



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**MARIA GABRIELLA FLORES SEVERO FONSECA**

**PALIMPSESTOS DE CAGLIOSTRO: TRAMAS LITERÁRIAS E FÍLMICAS DE UMA  
PERSONAGEM DE ALEXANDRE DUMAS**

BRASÍLIA  
2022

MARIA GABRIELLA FLORES SEVERO FONSECA

**PALIMPSESTOS DE CAGLIOSTRO: TRAMAS LITERÁRIAS E FÍLMICAS DE UMA  
PERSONAGEM DE ALEXANDRE DUMAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do grau de doutora em Literatura. Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa

Coorientador: Prof. Dr. Serge Dominique Margel

BRASÍLIA  
2022

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

FM332p Flores Severo Fonseca, Maria Gabriella  
Palimpsestos de Cagliostro: Tramas literárias e fílmicas  
de uma personagem de Alexandre Dumas / Maria Gabriella  
Flores Severo Fonseca; orientador Sidney Barbosa; co  
orientador Serge Dominique Margel. -- Brasília, 2022.  
182 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --  
Universidade de Brasília, 2022.

1. Literatura francesa. 2. Literatura e outras artes. 3.  
Estudo de personagem. 4. Romance-folhetim . 5. Cultura  
midiática. I. Barbosa, Sidney, orient. II. Dominique  
Margel, Serge, co-orient. III. Título.

MARIA GABRIELLA FLORES SEVERO FONSECA

**PALIMPSESTOS DE CAGLIOSTRO: TRAMAS LITERÁRIAS E FÍLMICAS DE UMA  
PERSONAGEM DE ALEXANDRE DUMAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do grau de doutora em Literatura. Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Sidney Barbosa (Orientador e presidente da Banca)

Departamento de Teoria Literária e Literaturas - UnB

---

Profa. Dra. Juciane dos Santos Cavalheiro (Membro externo)

Universidade do Estado do Amazonas – UEA

---

Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello (Membro externo)

Divisão de Ensino Academia da Força Aérea - AFA

---

Profa. Dra. Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani (Membro interno)

Departamento de Teoria Literária e Literaturas - UnB

---

Profa. Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis (Membro interno - suplente)

Departamento de Teoria Literária e Literaturas - UnB

## **DEDICATÓRIA**

**A Maria do Socorro Monteiro de Melo, mãe, intercessora, melhor amiga, que me deu tanto nesse mundo e de quem me lembrarei com saudades por toda a vida.**

(in memoriam)

## AGRADECIMENTOS

Com a finalização desse árduo processo de doutoramento, o qual foi atravessado por situações pessoais desafiadoras, é preciso rememorar e agradecer aos que contribuíram profissional e/ou afetivamente para que o bom resultado fosse possível. A parceria, o carinho e o caminhar juntos nos tornam mais fortes. Meus agradecimentos aos que tiveram comigo nesse tempo.

Ao professor Sidney Barbosa, que acolheu essa proposta de tese e guiou-me, com toda a sua experiência, a olhar o literário com mais sensibilidade.

Ao professor Serge Margel, que me orientou a pensar filosoficamente sobre o objeto de pesquisa, realizando indicações preciosas, que ajudaram no amadurecimento de minhas ideias.

A Secretaria Municipal de Educação de Manaus, que proporcionou, durante quatro anos, meu afastamento da sala de aula para a conclusão da minha formação. A Aldrey Noronha, coordenadora do Programa Qualifica da SEMED, por sua gentileza ao orientar-me sobre as questões relacionadas a esse afastamento.

Às professoras que compuseram a banca de qualificação, Maria da Glória Magalhães e Juliana Mantovani, que muito contribuíram na indicação de direções para o prosseguimento do projeto.

Aos professores presentes na banca de defesa, Juciane Cavalheiro, Juliana Mantovani e Franco Sandanello, pelos valiosos apontamentos realizados sobre a tese.

A Lorena Rodrigues, amiga desde a graduação em Letras, que sempre dirigiu-me palavras de ânimo e por sua contribuição na revisão da tese e nas traduções para a língua inglesa.

A Cintia Saboia, Rocío del Carmen e Hiolene Champloni pela amizade e por terem compartilhado comigo, em muitos momentos, alegrias e angústias vividas durante essa jornada acadêmica.

A Diego Leonardo de Souza Fonseca, que, com muita paciência e amor, soube compreender-me e auxiliar-me em todo esse processo. Sua parceria como esposo, amigo e revisor de normalização foram essenciais para nossa chegada até aqui. Essa é mais uma vitória que conquistamos juntos.

A Bianca Fiock e Alerrandson Pinon, irmãos amados, por serem torcida e afeto. Continuaremos fortes e unidos, levando em nossos corações a saudosa lembrança de nossa mãezinha.

A Ricardo Nascimento Flores Severo, querido pai, pelo amor e apoio na vida. Seus exemplos como docente e pesquisador são minhas grandes inspirações.

A Maria do Socorro Monteiro de Melo, minha mãe, que partiu no dia 27 de agosto de 2021. Por toda sua dedicação aos meus irmãos e a mim, pela admiração que tenho por sua trajetória de vida e por todo amor que guardo, é a ela a quem dedico essa tese.

A Maria Flor, minha filha tão sonhada, que veio trazer alegria no momento mais difícil pelo qual passei. Saber que eu a carregava em meu ventre deu-me forças para prosseguir.

A Deus, que me sustentou e me manteve firme.

Todos sabem pelos *Mosqueteiros*, dados duas vezes por mortos e duas vezes ressuscitados, que os meus heróis não são tão fáceis de suprimir como os imperadores. [...] E numa época tão agitada e cheia de revoluções, em que tantos archotes se ascendem e tantas velas se apagam, peço aos meus caros leitores que não acreditem na morte dos meus heróis enquanto não receberem a devida participação assinada pelo meu próprio punho. E assim mesmo!...

Alexandre Dumas no prefácio de *La Comtesse de Charny*



FONSECA, Maria Gabriella Flores Severo. **Palimpsestos de Cagliostro**: tramas literárias e fílmicas de uma personagem de Alexandre Dumas. 2022. 182 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2022.

