um efeito de animação, de movimento em sequência, em deslocamento. Também o uso da computação gráfica, especialmente na hora em que Sissi aproxima a concha do ouvido e ela volta no tempo, é verificada em *Perfume*, quando Grenouille está em evidência na cena e por meio do olfato o espectador é transportado para o nascimento do protagonista, posto que é usado equipamento de alta precisão para montagem e para acelerar a edição. No entanto, há recorrência também das sombras, iluminação cuidadosa, tomadas internas e externas, como em *Corra, Lola, corra*, jogo de câmera e iluminação que comunicam momentos subjetivos do casal, como: filtros de luz diferentes para eles, se *flashbacks*, cenas em preto e branco e evanescentes para definir que há marcação dos espaços e a preocupação das expressões faciais das personagens, definidas a partir de tomadas com planos que iniciam do médio plano e vão até o primeiríssimo plano, outrossim a trilha sonora marcadamente forte. É necessário destacar que em todos os longas-metragens acima mencionados há epígrafes. O diretor e escritor Tom Tykwer escolhe as passagens que servirão como tema para resumir sua criação. Esse cuidado denota, a nosso ver, uma preocupação em deixar a assinatura e a personalidade do artista, bem mais que do técnico que comanda a direção.

As mesmas técnicas já descritas são utilizadas em *Heaven (Paraíso)*, 2002. O roteiro e a história não são de Tykwer, ele apenas dirige, porém, sua assinatura encontra-se nas técnicas já mencionadas, voltadas para close-ups reveladores, música e trilha sonora que auxiliam na composição e interpretação das cenas, pois mantêm sons com temas recorrentes. A seleção de músicas clássicas de Arvo Pärt e trechos com som do próprio ambiente ou paradas em silêncio para os diálogos são importantes para fazer com que os espectadores possam ter uma percepção não apenas do ambiente, mas também dos sentimentos das personagens. A música é um elemento significativo para Tom Tykwer porque gera sensações e marca comportamentos que podem ser interpretados pelos espectadores, a partir da percepção das situações agregadas a um tema musical. Esses últimos aspectos em relação ao som e aos elementos sonoros garantiram ao filme um toque mais solene que os filmes anteriores, pois evidenciam que os protagonistas estão se desligando do mundo, isto é, há certa transcendência, em especial a partir do momento

em que eles têm os cabelos cortados e passam a se identificar mais entre si, como almas gêmeas. Ao final, com a entrega de ambos ao sentimento que os unia, sem reservas sob uma árvore enorme, as tomadas de câmera do alto, denominada de *space cam* (câmera no alto), sugere um aspecto narrativo significativo: a união deles é divina, como se alguém os olhasse de cima, até que ascendam ao céu, no final do filme, dentro de um helicóptero roubado.

Em 2009, *The International* (*A organização*, título em língua portuguesa) consagrou Tom Tykwer para filmes de ação e suspense. O filme teve várias locações, como *Perfume*, e um orçamento também alto. No filme, o agente da Interpol Louis Sallinger (Clive Owen) busca provar que banqueiros corruptos estão usando dinheiro de cidadãos comuns para fins ilícitos. Ele conhece Eleanor Whitman (Naomi Watts), promotora de justiça de Manhattan, que passa a auxiliar na caçada ao chefe da organização. Tom Tykwer usou computação gráfica, como em *Perfume*, pois muitas cenas foram feitas em estúdio e nos locais reais havendo grande preocupação de a equipe posicionar câmeras e realizar tomadas que pudessem gerar nos espectadores uma sensação de pouca mudança de cenários. A seguir verifica-se, em 2010, *Three* (*Drei*, em alemão), uma comédia dramática que trata da vida de um casal que se separa por um tempo e, ao se reencontrar, descobre que está apaixonado por um jovem bissexual chamado Adam. Hanna (Sophie Rois) e Simon (Devid Striesow) após entenderem que o casamento não estava feliz por conta da rotina e pelo fato de Simon precisar passar por uma cirurgia nos testículos, decidem viver separados. Ela encontra Adam e começa um relacionamento com ele, ao mesmo tempo que Simon se envolve com Adam também. Um dos últimos trabalhos de Tom Tykwer foi *Cloud Atlas* (*A viagem*, em língua portuguesa), 2012. Esse filme é uma super produção, como fora *Perfume*. Roteiro, trilha sonora e produção ficaram também a cargo de Tom Tykwer, que dividiu a direção com Lana e Lilly Wachowski (os filmes *Matrix*, *O destino de Júpiter*, *Sense8* e outros) na adaptação do romance homônimo de David Mitchell. O filme apresenta histórias entrelaçadas por elementos de ligação muito significativos: um livro, uma música, um roteiro, um filme, uma sinfonia, um discurso. Ele participou, em 2015, na direção e composição musical de alguns episódios de *Sense 8*, dos diretores anteriormente citados, ou das irmãs Wachowski. Ainda, dirigiu, escreveu e compôs músicas em *A hologram for the king* (*Negócio das Arábias* ou *Um holograma para um rei*, ambos títulos em língua portuguesa), 2016, estrelado por Tom Hanks. O filme trata da história de um consultor falido chamado Alan Clay que decide ir para Arábia Saudita para vender um empreendimento revolucionário a um rei: equipamentos para gerar hologramas que serão usados em caso de reuniões a distância. Ao chegar à Arábia, ele se envolve com a cultura e com

a gente local, passando a repensar a vida que tinha junto à família e a nova vida que se apresenta a ele.

A escolha de Tom Tykwer para escrever o roteiro e dirigir *Perfume* não foi imediata e quando Bernd Eichinger conseguiu os direitos de filmagem, ele iniciou o trabalho de adaptação do texto com o roteirista inglês Andrew Birkin, porém Eichinger disse que havia necessidade de maior elaboração para roteiro pelo fato de Jean-Baptiste Grenouille não ter voz no livro, isto é, estar sob o filtro do narrador e para um filme isso seria danoso. Para ele, o público não iria se envolver com uma personagem sem diálogos ou expressão própria. Eichinger escalou Tykwer para o projeto ousado de *Perfume* por conta de percurso e experiência do diretor, o que foi mostrado acima. Foram necessárias mais de vinte revisões do texto para que ele finalmente pudesse ser filmado.

São esses fatos de que trataremos a seguir: do cinema e de seus códigos para a transposição de textos, da elaboração, da criação e realização de *Perfume* e do projeto de levar aos espectadores uma história que desafiou muitas gerações de leitores.

3.2 O cinema e seus códigos

Tratar de cinema implica fazer uma viagem até o final do século XIX quando a busca pela reprodução da realidade por meio da imagem ganhava a popularidade necessária para produzir no homem da época a vontade de transformar e aperfeiçoar as técnicas. Flávia Cesarino Costa (2012) enfatiza que os primeiros vinte anos do cinema, entre 1895 e 1915, foram marcados pela transformação constante e a autora ressalta que os filmes daquele momento histórico eram uma continuação das lanternas mágicas que surgiram ainda no século XVII (COSTA, 2012, p.17 e 18). As lanternas mágicas também são denominadas de câmaras escuras que mantinham jogo de lentes, lâmpada de azeite, placa de vidro pintada e lenço e eram usadas em ambiente acadêmico e em espetáculos populares.

Em 1895, no Grande Café em Paris, houve a demonstração para o público do aparelho dos irmãos Auguste e Louis Lumière, comerciantes que vendiam placas fotográficas. O cinematógrafo funcionava como câmera ou projetor e ainda fazia cópias em negativo. O formato do equipamento também era importante, pois era fácil de transportar e como os irmãos eram negociantes natos, viajam por países onde eles poderiam operar as máquinas como

cinematografistas e fazer imagens de diferentes lugares e vender em seus catálogos (COSTA, 2012, p. 20).

George Méliès foi um pioneiro na criação de histórias de ficção usando efeitos fotográficos. O mais curioso sobre Méliès era a experimentação: ele filmava o cotidiano das pessoas em Paris, mas também criava o que podia para registrar seus mundos inventados. Ele produziu cerca de quinhentos e cinquenta e cinco filmes durante a carreira e sua paixão pela reprodução e criação de imagens fizeram com que ele definisse técnicas que até são usadas, como *stop motion*, que consiste na montagem em película fotográfica de modelos reais que foram fotografados quadro a quadro. As fotos são montadas para gerar a ilusão de movimento e as animações, como *O estranho mundo de Jack* (1993) e *A fuga das galinhas* (2000) foram feitos com essa técnica. Filmes em alta e baixa velocidade também constituíram o quadro experimental de Méliès, bem como estudos e experimentações sobre perspectiva também foram importantes para a configuração de um momento significativo de muitas ideias e produção.

Não apenas na França havia disseminação dos primeiros filmes, na Itália, na antiga União Soviética, nos Estados Unidos e na Alemanha tornaram-se frequentes grandes corporações de empresários e o governo, em alguns países, que investiam na expansão nacional e internacional do mercado de filmes. Em cada uma dessas nações, os filmes tiveram uma importância peculiar e a recém lançada indústria do cinema cumpria objetivos diferentes. Na Itália, por exemplo, os primeiros filmes tinham temática voltada para a história do país: *A queda de Roma* (1905) e *Antônio e Cleópatra* (1913); na antiga União Soviética, o cinema russo esteve ligado às ideias futuristas inauguradas na Itália (SARAIVA, 2012, p.110); nos Estados Unidos, a diversidade da produção fez emergir os *Westerns* como “universo mitológico”, herança das narrativas mitológicas da metade do século XVII (VUGMAN, 2012, p. 161). O Universo do cinema alemão interessa-nos de perto tendo em vista representar a origem do novo cinema na Alemanha, imprescindível para compreender onde se desenvolveram os códigos cinematográficos necessários à construção de *Perfume*, de Tom Tykwer.

No contexto alemão, a Primeira Guerra Mundial representou um momento de muitos embates sociais, políticos e econômicos, porém, para o cinema, o que se sabe sobre os anos anteriores ao ano de 1916 é que ainda há muito a ser descoberto posto que não existem muitos estudos relacionados a esse período fora da Alemanha. Mesmo no país ainda são incipientes estudos que possam definir padrões. Por assim dizer, o ano mencionado acima transporta-nos à criação da empresa cinematográfica Deulig (*Deutsche Lichtbild-Gesellschaft*) a qual destinava-

se à propaganda do país e o gênero escolhido para essa propaganda foi o documentário. A agência do governo criou a seguir, 1917, a Bufa (*Bild-und Filmamt*) que fornecia filmes e salas de projeção para as tropas alemãs. Mesmo tendo sido derrotado, em 1918, o *Reich* mantinha o caráter conservador da produção de filmes, todavia, com a chegada dos anos vinte, a Alemanha abre novamente para importações e o cinema se beneficia dessas iniciativas (CÁNEPA, 2012, p. 64-66).

Esse momento marcou decisivamente o cinema mundial porque tratava-se de uma produção voltada para a propaganda de grupos políticos que se beneficiaram com a manipulação da população. Por outro lado, boicotes internacionais às produções cinematográficas alemãs tornaram-se mais frequentes, o que de certo modo levou alguns cineastas à produção artística mais elaborada; a relação muito direta do cinema alemão com o teatro permitiu que a expressão artística levada para as telas tivesse mais elaboração performática, expressividade e energia dramática. Os movimentos vanguardistas alemães refletiam-se no cinema, como o expressionismo que ganhou importância com obras, como: *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*), 1920, *O golem* (*Der Golem*), 1920, *Nosferato, uma sinfonia do horror* (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*), 1922 e outros. No que diz respeito a esse fato, denominou-se de expressionista essa leva de filmes porque havia grande expressividade na composição dos cenários, os quais eram pintados à mão por artistas, na iluminação, que era trabalhada como elemento exterior que levava o espectador a conhecer um pouco do universo interior das personagens, portanto um elemento de subjetividade, na música e nos elementos que compunham o produto artístico, inclusive as personagens.

Com o tempo, apesar do declínio em 1924, esse expressionismo é inserido na produção alemã. A adaptação de textos do teatro e da literatura eram comuns na Alemanha e ainda o são. O elemento fantástico dá o teor mais acentuado desse expressionismo. Laura Loguercio Cánepa ressalta que a essa presença de personagens destituídos de bondade deu-se o nome de “procissão de déspotas” (*ibid.*, 2012, p. 74). Mais à frente, ainda em seu capítulo destinado ao expressionismo alemão, ela enfatiza, ao citar Lotte Eisner, a relação que essa produção de filmes pode ter com a tradição romântica. Nesse sentido, Robert Wiene (1873-1938) foi um dos diretores que mais realizou filmes os quais apresentavam os elementos sombrios, para tanto também o uso de letreiros narrativos e explicativos contribuiu para a produção cinematográfica mundial, cita Cánepa.

Assim, foram sendo refinados aspectos narrativos que envolviam o texto, as performances das personagens e os elementos técnicos produzindo códigos cinematográficos próprios e de grande expressão no contexto dos anos vinte e trinta. Laura Cánepa afirma ainda que mesmo com um certo declínio do expressionismo, o futurismo da obra de Fritz Lang (Friedrich Anton Christian Lang 1890-1976), como em *Metrópolis* (1927), filme que trata do ano de 2026 quando industriais governam os arranha-céus da cidade, pontua a preocupação com aqueles elementos técnicos, os quais alinhavam no filme o gênero ficção científica e a temática gótica, inspirada na Idade Média. Fritz Lang também trabalhou na França, brevemente, e em Hollywood, onde deixou uma obra vasta com produções artísticas de grande elaboração.

O fato de os cenários terem a expressão artística de pintores deve ser destacado, pois a cenografia recebe aspectos subjetivos que refletem o interior das personagens, suas experiências e mundo particular, como já foi mencionado. A esse critério subjetivo, junta-se uma fotografia cada vez mais elaborada e em expansão, o que chega ao fantástico, como ressalta Laura Cánepa. Tais elementos para a explorar o simbólico das imagens no cinema, a relação do homem com os signos se elabora na medida em que é necessário fornecer ao espectador marcas simbólicas que possam traduzir os estados interiores das personagens para que seu mundo seja desvendado na tela e com certa facilidade na apreensão. A autora cita como exemplo o filme *Sombras* (1923), de Arthur Robinson, que retrata o plasmar das sombras que acompanham as personagens em uma composição que vai representar uma gama de técnicas diferentes para comunicar as fantasias eróticas das pessoas (*ibid.*, 2012, p. 72).

A exploração de técnicas diferentes para apresentar os filmes refletia a importância que os cineastas tinham em inovar para expressar. A narrativa-moldura, lembra Laura Cánepa, foi muito utilizada para “justificar o caráter fantasioso” que as histórias dos filmes tinham (*ibid.*, 2012, p. 72). Esse fato nos remete a pensar que era possível aprofundar a moldura a fim de que ela pudesse dar conta do que era exatamente o mundo interior da personagem. Esse aprofundamento reflete a iniciativa dos cineastas alemães em fazer com que o público não apenas fosse assistir ao filme como entretenimento, mas pudesse ter uma experiência autorreflexiva e crítica diante do objeto artístico e diante da vida.

Laura Cánepa destaca também o uso da técnica de espaço *offscreen*, na qual o espectador, por meio das reações das personagens, percebe que há um espaço fora da tela, o qual faz parte da visão das personagens e não do espectador imediatamente. Essa técnica gera o elemento surpresa no espectador, pois as reações das personagens antecipam para o

espectador, sem que esse possa ver, ações ou objetos que se revelam no decorrer da trama. Cánepa cita como emblemático dessa técnica na Alemanha o filme *A rua* (1923), de Karl Grune (1890-1962), escrito por Carl Mayer (1894-1944), que trata da história de um homem comum, mas que está cansado de passar as noites na segurança do lar e resolve aventurar-se à noite na rua, distante de sua casa. Nesse ambiente, ele se depara com uma realidade que ele não conhecia, como o mundo das prostitutas e dos cafetões, em um jogo de imagens e sombras para os quais concorrem o uso da montagem bem colocada para dar conta da ideia de que a rua vai literalmente engolir o homem e torná-lo um viciado por ela.

Para Laura Cánepa, os vilões estiveram sobretudo na memória cultural dos alemães. Ela destaca dois críticos de cinema importantes que ressaltaram esse fato: Lotte Eisner (1896-1983), no livro intitulado *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do experimentalismo*, 1952, e Siegfried Kracauer (1889-1966), no livro *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*, 1947. Se de um lado, houve destaque também para as personagens e sua complexidade aliadas ao isolamento e ao poder geraram “tiranos” (KRACAUER, 1985, p. 78) inesquecíveis no mundo cinematográfico daquele país, de outro, o “desdobramento demoníaco” (EISNER, 2002, p.79) característico das personagens, ressalta a identificação em desdobrar-se no contraponto da burguesia ou do detentor do poder imediato, isto é, os dois autores avaliam com minúcia as personagens dos filmes dos anos vinte alemães e reivindicam a tradição alemã para os elementos mórbidos, bem como a necessidade de supremacia.

A figura do monstro, como fisicamente deformado e igualmente ameaçador, é recorrente e essas deformidades refletem o caráter dos indivíduos, como se na narrativa houvesse lugar para uma expressão da deformidade das pessoas e das instituições. Os monstros, segundo Cánepa, “[...] satisfazem desejos reprimidos de onipotência e liberdade instintiva” (CÁNEPA, 2012, p.76). Assim, temos um quadro interessante que perpassa não apenas o cinema expressionista, como avalia a autora, mas também definimos um traço significativo no espírito alemão, o que nos vale para a composição de Grenouille, por exemplo, no romance de Patrick Süskind *O Perfume* e que Tom Tykwer deseja suavizar com a humanização, certa inocência e obstinação do Grenouille do filme *Perfume*.

No período de 1933 a 1945, durante o governo nazista, o cinema alemão tinha comprometimento com a propaganda do regime político em vigência na época. A intenção do governo era incorporar ao *Reich* territórios onde viviam grupos étnicos alemães, denominados

de *Volkdeutsche* e para isso seria importante ressaltar a identidade alemã. Se no país havia essa demanda, a saída em grande número de profissionais do cinema, que fugiram da dominação de Hitler, representou uma redefinição na produção cinematográfica do país. Todos os funcionários que restaram da indústria cinematográfica tinham que se filiar ao *Reichsfachschaft Film*, a agência financiadora e fiscalizadora do governo alemão. Assim, havia uma produção de filmes voltada para o entretenimento, propaganda e para a disseminação das ideias antissemitas. As importações de filmes estrangeiros eram muito restritas.

Apenas a partir de 1945, com a rendição da Alemanha na II Guerra Mundial, é que foi possível verificar de modo tímido, inicialmente, um movimento de retorno à produção cinematográfica diversificada. A divisão existente entre a República Democrática da Alemanha e a República Federal da Alemanha definiu realidades bem distintas quanto àquela produção: na primeira, os filmes eram realizados em grandes estúdios, “[...] com primor técnico e estético acadêmico” (CÁNEPA, 2012, p. 312). Por outro lado, na outra realidade, havia consumo em grande escala de filmes estrangeiros e muita dificuldade para que os grupos locais pudessem se projetar, porque faltava dinheiro e incentivo aos cineastas.

