

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Mateus Ribeiro de Sant'Ana

A Historiografia por um romancista

O passado em *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas

Uberlândia
2019

MATEUS RIBEIRO DE SANT'ANA

A Historiografia por um romancista

O passado em *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas

Monografia apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como parte das exigências para a obtenção do título de licenciatura e bacharelado em História.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Daniela Magalhães da Silveira.

Uberlândia
2019

SANT'ANA, Mateus Ribeiro de. "A Historiografia por um romancista": O passado em *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas. - Uberlândia, 2019.

Orientação: Profª Drª Daniela Magalhães da Silveira

Monografia (Licenciatura e Bacharelado) Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História.

Inclui Bibliografia.

Palavras-chave: História e Literatura, Romance Histórico, Folhetim, Romance francês.

MATEUS RIBEIRO DE SANT'ANA

A Historiografia por um romancista

O passado em *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Daniela Magalhães da Silveira
Orientadora, Universidade Federal de Uberlândia

Profª Drª Ana Flávia Cernic Ramos
Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. Cleber Vinícius do Amaral Felipe
Univerisidade Federal de Uberlândia

Agradecimentos

Muito é falado sobre honrar as tradições, os antepassados. Algumas vezes esses discursos vêm acompanhados da ideia de que devemos respeitar os mais velhos de maneira servil, pedindo a benção e ouvindo censuras sem pestanejar. Para mim, no entanto, a honra aos antepassados vai muito além dos rituais de uma tradição inventada. Honro meus antepassados ao contribuir, de alguma forma, na construção de um mundo melhor para aqueles que estão por vir. Assim honro Adão, meu avô, que faleceu aos 91 anos sem saber ler; minha mãe, Cléria, que não terminou o ciclo básico de ensino; meu pai, Gerson, que mudou-se para a cidade grande com o desejo de estudar, desejo esse que foi tomado pela realidade do trabalho. Todos esses contribuíram, ainda que às vezes inconscientemente, para que eu possa estar onde estou, me formando, tendo outra compreensão do mundo em que eles mesmos viveram. É a eles que dedico esse trabalho, à esses homens e mulheres que deixaram que eu subisse em seus ombros para ver além do muro que nos impede de ver uma outra realidade possível, um outro mundo. Dedico também aos meus descendentes. Não aos meus filhos, pois não pretendo tê-los, mas à todos aqueles com quem me encontrarei nessa profissão de historiador e professor, que nos permite cruzar tantos caminhos e marcar tantas vidas. Com eles compartilharei um pedaço do que sou e aprendi. É com essa crença, mas também com essa esperança, que concluo essa etapa de uma formação que não é apenas individual, mas sim de todos aqueles que de alguma maneira lutaram comigo.

Agradeço à todos os professores que participaram de minha formação nesse longo caminho, não só na área de história, mas todos aqueles que de alguma forma contribuíram na construção do meu aprendizado. Agradeço à orientadora Daniela da Silveira, que se dedicou muito mais do que eu poderia esperar de qualquer orientador, e refrescou minha mente ao me lembrar que sou capaz de trabalhar, e lembrou-me também de textos que havia esquecido que li. Agradeço também a todos os professores do INHIS com quem tive aula e contribuíram para minha formação, principalmente à banca, que se dispôs a ler o trabalho. Agradeço ao professor Stefano Paschoal, sem o qual eu certamente não teria vivido experiências que vivi, e que muito alimentou meu gosto pela língua alemã.

Agradeço também aos meus pais, Cléria e Gerson, que me proporcionaram o conforto para que eu pudesse fazer esse trabalho, que desde sempre me incentivaram a estudar, que

acreditaram no meu potencial desde criança. Agradeço à minha irmã, Amanda, pelas conversas de madrugada, por ouvir minhas inquietações e minhas explicações sobre alguns processos históricos.

Agradeço aos meus amigos e colegas de turma, Geovan, Márcio, Mariana, Luís Otávio e João Pedro, que estiveram comigo nesses cinco anos, compartilhando dificuldades, é verdade, mas além de tudo, compartilhando ideias, momentos, e os corredores que contribuíram para minha formação tanto quanto a sala de aula.

Por último, mas definitivamente não menos importante, agradeço à minha companheira, que esteve comigo durante quase toda minha jornada na graduação em história, que me acompanhou nos exatos momentos em que cada linha desse trabalho lutava para ser escrita, que entendeu minhas aflições e me apoiou. Agradeço à Kathleen, que me acompanhou e ainda acompanha intelectualmente, proporcionando essa troca muito saudável não só na construção desse trabalho, como também na minha formação enquanto historiador e professor humanista, que acredita no potencial transformador da sociedade. Que continuemos caminhando juntos, e quanto a sociedade, que se transforme, pois afinal, não seremos historiadores de um mundo caduco.

Resumo

O Conde de Monte Cristo, romance de Alexandre Dumas, pai, publicado originalmente em 1844, fez sucesso imediato, sendo publicado no formato folhetim quase simultaneamente em vários outros países. O romance trata-se da desgraça e posterior vingança do jovem Edmond Dantès, nas primeiras décadas do século XIX. O romance, que começa sua narrativa no ano de 1815, passa por alguns episódios da história francesa, principalmente o regime de Napoleão Bonaparte e sua subsequente queda, além de passar também pelos debates políticos posteriores, ainda ligados à oposição entre bonapartismo e realismo. Esta monografia busca identificar, a partir da leitura do romance, como Alexandre Dumas usa a história para construir sua narrativa em torno dessa disputa, construindo leitura da história em que o bonapartismo e seus representantes no romance são vistos de forma positiva, enquanto os realistas são vilões, tendo em mente que o autor volta para o passado para discutir questões ainda relevantes no presente. Além de identificar também qual o tratamento dado pelo autor a outros processos históricos presentes no romance, busca-se também analisar como o autor retrata o outro, representando o italiano e o oriental, e como essas representações se relacionam com disputas internacionais entre as regiões envolvidas, França, Itália e Balcãs.

Palavras-chave: História e Literatura, Romance Histórico, Folhetim, Romance francês.

Zusammenfassung

Der Graf von Monte Cristo, ein Roman von Alexandre Dumas, der Ältere, der ursprünglich im Jahr 1844 veröffentlicht wurde, war ein sofortiger Erfolg und wurde in anderen Ländern fast gleichzeitig im Feuilletonroman veröffentlicht. Der Roman handelt von dem Gefängnis und anschließenden Rache des jungen Edmond Dantès in den frühen Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts. Der Roman, der im Jahr 1815 beginnt, nutzt einige Episoden der französischen Geschichte, insbesondere Napoleon Bonapartes Regime und seinen späteren Sturz sowie spätere politische Debatten, die immer noch mit der Opposition zwischen Bonapartismus und Realismus verbunden sind. Diese Arbeit versucht zu identifizieren, wie Alexandre Dumas die Geschichte nutzt, um seine Erzählung um diese Debatten herum aufzubauen, und wie der Bonapartismus und seine Vertreter im Roman positiv gesehen werden, während es die Realisten sind Bösewichte. Es ist auch nötig zu verstehen, dass der Autor in die Vergangenheit zurückkehrt, um Themen zu diskutieren, die in der Gegenwart noch relevant sind. Neben der Identifizierung der Behandlung anderer historischer Prozesse, die im Roman enthalten sind, versuchen wir auch zu verstehen, wie der Autor die andere Länder darstellt, und was diese Darstellungen mit internationalen Streitigkeiten zwischen den beteiligten Regionen, Italien, Frankreich und dem Balkan zu tun haben.

Schlüsselwörter: Geschichte und Literatur, Historischer Roman, Feuilletonroman, Französischer Roman.

Lista de Ilustrações

Figura 1: Le Premier Consul franchissant les Alpes au col du Grand Saint-Bernard, de Jacques Louis David (1801).....	59
Figura 2: Bonaparte franchissant les Alpes, Paul Delaroche (1848).....	59

SUMÁRIO

Introdução	10
1 – O Romance Histórico de Dumas	15
1.1 - Lukács e o Romance Histórico	16
1.2 – Alexandre Dumas e sua criação	20
2 – O Romance	30
2.1 – O Folhetim	31
2.2 – O Conde de Monte Cristo	35
2.2.1 – Fábrica de contos: inflando o romance	37
2.2.2 – Edmond Dantès, vulgo Conde de Monte Cristo; Simbad, o Marujo; Abade Busoni; Lord Wilmore, etc	48
3 – Política, literatura, e o oriente	54
3.1 – O Romance no século XIX	54
3.2 – O O Romance e a Política	56
3.3 – Orientalismo	61
3.3.1 - O Oriente de Galland	62
3.3.2 - O Oriente de Lord Byron	67
4 - O Romance e a história francesa	71
4.1 – Itália	72
4.2 - Realismo e Bonapartismo	76
4.3 - Os fantasmas de Napoleão	83
Conclusão	88
Fontes	90
Bibliografia	91

Introdução

Alexandre Dumas (1802-1870) foi um dos escritores de maior popularidade na França do século XIX. Escrevendo principalmente para o espaço de folhetim, o francês publicava diariamente trechos de suas obras que atravessaram o mar, resultando em romances volumosos produzidos com poucos meses de intervalo. Trabalhava com uma equipe que possibilitava ao romancista esse ritmo praticamente industrial de produção de romances, além de peças de teatro e até mesmo a ópera. Com um público tão amplo, o autor preocupava-se em responder suas ânsias, transformado-o em um dos maiores escritores de folhetim franceses, um dos poucos que ainda hoje é republicado.

Alexandre Dumas usa, em praticamente todos os seus romances, a história, o passado. Utiliza-se de personagens e momentos históricos específicos para compor seus maiores romances, dentre eles sua *magnun opus*: *O Conde de Monte-Cristo*, publicado em folhetim pela primeira vez em 1844. No romance, Dumas utiliza-se do contexto do governo de cem dias e da Restauração (1814-1830) para contar a história de Edmond Dantés, um marinheiro injustiçado que acaba na prisão graças à inveja e à injustiça dos magistrados. A obra se vale de personagens históricos reais, como Luís XVIII e Napoleão Bonaparte, que interagem com os personagens fictícios, tomando decisões importantes para o enredo. Além disso, as ações dos personagens criados por Dumas também têm poder de influir no curso da história e nas ações dos “grandes homens”. O uso da história por Dumas pode nos indicar um pouco da mentalidade de seu autor, como este escolhe representar o passado.

Para isso, alguns autores nos indicam que o estudo das artes a partir da história pode nos render frutos valiosos. As artes expressam, dentro da sua linguagem própria, questões postas para os indivíduos que as produzem, deixam dentro de si caminhos por onde podemos tentar enxergar um pouco mais de suas inquietações e sua mentalidade. Desde a antiguidade, povos tentaram reconstruir o seu passado a partir da literatura: Homero narrava a queda de Tróia e Virgílio a fundação de Roma, e ainda hoje escritores buscam resgatar passados distantes para, de formas variadas, criar sua própria literatura. Mas longe de serem apenas fantasias sobre o passado, um saudosismo ou a busca de um herói, essa literatura sobre o passado nos diz muito mais sobre aquele que escreve, sobre seu presente, do que sobre o

tempo que ele busca reconstruir. Carlo Ginzburg¹ nos lembra que, embora tentem redesenhar cidades, pessoas tidas como importantes e sentimentos sobre o passado, aquele que escreve sempre nos deixará rastros e vozes incontroladas que vão além de sua intencionalidade. São esses indícios, ainda nas palavras de Ginzburg, que por sua vez poderão nos responder algumas dúvidas do nosso tempo.

Alexandre Dumas, na metade do século XIX, também deixou seus rastros. O autor, que tantas vezes também usou o passado para contar suas histórias, insere-se em um contexto específico. Segundo György Lukács², o romance-histórico moderno surge a partir das convulsões sociais geradas na Revolução Francesa. Ao ver o mundo transformar-se diante de seus olhos, o homem europeu se percebe enquanto sujeito na história, passa a enxergar a possibilidade de mudanças de comportamento e da cultura, em outras palavras, percebe que existe a história. Ao se dar conta disso, nasce essa nova literatura que escolhe justamente se voltar ao passado, que busca contracenar personagens comuns e fictícios com outros que se propõem reais. A forma como esse passado é usado pelos romancistas é o que pode nos trazer revelações sobre o pensar de sua época.

Maria Lúcia Dias Mendes já nos indica os objetivos e métodos do uso da história pelo romancista francês. Segundo a autora, tal como Lukács já havia nos apontado, o surgimento do romance-histórico se dá nesse momento de convulsão social onde o próprio Dumas dirá: Nós vimos cair tronos, repúblicas e até mesmo crenças³. A autora mostra como Dumas buscava entrar em contato com o passado, não através de historiadores, mas principalmente pelas memórias de seus personagens, aliás, *Os Três Mosqueteiros* (1844) tem como base as memórias de D'Artagnan, soldado de Luís XIII e protagonista do romance. Mendes mostra também que o autor escolhe o que ele colocará ou não dentro do romance, ainda que tendo como base eventos históricos. Nos cabe ainda tentar perceber mais profundamente quais aspectos dessa história ele deixa para trás e quais o autor adiciona em busca de tentar entender de forma mais completa o uso da história por Dumas, especificamente no romance *O Conde de Monte-Cristo*, que se tratava de uma história muito recente e ainda viva na memória dos franceses.

¹ GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 11;

² LUKÁCS, György. *O Romance Histórico*. São Paulo: Editora Boitempo, 2011, P. 38;

³ MENDES, Maria Lúcia Dias. A História na visão de Alexandre Dumas. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 67-79, June 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2004000100006&lng=en&nrm=iso>. access on 26 Abr. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2004000100006>, p. 61;

Entender as narrativas literárias feitas através da história pode nos ajudar a perceber, enquanto humanos, a partir do que criamos nossos heróis e com quais objetivos. Ajuda-nos a compreender as visões do autor que de certa forma podem ser compartilhadas por seus leitores. Analisar essas questões em um romance francês tão expressivo em ambos os lados do Atlântico nos ajuda a compreender como essas questões eram pensadas no século XIX e ainda podem nos influenciar.

Em seu texto, a autora, também com referência a Lukács, faz uma contextualização do romance histórico e insere Dumas nesse contexto. A autora usa da obra *Mes Memoires*, de Dumas, de modo a compreender suas visões acerca da história. A partir dessa análise a autora percebe que Dumas se baseia mais na obra de memorialistas do que historiadores, tornando seus romances uma obra de completa ficção⁴. A autora diferencia Scott – autor amplamente usado por Lukács - de Dumas ao dizer que Scott, movido por inspirações nacionalistas, buscava exaltar a cultura escocesa que se diluía cada vez mais em relação à inglesa, preocupação essa que Dumas não tem em relação à França. Outro ponto de contraste entre Scott e Dumas é que o francês buscava dar mais paixões as peripécias de seus personagens, o que destoa do herói mediano de Scott. Para a autora, na década de 1840, o romance histórico não mais tinha em sua intencionalidade exaltar a história nacional⁵.

Mendes aponta também que, em suas memórias, Dumas apresenta uma série de historiadores seus contemporâneos que teriam o mostrado a beleza da história francesa, como Adolphe Thiers e Jules Michelet. Michelet acredita que, na sua obra de historiografia, o trabalho deve ser guiado a partir da sensibilidade, reconstruindo cenas e ressuscitando vidas de personagens históricos, com seu estilo sendo até semelhante a autores românticos⁶. É nesse historiador com tamanha sensibilidade literária que Dumas se inspira, onde vê a beleza da história francesa. A partir disso, segundo a autora, Dumas cria seu mundo ficcional fragilmente ligado à história, ainda que flertando frequentemente com a inverossimilhança.

Para observar as escolhas de Dumas, para identificar a história que o autor considera conveniente e digna de seu romance, Carlo Ginzburg nos dá uma metodologia valiosa. No texto *Sinais: raízes de um paradigma incendiário*, o autor nos mostra como pode ser importante observar o que ele chama de sinais, indícios deixados na fonte que fogem da

⁴ MENDES, Maria Lúcia Dias. *A presença de Walter Scott e Jules Michelet no romance histórico de Alexandre Dumas*. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC, Tessituras, Interações, I convergências. São Paulo, USP, 2008 p. 2;

⁵ Ibidem, p. 3;

⁶ Ibidem, p. 4;

intencionalidade de seu autor⁷. É a partir dessa ideia que buscamos analisar a obra de Dumas, buscando a História em seus romances a partir daquilo que o literato deixa escapar.

Peter Gay, em *Represálias Selvagens*, também nos dá importantes caminhos para traçar a metodologia. No prólogo da obra, Gay nos mostra como os personagens realistas do século XIX buscavam ser verosimilhantes, comprometidos com a realidade. Usando o exemplo de *Madame Bovary*, de Flaubert, o autor mostra como a história de Emma Bovary poderia ter acontecido no mundo real⁸. Nas palavras de Gay: “o romancista sério limita-se estritamente a personagens plausíveis, vivendo em ambientes plausíveis e participando de acontecimentos plausíveis”⁹. Apesar do realismo dos autores que analisa, Gay chama nossa atenção para um ponto: literatura não é sociologia ou história, ainda que muitas obras tentem nos enganar.¹⁰

Alexandre Dumas não se encaixa no realismo. Ainda que utilize de personagens e momentos históricos, as façanhas de seus personagens sempre esbarram no incrível, beirando a fantasia. Também se diferencia de seu antecessor Walter Scott, que como já exposto, criaria heróis medianos. D’Artagnan, Porthos, Athos e Aramis lidam com dezenas de guardas do cardeal Richelieu sozinhos. O “*timing*” de suas ações também é perfeito, pois determinadas informações e acontecimentos chegam aos personagens exatamente quando devem acontecer. Com Edmond Dantès não é muito diferente: uma série de coincidências convenientes para a narrativa o levam à prisão, e uma série de outras o entregam a liberdade e a vingança. Ainda que diferente das obras analisadas por Gay, a metodologia apresentada pelo autor ainda é possível na medida em que se fala sobre personagens históricos. Gay nos mostra como o uso do personagem histórico muitas vezes torna clara uma escolha política do literato: “ao recrutar nomes históricos, os autores dramatizam o que o leitor já conhece e revela sua posição política”¹¹. O autor segue na página seguinte dizendo que se o literato “transforma um Bismack ou um Van Gogh num instrumento de ideologia ou de fantasia, numa figura predominantemente fictícia que tem por acaso o nome de uma pessoa real e com ela de certo modo se parece”.¹² Dumas faria isso? O romancista modificaria de tal forma os personagens históricos? Essas questões nos ajudam a perceber as visões políticas do autor ao compor os

⁷ GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 p. 12;

⁸ GAY, Peter. *Represálias selvagens: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010;

⁹ *Ibidem*, p. 13;

¹⁰ *Ibidem*, p. 14;

¹¹ *Ibidem*, p. 20;

¹² *Ibidem*, p. 21;

personagens da maneira que ele o faz. Voltando a Lukács, o autor analisa as visões políticas de Walter Scott justamente observando o uso dos personagens históricos e de seus heróis nos romances do escocês. Tal observação seria possível também em Dumas, buscando perceber como Dumas reconstrói os personagens e eventos históricos, além de outras questões.

Para tentar responder a essas perguntas, esta monografia é dividida em quatro momentos. No primeiro capítulo discutimos o conceito de Romance Histórico de György Lukács e as possibilidades de seu uso para a compreensão do romance de Dumas, além de fazermos uma apresentação do autor, sua obra e como esta se relaciona com a história francesa; no segundo capítulo apresentamos o romance folhetim, a partir da leitura de Marlyse Meyer, e como o literato se insere nesse formato. Discutimos também questões estruturais do romance: a forma usada pela narrativa, o desenvolvimento dos personagens; no terceiro capítulo refletimos sobre as possibilidades de discussão entre política e romance, além do contexto francês nas artes do século XIX. Vemos também como o romance usa elementos do orientalismo, a partir do conceito de Edward Said. Por fim, no último capítulo, analisamos com o autor trabalha com disputas históricas da Itália e França no romance, principalmente na discussão entre bonapartismo e realismo, presente no começo do século XIX e tema recorrente do romance.

1 – O Romance Histórico de Dumas

O romance-folhetim foi um fenômeno em seu tempo. Vários autores do gênero se tornaram celebridades ainda enquanto escreviam, porém poucos poderiam ter o prazer de dizer que suas obras são lidas ainda hoje. Eugene Sue, que com seu romance *Os Mistérios de Paris* arrebatou uma série de leitores e provocou uma onda de imitações ao redor de todo o globo no século XIX, hoje é pouco reeditado. Aos leitores de língua portuguesa resta buscar em sebos os vários volumes de edições antigas de sua obra. Carl van der Velde, o favorito da família imperial brasileira¹³, tem espaço apenas como fonte histórica ou material de antiquário. Alguns, no entanto, sobreviveram. Balzac ainda hoje é um nome conhecido, e Victor Hugo tornou-se o grande nome da literatura francesa.

Dentre esses sobreviventes encontra-se Alexandre Dumas, o filho de general que conquistou com sua pena a mente de milhares de leitores. Nascido em 1802, mesmo ano em que Victor Hugo, cedeu a este o trono de grande romancista francês, e seu estilo folhetinesco, muitas vezes descrito como mercadológico, hoje tem pouco espaço dentre os elogios dos grandes intelectuais da literatura. Mas deixemos a crítica aos críticos, pois a qualidade de sua obra pouco nos interessa. O que nos importa é que seus romances sobreviveram à erosão do tempo e ultrapassaram barreiras e formas de linguagem que o próprio autor jamais poderia imaginar: *O Conde de Monte-Cristo* e *Os Três Mosqueteiros* contabilizam juntos cerca de 74 adaptações cinematográficas, que vão desde *animes* japoneses a telenovelas, como é o caso recente da novela brasileira *O Outro Lado do Paraíso*, livremente inspirada em *O Conde de Monte-Cristo*.

É possível considerar ainda as inúmeras continuações, reedições e adaptações dentro do velho formato encadernado ou em folhetos¹⁴. Geniais ou não, os romances de Dumas foram extremamente expressivos, e obras com tal impacto não deveriam ser ignoradas pela historiografia da literatura, afinal, participaram de uma memória coletiva tão forte em ambos

¹³ ASSUMPÇÃO, Larissa de. *A Presença de Obras Ficcionalis na Biblioteca Imperial e em Documentos Pessoais da Família Imperial Brasileira*. In: XXIX SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2017, Brasília. 2017. Disponível em: https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502762494_ARQUIVO_artigoanpuh.pdf. Acesso em: 26 abr. 2019.

¹⁴ Idelette Muzart, em seu artigo "*O conde de Monte Cristo nos folhetos de cordel: leitura e reescrituras de Alexandre Dumas por poetas populares*", nos mostra que o cordelista João Martins de Athayde adaptou o romance de Dumas sob o nome "*O Romance de um Sentenciado*" entre 1920 e 1940. Mais tarde, em 1954, José Costa Leite, também cordelista, faz a sua adaptação com o nome "*A Vingança do Conde de Monte-Cristo*".

os lados do Atlântico que ainda hoje deixam suas marcas. Este é um dos motivos pelo qual este trabalho tem como fonte a obra do autor.

Antes de começar a trabalhar a obra propriamente dita, considera-se importante compreender o romance em seu tempo. Afinal, que tipo de romance escreve Alexandre Dumas? Para tal, György Lukács, em sua obra *O Romance Histórico*¹⁵, nos dá alguns caminhos, mas que vêm acompanhados de muitos questionamentos.