## RESUMO

Algumas personagens históricas tornam-se tão fascinantes a ponto de passarem a circular no campo da lenda e do mito. Como figuras simbólicas, são recuperadas pela literatura, pelo cinema, pelas artes em geral e, a cada nova representação, terão certas convenções evidenciadas. Na sociedade moderna, tornam-se entes midiáticos, sinônimos de objetos de consumo de massa. Este é o caso de Cagliostro, personagem que viveu e ganhou fama no século XVIII. Para compreender a ressonância dessa personagem na cultura, desde aquele século até hoje, foi necessário investigar arquivos históricos, contendo discursos a seu respeito. Essa pesquisa, pautada por uma visão crítica sobre a instância legitimadora dos arquivos, não teve por intuito conhecer a verdadeira personalidade de Cagliostro, mas entender como certas máscaras viajam pela história, levando a transformação de um ente real em ser ficcional. Concomitante a isso, foi necessário conhecer como essa personagem foi recuperada pela literatura, tendo se tornado, entre 1846 a 1855, um super-herói de massa do romance-folhetim, a partir da publicação do ciclo romanescos, que reconta os episódios da Revolução Francesa, *Mémoires d'un médecin*, de Alexandre Dumas. Compreendeu-se que a personagem elaborada por Dumas, a partir de uma série de convenções pré-estabelecidas nos arquivos, em outras obras literárias, e com o engenho narrativo particular de um dos criadores da técnica folhetinesca, tornou-se midiaticizada no cinema por meio da transficcionalidade. Concluiu-se, enfim, que essa figura de ficção sendo constantemente retomada nos arquivos, na literatura, nas artes, passou a habitar definitivamente no imaginário do público.

**Palavras-chave:** Estudo de personagem. Cagliostro. Alexandre Dumas. Literatura. Transficcionalidade.

## ABSTRACT

Some historical characters become so fascinating that they start to circulate in the legend and myth fields. The general literature, the cinema and the performing arts recover them as emblematic figures, and in each new representation, these will have certain conventions highlighted. In modern society, they become media entities, synonymous with mass consumption objects. This is the case of Cagliostro, a character who lived and gained fame in the 18th century. To understand the resonance of that character in the culture, since that century, it was necessary to investigate historical archives, containing speeches about him. This research, guided by a critical view of the legitimizing instance of the archives, did not aim to know Cagliostro's true personality, but to understand how certain masks travel through history, leading to the transformation of a real being into a fictional being. Simultaneously, it was necessary to know how the literature recovered that character. He became, between 1846 and 1855, a mass superhero of the feuilleton novel, from the publication of the novel cycle, which recounts the episodes of the French Revolution, *Memoires d'un médecin*, by Alexandre Dumas. It was understood that Dumas created a character, based on a series of pre-established conventions in the archives and other literatures, and with the particular ingenuity of one of the creators of the feuilleton technique, became mediatized in cinema through transfictionality. Finally, this study concluded that this fictional figure started to inhabit definitively the audience's imaginary, being constantly taken up in the archives, in the literature, in the arts.

**Keywords:** Character study. Cagliostro. Alexandre Dumas. Literature. Transfictionality.

## RÉSUMÉ

Certains personnages historiques deviennent si fascinants qu'ils se retrouvent dans le champ de la légende et du mythe. Comme figures symboliques, elles sont récupérées par la littérature, le cinéma, les arts en général et, à chaque nouvelle représentation, auront certaines conventions mises en évidence. Dans la société moderne, ils deviennent des êtres médiatiques, synonymes d'objets de consommation de masse. C'est le cas de Cagliostro, personnage qui a vécu et a gagné la renommée au 18<sup>ème</sup> siècle. Pour comprendre la résonance de ce personnage dans la culture, depuis ce siècle jusqu'à aujourd'hui, il a fallu rechercher des archives historiques contenant des discours à son sujet. Cette recherche, guidée par une vision critique sur l'instance légitimant les archives, ne visait pas à connaître la véritable personnalité de Cagliostro, mais à comprendre comment certains masques voyagent à travers l'histoire, conduisant à la transformation d'un être réel en être fictif. Parallèlement à cela, il a fallu connaître comment ce personnage a été récupéré par la Littérature, étant devenu, entre 1846 et 1855, un super-héros de masse du roman-feuilleton, à partir de la publication du cycle romanesque, qui raconte les épisodes de la Révolution française, *Mémoires d'un médecin* d'Alexandre Dumas. On a compris que le personnage élaboré par Dumas, à partir d'une série de conventions préétablies dans les archives, dans d'autres œuvres littéraires, et avec l'ingéniosité narrative particulière de l'un des créateurs de la technique feuilletonesque, est devenu médiatisé dans le cinéma à travers la transfictionnalité. Enfin, il a été conclu que cette figure de fiction, constamment reprise dans les archives, dans la littérature, dans les arts, venait définitivement habiter l'imaginaire du public.

**Mots-clés:** Étude de caractère. Cagliostro. Alexandre Dumas. Littérature. Transfictionnalité.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Comte de Cagliostro</i> .....	18
Figura 2 – Dom Quixote de la Mancha e, ao fundo, Sancho Pança e um moinho de vento na Universidade Nilton Lins – Manaus-AM.....	22
Figura 3 – Orpheus.....	44
Figura 4 - Prometheus bringt den Menschen das Feuer, 1817.....	54
Figura 5 - First Meeting between Faust and Mephistopheles: ‘Why all this Noise’, from Goethe's Faust, 1828, (illustration).....	58
Figura 6 - <i>Joseph Balsamo, Memoiren Eines Arztes, Memoires D'un Medecin</i> .....	63
Figura 7 - Celebração da vida de Alexandre Dumas.....	83
Figura 8 - Sangiradi Jr. entrevista o conde Cagliostro.....	119
Figura 9 - <i>Giuseppe Balsamo, Comte di Cagliostro</i> .....	121
Figura 10 - <i>Edmond Dantes imprisoned in the Chateau d'If, illustration from 'The Count of Monte Cristo' by Alexandre Dumas (1802-70) after 1845</i> .....	122
Figura 11 - <i>Le paravent de Cagliostro</i> (1912), de Segundo de Chomón.....	145
Figura 12 - <i>Der Graf von Cagliostro</i> (1920), de Reinhold Schünzel.....	146
Figura 13 - <i>Cagliostro – Liebe und Leben eines großen Abenteurers</i> (1929).....	147
Figura 14 - Cagliostro apresenta seus poderes alquímicos.....	148
Figura 15 - Cagliostro e Lorenza Feliciani.....	149
Figura 16 - Pôster do filme <i>L’Affaire du collier de la reine</i> (1946).....	150
Figura 17 - Cagliostro reúne-se com nobres da França.....	151
Figura 18 - <i>Black Magic</i> (1949).....	152
Figura 19 - Lorenza Feliciani sob efeito da hipnose de Cagliostro.....	155
Figura 20 - Cagliostro, à esquerda, em contraplongée, mostra-se como um mágico poderoso, e, à direita, é hipnotizado pelo Dr. Franz Mesmer.....	156
Figura 21 - <i>Cagliostro</i> : capa   20th Century ©.....	157
Figura 22 - <i>Rupan sansei: Kariosutoro no shiro</i>   <i>Streamline Pictures</i> ©.....	159
Figura 23 - Annonce du roman-feuilleton <i>La Cagliostro se venge</i> .....	161
Figura 24 - <i>Dr. Strange</i> : capa   Marvel Studios©.....	163
Figura 25 - Cagliostro (O-Bengh) (Earth-616).....	164