Somente nos anos sessenta, a partir do manifesto de Oberhausen que vinte e seis novos cineastas proclamaram o Cinema Novo Alemão. Entre esses jovens talentos de classe média, encontravam-se Alexander Kluge (1932 -), Peter Schamoni (1934 – 2011) e Edgar Reitz (1932 -). Cada um deles foi responsável por uma produção relacionada aos movimentos ligados ao cinema contemporâneo: Kluge, com *Saudades de ontem*, 1966, trata do lugar do passado nazista na vida do povo alemão; Schamoni, com *No shooting time for foxes*, 1966, que retrata a ascendência da nova burguesia e denota a vida dos alemães ao final do tempo de Konrad Adenauer (1876- 1967), chanceler da República Federal da Alemanha que promoveu grande incentivo à união de homens e mulheres e fiéis de todas as crenças para o bem do país; Edgar Reitz, com *A trilogia Heimat*⁴⁷ e *A outra pátria (Die andere Heimat)*, de 1984 a 2013, que tratam das histórias da pátria e dos alemães, em outras terras.

⁴⁷ O termo alemão *Heimat* refere-se, de um lado, ao lar, à cidade ou ao país natal, porém, como resalta Eckart Voigts-Virchow o termo também se aproxima do termo inglês *heritage*, herança. *Heimat*, segundo o autor relaciona-se mais a questões étnicas, masculinas, nacionais e espaciais. Esse tipo de produção, ligada à industrialização, revolução ou a guerra, teve seu apogeu na Alemanha e na Rússia dos anos cinquenta; nos anos sessenta e setenta houve uma variação crítica denominada de anti-*Heimatfilm*; nos anos oitenta e noventa, o post-*Heimatfilm*. No caso da trilogia de Edgar Reitz, houve um processo de autismo e ele estabeleceu um aspecto estético distinto, concentra-se no retrato da corrupção em nível local mais que em nível nacional.

Ademais, na tentativa de inovar, eles demarcaram campos estéticos e ideológicos que procuraram vencer a censura e os poucos recursos destinados ao cinema. A expansão e abrangência da televisão foi um fator também determinante desse momento, pois a linguagem televisiva dispunha de diferentes recursos que, aliados à popularidade, promoveram a profissionalização de muitos amadores, o que culminou na criação do *Kuratorium jünger deutscher film*, Comitê do Jovem Cinema Alemão. Esse comitê mantinha recursos próprios para a produção dos primeiros longas-metragens. Desse modo, o espaço para a produção, investimento e desenvolvimento da indústria da imagem levou para os alemães a cultura da imagem e da criação artística a partir dela, isto é, foi possível fascinar os jovens quanto ao aprimoramento do mercado de consumo da imagem, seja na televisão, quanto no cinema.

De igual modo, surgiram cineastas mulheres que trabalharam desde os anos trinta e sessenta, como Doris Dörrie (1955-), Lotte Reiniger (1899 – 1981), Margarete von Trotta (1942-) e Leni Riefenstahl (1902-2003). Destaca-se o trabalho de Leni Riefenstahl porque essa cineasta levou ao cinema uma estética completamente inovadora na medida em que desenvolveu novas técnicas em seus filmes, como: ângulos novos de câmera, enquadramentos, uso de inúmeros figurantes no que se refere a movimentos de massa e nús artísticos. Ela realizou filmes voltados à propaganda do regime nazista especialmente e também que exaltavam a cultura e a beleza do país, por isso, por muitos anos, o trabalho de Leni Riefenstahl foi criticado, uma vez que ela tinha apoio direto de Hitler e seus colaboradores.

O que ficou registrado, de fato, na história do cinema foram as imagens realizadas por ela: o poder do corpo e dos movimentos que ele desenvolve, registrado em diferentes enquadramentos, demonstrou o fascínio da cineasta pela expressão e estética, em *Olympia 1, 2*, 1938; os *closes* podem ser interpretados como tentando capturar a vivacidade ou a extrema tristeza do ser humano frente à vida, em *A vitória da fé*, 1933, e *Triunfo da verdade*, 1935; a montagem como elaboração da imagem e exploração do potencial das cenas, como em *Tiefland*, 1954, e *O dia da liberdade*, 1935; a recorrência da técnica de *slow-motion* nos filmes de montanha – *The Holy Mountain*, 1926, *O grande salto*, 1927, *White Hell of Pitz Palu*, 1929, *The White Ecstasy*, 1930, *Storm over Mont Blanc*, 1930, *S.O.S Eisberg*, 1933 – foram aprimorados para garantir os detalhes que o esporte de montanhismo e as imagens de movimento podem realizar; a iluminação e a sonoplastia, além da trilha sonora foram desde muito cedo uma constante no trabalho da cineasta com vista a ampliar os sentidos dos espectadores. Um exemplo do uso desses elementos foi o filme *A luz azul*, 1932, quando são usados diferentes filtros para apresentar os aspectos narrativos distintos do filme, ora

imaginários e oníricos, ora representando a realidade. Esse foi seu primeiro e grande sucesso como produtora e diretora. A influência de Arnold Fanck (1889-1974), quando viu o filme *A montanha do destino*, 1924, e percebeu as técnicas e sabia que poderia aperfeiçoar: a composição das imagens, a apreensão dos movimentos e o rigor da pontuação.

Em 1926, ela estrelou *A montanha sagrada*, e a seguir, tornou-se cineasta experimental até que impressionou o governo de Hitler. Leni Reifensthal morreu aos cento e um anos com um legado importante na produção cinematográfica alemã, o que nos interessa bastante pelo trabalho de técnicas que é explorado até os dias de hoje, como: as lentes especiais para dar efeito noturno e o fato de Reifensthal ser uma das primeiras a fazer locações em espaços reais; que definiu a ampliação do espaço no cinema e, praticamente, uma ilimitada gama de possibilidades de criação de espaços. Suas experiências conferiram ao cinema alemão, inegavelmente, muitas fontes de inspiração e de pesquisa.

Por outro lado, Rainer Werner Fassbinder (1945-1982), Volker Schlöndorff (1939), Werner Herzog (1942 -), Wim Wenders (1945 -) também contribuíram para a popularização de técnicas no cinema alemão. O que chama a atenção no trabalho desses diretores é a marca da autoria, embora as limitações financeiras e o sistema conflituoso da Alemanha os fizessem concentrar em uma direção voltada a “repensar a história da Alemanha sob o espectro do nazismo, da divisão e do comprometimento com o capitalismo e com a sociedade de consumo” (CÁNEPA, 2012, p. 327). O aspecto documental, as adaptações, filmes voltados para a crítica da sociedade e pornografia leve eram alguns dos modelos mais privilegiados no período dos anos cinquenta aos anos oitenta. As principais técnicas utilizadas por esses diretores estavam relacionadas ao *voice-over*, geralmente com comentários irônicos para permitir ou a explicação do que estava acontecendo na película ou para direcionar a atenção do espectador para outros elementos, ou ainda para gerar um sentimento de suspense frente às imagens que o espectador via. Essa técnica admite também a concepção de cenas nas quais o espectador terá uma percepção mais abrangente da situação, ou seja, uma apreensão do espectador não está condicionada à cena simplesmente, mas a aspectos que a cercam e que provocam a ampliação do campo de percepção.

Robert Stam (2013) ressalta que a investigação filmológica de temas como a percepção do movimento, da impressão de profundidade, o papel da memória imediata e diferida e outros aspectos afins perpassam uma teoria cognitivista que teve início na França, responsável por muitos ensaios de diferentes disciplinas (STAM, 2013, p. 100-101). A Filmologia desencadeou

um movimento de intensa produção de crítica cinematográfica. Inicia-se, então, uma fase de profícuos trabalhos sobre as teorias fílmicas e sobre a adaptação de obras literárias. Nesse sentido, muito do que se produziu na França, na Alemanha e nos Estados Unidos culminou no aprimoramento dos movimentos de câmera, nas técnicas de montagem e decupagem⁴⁸, no aprimoramento dos planos e na produção de efeitos especiais.

Um dos elementos importantes para a análise realizada nesse estudo trata do som e da trilha sonora. Com relação ao som, Robert Stam (2013) destaca que há pouca atenção ainda ao estudo do som no cinema e que apenas nos anos oitenta as pesquisas e inovações tecnológicas chegaram a se aproximar, embora de modo distante, em relação ao estudo da imagem. Robert Stam avalia esse atraso devido à concepção do som como elemento acessório (STAM, 2013, p. 238). Em 1947, Hans Eiler juntamente com Theodor Adorno publicaram um livro intitulado *Composing to film*, no qual os autores definem como significativa a relação do cinema e seus *leitmotifs* no sentido que Wagner conferiu aos leitmotifs, de não apenas caracterizar pessoas, emoções ou coisas, mas de conferir ao evento dramático significância metafísica (ADORNO & EISLER, 1994, p. 5). Esse aspecto é extremamente relevante na medida em que a produção cinematográfica recebe um elemento de imenso poder dramático, uma vez que o espectador é envolvido por uma atmosfera que o transporta para a história de modo muito particular com simbolismo próprio, em aspectos intrínsecos da composição da imagem, não como um acessório apenas, mas como parte dessa composição.

Adorno e Eisler ainda asseveram que a crença de que o espectador não teria consciência da música nos filmes é um “preconceito” advindo em grande parte por ser a música dispensável em certas películas e por ela ser discreta. Eles acrescentam que os filmes são feitos de ações e diálogos e é certo que nem sempre a inserção do som ou de uma trilha sonora possam ser de fato necessários, porém eles destacam, que quando eles forem inseridos, a atenção para o que eles sugerem deve ser total. Um exemplo dos autores relaciona-se a um filme antinazista no momento em que a ação dispersa para os detalhes psicológicos do indivíduo e uma excepcional música dotada de tons sérios se inicia suscitando os eventos ocorridos na época do Nazismo (*ibid.*, p. 11). Para Robert Stam (2013): “O som cinematográfico, em resumo, é altamente codificado, construído e cercado de restrições, sendo o produto de uma infinidade de protocolos e proibições” (STAM, 2013, p. 241). O autor enfatiza o rigor no tratamento dos aspectos

⁴⁸ O termo, segundo Jacques Aumont e Michel Marie, no *Dicionário teórico e crítico do cinema*, foi utilizado desde os primeiros momentos do cinema para designar o último estágio do planejamento do filme. O recorte realizado na divisão de uma cena em planos pode ser previsto por meio da decupagem.

sonoros, o que também preocupa Adorno e Eisler que sugerem, por exemplo que em cenas de paisagens ou locações abertas suscitam acompanhamento musical que possa confortar (ADORNO & EISLER, 1994, p. 11).

Com relação à música, Robert Stam faz uma análise a respeito da representatividade que ela teve nos filmes produzidos: inicialmente, para disfarçar o som do projetor; a seguir, como elemento canalizador e direcionador da resposta emocional dos espectadores, ora diegética, ora extradiegética. Para o autor a música é “polissêmica, sugestiva, aberta a infinitas associações” (STAM, 2013, p.245). Embora o autor tenha evidenciado que houve, na história da música no cinema, um aspecto pleonástico, a música pode ter uma função estética significativa porque a composição narrativa admite esse elemento e a incorporação dele no filme produz efeitos de sentido próprios, como, no caso de *Perfume* quando o pequeno Grenouille percebe que as outras crianças irão atirar uma fruta podre em sua direção e ele precisa desviar: nesse segmento verifica-se a transposição do sentido do olfato associada à trilha sonora, pois inicialmente a música *Grenouille's childhood* marca o momento no qual o protagonista encontra-se descobrindo as associações de cheiros, de uma planta, um fruto e a seguir a árvore. Na mesma sequência, a percepção é interrompida:

Segmento⁴⁹ de ilustração 01:



Figura 1 e 2. Saída do mundo olfativo de Grenouille.

⁴⁹ Utilizamos a denominação *segmento* a partir de Casetti e di Chio (2007) que o compreendem como pertencente a uma sequência na qual se expressa um conteúdo específico a comunicar. Cada segmento descrito nesse trabalho faz parte de uma sequência de conteúdo de onde se segmentam partes determinadas para análise de conteúdo.



Figura 3 e 4. Mudança da perspectiva da câmera.

A saída do campo perceptivo de Grenouille que apresenta a música já citada, com o rufar de um tambor, harpa, violino e coro, porém ao perceber que arremessaram algo em sua direção, o som vai a *crescendo* e a seguir a *diminuendo*, de modo que a sequência ocorre ininterruptamente, sem cortes, apenas com a dinâmica sugerida e os sons diegéticos a fim de marcar o campo interno e externo de percepção do protagonista. Esse movimento clássico do som reflete as marcas que Tom Tykwer irá definir para a apresentação das ações das personagens: ora inseridas em um mundo perceptivo, onde o ritmo é ditado pela composição musical e pela realidade, com os sons do ambiente, permitindo que as sequências mostrem além da imagem a ampliação da percepção do protagonista, já que é por meio de Grenouille que iremos, enquanto espectadores, perceber o mundo.

A tradição do cinema alemão, como apresentado, denota o uso de tecnologia e o toque clássico como aspectos intrínsecos, pois na dinâmica musical (*crescendo*, *diminuendo*) encontra-se o clássico junto ao plano geral com média profundidade de campo, ou seja, Grenouille é um elemento no campo maior de visão da câmera e passa a ganhar destaque por meio dos closes de seu nariz. As técnicas de composição descritas da narrativa fílmica da sequência apresentada, associadas ao efeito empregado no acompanhamento da trajetória da fruta que atingiria Grenouille denotam a preocupação do diretor em marcar o mundo interno e externo da personagem. Assim, a importância da composição narrativa relacionada ao detalhamento das cenas da sequência, aliada à música e ao som, definem a estética do filme: as escolhas do diretor devem comunicar aos espectadores a precisão com que Grenouille percebia os eventos a seu redor e o quanto ele se ausentava do mundo real para usar do olfato e, literalmente, apreender o mundo que o cercava.

Entendemos os elementos fílmicos como parte da narração cinematográfica e à propósito dessa escolha, Christian Metz (2012) relacionou os aspectos de que tratam as

narrativas cinematográficas: o fato de a narração “transpor um tempo para outro tempo”: “uma narração é um conjunto de *acontecimentos*; são esses acontecimentos que são ordenados em sequências; são eles que o ato narrativo, para existir, começa por irrealizar” (METZ, 2012, p. 37-38). Ele explica o irrealizar como sendo a não realização no plano real, a qual requer imprescindivelmente a presença no evento real no qual ele se realiza, portanto, a realidade é dominada pela presença e a narração pela não presença. Desse modo, a percepção da narração encontra-se na ausência do ato narrado em si, o qual está em outro tempo e pode estar em outro espaço, condicionado pelo tempo e espaço, bem como pela impressão de quem narra. Para ele o status de narrador só se configura como tal porque os acontecimentos narrados são narrados por esse indivíduo que toma a percepção do ato e o transpõe para um outro tempo.

No caso específico de *Perfume*, a perspectiva de visão (*point of view*) da narrativa é de Grenouille e embora haja um narrador para relacionar alguns fatos na narrativa, esse narrador se perde na narrativa à medida que a narração avança. Na terminologia de Gérard Genette (1972), o narrador de *Perfume* é heterodiegético, ou seja, o universo diegético do filme não é o do narrador e este está, quanto ao modo de apresentar os acontecimentos, no *telling*, pois suas análises, resumos e comentários referem-se a aspectos muito específicos, por exemplo, localizar temporalmente o nascimento de Jean-Baptiste Grenouille que poderia ser apenas apresentado como um escrito na tela, porém foi realizada uma *focalização zero*, ou seja o narrador conhece mais fatos que qualquer um, como narrador onisciente, para permitir que o espectador, especialmente aquele que não leu o livro, o entendimento da ordem da narrativa definida pelos roteirista e pelo diretor.

No caso de *Perfume*, ainda são mantidas as temáticas presentes no romance, o que pode ser interpretado como preocupação dos roteiristas e do diretor em permanecer em um universo temático similar ao do texto preliminar, denominado em língua francesa de *avant-texte*. No caso da transvocalização, ou seja, da perspectiva ora de Grenouille, ora do narrador, verifica-se que o narrador tem sua perspectiva localizada, posto que a câmera subjetiva está muito evidente no filme, ou seja, o movimento da câmera é levado sempre para Grenouille, é a perspectiva dele que nos deve direcionar. Embora ele não narre sua história, mas é por meio de sua visão que percebemos o mundo olfativo ao qual ele tem acesso. O espaço e o tempo do romance foram mantidos e as locações – preocupação dos cineastas alemães – é bem elaborada para que não se percam as referências ainda ao texto preliminar. Nesse sentido, identificamos como significativa a questão da adaptação e de como são realizadas as etapas da transposição de um meio a outro.

Para melhor esclarecer a questão terminológica, agora voltada para o cinema e para o que ele determina em nível de codificação, é fundamental compreender como cada um dos processos relativos à adaptação funciona. A escolha terminológica define como a adaptação será elaborada, por quais meios os autores irão estruturar a nova produção, como ela se manifesta ou se expressa e quais as implicações dessa escolha. É essa escolha que permeia nossa próxima seção.

3.3 Adaptação: leitura, tradução, comentário e transposição

A adaptação é uma denominação geral para um processo que desde o início do cinema vem sendo analisado por críticos e profissionais dessa área. Linda Seger desde o Prefácio de seu livro intitulado *A arte da adaptação – como transformar fatos e ficção em filme*, 2007, incita a refletir sobre a quantidade de adaptações o cinema possui e quantas foram premiadas. A autora apresenta no livro como os adaptadores têm em mãos uma tarefa difícil, pois, para ela, “toda adaptação implica mudança” (SEGER, 2007, p. 18). Com essa assertiva, a autora informa que não é simplesmente filmar o que se encontra escrito nos romances, mas é selecionar o que dele pode ser aproveitado ou descartado. Essa evidência também suscita o quanto do texto inicial se pode reorganizar a fim de que o novo texto ⁵⁰faça sentido, pois a produção do filme requer dos roteiristas e diretores transformações que possam gerar um produto que faça sentido ao espectador, uma vez que ele pode não ter lido o texto inicial e por mais que tivesse lido não é pertinente compreender que os produtos, literário e fílmico, serão iguais. Ela exemplifica com o filme *E o vento levou*, 1939, para o qual houve supressão de material, corte ou fusão de personagens, uma vez que é necessário aos cineastas tornar o filme comercial ou acessível ao público.