1.3 - Lukács e o Romance Histórico

Logo no início de sua obra, hoje considerada uma das mais importantes sobre o tema, o marxista húngaro nos mostra como o Romance Histórico surge a partir das condições socio-históricas provocadas pela Revolução Francesa e as Guerras Napoleônicas na virada do século XVIII para o XIX. Segundo Lukács, isso não significa que o uso da história (ou do passado, nesse contexto) seja uma exclusividade desse momento. Já no século XVII, ou até mesmo na idade média, existiam romances ou outras obras literárias que faziam uso do passado. No entanto, esse uso anterior diferia-se do novo fenômeno na medida em que se propunha a utilizar a história apenas como roupagem, aproveitando o uso da excentricidade de determinado período e suas curiosidades, deixando de lado qualquer pretensão de montar um retrato fiel de um determinado período histórico. Nas próprias palavras de Lukács, o que falta a esse pretense romance sobre o passado seria justamente o “elemento especificamente histórico: o fato de a particularidade dos homens ativos derivar da especificidade histórica de seu tempo”.¹⁶

O romance histórico pôde, portanto, surgir em um terreno de *preparação ideológica* iluminista para a Revolução Francesa. Para Lukács, a construção da história pela historiografia do Iluminismo deu um sentido racional para um novo Estado, a partir das experiências históricas, situando a ascensão e queda dos grandes impérios da Antiguidade no centro da teoria histórica desse movimento¹⁷. Na Alemanha, graças a sua especificidade de

¹⁵ LUKÁCS, György. *O Romance Histórico*. São Paulo: Editora Boitempo, 2011;

¹⁶ *Ibidem*, p. 33;

¹⁷ *Ibidem*, p. 35;

fratura nacional, busca-se representar artisticamente as causas históricas do declínio da Alemanha, ainda anteriormente aos demais países do ocidente europeu¹⁸.

Depois disso, a Revolução Francesa, suas guerras revolucionárias e a ascensão e queda de Napoleão tornariam a história uma experiência de massas que ultrapassaria qualquer fronteira dentro do continente europeu¹⁹. Essa cascata de eventos revolucionários que se deram em um curto espaço de tempo teria feito com que a população europeia deixasse de vê-las como um acontecimento natural, mas como resultado de ações historicamente condicionadas, e mais importante, como capazes de intervir em suas vidas: “fortalece-se extraordinariamente o sentimento de que existe uma história, de que essa história é um processo ininterrupto de mudanças e, por fim, de que ela interfere diretamente na vida de cada indivíduo”. Isso seria fortalecido com a participação civil na guerra, antes marginal, agora vista como central para a criação de exércitos de massa, até mesmo através da propaganda, eliminando antigas divisões entre povo e exército mesmo em países que lutavam contra a Revolução²⁰. O autor enumera ainda outros elementos importantes. Segundo ele, a guerra, antes limitada a pequenos espaços, tomava toda a Europa e além, fazendo com que um grande número de humildes camponeses do ocidente pudessem por os pés em terras no oriente europeu e vice-versa, o que antes era limitado a um pequeno grupo de aventureiros. Lukács mostra as consequências desses movimentos:

Assim, criam-se possibilidades concretas para que os homens apreendam sua própria existência como algo historicamente condicionado, vejam na história algo que determina profundamente sua existência cotidiana, algo que lhes diz respeito diretamente²¹.

Esses movimentos não podem deixar de estar ligados à apropriação do nacionalismo pelas massas, tido por Lukács como essencial para a Revolução Burguesa e que acaba sendo provocada pelas guerras napoleônicas. Usando o exemplo polonês, o autor nos aponta que a reivindicação dessa autonomia nacional está diretamente ligada à construção da própria história nacional, às glórias e humilhações do passado. Mais tarde, após as guerras

¹⁸ LUKÁCS, György. *O Romance Histórico*. São Paulo: Editora Boitempo, 2011, p. 37;

¹⁹ *Ibidem*, p. 38;

²⁰ *Ibidem*, p. 39;

²¹ *Ibidem*, p. 40;

napoleônicas, os franceses enfrentaram a necessidade de mostrar que sua revolução fora mais do que uma súbita mudança obscura, mas uma parte indispensável do progresso humano, e isso se dá a partir de uma análise feita historicamente²².

Lukács nos mostra então em quais condições situa-se o Romance Histórico. Nos resta então saber o que é, exatamente, esse romance. Para o autor, o escocês Walter Scott é indispensável para uma análise conceitual do Romance Histórico, visto que ele seria não apenas pioneiro no gênero, mas também capaz de desenvolvê-lo em sua plenitude e excelência.

Como vimos, o uso do passado pela literatura não era inédito, no entanto, esse uso limitava-se apenas à curiosidade sobre um determinado período, não se comprometendo a avançar em outros sentidos. Walter Scott teria levado o uso do passado a um patamar diferente. Segundo Lukács, Scott compõe o Romance Histórico ideal, e a partir daí sempre mantém esse autor em comparação com os demais. Ele influenciaria autores fora da língua inglesa, sendo inclusive importante no que o autor chama de nova escola francesa. Lukács evoca Púchkin ao dizer que Scott traria novas fontes ao romance, e que, embora Shakespeare e Goethe tenham se valido de temas históricos, Scott o faria de maneira diferente²³.

O romance de Scott seria então fruto do caso britânico das condições socio-históricas já discutidas. O autor olharia para o passado inglês e escocês em busca de figurações do presente. Seus romances tratariam de momentos conflituosos da história britânica em que dois opostos, geralmente representantes de mudanças temporais, se batem. Os personagens de Scott entram em cena, representando anseios humanos desses lados opostos, enquanto o herói do romance se encontra justamente no meio desses dois blocos. Segundo Lukács, o herói de Scott é mediano, e é justamente nesse ponto em que residiria a genialidade do escocês. Ao criar o herói mediano, o autor utiliza o personagem como figuração de anseios coletivos que, ainda que conservador ao negar radicalismos, possui também caráter popular, pois o centro do romance se encontra justamente no povo, deixando de lado os grandes nomes da história²⁴. A História seria então, para Scott, os momentos de embate do passado inglês em que deveria sair vitorioso o balanço mediano entre essas duas forças, representado pelo herói:

²² LUKÁCS, György. *O Romance Histórico*. São Paulo: Editora Boitempo, 2011, p. 45;

²³ *Ibidem*, p. 47;

²⁴ *Ibidem*, p. 57;

[...] o que queriam (referindo-se a Goethe e Scott) mostrar é que as possibilidades desse salto humano, desse heroísmo, estão presentes nas massas populares e muitos membros do povo vivem tranquilamente na vida, sem nenhum salto, apenas porque não passam por uma experiência que leve a tal concentração de forças. Precisamente por isso é que as revoluções são as grandes épocas da humanidade, porque nelas e por meio delas ocorrem os movimentos de ascensão das capacidades humanas²⁵.

Nesse trecho, Lukács nos indica pontos importantes do herói de Scott: o homem popular que é levado ao heroísmo graças a condições extremas dadas pelo período em que vive.

O autor enumera ainda mais elementos característicos do Romance Histórico de Scott. Segundo ele, diferentemente da epopéia antiga, os grupos opostos no romance do autor não se formariam a partir de oposições nacionais, mas sim entre disputas de facções dentro de um mesmo território nacional. O autor transporta essas disputas econômicas e sociais em drama humano, como em *Waverley*, romance em que a antiga sociedade gálica escocesa se vê diante da mudança no século XVIII. Lukács também mostra que a fidelidade histórica não reside na exata descrição dos fatos, mas sim na psicologia dos personagens. Não interessa se os móveis, vestuário ou outros detalhes são historicamente fidedignos, mas sim se a psicologia dos personagens o é. Para demonstrar, Lukács compara com os personagens históricos do romantismo alemão, que se vestem como homens do passado mas se comportam como românticos. Isso não acontece em Scott, que tem como central a psicologia dos personagens. Em suas próprias palavras: “O objeto escolhido deve ser traduzido nos costumes e na linguagem da época em que vivemos”²⁶, ou seja, o anacronismo não só é permitido, como deve ser realizado ao tratar o passado, enquanto a verdadeira psicologia histórica deve ser fiel.

Sendo o romance de Walter Scott o tipo ideal de Romance Histórico, foi possível delimitar esse conceito para György Lukács. No entanto, permanecemos com algumas

²⁵ LUKÁCS, György. *O Romance Histórico*. São Paulo: Editora Boitempo, 2011, p. 72;

²⁶ *Ibidem*, p. 83;

questões. Seria Alexandre Dumas um romancista histórico? Ou mais especificamente: *O Conde de Monte Cristo* é um Romance Histórico? Em sua obra, Lukács não trata do nosso autor, portanto não o classificando como tal, no entanto, não o citando em momento algum, também não nega a possibilidade. É possível que Lukács não tenha entrado em contato com a obra de Dumas, porém consideramos isso pouco provável. Se houve uma omissão do autor, mais adiante trataremos das possíveis razões para tal, como elas nos afetam e como podem nos ajudar a responder as questões colocadas por este capítulo.

1.4 – Alexandre Dumas e sua criação.

Alexandre Dumas, também conhecido como *Alexandre Dumas, pai*, nasceu em 1802 em Villers-Cotterêts, não muito distante do turbilhão que acontecia em Paris durante a liderança do primeiro-cônsul Napoleão Bonaparte. Apesar de seu trabalho literário ter o valido um espaço no Panthéon, ele não foi o primeiro de seu sangue a conquistar seu espaço na memória dos franceses. Seu pai, Thomas Alexandre-Dumas, foi, por si só, digno de atenção na sociedade em que viveu. Nascido na colônia francesa de Saint-Domingue, atual Haiti, em 1762, Thomas construiu carreira militar notável principalmente se levado em consideração sua origem. Negro, filho de Alexandre Antoine Davy de la Pailleterie, um fazendeiro normando, com uma escravizada de Saint-Domingue, Dumas foi o primeiro homem de sua cor a conseguir cargos de alta patente no exército francês, e junto com Toussant Louverture foi um dos primeiros e únicos generais em chefe de um exército no ocidente por quase dois séculos, o que só foi realizado novamente em 1975 pelo general Chappie James nos Estados Unidos.

Tendo lutado nas guerras da Revolução Francesa, ainda enquanto vivia, o soldado-general levantava rumores a respeito de seu heroísmo, coragem e eficiência. Tom Reiss, em sua biografia *O Conde Negro: Glória, Revolução, Traição e o verdadeiro Conde de Monte Cristo*²⁷, nos apresenta algumas histórias a respeito do Dumas soldado: era visto por muitos como o homem mais forte do exército francês, ficando de pé nos estribos do cavalo, agarrando-se a uma viga, levantando o próprio corpo e o do animal. Outra vez teria capturado sozinho doze soldados inimigos, e depois teria, com a ajuda de apenas quatro cavaleiros,

²⁷ REISS, Tom. *O Conde Negro: glória, revolução, traição e o verdadeiro Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012;

tomado um posto defendido por mais de cinquenta inimigos, capturando dezessete destes e matando seis. Nas palavras de um jornalista seu contemporâneo: “Uma conduta tão brilhante, coroando uma fisionomia viril e a força e estatura extraordinárias asseguraram-lhe rápida promoção; não demorou muito para que seus talentos provassem que dela era merecedor”²⁸. Mesmo após ter se tornado general, não deixaria de lado o combate, liderando suas tropas estando à frente delas, pondo a própria vida em risco. Sua carreira brilhante, porém, logo veria seu fim. Após ter sido aprisionado e adoecido, morreu prematuramente em 1806, pobre, deixando esposa e filho na miséria, sem direito a pensão militar que lhes era devida. A vida de Alexandre Antoine Davy de la Pailleterie, pai de Thomas-Alexandre, não fora também sem suas aventuras. Primogênito de uma família de pequenos aristocratas normandos, acompanhou seu irmão mais novo, dono de um engenho em Saint-Domingue, por muitos anos. Após um desentendimento, fugiu da fazenda de seu irmão levando consigo três escravizados, com os quais desapareceu por muito tempo²⁹. Apareceria novamente décadas mais tarde como plantador de cacau e café, tendo filhos com suas próprias escravas, escandalizando a sociedade de Saint-Domingue.

Todas essas histórias oriundas da própria família teriam influenciado diretamente a obra de Alexandre Dumas, o romancista. A prisão de seu pai, seus duelos, enfim, sua vida extraordinária, teria sido inspiradora para a criação de vários de seus personagens mais famosos, como D’Artagnan³⁰, de *Os Três Mosqueteiros*, e o próprio Edmond Dantés, de *O Conde de Monte Cristo*. Dumas não parece ter nenhuma reserva em relação a essa influência: *Mes Memoires* do autor é uma das principais fontes mais usadas por Reiss, e nesse documento o romancista não oculta o orgulho da história de seu pai.

As influências de Dumas no entanto não acabariam por aí. Além de transportar seu pai para diferentes momentos da história francesa, Dumas tem uma relação curiosa com a família Bonaparte. Embora seu pai tivesse tido fortes desentendimentos com Napoleão I, Alexandre Dumas teve, em vida, uma relação contraditória com a dinastia corsa. Embora tenha fugido da França em 1851, após Luís Napoleão se tornar presidente, Dumas teve, anteriormente, uma relação próxima com outros membros da família. Isso fica evidenciado no pequeno texto *O Registro civil de O Conde de Monte Cristo*³¹ publicado em uma das reedições do romance,

²⁸ REISS, Tom. *O Conde Negro: glória, revolução, traição e o verdadeiro Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012, p. 21;

²⁹ Ibidem, p. 49;

³⁰ Ibidem, p. 21;

³¹ DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012;

texto esse em que Dumas relata como a ideia para o romance teria se apresentado para ele. Em 1841, em Florença, Jerônimo Bonaparte, irmão do imperador Napoleão I, teria pedido para que Dumas acompanhasse seu filho, Napoleão-Jerônimo, em uma viagem para que conhecesse algo da França. Dumas decide então levá-lo a ilha de Elba, onde o tio de Jerônimo esteve exilado antes de retornar triunfante à França. Durante a viagem, decidem visitar também o rochedo desabitado de Monte Cristo, onde existiriam ótimas cabras como caça. Sendo avisados de problemas que teriam caso desembarcassem na ilha, decidem então apenas rodeá-la para um levantamento geográfico, pois Dumas aí já tinha a intenção de escrever um romance sobre a ilha. Assim, a família Bonaparte se cruza com Dumas e seu personagem, porém nenhuma referência é feita a seu pai.

Qualquer autor, ao construir sua obra, está localizado em seu tempo e espaço, que o influenciam. Camões não escreveria *Os Lusíadas* se tivesse vivido no interior da Sibéria, assim como Sun Tzu não escreveria seu tratado sobre a guerra se tivesse vivido na era das bombas nucleares. Não poderia ser diferente com Dumas. Porém, o autor deixa ainda mais evidente a influência da história de seu país e suas próprias experiências individuais em seus romances. A relação próxima de sua família com os Bonaparte, às vezes amistosa, às vezes hostil; o preconceito de raça que ele e seu pai teriam sofrido, retratado no romance *Georges*; a relação da sua família normanda com os Richelieu, que explica a repetição do nome em alguns de seus romances³². Todos esses seriam exemplos da marca da identidade do próprio autor em sua obra, tornando-a única, que poderia ter sido escrita apenas por ele a partir de suas experiências e seu brilhantismo como romancista. Essa questão poderia ser facilmente resolvida aqui, se o autor não tivesse passado, ao longo de sua vida, por graves acusações a respeito da autoria de seus romances. Até que ponto Dumas é autor de suas obras?

O texto “O Registro civil de O Conde de Monte Cristo”, já apontado aqui, além de nos trazer, do ponto de vista do próprio autor, alguns detalhes a respeito da relação dos Dumas com os Bonaparte, nos indica também uma resposta do autor às acusações que sofre. Dumas, em sua própria defesa, publica esse texto como forma de demonstrar como o romance está ligado com sua própria vida, e não poderia, portanto, ter sido escrito por outras mãos. Para compreender a necessidade dessa resposta, é preciso entender que Dumas não trabalhava

³² REISS, Tom. *O Conde Negro: glória, revolução, traição e o verdadeiro Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012, p.40;

sozinho. Lançando obras extremamente volumosas mais de uma vez por ano, não é surpreendente que o autor trabalhe com colaboradores. O principal desses colaboradores, Auguste Maquet, descontente com o reconhecimento que recebia sobre as obras, chegou a processar Dumas. O processo foi em parte exitoso: Maquet conseguiu angariar mais royalties dos lucrativos romances que ajudou a escrever, mas o nome de Alexandre Dumas seguiu solitário nas capas de todos os mais de vinte livros em que os dois teriam trabalhado juntos³³. No entanto, a decisão da justiça não foi capaz de concluir o debate. O túmulo de Maquet (morto em 1888, dezoito anos depois de Dumas) até hoje o considera autor de obras importantes como *Os Três Mosqueteiros* e o próprio Monte Cristo. Além do fantasma de Maquet, declarações como a de Eugène de Mirecourt ainda assombram o legado de Dumas:

Aos nossos olhos, o autor que vende sua caneta é mais baixo, se possível, do que a prostituta que vende seus encantos. Aquele que explora essa prostituição, que especula sobre essa venda é, no entanto, ainda mais vil.³⁴³⁵

Mirecourt segue com uma anedota:

Nós dissemos que o Sr. Dumas copiou; mas isso nem sempre acontece. Às vezes ele se esquece de ler, no dia anterior, o que ele deve assinar no dia seguinte.

Assim, o autor de *Os Três Mosqueteiros* (referindo-se a Maquet), desejando provar que, evidentemente, seu mestre de manufatura não acrescenta ou retrai um pingo do trabalho primitivo, compôs, no local, sob a meia dúzia de íntimos, uma frase estranha, uma frase bárbara, uma frase de cinco linhas, na qual se repetia dezesseis vezes a palavra QUE, aquele eterno desespero do escritor, aquele seixo que uma língua ingrata faz rolar constantemente sob nossa caneta. [...]. Os íntimos exclamaram: "Dumas apagará dois ou três" – Aposto que apagará sete" - Permanecerão nove, é muito razoável!

³³ DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 11;

³⁴ "A nos yeux, l'auteur qui vend sa plume descend plus bas, s'il est possible, que la prostituée qui vend ses charmes. Il est cependant un être plus vil encore: celui qui spéculé sur cette vente, qui exploite cette prostitution."

³⁵ MIRECOURT, Eugène de. *Maison Alexandre Dumas et Compagnie*. Paris: Hauquelin et Bautrughe, 1845;

Monsieur Dumas não apagou nada.

No dia seguinte, pudemos ver todo esse formigueiro de QUE fervendo na novela do *Le Siècle*³⁶.

Depoimentos como o de Mirecourt, ainda que sensacionalistas, colocam a autoria de Dumas em xeque em um nível ainda maior. Desse ponto de vista, Maquet seria bem mais que um escritor fantasma ou um mero colaborador, mas um escritor completo totalmente responsável por várias das obras assinadas por Dumas. Alain Decaux, historiador francês, discordaria. Em um discurso por ocasião de transferências do túmulo de Dumas para o Panthéon de Paris, em 2002, o historiador afirma:

“De 1842 a 1848, você parece superar seus próprios limites: você publica dezenove títulos, a maioria deles em vários volumes. Entre eles *Os Três Mosqueteiros*, Vinte anos depois, *Bragelonne*, *A Rainha Margot*, *O Conde de Monte Cristo*, *A Dama de Monsoreau* e *Joseph Balsamo*. Em apenas seis anos! É claro que, para os pintores da Renascença, é necessário que se prepare seus afrescos - e é certo que Auguste Maquet seja convocado aqui esta noite -, mas no final, quem segura a caneta, é você.”³⁷

Decaux devolve ao romancista o seu trono, enterrando-o também ao lado de Victor Hugo e Émile Zola. Saber exatamente até que ponto as obras são de Maquet ou Dumas não nos é exatamente possível, ou pelo menos não é o objetivo desta monografia, mas conhecer esse debate nos auxilia a pensar questões interessantes. Afinal, qual seria a real influência da

³⁶ Nous avons dit que M. Dumas recopiait; mais cela ne lui arrive pas toujours. Parfois même il oublie de lire, la veille, ce qu'il doit signer le lendemain.

C'est ainsi que l'auteur des *Trois Mousquetaires* voulant prouver jus qu'à l'évidence que son chef de manufacture n'ajoutait pas une syllabe et ne retranchait pas un iota du travail primitif, composa, séance tenante, sous les yeux d'une demi-douzaine d'intimes, une phrase étrange, une phrase barbare, une phrase de cinq lignes, dans laquelle était répété seize fois le mot QUE, cet éternel désespoir de l'écrivain, ce caillou qu'une langue ingrate fait rouler constamment sous notre plume. Jugez de l'harmonie de la période. Les intimes s'écriaient: - Dumas en biffera bien deux ou trois" - Je parie pour sept" - Il en restera neuf, c'est fort raisonnable!

M. Dumas ne biffa rien.

Le Jour suivant, on put voir toute cette formillière de QUE grouiller dans le feuilleton du *Siècle*. Concluez!

³⁷ De 1842 à 1848, tu sembles dépasser tes propres limites: tu publies dix-neuf titres, la plupart en plusieurs volumes et parmi eux *Les Trois Mousquetaires*, *Vingt ans après*, *Bragelonne*, *La Reine Margot*, *Le Comte de Monte-Cristo*, *La Dame de Monsoreau*, *Joseph Balsamo*. En six ans seulement ! Bien sûr, comme pour les peintres de la Renaissance, il faut que l'on prépare tes fresques - et il est juste que Auguste Maquet soit nommé ici ce soir - mais à la fin celui qui tient la plume, c'est toi.

vida real de Dumas na obra? Como pensar a autoria de Dumas e sua experiência pessoal, considerando que o autor não compôs sua obra sozinho?

Ainda que Dumas tivesse escrito suas obras completamente sozinho, isolado nas montanhas, ele não deixaria de ser influenciado pelo seu tempo e espaço. Ainda que as obras de Dumas fossem apenas suas memórias acrescentadas mudanças dos nomes dos personagens e dos lugares, ela não se trataria apenas da vida desse autor e de seu pai. Como lembramos no início deste capítulo, seus romances foram e ainda são um sucesso de vendas. Por algum motivo, os romances do francês geram uma identificação, que não se limita às fronteiras nacionais francesas ou haitianas, mas que se espalham pelo mundo inteiro. Afinal, antes de perpassar a história francesa, a história de Dantès é, sobretudo, um tratado sobre a vingança.³⁸

Retornando ao nosso Lukács, sua ideia de Romance Histórico como um fenômeno concebido a partir das condições sócio-históricas do século XVIII e XIX nos mostram que na verdade, antes de ser a obra de um indivíduo, o romance, ou mais especificamente, o romance histórico, é a obra de um momento, de um local, e em certo sentido pode ser vista também como resultado de uma memória coletiva. Essa perspectiva traz um assassínio do autor, que se torna então pouco responsável por sua obra, e muito menos do que dela provém ou como é ressignificada. No caso de Dumas, não é possível rastrear exatamente quem é o autor, ou qual a contribuição exata de cada romancista na obra, tornando-a um belo exemplo dessa perspectiva. Ela se torna a resposta de uma determinada demanda (em um sentido mais amplo do termo, não necessariamente mercadológico) por um romance que consiga unir a história francesa, a Revolução, as guerras de Napoleão ou as tramas de Richelieu, a temas que perpassam pela vida daqueles que não habitam as cortes: vingança, traição ou amor. Esse romance, pode ter sido produzido por Dumas, Maquet ou qualquer outro, mas muito dificilmente poderia ter sido produzido em outro local e em outro momento.