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Descrição das obras que apresentam Cagliostro como tema.....	125
---	-----

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
<b>PARTE 1: CAGLIOSTRO, PERSONAGEM HISTÓRICA TRANSFORMADA EM MITO LITERÁRIO DO ROMANTISMO.....</b>	<b>18</b>
INTRODUÇÃO DA PRIMEIRA PARTE.....	19
1 A INSTÂNCIA NARRATOLÓGICA DA PERSONAGEM.....	21
2 A CRIAÇÃO DO MITO LITERÁRIO.....	25
2.1 Os passos da transformação de Cagliostro em mito literário: um diálogo entre os arquivos e a literatura.....	29
2.2 O charlatão <i>histórico</i> chega à literatura.....	33
3 HORIZONTES MÍTICOS DE CAGLIOSTRO.....	42
3.1 Cagliostro, uma figura órfica através do tempo.....	44
3.1.1 O interesse pela cultura órfica de Cagliostro no Romantismo.....	50
3.2 Cagliostro, o desafiante dos “poderosos” e o mito de Prometeu .....	53
3.3 Um individualista impenitente: Cagliostro e o mito de Fausto.....	57
CONCLUSÃO DA PRIMEIRA PARTE.....	61
<b>PARTE 2: CAGLIOSTRO POR ALEXANDRE DUMAS: A CRIAÇÃO DE UM HERÓI À MODA FOLHETINESCA.....</b>	<b>63</b>
INTRODUÇÃO DA SEGUNDA PARTE.....	64
4. A CENA ROMÂNTICA FRANCESA E ALEXANDRE DUMAS, UM ESCRITOR À MARGEM DESSE MOVIMENTO.....	67
4.1 O romance-folhetim como divulgador de <i>certas</i> ideias românticas na França....	72
4.2 A trajetória de Alexandre Dumas.....	80
5. O CICLO ROMANESCO <i>MÉMOIRES D’UN MÉDECIN</i> (1846-1855).....	92
5.1 Cagliostro, o super-herói de massa do romance-folhetim.....	95
5.2 Cagliostro, o charlatão que abalou a monarquia francesa.....	102
5.3 A figura sombria e fascinante de Cagliostro: o encantador da sociedade francesa obtém êxito em seus planos.....	109
CONCLUSÃO DA SEGUNDA PARTE.....	117
<b>PARTE 3: CAGLIOSTRO INTERMIDIÁTICO.....</b>	<b>121</b>
INTRODUÇÃO DA TERCEIRA PARTE.....	122

<b>6. O MITO LITERÁRIO DE CAGLIOSTRO NAS ARTES.....</b>	<b>125</b>
<b>7. ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE ADAPTAÇÃO E TRANSFICCIONALIDADE: A RELAÇÃO SEMPRE POLÊMICA ENTRE A LITERATURA E O CINEMA.....</b>	<b>131</b>
<b>7.1 Quando personagens são adaptadas ou se tornam transficcionais.....</b>	<b>138</b>
<b>8. CAGLIOSTRO, UMA PERSONAGEM TRANSFICCIONAL NO CINEMA.....</b>	<b>145</b>
<b>8.1 Cagliostro como mentor de um complô político-ideológico.....</b>	<b>147</b>
<b>8.2 Cagliostro, charlatão e aventureiro sedutor.....</b>	<b>159</b>
<b>8.3 Cagliostro, super-herói da contemporaneidade?.....</b>	<b>162</b>
<b>CONCLUSÃO DA TERCEIRA PARTE.....</b>	<b>165</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>167</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>171</b>

## INTRODUÇÃO

Trata-se de uma tarefa desafiadora definir quando uma personagem desprende-se da história e ganha o estatuto de lendária ou mítica. Para isso, consideramos necessário investigar os arquivos, a literatura e o cinema com o intuito de entender a permanência de certas figuras no imaginário cultural e, principalmente, o porquê dessa permanência. Nessa tese, parte-se desse princípio. Apresenta-se antes de tudo a personagem e, apenas depois, chega-se à literatura e ao cinema. Isso pode parecer contraditório, afinal, a personagem é compreendida em sua instância narratológica. É uma figura de ficção. Porém, as reflexões propostas nesta pesquisa seguem outro caminho: pensamos que uma personagem pode nascer antes mesmo da literatura e só depois ter migradas suas características para essa esfera.

Cagliostro é uma personagem que seguiu esse caminho. Foi ficcionalizado desde o primeiro arquivo em que foi representado. Tornou-se interesse do público e, somente depois, ou concomitantemente a sua representação em arquivos, seguiu o caminho natural de ser representado pela literatura, pelas artes em geral, depois, pelo cinema.

Portanto, o objetivo desta tese é refletir como personagens históricas, principalmente aquelas enigmáticas, que ganham às vezes de deuses, santos, demônios, heróis ou vilões, passam pelo trabalho do palimpsesto. Assim, esperamos compreender qual a substância de Cagliostro, reconhecendo quais elementos da difusa história desse místico controverso do século XVIII foram capazes de transformá-lo em uma figura presentificada em nossa cultura e imaginário até hoje.

Como objetivos específicos, esperamos compreender como certas características, evidenciadas nos arquivos, são retomadas pela literatura e tornam-se capazes de transformar essa personagem em mito literário romântico. Percebendo o papel da literatura para a retomada de mitos e de seus mitologemas, interessa-nos investigar como a literatura, ao dialogar com arquivos diversos, pode acompanhar percepções presentes nesses meios, permitindo que certas convenções estabelecidas de uma figura histórica se propaguem no imaginário. Isso pode nos dar pistas para compreender como são ficcionalizadas certas personagens históricas, e como, ao passarem por esse processo, podem ser associadas a figuras míticas já estabelecidas no imaginário. Compreendemos que Cagliostro seja um modelo desse procedimento. Em nossa percepção, pode ser associado aos mitos etno-religiosos de Orfeu e de Prometeu e ao mito literário moderno de Fausto.