Para Linda Seger, essas mudanças refletem diferentes aspectos da produção, como questões orçamentárias, troca de nomes até complexidade quanto à criação de linhas de ação para expressar melhor o tema (SEGER, 2007, p. 25). A autora desenvolve um guia, com olhar de analista, de como um material original: um conto, um romance, uma peça, podem ser adaptados para o cinema. Ela destaca aspectos como a busca por sequências no material original que podem se encadear, isto é, na construção do roteiro é importante observar o que uma cena

⁵⁰ Entendemos filme como texto a partir de Casetti & di Chio (2007) que tratam o filme como um lugar de representação, um momento de narração e como uma unidade comunicativa, portanto como texto (CASSETTI & DI CHIO, 2007, p. 18).

pode conferir às sequências que geram um eixo narrativo para o filme. A busca desse encadeamento temático é, em nossa análise, definidora do processo de textualização proposto por Gérard Genette (2006) e elaborada por Robert Stam (2008) para extrapolar o campo apenas do texto escrito para adentrar a esfera do mundo fílmico, ou seja, nesse sentido, a proposta visual dos cineastas pode resultar da busca de núcleos-chave para a performance no cinema e a nosso ver pode concretizar o que se entende por assinatura do diretor ou do(a) (s) roteirista (s), que trabalham o material novo com sua marca inegável a qual pode variar fortemente ao mudar de diretor ou roteirista, ainda no processo de adaptação.

A adaptação tem expressivo lugar nos estudos relacionados ao cinema e muitos trabalhos têm sido escritos a fim de sejam discutidas as pesquisas relacionadas a ela. Um trabalho que destacamos é o livro organizado por Deborah Cartmell e Imelda Whelehan intitulado *Literature on screen*, 2007, que apresenta quinze capítulos de diferentes autores, inclusive das próprias autoras, relacionados à adaptação. Este livro tem atenção voltada para os textos literários enquanto intertextos, ou seja, os textos literários como fontes de uma multiplicidade de perspectivas, e não como fontes primárias com status hierárquico marcado, deixando para trás a dependência da literatura no que compreende que as adaptações não são inferiores. As autoras, já desde a introdução do volume, definem que os primeiros trabalhos sobre adaptação, a saber de Allardyce Nicoll, *Theatre and Film*, de 1936, e de George Bluestone, *Novels into films*, 1957, procuravam ligações entre a literatura, o teatro e os filmes e os definiam especialmente por suas diferenças mais que semelhanças. Allardyce Nicoll preocupa-se com o processo e não em denominar o processo de adaptação, do mesmo modo que George Bluestone.

As autoras evidenciam que houve, desde os anos setenta, tentativas de criar taxonomias e modos para categorizar as adaptações, como: de Dudley Andrew, 1984, que definiu empréstimo (*borrowing*), interseção (*intersecting*) e transformação (*transforming*). Esses modos, segundo as autoras, refletem preferências disciplinares e às vezes privilegiam um ou outro meio e a seguir serão apresentadas algumas dessas visões que no livro estão presentes. Com relação a Robert Stam (2008), as autoras destacam que ele prefere denominar as adaptações fílmicas de leituras (*readings*) a fim de se afastar de qualquer abordagem que privilegie a fidelidade como critério. Para elas, o que deve ser considerado é o que Béla Belázs (1884 – 1949) retratou em relação aos críticos do cinema que foi a ignorância sobre o filme enquanto arte. Explorar o volume com o objetivo de compreender as dimensões e os modos de

adaptar é imprescindível, em nossa análise, com vistas a compreender como essas perspectivas de análise se desenvolvem.

No primeiro capítulo do livro, Brian McFarlane destaca, como Gérard Genette (1972), a narração e a narrativa. Para McFarlane, a narrativa significa “uma série de acontecimentos, sequencialmente e /ou conseqüentemente conectados por conta de envolver um conjunto contínuo de personagens” (McFARLANE, 2007, p. 19). Com relação à narração, o autor define como os meios pelos quais a narrativa se coloca e ele assevera que os elementos do romance suscetíveis à transferência existem nos níveis profundos da narrativa. Ele destaca a importância da informação perceptiva, ou seja, do conjunto de códigos que estão inscritos cinematograficamente ou culturalmente no processo de significação dos filmes: códigos linguísticos e não-linguísticos, visuais e culturais os quais se articulam com o figurino e a decoração ou cenarização. Esses aspectos revelam que a adaptação responde às atividades do público quanto aos estímulos deixados nos filmes, isto é, os cineastas relacionam na narração aspectos que devem ser apreendidos pelo público a fim de que os filmes possam fazer sentido para esse público. Eis a preocupação das equipes envolvidas na adaptação: compor um produto novo, mas com códigos decifráveis para que o público possa ter uma dimensão informativa e perceptiva. A narração, portanto, é um segmento chave na adaptação e o processo de transferência passa a ser a ação em si de adaptar. Para o autor:

A incidência de adaptação de literatura para o cinema continua inabalada enquanto escrevo. Aqueles que repudiam a noção de “fidelidade” como um critério avaliativo, quando tratam das relações entre filme e literatura, podem reforçar no seu caso de evocar a noção ainda mais produtiva de intertextualidade. O modo como respondemos a qualquer filme será em parte o resultado daqueles outros textos e influências que nós inescapavelmente exercemos em relação à nossa visão. Precisamos ter em mente, por exemplo, os parâmetros da prática cinematográfica no momento da produção do filme, as inclinações do escritor e do diretor do filme, a aura que toma conta das estrelas do filme. Quando nos voltamos para um filme adaptado de um texto literário, ou de outro modo conectado a um texto ou textos literários, precisamos perceber e atentar para o fato de que o romance, a peça ou a poesia anterior é somente um elemento da intertextualidade do filme, um elemento de variada importância para os que assistem dependendo de que tão bem ou não possam conhecer ou dar importância ao texto precursor (McFARLANE, 2007, p. 26-27)⁵¹

⁵¹ No original em inglês (tradução nossa): The incidence of adaptation of literature into film continues unabated as I write. Those who repudiate the notion of “fidelity” as an evaluative criterion when talking about the relations between film and literature can bolster their case by invoking the far more productive notion of intertextuality. The way we respond to any film will be in part the result of those other texts and influences we inescapably bring to bear on our viewing. We need to have in mind, for instance, the parameters of cinematic practice at the time of the film’s production, the proclivities of the film’s director and writer, the auras that attach to the film’s stars. When we turn to a film adapted from literature, or in some other way connected to a literary text or texts, we need to realize and allow for the fact that the anterior novel or play or poem is only one element of the film’s intertextuality, an element of varying importance to viewers depending on how well or little they know or care about the precursor text.

Assim, para ele a adaptação implica maior comprometimento por parte dos cineastas, em especial quanto à dinâmica do processo de adaptação, na medida em que o público ganha um lugar menos passivo e mais interativo nesse processo, ou ainda o público ganha uma dimensão de interpretação com ou sem o auxílio do texto que foi adaptado. Outro fato que chama atenção para o que o autor coloca é a importância da compreensão da adaptação como intertextualidade, já observadas por autores como Robert Stam (2008) (2013) e Linda Hutcheon (2013), o que nos faz refletir sobre um outro processo interativo que trata da interação de diferentes textos de uma dada comunidade ou país, partilhados via diferentes formas de textualizar, como no teatro e na poesia.

Quanto à questão da história da adaptação no cinema, no capítulo seguinte, Timothy Corrigan (2007) descreve adaptação como “trocas textuais múltiplas” as quais estão para além dos filmes. Essas trocas não estão relacionadas exclusivamente à literatura e ao cinema, mas podem abranger diferentes recursos e domínios advindos do teatro, da música e das artes em geral. Para o autor, em se tratando especificamente de cinema e de literatura, essa especificidade implica: “tradução entre ‘linguagens’ que serão sempre somente aproximadas ou, na melhor das hipóteses, capturar o ‘espírito’ do texto original” (CORRIGAN, 2007, p.31). Nesse sentido, o autor ressalta a questão da fidelidade na adaptação de sistemas artísticos diferentes, uma vez que a criação de um novo produto artístico a partir de um outro anterior requer que se compreenda a noção de especificidade e fidelidade.

Para o autor, a especificidade relaciona-se às práticas representacionais distintas que distinguem e diferenciam cada um dos meios artísticos. Com relação à fidelidade, Corrigan assevera que, inversamente, ela é uma noção que supostamente mede a extensão do trabalho que a literatura tem recriado ou não na passagem para o filme. Assim, se a primeira noção trata de diferenciar literatura e cinema, a outra noção procura verificar sua proximidade, ou aproximação, em favor do processo de criação que as uniu. Ele acrescenta que em geral os autores e críticos identificam os dois termos, especificidade e fidelidade, com as noções de autoridade⁵² e moralidade⁵³ que são mais relacionadas aos produtos gerados pelas relações entre os dois meios.

⁵² Para Timothy Corrigan, autoridade relaciona-se aos valores autorais que podem ser verificados no decorrer da história do cinema. Em cada um dos momentos descritos pelo autor no capítulo são enfatizados os produtos gerados pela necessidade de os cineastas desenvolverem a autoria.

⁵³ Moralidade, na

Os termos tradução e transferência são usados por Timothy Corrigan para designar o processo da adaptação, o qual também é denominado de adaptação literária. Ele faz um histórico de como nos primeiros anos do cinema a surpresa do público frente à mágica dos filmes inspirou os cineastas a buscar textos, romances e peças teatrais geralmente, a reproduzir as primeiras adaptações cinematográficas. A partir desse fascínio, a preocupação dos primeiros teóricos do cinema era se havia ciência ou apenas se tratava de entretenimento. Evidenciava-se, nesse sentido, uma herança vaudevilliana, ou seja, uma associação entre o entretenimento, a cultura, o teatro e a literatura: a busca por sugerir e promover um tipo de cultura que pudesse frear as suspeitas morais e sociais a respeito do poder desse meio sobre as mulheres, as crianças e os falsamente imputados incultos (CORRIGAN, 2007, p. 34).

Naquele início de século XX, os modelos denominados de clássicos⁵⁴ filmes narrativos trabalhavam diferentes estéticas, como foi apresentado com relação ao cinema alemão, na seção relativa ao cinema e seus códigos. Ele reforça que o aparecimento dos roteiristas no cenário fílmico iniciou um processo de profissionalização da ou das equipes envolvidas nas filmagens, nos primeiros dez anos daquele século. Já nos anos vinte e trinta, com a inserção do som e da trilha sonora, segundo o autor, e a busca por textos mais contemporâneos, foi possível verificar um aprimoramento do diálogo, maior complexidade quanto ao enredo e no trabalho com as personagens, as quais ganharam maior atenção no que diz respeito aos aspectos psicológicos. Para o autor, é evidente a importância do som e de sua capacidade em aprofundar o campo perceptivo do público, uma vez que esse elemento passa a ser um componente da produção fílmica e parte da composição do roteiro.

Em nossa análise, esse é um momento significativo da leitura empreendida pelos cineastas, seu modo de textualizar, narrar ou conduzir a costura textual definirá sua marca, sua assinatura. Entendemos que o diretor passou a ser um elemento criador e não mais um mero executor da produção fílmica que era pensada pelos produtores. Com relação às adaptações, a questão autoral, que Timothy Corrigan vislumbra no percurso histórico, enfatiza o crescimento delas e o lugar que elas tiveram na produção das fórmulas clássicas⁵⁵, o que culminou nos anos quarenta com o ensaio de Alexander Astruc (1923 – 2016) intitulado *The Birth of the New*

⁵⁴ Relaciona-se à narrativa linear dotada da lógica de causa e efeito pela ação de uma ou duas personagens principais (CORRIGAN, 2007, p. 34)

⁵⁵ O autor designa clássica como alinhada aos padrões lineares estabelecidos por uma certa cultura a qual determina fórmulas preestabelecidas.

*Avant-Garde: La Camera-Style*⁵⁶ (1948) associada ao avanço tecnológico na produção de câmeras de filmagem⁵⁷ determinou o surgimento da teoria do *auteur*⁵⁸. Ele destaca também que, aliada à demanda artística, a questão econômica e mercadológica foi se desenvolvendo ao longo das décadas no século XX, na Itália, França, Alemanha e nos Estados Unidos.

Na Alemanha, a partir dos anos setenta o Cinema Novo Alemã, já mencionado na seção sobre o cinema, foi um grande marco, segundo o autor, porque os cineastas desse movimento souberam relacionar o poder da crítica e dos investimentos financeiros em favor do *auteurismo* e da reestruturação das questões e políticas e culturais voltadas para seleção de temas e obras a adaptar. Para Corrigan, esses cineastas souberam dar sua própria versão para as adaptações literárias clássicas. O autor cita, como já mencionado em seção anterior, a respeito da importância do movimento da filmologia, na França em 1940, por Gilbert Cohen-Séat, que possibilitou um estudo do filme na sociedade. Ele destaca ao final do capítulo que ainda há uma lacuna em termos da produtividade da adaptação e dos limites disciplinares que ela traz consigo quando da escolha de ler obras literárias e produzir adaptações.

Compreendemos, com respeito ao aspecto levantado por Timothy Corrigan, que os estudos sobre adaptação estão ganhando espaço e que é necessário investir em possíveis meios de multiplicar o campo crítico desses estudos, não apenas como campo acadêmico de pesquisa, mas também como campo experimental, como foi realizado na Alemanha e nos Estados Unidos. Nesses países, a crítica surgiu juntamente com os profissionais que criavam filmes, os quais, em muitos casos, eram críticos e teóricos de seu próprio trabalho ou dos trabalhos dos grupos envolvidos os movimentos que ocorreram nesses países.

No caso da Alemanha, como já apresentado em seção anterior, foram representativos os incentivos financeiros do Novo Cinema Alemão para criação e reformatação de adaptações. Nos Estados Unidos, a criação do estilo hollywoodiano representa, de um lado, a busca de

⁵⁶ Também denominada de *câmera-pen*, trata de uma metáfora para a produção cada vez mais pessoal e livre dos padrões de produção narrativa denominados clássicos ou lineares.

⁵⁷ Timothy Corrigan menciona no capítulo a inserção das tecnologias compactas (*light-weight technologies*) como a câmera Eclair, 1960, que na concepção tinha dois valores imprescindíveis para o cinema: a portabilidade e o silêncio na hora da projeção (CORRIGAN, 2007, p. 37).

⁵⁸ Também conhecida como produtora de *authors* (autores), essa teoria remete a Andrew Sarris (1928 – 2012) que em 1962 atribuiu aos profissionais responsáveis pelos *Cahiers du Cinéma* o desenvolvimento dessa teoria que trata da competência técnica de um diretor com um critério de valor, o que significa que o diretor imprime sua personalidade e autoria ao trabalho.

modelos novos de adaptação, com imensas possibilidades de criação, e por outro lado, a fiscalização e formatação de modelos exclusivos de produção⁵⁹.

A fascinação exercida pelo cinema alemão, nas origens da produção cinematográfica dos Estados Unidos, foi destacada por Martin Halliwell (2007) na análise do Modernismo norte-americano, no capítulo intitulado *Modernism and adaptation*. Segundo o autor, uma das primeiras montagens norte-americanas *The Fall of the House of Usher* (Edgar Allan Poe), realizada em 1928, teve fortes semelhanças com as produções alemãs dos anos vinte.

Nesse aspecto, Martin Halliwell menciona que inovações técnicas nas cenas de filmes alemães provocou um efeito estético que foi repetido por cineastas norte-americanos. Outro fato que o autor salienta é que a contratação de escritores norte-americanos como roteiristas apaixonados pelas inovações no campo visual também auxiliou na experimentação de meios de reprodução no cinema “narradores não confiáveis, personagens psicologicamente complexas, percepções fragmentadas e alusões míticas” (HALLIWELL, 2007, p. 90). Embora esse fato tenha sido, inicialmente, desejável, o que o autor verificou foi que os produtores e diretores de Hollywood preferiram adaptações de ficção realista e, muito embora autores modernistas como William Faulkner, Nathanael West e John Steinbeck estivessem em Hollywood para trabalhar na indústria cinematográfica, a participação desses autores foi pouco expressiva e não muito prestigiada, diferentemente de como acontecia na literatura.

Se o cinema recebeu esses autores e houve tentativas de levar seus modos de escrever às telas de cinema, também houve autores que levaram técnicas cinematográficas para a literatura. Um desses autores foi John dos Passos (1896 – 1970) que usou a montagem na literatura, bem como a técnica de narrar duas ações paralelas que acontecem em dois locais diferentes (técnica de *cross-cutting*), usar recortes e manchetes de jornal, como se fossem retiradas de um documentário (técnica de *newsreel*), biografias e fluxo de sentimento associado a imagens que evocam a memória dos leitores, como em *U.S.A*, 1938, um conjunto de três livros escritos em 1930, 1932 e 1936 que foram compilados juntos e onde é usada a justaposição e a técnica de *camera eye*, ou seja, uma onisciência que denota uma impessoalidade marcada por uma visão abrangente do que está na tela, ou a ilusão de desumanização da imagem.

Ainda segundo Halliwell, a obra de Sergei Eisenstein (1898 – 1948), cineasta soviético que é considerado o pai da montagem, foi decisiva para John dos Passos. Do mesmo modo,

⁵⁹ Esse aspecto relaciona-se ao Código Hays (*Motion Picture Production Code*), um conjunto de regras associadas à censura, adotado em 31 de março de 1930 nos Estados Unidos.

Halliwell menciona o escritor modernista Alfred Döblin (1878 – 1957), representante do expressionismo alemão, que utilizou a fragmentação das imagens, textos, discursos e outros para criar uma estética urbana, como em *Berlin Alexanderplatz*, 1929, um romance que trata da história de um homem de quarenta e um anos e suas vivências na cidade de Berlin.

Martin Halliwell ainda trata de outros autores importantes como Thomas Mann e Marcel Prost que tiveram romances adaptados para o cinema, respectivamente: a adaptação de Visconti para *Morte em Veneza*, 1971, e a adaptação de Volker Schlöndorff's *Swan in Love*, 1984. Halliwell enfatiza que em ambas há um poderoso efeito visual, com o uso de justaposições de câmeras de perspectiva, mas aliada à questão dos aspectos visuais, ele destaca o valor dos elementos musicais, os quais conferem maior subjetividade no trato das personagens e o uso da técnica de *voice-over*. Nas adaptações, para ele, haverá aprimoramento da ênfase em elementos como o tempo, no caso de *The Hours*, 2002, adaptado do romance homônimo de Michael Cunningham que trata da história de três mulheres, em épocas diferentes, conectadas pela leitura de *Mrs. Dalloway*, 1925, de Virginia Woolf (1882 – 1941).