No entanto, nossa velha questão permanece de pé: seriam Dumas e seus colaboradores autores de um romance histórico? Como já vimos, por muito tempo o autor foi negligenciado graças ao caráter popular que suas obras adquiriram, fazendo com que os críticos e estudiosos o considerem um autor menor, do populaxo, menos fino e portanto de menor qualidade. Os estudiosos preferiam se deter em homens como Stendhal, escritor bem menos popular enquanto ainda vivo. “Acham alguns biógrafos de Stendhal que a sua única preocupação era

³⁸ CÂNDIDO, Antônio. *Tese e Antítese*. São Paulo: Nacional, 1978;

tornar-se original, lutando sempre, de caso pensado, contra a corrente da vulgaridade”³⁹, dizia Tarsila do Amaral, e ainda “como crítico, viveu Stendhal completamente ignorado, conforme dizia Saint-Beuve. Como romancista, passou quase despercebido entre seus contemporâneos”⁴⁰. Até mesmo Eugene Sue, muito popular também no romance folhetim dos dois lados do Atlântico, foi visto com melhores olhos do que Dumas. Marlyse Meyer, em *Folhetim, uma História*⁴¹, ao citar o artigo de um crítico anônimo, nos mostra que na hora de diferenciá-los, não havia dúvida sobre qual seria o escritor mais “elevado”:

Alexandre escreve por gosto, talvez mesmo por interesse, hoje principalmente. Em consequência escreve Alexandre os seus romances tanto mais bem quanto maior é o seu empenho de granjear dinheiro. [...] Eugênio escreve com outras vistas. O seu fim é propalar ideias políticas, é indicar ao governo ou ao povo as reformas que cumpre fazer em diversos ramos da administração da sociedade francesa [...]⁴²

O crítico segue mostrando como Sue se compromete com os problemas sociais, até mesmo tendo problemas com a igreja, enquanto Dumas lida com o fantasioso, com tesouros, paraísos, “coisas sobrenaturais”. Dumas seria então um autor feito para o deleite. Enfim, conclui: “Alexandre pode ser lido, é compreendido por todos. Eugênio não se lê, estuda-se: é livro para sábios”. Somente nas últimas décadas é que o trabalho do autor vem sendo estudado, corrigindo a injustiça que teria sido cometida a esse homem de cor, nas palavras do ex-presidente Jacques Chirac, também por ocasião da homenagem ao autor no Panthéon.⁴³

Paradoxalmente, mesmo que os contemporâneos e até mesmo estudiosos póstumos tenham levado em pouca estima a obra de Dumas, muitas vezes ela foi vista sim como um romance histórico, o que, até meados da década de 1840, era uma característica positiva. Em estudo que tivemos a oportunidade de fazer, vimos como Alexandre Dumas e seus romances são tratados no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro ao longo da década de 1840,

³⁹ STENDHAL. *O Vermelho e o Negro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 8;

⁴⁰ *Ibidem*, p. 9;

⁴¹ MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996;

⁴² *Ibidem*, p. 286;

⁴³ França. Presidente (1995-2007: Jacques René Chirac). Discurso por ocasião da transferência de Alexandre Dumas para o Panthéon de Paris. Paris, 30 nov. 2002. Disponível em: <https://fr.wikisource.org/wiki/Discours_prononc%C3%A9_lors_du_transfert_des_cendres_d%E2%80%99Alexandre_Dumas_au_Panth%C3%A9on>. Acesso em: 26 abr. 2019.

principalmente momentos antes ou depois da publicação em folhetim de *O Conde de Monte Cristo*. Nesse estudo pudemos ver como, no Brasil, muitos dos romances de Dumas eram vendidos como “novela histórica” ou “romance histórico”, e como a figuração do passado era um elemento importante em praticamente todas as críticas realizadas no período.⁴⁴

Para nós, como já apontado, a questão da qualidade literária ou da grandiosidade do autor não é tão relevante para este trabalho. Pelo contrário, já vimos como a autoria de Dumas pode ser questionada, assim como a própria mente criativa do autor sobre a obra. No entanto, isso é um ponto para Lukács, que gasta alguns adjetivos ao descrever principalmente a obra de Walter Scott e traça-la como o exemplo ideal de romance histórico. Lukács, possivelmente se unindo ao coro daqueles que não vêem em Dumas um grande romancista, e ao mesmo tempo preocupado com questão de estilo e estética, omitiu de sua obra qualquer análise sobre o autor. Permita-nos fazer algumas considerações a respeito.

Walter Scott é o romancista ideal do romance histórico de Lukács. Dentre as características de sua obra, aqui já citadas, Lukács destaca o principal elemento que diferencia Scott dos autores que posteriormente buscaram tratar sobre o passado: Scott fazia uma recriação do psicológico dos personagens, dos dramas nacionais. Maria Lúcia Dias Mendes nos apresenta o que Dumas aprende de Scott⁴⁵. Segundo, Dumas teria absorvido de Scott a capacidade de criar personagens que interagem com o momento histórico em que estão inseridos, fazendo com que a história se torne especificidades nos personagens. Dumas, ao levar esse romance para a França, acrescenta ainda suas experiências como dramaturgo:

Dá vida aos acontecimentos ao criar personagens secundárias que agem na História, buscando segredos de alcova, mexericos de outros tempos, recriando enfim a atmosfera da época retratada. Cria uma História que, sendo mais cheia de aspectos cotidianos, consegue ser mais ‘real’ que aquela

⁴⁴ Em pesquisa de Iniciação Científica realizada entre setembro de 2017 e Agosto de 2018, denominada *A conquista*

francesa do Brasil: o sucesso de 'O Conde de Monte-Cristo' no Jornal do Commercio, pesquisamos a recepção da obra de Dumas no *Jornal do Commercio*, na data das publicações de sua obra. Artigo com os resultados e andamento da pesquisa ainda aguarda publicação.

⁴⁵ MENDES, Maria Lúcia Dias. *A História na visão de Alexandre Dumas*. Alea, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 67-79, June 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2004000100006&lng=en&nrm=iso>. access on 26 Abr. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2004000100006>;

que se lê em livros tradicionais de historiografia, exatamente como desejava o público de sua época.⁴⁶

Mendes nos mostra porém que, por outro lado, o próprio Dumas se diferencia do escocês:

Walter Scott é completamente inábil para dar vida às paixões. Com costumes e caracteres, podem-se fazer comédias, contudo são necessárias paixões para criar os dramas. [...] entretanto, meu trabalho com Scott não foi inútil, apesar de infrutífero; só se conhece a estrutura de um homem quando se examina cadáveres; só se conhece o gênio de um autor analisando sua obra. A análise de Walter Scott me fez compreender o romance sob um ponto de vista diferente do que encaramos em nosso país. A mesma fidelidade na descrição dos costumes e dos caracteres, com um diálogo mais vivo e com paixões mais reais, parece-me ser o que nos convém.⁴⁷

Dumas teria então adaptado esse romance para a realidade francesa, até mesmo porque a França não passava por questões semelhantes ao que acontecia com os escoceses, cuja sociedade gentilícia, constatemente ameaçada, era uma questão relevante para Scott.

Além disso, ambos os autores se diferenciam também em outros pontos nas criações dos personagens. Enquanto Scott busca, nas palavras de Lukács, criar o herói mediano, que representa, em forma popular, anseios que dividem grupos em um drama nacional, Dumas parece ter preocupações diferentes. Enquanto Scott se preocupa nos seus personagens “completamente fictícios”, digo, com nomes completamente fictícios, que não pretendem representar nenhum personagem histórico específico, Dumas o faz algumas vezes, com mais ou menos frequência. Em *O Conde de Monte Cristo*, por exemplo, apenas Luís XVIII tem seu espaço até mesmo com alguns travessões, mas o resto do romance se dá todo entre os personagens “fictícios” de Dumas, eles são os heróis. Por outro lado, em *Os Três*

⁴⁶ MENDES, Maria Lúcia Dias. *A História na visão de Alexandre Dumas*. Alea, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 67-79, June 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2004000100006&lng=en&nrm=iso>. access on 26 Abr. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2004000100006>, p. 71;

⁴⁷ *Ibidem*, p. 72;

Mosqueteiros, os personagens reais têm um papel muito maior. Os protagonistas estão diretamente ligados a tramas cortesãs inspiradas no passado, e o Cardeal de Richelieu, Luís XIII e a rainha Ana da Áustria são personagens recorrentes, com suas próprias falas e características marcantes. Até mesmo o protagonista, D'Artagnan, é baseado em um personagem da vida real.

Essas diferenças não são, no entanto, capazes de tirar Dumas do espectro do romance histórico. Pensando o que Lukács chama de condições sócio-históricas para o surgimento do romance histórico, parece até difícil encontrar um exemplo melhor que Dumas. Se Lukács afirma que o romance histórico surge a partir das mudanças causadas pela Revolução Francesa que, dentro e fora da França, fazem com que camponeses, pequenos burgueses ou nobres menores vejam, em um curto espaço de tempo, mudanças capazes de fazê-los se enxergar como agentes ativos da história, mas também como condicionados por ela, Dumas é um ótimo exemplo de indivíduo que pôde experimentar essa grande virada. Embora diretamente não tenha vivido os anos da Revolução, seu pai participou ativamente dela enquanto general, legando para o menino Dumas uma infinidade de histórias. Como podemos ver na biografia feita por Tom Reiss, o passado dos Dumas/Davy de la Pailleterie tem tudo: escravidão em engenhos de Saint-Domingue, tráfico atlântico de escravos, disputas familiares sobre heranças feudais, luta durante a Revolução, conflitos com Napoleão (primeiro e terceiro), participação ativa contra ou a favor dos regimes que se seguiram... e a lista segue.

Dentre as distinções e pontos de encontro entre nosso autor e o Romance Histórico como definido por Lukács, é possível portanto propor Dumas como um romancista histórico. Essa discussão tem sua importância na medida em que este trabalho busca justamente pensar o trato que esse autor dá para o passado, para sua história nacional, seus personagens e seus eventos. Além das características que definem o romance de Dumas, podemos ver como que a história de sua família às vezes se confunde com a própria história francesa dos séculos XVIII e XIX, podendo então defini-lo como um importante, expressivo e popular romancista histórico. Por fim, podemos concluir que, se alguém pôde ver sua existência como historicamente condicionada, esse alguém se chama Alexandre Dumas.

2 – O Romance

Alexandre Dumas foi um autor extremamente prolífico. Como já apontamos, publicou ainda em vida incontáveis romances de tamanho expressivo. No entanto, antes de se tornar um famoso escritor de romances, pelo que é conhecido ainda hoje, Dumas iniciou sua carreira no teatro. Ainda como dramaturgo, Dumas conseguiu expressividade até mesmo no além-mar. No Brasil, uma boa quantidade de suas peças foi representada nos teatros cariocas, antes mesmo que o autor aparecesse nos folhetins. *A Torre de Nesle*, representada no Rio de Janeiro, em 1836, é elogiosamente criticada no *Jornal do Commercio*. O crítico inclusive nos dá indícios da fama positiva que a peça e o autor já haviam adquirido em Paris: "Não há exageração em dizer que em Paris teve mais de cem recitas consecutivas [...] Depois de tão extraordinária aceitação, seria ocioso qualquer elogio que lhe quisesse tecer". (*Jornal do Commercio*, p.2, 2 ago. 1836). Com o passar dos anos, na década de 1830, seus dramas seguem a ser representados pelos teatros cariocas. Peças como *Catharina Howard*, *A Morte de Napoléon*, *O Engeitado*, *O Capitão Buridam ou Margarida de Borgonha*; *Ricardo Arlington ou tres annos da vida de hum deputado*, dentre outras, foram extensivamente reproduzidas na corte imperial.⁴⁸

É apenas na década de 1840 que Dumas se metamorfoseia de dramaturgo para romancista. Um dos seus primeiros romances, *Le Capitaine Paul*, torna-se importante não apenas na carreira do autor, como também no surgimento de toda uma nova forma de escrever e publicar romances: o folhetim. *Le Capitaine Paul*, de Dumas, não foi publicado em um único volume inicialmente, mas sim nesse formato ainda novo para a época, formato que funcionou tão bem para Dumas, que ditou como funcionaria o processo de escrita e publicação de boa parte dos seus romances a partir de então. Esse formato era o folhetim. Seguindo *Le Capitaine Paul*, vieram *Paschal Bruno*, *A Capella Gothica* e *Gaetano Sferra*. Dentre esses três, nenhum aparece entre os mais populares do autor, mas logo depois *O Conde de Monte Cristo* é publicado quase que simultaneamente nas Américas e na Europa. O romance logo é seguido por *Os Três Mosqueteiros* e *A Rainha Margot*, ambos com continuações extensas que vieram a ser publicados nos anos seguintes.

⁴⁸ Informações também obtidas em pesquisa de Iniciação Científica realizada em Setembro de 2017 e Agosto de 2018, com resultado ainda a ser publicado.

2.1 – O Folhetim

Mas o que é, afinal, o folhetim? Em curtas palavras, o folhetim, ou *feuilleton*, como os franceses o chamam, é a parte inferior do jornal, o rodapé, espaço esse onde foram publicados, no período em que estamos tratando, uma infinidade de romances dos mais diversos autores, não só na França, como em outras partes do globo. A ideia, no entanto, se desdobra, e Marlyse Meyer, em uma obra central sobre o tema, nos mostra como uma questão prática, essa maneira de se organizar a publicação de romances moldou todo um gênero literário e uma época.

Segundo Meyer, o folhetim, ainda no começo do século XIX, era um espaço dedicado à publicação de entretenimento, como piadas, charadas, receitas, críticas a peças de teatro, dentre outros, nos jornais parisienses.⁴⁹ O próprio termo “*feuilleton*” tinha um significado genérico, e os temas presentes nesses espaços migraram, aos poucos, para as Magazines, volumes que passam a contar exclusivamente com os conteúdos que no jornal tinham apenas o espaço do rodapé. É apenas em 1836, com a fundação dos jornais *Le Siècle* e *La Presse*, que o rodapé passa a ser agraciado com a publicação de romances, aos poucos, fatiado. Segundo a autora, não muito tempo depois o “continua amanhã”, expressão escrita logo ao fim dos capítulos do folhetim, já estava consolidada.⁵⁰

Faltava ainda a cereja do bolo: embora o formato já existisse, ainda levaria um tempo para que o romance adaptado, ou melhor, produzido especialmente para os rodapés, se concretizasse. É apenas na década de 1840 que surgiu o que é pejorativamente chamado de romance “rocambolesco”, um romance produzido para ser publicado no folhetim, repleto de repetições para lembrar o leitor que perdera a última parte, que deixa tramas propositalmente inconclusas de modo a prender o leitor ao próximo volume. Nesse momento, o romance, e em consequência, seu espaço no jornal, torna-se o carro-chefe do periódico. Todos os novos romances passam a ser publicados no folhetim e têm também espaço velhas obras já consagradas. Vendo o sucesso da fórmula, jornais do Brasil, e até mesmo da Rússia, passam também a imitá-lo, consolidando-o como forma principal da publicação de romances na década de 1840.

Existe porém um ponto crucial para a compreensão do fenômeno: todo romance era publicado em folhetim, mas nem todo romance era um romance-folhetim. Em outras palavras,

⁴⁹ MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 57;

⁵⁰ *Ibidem*, p. 59;

embora todos os romances, dos mais variados autores, dos mais aos menos consagrados pela crítica, dos diversos temas, fossem publicados no rodapé do jornal, nem todos eram pensados para tal, ou ainda, “fabricados” para tal⁵¹. É aqui que nosso autor, Alexandre Dumas, entra em cena. Já consagrado no teatro, Dumas experimenta o formato, publicando *O Capitão Paulo*, seu primeiro romance. Segundo Meyer, é Dumas quem cria a essência do romance-folhetim, com seu senso de corte de texto, diálogos e personagens tipificados, marcando então a data de nascimento desse gênero. Segundo a autora:

Não é de espantar que a boa forma folhetinesca tenha nascido das mãos de um homem de teatro. A relação do folhetim com o melodrama que domina então, ao mesmo tempo que o drama romântico, é estreita.⁵²

O sucesso do formato passa então a reverberar cada vez mais no romance. Dumas assina contratos em que recebe por linha escrita, e em consequência surgem personagens irrelevantes para a trama, dotados apenas de falas monossilábicas. Os editores, não se deixando enganar pelas façanhas do escritor, pagam apenas as linhas completas. Resultado: Dumas mata uma série de personagens redundantes. Não a toa, o romance-folhetim e seus autores são ferozmente criticados por seus contemporâneos como industriais⁵³, e é sob essa perspectiva que a posteridade negou aos autores do romance-folhetim seu espaço entre os grandes romancistas. Enquanto Victor Hugo e Émile Zola jazem no Panteão de Paris desde que morreram, Dumas precisou aguardar mais de um século para acompanhar seus colegas de ofício.

Embora os romances assinados por Dumas tenham sido pensados para o formato folhetim, isso não significa que não fossem também editados e encadernados no formato de livro. Tanto no Brasil quanto na França, os folhetins se tornaram livros quase imediatamente após a sua publicação no jornal, deixando de ocupar o espaço do rodapé, para aparecer nos anúncios publicados pelos livreiros que vendiam edições completas do romance recém publicado.

⁵¹ MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 59;

⁵² *Ibidem*, p. 60;

⁵³ *Ibidem*, p. 61;

Analisando a repercussão que a obra de Alexandre Dumas tem no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, é possível perceber uma característica importante da obra do autor que é destacada por boa parte da crítica escrita por seus contemporâneos brasileiros. Para esses críticos, Dumas escreve, sobretudo, sobre o passado, tanto no teatro quanto no folhetim. Já nas primeiras críticas sobre o autor publicadas nesse jornal destaca-se sempre o caráter histórico dos textos de Dumas. Nesse sentido, em uma crítica sobre a peça *A Morte de Napoleon*, é possível ler que a peça trata-se do

episódio mais transcendente da história, animado e posto em cena: é a vida e a morte do último e mais ilustre membro dessa liga de heróis, Alexandre, César e Napoleão, a quem todos os séculos pagarão o seu tributo de admiração. [...] Lemos outras peças tiradas da história do grande homem; porém achamos que o drama de Alexandre Dumas as eclipsou todas⁵⁴

Nesse trecho, percebe-se que a crítica não apenas reconhece o caráter histórico da obra de Dumas, como vê nela algo de positivo. Além da trama, do poder narrativo do dramaturgo, o período e os personagens históricos aos quais ela recorre são essenciais na caracterização positiva do romance. Edições depois, no mesmo jornal, é possível ver também como as obras de Dumas são comercializadas lado a lado com textos produzidos por historiadores como Thiers e Michelet⁵⁵. Ainda assim, a principal fonte sobre o passado para o romance de Dumas não são os historiadores, mas sim os memorialistas. Para escrever *Os Três Mosqueteiros*, que conta a trajetória do jovem e corajoso D'Artagnan em meio a intrigas da nobreza na corte de Luís XIII, Dumas recorre às memórias de D'Artagnan, escritas postumamente por um memorialista.⁵⁶ O autor chega até mesmo a construir uma biografia romantizada do próprio Napoleão Bonaparte, usando como principal fonte as memórias escritas pelo imperador francês.⁵⁷

Suas obras se passam em tempos bastante diversos e até mesmo em lugares diversos. *O Conde de Monte Cristo*, por exemplo, acontece principalmente durante a Restauração

⁵⁴ *Jornal do Commercio*, p.1, 2 jan. 1837. Fonte encontrada na mesma pesquisa de Iniciação Científica já citada.

⁵⁵ *Ibidem*;

⁵⁶ MENDES, Maria Lúcia Dias. A História na visão de Alexandre Dumas. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 67-79, June 2004. Disponível em < <http://www.scielo.br/pdf/alea/v6n1/a06v06n1.pdf>>. acesso em 31 Julho de 2019, p. 70;

⁵⁷ DUMAS, Alexandre. *Napoleão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005;

Bourbon, após 1814, e o Governo de 100 dias de Napoleão, tendo lugar principalmente na França, mas com partes expressivas do romance tendo lugar na Itália. Já a trama de *Os Três Mosqueteiros* se dá na França do começo do século XVII, sob o reinado de Luís XIII e seu ministro, o Cardeal Richelieu. Seu primeiro romance, *O Capitão Paulo*, tem lugar na Bretanha pré-revolução de 1789, mas faz também fortes evocações à Revolução Americana. *A San Felice*, muitas vezes publicadas em partes sob os nomes *Emma Lyonna* e *A Conquista de Nápoles* se dá principalmente na Itália durante os eventos da Revolução Francesa e as Guerra Napoleônicas. Até mesmo a Holanda do século XVII foi palco para *A Tulipa Negra*, e a lista se estenderia por algumas páginas ainda que passássemos apenas brevemente por cada obra.

Apesar de todos esses romances terem o passado como fonte, uma distinção possível é a forma em que os eventos e personagens históricos aparecem. *O Conde de Monte Cristo* é recheado de referências ao período em que se passa, que é crucial para os eventos que tem lugar no romance, do início ao fim. As discussões políticas nacionais e internacionais, as guerras, as revoluções, enfim, os eventos históricos são todos determinantes para o enredo. A trama se desenrola justamente, quando Dantés é preso por ser acusado de bonapartismo em um momento em que a monarquia Bourbon luta para se reconsolidar. Já os personagens históricos são mais frequentes nos primeiros momentos, mas logo vão dando total espaço aos completamente “ficcionais”, no sentido mais amplo do termo. Luís XVIII tem alguns travessões nos primeiros capítulos, mas logo desaparece. Já em *Os Três Mosqueteiros* os personagens históricos são bem mais presentes. O rei Luís XIII, o cardeal Richelieu, a rainha Ana de Áustria, o duque de Buckingham, entre outros, são personagens recorrentes, sujeitos no romance, seja como vilões, como o caso de Richelieu, ou um rei inexperiente, como Luís XIII é apresentado.⁵⁸ Já em *O Capitão Paulo*, por exemplo, embora os eventos históricos sejam importantes, os personagens históricos sequer aparecem.

É sob esse contexto que é publicado o romance *O Conde de Monte Cristo* que, ao lado de *Os Três Mosqueteiros*, permanece até hoje como uma das principais obras de Alexandre Dumas. É já com alguma experiência no folhetim que Dumas publica essa obra volumosa, que toma o espaço dos jornais durante longos meses. Se *O Capitão Paulo*, seu primeiro romance, foi publicado sem ocupar sequer o espaço de um mês inteiro, a vingança de Dantés dura cerca de nove meses para se desenrolar (o tempo de uma gestação).

⁵⁸ Peter Gay tem um trecho interessante sobre a representação dos personagens históricos e sua descaracterização.

2.2 - O Conde de Monte Cristo

1815, Edmond Dantès é um jovem leal e competente de Marselha que trabalha em um dos vários navios no porto da cidade.⁵⁹ Durante uma viagem, o capitão do navio adoece e morre, deixando para Dantès a tarefa de entregar uma encomenda na ilha de Elba - ilha essa em que Napoleão Bonaparte se encontra exilado, após ser retirado do trono francês – e outra em Paris. Após a morte de seu capitão, Dantès assume o comando do navio, o que faz com que o Sr. Morrel, dono da embarcação, o nomeie como novo capitão. Além de ter sido promovido, Dantès estava também prestes a se casar com a catalã Mercedes. Tudo parecia bem para o personagem, mas logo no começo alguns elementos negativos se rodeiam diante dele. Danglars, um dos marujos do *Pharaon*, se inveja da promoção do rapaz e demonstra uma grande antipatia pelo jovem, enquanto Fernand Mondengo, primo de Mercedes, sente a dor de ver a mulher que ama noiva de Dantès. Esses dois personagens, em conjunto com Caderousse, vizinho de Dantès e seu idoso pai, escrevem uma denúncia anônima, acusando Dantès de ser um agente bonapartista. A acusação cai justamente nas mãos do substituto do procurador do rei Gérard de Villefort, que descobre que a carta que o capitão de Dantès havia pedido que ele entregasse em Paris é endereçada ao seu pai, que é um agente bonapartista. Interessado em abafar o caso e melhorar sua posição na corte, Villefort destrói as provas e prende Dantès no Chateau D’If, sem julgamento algum.