Em um segundo momento, devemos perceber como o mito literário de Cagliostro é retomado na literatura romântico-folhetinesca de Alexandre Dumas, ao analisar o ciclo romanescos, que conta os bastidores da Revolução Francesa, *Mémoires d'un médecin* (1846-



1855). Nessa trama, Cagliostro tem suas convenções de mito literário romântico, evidenciadas anteriormente em arquivos e em outras obras literárias, retomadas e reelaboradas por Dumas. Cagliostro é o mentor da Revolução Francesa, tem seus poderes constantemente questionados por outras personagens da trama, visto por essas como um charlatão, e, ao mesmo tempo, mostra que possui poderes magnéticos e de vidência, o que contraria essa última percepção. Dumas, ao construir Cagliostro, não apenas retoma suas convenções já estabelecidas, como é responsável por sua transformação em herói, modificando, pelo menos no que concerne ao meio ficcional, a corrente percepção negativa da personagem histórica.

O terceiro objetivo desta pesquisa é o de observar como, na passagem da literatura para o cinema, essa personagem torna-se transficcional, tendo migradas suas características de herói dumasiano para os filmes que o representaram. Assim, a cada vez que é encontrado nos filmes, sejam esses propostos como adaptações da obra dumasiana ou aqueles que apenas retomam características desse herói, observamos que a personagem, migrando de uma ficção à outra, com relativa autonomia, tornou-se parte do imaginário do público.

Cagliostro seguindo, assim, uma trajetória instigante desde suas primeiras referências em arquivos, tendo se tornado icônico, ainda, em meados do século XVIII, a partir da representação ficcional de Alexandre Dumas, passou ao campo do midiático. Aparece em sua representação como mentor de conflitos políticos ideológicos, como aventureiro e charlatão e, até, como super-herói dos quadrinhos.

Tomando por base os objetivos e hipóteses iniciais, organizamos esta tese em três partes, as quais terão por intuito apresentar a trajetória da personagem dos arquivos à literatura e desta ao cinema. Como se trata de uma figura histórica que teve inúmeras representações, em muitos casos, será necessário fazer referência a outras obras que não compõem o *corpus* da pesquisa previamente definido, a saber a obra literária *Mémoires d'un médecin* (1846-1855), de Alexandre Dumas, e os filmes *Cagliostro - Liebe und Leben eines großen Abenteurers* (1929), de Richard Oswald, *L'affaire du collier de la reine* (1946), de Marcel L'Herbier, *Black Magic* (1949), de Gregory Ratoff, *Cagliostro* (1974), de Danielle Pertinari, *O castelo de Cagliostro* (1979), de Hayao Miyazaki e *Doctor Strange* (2016), de Scott Derrickson. Acreditamos que as referências que vão além desse *corpus* principal, também, nos auxiliarão na compreensão da personagem de forma mais ampla.

Por fim, esperamos que, com as reflexões realizadas nesse trabalho, possamos dar alguma contribuição aos estudos que envolvem a figura narrativa da personagem no campo de estudos da literatura e suas práticas sociais e, mais particularmente, na área que envolve as pesquisas sobre as relações entre a literatura e outras artes.

**PARTE 1: CAGLIOSTRO, PERSONAGEM HISTÓRICA TRANSFORMADA EM MITO LITERÁRIO DO ROMANTISMO**

“Seria eu um nobre viajante?” (Cagliostro)

Figura 1 - *Comte de Cagliostro*



Fonte: Francesco Bartolazzi (1868) *in*: Catálogo online de Britishmuseum

## INTRODUÇÃO DA PRIMEIRA PARTE

Cagliostro, provavelmente nascido em Palermo, em 8 de junho de 1743, e morto na prisão de San Leo em 1795, foi um alquimista, curandeiro, maçom e teve grande influência nas cortes europeias do século XVIII. Essa *figura histórica* foi tematizada em arquivos diversos, em escritos históricos e biográficos, bem como nas mais variadas representações artísticas: pinturas, esculturas, obras literárias e na *Sétima Arte*. Desde que tomamos conhecimento acerca dessa personagem, na análise dos longos prólogos de *Joseph Balsamo* e de *Le Collier de la reine*, romances de Alexandre Dumas, que se encontravam nas prateleiras do Grêmio Literário Português do Pará, nos chamou a atenção à construção dessa figura de ficção pelo escritor, afinal, era tido como mentor da Revolução Francesa. Os instigantes prefácios de toda a série *Memóires d'un médecin*, da qual fazem parte os dois romances, logo, despertaram o interesse de conhecer um pouco mais da história daquele ciclo literário em que estava inserido uma personagem capaz de tal feito.

Depois de um tempo, voltamos à leitura dos romances e passamos a pesquisar mais profundamente quem era a personagem enigmática encontrada naqueles prefácios e foi surpreendente descobrir que se tratava de uma personalidade célebre. Cagliostro era representado por inúmeras fontes, das quais até hoje, reconhecemos, fomos incapazes de acessar, pois parece que, a cada vez, que procuramos por seu nome, novas informações aparecem, e elas são de diversas esferas: científica, literária, religiosa, artística etc. Inúmeras, também, são as línguas em que estão espalhadas essas informações, tornando essa tarefa hercúlea.

Com o tempo, passamos a entender que, de fato, o que nos interessava não era conhecer tudo o que existia sobre Cagliostro, pois, afinal, seria impossível dar conta de todas as ocorrências de uma figura tão emblemática, que atravessa os séculos. Dessa forma, nosso enfoque seria o de investigar o plurilinguismo constante realizado em relação as suas representações, que permitiram que se tornasse constantemente relido, recriado e reinterpretado, estabelecendo-se em definitivo no imaginário cultural.

Realizamos uma lista com certas representações famosas sobre Cagliostro, que poderá ser encontrada na parte terceira desta tese, que, apesar de não ser a totalidade do que existe, consideramos se tratar de um *corpus* valioso, que colaborou sobremaneira com as conclusões desta pesquisa. Antes disso, buscamos entender quem era Cagliostro a partir da compreensão de sua história contada por meio dos arquivos e, assim, mais uma vez, nos deparamos com a grande problemática que ronda os indivíduos transformados em mitos ou

lendas: suas histórias são apenas parcialmente conhecidas, e, em todas suas representações, encontramos apenas ficções.