Quanto ao elemento tempo, na adaptação, o valor referencial é importante definidor desse elemento, pois as três histórias devem se comunicar e os elementos que fazem essa comunicação, como as flores nas histórias de cada uma delas, a presença da água, os espelhos refletindo os rostos das personagens, os ruídos: o telefone que desperta Laura Brown (Julianne Moore), o relógio que faz Virginia Woolf (Nicole Kidman) acordar e o celular de Clarissa Vaughn (Meryl Streep), todo um jogo de imagens referenciais que buscam conduzir o espectador aos referentes espaciais das personagens. O autor encerra o capítulo sugerindo que o modernismo foi um campo fértil de possibilidades para as adaptações cinematográficas.

Peter Brooker (2007) evidencia a importância da teoria do *auteur*, a partir dos escritos na revista *Cahiers du Cinema*, nos anos cinquenta. Tal teoria trata da elevação da figura do diretor e em favor de uma produção cada vez mais marcadamente pessoal no desse profissional no cinema. Ele defende que, apesar de os estudos acadêmicos ainda voltarem-se à questão da fidelidade e da hierarquia entre textos e a mídia, a ênfase nos diferentes modos de ler um texto e nos diferentes modos de ver um filme são o que de mais evidente se percebe na indústria cinematográfica, com especial atenção para a possibilidade de hoje também haver o download de livros e filmes, o que permite a disseminação maior do cinema até os lares dos espectadores, promovendo mesmo que indiretamente o mercado de filmes. Assim analisando, esses fatos têm

desconstruído de algum modo aquela visão hierárquica que se presumia a partir da relação entre o texto escrito e sua abrangência e o texto fílmico.

De acordo com Brooker, a pós-modernidade surgiu nos estudos críticos e culturais no início dos anos oitenta e trouxe consigo um novo vocabulário bem como novas perspectivas relacionadas ao real e à imagem, e em relação à leitura do presente e do passado e suas implicações analíticas. Ele cita a importância de teóricos como Fredric Jameson (1934) ao ressaltar que no pós-modernismo verifica-se uma ausência de normas estáveis e um sentimento de nostalgia de outro tempo que podem ser verificados em inúmeras produções estadunidenses (BROOKER, 2007, p. 109-110). Peter Brooker menciona que Linda Hutcheon (1947) é uma das teóricas que responde às análises de Fredric Jameson quanto à pós-modernidade. Linda Hutcheon crê, segundo Brooker, que a imitação superficial e o pastiche estão bem mais disseminados no pós-modernismo e para ela o pós-modernismo é duplamente codificado, pois subverte e ao mesmo tempo não subverte as convenções da produção que foram definidas na modernidade ou ainda propostas pelo próprio pós-modernismo.

Em *Perfume*, temos que Tom Tykwer inicia o filme com a reprodução de parte da música *Prologue – the highest point*. A seguir, a música é encerrada e há um fundo escuro no qual se divisa um homem, em primeiro plano, ou seja, o objeto enquadrado do peito para cima. É Grenouille. O rosto passa a ser destaque, em primeiro plano e em primeiríssimo plano, isto é, o objeto enquadrado dos ombros para cima, e ele vai para a luz quando sorve o ar. Nesse instante, verifica-se a importância dos planos⁶⁰ que denotam esses aspectos narrativos, mesmo sem textos verbais posto que permitem o enquadramento do que é necessário ao espectador divisar frente à tela. O uso do *travelling* nessa sequência permite o destaque para o olfato de Grenouille, mais que a visão. Por *travelling* entende-se o movimento de câmera no qual esta realmente se desloca, se para frente, o objeto enquadrado fica mais próximo, se para trás, o objeto fica mais distante. O auxílio de um veículo, um carrinho sobre trilhos ou uma cadeira sobre trilhos é imprescindível, ou ainda o auxiliar de câmera direcionando o *camera man* para frente ou para trás. Esses movimentos marcam aspectos narrativos que implicam maior apreensão do objeto, isto é, em nível narrativo a percepção do objeto enquadrado define aspectos que se desdobram textualmente, como uma revelação, no caso das **Figuras 7 e 8**, mas

⁶⁰ Determinam a distância entre a câmera e o objeto filmado e definem aspectos narrativos que podem ser apreendidos pelos espectadores a partir da montagem desses planos.

é possível verificar também o uso dessa técnica quando o diretor decide evidenciar as emoções das personagens.

Segmento de ilustração 02:



Figuras 5 e 6. No fundo escuro está Grenouille.



Figuras 7 e 8. O *travelling* é usado para revelação de Grenouille.

Por outro lado, como aprofundando do que Peter Brooker trata, Linda Hutcheon, em *A poética do pós-modernismo – história, teoria e ficção*, 1991, enfatiza que: “O pós-modernismo não nega a *existência* do passado, mas de fato questiona se jamais poderemos *conhecer* o passado a não ser por meio de seus restos textualizados” (HUTCHEON, 1991, p.39). A autora define que o pós-moderno diminui a distância entre a arte de elite e a arte popular e destacamos, nesse tocante, a cultura de massa, pois um dos aspectos mais interessantes do que Linda Hutcheon apresenta é o fato de que as obras de arte, sejam verbais ou não, como a autora mesma descreve no livro, podem misturar estilos que não conviveriam em outras etapas da história da literatura e do cinema, por exemplo. Ela destaca a importância de no pós-moderno haver

formulações ainda provisórias para o potencial de produções que podem surgir. Em *Uma teoria da adaptação*, 2013, ela é mais específica em relação às dificuldades impostas pelas novas produções e os efeitos que essas produções podem provocar:

As dificuldades de dramatizar elementos verbais como ironia, ambiguidade, metáfora ou simbolismo são mínimas comparadas aos problemas enfrentados pelo adaptador, que deve dramatizar o que *não* está presente. Ausências e silêncios nas narrativas em prosa são quase invariavelmente transformados em presenças nas mídias performativas – assim nos diz esse aspecto do clichê -, perdendo, pois, seu poder e significado. (HUTCHEON, 2013, p.110)

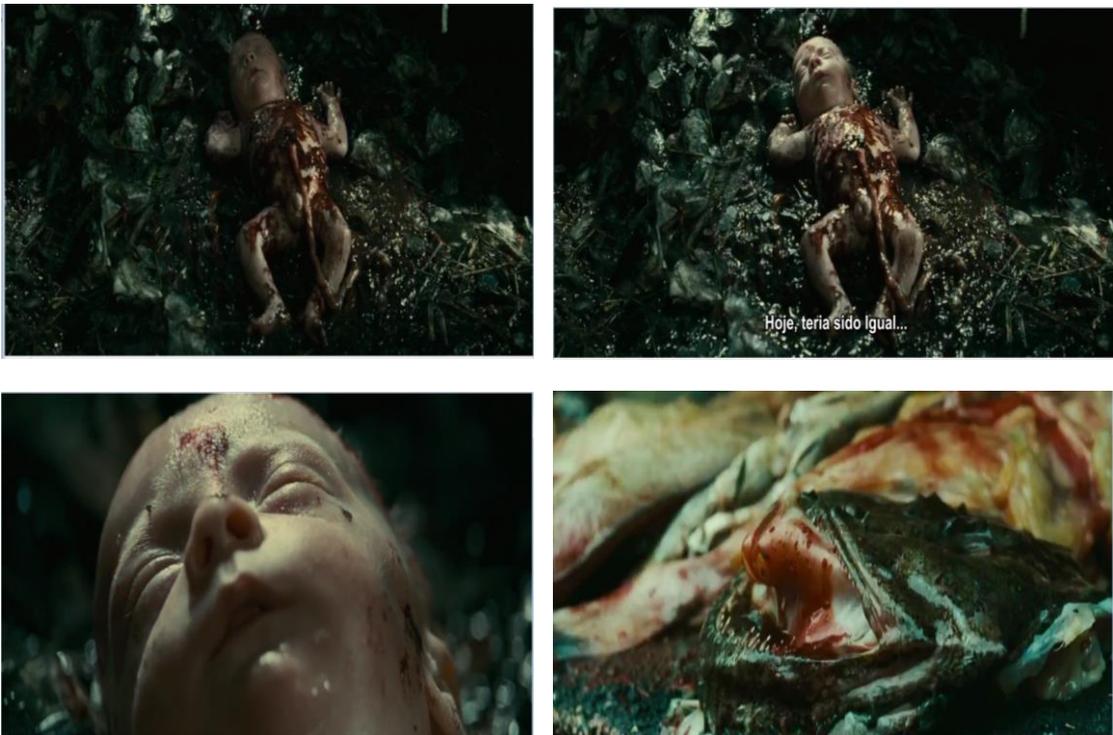
Essa concepção nos faz remeter aos diferentes modos que as adaptações podem adquirir, uma vez que dependendo da orientação terminológica, vê-se preponderar uma perspectiva do processo de adaptação. O que está em jogo, em nossa análise, não é definir a taxonomia ou a orientação a que ela pertence apenas, mas em conhecer os textos, romance e filme, e verificar no processo de adaptação o que os cineastas leram e selecionaram para apresentar, como um produto novo a partir de um outro texto, em inter-relação e nessa inter-relação há processos que podem ser analisados no transporte de um texto para outro. Nesse caso, interessa-nos a transposição e como ela ocorre.

Com relação à adaptação, temos ainda o que trata Christiane Schönfeld, na Introdução do livro *Processes of Transposition – Literature and film*, 2007, quando a câmera torna-se a caneta do diretor e a filmagem, sua escritura (*écriture*). A autora desenvolve essa ideia a partir da constatação de que do mesmo modo que o cinema é literário, tanto mais a literatura tem atenção ao visual, como já foi apresentado anteriormente quanto aos autores norte-americanos. Ela destaca a questão da visualização posto que ela acredita: “A visualização da narrativa é parte do processo de leitura” (SCHÖNFELD, 2007, p.13). Nesse sentido, o maior ou menor engajamento do leitor pode ocorrer por conta do processo de visualização empreendido na leitura e engajamento com a leitura é uma palavra-chave, em nossa análise, em termos da adaptação, pois um primeiro processo de transposição de um texto literário, para nós, é a leitura com implicação necessária de engajamento a fim de provocar a seleção e o transporte do que verifica necessário para a construção do roteiro. Christiane Schönfeld destaca esse fato desenvolvido por nós quando se refere ao ver que, para ela, implica um grande conhecimento da narrativa e do mundo ao redor, seja esse mundo imaginado ou não.

Para a autora: “Qualquer adaptação séria simultaneamente empenha-se por parecer com sua fonte literária e ainda esforça-se para funcionar inteiramente independente dela como uma

obra de arte”⁶¹ (*ibid.*, p.14). A esse respeito ela faz a relação da adaptação séria com a tradução que, em nossa análise, reforça ainda mais a ideia de que a tradução deve comportar a leitura atenta e a criação de um novo objeto artístico. Nesse tocante, em especial quando Schönfeld trata do aspecto comercial da adaptação ela é categórica em afirmar que um filme que se molda e direciona às potenciais demandas de seu público-alvo será raramente considerada arte⁶². Ela cita *Perfume* para dizer que não foi o caso porque o filme custou caro para seus produtores, o que significa que a primeira preocupação dos produtores não foi a arrecadação, porém afirmamos, por conta de nosso trabalho, que todos os envolvidos tinham em vista o público que iria se deparar com uma leitura única do romance de Patrick Süskind.

Segmento de ilustração 03:



Figuras 9, 10, 11, 12. Sequência de imagens provenientes da montagem.

⁶¹ No original (tradução nossa): “Any serious adaptation simultaneously strives to resemble its literary source and yet endeavours to function entirely independent of it as a work of art”.

⁶² No original (*idem*): “[...] a film that is shaped and driven by the potential demands of its target audience will rarely be considered art”.



Figuras 13, 14, 15 e 16. Sequência do nascimento de Grenouille, montagem da esquerda para a direita da percepção olfativa.

No tocante à adaptação, a transposição do sentido do olfato é realizada também, como na sequência acima ilustrada, por meio da técnica de montagem, pois é necessário demonstrar o que Grenouille percebe com o olfato do mundo no qual estava sendo inserido naquele momento. As sequências de imagens muito rápidas e o retorno ao protagonista denotam o plano de percepção do protagonista, na qual predomina a respiração do bebê, sua percepção olfativa do mundo e os sons diegéticos auxiliam na transposição do olfato por meio da caracterização dos aspectos auditivos apreendidos na sequência montada com as imagens, suportes visuais para o espectador, na recriação mais realista possível da percepção olfativa do protagonista. Essa é a percepção de Grenouille. A transposição, como apresentada em *Perfume* de Tom Tykwer, denota os traços característicos das adaptações de texto literário e texto fílmico, como transporte dos aspectos selecionados para compor um novo produto artístico posto que, em nossa análise, o transporte entre os objetos artísticos é mediado pelas interações que advêm dos aspectos técnicos e das possibilidades vislumbradas a partir da adaptação, ou seja, perdas e alterações durante a transposição explicitam as relações que são definidas como mais significativas para o transporte.

Para Christiane Schönfeld, embora os modos de adaptação possam diferir, um romance e um filme convergem quanto à criação de imagens porque por meio de ambos há visualização e então ela acrescenta que, com relação ao filme, ele pode ou não ter som⁶³. O romance e o filme, para ela, representam narrativas e esse aspecto reflete uma orientação voltada para a composição, o que não significa que a adaptação, como ela afirma, seja uma “imagem no espelho” do texto original. O que a autora ressalta em termos dessas observações sobre a adaptação é que o processo de tradução são transformações por trás da modificação e ajuste decorrentes da decisão de um *auteur* em adaptar um romance. Assim, a mesma sequência ilustrada acima, no romance gera imagens que podem ser distintas, mas que denotam o grau de percepção do protagonista:

Nesse instante, contrariando as expectativas, a coisa recém-nascida começa a chorar debaixo da mesa de limpar peixe. Procura-se, encontra-se o bebê num enxame de moscas e entre vísceras e cabeças de peixe, é puxado para fora. Ex-officio ele é entregue a uma ama, a mãe é presa. E porque ela é ré confessa e sem delongas reconhece que por certo teria deixado a coisa perecer, como aliás já fizera com quatro outros, é processada por múltiplo infanticídio e, poucas semanas mais tarde, é decapitada na Place de Grève (SUSKIND, 2006, p. 13)

Phyllis Zattlin no livro *Theatrical translation and film adaptation: A practitioner's view*, 2005, trata especificamente da questão da tradução e da adaptação fílmica e evidencia a presença de trabalhos sobre a tradução de narrativas e poesia e a ausência de trabalhos em tradução de teatro, bem como do fato da não aceitação das adaptações no cinema. Para esse autor, a adaptação é uma “estratégia popular e difundida” (ZATLIN, 2005, p. 152), mas que a crítica ainda trata adaptação em termos de *infidelidade, traição, deformação, violação, vulgarização e profanação*⁶⁴, o que reflete ainda ideia da superioridade do romance em detrimento do filme. Phyllis Zattlin destaca os três modos de transição da ficção para o cinema: analogia, transposição e comentário atribuídos a Geoffrey Wagner, no livro *The novel and the film*, 1975. A analogia trata de um ponto de partida para uma outra obra de arte, a transposição evidencia o texto original o quanto possível com poucas interferências e o comentário retrata a intencionalidade e por vezes a não intencionalidade de mudança a partir do ponto de vista do *auteur*.

⁶³ C. Schönfeld refere-se à história do cinema com filmes marcados pela presença ou não de sonorização diegética e não-diegética.

⁶⁴ O autor cita as denominações destacadas por Robert Stam (1941) no capítulo intitulado *Beyond fidelity: the dialogics of adaptation*, do livro de James Naremore, *Film adaptation*, 2000.

Para analisar o filme *Perfume*, de Tom Tykwer, destacamos que o diretor, enquanto *auteur*, fez a leitura do texto verbal, no caso o romance de Patrick Süskind, *O Perfume*, no sentido não apenas do ato de ler o texto, mas de compreender os aspectos mais definidores dele, como na tradução (cf. CORRIGAN, 2007); fez uma versão juntamente com os outros roteiristas, a partir de uma perspectiva de releitura (cf. SCHÖNFELD, 2007) e, a seguir, reuniu as equipes técnicas para a execução do projeto.

O trabalho de Tom Tykwer foi atravessado, em nossa análise, pela analogia e pelo comentário (ANDREW, *apud* Zatin, 2005) uma vez que se observa no filme uma preocupação de estabelecer a perspectiva de Jean-Baptiste Grenouille e não mais de um narrador onisciente, como no romance de Patrick Süskind. Do mesmo modo, compreendemos que no filme verifica-se, em muitos aspectos, a aproximação do romance, que permanece latente em muitas cenas, de onde emergem as personagens que se mantiveram presentes, com exceção da ama de leite, do padre Terrier e do Marquês de la Taillade-Espinasse. A partir desse olhar, é importante mostrar como foi feita a transposição do sentido do olfato, de modo mais específico, no filme de Tom Tykwer.

3.4 A transposição do sentido do olfato em *Perfume*, de Tom Tykwer

Tom Tykwer manteve a mesma composição histórica que permitiu que os elementos temáticos do século dezoito pudessem ser reconstituídos com vistas a representar as principais problemáticas vividas pela população da época: a sujeira e o ritualismo, as doenças e a higiene, o uso de material orgânico de animais na perfumaria, o infanticídio e o abandono e a queda do antigo regime em favor de uma visão higienista que já se configurava no final daquele século.

Raymond Williams desenvolve o pensamento de que entre a passagem da vida campestre para a urbana houve sim crescimento e que esse crescimento adveio em especial da autonomia relativa de determinados grupos sociais e da expansão comercial verificada entre os séculos XVI e XVII na Europa, no entanto, para o autor, o que se evidencia em relação a esse aspecto é:

Houve um desenvolvimento importantíssimo na produção artesanal independente, com tendências próprias referentes à concentração e às formas urbanas de controle. Porém, direta ou indiretamente, a maioria das cidades aparentemente se desenvolveu com um aspecto de ordem agrícola: num nível mais simples, como mercados; num nível mais elevado, refletindo a verdadeira ordem social, como centros de finanças, administração e produção secundária. Surgiram então formas de interação e tensão as mais variadas, e algumas cidades adquiriram certo grau de autonomia. (WILLIAMS, 2011, p.84)

Essa caracterização está presente no filme: a França tem, marcadamente, as feições relacionadas acima e compreende as interações mais diversas em situações de tensão. Nesse sentido, é possível verificar que as personagens no romance e no filme representam os lugares marcados na sociedade francesa: a mãe infanticida, representada pela genitora de Grenouille; as autoridades que recolhiam as crianças abandonadas, as quais não foram apresentadas em detalhes no filme, mas podemos reconstituir sua operação a partir da entrega de crianças à Madame Gaillard realizada à noite por homens que a fazem assinar documentos, o que suscita o nível de formalidade advindo da entrega; essa oportunista dona do abrigo de crianças, que amontoa os pequenos para receber mais dinheiro e os vende quando não recebe mais por eles; o dono do curtume, representado no filme, que escraviza os jovens e os faz trabalhar até a exaustão; o jovem perfumista, representado por Pélissier, que inicia a pesquisa no campo da perfumaria, em contraste com o velho perfumista, representado por Baldini, que detém o nome e a fama da produção dos perfumes, mas que se encontra em decadência por conta de seus métodos de trabalho; a viúva que herdou os bens do marido, mas que necessita de um homem para gerenciar junto a ela os negócios, representados por Madame Arnulfi e seu amante Druot; o comerciante abastado representado por Antoine Richis e o carrasco impiedoso que oferece o espetáculo ao povo, Monsieur Papon. A questão histórica é representativa da primeira temática importante no filme.