É assim que começa a história do inocente Edmond, incapaz de perceber a trama que se desenrolava a sua volta e os perigos que a lealdade cega a seu capitão o trariam. O personagem fica preso por mais de uma década, e durante esse tempo seu pai morre de fome, sua noiva se casa com Fernand, que por sua vez ganha títulos de nobreza na capital, Danglars

⁵⁹ Dumas reaproveita bastantes elementos narrativos usados em obras anteriores. Aqui, por exemplo, é possível ver uma simetria com o início de seu primeiro romance, *O Capitão Paulo*. Logo nos primeiros parágrafos do Monte Cristo, o avistamento de um navio no horizonte provoca curiosidade nos personagens que o vêem da costa, o que é evidenciado em passagens como: “[...]Enquanto isso, o brigue avançava. Atravessara com destreza o estreito que algum abalo vulcânico escavou entre a ilha de Calasareigne e a ilha de Jaros; dibrara Pomègue, e seguia em frente sob suas três velas da gávea, sua polaca e sua brigandina, mas tão lnetamente e de modo tão triste que os curiosos, com o instinto que pressagia a desgraça, perguntavam-se que incidente poderia ter acontecido a bordo” (Monte Cristo, 21). O começo de *O Capitão Paulo* é bastante semelhante. Ainda no primeiro parágrafo, o narrador nos revela: “Nos fins de uma linda tarde do mez de outubro de 1779, os curiosos da pequena cidade de Port-Louis estavam reunidos no promontorio, que faz symetria com o outro em que se ergue, do outro lado do dolfo, a cidade de Lorient. O objecto que lhes chamva a atenção e lhes servia de texto, aos discurso, era uma bonita e nobre fragata de 32 peças, fundeada havia oito dias não no porto, mas n’uma pequena angra da enseada, e que ali se encontrára uma manha, como uma flor do oceano desabrochada durante a noite.” (DUMAS, Alexandre. *O Capitão Paulo*. Rio de Janeiro: Casa editora de Saverio Fittipaldi& C., 1926, p.3);

se torna um poderoso homem de negócios e Morrel perde todo o seu dinheiro. Em suma, aqueles que conspiraram contra Dantès se tornam bem sucedidos, enquanto os que o ajudaram caem em desgraça. Durante seu tempo na prisão, Dantès conhece o Abade Faria, um sábio que por acidente, ao tentar cavar um buraco para fugir, aparece na cela de Dantès. O padre passa então a ensinar tudo o que sabe para o jovem rapaz, ao mesmo tempo em que seguem tentando cavar um buraco pelo qual pretendem escapar. O rapaz aprende esgrima, vários idiomas, como lidar com finanças, dentre outras habilidades valiosas. Além disso, percebe também como a conspiração de Danglars, Mondego, Caderousse e Villefort o fez parar ali, o que era até então ignorado por ele.

Após anos de estudos, o velho padre tem um colapso e revela a Dantès ser portador de uma grave doença. Além disso, tendo em mente a proximidade de sua morte, Faria revela ao rapaz o paradeiro de um tesouro centenário cuja localização somente ele sabia. Após a morte de Faria, Dantès consegue escapar, em uma ação pitoresca bastante replicada no cinema, do Chateau d'If, tornando-se então novamente livre e capaz de ir atrás do tesouro de que o velho Faria o havia dito. O paradeiro desse tesouro? Um rochedo no mediterrâneo, chamado ilha de Monte Cristo.

Tendo encontrado o tesouro, Dantès deixa sua velha identidade para trás para reivindicar não apenas uma nova, mas várias. O Abade Busoni, uma dessas personalidades, vai atrás do arrependido Caderousse, dando-lhe uma chance de se redimir, e seu outro alter ego Lord Wilmore salva a família Morrel, cujo patriarca se encontrava mergulhado em dívidas e a beira do suicídio. Apenas posteriormente, Dantès assume o personagem Conde de Monte Cristo: um homem de origens misteriosas, que aos poucos adentra a vida de todos aqueles que cooperaram para a desgraça de Dantès, vingando-se deles um por um, ao longo das centenas de páginas que compõem o romance.

O *Conde de Monte Cristo* é dividido em seis partes, com cerca de vinte capítulos cada, cujo tamanho pode ser bastante variável. Além dessa divisão mais evidente, já discriminada pelas edições logo no sumário, há também algumas divisões temporais e espaciais. Os primeiros capítulos, que compreendem do primeiro capítulo, intitulado “Marselha – A chegada”, até o capítulo “Os Cem Dias”, tratam dos eventos que levaram à prisão de Dantès, enquanto a partir desse momento até o final da primeira parte, no capítulo “A Ilha de Tiboulén”, em que Dantès escapa da prisão e começa a trabalhar em um navio de contrabandistas. A partir daí já há o primeiro grande salto temporal: descobrimos que Dantès

ficou preso entre 1815 até 1829. É já nesse primeiro salto que o novo personagem começa a tomar sua atitude providencial, salvando aqueles que fizeram de tudo para ajudá-lo, como o Monseieur Morrel. É apenas depois, em um segundo salto temporal para meados da década de 1840, que Dantès aparece em Roma como o misterioso Conde de Monte Cristo. É nesse espaço que boa parte do romance acontece, e onde Monte Cristo tem o primeiro contato com os jovens Albert de Morcerf, filho de Fernand (agora Conde de Morcerf), e seu amigo Franz d'Epinau.

2.2.1 – Fábrica de contos: inflando o romance

O trecho em Roma é essencial para a compreensão do romance. Segundo Antônio Cândido, o romance se ordena em volta do que ele chama de três fulcros principais: um em Marselha, que seria bom, outro em Roma, excelente, e o último em Paris, que Cândido considera medíocre, justamente pela explosão dos elementos folhetinescos tão usados por Dumas para “encher linguça”⁶⁰. É justamente na parte romana da obra que o romance recomeça, onde Monte Cristo começa a se conectar com seus algozes através dos seus entes queridos. Mas além disso, o romance foca também em aspectos culturais romanos, tomando em certos momentos um ar de guia ou relato de viagem:

Finalmente a terça-feira chegou, o último e mais frenético dos dias de Carnaval. Na terça-feira, os teatros são abertos às dez horas da manhã, uma vez, depois da oito da noite, entra-se na Quaresma. Na terça-feira, todos que, por falta de tempo, dinheiro ou entusiasmo, ainda não haviam participado das festas precedentes, misturam-se à bacanal, deixando-se arrastar pela orgia e contribuindo com sua parcela de barulho e agitação para o barulho e a agitação generalizados.

Das duas às cinco, Franz e Albert acompanharam a fila, trocando punhados de confete com os choques da fila oposta e os pedestres que circulavam por entre as patas dos cavalos e as rodas das charretes, sem que ocorresse no meio dessa terrível horda um único acidente, uma única discussão, uma única rixa. Sob esse aspecto, os italianos são o povo por excelência. As festas para eles

⁶⁰ CÂNDIDO, Antônio. *Tese e Antítese*. São Paulo: Nacional, 1978, p. 8;

são verdadeiras festas. O autor desta história, que morou na Itália durante cinco ou seis anos, não se lembra de jamais ter visto uma solenidade perturbada por um único desses fatos que servem de corolário às nossas.⁶¹

A descrição do carnaval romano segue pelas páginas seguintes, possuindo o mesmo caráter descritivo, deixando até mesmo os personagens de lado. Tal feito não há de surpreender, considerando que Dumas já havia trabalhado escrevendo relatos de viagens. Nesse trecho, ao dizer “O autor desta história, que morou na Itália durante cinco ou seis anos”⁶², Dumas coloca explicitamente a sua própria experiência. Não é a única vez que o autor se coloca como presente no romance, já que algumas páginas depois, quando Albert de Morcerf se prepara para contar à Beauchamp como conheceu o misterioso Conde de Monte Cristo, Dumas brinca um pouco com metalinguagem: “perdão -disse Beauchamp-, é uma coisa folhetinesca que vai nos contar?”⁶³

Um certo caráter excêntrico do povo italiano também aparece a partir do narrador, que assume totalmente, junto com os personagens, uma atitude francesa de estranhamento e certo desprezo diante daquilo que lhe é diferente:

-Excelência! – gritou o cicerone, ao ver Franz pôr o nariz para fora da janela.
– Convém aproximar a caleche do palácio?

Por mais habituado que Franz estivesse com a grandiloquência italiana, sua primeira reação foi olhar em volta; mas era a ele mesmo que aquelas palavras se dirigiam.

Franz era a Excelência, a caleche era o fiacre, o palácio era o Hotel de Londres.

Todo o talento laudatório da nação estava nessa única frase.⁶⁴

⁶¹ DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 551;

⁶² *Ibidem*, p. 552;

⁶³ *Ibidem*, p. 603;

⁶⁴ *Ibidem*, p. 449;

Aqui, o personagem Franz se espanta com o costume laudatório que o autor atribui aos italianos. Esse “filistinismo francês”⁶⁵, nas palavras de Antônio Cândido, volta a se repetir por diversas vezes, enquanto o romance ainda se passa na Itália, o que será explorado mais adiante nesta monografia.

O último espaço, a cidade de Paris, nos oferece os desenlaces da história e a concretização da vingança do protagonista. É aqui também onde a maior parte do romance se passa, e onde outras características do romance-folhetim de Dumas se tornam ainda mais evidentes. Como vimos ao discorrer sobre o gênero romance-folhetim, Meyer afirma que Dumas, para dar mais volume à obra, inseria personagens de pouca relevância. Esses personagens, no entanto, não apenas servem de mera distração, como ganham também seções inteiras com o objetivo aparentemente simples de explicar suas próprias histórias. No capítulo “Bandidos romanos”, por exemplo, enquanto Albert de Morcerf e seu amigo Franz estão em Roma, os dois requisitam ao hoteleiro uma condução para visitar o coliseu à noite. O pedido dos rapazes é negado, e o hoteleiro explica que tal rota à noite seria extremamente perigosa graças à ameaça de Luigi Vampa, um famoso líder bandoleiro. O hoteleiro, mestre Pastrini, começa então a narrar toda a história de vida do tal Luigi Vampa, que não dura apenas alguns parágrafos, mas se alonga por quarenta páginas!

Esses “mini-contos” presentes no romance chegam até mesmo a ter um tom de comicidade. Em dado momento seria possível esquecer, não fossem as aspas, que a história está sendo contada por um personagem que não o próprio narrador: os detalhes põem o contador do caso – no nosso exemplo, o mestre Pastrini – em uma nova posição: é promovido de personagem a narrador onipresente, capaz de revelar informações que ele jamais poderia ter presenciado, narrando diálogos íntimos que só o todo poderoso narrador teria acesso, vestindo a máscara do autor e deixando para trás as características e trejeitos do próprio personagem:

-Continue, mestre Pastrini, - disse Franz, sorrindo de suscetibilidade do amigo. – E a que classe da sociedade ele pertencia?

-Era um simples pastorzinho, empregado na fazenda do conde de San Felice, situada entre Palestrina e o lago da Gabii. Nascera em Pampinara e havia entrado aos cinco anos para o serviço do conde. Seu pai, igualmente pastor e

⁶⁵ CÂNDIDO, Antônio. *Tese e Antítese*. São Paulo: Nacional, 1978, p.8;

Anagni, tinha um pequeno rebanho e vivia da lã de seus carneiros e com o que conseguia do leite de suas ovelhas, que vendia em Roma.

“Ainda criança, o pequeno Vampa tinha um caráter estranho. Um dia, aos sete anos de idade, foi procurar o pároco de Palestrina e lhe pediu para ensiná-lo a ler. Era coisa difícil, pois o jovem pastor não podia abandonar seu rebanho. Mas o bondoso pároco ia todos os dias dizer a missa num pequeno burgo pobre e irrelevante demais para pagar um padre, e que, não tendo sequer nome, era conhecido por dell’Borgo. Ele então propôs a Luigi que se encontrassem no meio do caminho, na hora do seu retorno, quando teria sua aula, prevenindo-o de que essa aula seria curta e de que ele, por conseguinte, deveria aproveitá-la.

“O menino aceitou com alegria.

“Todos os dias Luigi levava seu rebanho para pastar na estrada que ia de Palestrina a Borgos; todos os dias às nove da manhã, o padre e a criança sentavam-se à beira de um fosso e o pequeno pastor aprendia no breviário do pároco.

“No fim de três meses, ele sabia ler.⁶⁶

A contação da vida de Vampa segue no mesmo estilo, com diálogos longos e precisos, além de descrições vívidas dos acontecimentos. Essas pequenas histórias são extremamente eficientes, no sentido de prender o leitor. Elas apresentam reviravoltas interessantes que se ligam à trama principal do romance. No caso da história do salteador Luigi Vampa, mais tarde descobre-se que o próprio Dantès cruza com o rapaz, que acaba lhe devendo favores. Luigi Vampa então forja, à pedido de Dantès (ou nesse caso, seu outro pseudônimo, Simbad, o Marujo), um sequestro de Albert. A história de Vampa, que a princípio parece nada ter a ver com a trama principal, logo se envolve nela e chega a parecer indispensável para o desenrolar do romance.

Esse recurso aparece várias vezes em outras obras de Dumas, como por exemplo no caso de *A San Felice*⁶⁷, em que o autor gasta algumas boas páginas narrando a história de Fra Diavolo, outro fora da lei italiano baseado em um personagem real. Esses pequenos contos

⁶⁶ DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 456;

⁶⁷ DUMAS, Alexandre. *A Conquista de Nápoles*. São Paulo: Edição Saraiva, 1967;

também auxiliam na construção das reviravoltas tão presentes nas obras de Dumas. Ainda em Roma nos é apresentada a personagem Haydée, uma misteriosa mulher, dita escrava, que acompanha Monte Cristo. Em dado momento Haydée conta sua história para Albert, agora amigo próximo de Monte Cristo. Haydée narra como foi vendida como escrava após seu pai, um poderoso líder nos Balcãs, ter sido covardemente traído por um de seus aliados europeus. Monte Cristo pede, no entanto, que Haydée nunca revele a identidade do europeu que traiu seu pai. Posteriormente, uma investigação publicada em jornal conclui que o traidor da família de Haydée é, na verdade, Fernand de Morcerf, o pai de Albert.⁶⁸ Reviravoltas como essa, que se dão a partir de uma informação apresentada posteriormente como de pouca relevância, são comuns na escrita de Dumas.⁶⁹

Embora possam até mesmo ser lidos como se fossem um conto a parte, mesmo sem que o leitor tenha conhecimento prévio do romance, Dumas sabe encaixá-los muito bem no conjunto da obra. A vingança de Monte Cristo é realizada não pelas suas próprias mãos, mas ela é lentamente arquitetada e aos poucos vai se construindo em torno daqueles que quer prejudicar, que vão perdendo seu prestígio e riquezas, tendo seus segredos revelados. Para realizar isso, Monte Cristo entra em contato com uma série de personagens obscuros do passado dos protagonistas, como Haydée, que foi vendida como escrava por Fernand. Benedetto, fruto de um caso extra-conjugal entre Villefort e Hermine, esposa de Danglars, é enterrado vivo pelo pai logo após seu nascimento, sendo salvo por pouco por Bertuccio, um dos membros do séquito de Monte Cristo, que o adota. Monte Cristo o insere na sociedade parisiense sob um pseudônimo, e acaba torturando Villefort, aos poucos, com as lembranças do crime que cometeu, para no fim enlouquecê-lo no tribunal, revelando a todos o crime que havia cometido. Em outro momento, Monte Cristo articula para revelar que Noirtier, pai de Villefort, havia assassinado o pai de Franz d'Epinau, que estava prometida à Valentine Villefort, portanto estragando o noivado e ajudando o jovem Maximillien Morrel, filho do armador que fora chefe de Dantès, que estava apaixonado pela jovem Valentine.

Como essa revelação em particular se desenrola é bastante interessante. Noirtier pede que Franz leia a ata de uma reunião do clube bonapartista do qual fazia parte, e é lendo essa ata que Franz descobre que seu pai, um general lealista, foi morto em um duelo pelas mãos do

⁶⁸ Em *A Tulipa Negra*, o protagonista acaba por ser livrar de uma acusação após apresentar um bilhete que aparece brevemente ainda no começo da história. Algo semelhante acontece em *Os Três Mosqueteiros*, quando, após executar Milady de Winter, os protagonistas conseguem se inocentar apresentando uma declaração assinada pela Cardeal Richelieu e dada a Milady de Winter em que ele diz que aquele que porta aquele documento tem liberdade para realizar execuções.

próprio Noirtier. A ata, assim como as narrações pelos personagens, também toma características bem literárias, com diálogos vívidos e detalhados, além da descrição precisa dos sentimentos dos personagens:

“Juro pela minha honra nunca revelar a quem que seja no mundo o que vi e ouvi em 5 de fevereiro de 1815, entre nove e dez horas da noite, e declaro merecer a morte caso viole esse juramento.”

O general pareceu sentir um frêmito nervoso que o impediu de responder durante alguns segundos. Finalmente, superando uma repugnância explícita, pronunciou o juramento exigido, mas com uma voz tão baixa que mal se ouvia; isso fez com que vários membros exigissem que ele repetisse aquilo em voz mais alta e clara, o que foi feito.⁷⁰

A primeira vez em que um conto como esse aparece é quando Caderousse encontra o Abade Busoni, um dos pseudônimos de Dantès, e conta-lhe o que havia acontecido com seu pai e Mercedes. Ao descrever os eventos que levaram ao casamento entre Fernand e Mercedes, Caderousse também é elevado a narrador e consegue ler os sentimentos dos personagens:

Mercedes pegou a mão de Fernand num êxtase que este entendeu como amor, porém não era senão alegria por não estar mais sozinha no mundo e por rever enfim um amigo, após as longas horas de tristeza solitária. Além disso, convém dizer, Fernand jamais tinha sido traído, não era amado, só isso; outro detinha todo o coração de Mercedes, esse outro estava ausente... estava desaparecido... talvez estivesse morto. A esse último pensamento, Mercedes explodia em soluços e se contorcia de dor; mas esta hipótese, que voltava agora por si só ao seu espírito; aliás, de sua parte, o velho Dantès não parava de dizer: ‘Nosso Edmond está morto, pois, se não estivesse morto, voltaria para nós.’⁷¹

⁷⁰ DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 1104;

⁷¹ *Ibidem*, p. 358;

A forma com que a vingança de Monte Cristo toma forma é o que permite a extensão dessas histórias paralelas. Ao evocar uma série de personagens que gravitam pelos protagonistas, Dumas não apenas se permite narrar suas histórias, como torna isso uma necessidade. Torna-se preciso ouvir toda a vida de Haydée para compreender a traição de Fernando ao seu pai; é preciso saber a trajetória de Luigi Vampa para compreender como um dos vários Dantès cruza seu caminho e ganha seu favor; torna-se vital conhecer a história de Benedetto, verdadeiro nome de Andrea Cavalcanti, para poder entender como Monte Cristo aterroriza Villefort com o fantasma de sua traição e assassinato do próprio filho. Além disso, esses contos nos são importantes na medida em que são neles em que pontos da história (ou o passado) transparecem nitidamente. Ali Tebelin, paxá de Janina e pai de Haydée, não é um personagem completamente fictício, mas sim fortemente inspirado no sujeito de mesmo nome. Bertuccio, pai adotivo de Benedetto e funcionário de Monte Cristo, narra sua história completamente permeada de eventos da história francesa e da disputa entre bonapartismo e realismo, o que acontece também na já citada ata lida por Franz, que se trata justamente de uma disputa entre as duas facções.

Essas pequenas histórias não são a única maneira que Dumas encontra para inflar seu romance, mas o autor recorre também a outros meios bem menos interessantes, como a repetição. Em outro desses pequenos contos que permeiam o romance, o Abade Faria narra a Dantès a origem do tesouro dos Spada, que mais tarde o enriqueceria, passando por nomes conhecidos do renascimento italiano, como a família Bórgia. Faria, no entanto, ainda não sabia exatamente o paradeiro do tesouro, possuindo apenas um pedaço do papel que revela sua localização. O trecho a seguir é bastante interessante e mostra como o autor descaradamente se vale da repetição para “encher linguiça”:

*Neste dia de 25 de abril de 1498, ten
Alexandre VI, e receando que, não
queira herdar de mim e me re
e Bentivoglio, mortos envenenados,
meu legatário universal, que ent
por tê-lo visitado comigo, isto é, nas
ilha de Monte Cristo, tudo que eu pos*

*drarias, diamantes, joias; que apenas
pode chegar aproximadamente a dois mi
encontrará levantando a vigésima roch
enseada do Leste em linha reta. Duas abertu
essas cavernas: o tesouro está no ângulo mais af
o qual tesouro lego e cedo integ
único herdeiro.*

25 de abril de 1498

CÉS

-Agora, continuou o abade, leia este outro papel.

E apresentou a Dantès uma segunda folha com outros fragmentos de linhas.

Dantès pegou e leu:

*do sido convidado para jantar por sua Santidade
satisfeito em ter me feito pagar pelo chapéu,
serve o destino dos cardeais Crapara
declaro ao meu sobrinho Guido Spada,
errei num lugar que ele conhece
cavernas da pequena
suía em lingotes, ouro em moeda, pe
eu conheço a existência deste tesouro, que
lhões de escudos romanos, e que ele
a, a partir da pequena
ras foram feitas*

astado da segunda,

realmente ao meu

AR†SPADA

Faria acompanhava-o com olhos de fogo.

- E agora – disse ele, quando viu que Dantès chegara à última linha -
, aproxime os dois fragmentos e julgue por si só.

Dantès obedeceu; os dois fragmentos aproximados davam o seguinte conjunto:

Neste dia de 25 de abril de 1498, ten...do sido convidado para jantar por sua Santidade

Alexandre VI, e receando que, não...satisfeito em ter me feito pagar pelo chapéu,

queira herdar de mim e me re...serve o destino dos cardeais Crapara

e Bentivoglio, mortos envenenados,...declaro ao meu sobrinho Guido Spada,

meu legatário universal, que ent...errei num lugar que ele conhece

por tê-lo visitado comigo, isto é, nas...cavernas da pequena

ilha de Monte Cristo, tudo que eu pos...suía em lingotes, ouro em moeda, pe

drarias, diamantes, joias; que apenas...eu conheço a existência deste tesouro, que

pode chegar aproximadamente a dois mi...lhões de escudos romanos, e que ele

encontrará levantando a vigésima roch...a, a partir da pequena

enseada do Leste em linha reta. Duas abertu...ras foram feitas

nessas cavernas: o tesouro está no ângulo mais af...astado da segunda,

o qual tesouro lego e cedo integ...realmente ao meu

único herdeiro.

25 de abril de 1498

CÉSAR†SPADA

-E então! Compreende afinal? – disse Faria.

-Seria a declaração do cardeal Spada e o testamento procurado ao longo dos séculos? – perguntou Edmond ainda incrédulo.

-Sim, mil vezes sim.

-Quem reconstituiu isso?

-Eu, que, com a ajuda do fragmento restante, presumi o que faltava calculando o comprimento das linhas pelo do papel e penetrando o sentido oculto por meio do sentido visível, como nos guiamos num subterrâneo por uma fimbria de luz que vem do alto.⁷²

E é assim que Dumas nos apresenta o final do mistério do tesouro perdido dos Spada. Até o leitor mais desatento consegue compreender a decisão dos tipógrafos de cobrarem um pouco mais de conteúdo nas linhas de Dumas, ou entender as razões pelas quais Lukács, um intelectual da literatura, pode ter escolhido ignorar Dumas.

Algo semelhante, porém menos radical, acontece com a carta que Luigi Vampa envia para Franz D'Epiny anunciando o sequestro de Albert de Morcerf:

Caro amigo, assim que receber a presente faça a gentileza de pegar na minha carteira, que encontrará na gaveta quadrada da escrivaninha, a carta de crédito, junte-lhe a sua se ela não for suficiente. Corra até os Torlonia, pegue lá agora mesmo quatro mil piastras e entregue-as ao portador. É urgente que essa soma me seja enviada sem delongas.

Não insisto mais, contando com você como você poderia contar comigo.

PS: I believe now the Italian banditti.

Seu amigo,

⁷² DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 250;

ALBERT DE MORCERF

Embaixo dessas linhas, encontravam-se as seguintes palavras em italiano:

Se alle sei della mattina le quattro mile piastre non sono nelle mie mani, alla sette il conte Alberto avia cessato di vevere.

LUIGI VAMPA⁷³

Franz vai então pedir ajuda ao Conde de Monte Cristo, o misterioso homem que havia conhecido não faz muito tempo:

- Não, venho lhe falar de um incidente grave.