Por outro lado, Cagliostro lendário, também tinha uma natureza histórica, existiu na realidade, diferente de algumas outras figuras lendárias ou míticas, e por mais que nos fosse impossível conhecer o *verdadeiro* Cagliostro, precisaríamos investigar, nesses arquivos, como era apresentado, entendendo, porém, os arquivos como testemunhas de uma singularidade, distantes de uma compreensão que os abordam como documentos portadores da *verdade*. Para isso, nos baseamos em Farge (1989), em Derrida (2001) e em Margel (2017), autores que observam a instância *spectral* dos arquivos e questionam a reconhecida tradição de serem discursos tidos como testemunhos confiáveis de um passado e, ainda, apontam para a capacidade desses arquivos transformarem a história de alguém em uma ficção.

Assim, passamos a nos questionar, teriam sido os arquivos de Cagliostro responsáveis por sua transformação em personagem ficcional? Era a essa conclusão que chegávamos a cada vez que líamos os testemunhos sobre ele. Esses testemunhos transformavam a pessoa real em ente ficcional, dando-lhe uma instância narrativa interessante e outras qualidades iminentes que, ao causar repulsa ou fascínio no público, só poderiam suscitar um grande interesse em descobrir mais a respeito da personagem. Isso, justamente, foi o que nos ocorreu na leitura dos prólogos de *Joseph Balsamo* e de *Le Collier de la reine*, de Dumas. Afinal, parecia que começávamos a entender a substância de Cagliostro.

Trata-se, como buscamos provar nesta tese, de uma personagem transformada em mito literário. Consideramos que Cagliostro, como personagem, porém, não nasceu na esfera literária, mas foi ficcionalizado nos arquivos, e, por meio desses *testemunhos*, teve transmigrada sua figura *spectral* para o imaginário cultural, passando a ser referenciado, também, em obras artísticas, em geral. Suas representações em arquivos foram passadas a inúmeras reproduções artísticas e, a cada vez, Cagliostro ficcional tinha certas convenções tradicionalizadas. Assim, ou era visto como um charlatão, ou como o mentor de complôs político-ideológicos, ou, ainda, como um poderoso mágico e/ou figura sombria. Por outro lado, também, a cada vez, ganhava um novo elemento acrescido a sua representação, reafirmando a impossibilidade de se conhecer Cagliostro, a não ser pela esfera da ficção.

Como não poderia deixar de ser, para compreender Cagliostro será necessário ampliar nossa percepção. Devemos abandonar juízos de valores sobre sua figura e sobre sua história e entender que os vários discursos sobre ele, alguns frontalmente opostos entre si, testemunham a sua efetivação no imaginário cultural, tendo permitido que a personagem continue potente e *viva* na contemporaneidade. Assim, ao final, devemos compreender que o interesse por Cagliostro por mais de dois séculos, seja de inimigos, de admiradores, de curiosos, de

literatos, de artistas e de pesquisadores, tem uma justificativa, a personagem tornou-se parte do imaginário cultural.

## 1 A INSTÂNCIA NARRATOLÓGICA DA PERSONAGEM

Personagem, etimologicamente, provém do termo francês *personnage* e, ainda mais anteriormente, de *persona* (m) do Latim, que significa máscara de ator de teatro. O termo, historicamente, é adotado como um substantivo feminino. Porém, segundo o Dicionário Michaelis Online (2021)<sup>1</sup>, personagem pode ser um substantivo pertencente aos dois gêneros.

Aristóteles, em sua *Poética*, aborda a personagem ao elaborar seu estudo sobre a Tragédia. O filósofo grego define que “a Tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento.” (ARISTÓTELES, 1992, p. 39). Ocupando-se da arte dramática, Aristóteles, porém, privilegia a ação em detrimento da personagem, deixando pouco espaço para o desenvolvimento do estudo de seu pensamento e caráter.

Por outro lado, reconhecemos que, ao se abordar a prosa literária, o papel da personagem no enredo recebe maior destaque, pois, segundo Candido (1976, p. 51), em *A personagem do romance*, “a personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos.” Por isso, normalmente, é o elemento que mais ganha destaque no romance.

Por isso, não costumamos estranhar que algumas das mais importantes obras literárias sejam reconhecidas por seus protagonistas. Isso revela o quanto o leitor identificou-se na sua construção, tornando-se capaz, inclusive, de perdoar “os mais graves defeitos do enredo e de ideia aos grandes criadores de personagens.” (CANDIDO, 1976, p 52).

Assim, quando abordamos *Dom Quixote de la Mancha*, é o cavaleiro da triste figura, o idealista e cômico Quixote que se torna salutar em nossa lembrança. Em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, o leitor é incapaz de esquecer os “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” de Capitu e deixa pairar em sua mente o conflito da personagem, teria traído ou não Bentinho? Como essas, muitas outras personagens de narrativas poderiam ser trazidas para exemplificação do fenômeno que se estabelece a partir da construção do autor de uma figura fictícia que deixa rastros no imaginário, sendo capaz de reviver constantemente uma obra.

Para Candido (1976, p. 74), os leitores estão sujeitos à construção da personagem delimitada pelo romancista. É o escritor que lhe atribui certas características, definindo sua natureza e seu modo de ser. O autor elabora, assim, uma *persona*, um ser íntegro e facilmente delimitável. Esses traços marcantes da personalidade ficcional devem ser verossimilhantes,

---

<sup>1</sup> Disponível em : <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/personagem>

capazes de causar um sentimento de realidade, infundindo-lhes vida, calor e os tornando “mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos.”

Ao mesmo tempo, o autor não possui controle da dimensão transhistórica que sua figura de ficção poderá receber. Ela pode passar por processos de figuração, *refiguração* e de sobrevida, como afirma Reis (2018), em *Estudos narrativos: a questão da personagem ou a personagem em questão*. Esse autor retoma os estudos narrativos sobre a personagem, que, segundo ele, viveram na penumbra da teoria literária por décadas.