Todos esses elementos foram selecionados no filme para caracterizar a sociedade do século XVIII, entre os anos de 1738, nascimento de Grenouille, e 1767, morte da personagem. A seleção faz parte do processo de criação do filme e, nesse tocante, é importante ressaltar que figuras representativas da sociedade da época não foram selecionadas, como: o religioso, que era corruptível quando era conveniente; a ama de leite, que recebia benefícios para amamentar e cuidar dos bebês; o abastado senhor de negócios que deseja ser cientista e revolucionar. No caso do auxiliar de Baldini, Chénier, que desejava a morte do mestre para que ele pudesse receber por direito o que lhe cabia, pois era garantida herança aos serviços fieis ao mestre, não houve tanta ênfase com relação àquele aspecto específico.

Com vistas a analisar melhor o processo de transposição do sentido do olfato, serão apresentados trechos do livro de Patrick Süskind, *O Perfume*, partes do *script*, o qual se apresenta apenas como diálogos do filme, pois não está disponível qualquer roteiro publicado do filme, e fotogramas do filme dirigido por Tom Tykwer, *Perfume*. Foi considerado para a

análise o trabalho de Kathiane de Souza⁶⁵ (2015), ela utilizou partes do texto do romance de Jane Austen (1775 – 1817), *Razão e sensibilidade* (1811), partes do roteiro de Emma Thompson (1959), *Razão e sensibilidade: roteiro e diário* (1996) e fotogramas do filme de Ang Lee (1954), *Razão e sensibilidade* (1995). No caso de Souza (2015), havia disponível o roteiro que deu origem ao filme de Ang Lee e por esse motivo verificou-se as etapas do processo de transposição dos meios, verbal e fílmico, com o entendimento de que o roteiro representa o ponto inicial da transposição para o filme. Entendemos a importância do roteiro e do processo de pesquisa e seleção da equipe de trabalho para a realização do filme, porém não há disponibilidade do roteiro, ou ainda não foi possível encontra-lo publicado, nem em língua alemão, nem em língua inglesa e nem em língua portuguesa. Desse modo, utilizaremos o *movie script* disponibilizado para consulta e pesquisa.

Foram analisadas sequências de fotogramas a fim de evidenciar como o diretor transporta para o cinema a percepção olfativa de Grenouille. James McSill e André Schuck definem a sequência como “conjunto de cenas interligadas”, as quais são as unidades básicas do roteiro (McSILL & SCHUCK, 2016, p.39). Os autores destacam, a partir da construção do roteiro, como uma sequência pode ser elaborada: com início, meio e fim. Eles relacionam as ações que devem ser descritas e narradas para que o roteiro possa ter sequências interligadas que o constituam.

Para Casetti & di Chio (2007), as etapas de análise de filmes tratam de procedimentos que correspondem a passos fundamentais do trajeto de análise. A nós interessam a segmentação, a enumeração e a ordenação porque dizem respeito ao modelo de análise adaptado de Kathiane de Souza (2015) que realizou esses procedimentos a fim de ilustrar com fotogramas seu trabalho de conclusão de curso. Desse modo, reafirmamos, serão utilizados fotogramas do filme de Tom Tykwer (2006), partes do romance de Patrick Süskind (2006) e do *movie script*. No *movie script* estão apenas os diálogos e as falas do narrador as quais serão comparadas às partes do livro que apresentam segmentos de transposição do sentido do olfato. A transposição nas imagens, sem diálogo, será comparada com partes do romance de Patrick Süskind.

A respeito das personagens que serão descritas nas sequências, Linda Seger (2007) ressalta que, em relação à seleção de personagens, há quatro categorias que estão ligadas às funções que elas desempenham: a primeira categoria diz respeito ao contar da história e nesse

⁶⁵ A escolha de uma monografia do Curso de Artes Visuais deveu-se à ausência de trabalhos que tratem do uso de filmes e romances em termos de comparação e de transposição.

sentido, protagonista, antagonista e personagens catalisadores são os mais significativos. A autora entende como personagens catalisadores aqueles que “tomam decisões, acrescentam informações, ou entram em conflito com os protagonistas” (SEGER, 2007, p. 154). Em termos da segunda função, há o auxílio na revelação dos personagens principais, como aqueles que se envolvem com as personagens principais, ou amorosamente, ou com outro tipo de relação, como confidentes. Na terceira função, há personagens que ajudam o público a compreender as ideias veiculadas nos textos ou filmes. Na quarta categoria, encontram-se as personagens que conferem “colorido e textura à história” que são personagens de menor importância, como a empregada de Madame Arnulfi ao conversar rapidamente com Grenouille sobre sua curiosidade em relação à produção dos perfumes. Essas categorias podem auxiliar quanto à definição da segunda temática abordada no filme: a questão social. Todas elas são importantes porque são parte da percepção olfativa de Grenouille e de seu percurso.

No caso de *Perfume*, uma mudança de perspectiva garantiu ao filme um olhar todo peculiar: o do protagonista. Essa leitura permite vislumbrar de fato a temática do amor e da busca pela aceitação social, o que está claramente delineado no filme. Assim, deslocada a perspectiva do romance, a qual estava centrada na visão do narrador da história, há uma significativa apreensão de aspectos distintos: não há filtros externos, não há convenções outras que irão conduzir o espectador, senão as de Grenouille. Esse aspecto torna o protagonista não mais tão animalizado, como foi caracterizado no romance de Patrick Süskind, segundo o narrador o apresenta.

De fato, essa era a proposta dos cineastas, roteiristas e diretor, pois eles desejavam tornar o jovem mais humano, dar-lhe voz e expressividade. No filme, Grenouille apresenta diálogos completos com Baldini, há diálogos com outras personagens, garantindo a Grenouille uma existência, mesmo que ainda muito pouco carismática, pois, no filme, a ausência do encontro com o Marquês de la Taillade-Espinasse, quando as técnicas de obtenção dos odores e a valorização de Grenouille acontecem, por conta das máscaras olfativas que são produzidas por ele, verificados nos capítulos 30 a 34 do romance de Süskind, na segunda parte, gera um distanciamento aparente porque o espectador não pode perceber esse momento de inicial triunfo e valorização da personagem. No entanto, compreendemos que novamente a seleção empreendida pelos cineastas não compromete a profundidade com que Grenouille é apresentado ao espectador.

Como o amor toma um lugar importante no filme, Grenouille apresenta mais sentimentos que no romance. Um exemplo disso é quando ele verifica que as pessoas não estão atentas a ele - no episódio da praça pública, quando elas iniciam as trocas de carícias a céu aberto -, uma nectarina amarela cai de uma cesta entre as pessoas, ele fecha os olhos e lembra da jovem da Rua de Marais. Nesse momento, ele tem uma visão de que poderia tê-la abraçado e se entregado a ela, que o amor poderia atingi-lo, pois ela estava ali, muito perto dele. Ademais, a morte acidental dessa jovem já foi um indício de que não havia monstrosidade no jovem, mas curiosidade frente a tal admirável fonte olfatória. O amor, portanto, é uma temática de grande energia no filme, que possibilita ser mais palatável a ideia de um Grenouille mais humano.

Se o amor surge como temática importante, o sentimento de ódio é amenizado no filme, o que não acontece no romance de Patrick Süskind porque Grenouille o alimenta constantemente, nas maquinações que o atormentam e nas atitudes que ele empreende frente às pessoas. Portanto, no filme, a obstinação pela aceitação, a procura pelos elementos certos que pudessem compor a mistura do perfume excepcional são os aspectos mais importantes que ele desejava atingir. Nesse sentido, o narrador nos ajuda a compreender a decisão de Grenouille, desde a morte da moça das nectarinas, de se tornar grande ao conseguir reter os odores. Portanto, o ódio não figura como tema no filme, mas, por outro lado, fica clara a obstinação do perfumista em atingir a perfeição olfatória por meio da apreensão ou captura dos melhores odores.

A solidão também é um tema que é contemplado no filme. Grenouille é um solitário desde o nascimento. Outrossim, a recusa das crianças no abrigo de Madame Gaillard denuncia que a infância de Grenouille também é solitária. No curtume, ele é apenas mais um entre aqueles muitos jovens que lá trabalham. Mesmo quando Baldini o compra, há por parte do mestre apenas o interesse de explorar o potencial daquele desconhecido que parecia um mágico. O episódio da montanha, mesmo sendo muito breve no filme, denota o período de hibernação pelo qual o protagonista passou e a solidão daquela montanha distante evoca a solidão do homem ante a humanidade. Em Grasse, Grenouille é um homem solitário e todo seu percurso é definido pela busca da completude, no filme. Mesmo no final, ele se sacrifica como um solitário andarilho que está cansado da jornada percorrida.

Assim como a solidão, o abandono encontra expressividade no filme. Em termos gerais, Grenouille é um indivíduo, como muitos na sociedade francesa da época, que foi deixado à própria sorte. Sua existência, como ressalta o narrador no filme, é de resistência. Muito embora

as circunstâncias adversas pudessem parecer definir a extinção do protagonista, ele ainda opta por viver, porém de modo resiliente frente ao opressor que o obriga a trabalhar nas piores condições. Esse é um retrato social da solidão e desamparo dos indivíduos de classe inferior do século XVIII, quando havia inúmeras possibilidades de sucumbir e as perspectivas eram mínimas de sobreviver às condições inóspitas do tempo, do espaço nas cidades onde imperava o mal cheiro e a corrupção dos sentidos. Tanto o romance, quanto o filme apresentam essa realidade, como no segmento a seguir:

Segmento de ilustração 04:

TYKWER, 2006

⁶⁶MOVIE SCRIPT



A expectativa de vida no curtume era de meros cinco anos, mas Jean-Baptiste provou ser tão resistente como uma bactéria resiliente. Ele se adaptou ao seu novo destino e se tornou um modelo de docilidade e diligência.

Figura 17. Narrador em *voice-over*.



Figuras 18 e 19. Comentário significativo do narrador em nível de sumário.

⁶⁶ O script do filme não tem data e foi disponibilizado em um site. No original em língua inglesa: Life expectancy in the tannery was a mere five years but Jean-Baptiste proved to be as tough as a resilient bacterium. He adjusted to his new fate and became a paragon of docility and diligence (Tradução nossa).

Ele se adapta e ganha energia para vislumbrar algo além da vida no curtume, como mostrado nas **Figuras 18 e 19**. Assim, abandono e resistência marcam a dualidade com que Grenouille opera, isto é, no filme, o espectador não sabe o porquê de ele resistir às adversidades da época e do lugar, o que é completamente distinto em relação ao romance de Patrick Süskind já que o narrador deixa claro que Grenouille premeditava tudo e que a força que o mantinha vivo era o desprezo pela humanidade. A resistência, logo, ganha expressividade no filme e aponta para uma visão mais humana de Grenouille: é próprio do humano resistir. Em oposição, no romance, ele é a “bactéria”, “o aracnídeo”, “a coisa”: a repulsa que ele causa é quase sobrenatural e o resistir repousa na intensa repulsa que ele causa a todos no romance, o que o aproxima daquelas referências metafóricas acima.

É importante definir que o abandono é uma das questões que mais chama atenção no filme porque marca uma das primeiras cenas com as quais o espectador se depara: já no nascimento, Grenouille é rejeitado e abandonado pela mãe; em outro momento do filme, o fato de um bebê tão pequeno ser misturado às outras crianças define o lugar dessas crianças no lar de Madame Gailard: um meio de sobrevivência. A condição de abandono marca esse lugar. A seguir, no curtume, quem sobreviver ao abandono social e ao isolamento, estará fadado às doenças e ao destino incerto daqueles que se expuseram aos produtos químicos por uma vida inteira, desde a adolescência, o que suscita um desajuste social por conta do trabalho laborioso no curtume. Esse conhecimento é inferido das cenas que são mostradas ao espectador. No laboratório de Baldini, o abandono marca a produção solitária de Grenouille também fadado à obscuridade, posto que a produção dos perfumes deve passar para Baldini como exclusivo criador. Por assim dizer, o abandono está relacionado à condição do protagonista que faz parte de uma massa invisível da população da França no século XVIII.

No caso da resistência, observamos ser pertinente relacionar autores que exploraram essa questão com atenção para o fato de, no filme, Grenouille poder ser lido como alguém dotado de humanidade, como qualquer um de nós. Primo Levi (1988) trata das histórias vividas por ele, por alguns italianos e outros homens de diferentes nacionalidades que estiveram no campo de concentração de Auschwitz-Birkenau. O livro intitulado *É isto um homem?*, publicado inicialmente em 1947, apresenta relatos sobre como algumas pessoas viviam e puderam sobreviver durante o período que se encontravam no campo de concentração. O sobreviver está intimamente ligado à resistência a qual se delineia a partir das memórias de Levi. Ele menciona o vazio que é a vida do homem privado da família e dos seus pertences: em sua análise esse

homem se transforma em algo miserável (LEVI, 1988, p.25). Para ele, o resistir ou o sobreviver, como é recorrente no livro, está diretamente ligado a manter a civilidade, pois a engrenagem do regime nazista na Europa buscava fazer dos homens animais. Na hostilidade do campo, bem como no filme de Tom Tykwer, o resistir associa-se a sobreviver, porém, no filme, verifica-se ainda a obsessão com que Grenouille busca atingir sua meta: capturar os odores e produzir um perfume excepcional.

Desse modo, iniciam-se movimentos de resistência nesse universo dos campos e o que se pode constatar da realidade dos regimes totalitaristas é que eles ensejam a desumanização do homem, porém o que permanece quase intacto é o instinto de sobrevivência cada vez mais presente entre os que experimentaram aquela realidade e o que nos conecta a Grenouille posto que ele, no universo do abandono social em que vive, na situação de invisível que o define, ele deseja resistir e criar um perfume que possa dominar essa humanidade que para ele é algo desconhecido e atraente, embora ele descubra que o torna tudo o que ele não deseja ser.

A leitura de Tom Tykwer, no filme, denota o caráter subalterno e invisível da personagem; socialmente ele não é ninguém, faz parte da massa que se encontra no mercado de Paris, nas casas de permanência, nos curtumes, entre os trabalhadores da produção de perfumes na França e, por conseguinte, entre os sobreviventes de um regime em decadência no século XVIII. A esse respeito, ainda é possível verificar que retratar a condição de subalterno de Grenouille favorece a que ele possa desenvolver seu projeto da criação do perfume. As ideias de Gayatri Chakravorty Spivak (2010) podem ser retomadas quanto a compreender como o subalterno, na realidade imperialista que o cerca, enquanto sujeito que não ganha representatividade (*vertreten*, alguém para falar por) e o quanto o instinto de classe e posição de classe são frágeis na sua constituição, o que a autora define como uma problemática para a teorização do Sujeito. O que nos aproxima de Spivak é o fato de um subalterno ganhar a “permissão de narrar” (SPIVAK, 2010, p. 56). No filme, Grenouille conduz a narrativa por meio de sua percepção, na medida em que ela se desenvolve, ele vai apresentando as características mais definidoras de seu mundo, tanto o real, como o olfativo. Assim, a construção de *Perfume* exprime-se, em nossa análise, por essas questões levantadas e é necessário conhecer como o filme foi construído em seus aspectos mais definidores a fim de compreender a dinâmica da adaptação realizada por Tom Tykwer

Tom Tykwer contou com o trabalho de Uli Hanisch, cenógrafo consagrado na Alemanha, para realizar as pesquisas relacionadas à cenografia. Ele e a equipe trabalharam

durante meses desde os primeiros *sketches* até a finalização das pesquisas de materiais que seriam usados para reproduzir os cenários do filme. Enquanto isso, Pierre Yves-Gayraud pesquisava que tipo de figurino iria ser apresentado aos espectadores, já que o filme deveria reproduzir o século XVIII.

Outro componente importante desse filme é que ele apresenta traços de inovador, apresenta técnicas de filmagem que são voltadas para a transposição do olfato que foi, muitas vezes retratado por efeitos especiais criados especialmente para esse filme e ao mesmo tempo haver linhas marcadamente clássicas, como a pontuação. A linguagem cinematográfica não entra em confronto com a reprodução do período, pois a pesquisa realizada não permitiu que a filmagem em si pudesse colocar essa reprodução em segundo plano. Frank Griebe, cinematógrafo, que havia trabalhado com Tom Tykwer inúmeras vezes em outras produções dirigidas por ele, juntou-se ao grupo para tornar as ilustrações (*sketches*) em imagens apreensíveis pelo público. Ao trabalho de filmagem seguiu-se a edição e a montagem, processo que durou três meses.

Na sequência de fuga de Laura e Richis, a computação gráfica é usada para demonstrar que o olfato de Grenouille podia alcançar a moça, mesmo que o pai dela tivesse engendrado um plano de enganar o assassino de Grasse apresentando duas caravanas distintas, uma para o norte e a outra para o sul:

Segmento de ilustração 05:



Figuras 20 e 21. Grenouille percebe a fuga de Laura e Richis e o oficial informa a direção.



Figuras 22 e 23. Grenouille contraria o oficial e segue em outra direção, sul, seguindo o olfato.



Figuras 24 e 25: Grenouille vai a um ponto mais alto e sorve o ar para localizar Laura.



Figuras 26 e 27. A computação gráfica é usada na sequência para transpor o sentido do olfato de Grenouille.

A perspectiva de Grenouille implicou algo muito importante e definidor no filme: o espectador teria que experimentar as sensações do protagonista e com ele explorar um universo repleto de muitos desafios olfativos. No livro, o narrador é quem direciona a percepção do leitor e esse fato implicou um distanciamento em relação a Grenouille. A escolha de privilegiar Grenouille foi chave para os roteiristas e foi definido que ele deveria guiar a atenção do espectador. Desse modo, foram preparados com *sets* diferentes, entre cenários internos em

estúdio e cenários externos, para que a história do andarilho Grenouille pudesse ser desenvolvida como planejado.