- Um incidente! – disse o conde, encarando Franz com o olhar profundo que lhe era costumeiro. – e que incidente é esse?

- Estamos a sós?

O conde foi até a porta e voltou.

-Inteiramente a sós – respondeu ele.

Franz apresentou-lhe a carta de Albert.

- Leia. – disse-lhe.

O conde leu a carta.

-Ah, ah! – fez ele.

-Viu o *post-scriptum*?

-Sim – disse ele – aqui está:

Se alle sei della mattina le quattro mile piastre non sono nelle mie mani, alla sette il conte Alberto avia cessato di vevere.

LUIGI VAMPA⁷⁴

⁷³ DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 560;

⁷⁴ *Ibidem*, p. 562;

Aqui é possível perceber, além da repetição desnecessária da carta de Vampa, os diálogos monossilábicos dos quais falava Marlyse Meyer e que eram usados como forma de preencher espaço no papel.

Os pequenos contos, as reviravoltas dramáticas, as redundâncias e as repetições são algumas das características do romance folhetinesco de Alexandre Dumas, mas além de serem capazes de prender o leitor, são também importantes fontes para esse trabalho. Como vimos, são justamente nesses contos que, além do enredo principal, nos são apresentados os conflitos políticos e culturais do romance. Ao contar a biografia de Luigi Vampa o autor nos mostra todos os seus preconceitos sobre a Itália, como ele vê o país e seus moradores, como a população francesa aparece diante dos mesmos, ao mesmo tempo em que, ao narrar a traição de Haydée, percebemos como a lente do autor enxerga um exotismo no oriente, o que é bastante presente durante todo o romance.

2.2.2 – Edmond Dantès, vulgo Conde de Monte Cristo; Simbad, o Marujo; Abade Busoni; Lord Wilmore, etc.

Para compreender o romance, além de perceber as divisões delimitadas por Antônio Cândido entre Marselha, Roma e Paris, é possível dividi-lo também em duas partes desproporcionais: a parte em que o protagonista é Edmond Dantès e quando O Conde de Monte Cristo e seu exército de pseudônimos protagonizam o romance. Digo que são dois personagens, pois todas as suas características cambiam: sua inteligência, seu caráter e até mesmo seu corpo não são os mesmos, visto que com exceção de Mercedes, nenhum personagem reconhece o homem fugido do Chateau d'If.

Com o abade Faria, Dantès se transforma a partir de uma rotina intensa de estudos. Ainda na prisão ele aprende uma série de idiomas, a lutar, sobre as culturas do mundo, enfim, toma para si toda a erudição que o velho religioso pôde oferecer. Assim que sai da prisão, aplica seus conhecimentos, viajando disfarçado de vários pseudônimos que o permitem agir sem ser reconhecido, fingindo ser inglês, italiano ou do médio oriente. O inocente, puro e amável Dantès se torna, enfim, um homem calculista e misantropo, estimulado pela vingança, acima de tudo e todos.

Essas características do Conde de Monte Cristo são o tempo todo ressaltadas ao longo do romance, principalmente pela boca dos próprios personagens, mas também pelo próprio narrador ou pelas falas do próprio Monte Cristo. Uma das características mais evindiciadas é a misantropia do personagem, que aparece logo nos primeiros momentos em que ele se encontra com Franz d'Épinay e Albert de Morcerf, quando o trio assiste uma execução em Roma. Após citar o Karl Moor de Schiller⁷⁵, Monte Cristo discorre a respeito de um condenado que, ao perceber que seria executado sozinho, se revolta:

- Observem, observem – continuou o conde, segurando com a mão os dois rapazes -, observem, pois, palavra de honra, é curioso; eis um homem que estava resignado ao seu destino, que caminhava para o cadafalso, que iria morrer como um covarde, é verdade, mas que iria, enfim, morrer sem resistência e sem recriminações: sabem o que lhe dava alguma força? Sabem o que o consolava? Sabem o que o fazia aceitar pacientemente esse suplício? Era que um outro partilhava sua angústia; era que um outro ia morrer como ele; era que um outro ia morrer antes dele! Levem dois carneiros para o açougue, dois bois para o matadouro, e tente explicar a um deles que seu companheiro não morrerá, o carneiro balirá de alegria, o boi mugirá de prazer; mas o homem, o homem, que Deus fez à sua imagem, o homem, a quem Deus impôs como primordial, como única, como suprema lei o amor pelo próximo, o homem, a quem Deus conferiu a voz para exprimir seu pensamento, qual será seu primeiro grito ao saber que seu companheiro está salvo? Uma blasfêmia. Glória ao homem, essa obra-prima da natureza, esse rei da criação!⁷⁶

Monte Cristo mostra um desprezo em relação ao homem, rebaixando-o para além do nível dos animais, ao mesmo tempo em que mostra um ressentimento em relação à inveja sentida por aqueles que o aprisionaram, pois estavam, afinal, desconfortáveis com seu êxito.

Em conjunto com isso, aparece também uma percepção de grandeza causada nos demais personagens pela simples aparição do conde. Os amigos de Morcerf, que a princípio debocham e duvidam da existência do conde, logo ficam perplexos com seus feitos. O próprio

⁷⁵ SCHILLER, Friedrich. *Os bandoleiros*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2001;

⁷⁶ DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 530;

Morcerf é seduzido por Monte Cristo e torna-se completamente leal a ele, mesmo quando Franz duvida do caráter do misterioso conde. Até mesmo o temível Luigi Vampa, com quem Dumas gasta tanto tempo descrevendo, existe apenas para se curvar às vontades de Monte Cristo algumas páginas depois.

O mistério é outro elemento importante, já que nenhum personagem sabe, a princípio, de onde vem o tal Conde de Monte Cristo. Até mesmo um certo caráter sobrenatural é atribuído ao personagem. Em conversa com a Condessa G. sobre a identidade do conde, Franz ouve uma referência direta à obra de Lord Byron⁷⁷:

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

-Que parece Lorde Ruthwen em carne e osso.

Com efeito, essa segunda evocação à Byron impressionou Franz: se havia um homem capaz de convencê-lo da existência de vampiros, era aquele homem.⁷⁸

Não é a última vez em que Franz relaciona o conde com a literatura do poeta romântico:

Verdadeiro herói de Byron, Franz não podia, não diremos vê-lo, mas sequer pensar nele sem imaginar aquele rosto sombrio nos ombros de Manfre ou sob a touca de Lara.

[...]

O conde não era mais um jovem; tinha pelo menos quarenta anos; não obstante, percebia-se claramente que era feito para entusiasmar os jovens com quem esbarrasse. Na realidade, por uma definitiva semelhança com os

⁷⁷ Byron influencia Dumas em outros momentos.

⁷⁸ DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 503;

heróis fantásticos do poeta inglês, o conde parecia deter o poder do fascínio.⁷⁹

O caráter providencial que o conde toma também bebe na mesma fonte de sua sobrenaturalidade. Monte Cristo passa a ver-se não como um homem sedento por vingança, mas apenas como um agente da providência, cuja missão é punir os que devem ser punidos e agraciar os que devem ser agraciados, acima de qualquer lei do homem. Em diálogo com Villefort, diz:

Sou uma dessas criaturas excepcionais, sim, senhor, e creio que, até o dia de hoje, homem algum viu-se numa posição igual à minha. [...] Meu reino, por sua vez, é do tamanho do mundo, pois não sou nem italiano, nem francês, nem hindu, nem americano, nem espanhol: sou cosmopolita. [...] Tenho apenas dois adversários; não direi vencedores, pois, com persistência os subjugo: a distância e o tempo. O terceiro, e o mais terrível, é a minha condição de homem mortal. Apenas esta pode deter-me no caminho que trilho e antes de alcançar o objetivo ao qual me proponho: todo o resto já tenho sob controle.⁸⁰

Mais adiante no mesmo diálogo, Monte Cristo segue:

Eu também, como acontece com todo homem uma vez na vida, fui levado por Satã até a mais alta montanha da Terra; lá chegando, ele me apontou o mundo inteiro e, como dissera outrora a Cristo, disse a mim: “Pronto, filho dos homens, o que queres para me adorar?” Refleti então longamente, pois havia muito tempo uma terrível ambição de fato devorava o meu coração; em seguida, respondi-lhe: “Escuta, sempre ouvi falar da Providência, entretanto nunca a vi, nem nada que a ela se assemelhe; quero ser a Providência, pois o que sei de mais belo, de maior e de mais sublime no mundo é recompensar e punir.” Mas Satã abaixou a cabeça e soltou um

⁷⁹ DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 550;

⁸⁰ *Ibidem*, p. 738;

suspiro: “Estás enganado” disse ele, “a Providência existe; não a vês porque, filha de Deus, ela é invisível como o pai. Não viste nada que se assemelhe porque ela procede por desígnios ocultos e caminha por sendas obscuras; tudo que posso fazer por ti é tornar-te um agente dessa Providência.” O negócio foi fechado, e nele talvez eu perca minha alma, mas não importa – disse Monte Cristo – se tivesse que fazer de novo, eu faria.⁸¹

O protagonista se põe como quase divino: recebe de Satã a mesma pergunta que Jesus, e torna-se agente dessa filha de Deus chamada Providência, com a qual executa sua vingança, não sem antes se deliciar esfregando-a na cara de seus inimigos ainda ignorantes do que os espera.

É com esse caráter providencial que ele joga contra seus algozes todos os seus segredos que os põem em desgraça, ao mesmo tempo em que salva da falência a família daquele que tentou o salvar e faz com que Maximilien, filho dos Morrel, junte-se a Valentine, a doce filha de Villefort que cai nas graças do seu avô Noirtier. No entanto, o conde não deixa o ser humano que está constantemente em um personagem: evita entrar em contato com Desirée, temendo estragar seu disfarce. Mais tarde se torna amante de Haydée, ao mesmo tempo em que ao fim tem piedade de Danglars e Caderousse.

A Providência incorporada por Monte Cristo nos dá pistas interessantes a respeito das posições políticas expressadas no romance. Afinal, se Monte Cristo está do lado dos certos contra os errados, recompensa os justos e pune os injustos, de que lado, politicamente falando, estaria essa Providência? Como ela age em relação aos personagens bonapartistas ou realistas, que é a grande questão política do romance? Delimitando esses espaços do romance e caracterizando esses personagens, podemos utilizá-las como ferramenta para responder nossas questões.

⁸¹ DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 740.

3. – Política, literatura e o oriente.

3.1 – O Romance no século XIX

Como vimos no primeiro capítulo desta monografia, György Lukács nos indica que é na virada entre os séculos XVIII e XIX que ocorre a consolidação do que ele chama de Romance Histórico.⁸² Lukács argumenta que esse tipo de romance surge a partir das experiências coletivas proporcionadas pela Revolução Francesa, que fizeram com que os indivíduos, agora contempladores de mudanças drásticas em um curto período de tempo, percebessem a própria existência como historicamente condicionada, voltando então seus olhos para o passado. Não é difícil, portanto, compreender a relação do Romance Histórico com as nascentes identidades nacionais. Walter Scott, por exemplo, um dos principais autores usados na construção do argumento de Lukács, constrói seus romances a partir dos conflitos provenientes da própria história nacional escocesa.

No entanto, ainda é possível ir mais além se considerarmos que não é apenas essa forma específica do Romance que tem seu auge no alvorecer do século XIX, mas sim o Romance como gênero, que possui também clara relação com as construções dos estados nacionais. O historiador inglês Eric Hobsbawm nos dá alguns caminhos para pensar a relação das artes e os nacionalismos europeus no começo do século XIX. Segundo Hobsbawm, existe, nas décadas imediatamente posteriores à Revolução Francesa, um grande renascimento artístico, ou até mais do que isso, uma revolução artística.⁸³ Nesse período a produção não teria apenas aumentado, como passaria a existir pela primeira vez um enorme trânsito de obras artísticas entre os países europeus. Nesse contexto, as artes teriam portanto alcançado um novo estágio de desenvolvimento excepcional, inspirado pelo que Hobsbawm chama de dupla revolução: A Revolução Francesa, que inspiraria pelo seu exemplo; e a Revolução Industrial, inspiradora pelo seu horror.⁸⁴ Dentre as artes que desenvolvem nesse período, Hobsbawm destaca a literatura, e mais especificamente, o gênero Romance.

Hobsbawm também argumenta que essa nova arte estaria intimamente ligada com a política, e que seus artistas se relacionariam diretamente com os acontecimentos políticos de seu tempo, principalmente em países onde ainda ocorre o processo de desenvolvimento da

⁸² LUKÁCS, György. *O Romance Histórico*. São Paulo: Editora Boitempo, 2011;

⁸³ HOBBSAWM, Eric. *A era das Revoluções: 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p. 276;

⁸⁴ *Ibidem*, p. 278;

nação.⁸⁵ O romantismo seria a principal forma de expressão entre 1830-1848, período denominado por Hobsbawm como era revolucionária, e esse romantismo seria também radical, seja para a extrema esquerda, representada por Percy Shelley e Victor Hugo, ou pela direita de Chateaubriand e Novalis.⁸⁶

Hobsbawm ainda avança de modo que nos torna possível identificar o autor de nossa fonte como presente nas décadas destacadas. Segundo ele, Napoleão se tornaria um símbolo mítico para os românticos, ao mesmo tempo em que a acumulação teria um caráter negativo, quase diabólico. Ambas essas características são presentes em *O Conde de Monte Cristo*. Como vimos, os personagens que antagonizam o herói, Edmond Dantés, têm, como forma de sucesso, um grande enriquecimento, ao mesmo tempo em que aqueles que o ajudaram empobrecem. Ou seja, a riqueza excessiva é associada a vilania, a ilegalidade. Dantés é, a princípio, um rapaz que não só é pobre, como também não tem nenhuma grande ambição financeira. Esse caráter despossuído do personagem é construído de maneira a caracterizá-lo de forma mais inocente e pura. Até mesmo quando o próprio Conde de Monte Cristo se torna um homem rico graças ao tesouro que encontra, essa riqueza não é usada para proveito próprio, mas sim como meio para realizar o caráter providencial que o personagem almeja. A forma com que os personagens enriquecem também nos mostra que há uma caracterização negativa na riqueza obtida pelos antagonistas, seja pela exploração do mercado financeiro, no caso de Danglars, seja na traição nas aventuras militares de Fernand. Até mesmo Caderousse, que nunca chega a enriquecer de fato, tem toda a sua desgraça baseada na ganância que o fez matar sua esposa e o comprador de uma jóia que Dantés havia legado a ele, ainda nos primeiros momentos em que o protagonista realiza seu trabalho providencial. Sua cobiça o leva então para o trabalho escravo nas galés. Já liberto, no que podemos considerar como uma segunda chance dada pelo todo poderoso protagonista do romance, Monte Cristo, Caderousse, novamente em busca de riqueza, tenta roubar a casa do Conde, onde acaba morto, não sem antes ter a revelação de que todos esses acontecimentos foram provocados por Dantés, que testava a dignidade e o arrependimento de seu antigo vizinho.

Não é segredo também que a figura de Napoleão é extremamente presente em *O Conde de Monte Cristo*. Embora não apareça enquanto personagem, muitos dos debates postos no romance estão de alguma maneira relacionados ao legado napoleônico, o que será melhor analisado no próximo capítulo. Hobsbawm destaca também que nesse momento há

⁸⁵ HOBBSAWM, Eric. *A era das Revoluções: 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p. 279;

⁸⁶ *Ibidem*, p. 281;

uma exaltação da arte comercialmente bem sucedida, deixando de lado a ideia do gênio incompreendido, presentes em autores como Stendhal, reconhecidos principalmente pela posteridade. O oposto já ocorre com autores como Dumas ou Sue, que acabam por se tornar os mais populares do período, e enquanto Dumas ainda é reeditado ainda hoje, Sue desaparece quase que por completo do cânone literário.

Franco Moretti, em *Atlas do Romance Europeu*⁸⁷, nos ajuda a pensar ainda melhor o papel do romance na consolidação dos estados nacionais europeus. Em sua obra, Moretti propõe o que chama de geografia literária, um modelo para a análise da literatura a partir de sua colocação em mapas. A partir desse estudo, o autor sustenta a tese de que o Romance é a forma de representação por excelência do Estado Nação.⁸⁸ Moretti constrói seu argumento principalmente a partir das obras de Jane Austen, em que todas as suas protagonistas têm sua trajetória dentro da Inglaterra, definindo, portanto, um espaço para o romance, que é também o espaço do estado nacional, onde as personagens podem se sentir em casa, o que é conseqüentemente oposto aos espaços fora desse estado.

Moretti dedica-se também especialmente ao romance histórico, identificando-o como um romance de fronteira, em que as jornadas dos heróis essencialmente vão para a fronteira entre aquilo que é nacional e aquilo que não é, buscando incorporar esse espaço fronteiriço ao do território nacional, eliminando, portanto, essa fronteira.⁸⁹ Mas além da fronteira geográfica, visível principalmente nas jornadas dos protagonistas de Walter Scott nos interiores das ilhas britânicas, a fronteira interna também é perceptível, a fronteira de ideias, que também deve ser eliminada⁹⁰. É sob essa perspectiva que também pensamos o romance de Dumas, que propõe uma clara separação política entre os personagens, para ao fim dissolvê-la.

3.2 – O O Romance e a Política

O Romance, em diálogo com o surgimento do nacionalismo no contexto pós Revolução Francesa, é, como vimos, um instrumento político. No capítulo anterior, vimos que

⁸⁷ MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu: 1800-1900*. São Paulo: Boitempo, 2003;

⁸⁸ *Ibidem*, p. 27;

⁸⁹ *Ibidem*, p. 45;

⁹⁰ *Ibidem*, p. 50;

os personagens do nosso romance passam boa parte da narrativa em Roma, e durante esse tempo, enxergamos os romanos com os olhos dos personagens⁹¹ que, dotados de seus preconceitos, fazem sua própria avaliação dos costumes e aspectos culturais italianos, como o carnaval e o banditismo, usando até mesmo uma espécie de olhar antropológico, ainda que cheio do que Cândido chama de “filistinismo francês”⁹². Isso não acontece, por outro lado, quando o romance nos leva para Marselha, ainda nas suas primeiras páginas. Apesar de Dumas ter nascido nos arredores de Paris e construído sua carreira na capital francesa, perto da costa norte da França, Marselha, no litoral sul, não nos é apresentada como um lugar distante, nem mesmo muito distinto de Paris: é um lugar como qualquer outro da França. Ou seja, a Marselha que Dumas nos apresenta faz parte do território nacional, e o leitor francês deve se sentir em casa tanto em Marselha quanto em Paris. Nesses cenários não são descritos costumes ou culturas distintas, não porque eles não existam, afinal, ainda hoje existem regiões na Provença onde se fala Occitano, considerado muitas vezes mais do que um dialeto, mas porque o autor busca fazer com que o leitor sintam-se em casa, dentro do espaço nacional.

Como vimos, Moretti nos aponta que as protagonistas de Jane Austen terminam e começam suas histórias dentro do espaço nacional inglês: nascem na Inglaterra, e mais tarde casam-se e mudam-se para outro lugar dentro da Inglaterra central, onde ainda devem se sentir em casa. Dumas faz um movimento semelhante: Dantès nasce em Marselha, e após suas aventuras por lugares desconhecidos no oriente e na Itália, volta para Paris, que é, essencialmente, o mesmo lugar que Marselha: é a França. É apenas quando o autor nos apresenta Mercédes, a catalã, que vemos um choque entre a França central e a província, ainda que limitada. A pequena colônia catalã é distinta de Marselha, da França nacional, é uma exceção dentro da cidade que é, de fato, francesa:

Essa aldeia, construída de maneira original e pitoresca, meio mourisca, meio espanhola, é aquela que hoje vemos habitada por descendentes desses homens⁹³, que falam a língua de seus pais. Há três ou quatro séculos, permanecem fiéis a esse pequeno promontório, sobre o qual arremetram como um bando de aves marinhas, sem se misturar em nada à população

⁹¹ Ou quem sabe, do autor;

⁹² CÂNDIDO, Antônio. *Tese e Antítese*. São Paulo: Nacional, 1978, p.8;

⁹³ Aqui o autor se refere ao parágrafo anterior, onde descreve como uma colônia catalã foi estabelecida próxima à Marselha.

marselhesa, casando-se entre si e conservando os costumes e as roupas da sua mãe-pátria, bem como o seu linguajar.⁹⁴

A aldeia catalã se torna então um pequeno enclave estrangeiro dentro da nação francesa. Logo no começo, o romance já nos insere diante dessa figura que ainda aparecerá muitas vezes ao longo da história: o outro, sua cultura e sua história, que servirá como ferramenta para demarcar a própria nacionalidade francesa, aqui representado pelos catalões.

Vimos então como o romance consegue trazer determinadas visões e perspectivas políticas em suas páginas, ainda que essa não seja sua intenção explicitada. Vimos como a maneira com que o autor descreve, a partir dos personagens, um país estrangeiro, é carregada de uma visão sobre este lugar, além de definir também as próprias fronteiras nacionais do espaço em que o romance ocupa. Indo ainda mais longe, a partir da perspectiva do Romance Histórico, a escolha dos temas, dos protagonistas, dos momentos históricos, dos personagens políticos, enfim, tudo nos diz algo sobre o modo com que o autor enxerga o passado e o retrata em seu romance, inserindo-o no debate político da sociedade em que vive e em que o romance é lido.

Como já seria possível inferir, Dumas e sua obra não estão isoladas. Como vimos em Hobsbawm, as décadas iniciais do século XIX vivem uma importante explosão cultural na Europa. Muitas das obras produzidas no âmbito dessa revolução possuem semelhanças e estabelecem diálogos próximos às obras de Dumas. Pintores como Jacques Louis David, algumas décadas antes, pintavam as glórias do império de Napoleão, celebrando a própria personalidade do imperador. Uma de suas principais obras, “Napoleão cruzando os Alpes”, celebra a figura do ainda consul, comparando-o a outros líderes militares celebrados que já haviam buscado o mesmo feito, como Carlos Magno e Aníbal, retomando também uma memória da Antiguidade.⁹⁵ Parte da obra de David segue celebrando Napoleão de maneira romântica, como em sua pintura de tamanho colossal (621 x 979 centímetros) “A Coroação de Napoleão”, enquanto outra importante parcela dedica-se a temáticas da Antiguidade Clássica. Ludwig van Beethoven, um dos representantes do romantismo na música, planejava

⁹⁴ DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 42;

⁹⁵ STOIANI, Raquel e GARRAFONI, Renata Senna. Escavar o passado, (re)construir o presente: os usos simbólicos da Antiguidade clássica por Napoleão Bonaparte. In. *Revista de História da Arte e Arqueologia*. Campinas: Editora do IFCH - UNICAMP, n.6, dez 2006, p. 69-82;



Figura 1: Le Premier Consul franchissant les Alpes au col du Grand Saint-Bernard, de Jacques Louis David (1801)

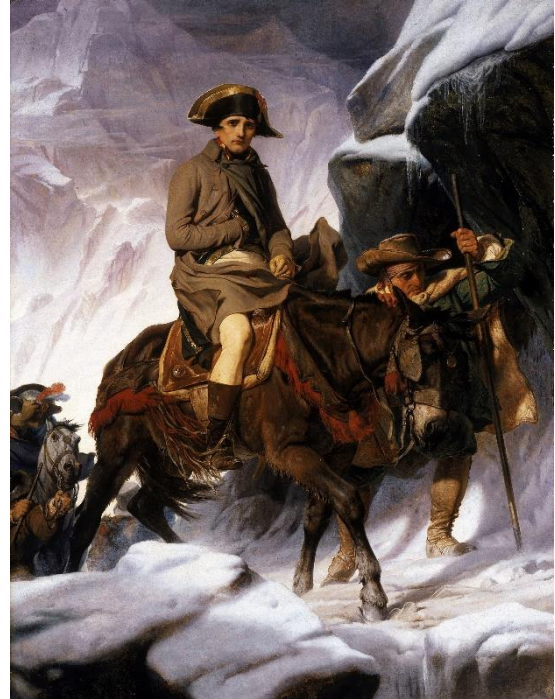


Figura 2: Bonaparte franchissant les Alpes, Paul Delaroche (1848)

inicialmente dedicar sua Sinfonia nº 3 à Bonaparte, e embora tenha a renomeado para *Sinfonia Eroica*, seu caráter a tornou um dos marcos iniciais do romantismo na música.