Segundo sua definição, a figuração refere-se a “um processo ou um conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais de feição antropomórficas, conduzindo à individualização de personagens em universos específicos com as quais essas personagens interagem.” (REIS, 2018, p. 121 e 122). Assim, a personagem pode disseminar-se de seu texto literário para outras narrativas. Num sentido inverso, a figuração pode indicar o ato de conversão de uma pessoa numa personagem, sendo possível que alguma se destaque e alcance “pela via da figuração ficcional, um nível de significação que a historiografia não alcançou.” (REIS, 2018, p. 131). Quando essa personagem é retomada em outras modalidades midiáticas, o autor define como *refiguração*. No que se refere ao conceito de sobrevida, trata-se de um movimento “transficcional e transliterário que o autor não domina.” (REIS, 2018, p. 121). Apenas certas personagens excedem sua condição de figuras ficcionais e ganham uma sobrevida. Dom Quixote tornou-se um exemplo de personagem que ganhou sobrevida, pois é comum encontrar a imagem do cavaleiro idealista em monumentos em cidades, em propagandas e em muitos outros espaços não literários.

Figura 2 – Dom Quixote de la Mancha e, ao fundo, Sancho Pança e um moinho de vento na Universidade Nilton Lins – Manaus-AM



Fonte: Farias (2020) In: Universidade Nilton Lins

Para além das possibilidades que uma personagem pode exercer no meio literário ou fora dele, devemos considerar o papel do autor nessa criação, pois o sucesso de uma figura de ficção pode garantir o mesmo para a obra. Por outro lado, se não houver identificação do público com aquele ser ficcional, o sintoma imediato será o desinteresse e o abandono da trama.

As personagens criadas pelo mundo da ficção, independente do momento histórico em que foram produzidas, devem ser capazes de suscitar diversas emoções e sentimentos nos leitores, ou, em se tratando de personagens que ganham a vida em outra modalidade midiática, do seu público. Essa identificação nos revela que buscamos a todo tempo nos atrelarmos a realidades exteriores, em suma, desejamos viver através da vida das figuras de ficção. Para Reis (2018), o mundo fascinante dessas figuras ficcionais vem encantando os espectadores desde Aristóteles e chega-nos à atualidade com a multiplicação de personagens divulgadas em mídias diversas:

[...] podemos continuar a falar da narrativa, da personagem e das suas figurações, quando estudamos o cinema, o discurso da imprensa, as narrativas televisivas, os videogames, a publicidade, a historiografia, a hiperficção, a banda desenhada, o romance gótico e até mesmo a comunicação quotidiana em que a narrativa se ‘naturaliza’ a cada momento. (REIS, 2018, p. 10)

Nesse sentido, os estudos narrativos sobre a personagem passam a abarcar um domínio interdisciplinar, alcançando áreas diversas. De qualquer maneira, mais importante do que a manifestação das personagens em outras modalidades midiáticas, é a compreensão de como são criadas essas *figuras de ficção*. Candido (1976) apresenta algumas possibilidades usadas pelos autores em relação à construção das personagens, levando em consideração o grau de afastamento de seu ponto de partida na realidade. Assim, algumas figuras ficcionais foram baseadas na aparência física e modo de ser de uma pessoa existente, mas isso, normalmente, deve ser indicado pelo autor para que seja de conhecimento do leitor; em outros casos, são baseadas em modelos pré-existentes, “que o escritor reconstitui indiretamente, - por documentação ou testemunho, sobre os quais a imaginação trabalha” (CANDIDO, 1976, p. 67); há aquelas construídas a partir de um modelo real, porém, que é desfigurada pelo trabalho criador do autor; e, ainda, as personagens que transformaram a tal ponto a personalidade do indivíduo em que se basearam, que seus novos traços não convêm ao modelo a que foi baseado; por fim, há as personagens históricas, nesse caso, baseadas na realidade, porém, o autor

acrescenta a ele, no plano psicológico, a sua icógnita pessoal, graças à qual procura revelar a icógnita da pessoa copiada. Noutras palavras, o autor é obrigado a construir

uma explicação que não corresponde ao mistério da pessoa viva, mas que é uma interpretação deste mistério.” (CANDIDO, 1976, p. 61)

Candido (1976) salienta que, nesses casos, mesmo em um romance baseado em provas, é o romancista que modifica os efeitos das provas, transformando a personagem, em muitos casos, inteiramente. Isso dialoga com a ideia de ser um ente *reproduzido* ou *inventado*. Assim, compreendemos que as personagens “não *correspondem* a pessoas vivas, mas *nascem* delas.” (CANDIDO, 1976, p 63).

O autor salienta, ainda, a respeito das personagens históricas, que, ao serem construídas a partir de certo modelo real, podem ter sua personalidade relacionada a outros modelos secundários, normalmente, provenientes da esfera mitológica, transcendente à percepção do autor sobre a dimensão palimpsestosa que uma determinada personagem pode alcançar. Dessa forma, o sintoma imediato será a impossibilidade de o autor controlar o grau de influência de sua própria criação ficcional.

Podemos considerar que personagens com essas características, capazes de ultrapassar a instância da narrativa na qual aparecem ou mesmo à questão autoral, têm grande potencial para atingirem a esfera mitológica, tornando-se entes calcados no imaginário cultural. Assim, podemos investigar como certas personagens alcançam o estatuto de mitos literários. É isso o que pretendemos esmiuçar no próximo capítulo.



## 2 A CRIAÇÃO DO MITO LITERÁRIO

Como vimos, uma personagem que possui elementos provenientes de outras figuras mitológicas em sua caracterização tem potencial para se tornar um mito literário. Porém, consideramos que, antes de compreendermos a instância do mito literário, devemos voltar à definição de mito, que, por si só, não é consensual entre os pesquisadores, ainda que seja possível traçar uma possibilidade geral de compreensão.

Para tratar do mito, Brunel (1997) recorre ao conceito de Mircea Eliade, autor de *Myth and reality (Aspectos do mito)*, “o mito conta uma história sagrada, narra um fato importante ocorrido no tempo primordial, no tempo fabuloso dos começos.” (ELIADE, 1963, *apud* BRUNEL, 1997, p. 16). Também, refere-se à concepção de Claude Lévi-Strauss em *Le cru et le cuit (O cru e o cozido)*, que atribui uma espécie de origem sobrenatural ao mito, pois não possui autoria e só existe encarnado numa tradição.