O fato de Jean-Baptiste Grenouille necessitar ser uma personagem mais simpática ao público desafiou os roteirista e o diretor que investiram inocência e certa humanidade à personagem: Grenouille no livro é ser repugnante, na visão do narrador, e as ações por ele empreendidas denotam a total falta de moral frente às convenções sociais e humanas; no filme, Grenouille deveria cativar o público e possibilitar a esse público uma experiência única de percepção. Seria por meio do protagonista que o espectador veria, ou perceberia, o universo complexo e repleto de descobertas do jovem perfumista. Outro fato que chamou atenção desde o início do filme foi a elaboração desse universo: as sensações são muito subjetivas e, especialmente, as olfativas demandam esforço grande em descrever e foram necessários aspectos visuais e sonoros para definir as dimensões do mundo olfativo de Grenouille. Outro fato que chama atenção tanto no romance como no filme é o que Georges Vigarello (1996) evidencia em termos da história da limpeza do corpo que trata, para o autor, da história social, pois as representações verificadas a partir do corpo são causas e consequências das relações sociais vividas em comunidade: “um terreno social” (VIGARELLO, 1996, p.4).

Georges Vigarello (1996) trata do histórico das aparências no livro *O limpo e o sujo – uma história da higiene corporal* e ele ressalta que, no decorrer da história do homem, um dos aspectos que mais chama atenção é a questão do mascaramento da natureza a fim de manipular o olhar alheio e o corpo em si frente os impositivos sociais. Para ele, a maquiagem, a inclusão de vestuário íntimo, a inserção de perfumes determinaram esse mascaramento. Ele destaca que os perfumes foram usados, ainda no século XVII como referências terapêuticas e a seguir no século XVIII como aromatizantes poderosos, esse último aspecto relaciona-se efetivamente ao disfarce das chagas e impurezas impostas pelas demandas sociais. O autor reforça esses aspectos, como: Na arte do mascaramento e da aparência, o perfume desempenha, portanto, um papel complexo. Ele não se limita à dissimulação ou ao prazer. É também, muito concretamente, “purificação”. É até mesmo a aparência que adquire força de realidade. (*Ibid.*, p. 99)

Nesse sentido, para evidenciar o efeito que a aparência tem, o diretor e suas equipes trabalharam as imagens, as relações associativas das imagens e da memória, a elaboração do cenário, a iluminação e os elementos sonoros para permitir que o espectador estivesse voltado para o tempo e o espaço do protagonista, como verificado na sequência do nascimento de Grenouille. Desse modo, foi marcante o uso da câmera subjetiva que define o lugar de onde a

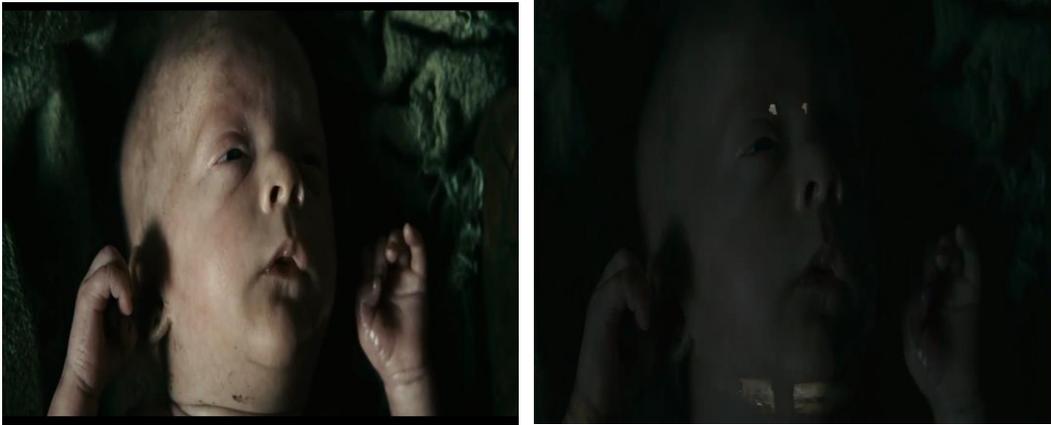
narrativa irá partir e de onde o público deve ver a narração, no caso a partir do olhar do pequeno protagonista. Assim, o público foi capaz de viver uma experiência perceptiva diferente e única por meio do filme, o qual os transportou para a Paris do século XVIII por meio das imagens e do acionamento da memória.

À propósito desse último aspecto levantado, é importante definir como o cinema evidencia o trabalho de elaboração dos códigos cinematográficos e o articula aos elementos que fazem parte dessa composição, para gerar um produto artístico singular, outrossim como a literatura se afasta e se aproxima quanto ao modo de narrar. Torna-se necessário para isso, a apresentação de como em ambos a questão do olfato e da problemática de como a transposição desse sentido pode ser elaborada, isto é, de como a análise da transposição do sentido do olfato foi realizada no romance de Patrick Süskind *O Perfume* e no filme de Tom Tykwer *Perfume*. Esse trabalho define-se a partir dessa busca analítica de compreender como o modo de transposição do romance de Patrick Süskind para o filme de Tom Tykwer foi realizado.

De modo mais específico, Francesco Casetti e Frederico di Chio apresentam no livro *Cómo analizar um film* (2007) que as sequências são as unidades fundamentais do conteúdo de um filme⁶⁷. Eles acrescentam que ao final de cada sequência existem signos de pontuação que são, na verdade, sinais ou uma sinalização na tela que fazem com que o espectador possa compreender que acabou de ver um conteúdo narrativo completo e isso é comparado a um texto que é lido em parágrafos. Ali termina uma unidade de conteúdo para iniciar outra e assim por diante constituir ao final o próprio texto fílmico. Como nas sequências abaixo que apresentam pontuação que se assemelham:

⁶⁷ No original (tradução nossa): “unidades fundamentales del contenido de un film se habla más comúnmente de *secuencias*” (CASSETTI & di CHIO, 2007, p.37).

Segmento de ilustração 06



Figuras 28 e 29. Final da sequência do nascimento de Jean-Baptiste Grenouille marca a pontuação.



Figuras 30 e 31. Início da próxima sequência de conteúdo a partir do fundo escuro, marca da pontuação.

A justaposição de imagens, denominada por Casetti & di Chio (2007) de *fundido encadeando*, isto é, quando acontece o desvanecimento de uma imagem e aparecimento de outra, como nas **Figuras 29 e 30**, que evidencia um salto no tempo e, no caso do filme de Tom Tykwer, verifica-se que a próxima cena fará surgir um Grenouille já crescido. Verifica-se também a pontuação fílmica para marcar não apenas uma passagem no tempo, mas uma transformação. Assim, a imagem esvanece para marcar uma passagem necessária de tempo e espaço para o espectador: a entrada de Grenouille em um mundo novo. No segmento de ilustração 07, Grenouille sonha com as possibilidades olfativas na cidade de Paris e, embora sua vida não tenha perspectiva, o tempo passará e ele terá sobrevivido aos desafios do curtume. No filme, essas sequências são muito rápidas, marcadas por pontuação com poucos fotogramas.

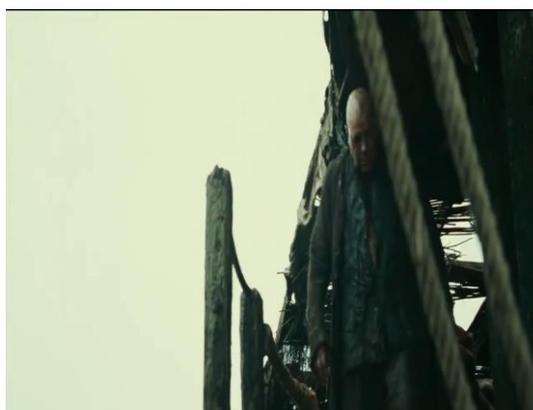
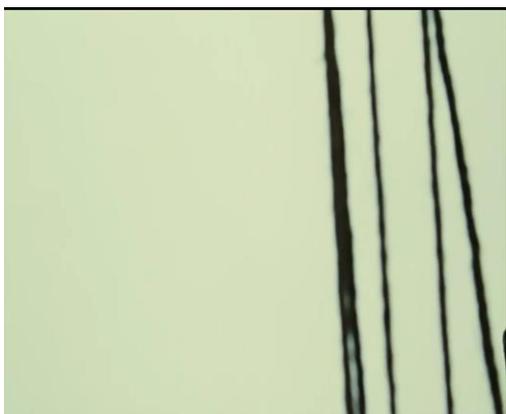
Segmento de ilustração 07



Figuras 32 e 33. Grenouille vislumbra possibilidades futuras ao olhar a cidade de Paris ainda no curtume.



Figuras 34 e 35. As imagens esvanecem para marcar uma passagem no tempo e o estado de resiliência.

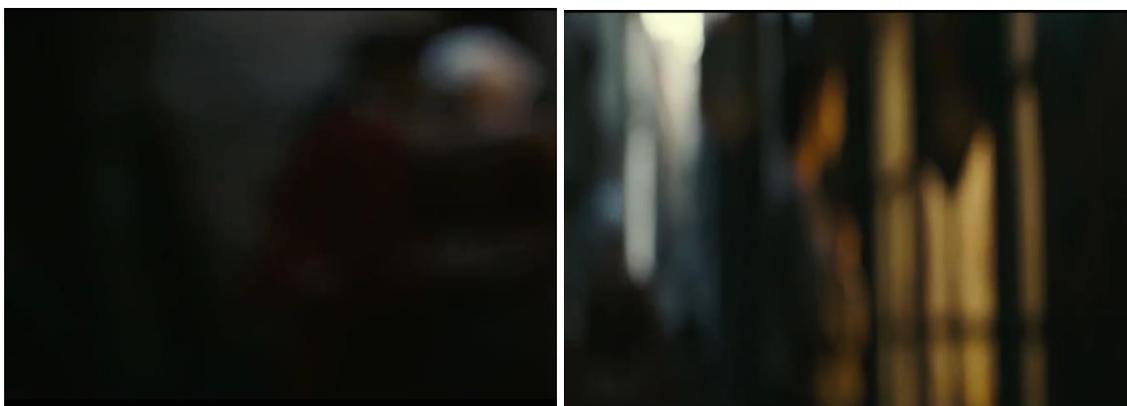


Figuras 36 e 37. As novas imagens marcam a próxima sequência definindo anos mais tarde no filme.

As sequências de transposição do sentido do olfato mais significativas, em nossa análise, são apresentadas a seguir. No decorrer da narrativa fílmica, Grenouille vai descobrindo o mundo por meio dos odores. Tom Tykwer utilizou a técnica de filtros para marcar, como uma pontuação, a confusão no sentido olfativo de Grenouille por conta da percepção do cheiro da moça da Rua de Marais. Diferentemente, ao encontrar Laura, mais adiante na narrativa fílmica, ele já consegue divisar com mais clareza o cheiro dela, o que marca o seu desenvolvimento em nível de percepção olfativa. No *movie script* todas essas sequências foram suprimidas, pois nelas não há a voz do narrador ou das personagens. No filme, a transposição está voltada para a composição imagética que possa ser realizada das sensações olfativas de Grenouille, ou seja, os elementos transpostos são os detalhes dos objetos percebidos pelo protagonista, descritos em plano detalhe, ou close-ups, em movimentos de câmera ou apresentados em primeiríssimo plano.

Para a sequência, foi escrita por Tom Tykwer, Reinhold Heil e Johnny Klimek a música *The girl with the plums*, a qual será apresentada toda vez que Grenouille lembrar da moça das nectarinas. A transposição do sentido é marcada pela percepção da melodia, das imagens em primeiro plano, em primeiríssimo plano e em close-up. Cada um dos planos e o uso da técnica de *travelling* denotam a percepção olfativa do protagonista que ainda não compreende de onde viera tal odor e como ele o arrebatou de modo tão definitivo. Essa percepção se aprimora à medida que Grenouille avança na narrativa fílmica. Nos segmentos de ilustração que seguem, os fotogramas foram ampliados para melhor visualização dos detalhes que devem ser enfatizados na análise.

Segmento de ilustração 08



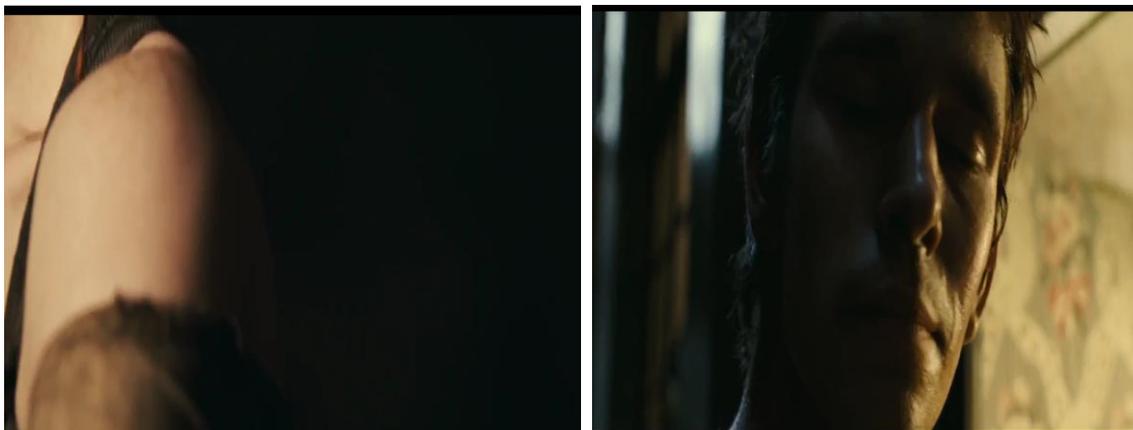
Figuras 38 e 39. Enquanto observa a perfumaria de Pélisser, Grenouille percebe algo diferente.



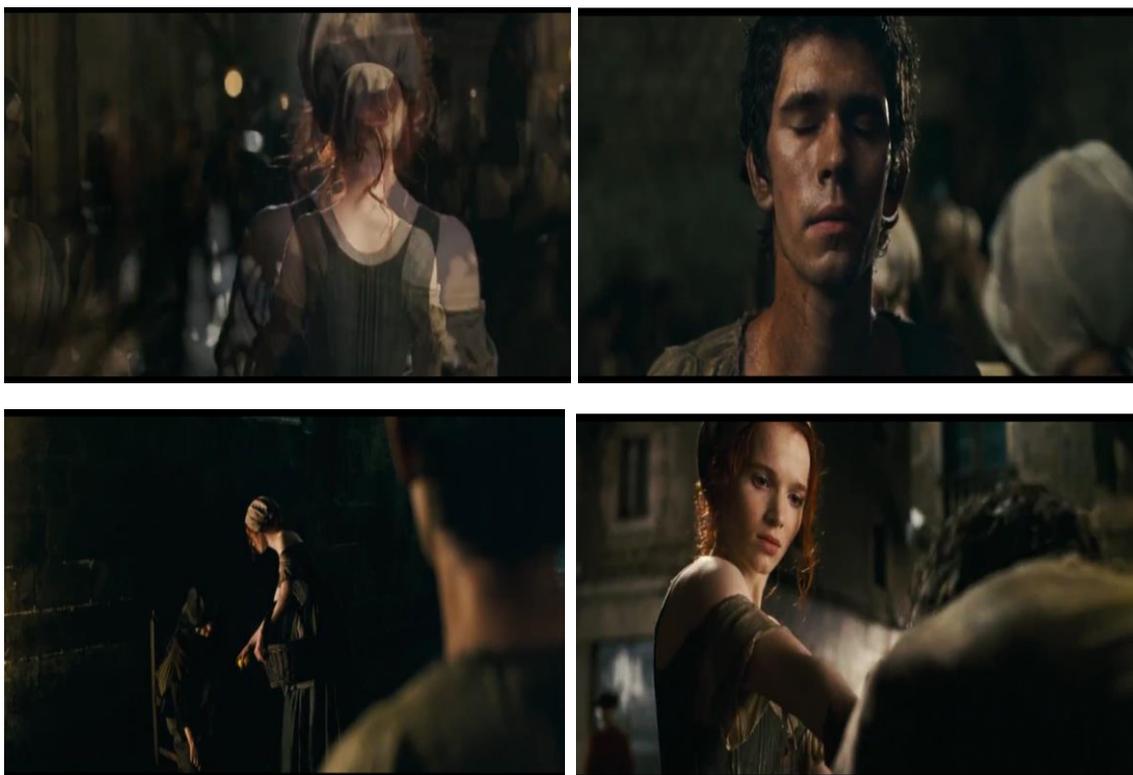
Figuras 40 e 41. A percepção de Grenouille começa a ser despertada para um cheiro nunca sentido.



Figuras 42 e 43. A percepção de Grenouille identifica passos no chão, mas ele ainda divisa o que seja.



Figuras 44, 45, 46 e 47. Grenouille identifica partes olfativas do objeto que vai se configurando a sua frente.



Figuras 48, 49, 50 e 51. Apesar da confusão olfativa, Grenouille finalmente identifica que se trata de um humano.

As sequências verificadas acima, no segmento de ilustração 08, são marcadas pela melodia escrita para a personagem, a moça das nectarinas. Para Michel Chion, 1990, a música adiciona valor e ele crê que essa adição enriquece a imagem e gera uma impressão na percepção imediata ou experiencial (CHION, 1990, p. 05). Esse autor destaca que os seres humanos têm um comportamento voco e verbo-central, o que para ele trata essencialmente da interpretação dos sons e de sua carga de emoções. A moça das nectarinas é uma personagem importante para Grenouille, pois ela marca a escolha do protagonista em buscar a apropriação das técnicas de apreensão dos odores, bem como, na montanha, é o pesadelo de ela não o perceber que faz com que ele descubra que não tem cheiro, outrossim, é a lembrança dela que o faz refletir que ele poderia ter tido um percurso mais humano, poderia tê-la amado. Ainda para Michel Chion, o som destaca-se por veicular mensagens audiovisuais evocadas para cada percepção do espaço ou das pessoas, o que nos reforça a ideia de que a transposição do sentido do olfato foi realizada por meio da trilha sonora cuidadosamente elaborada.

No romance, o capítulo oito trata do encontro de Grenouille com a moça das nectarinas, o qual é descrito pelo narrador em sete páginas. As pistas dadas para atingir a percepção do olfato por parte de Grenouille foram voltadas para o aspecto tátil, olfativo em si, para a metáfora

e para a comparação, elementos já analisados por nós no capítulo dois. No filme, é uma das sequências mais fiéis às sensações experimentadas por Grenouille e a transposição ocorreu de modo a revelar os mesmos elementos do texto escrito: as partes do corpo da moça, percebidas gradualmente, as nectarinas e a juventude da moça, porém o efeito sinestésico do romance não poderia ser transposto facilmente, uma vez que as comparações e metáforas foram suprimidas no filme, como verificado abaixo:

Procurou lembrar-se de alguma coisa comparável, e teve de desistir de todas as comparações. Esse aroma tinha frescor; mas não o frescor das limas ou das laranjas [...] Esse cheiro era uma mistura de ambos, do fugaz e do pesado, não uma mistura, mas uma unidade [...] E, de novo, também não como seda, mas como leite doce feito mel em que um biscoito se dissolve – o que, afinal, mesmo com a melhor das boas vontades, não se conjugava: leite e seda! (SÜSKIND, 2006, p. 40)

As mesmas técnicas são usadas para representar a percepção de Grenouille em relação ao encontro com Laura, a filha de Richis. A música composta para remeter-se à Laura é *Meeting Laura*, assim como há uma outra mais solene para marcar o assassinato dela, *Laura's murder*. Ambas foram escritas por Tom Tykwer, Reinhold Heil e Johnny Klimek.