Dumas dialoga com o romantismo dessas primeiras décadas do século XIX, marcando sua obra pela coragem e bravura dos personagens, referências à antiguidade e a imagem de Napoleão, todas características presentes em *O Conde de Monte Cristo*. Embora essas características românticas tivessem se tornado um paradigma na arte europeia do começo do século XIX, isso não significa que não havia artistas pensando de outra maneira. Como resposta ao Napoleão heróico de Jacques Louis David, Paul Delaroche retrata o mesmo evento de uma maneira completamente distinta. O alazão de David torna-se um asno em Delaroche, o olhar de determinação e controle de David transforma-se em fadiga e pedido de socorro na visão de Delaroche. Enquanto Dumas impõe características positivas aos personagens que se inspiram em Bonaparte, a grandeza que o Julien Sorel de Stendhal vê em Napoleão acaba em tragédia em *O Vermelho e o Negro*.⁹⁶

Dumas fez muito mais sucesso do que Stendhal enquanto ambos viviam, já que a complexidade, assim como a de Honoré de Balzac, não agradaram tanto ao público do período. Mas Eugene Sue, seu contemporâneo, teve sua parcela de sucesso comercial,

⁹⁶ Não a toa a capa de uma edição brasileira de *O Vermelho e o Negro* é justamente a obra “*Napoleão abdicando em Fointanebleau*” de Delaroche.

tornando-se, junto com Dumas, os dois romancistas mais populares de seu período⁹⁷. Além do sucesso comercial, os dois ainda possuem em comum o fato de terem publicado seus principais romances em formato seriado, no folhetim. No entanto, as diferenças acabam por aí. Sue escreve um romance com temáticas bem diferentes das de Dumas. No lugar de preocupar-se com as questões nacionais e os heróis do passado, Sue volta-se para o seu presente, para o interior da própria cidade de Paris, voltando-se para aqueles que até então não eram personagens dos grandes romances. *Os Mistérios de Paris*, obra mais famosa de Sue, foi construída a partir de uma espécie de trabalho antropológico realizado pelo autor nas ruas da capital francesa, buscando-se voltar para a população pobre.⁹⁸ Vemos, portanto, dois autores que ocupam espaços bastante semelhantes, mas que tomam posições políticas distintas diante da realidade que os cerca. Investigar o possível diálogo estabelecido pelas obras dos dois romancistas daria um grande trabalho por si só, portanto nos atentaremos apenas a destacar as escolhas políticas de Dumas, a partir da dissecação dessa sua obra, de modo a identificar as posições políticas que podem ter escapado por sua pena enquanto escrevia um mero romance.

É importante lembrar também a própria relação que o romance possuía com a história em meados do século XIX. Márcia Abreu nos mostra como existe uma grande circulação de obras de caráter histórico no Brasil antes da consolidação do romance, muitas dessas obras sendo elas mesmas muito antigas, enquanto os autores contemporâneos tinham uma circularidade muito baixa em comparação, como *Mil e uma noites de Galland*, que detinham a preferência do público na década de 1830. Esse quadro só se modifica em meados do século XIX, quando os romances de autores como Dumas e Sue passam a superar essas velhas obras em termos de popularidade.⁹⁹ Catherine Gallagher¹⁰⁰ nos aponta como, até meados do século XVIII, o romance ainda não havia se solidificado como necessariamente ficcional, uma obra de fantasia, mas era visto necessariamente como uma narrativa fiel à realidade. Dumas se aproveita desse status ainda dúbio. Embora em seu relato que abre o romance Dumas atribua um caráter completamente ficcional à obra, que seria inspirada por uma viagem sua, em dado

⁹⁷ MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu: 1800-1900*. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 187;

⁹⁸ MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996; p. 74;

⁹⁹ ABREU, Márcia. Conectados pela ficção: circulação e leitura de romances entre a Europa e o Brasil. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, [S.l.], v. 22, n. 1, p. 15-39, jun. 2013. ISSN 2358-9787. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/5363/4769>. Acesso em: 26 nov. 2019. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.22.1>. p. 18;

¹⁰⁰ GALLAGHER, Catherine. *Ficção*. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009;

momento, ao atrasar a entregar de alguns capítulos para o jornal de publicação original, Dumas diz que estava tendo problemas com personagens da história que ainda estavam vivos.

3.3 – Orientalismo

Como vimos anteriormente, o romance se divide em três espaços: Marselha, Roma e Paris. Pensando então a partir da ideia de nacionalismo, vemos que o romance trabalha com um outro, o italiano. Boa parte do romance se passa na Itália, e como consequência, vários personagens italianos são introduzidos, tendo seus costumes destacados, e as características de seu país descritas em um tom quase antropológico. Até mesmo quando a história se volta para Paris, os personagens italianos não deixam de marcar presença, trazendo consigo sua nacionalidade, características e peculiaridades.

No entanto, a Itália não é a única referência de “outro” proposta por Alexandre Dumas. Principalmente após a fuga de Dantès e sua transformação no Conde de Monte Cristo, passam a aparecer uma série de referências ao oriente, mais especificamente, ao mundo islâmico. O próprio caráter do Conde de Monte Cristo é dotado de um exotismo geralmente atribuído ao oriente, além de possuir alguns alter egos de suposta origem oriental.

Para compreender melhor a relação da obra de Dumas com a ideia de oriente, é preciso entender primeiro o próprio conceito de Orientalismo como proposto por Edward Said¹⁰¹. Segundo Said, para compreender a noção de Orientalismo, é preciso pensar os autores dos estudos humanos não como seres apolíticos, verdadeiros, distantes de qualquer influência do mundo em sua volta que poderiam desvirtuar seu trabalho, mas sim como sujeitos humanos, inseridos e recebendo influências da sociedade e do tempo em que vivem.¹⁰² O trabalho do cientista humano, ou do literato, não é, portanto, imparcial, mas sim irremediavelmente dotado de ideias com as quais dialoga. Todo escritor europeu do século XIX, por exemplo, pensa na questão do Império, na relação com as colônias além-mar, o que conseqüentemente acaba por aparecer em suas obras, consciente ou inconscientemente.¹⁰³ Esse ponto de partida é válido para qualquer autor de qualquer país europeu, mas torna-se especialmente claro nos

¹⁰¹ SAID, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.

¹⁰² *Ibidem*, p. 11;

¹⁰³ *Ibidem*, p. 14;

casos da França e Inglaterra, as duas principais potências coloniais do século XIX que viveram experiências reais e duradouras nesse sentido.

Said então nos proporciona dois importantes elementos. Primeiro, de que é possível apreender parte do pensamento político de um autor a partir de sua literatura, pois se seus escritos são influenciados pelo contexto político de sua época, é possível lê-los através de seus textos, afinal, nenhum erudito está separado das ideias que o rodeiam.¹⁰⁴ Em segundo lugar, Said nos mostra que dentre as várias ideias políticas possíveis de serem interpretadas através do texto literário, está a visão do Ocidente sobre o Oriente, aqui chamada de Orientalismo.

Segundo Said, o Orientalismo é, essencialmente, uma invenção do ocidente sobre o oriente, um modo de abordar o segundo que tem como fundamento o lugar oriental na experiência europeia.¹⁰⁵ Historicamente, o Orientalismo seria “uma instituição autorizada a lidar com o Oriente, descrevendo-o, colonizando-o e governando-o”¹⁰⁶. O Orientalismo seria também um discurso de poder, que cumpriria seu papel no contexto colonial de representar o Oriente, não sendo uma mera fantasia infundada na realidade, mas também não sendo capaz de retratá-la satisfatoriamente. Com esse instrumento, seria possível justificar a colonização, a partir do retrato cruel atribuído aos líderes do oriente, a situação opressiva feminina e o misticismo, que tornariam a intervenção colonial não uma invasão, mas uma possibilidade de salvação dos povos oprimidos do Oriente. Analisar a presença do Oriente na obra de Dumas é, portanto, contribuir para uma mais ampla compreensão do fenômeno Orientalismo como proposto por Said.

3.3.1 - O Oriente de Galland

No começo do século XVIII, Antoine Galland apresentava pela primeira vez ao público francês uma obra que por muito tempo marcaria a percepção europeia do ocidente. Sua tradução do árabe de *As Mil e uma Noites* introduziu uma série de histórias e esteriótipos sobre o oriente que até hoje permanecem. Tendo como fonte manuscritos sírios, Galland deu-se a liberdade de incorporar aos volumes textos que não constavam no original, como os contos *de Simbad, o Marujo, Aladim e a Lâmpada Maravilhosa e Ali Babá e os Quarenta*

¹⁰⁴ SAID, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979, p. 10;

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 1;

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 3;

Ladrões, que acabaram por se tornar os mais famosos dos contos. É difícil rastrear até que ponto Galland se baseou nos contos originais, tendo em mente aqueles que inseriu ou omitiu, alterações nos diálogos feitas por ele. A obra se tornou, portanto, mais uma do próprio Galland do que uma tradução. Isso não diminui a importância das *Mil e uma noites*, visto que a tradução de Galland tornou os contos reconhecidos na Europa, e foi com suas lentes que autores como Dumas entraram em contato com o Oriente, o que o próprio não faz questão de esconder.

No capítulo “Itália – Simbad, o marujo”, aparecem pela primeira vez fortes referências orientais no romance. As primeiras delas tratam-se da Argélia. Em 1838, Franz d’Epinay, personagem francês introduzido nesse capítulo e futuro amigo de Monte Cristo, mora na Itália e decide visitar a Ilha de Elba, primeiro exílio de Napoleão. Ao fazê-lo, depara-se com o rochedo de Monte Cristo, uma pequena ilha que desperta sua curiosidade. Sobre ela diz Gaetano, o capitão do navio:

[...] Monte Cristo é inabitada e serve às vezes de ponto de apoio para contrabandistas e piratas que vêm da Córsega, da Sardenha ou da África, se um sinal qualquer denunciar nossa passagem pela ilha, seremos obrigados a ficar em quarentena por seis dias após nossa volta em Livorno.¹⁰⁷

A isso, Franz responde, posteriormente: “Eu sabia da existência dos contrabandistas, mas achava que depois da tomada de Argel e da destruição da Regência os piratas só existiam nos romances de Cooper e Marryat.”¹⁰⁸

Os piratas e contrabandistas ou são italianos da Sardenha e Córsega ou orientais de Argel, ou seja, os dois “outros” presentes no mundo de Dumas, ao mesmo tempo em que Franz apresenta o remédio para a pirataria. Franz, em sua resposta, faz referência clara à conquista de Argel pelos franceses em 1830, cidade antes marcada com centro de pirataria que desafiava o controle europeu no Mediterrâneo. Aqui, o domínio francês sobre Argel aparece como possível solução para a pirataria, ainda que com um espaço para a dúvida, afinal, o personagem estava errado ao assumir que o domínio francês levaria ao fim da pirataria.

¹⁰⁷ DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 411;

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 412;

Ao desembarcar na ilha, Franz é convidado por um homem misterioso, chefe dos que ali habitam, a ceiar com ele no subterrâneo de uma caverna, que seria praticamente um palácio. O homem se apresenta como Simbad, o Marujo, como o nome do capítulo, e também como o personagem traduzido por Galland. Nesse ponto, ainda não é explicitado que Simbad é Dantès, mas até mesmo o leitor mais desatento seria capaz de inferir. Franz, quanto mais ouve sobre o palácio na ilha deserta e seu dono, acaba por exclamar: “decididamente, aqui estou no meio de um conto das *Mil e uma noites*.”¹⁰⁹ Assim descreve Dumas o misterioso habitante da ilha:

Franz [...] viu-se diante de um homem de trinta e oito a quarenta anos, vestindo um traje tunisiano, isto é, um solidéu vermelho com uma longa borda de seda azul, um casaco de tecido preto, todo bordado em ouro, calças de cor vinho largas e bufantes, polainas da mesma cor, bordadas em ouro como o casaco, e babuchas amarelas; um magnífico *cashmere* rodeava-lhe a cintura e um pequeno cânjar pontiagudo e curvo atravessava esse cinturão.

Embora de uma palidez quase lívida, esse homem tinha uma fisionomia notavelmente bela; seus olhos eram vivos e penetrantes; seu nariz, reto e quase nivelado com a testa, indicava o tipo grego em toda sua pureza, e seus dentes, brancos como pérolas, destacavam-se admiravelmente sob o bigode preto que os emoldurava.¹¹⁰

Após admirar-se com a fisionomia do homem diante dele, Franz admira o ambiente:

O aposento era todo forrado com tapeçarias turcas na tonalidade de carmim, com relevos de flores de ouro. Num reservado ficava uma espécie de divã, encimado por um troféu de armas árabes com bainhas de prata dourada e resplandecentes de pedrarias; do teto pendia uma luminária de cristal de Veneza, de forma e cor encantadoras, e seus pés repousavam num tapete turco no qual afundavam até o tornozelo: reposteiros pendiam diante da

¹⁰⁹ DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 425;

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 426;

porta pela qual Franz entrara e diante de outra porta, que dava acesso a um segundo aposento que parecia esplendidamente iluminado¹¹¹

Diante de tudo isso, Franz exclama para seu anfitrião: “[...] o que o senhor me apresenta vai além das maravilhas das *Mil e uma noites*¹¹². Além de outra referência a obra traduzida por Galland, esse trecho é repleto de esteriótipos sobre o Oriente que mais tarde reaparecem no romance. A riqueza, o caráter deslumbrante do homem e do palácio, além de seu caráter vampiresco acompanhados de adjetivos que deixam claras as referências, como “armas árabes” e “tapete turco”, não nos deixam dúvidas da apropriação de Dumas de elementos do Orientalismo. Além disso, é possível refletir em outro ponto interessante: o caráter arabesco do personagem é usado justamente para provocar no leitor uma sensação de imponência, riqueza, de poder maior do que qualquer outro presente, superior até mesmo aos contos já conhecidos sobre o Oriente. É a partir dessas características que Dantès reaparece ao público, com seu caráter providencial.

Ao longo da conversa entre Simbad e Franz, que chega a pedir para ser chamado de Aladim, várias outras referências orientais são citadas. Os dois personagens passam a usar haxixe, e Simbad confessa ter um criado que fora condenado a perder uma parte do corpo a cada dia, o primeiro sendo a língua. Como Simbad desejava ter um criado mudo, havia deixado que cortassem-lhe a língua para então comprá-lo, salvando sua vida¹¹³. Ali, o criado, é descrito como “um negro núbio, preto como ébano e vestindo uma simples túnica branca”¹¹⁴. Aqui vemos a tirania do oriente representada em dois sentidos: primeiro pelos algozes de Ali, que o condenam a uma morte e dolorosa; e por Simbad, que deixa que ele perca a língua apenas para satisfazer um capricho.

Mais adiante, assumindo a personalidade Monte Cristo, com o intuito de envenenar a família de Villefort, o protagonista ensina de maneira despretenciosa alguns elementos de toxicologia para Heloise, esposa de Villefort. Nesse diálogo também aparecem referências às supostas viagens ao oriente realizadas por Monte Cristo. Nesse capítulo, o oriente é retratado como um lugar cheio de segredos e mistérios, além de um controle da natureza que o europeu

¹¹¹ DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 427;

¹¹² Ibidem, p. 427;

¹¹³ A história de Ali tem seus paralelos na história de Roustam Raza, criado de Napoleão. Roustam, nascido na Geórgia, teria sido presenteado à Napoleão pelo Sheik do Cairo, seguindo-o a partir de então como valete até a sua primeira renúncia em 1814, sempre vestido em seu traje oriental.

¹¹⁴ DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 428;

não teria: “Não existe uma mulher egípcia, turca ou grega, que aqui vocês chamam de curandeira, que não saiba, em matéria de química, o suficiente para estarrecer um médico e, em matéria de psicologia, para aterrar um confessor”¹¹⁵, diz Monte Cristo a sra. Villefort. A sra. até mesmo questiona a veracidade das representações do oriente, apelando para Galland:

Mas, senhor – retrucou a jovem senhora -, quer dizer que essas sociedades orientais com que conviveu parte da sua vida são tão fantásticas quanto os contos que nos chegam de seus belos países? Um homem pode ser eliminado impunemente nessas regiões? Então é real a Bagdá ou a Bassorá do sr. Galland? Os sultões e vizires que regem essas sociedades, e que constituem o que na França chamamos de governo, são então autênticos Harun-al-Raschid e Giafar, que não apenas perdoam um envenenador, como ainda o fazem primeiro-ministro se o crime foi engenhoso, e que, nesse caso, mandam registrar a história em letras douradas para se divertirem em seus momentos de tédio?¹¹⁶

A pergunta da sra. de Villefort é negada pelo conde, que afirma que o fantástico deixou de existir no oriente, mas destaca: os criminosos ainda são enforcados, decapitados e empalados com tranquilidade. Exceto pelo ritual da empalação, a França do século XIX não ficaria muito atrás do oriente de Dumas no tocante às penas capitais. Vemos de fato que as histórias de Galland são importantes fontes sobre o Oriente para Dumas, e que essas aparecem muitas vezes ao longo do romance. Seus esteriótipos são imputados a Monte Cristo, que tem uma personalidade dúbia, pois ao mesmo tempo em que é oriental, é também o ocidental que domina o oriente, que o visita e volta cheio de criados e influência, o que acontece também na Itália. Seu orientalismo é usado como forma de tornar o personagem ainda mais emblemático, fascinante e fantástico, do ponto de vista dos demais personagens e do leitor, e aparece aliado também à caracterização vampiresca que o personagem recebe. Esse Oriente não vem apenas de Galland: outro importante poeta, mais próximo temporalmente de Dumas que o tradutor das *Mil e uma noites*, também empresta sua perspectiva sobre o Oriente para o romancista.

¹¹⁵ DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 784;

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 785;

3.3.2 - O Oriente de Lord Byron

Dumas se referencia aos seus colegas literatos uma série de vezes ao longo de seu romance. Como vimos, Galland é referenciado algumas vezes; o otimismo do doutor Pangloss, do *Cândido* de Voltaire, também tem seu lugar¹¹⁷, e evocações aos personagens de Goethe também são feitas para ajudar a construir uma imagem dos personagens.¹¹⁸ Um dos autores mais frequentemente citados é o poeta inglês Lord Byron, que se tornou célebre ainda no começo do século XIX. Mais de uma vez a imagem dos personagens de Byron são evocadas principalmente na construção do protagonista, Monte Cristo, principalmente quando se trata do caráter vampiresco que recebe o personagem: pele pálida, origem misteriosa, poderoso de uma maneira aparentemente até mesmo sobrenatural. A italiana condessa G., ao descrever Monte Cristo para Franz, faz uma evocação:

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

-Que parece lorde Ruthwen em carne e osso.

Com efeito, essa segunda evocação a Byron impressionou a Franz: se havia um homem capaz de convencê-lo da existência de vampiros, era aquele homem.¹¹⁹

Após Franz externar o interesse em conhecer o suposto lord Ruthwen, a condessa demonstra seu medo em ficar sozinha, implorando pela companhia de Franz. Ao fazê-lo, a condessa confessa ter conhecido Byron pessoalmente:

-Escute – disse-lhe ela -, Byron jurou para mim que acreditava em vampiros, disse inclusive que já vira alguns, descreveu-me sua fisionomia. Pois bem, é literalmente como ele: aqueles cabelos pretos, aqueles olhos imensos, luzinco uma chama estranha, aquela palidez mortal; além do mais, observe

¹¹⁷ DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 297;

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 1111;

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 503;

que ele não está com uma mulher igual às outras mulheres, está com uma estrangeira... uma grega, uma cismática... provavelmente alguma feiticeira como ele. Por favor, não vá. Comece amanhã sua investigação se lhe aprouver, mas hoje declaro que está preso¹²⁰

Essa não é a última vez que Monte Cristo é referenciado como o vampiro Ruthwen, personagem que aparece pela primeira vez na obra “The Vampyre”, de 1819. A princípio o conto fora atribuído a Byron, sendo apenas posteriormente reconhecido como de autoria de John Polidori, médico do poeta. Dumas, no entanto, não exita ao fazer a evocação do personagem relacionando-o a Byron, trazendo para a caracterização do personagem todo o peso que o nome do autor carrega.

A condessa G., ao falar da companheira do suposto vampiro na citação anterior, evoca sua origem oriental, relacionado a possíveis poderes sobrenaturais. Aqui, a influência de Byron também fica clara. Jan Alber, em “The Specific Orientalism of Lord Byron’s Poetry”¹²¹, analisa as representações do oriente presentes em alguns poemas de Byron. Segundo Alber, o poeta inglês produz um tipo específico de Orientalismo, que não simplesmente põe em oposição o Ocidente contra o Oriente, colocando o domínio do primeiro sobre o segundo como ideal, mas que percebe a tirania do Ocidente, representada pelo imperialismo britânico, como tão cruel quanto a tirania dos sultões balcânicos.¹²² No entanto, a obra de Byron ainda seria dotada dos vários estereótipos sobre o Oriente, mais especificamente os balcãs, que é acompanhada por um movimento que contagiou não só a Byron, como também outros jovens escritores europeus, o Filelenismo.

Segundo Alber, o Filelenismo é “um movimento de jovens homens aristocratas (como Byron e Shelley) que se identificam com a Grécia antiga através de sua formação clássica”¹²³. A partir desse Filelenismo, jovens como Byron foram levados a participar da Guerra de Independência da Grécia (1821-1829) em relação ao Império Otomano. Em seu poema *Childe Harold’s Pilgrimage*, Byron caracteriza Ali Paxá, líder albanês vassalo dos otomanos. Jan Alber:

¹²⁰ DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 503;

¹²¹ ALBER, Jan. *The Specific Orientalism of Lord Byron’s Poetry*. *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, Tübingen, v. 38, p. 107-127, 2013.

¹²² *Ibidem*, p. 108;

¹²³ *Ibidem*, p. 111; “Philhellenism is a movement of young aristocratic men (like Byron and Shelley) who associate themselves with ancient Greece through their classical education”. Tradução nossa.

O poema despreza o despotismo do Império Otomano e do tirano Ali Paxá. Os turcos são representados em termos de esteriótipos exóticos: pompa, esplendor, guerreiros misteriosos e mulheres submissas cumprem um papel importante. Dentre outras coisas, vemos que o guerreiro Ali Paxá mora em um palácio luxuoso onde ele oprime as mulheres, que, como vemos, estão acostumadas a essa forma de tirania.¹²⁴

Nesse poema publicado entre 1812 e 1818 temos uma perspectiva negativa de Ali Paxá, porém, em *O Conde de Monte Cristo*, vemos um diferente retrato do líder albanês. Haydée, a misteriosa escrava de Monte Cristo, muitas vezes identificada pelos demais personagens como grega, tem sua história revelada apenas nos capítulos finais do livro. Monte Cristo, desejando concretizar sua vingança, pede para que Haydée conte a Albert de Morcerf, filho de Fernand, como seu pai havia sido traído e assassinado, revelando portanto o nome de seu pai, Ali Tebelin, o Paxá de Janina, sem revelar o nome do homem que o traiu, Fernando Mondego.