Segundo Dabezies (1997, p. 731), é possível definir o mito pelos campos da etnologia, da sociologia e da psicologia: para o primeiro, o mito trata-se de uma história que possui um teor sagrado que engloba “saber, prática, justificação dos costumes etc.”; em relação ao segundo, o mito é uma imagem-força que, tanto no mundo moderno como no passado histórico, é capaz de exercer um fascínio coletivo; já para o último, na linha de Jung, trata-se de “uma imagem capaz de cristalizar as energias de um indivíduo ou de uma coletividade favorecendo projeções e transferências sobre uma palavra de ordem ou sobre um ideal comum.” (*IBIDEM*)

Tomando por base os conceitos desses autores e de suas respectivas áreas de conhecimento, é possível compreender o mito como:

um relato (ou uma personagem implicada num relato) *simbólico* que passa a ter *valor* fascinante (ideal ou repulsiva) e mais ou menos totalizante para uma *comunidade* humana mais ou menos extensa, a qual ele propõe a explicação de uma situação ou uma forma de agir. (DABEZIES, 1997, p. 731)

Em resumo, entendemos que o mito, também caracterizado por ser mito etno-religioso, possui algumas características fundamentais, a saber: 1) apresenta uma história fundadora, em que se busca explicar a origem ou a formação de uma comunidade; 2) possui autoria desconhecida, pois seu conteúdo é transmitido pela oralidade, tornando-se mais desenvolvido com a passagem do tempo; 3) ganha dimensão sagrada, o mito é considerado pela comunidade como uma narrativa verdadeira, da qual se diferencia do conto, da fábula ou da lenda; 4) estabelece um sentido unitário para essa comunidade; 5) possui uma lógica do imaginário, assim por mais que desafie a verossimilhança, é considerado razoável por representar os anseios e medos de uma sociedade.

Uma outra característica do mito é sua permanência nas mentalidades, suscitando as criações espontâneas na cultura. Assim, Dabezies (1997, p. 733) traça uma curta história da conversão dos mitos primitivos às imagens míticas modernas: “no campo literário, temas antigos de origem mitológica vão coexistir com uma representação cristã globalizante que, por sua vez, suscita suas próprias imagens míticas: Fausto, Don Juan, o Progresso etc.”

Esse autor salienta o papel do Romantismo dos séculos XVIII e XIX como responsável pela renovação das imagens míticas de períodos anteriores, que serão redefinidas de acordo com a cosmovisão romântica, associada à religiosidade, ainda que uma religiosidade dessacralizada. É nessa sociedade moderna, que possui uma representação nebulosa em relação ao sagrado, que a produção literária representa um dos campos privilegiados em que o mito pode exprimir-se. Assim, “do mito único e ‘totalizante’ do grupo primitivo passamos para uma avalanche de mitos que a cultura moderna aciona.” (DABEZIES, 1997, p. 733), que voltam a emergir na consciência coletiva.

Dessa forma, surge o mito literário, nascido na modernidade e que está alocado na figura do autor, que “exprime sua experiência ou suas convicções através das imagens simbólicas que repercutem um mito já ambientado e/ou são reconhecidas pelo público como exprimindo uma imagem fascinante.” (DABEZIES, 1997, p. 732)

Para Sellier (1984), o mito literário diferencia-se do mito etno-religioso em algumas características, pois não é uma história fundadora, nem tida como verdadeira, e sua autoria pode ou não ser conhecida. Sua instância simbólica pode estar relacionada à criação de uma determinada comunidade de leitores. Por exemplo, Dom Quixote é o fundador de uma comunidade de leitores moderna, que aprecia o aspecto satírico da obra em relação às novelas de cavalaria.

Segundo Brunel (1997), a “mitanálise” e a “mitocrítica” mostram-se possibilidades fecundas para a interpretação de textos. Um mito literário é constituído pela narrativa do mito e os acréscimos do que o autor literário modifica em sua estrutura original, com grande liberdade, atribuindo-lhe novos significados.

O autor afirma que a literatura é responsável pela profanação do mito e a sublitteratura declina-o mais ainda, o que está de acordo com a posição de Lévi-Strauss, para quem a literatura significava a degradação do mito. Por outro lado, Brunel (1997, p. 18) considera que apenas conhecemos os mitos pela literatura, por isso, são sempre literários. Assim, conclui que “não há mito literário sem palingeneia, que o ressuscita numa época em que ele se revela apto a exprimir da melhor maneira possível os problemas próprios.” Além disso, um mito literário pode ilustrar um tema e, por se basear em dados estáveis, pode-se constituir em um roteiro mítico.

Sellier (1984) apresenta a ideia de que a questão mítica pode ser compreendida na e pela literatura, a exemplo, o caso de algumas personagens, que ao se tornarem tão fascinantes, ganham o estatuto de míticas e passam a ser constantemente retomadas em obras literárias. Isso porque se tornaram reconhecidas para além de sua presença em certo texto literário, podendo aparecer em diversas representações, nas quais o público poderá reconhecê-las. O autor define quais seriam as características do mito literário: 1) possui função social, assim, uma determinada sociedade projeta nessa figura determinadas ambições, ajudando a moldar sua própria representação social; 2) torna-se, também, parte do imaginário, desvinculado, de forma imediatamente reconhecível, da figura mítico-religiosa, embora uma atenta leitura possa perceber as relações estabelecidas; 3) apresenta organização estrutural, desse modo, o mito literário auxilia na compreensão de certos momentos históricos que são índices de mudanças sociais, como explicitado no caso de Dom Quixote e sua representação da transformação para uma forma de pensar moderna a respeito da leitura das novelas de cavalaria.

Sellier (1984) define os diferentes grupos de mitos literários, quais sejam: 1) os abarcados pela mitologia grega ou os de Jersusalém, em que se encontram figuras como Prometeu, Orfeu, Antígona, e personagens bíblicas como Caim e Moisés; 2) aqueles nascidos a partir de personagens literárias que apresentam certos traços simbólicos, a exemplo de Tristão e Isolda, Fausto e Don Juan; 3) os que fazem referência a lugares que se estabeleceram no imaginário, muitas vezes, elaborados por escritores em sentido simbólico, um exemplo é Veneza; 4) os político-heróicos, nesse caso, pode-se tratar de uma personagem marcante, como Napoleão Bonaparte ou mesmo de um momento histórico definidor, como a Revolução Francesa; 5) aqueles que recorrem a personagens de textos sagrados, mas cujas existências estão mais escondidas no interior da história, como Lilith.

Assim, devemos compreender que diferente do mito etno-religioso que faz referência a uma Idade de ouro, aos primórdios de uma sociedade, remetendo a um passado fundador, o mito literário orienta-se para o futuro, relacionando-se com o presente e estabelecendo suas relações com as questões culturais de uma época. Nesse sentido, possui um sentido de promessa do porvir.