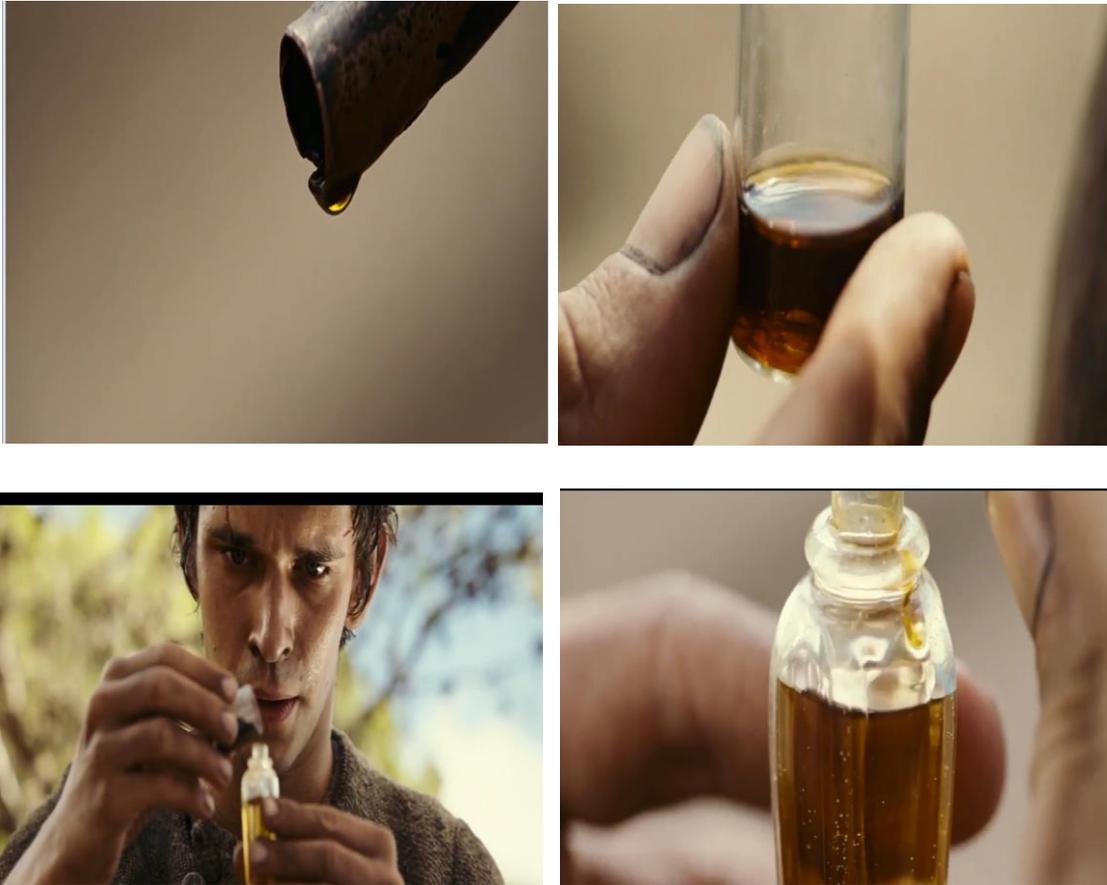
Stephen Deutsch (2008) trata da trilha sonora e dos aspectos que a distinguem no artigo intitulado *The soundtrack: putting music in its place*. Para ele, a trilha sonora, ou *soundtrack*, é um elemento intencional que faz parte da narrativa fílmica que pode ser literal ou emotivo. O primeiro nos auxilia no engajamento com a narrativa fílmica e o segundo a fazer a leitura mais emocional dessa narrativa. No caso de *Perfume*, verifica-se que os dois aspectos da trilha sonora se manifestam uma vez que Tom Tykwer ao compor as músicas durante o processo de produção do filme, passou a fornecer os elementos associados aos componentes musicais necessários que pudessem engajar o espectador ao filme, às personagens e ao enredo.

As consequências mais marcantes são ainda a integração da imagem com o som, tanto os sons diegéticos como os não-diegéticos, com ou sem a participação da trilha sonora, provocam uma sensação de acesso direto à narração, o que, em nossa análise, opera como um processo de transposição das sensações experimentadas pelo protagonista que percebe o cheiro das personagens, evocadas também por meio da trilha sonora e dos sons dentro da narrativa fílmica, sons diegéticos.

No encontro com Laura, Grenouille está a caminho de Grasse e percebe o cheiro da moça. Do mesmo modo como foi apresentada a moça das nectarinas, Laura é mostrada em planos diferentes: inicialmente, em primeiríssimo plano, em close-up e a seguir em plano médio. A transposição do sentido do olfato, por meio da apresentação das imagens nos planos

descritos, desempenha também uma função significativa narrativamente tratando e interpretativamente também:

Segmento de ilustração 09



Figuras 52, 53, 54 e 55. Após o assassinato de Laura, Grenouille finalmente poderá concluir o perfume.

Após o assassinato de Laura, as imagens são rápidas no filme e não definem a importância que a essência criada tem para Grenouille. Se no filme falta esse tom solene da fragrância enfim concluída, no romance, Patrick Süskind dá um tom ainda mais sombrio: o tom da ironia:

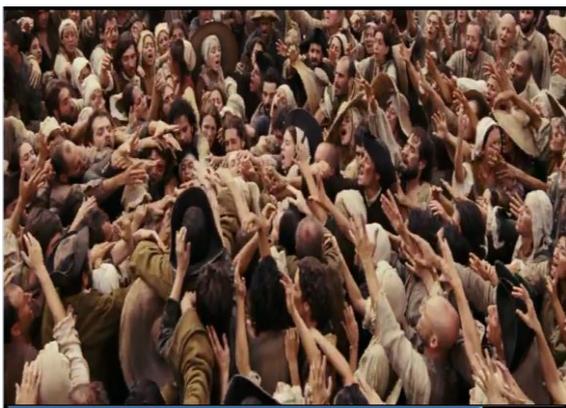
Ele não pensava na fragrância que dentro de algumas horas iria colher, nem no perfume feito da aura de vinte e cinco mocinhas, ou em seus futuros planos, em alegria e êxito. Não, ele repensava o seu passado. Lembrou as etapas de sua vida, desde a casa de Madame Gaillard e da pilha de lenha úmida e quente diante dela até a sua viagem de hoje para a pequena aldeia de La Napoule, que cheirava a peixe. Pensou em Grimal, Giuseppe Baldini, no Marquês de la Taillade-Espinasse. Pensou na cidade de Paris, em seu imenso bródio, a cheirar mal em mil nuances, pensou na jovem ruiva da Rue de Marais, no campo aberto, no vento fino, nas matas [...] Pensou em seus sonhos. E pensou em todas essas coisas com imenso agrado[...] Pensando bem, era um indivíduo realmente abençoado! (SÜSKIND, 2006, p.188)

No romance, em destaque no excerto acima, o êxito no empreendimento era apenas um mero detalhe, segundo o narrador, para o protagonista. Em algumas passagens na narrativa, Grenouille volta ao passado ou mergulha em seu mundo íntimo, o que seria muito complexo pensar para o cinema. Seriam necessárias técnicas específicas para transpor o fluxo de pensamento. No filme, o aprofundamento da personagem e seu mundo complexo não foi focalizado, como ocorreu no romance. Há, no filme de Tom Tykwer, uma preocupação quanto às motivações de Grenouille, voltadas especialmente para a aceitação, o amor e para a realização do objetivo de ser visível, uma busca pela humanização, sem o desprezo verificado no romance, motivado pelas experiências vivenciadas com as personagens citadas no excerto.

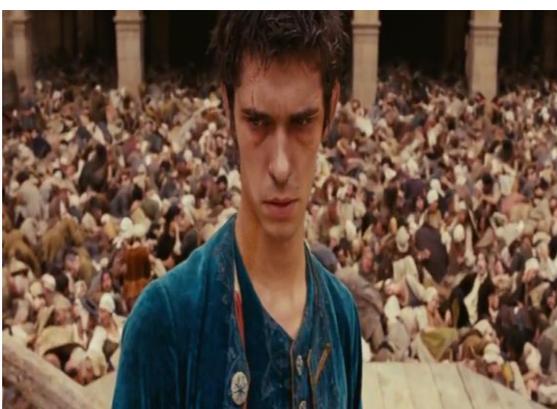
A recorrência das técnicas de transposição não desmerece o trabalho da equipe técnica ou do diretor, os quais engendram uma experiência única para o espectador que passa a acompanhar o protagonista na tentativa de obter o perfume perfeito. A composição musical associada às personagens que fazem parte do campo olfatório de Grenouille, bem como as experiências dele no campo perceptivo são importantes para a transposição do sentido do olfato, pois marcam essas relações por meio da constituição dos cheiros pelo protagonista. A seleção de planos, a partir de aspectos narrativos voltados para a composição do campo olfativo de Grenouille define-se pela câmera subjetiva e por aspectos voltados à montagem e ao acionamento da memória visual e olfativa. O filme permite combinar aqueles dois campos na apresentação das imagens e na constituição das sequências.

Segmento de ilustração 10



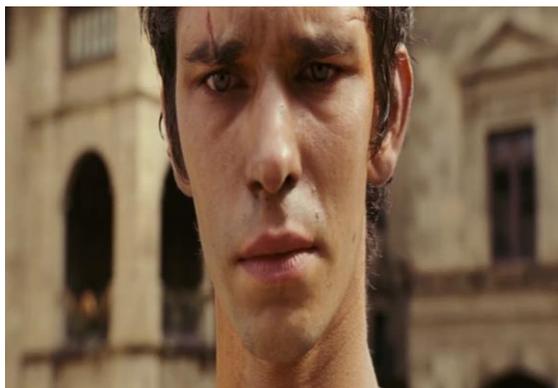


Figuras 56, 57, 58 e 59. Grenouille leva o perfume até a multidão por meio do lenço e ele observa o efeito.

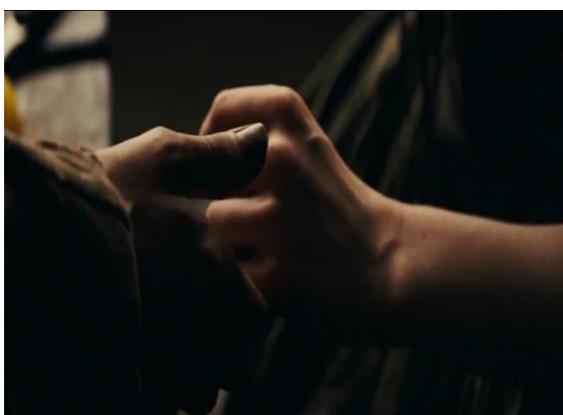
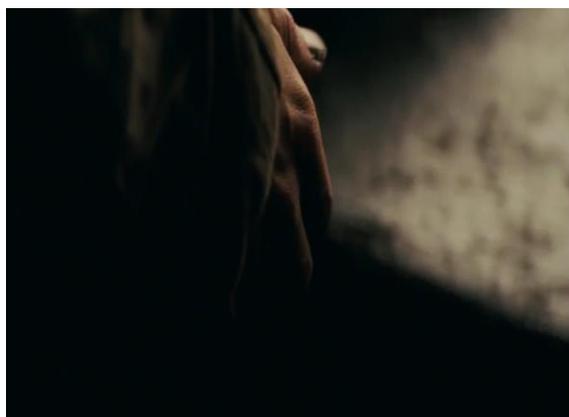
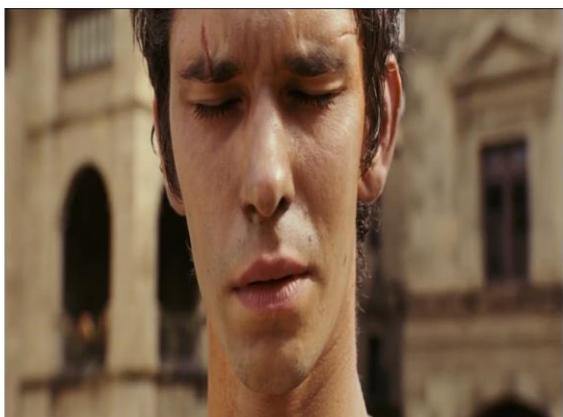


Figuras 60, 61, 62 e 63. Grenouille percebe que o perfume causou um efeito muito inusitado nas pessoas.

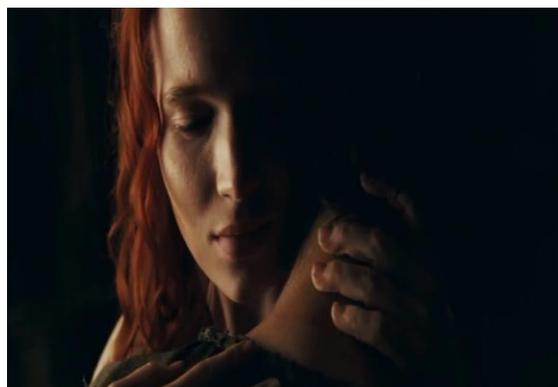
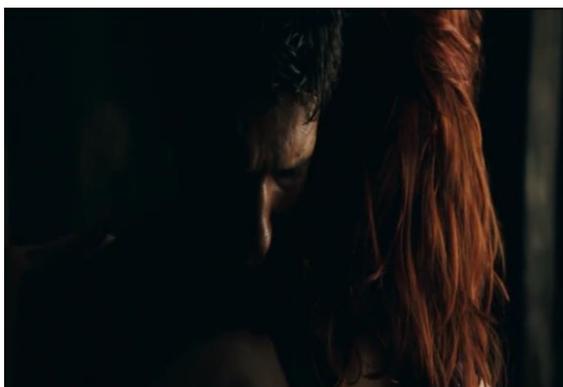


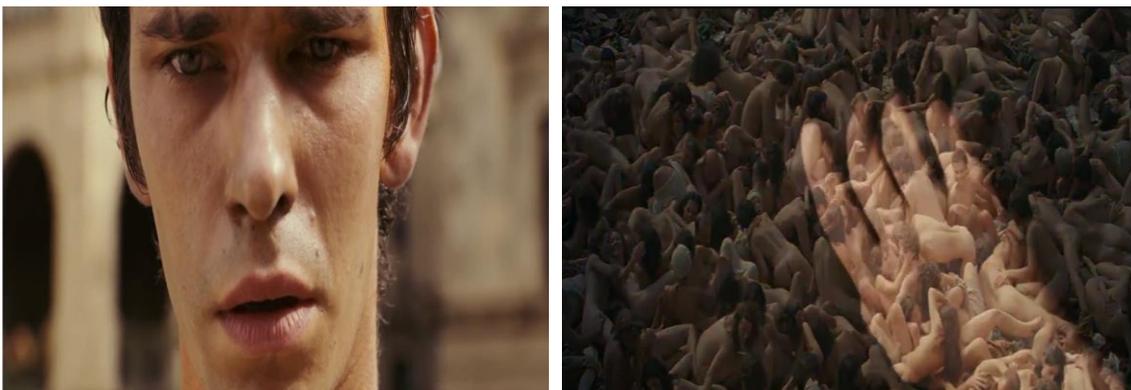


Figuras 64, 65, 66 e 67. Grenouille recorda a moça das nectarinas ao ver as frutas em meio à multidão.

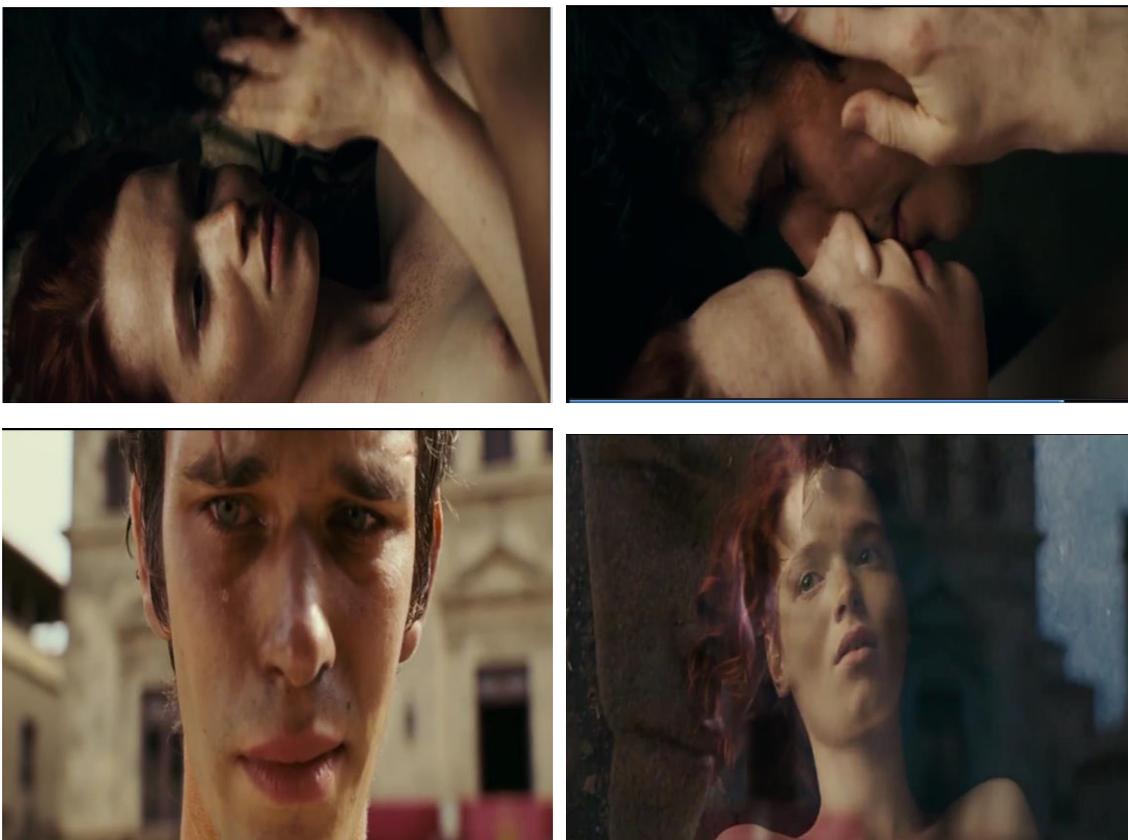


Figuras 68, 69, 70 e 71. Grenouille recorda a moça das nectarinas ao ver as frutas em meio a multidão.





Figuras 72, 73, 74 e 75. Grenouille recria o encontro com a moça das nectarinas com emoção.