A medida em que Haydée narra a história de seu pai, após falar muito em grego, a narrativa toma um tom trágico. Usando a estrutura dos pequenos contos contidos no romance, discutidos anteriormente, a morte de Ali Tebelin não se trata de como os franceses eliminaram um tirano oriental, mas sim da traição de um europeu desleal em relação a um pai e um marido, que seria também um grande guerreiro:

[...] Simultaneamente, o assoalho inteiro estalou, estilhaçado por baixo. Meu pai dobrou um joelho; ao mesmo tempo vinte braços esticaram-se, armados com sabres, pistolas e punhais, vinte golpes atingiram concomitantes um único homem, e meu pai desapareceu num turbilhão de fogo, devorado por aqueles demônios e seus rugidos, como se o inferno houvesse se aberto sob seus pés.¹²⁵

¹²⁴ Ibidem, p. 113; “the poem despises the despotism of the Ottoman Empire and the tyrannical Ali Pasha. The Turks are primarily represented in terms of exoticist stereotypes: pomp, splendor, mysterious warriors and submissive women play an important role. Among other things, we learn that the warrior Ali Pasha resides in a luxurious palace where he suppresses women, who, as we learn, are used to this form of tyranny.” Tradução nossa.

¹²⁵ DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 1146;

Haydée sofre enquanto conta sua história, pois após a morte de seu pai, ela e sua mãe foram vendidas como escravas. O Ali Tebelin, tirano representante da regime Otomano é substituído por um guerreiro heróico, quase um mártir. Para compreender essa mudança, é preciso compreender também os diferentes contextos políticos vividos por Byron e Dumas.

Como vimos, Byron era um Filelenista, entusiasmado com a independência grega, graças a memória da antiguidade clássica presente em sua formação. Lutar pela independência grega é, em certo sentido, defender a antiguidade clássica ocidental da tirania islâmica. O Paxá de Janina, nesse momento, é representante da tirania otomana, pois é, afinal, um vassalo dos turcos. Byron acaba morrendo durante a guerra grega, não vendo a concretização de sua independência. Já Dumas, em 1844, ano da publicação de *O Conde de Monte Cristo*, lida com a Grécia já independente, e Ali Paxá, antes um tirano, havia morrido como um rebelde contra o Sultão otomano Mahmud II.

Vemos que ainda que as representações de Ali Telebin sejam distintas, caminham em sentidos semelhantes: opõem-se ao governo central turco em favor da independência dos países balcânicos, em especial, a Grécia. Assim, vemos que tanto Dumas quanto Byron, ainda que demonstrem certa admiração pelo oriente, com Dumas dando características orientais ao herói de seu romance, reconhecem a superioridade do Ocidente sobre o Oriente. Afinal, ainda que Edmond Dantès volte para a Europa como um oriental, na realidade ele é um homem francês que descobriu e dominou os segredos do Oriente, trazendo escravos, como Haydée e Ali. Ainda que possa eventualmente usar um turbante e falar muito bem o árabe, o Conde de Monte Cristo ainda é o homem branco que doma o Oriente islâmico.

4 - O Romance e a história francesa

Dumas não esconde seu apreço pelo passado em sua literatura, o que já pudemos ver nos capítulos anteriores. Para ele, cenários e personagens do passado parecem ser muito mais interessantes do que os acontecimentos contemporâneos. Os motivos desse fascínio pelo passado, compartilhado com Dumas por vários outros autores do século XIX, nos são explicados por Lukács, ao definir a ascensão do Romance Histórico como consequência da Revolução Francesa e os eventos que a sucederam. A Historiografia e a Literatura dividiam, nesse momento, o mesmo objeto, que é, nos termos de Marc Bloch, “os homens no tempo”.¹²⁶ Embora hoje nos sejam um pouco mais claras as diferenças entre esses dois elementos, o leitor do século XIX não poderia afirmar o mesmo. O romance, já existente antes de sua ascensão ao final do século XVIII, não era precisamente visto como ficção, fantasia ou invencionice, pelo contrário, era percebido como a narração de uma experiência verídica. Catharine Gallagher¹²⁷ nos mostra que, inicialmente, o romance precisava contar com elementos claramente inverossímeis para que sua ficcionalidade ficasse clara ao leitor, senão este seria lido como narração de um evento real.¹²⁸

Embora ao longo do século XIX os historiadores buscassem diminuir o gradê entre seus estudos e a Literatura, ainda havia determinada dificuldade, por parte dos leitores, de identificar essas diferenças, e Dumas soube aproveitar-se disso. Em jornais brasileiros, não era difícil encontrar Dumas sendo vendido e compartilhado no mesmo espaço de historiadores como Adolphe Thiers ou Jules Michelet. Títulos como *Luís XIV e seu século*¹²⁹ poderiam ser tratados da mesma forma que *História do Consulado e do Império*, de Thiers.¹³⁰ Dumas até mesmo brinca com a possibilidade de sua história ser real: ao justificar o atraso da publicação de *O Conde de Monte Cristo*, o autor afirma estar enfrentando problemas com pessoas ainda vivas e que estão envolvidas na trama do romance.

Esse fascínio do autor pelo passado não é um mero interesse, visto que está intimamente ligado à consolidação do estado nacional e às questões políticas, como pudemos ver no capítulo anterior. Assim, como Said nos dizia que poderíamos estudar questões

¹²⁶ BLOCH, March. *Apologia da História: ou, o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. P. 55;

¹²⁷ GALLAGHER, Catherine. *Ficção*. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009;

¹²⁸ *Ibidem*, p. 631;

¹²⁹ *Louis XIV et son siècle*. Tradução nossa;

¹³⁰ *Histoire du Consulat et l'Empire*. Tradução nossa;

referentes ao orientalismo ao ler a literatura¹³¹, graças aos vestígios deixados pelos autores, é possível também ir além: perceber a orientação do autor sobre o passado, a partir do que deixa em seu romance, perspectiva essa que nos vem possibilitando essa pesquisa. Assim, esse capítulo propõe-se a estudar as visões de Alexandre Dumas a respeito dos eventos do passado citados em seu romance, em especial a disputa iniciada após a ascensão do imperador Napoleão I na França, entre o último e a monarquia Bourbon, deposta pela Revolução Francesa e reentronada após a derrota de Bonaparte ante às demais potências europeias.

4.1 - Itália

No segundo capítulo vimos como existe uma constante representação da Itália e seus habitantes ao longo do romance, em parte que se passa em Roma. Dumas faz uma constante exposição e avaliação dos hábitos e costumes italianos, muitas das vezes colocando-os em contraste com os costumes franceses. Consequentemente, a história italiana acaba ganhando também um papel central em determinados momentos do romance. Enquanto Dantès está preso no Castelo d'If, conhece o Abade Faria, homem dotado de uma erudição aparentemente ilimitada que acaba por ensiná-lo muito do que foi necessário aprender para realizar sua vingança. Ao perceber que sua morte está próxima, Faria revela a Dantès o paradeiro de um tesouro de uma poderosa família italiana do renascimento.

A história da origem do tesouro contada por Faria é dotada de anedotas envolvendo personagens conhecidos do renascimento italiano, como César Bórgia e seu pai, o papa Alexandre VI, em suas tramas pelo domínio da fortuna e da política italiana, cheias de envenenamentos e reviravoltas. Em trecho bastante interessante, Dumas chega até mesmo a fazer alusão a um tal processo civilizador que teria tomado conta de Roma:

Spada conhecia o costume dos convites. Depois que o cristianismo, eminentemente civilizador, levava seus progressos até Roma, não era mais um centurião que chegava da parte do tirano para lhe dizer: 'César quer que

¹³¹ SAID, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.

você morra’; era um emissário a *latere*, que vinha, com um sorriso nos lábios, dizer-lhe da parte do papa: Sua Santidade quer que jante com ela.¹³²

O capítulo é repleto de alusões que remetem a um momento de fratura da política italiana e as disputas de poder nesse país. Faria começa a contar a história da família de seu senhor, os Spada, a partir da citação de um livro sobre a vida do papa Alexandre VI:

As grandes guerras da Romanha estavam terminadas. César Bórgia, que terminara sua conquista, precisava de dinheiro para comprar o resto da Itália. O papa, seu pai, também precisava de dinheiro para destruir Carlos VIII, rei da França, ainda terrível apesar de seus reveses recentes. Tratava-se então de fazer uma boa especulação, o que se tornava difícil naquela Itália esgotada.

Sua Santidade teve uma ideia. Resolveu fazer dois cardeais.¹³³

Esse trecho recitado por Faria trata de transportar o leitor para o contexto italiano onde a história do tesouro dos Spada deve ser inserida. Fala, principalmente, da Itália dividida entre pequenos principados e reinos ao final do século XV. Essa é a Itália dos Bórgia e também a Itália de Maquiavel¹³⁴, uma nação fraturada, aguardando um príncipe capaz de uní-la e protegê-la das incursões dos vizinhos. Mais de trezentos anos depois e a situação não é muito distinta: a Itália segue em pedaços, apesar das várias tentativas de unificação. Se Faria faz alusão a essa Itália do passado, o personagem não deixa também de lembrar que, no presente, o país ainda permanece dividido. Ao conversar com um inspetor da prisão e lembrar o estado político da Europa ao ser preso em 1808, Faria se entusiasma:

Senhor — continuou o prisioneiro —, sou o abade Faria, nascido em Roma; fui por vinte anos secretário do cardeal Spada; fui preso, e não sei bem o motivo, no começo do ano de 1808; desde então reivindico minha liberdade às autoridades italianas e francesas.

¹³² DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 245;

¹³³ *Ibidem*, p. 243;

¹³⁴ MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe*. São Paulo: Paz e Terra, 1996;

— Por que às autoridades francesas? — perguntou o diretor.

— Porque fui preso em Piombino e presumo que, como Milão e Florença, Piombino tenha se transformado na capital de algum departamento francês.

O inspetor e o diretor entreolharam-se rindo.

— Pena, meu caro — disse o inspetor —, suas notícias da Itália não são recentes.

— Elas datam do dia em que fui preso, senhor — respondeu o abade Faria.

— E, como Sua Majestade o imperador havia criado o reino de Roma para o filho que o céu acabava de lhe mandar, presumo que, dando seqüência à sua série de conquistas, tenha realizado o sonho de Maquiavel e de César Bórgia, que era unificar toda a Itália num único reino.

— Cavalheiro — disse o inspetor —, felizmente a Providência deu uns retoques nesse gigantesco plano do qual o senhor me parece que era um partidário entusiasmado.¹³⁵

Aqui vemos, como o inspetor ironiza, não apenas uma citação à Maquiavel e a Itália renascentista, como também o claro partidarismo de Faria pela unificação italiana, sonho tão distante que foi desmanchado a beira de sua concretização. A unificação é vista como a única maneira de manter a Itália livre de intervenções internas e dispuestas. Ao colocar essas afirmações na boca de Faria, não é necessariamente possível inferir que o autor simpatiza com as ideias de seu personagem, mas o caráter intelectual, heróico e honesto de Faria dão as suas palavras um tom de verdade, de serem elementos que devem sim ser levados em conta pelo leitor. Posteriormente, Faria associa sua prisão também com a questão da unificação italiana:

— Mas por que está preso?

— Eu? Porque elaborei, em 1807, o plano que Napoleão quis executar em 1811; porque, como Maquiavel, no meio de todos aqueles principadozinhos que faziam da Itália um ninho de pequenos reinos tirânicos e fracos, quis um grande e único império, compacto e forte: porque julguei encontrar o meu César Bórgia num imbecil coroadado que fingiu me compreender para melhor

¹³⁵ DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 176;

me trair. Era o plano de Alexandre VI e Clemente VII, o qual continuará a fracassar, uma vez que o empreenderam inutilmente e Napoleão não conseguiu rematá-lo. Decididamente, a Itália é amaldiçoada.¹³⁶

Novamente vemos o entusiasmo do personagem pela ideia de uma nação italiana unida. Vemos também como Napoleão, em ambas as passagens citadas, e conseqüentemente, a França, se relacionam com essa ideia. Nas primeiras passagens que citamos, ainda tratando da situação italiana no século XV, Faria fala da oposição de César Bórgia e o papa Alexandre VI à França, aqui incorporado na figura do rei Carlos VIII. Os Bórgia, representantes da Itália, têm no rei da França um inimigo: “O papa, seu pai, também precisava de dinheiro para destruir Carlos VIII, rei da França, ainda terrível apesar de seus reveses recentes.”¹³⁷ Aqui, Faria refere-se às guerras italianas do século XV, provocadas pelo interesse do rei francês em assegurar seus interesses dinásticos no Reino de Nápoles, no sul da Itália.

Já ao contar as razões de sua prisão, Faria refere-se à tentativa de Napoleão de criar um reino italiano sob sua influência. Aqui, a influência francesa deixa de ser negativa, e torna-se positiva, possibilitadora da unificação italiana, colocando até mesmo Napoleão como herdeiro, de certa forma, do pensamento dos Bórgia e de Maquiavel em sua tentativa de unir a Itália entre 1805 e 1814. No entanto, logo em seguida, o Abade demonstra sua desilusão com o imperador francês, deixando um caráter dúbio a respeito da ideia de uma unificação italiana sob julgo francês.

Apesar de Dumas tratar dessas questões em dois momentos específicos, no século XV e no começo do século XIX, a questão italiana seguiu não resolvida no momento da publicação do romance em folhetim, ou seja, ainda era pertinente discutir o papel da influência militar francesa na política italiana. Napoleão I, ao conquistar a Itália no começo do século XIX, não disputava a região apenas com os próprios pequenos estados italianos, mas principalmente com a Áustria, potência que tinha controle direto de Veneza. A situação permanecia a mesma em 1844, e em 1860 o imperador francês Napoleão III apoiaria os italianos em prol de sua unificação, fazendo oposição contra a Áustria e anexando partes do Reino da Sardenha que até hoje permanecem territórios franceses.

¹³⁶ DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 208;

¹³⁷ *Ibidem*, p. 243;

Vemos, portanto, como o autor se posiciona diante da questão da unificação italiana, expressando, através do Abade Faria, sua simpatia pela mesma. A questão italiana segue seduzindo Dumas até mesmo posteriormente. O autor torna-se amigo de Giuseppe Garibaldi, o “herói de dois mundos” e herói da unificação italiana, chegando até mesmo a escrever um livro de suas memórias. Seria possível associar a importância que Dumas dá a Itália até mesmo a sua vida pessoal. Seu pai, o general Thomas-Alexandre Dumas, serviria boa parte da sua vida nas guerras revolucionárias na Itália. O romance acaba por passar, no fim das contas, por caminhos cruzados pelo pai de Dumas em sua carreira militar: a Itália e o oriente.

4.2 - Realismo e Bonapartismo

Como vimos, os eventos históricos são essenciais e determinantes nas vidas dos personagens do romance. Faria, por exemplo, só é quem é e só está onde está graças a sua participação nos eventos de seu tempo e sua interação com os “grandes homens” com quem conviveu. Haydée, a oriental, também se relaciona diretamente com a história de seu país, sendo totalmente moldada por ela. Poucos personagens são apenas influenciados pelos eventos históricos a sua volta apenas a distância. Ninguém é, por exemplo, um simples soldado raso que lutou nas guerras da Revolução. Quase toda personagem precisa, em algum momento, se relacionar diretamente com os grandes nomes e os grandes eventos: é necessário ser filha de um Paxá do oriente; servir um monarca estrangeiro; ter encontrado Napoleão pessoalmente; testemunhar uma conversa do rei com seu séquito, etc. Às vezes os personagens são até mesmo provocadores dos eventos históricos, como Fernand, que provocou a queda do Paxá de Janina, e Faria, que teria ajudado Napoleão a desenvolver o plano para conquistar a Itália.

Mas além da história da Itália e do oriente próximo, o principal foco de Alexandre Dumas é a história francesa, e nesse romance em específico, a sua história recente. Desde o início do romance, que se dá em 1815, a vida dos personagens é determinada pelos eventos históricos que os rodeiam e com ela se relacionam. São nesses momentos que conseguimos perceber como Dumas vê e trata o próprio passado da França, como o significa e escolhe retratá-lo.

A França, em 1815, passava por alguns eventos que, se não tivessem de fato acontecido, poderiam ser rotulados como um roteiro preguiçosamente escrito. Napoleão Bonaparte, o militar corso que se auto coroou imperador dos franceses em 1805, havia finalmente sido derrotado pelas forças dos demais impérios europeus, contra os quais a França estava em conflito intermitente desde o início de sua Revolução. Em seu lugar, Luís XVIII, herdeiro do monarca guilhotinado em 1793, retoma o poder para a família Bourbon, enquanto Napoleão exilava-se na Ilha de Elba, na costa da Itália. Essa não seria, no entanto, a última vez que Bonaparte lideraria os franceses: em 1815, após alguns meses no exílio, Napoleão escapa de sua ilha, retomando o poder na França no período que ficaria conhecido como o Governo dos Cem Dias. Como o nome indica, esse novo império teria vida curta, testemunhando seu fim após a derrota francesa na Batalha de Waterloo, que teve como consequência o exílio de Napoleão em Santa Helena, a uns bons quilômetros da Europa.

Embora Napoleão tenha sido destronado pela última vez em 1815 e morrido em 1821, seu legado político não seria enterrado junto com seu corpo físico. Ao longo das décadas seguintes, a literatura de toda a Europa buscou trabalhar de várias formas com os eventos dessas décadas de guerras. Como nos lembrou Hobsbawm, Napoleão serviu de inspiração para os românticos, tanto na arte como na literatura¹³⁸. Dentre os franceses, destaca-se Stendhal, que em duas de suas principais obras valeu-se do fantasma de Napoleão: em *O Vermelho e o Negro*¹³⁹, o protagonista Julien Sorel tem no imperador um modelo, enquanto a narração da batalha de Waterloo em *A Cartuxa de Parma*¹⁴⁰ inspirou autores que o seguiram. Liev Tolstói, em *Guerra e Paz*, uma das obras mais marcantes da literatura russa do século XIX, trata das inquietações da nobreza de Moscou diante daquele imperador que viria do Ocidente. Até mesmo o nosso Machado de Assis, do lado de cá do mundo, faz alusão a Napoleão em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.¹⁴¹ Todos esses autores, dentre outros que poderíamos citar, se posicionam de alguma forma diante do general corso, e Alexandre Dumas que, como vimos, relaciona-se diretamente com a história da França e seu ex-imperador, não poderia ser excluído dessa lista. Em *O Conde de Monte Cristo*, o autor trata justamente das disputas em torno de Napoleão e a sombra que este deixara na França da

¹³⁸ HOBBSAWM, Eric. *A era das Revoluções: 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977;

¹³⁹ STENDHAL. *O Vermelho e o Negro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006;

¹⁴⁰ STENDHAL. *A Cartuxa de Parma*. São Paulo: Penguin Companhia, 2016;

¹⁴¹ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas e Dom Casmurro*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 33;

primeira metade do século XIX, e é justamente das representações dessas disputas que trataremos agora.

Logo no início do romance, pouco após os primeiros personagens nos serem apresentados, o contexto de 1815 começa seu trabalho de determinar a vida do protagonista. Dantès, marinheiro em serviço em um navio mercante, recebe de seu capitão um pedido de moribundo: que entregasse uma carta em Paris e outra na ilha de Elba. Dantès, inocente e leal, sem desconfiar do conteúdo ou das motivações das cartas, não hesita em acolher o último pedido de seu capitão, tomando para si os documentos com o intuito de dar-lhes o destino previsto. Os invejosos Fernand, apaixonado pela noiva de Dantès; Danglars, imediato do navio que deseja a posição de Dantès, que havia acabado de ser promovido a capitão; e Caderousse, um mero vizinho enciumado, valem-se dessa informação para buscar eliminar o rapaz de seus caminhos. Assim, o acusam de conspiração.

Aqui já temos o tom dos próximos capítulos. Nesse começo, a Restauração Bourbon ainda governa a França, e Napoleão ainda está exilado em Elba. Dantès, ao aceitar entregar os documentos e passar pela Ilha de Elba, assume para si um risco que não percebe, o de ser um conspirador. Logo nos primeiros capítulos vemos o risco que é ser um bonapartista, e como isso pode ser usado como uma arma. Ao anunciar a causa da prisão de Dantès aos seus familiares confusos com sua prisão repentina, Dumas usa Morrel, amigo e chefe de Dantès, e apela para a memória dos franceses:

— E então, meus amigos — respondeu o armador balançando a cabeça —, a coisa é mais grave do que pensamos.

— Oh, senhor — exclamou Mercedes —, ele é inocente!

— Acredito — respondeu o sr. Morrel —, mas está sendo acusado...

— De quê, afinal? — perguntou o velho Dantès.

— De ser um agente bonapartista.

Aqueles dos meus leitores que viveram na época em que se passa esta história irão se lembrar que terrível acusação representava então a que

acabara de formular o sr. Morrel. Mercedes soltou um grito; o velho deixou-se cair numa cadeira.¹⁴²

Esse episódio ajuda a refrescar a memória dos mais velhos e introduzir aos mais jovens a noção criminosa que o bonapartismo recebera nesse momento.¹⁴³ Posteriormente, ao mudar o foco da história de Dantès, a vítima, para o algoz, Villefort, apresentam-se não só as significações negativas que alguns personagens atribuem ao bonapartismo, como também sua relação com a monarquia Bourbon. O autor nos introduz no almoço de noivado de Villefort, e para tal, nos apresenta uma outra esfera, um outro universo:

Só que, em vez de os atores dessa outra cena serem pessoas do povo, marujos e soldados, pertenciam à nata da sociedade marsehesa. Eram velhos magistrados que haviam se exonerado do cargo sob o usurpador; antigos oficiais que haviam desertado de suas fileiras para ingressarem nas do exército de Condé; [...]¹⁴⁴

O povo é, portanto, substituído pela nobreza restaurada, que festeja não só pelo noivado dos presentes, como também pela restauração de seus status quo na sociedade, provocado pela queda de Napoleão:

O imperador, rei da ilha de Elba após ter sido soberano de uma parte do mundo, reinando sobre uma população de cinco a seis mil almas depois de ouvir o grito de “Viva Napoleão!” dado por cento e vinte milhões de súditos e em dez línguas diferentes, era tratado ali como um homem definitivamente perdido para a França e para o trono. Os magistrados traziam à tona os equívocos políticos; os militares falavam de Moscou e de Leipzig; as

¹⁴² DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 74;

¹⁴³ Curiosamente, essa passagem foi adaptada para um cordel brasileiro. Para tornar a situação mais compreensível para o brasileiro do século XX distante do contexto francês, o autor compara a acusação de bonapartismo à acusação de comunismo, como nos aponta Idelette Muzart em:

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. O conde de Monte Cristo nos folhetos de cordel: leitura e reescrituras de Alexandre Dumas por poetas populares. *Estud. av.*, São Paulo, v. 14, n. 39, p. 205-227, Ago. 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142000000200014&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 26 Abr. 2019;

¹⁴⁴ DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p.79;

mulheres, de seu divórcio de Josefina. Parecia a esse mundo monarquista, jubiloso e triunfante não só pela queda do homem, mas pela destruição do princípio, que a vida recomeçava e que todos saíam de um pesadelo.¹⁴⁵

Dividia-se então o universo do romance em dois: o “povo”, que não demonstrava muitas convicções políticas, mas era leal, honesto e trabalhador e sofria sob acusações de bonapartismo; e a nobreza, jubilante com o retorno da monarquia Bourbon. Essa oposição marcará o romance, opondo sempre os monarquistas, sendo eles personagens envolvidos principalmente em torno de Villefort, contra o povo, que por sua vez é associado à Napoleão. Morrel, ao interceder pelo jovem preso, encontra-se com Villefort. O desprezo sentido pelo procurador realista é descrito nas seguintes palavras:

Villefort, como pudemos ver, pertencia ao partido nobre da cidade, e Morrel, ao partido plebeu; o primeiro era ultrarrealista, o segundo, suspeito de bonapartismo dissimulado. Villefort olhou desdenhosamente para o sr. Morrel e respondeu com frieza:¹⁴⁶

A disputa entre bonapartistas e realistas toma-se não uma disputa política entre partidos meramente opostos, mas sim uma oposição entre povo e nobreza, entre liberdade e aristocracia. Essa oposição vai sendo cada vez mais demarcada na medida em que o romance se desenvolve, e os lados opostos vão sendo caracterizados de forma distinta. Uma das imagens criadas pelo autor em torno do bonapartismo é seu caráter leal, de devoção com que o povo se entrega. A marquesa de Saint-Méran, futura sogra do procurador, ao tentar destacar o caráter fiel daqueles dedicados a causa monarquista, recebe resposta de Villefort:

[...] Agora, eu dizia, Villefort, que os bonapartistas não tinham nem a nossa convicção, nem o nosso entusiasmo, nem o nosso devotamento.

— Oh, marquesa, mas eles têm uma coisa que substitui tudo isso: é o fanatismo. Napoleão é o Maomé do Ocidente; para todos esses homens

¹⁴⁵ DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 80;

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 93;

vulgares mas de ambições supremas, é não apenas um legislador e um senhor, mas também um modelo, o modelo da igualdade.¹⁴⁷

Os bonapartistas são fiéis, leais a sua causa, acreditam nela de fato, não são apenas arrivistas de ocasião, que se aliam a quem for conveniente. Ainda que se escondam durante os tempos da restauração, continuam leais e contribuem para a causa que aqui é descrita como popular. Villefort demonstra essa oposição com clareza. O personagem é um aristocrata que luta para mostrar seu valor dentre a renovada sociedade realista, o que se torna um obstáculo em especial graças a fama de seu pai, o sr. de Noirtier, como bonapartista. Os diálogos entre Noirtier e Villefort reforçam ainda mais a oposição entre os dois grupos, entre povo e aristocracia:

— O senhor conta com a volta do usurpador.

— Admito que sim.

— Está enganado, pai, ele não fará cinqüenta quilômetros dentro da França sem ser perseguido, encurralado, capturado como um animal feroz.

— Meu caro amigo, o imperador encontra-se neste momento na estrada de Grenoble, no dia 10 ou 12 estará em Lyon e no 20 ou 25, em Paris.

— O povo irá se rebelar...

— Para ir se apresentar a ele.

— Ele tem muito poucos homens, enviaremos exércitos contra ele.

— Que o escoltarão para entrar na capital. Na verdade, meu caro Gérard, o senhor ainda não passa de uma criança. Julga-se bem-informado porque um telégrafo lhe diz, quatro dias depois do desembarque: “O usurpador desembarcou em Cannes com alguns homens; estamos em seu encalço.” Mas onde está ele? Que faz ele? Os senhores não sabem de nada: estamos no seu encalço, é tudo que sabem. Ora! Vão persegui-lo assim até Paris sem disparar um tiro.

¹⁴⁷ DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 81;

— Grenoble e Lyon são cidades fiéis e lhe oporão uma barreira intransponível.

— Grenoble lhe abrirá as portas com entusiasmo, Lyon inteira irá recebê-lo. Acredite em mim, somos tão bem-informados quanto os senhores, e nossa polícia equivale à sua: quer uma prova? O senhor queria me esconder sua viagem e mesmo assim eu sabia dela meia hora depois que o senhor passou pela barreira. O senhor deu seu endereço apenas ao postilhão, pois bem, sei seu endereço, e a prova disso é que chego à sua casa justamente quando o senhor vai se pôr à mesa; toque então, e peça um segundo talher, jantaremos juntos.

— Com efeito — respondeu Villefort, observando o pai com espanto —, com efeito, o senhor me parece bem-informado.

— Meu Deus, a coisa é muito simples; os senhores, que detêm o poder, os senhores contam apenas com os recursos fornecidos pelo dinheiro; quanto a nós, que o esperamos, contamos com os fornecidos pelo devotamento.

— O devotamento? — desdenhou Villefort, rindo.

— Sim, o devotamento; é assim que chamamos, em bom francês, a ambição que espera.¹⁴⁸

A noção de que os bonapartistas venceriam graças ao seu devotamento, não aos interesses políticos pessoais e ao dinheiro é novamente reforçada. Além disso, vimos também como os agentes monarquistas são tratados com desdém, como ineficientes e desinformados. Os monarquistas supõem também ter uma lealdade popular que não lhes é devida, pois estes não possuem nenhuma. Noirtier espera, e mais tarde veremos que com razão, que Napoleão seja bem recebido pela população francesa, que se juntaria a ele, enquanto os monarquistas, desinformados da própria situação, esperam que Napoleão seja escurraçado pelo povo francês. O próprio rei Luís XVIII expressa essa expectativa, ao descobrir da fuga de Napoleão de Elba:

¹⁴⁸ DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, pp. 152-154;

Se Bonaparte desembarcasse em Nápoles, a coalizão inteira estaria a postos antes mesmo que ele pusesse os pés em Piombino; se desembarcasse na Toscana, pisaria em terras inimigas; se desembarcar na França, será com um punhado de homens, e acabaremos com eles facilmente, execrado como ele é pela população. Sossegue, senhor; mas nem por isso conte menos com a gratidão real.¹⁴⁹

O rei, que aparece em pessoa no capítulo *O pequeno gabinete das Tulherias* expressa, durante todo o capítulo, tranquilidade ao ser informado da fuga de Napoleão, supondo um apoio popular por sua causa, enquanto seus seguidores demonstravam certa preocupação. Luís XVIII é o único grande personagem histórico com falas próprias nesse romance, e é descrito como inteligente¹⁵⁰, embora sua visão incompleta dos eventos que o cercam demonstrem uma certa incompetência. Nada chocante, afinal, quando vindo do líder dos monarquistas, frequentemente descritos como distantes da realidade e da população, pressupondo a lealdade popular paltados em uma confiança inocente na legitimidade de seu poder.

4.3 - Os fantasmas de Napoleão

Após a prisão de Dantès e seu retorno como Conde de Monte Cristo, os embates entre bonapartismo e realismo dão lugar a outras disputas, como vimos, a questão da Itália e Orientalismo, afinal, a morte de Napoleão no exílio em Santa Helena tornava inviável qualquer retorno concreto do corso ao trono francês. No entanto, sua sombra permaneceu nas entranhas do livro, pois afinal, como Dumas mesmo colocaria, Napoleão seria o homem “cujos cinco anos de exílio deviam transformar num mártir e os quinze de Restauração, num deus.”¹⁵¹

Dantès volta de sua prisão enriquecido e determinado a vingar-se daqueles que o privaram da vida feliz que tinha. Passa então a manipular toda sorte de indivíduos de modo a cumprir seus anseios e necessidade para a concretização de sua *vendetta*. Novos personagens são introduzidos, e embora pareçam trazer novas questões, na verdade apenas dão um novo

¹⁴⁹ DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 137;

¹⁵⁰ Ibidem, p. 128;

¹⁵¹ Ibidem, p. 79;

fôlego às disputas dos velhos Danglars, Caderousse, Fernand, Mercédes e Dantès. Um bom exemplo da continuidade desses conflitos que continua a ser representado por novos personagens é o caso de Valentine e Maximilien, filhos respectivamente de Villefort e Morrel. O casal apaixonado mantém seus encontros secretos, impossibilitados pelas naturezas de suas famílias, sendo Maximilien herdeiro de um bonapartista do povo e Valentine filha de um juiz realista. O autor chega a abrir espaço para a possibilidade do conflito entre bonapartistas e realistas terem chegado ao fim, através das palavras de Maximilien:

Entretanto, vejamos, se não sou um partido ilustre do ponto de vista aristocrático, por outro lado prezo, sob muitos aspectos, a sociedade na qual você vive. A época em que havia duas França na França não existe mais; as mais ilustres famílias da monarquia fundiram-se com as famílias do Império, a aristocracia da lança desposou a aristocracia do canhão.¹⁵²

Ao ser questionado por Valentine sobre um possível conflito entre seus pais, Maximilien afirma: “— Não que eu saiba — respondeu Maximilien —, exceto pelo fato de seu pai ter sido um partidário mais que zeloso dos Bourbon e o meu, um homem fiel ao imperador. É, presumo, tudo que houve de discordância entre eles. [...]”¹⁵³

Se Maximilien acreditava que esse conflito não passava de história, não demora muito para que seja desmentido ao receber de Valentine a informação do desprezo que seu pai ainda sente pelos bonapartistas radicais, os Morrel, e que impede o romance dos dois. O casal tem, no entanto, um importante aliado, o sr. Noirtier, pai de Villefort e avô de Valentine, velho bonapartista diretamente ligado à volta de Napoleão de Elba, agora idoso e imobilizado em uma cadeira, incapaz de se mover ou falar, comunicando-se apenas com o movimento de seus olhos, mas ainda assim leal à causa girondina. O velho, agora fisicamente incapaz de lutar por seu ideal, utiliza de outros meios, concretizando o amor de Valentine e Maximilien. Noirtier fora responsável, em 1815, pela morte do general realista D’Epinay, pai de Franz, que por sua vez é prometido a casar-se com Valentine contra sua vontade. Em dado momento, Noirtier pede que leiam a ata da reunião do clube bonapartista em que participava, ata essa que conta, em detalhes, como se deu o duelo e conseqüente morte do general D’Epinay, narrada na

¹⁵² DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 770;

¹⁵³ *Ibidem*, p. 771;

forma de “mini-conto” já discutida no segundo capítulo desta monografia. Assim, Franz, ciente de que a família de Villefort é responsável pela morte de seu pai, desmancha seu noivado com Valentine, deixando o caminho livre para Maximilien. O casamento de Valentine com Franz era, além disso, uma união desejada por Villefort, que busca unir as duas famílias aristocráticas. Vemos, portanto, que o conflito entre realismo e bonapartismo permanece atual nas páginas do livro, determinando ainda os conflitos entre as famílias.

O sr. de Noirtier acaba, ainda que involuntariamente, por concretizar a vingança de Monte Cristo. Em uma só tacada, prejudica fortemente seu filho, Villefort, desmanchando o casamento planejado entre duas famílias aristocratas, e une um casal que de fato se ama, Valentine e Maximilien, sendo o último representante do sr. Morrel, bonapartista que tanto fez pela causa e por Dantès ao ajudá-lo a lutar pela sua liberdade no Château d’If. O revolucionário, agora idoso e imobilizado, se torna um herói ao auxiliar na vingança de Monte Cristo, realizar um amor puro, e importunar seu filho monarquista e malfeitor. Ainda que represente um ideal revolucionário um tanto quanto moribundo, Noirtier ainda é um herói que, nos seus últimos suspiros, age em nome daquilo que acredita.

Enquanto Noirtier e Morrel são personagens positivados, o contrário acontece com os de caráter aristocrático. Ao longo do romance, como vimos, existe uma oposição entre os bonapartistas, representados pelo povo, e os monarquistas, representados pela nobreza. Sobre o caráter da nobreza, temos alguns diálogos e parágrafos. Fernando Mondego, tornado Fernand de Morcerf, ganhando um título de nobreza graças aos seus atos em Janina, tem o status de seu título em discussão algumas vezes. Às vezes a recém atribuição do título parece de pouca importância, colocando-o em posição igual ao de títulos antigos:

[...] Albert era não apenas um cavalheiro definitivamente elegante, como também um homem muito inteligente; além do mais, era visconde: visconde de nobreza recente, é verdade, mas hoje ninguém precisa justificar seus títulos, não interessa se datam de 1399 ou de 1815.¹⁵⁴

¹⁵⁴ DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, pp. 495-496;

A hierarquia entre as nobrezas poderiam até mesmo ter esvanecido em parte, mas a diferenciação entre plebe e nobreza ainda fazia-se valer. Tanto é que, um dos obstáculos entre Valentine e Maximilien é a origem plebeia do último:

Mais de uma vez Valentine cogitara contar tudo a sua avó, e não teria hesitado um único instante se Maximilien Morrel se chamasse Albert de Morcerf ou Raoul de Château-Renaud: mas Morrel era de casta plebéia, e Valentine sabia o desprezo que a orgulhosa marquesa de Saint-Méran tinha por tudo que não era de estirpe.¹⁵⁵

Bonaparte e a Revolução podem até ter mudado alguns aspectos na sociedade francesa, mas do ponto de vista do autor, muita coisa ainda permanece. Ainda que a sociedade não questione tanto a nobreza dos personagens arrivistas, o romance não deixa de fazê-lo. Vale lembrar que aqueles que contribuíram para a desgraça de Dantès tornaram-se ricos, ganharam títulos de nobreza, ainda que sujos, enquanto os que o ajudaram, como a família Morrel, permaneceram plebeus e empobreceram. Os vilões ainda se identificam com o realismo aristocrata, às vezes muito mais por oportunismo que por convicção. Noirtier permanece leal a Napoleão a qualquer custo, e se este não está no poder, se torna ilegal e rebelde, assim como Morrel. Já Villefort é procurador sob Napoleão, sob Luís XVIII e Luís Felipe: faz discurso inflamado a favor dos Bourbon, mas no caso de necessidade, permanece em seu cargo durante o regime de Bonaparte. Enfim, Napoleão conta com a paixão e o idealismo de seu povo, enquanto Luís XVIII conta com o oportunismo e o interesse de seus súditos.

Temos ainda aqueles que aparentemente são apolíticos. Não se envolvem, não fazem discursos contra um nem a favor de outro. Dentre estes, está nosso herói: Dantès ou o Conde de Monte Cristo. Dantès é meramente inocente, fiel a ideia de dever, enquanto Monte Cristo vale-se da política apenas para dar cabo de sua vingança. No entanto, ainda assim seria pertinente perguntar: seria o protagonista de fato descrito como apolítico? Diretamente, sim. Não há nenhuma descrição explícita de alguma preferência política do personagem, mas as suas ações e de seus aliados deixam mais do que brechas para perceber de que lado está, se não o herói, pelo menos o autor.

¹⁵⁵ DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 1044;

Embora Dantès tenha um caráter imparcial, envolve-se diretamente nas questões políticas de seu tempo. É preso pela polícia política da monarquia e envolve-se com Morrel e o capitão bonapartista de seu navio. A providência personificada por ele beneficia então aqueles que desde o princípio mantiveram-se ao seu lado, personagens estes que são, curiosamente, envolvidos com o bonapartismo, ou se pretendem também isentos. Já seus inimigos, Villefort, Danglars e Fernand, colocam-se do outro lado do espectro político, de mãos dadas com o realismo. Temos então algo ainda mais interessante: se, como vimos, Monte Cristo é uma providência imparcial, uma ferramenta de Deus, isenta para a aplicação da justiça, o fato deste estar, na maioria das vezes, lado a lado de personagens bonapartistas, torna ainda mais significativo a imagem positiva que Dumas dá à Napoleão e seu legado.

Dumas envolve-se com Napoleão de várias formas: seu pai relaciona-se com o então general de forma complexa, e em vida, Dumas cria relações pessoais com seus decendentes, como vimos ainda no começo desta monografia, mas ao fim de sua vida acaba exilado por Napoleão III. Sua relação com essa família que marcou a história francesa é difícil de delimitar, mas a partir do estudo deste romance, é possível afirmar que há uma tentativa de Dumas de criar uma imagem positiva de Napoleão Bonaparte e seu legado, ainda que com algumas contradições. Dumas cria e escreve a partir de um debate político que permanece relevante no momento em que o romance é primeiramente publicado. Talvez Dumas de fato tenha mais a ver com os historiadores do que poderíamos inicialmente pensar, pois, apesar de tratar do passado, as questões que devolve aos seus personagens são também disputas do presente. Não a toa, Marc Bloch dizia: “Os leitores de Alexandre Dumas talvez não sejam mais do que historiadores em potencial”¹⁵⁶.

¹⁵⁶ BLOCH, March. *Apologia da História: ou, o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 43;

Conclusão

Ao longo desta monografia, vimos como Alexandre Dumas se relaciona diretamente com a história francesa, seja através de sua literatura, seja pela sua vida pessoal. Neto de senhores de escravos, filho de um general de Santo-Domingo, revolucionário e desafeto de Napoleão, sua família testemunhou os acontecimentos de mais de um século, passando pela escravidão nas colônias, a Revolução, o Império e a volta da monarquia dos luíses. Os Dumas viram de perto a história acontecer em ritmo frenético, tomando parte nessa, sendo ativos nos processos dos séculos XVIII e XIX. Nas próprias palavras do romancista: Nós vimos cair tronos, repúblicas e até mesmo crenças¹⁵⁷. Essas são as condições socio-históricas de surgimento do Romance Histórico descritas por Lukács, que fazem com que os homens, ao testemunhar a história sendo feita, passam a compreendê-la como a origem de sua própria existência. Enxergam-se, enfim, como seres historicamente condicionados.

Dumas transfere isso para sua literatura, fazendo com que seus personagens não apenas assistam a história, mas tomem parte dela: eles são sua causa, e sofrem suas consequências. O envolvimento de seus personagens com os eventos históricos do tempo em que são criados é característica comum a quase toda a extensa obra do autor. Outro estudo poderia analisar a recepção da obra entre o público, mas não há hesitação ao afirmar que a popularidade de sua obra a torna importante objeto de estudo para os historiadores. O folhetim foi, como vimos, a principal forma de divulgação dos romances no século XIX, modificando toda uma forma de ler e escrever. Dumas, como bom escritor de folhetim, soube esticar suas obras, de modo a prender a atenção do leitor e também o dinheiro do editor. Assim, o autor criou pequenos contos dentro de seu romance, geralmente repletos de informações que nos foram valiosas no decorrer dessa pesquisa. O espaço do folhetim permitiu a Dumas falar sobre história com o público, a criação de pequenos contos em seu romance permitiu com que o autor pudesse comentar sobre história italiana, orientalismo, história francesa e outros pontos ainda por explorar, em um só longo romance.

Assim, o autor consegue, no romance, tratar de história francesa e também de outros países, o que liga-se com a relação entre esses países. No caso da Itália, tão cara para Dumas,

¹⁵⁷ MENDES, Maria Lúcia Dias. *A História na visão de Alexandre Dumas*. Alea, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 67-79, June 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2004000100006&lng=en&nrm=iso>. access on 26 Abr. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2004000100006>, p. 71;

o autor relembra dos conflitos franceses na região, do renascimento ao presente, representando portanto os interesses franceses na península itálica, ainda em pauta na década de 1840. O mesmo é feito em relação ao orientalismo, tratando principalmente dos Balcãs, que também eram questões na década de publicação do livro, que passavam pela recém independência da Grécia e outros envolvimento europeus no oriente. Embora a morte de Ali Tebelin e a guerra de independência grega já tenham sido eventos do passado, a intervenção dos países da Europa ocidental no oriente segue sendo pauta ao longo do século XIX. Assim, o autor cria a imagem de um outro oriental ou italiano, fortemente diferenciado da história nacional francesa.

A história francesa é lembrada por Dumas, mas sempre com base em seu presente. Vimos que o uso da Itália e da Grécia não são apenas por serem terrenos e tempos mais interessantes para o romance, mas por levantarem pautas de seu tempo. Assim também se dá com a própria história francesa. No último capítulo, vemos como Dumas constantemente coloca a disputa entre bonapartismo e realismo, primeiro a partir de 1815, valendo-se então do passado recente francês, para depois partir para o presente. Nesse presente, as velhas disputas entre os dois grupos políticos não pertencem apenas a história, mas seguem sendo motivações do tempo presente. Villefort e Morrel seguem sendo inimigos políticos, impossibilitando o casamento de dois jovens apaixonados que sequer eram nascidos por ocasião das guerras de Napoleão. Dumas dá também seu tom na resolução dessa disputa: se há realismo contra bonapartismo, o último representa o povo, enquanto o outro representa uma aristocracia decadente, corrupta e incompetente. Os personagens positivos, aqueles que ajudam tanto Dantès quanto Monte Cristo, são ou bonapartistas ou meramente não falam de política, mas são, sobretudo, do povo. Aos aristocratas resta o enriquecimento imoral e a decadência. Se os bonapartistas o são por paixão, os realistas têm apenas interesse. O lado certo da história parece ficar claro no romance. Embora Monte Cristo nunca se posicione verbalmente e Dantès seja um inocente rapaz, seus aliados são bonapartistas, e seus inimigos, monarquistas. Mais do que exprimir suas posições políticas, Monte Cristo, dotado por Deus do dever de realizar a providência, dá justiça aos bons e pune os mals. Já sabemos de que lado estão os mals, e onde estão os bons.

FONTES

DUMAS, Alexandre. **O Capitão Paulo**. Rio de Janeiro: Casa editora de Saverio Fittipaldi & C., 1926;

DUMAS, Alexandre. **O Conde de Monte Cristo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012;

DUMAS, Alexandre. **A Conquista de Nápoles**. São Paulo: Edição Saraiva, 1967;

DUMAS, Alexandre. **Napoleão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005;

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Márcia. **Conectados pela ficção**: circulação e leitura de romances entre a Europa e o Brasil. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, [S.l.], v. 22, n. 1, p. 15-39, jun. 2013. ISSN 2358-9787. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/5363/4769>. Acesso em: 26 nov. 2019. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.22.1.15-39>.

ALBER, Jan. **The Specific Orientalism of Lord Byron's Poetry**. *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, Tübingen, v. 38, p. 107-127, 2013;

ASSUMPÇÃO, Larissa de. **A Presença de Obras Ficcionalis na Biblioteca Imperial e em Documentos Pessoais da Família Imperial Brasileira**. In: XXIX SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2017, Brasília. 2017. Disponível em: https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502762494_ARQUIVO_artigoanpuh.pdf. Acesso em: 26 abr. 2019;

BLOCH, March. **Apologia da História**: ou, o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 43;

CÂNDIDO, Antônio. **Tese e Antítese**. São Paulo: Nacional, 1978;

França. Presidente (1995-2007: Jacques René Chirac). **Discurso por ocasião da transferências de Alexandre Dumas para o Panthéon de Paris**. Paris, 30 nov. 2002. Disponível em: <https://fr.wikisource.org/wiki/Discours_prononc%C3%A9_lors_du_transfert_des_cendres_d%20%80%99Alexandre_Dumas_au_Panth%C3%A9on>. Acesso em: 26 abr. 2019.

GALLAGHER, Catherine. **Ficção**. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009;

GAY, Peter. **Represalias selvagens**: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010;

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 11;

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 p. 12;

HOBSBAWM, Eric. **A era das Revoluções: 1789-1848**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977;

- LUKÁCS, György. **O Romance Histórico**. São Paulo: Editora Boitempo, 2011;
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Memórias póstumas de Brás Cubas e Dom Casmurro**. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 33;
- MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe**. São Paulo: Paz e Terra, 1996;
- MENDES, Maria Lúcia Dias. **A História na visão de Alexandre Dumas**. Alea, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 67-79, June 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2004000100006&lng=en&nrm=iso>. access on 26 Abr. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2004000100006>;
- MENDES, Maria Lúcia Dias. **A presença de Walter Scott e Jules Michelet no romance histórico de Alexandre Dumas**. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC, Tessituras, Interações, Ionvergências. São Paulo, USP, 2008;
- MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996;
- MIRECOURT, Eugène de. **Maison Alexandre Dumas et Compagnie**. Paris: Hauquelin et Bautrughe, 1845;
- MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu: 1800-1900**. São Paulo: Boitempo, 2003;
- REISS, Tom. **O Conde Negro: glória, revolução, traição e o verdadeiro Conde de Monte Cristo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012;
- SAID, Edward W. **Orientalism**. New York: Vintage Books, 1979;
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **O conde de Monte Cristo nos folhetos de cordel: leitura e reescrituras de Alexandre Dumas por poetas populares**. Estud. av., São Paulo, v. 14, n. 39, p. 205-227, Ago. 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142000000200014&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 26 Abr. 2019;
- SCHILLER, Friedrich. **Os bandoleiros**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2001;
- STENDHAL. **A Cartuxa de Parma**. São Paulo: Penguin Companhia, 2016;
- STENDHAL. **O Vermelho e o Negro**. São Paulo: Cosac Naify, 2006;
- STOIANI, Raquel e GARRAFONI, Renata Senna. **Escavar o passado, (re)construir o**

presente: os usos simbólicos da Antiguidade clássica por Napoleão Bonaparte. In.
Revista de História da Arte e Arqueologia. Campinas: Editora do IFCH - UNICAMP,
n.6, dez 2006, p. 69-82.