Figuras 76, 77, 78 e 79. Grenouille retorna da recriação do encontro com a moça das nectarinas.

No trabalho de transposição do romance para o filme, os roteiristas adicionaram uma sequência que focaliza Grenouille com a lembrança voltada para a moça das nectarinas, a partir da visão de uma cesta das frutas em meio à multidão. Esse elemento que o faz remeter a um momento específico, denota também uma questão narrativa significativa em engajar as emoções do protagonista ao lembrar olfativamente da jovem e essa memória olfativa é definida para os espectadores em nível visual. No entanto, Grenouille não apenas lembra dela, mas, ao ver o que motiva o povo da cidade em relação ao efeito do perfume criado por ele, recria o

momento do encontro dos dois com emoção, o que o faz perceber que ele poderia ter apreendido dela não o cheiro, mas o que ela poderia ter dado a ele: amor.

Na sequência, um *flashback*, verifica-se que a câmera volta-se constantemente para o protagonista para mostrar ao espectador que é uma experiência da personagem, portanto a transposição se dá por meio do enquadramento dos objetos, Grenouille e a jovem, com efeito narrativo de percepção olfativa. E ainda, a faixa da trilha sonora selecionada para a sequência é *Laura's murder*, o que sugere que a recriação da cena pode ser solene não só em relação à jovem das nectarinas, mas em relação à própria Laura, evocada por meio da música, a qual ela foi associada no filme. O plano detalhe e os movimentos da câmera em *travelling* também marcam de modo narrativo a adição desse momento que não existe no romance de Patrick Süskind, mas que define o lado mais humano do protagonista, um momento único de arrependimento e melancolia.

A transposição de imagens sugere também que o pensamento de Grenouille associa eventos passados e presentes em uma fusão de emoções que perpassam o êxtase no qual se encontra a população de Grasse frente o efeito do perfume de Grenouille e a recordação da moça das nectarinas com o sentimento de que ele poderia ter experimentado um momento de interação com a jovem. A ideia de que ele poderia ter experimentado o amor com ela causa-lhe tristeza, pois ela estava morta e nada poderia ser feito para que isso mudasse, ilustrado na **Figura 79**. A imagem evanescente da jovem também sugere a transposição de seu perfume e, por conseguinte, de sua alma, marca o efeito narrativo que é definido para essa transposição: ela se foi, como o perfume que dela emanava, como sua essência, como sua alma. Há no filme de Tom Tykwer, em nossa análise, a preocupação de problematizar o perfume criado por Grenouille, como etéreo e fugaz como a própria vida.

Evidencia-se que Tom Tykwer decidiu por relacionar o sentido do olfato não só com as experiências e as reminiscências de Grenouille, mas também dos espectadores, pois as imagens e o enquadramento dessas imagens sugerem, em nível narrativo, o aprofundamento da imagem quanto ao tempo, que ganha um componente em nível mais subjetivo, ou em outras palavras, o que Carrière denomina de “componente orgânico da linguagem do cinema” (CARRIÈRE, 2006, p. 113). Na sequência acima, é observado que todas as técnicas já observadas: montagem, enquadramento, *flashback*, a inclusão da trilha sonora de modo extradiegético se associam para marcar a sensação transposta da percepção olfativa de Grenouille quando ele vê as nectarinas caindo da cesta, na multidão.

Fica claro que no filme de Tom Tykwer houve uma atenção toda especial para a transposição desse sentido, posto que as técnicas convergiram para o transpote de um sentido ainda marginalizado, como se verificou em relação até à posição social das personagens. Carrière (2006) define que escrever um roteiro é “reconstruir a realidade” e essa reconstrução em nível de transposição adquire verdadeiro caráter desafiador, pois no cinema é necessário compor visualmente e auditivamente elementos que podem suscitar o tátil, o olfativo, o gustativo, em termos de sentidos. Verificamos que o filme *Perfume* deixou registrado que é possível realizar um projeto de composição desse sentido que, pensamos, ter fascinado não apenas por conta das imagens, como também pelo sentimento que ele inspira em se tratando das experiências olfativas que um ser humano pode experimentar, ainda mais se houver tanta relação com o elemento mais mascarador que existe que é o perfume.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O sentido do olfato refere-se não apenas aos aspectos mais primitivos dos seres humanos, mas também aos mais refinados. Verificamos que estão envolvidas impressões de inúmeras ordens no que diz respeito às experiências olfatórias e nesse tocante a memória vivificada com aquelas impressões relaciona essas experiências e as torna novamente reais. Neste trabalho foi possível reconhecer que as palavras apresentam meios pelos quais se pode atingir um efeito de representação tal que defina algo como uma sensação em algo concreto. Assim, os sentidos poderiam ter sua representação por meio de palavras que se articulam por meio de figuras de linguagem, como as metáforas e as comparações.

Se de um lado as sensações são possibilidades linguísticas e cooperam para um projeto visual, a questão histórica como a questão social corroboram para definir o quadro temático das seleções realizadas por romancistas, roteiristas e diretores. No caso do romance de Patrick Süskind e do filme de Tom Tykwer, foram mantidas as linhas temáticas, pois elas eram marcadamente representativas não apenas dos contornos temporais e do espaço em que se desenvolvem as tramas do romance e do filme, mas também dos contornos da própria personagem principal, a qual pertencia a um tempo e a uma classe social determinada. Embora haja filmes que mantêm as temáticas do romance dos quais são originários, esses mesmos filmes

podem ser trabalhados em favor de uma nova história, a fim de valorizar o processo de criação da equipe responsável pela adaptação.

A opção por definir o processo de transposição do romance para o cinema, neste trabalho, foi determinada pela noção de *transporte*, primeiramente, evidenciada por Gérard Genette (1972), no livro *Figures III*, quando ele relaciona que o tropo⁶⁸ pode passar por uma metáfora e esclarece quanto ao transporte (*transport*; *transporte*, no original em língua francesa, como citados pelo autor) da significação e isso nos interessa, pois desejávamos entender como ocorreria o transporte das comparações e metáforas criadas por Patrick Süskind, no romance *O Perfume*, para o filme de Tom Tykwer, *Perfume*; no mesmo livro, ele trata do discurso *transposto* realizado nas narrativas, uma escrita com transporte de sentidos no discurso. Já em *Palimpsestos – a leitura de segunda mão*, 2006, transportar está relacionado à *transformação*. Para o autor, ao comparar a *Odisséia*, de Homero (séc. VIII a. C.), com *Ulisses*, de James Joyce (1922), verifica-se, segundo ele, uma transformação simples ou direta, ou ocorre o transporte da ação de um livro para outro. Para o autor, transformar um texto pode significar “[...] um gesto simples e mecânico (em último caso, extrair dele apenas algumas páginas: é uma transformação redutora)” (GENETTE, 2006, p. 13 e 14).

Esses aspectos foram relevantes inicialmente e devem ser registrados tendo em vista que outros autores como Robert Stam e Christiane Schönfeld definem como uma representatividade significativa ao transporte de aspectos da realidade que possam aproximar a artificialidade da produção cinematográfica à realidade. Nesse aspecto, destacamos o trabalho das equipes técnicas e identificamos como determinante ponto de partida a composição de parte dessa realidade com fins de vivificar a experiência humana.

Tanto com relação ao romance de Patrick Süskind, como com o filme de Tom Tykwer, percebemos que as sensações são de difícil apreensão, apesar da identificação biológica que une os indivíduos. Verificou-se também que as práticas sociais e históricas estão intimamente associadas à produção de efeitos novos na literatura e no cinema, assim como a inovação pode levar a uma experiência estética fascinante. O interesse aqui parece residir em como fazer, como transportar o que se percebe para o papel e para a tela. Assim, uma espécie de artificialidade que poderia ser esperada desse processo de transporte se dissolve e se transforma em algo inteiramente estético.

⁶⁸ Para Gérard Genette, por definição, o tropo consiste em uma substituição de termos, o que sugere uma *equivalência*, como ele mesmo destaca (GENETTE, 1972, p. 38).

Conhecer os modos de compor uma realidade estética requer do leitor e do espectador não apenas a curiosidade, mas um pouco de atenção ao próprio significado das imagens que podem ser evocadas a partir das sensações. Se de um lado há a história, do outro há a narrativa que propicia aquele conhecimento e a disseminação de uma cultura da percepção, advinda dos processos sociais que foram partilhados por conta da pós-modernidade.

No romance *Perfume*, Patrick Süskind nos surpreende com comparações impressionantes, como o dos animais relacionados ao protagonista. A antipatia do narrador nos faz recordar nossa própria consciência frente aos menos favorecidos e nos faz recordar que a construção do romance foi possível por conta de pesquisa e velada crítica aos padrões que se impõem hoje. Na verdade, o que Süskind sugere pode ser interpretado como nosso mascaramento frente a uma natureza egoísta e egocêntrica que poderia ser perturbada frente ao encantamento da doçura e da inocência, atribuída às almas ainda não pervertidas de uma sociedade em transformação, como manifesta na Paris do século XVIII.

No filme de Tom Tykwer, verificamos o empenho em guardar traços significativos para o transporte para as telas do romance de Patrick Süskind. Destacamos o sentido do olfato como condutor da trama, bem como da humanização de Grenouille e sua busca por amor e aceitação. Para realizar o projeto de transpor cheiros, Tom Tykwer compôs músicas para marcar sensorialmente as personagens mais marcantes da trama. O enquadramento e a montagem auxiliaram também nesse processo que tornou as personagens mais próximas de uma percepção mais autêntica para os espectadores.

Compreendemos que ainda há muito a investigar com relação à transposição e aos processos envolvidos no transporte de um objeto artístico a outro. Observamos que muitos autores ainda revelam que o interesse em compreender esse processo se faz necessário, porém, ao analisar como é possível empreender o transporte por meio de técnicas, verificamos que a percepção nos atravessa de modo quase sempre inconsciente, no entanto, podemos levá-la ao consciente por meio da leitura de nossas sensações, do exame de nossa percepção e em diálogo com as mídias que hoje nos favorecem o exame mais acurado dos processos de produção humana.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; EISLER, Hans. **Composing for film**. London: The Athlone Press, 1994.

ANDREW, Dudley. **Concepts in Film Theory**. New York: New York University Press., 1998.

AUMONT, Jacques. **Imagem**. Tradução: Marcelo Félix. Lisboa, Portugal: Edições Texto & Grafia, 2009.

_____. **As teorias dos cineastas**. Tradução: Marina Appenzeller. 3 ed. Campinas, São Paulo: Papirus, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução: Yara Frateschi. 4 ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

_____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução: Paulo Bezerra. 5 ed. revista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini... (*et al*). 7 ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. **Ética pós-moderna**. Tradução: João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1997.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica**. Organização e apresentação Márcio Seligmann-Silva. Tradução: Gabriel Valladão Silva. 1ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2013.

BROOKER, Peter. Postmodern adaptation: pastiche, intertextuality and re-functioning. *In:*

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In:* CANDIDO, Antônio *et al*. **A personagem de Ficção**. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução: Fernando Albagli e Benjamin Albagli. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda. **Literature on screen**. Edinburgh: Cambridge, 2007.

CASETTI, F.; DI CHIO, F. **Cómo analizar un film**. Tradução: Carlos Losilla. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2007.

CLASSEN, Constance; HOWES, David; SYNNOTT, Anthony. **Aroma** – a história cultural dos odores. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

CHION, Michel. **Audio-vision**. New York: Columbia University Press, 1990.

CORBIN, Alain. **Saberes e odores** – o olfato e o imaginário social nos séculos dezoito e dezenove. Tradução: Lígia Watanabe. São Paulo: Companhia da Letras, 1987.

_____, COURTINE, J., VIGARELLO, G. **História do corpo 1** Da Renascença às Luzes. Trad. Lúcia M. E. Orth; Rev. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

CORRIGAN, Timothy. Literature on screen, a history: in the gap. In: CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda. **Literature on screen**. Edinburgh: Cambridge, 2007.

COSTA, Jurandir Freire. **O vestígio e a aura**: corpo e consumismo na moral do espetáculo. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema** – espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro. Azougue Editorial: 2005.

COURTINE, Jean-Jacques. O espelho da alma. In: **História do corpo 1** Da Renascença às Luzes. Tradução: Lúcia M. E. Orth; Rev. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

_____. O corpo inumano. In: **História do corpo 1** Da Renascença às Luzes. Trad. Lúcia M. E. Orth; Revisão e Tradução Ephraim Ferreira Alves. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

DEUTSCH, Stephen. *The soundtrack: putting music in its place*. Intellect Press: Bournemouth University. V. 1, No 1, 2008. Disponível em: <http://www.intellectbooks.co.uk/journals.php?issn=17514193>. Acesso em 26/06/2017.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: uma introdução. Tradução: Waltensir Dutra; revisão João Azenha Junior. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. **Doce violência** – a ideia do trágico. Tradução: Alzira Allegro. 1 ed. São Paulo: Editora da UNESP, 2013.

EISNER, Lotte H. **A tela demoníaca**: As influências de Max Reinhardt e do Expressionismo. Tradução: Lúcia Nagib. 2ª ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Volume 1: Uma história dos costumes. Tradução: Ruy Jungmann; revisão e apresentação Renato Janine Ribeiro. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

FLEMING, Bruce. *The smell of success: a reassessment of Patrick Süskind's "Das Parfum"*. South Atlantic Review. Vol. 56, No 4, November, 1991. Disponível em http://www.jstor.org/stable/3200522?origin=crossref&seq=1#page_scan_tab_content. Acesso em 19 de março de 2016.

GENETTE, Gérard. **Figures III**, Paris, Seuil, 1972.

_____. **Discurso da Narrativa**. Tradução: Maria Alzira Seixo. 3 ed. Lisboa: Vega, 1995.

_____. **Palimpsestos** – a literatura de segundo. Tradução: Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Editora da Faculdade de Letras, 2006.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, SP: Autores Associados, 2012.

HALLIWELL, Martin. Modernism and adaptation. In: CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda. **Literature on screen**. Edinburgh: Cambridge, 2007.

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

_____. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechinel. 2 ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JAKOBSON, Roman. **Linguística. Poética. Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler** – Uma historia psicologica del cine alemán. Traducción de Héctor Grossi. 1ª ed. Barcelona, Paidós Editora, 1985.

LEITE, Ligia C. Moraes. **O foco narrativo** – ou a polêmica em torno da ilusão. São Paulo: Ática, 1989.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Tradução: Luigi Del Ré. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LYOTARD, J. François. **O pós-moderno**. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.

McFARLANE, Brian. **Novel to film**: An introduction to the theory of adaptation. Oxford: Clarendon Press, 1996.

_____. Reading film and literature. In: CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda. **Literature on screen**. Edinburgh: Cambridge, 2007.

MALNIC, Bettina. **O cheiro das coisas** – o sentido do olfato: paladar, emoções e comportamentos. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2008.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução: Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa, Portugal: Dinalivro, 2005.

MARKHAM, James M. **Success of smell is sweet for new German novelist.** Special to the New York Times. Munich, October 9, 1986. Disponível em <http://www.nytimes.com/1986/10/09/books/success-of-smell-is-sweet-for-new-german-novelist.html>. Acesso em 23 de fevereiro de 2016.

MCSILL, James & SCHUCK, André. **Cinema:** roteiro. São Paulo: DVS Editora, 2016.

METZ, Christian. **A significação no cinema.** Tradução: Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PORTER, Roy; VIGARELLO, Georges. Corpo, saúde e doenças. In: CORBIN, A.; COURTINE, J. ; VIGARELLO, G. **História do corpo** 1. Da Renascença às Luzes. Tradução: Lúcia M. E. Orth; Rev. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa – o tempo narrado.** Trad. Cláudia Berliner; revisão da tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

_____. **A metáfora viva.** Tradução: Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A parte obscura de nós mesmos – uma história dos perversos.** Tradução: André Telles. Revisão técnica: Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

RYAN, Judith. **The problem of pastiche:** Patrick Süskind's *Das Parfum*. The German Quarterly, Vol. 63, No. 3-4. Literature of the 1980's, Summer – Autumn, 1990. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/406721>. Acesso em 21 de fevereiro de 2016.

SCHÖNFELD, Christiane; RASCHE, Herman. **Processes of Transposition – German Literature and Film.** New York: Rodopi, 2007.

SEGER, Linda. **A arte da adaptação – Como transformar fatos e ficção em filme.** Tradução: Andrea Netto Mariz. São Paulo: Bossa Nova, 2007.

SODRÉ, Muniz. **Best-seller:** a literature de mercado. São Paulo: Ática, 1985.

SOUZA, Kathiane. **A arte da adaptação:** da literatura ao cinema na obra *Razão e sensibilidade*. Juazeiro: UNIVASF, 2015. Monografia (Graduação em Artes Visuais), Universidade Federal do Vale do São Francisco, 2015.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SPINDLER, William. *Magic realism: a typology*. In: *Forum for Modern Language Studies*. Oxford, 1993, V. 39, p. 75 a 85.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução: Fernando Mascarello. 5 ed. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução: Fernando Mascarello. 5ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

SUTERMEISTER, Paul. **A meta-história de Hayden White: uma crítica construtiva à “ciência” histórica**. Revista Espaço Acadêmico, número 97, junho 2009. Disponível em <http://eduem.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/viewFile/7102/4141>. Acesso em 20 de julho de 2015.

SÜSKIND, Patrick. **O Contrabaixo**. Tradução: Thomas Frey e Marcos Renaux. Rio de Janeiro: Record, 1984.

_____. **A Pomba**. Tradução: Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Record, 1987.

_____. **Um Combate e Outros Relatos**. Tradução: Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. **A história do Senhor Sommer**. Tradução: Samuel Titan Jr. São Paulo: Ática, 1997.

_____. **O perfume** – a história de um assassino. Tradução: Flávio R. Kothe. 24 ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. **Simbolismo e interpretação**. Tradução: Nícia Adan Bonatti. 1 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

TYKWER, Tom. **Perfume: a história de um assassino**. Constantin Film: Barcelona, Alemanha, França, 2006.

VIGARELLO, Georges. **O limpo e o sujo: uma história de higiene corporal**. Tradução: Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VIGNOLES, Patrick. **A perversidade: ensaio e textos**. Tradução: Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

VOLOBUEF, Karin. **Uma leitura do fantástico: A invenção de Morel (A. B. Casares) e O processo (F. Kafka)**. Revista Letras, Curitiba, n. 53, p. 100 – 123, junho de 2000.

VOIGTS-VINCHOW, Eckart. Heritage and literature on screen: *Heimat* and heritage. In: CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda. **Literature on screen**. Edinburgh: Cambridge, 2007.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WHITE, Hayden. **Meta-história: A imaginação histórica do século XIX**. Tradução: José Laurênio de Melo. 2 ed. I reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

ZATTLIN, Phyllis. **Theatrical Translation and Film Adaptation: A practitioner's view**. Clevedon: Multilingual Matters LTD., 2005.