Segundo Petit-Rasselle (2007), a definição de mito literário ainda enfrenta desafios, isso porque figuras diversas podem ser abarcadas por essa caracterização. Nesse sentido, Napoleão, o judeu errante, Tristão e Isolda, Don Juan, Édipo são qualificadas como mitos literários, porém, é possível perceber que, entre si, essas figuras possuem contradições. Temos Napoleão, uma figura histórica e, ao mesmo tempo, político-heróica; o judeu errante, que pode ser definido como um fenômeno social; narrativas que foram promulgadas pela

oralidade e chegaram a outras artes como Tristão e Isolda e Don Juan; e, ainda, a figura mítica de Édipo. Assim, a autora observa que esses "mitos literários" apresentam pouca relação em comum. Porém, o que os define nessa categoria é serem, mais ou menos, conhecidos do grande público:

Com Don Juan, a história de Tristão e Isolda foi propagada por meio de performances visuais e teatrais, impressão, composições musicais e, como resultado, tornou-se verdadeiramente popular. O mesmo vale para Napoleão, que fez a história da Europa no início do século XIX, que participou de todos os livros escolares; a literatura frequentemente o cita com Musset, Balzac e Stendhal, e até a música o homenageia com Beethoven. [...] O estereótipo do judeu errante é, claro, conhecido em toda parte; a literatura costuma usar essa figura, mas desta vez para fins negativos. (PETIT-RASSELLE, 2007, p. 35, *tradução nossa*)<sup>2</sup>

A autora pontua que, mesmo que não seja possível definir quanto cada um desses mitos literários são mais ou menos popularizados entre o público, o que define a instância mítica dessas figuras é o fascínio que continuam a exercer, tornando-se demandados, de forma consciente ou não. Assim, o público anseia por esse mito e não se cansa dele. Além disso, uma característica primordial de um mito literário é sua capacidade de inspiração de outras consciências criativas que o recriam “enquanto, ao mesmo tempo, o revelam, isto é, enquanto o nutrem nas mentes do público.” (PETIT-RASSELLE, 2007, p. 36, *tradução nossa*)<sup>3</sup>

Petit-Rasselle (2007), baseada na concepção de mito literário de Sellier (1984), observa a instância do mito literário, recém-nascido, em sua relação com o tipo tradicional do mito etno-religioso. Assim, ao compreender o romance *Les trois mousquetaires*, de Alexandre Dumas, como mito literário, investiga sua vinculação ao mito de Dionísio, apontando as convenções dionisíacas como elementos que são retomados no popular romance *dumasiano*. Assim, compreende que “o jovem mito literário, portanto, nunca seria completamente independente do mito.” (PETIT-RASSELLE, 2007, p. 47, *tradução nossa*)<sup>4</sup>

Monneyron e Thomas (2012, p. 92, *tradução nossa*), fundamentados na ideia de mito literário, propõem a aplicação de uma mitocrítica à literatura. Para os autores, é importante compreender que, em cada período histórico, são criados novos mitos “porque nada é jamais

---

<sup>2</sup> “Avec Don Juan, l’histoire de Tristan et Iseult a été propagée grâce aux représentations visuelles et théâtrales, à l’imprimerie, aux compositions musicales, et de ce fait, est devenue véritablement populaire. Il en est de même pour Napoléon, qui a fait l’histoire de l’Europe du début du XIXe siècle, qui participe à tous les manuels scolaires ; la littérature l’a bien souvent cité avec Musset, Balzac et Stendhal, et même la musique lui a rendu hommage avec Beethoven.[...] Le stéréotype du Juif errant est bien sûr connu de tout temps ; la littérature se sert souvent de cette figure mais cette fois-ci à des fins négatives.” (PETIT-RASSELLE, 2007, p. 35)

<sup>3</sup> “tout en le divulgant, c’est-à-dire, tout en l’entretenant dans l’esprit du public.” (PETIT-RASSELLE, 2007, p. 36)

<sup>4</sup> “Le jeune mythe littéraire ne serait donc jamais complètement indépendant du mythe.” (PETIT-RASSELLE, 2007, p. 47)

totalmente racionalizável, secularizável ou individualizável”<sup>5</sup>, embora considerem que se deva observar a relação desse mito com o momento histórico em que nasceu. Para uma análise aprofundada dos mitos, os autores salientam que seja preciso aproximar disciplinas diversas, podendo, assim, compreendê-los em sua estrutura. Porém, pontuam os autores, que o objeto seja considerado a partir da particularidade da literatura, pois ela pode configurar-se, muitas vezes, em uma melhor forma de ter acesso ao imaginário de um determinado período histórico.

No que se refere ao estudo dos mitos antigos e como são retomados na literatura, os autores afirmam ser essencial a noção de “constelação mítica”, que “permite compreender melhor a obra do palimpsesto que opera na elaboração do mito, através das suas diferentes versões literárias”<sup>6</sup> (MONNEYRON E THOMAS, 2012, p. 98, *tradução nossa*). Além disso, é importante entender que os mitos, sejam quais forem, são nascidos do acúmulo de mitologemas<sup>7</sup>, ou seja, neles, reúnem-se unidades mínimas de significado reconhecidas de vários outros mitos.

Tomando por base Durand (1982), podemos compreender que o mitos literários recém-nascidos relacionam-se a outros mitos amplamente propagados na cultura. Frankenstein, Drácula e Fausto podem ser observados como figuras que retomam o mito de Prometeu, pois assim como o mito grego essas personagens revoltam-se contra seus criadores. Porém, cada uma dessas figuras de ficção expressa esse mesmo mitologema em conformidade com questões próprias às épocas de seus autores. Assim, no seguinte subcapítulo pretendemos investigar: quanto de ficção existe em Cagliostro histórico? Quais são as convenções estabelecidas desse que se tornou, em nossa percepção, um mito literário?

## **2.1 Os passos da transformação de Cagliostro em mito literário: um diálogo entre os arquivos e a literatura**

Ainda quando Cagliostro vivia sua aventura pela Europa, foi tematizado em arquivos diversos. A personagem tornou-se tema para historiadores, escritores de ficção e artistas em geral, admiradores e detratores. Ficou no centro da discussão entre aqueles favoráveis ao espírito racional das Luzes e aqueles que buscavam nas sociedades secretas, na teosofia, uma forma de aproximação ao transcendental.

---

<sup>5</sup> “car rien n’est jamais totalement rationalisable, sécularisable ou individualisable.” (MONNEYRON E THOMAS, 2012, p. 92)

<sup>6</sup> “Permet de mieux comprendre le travail de palimpseste s’opérant dans l’élaboration du mythe, à travers ses différentes versions littérisées.” (MONNEYRON E THOMAS, 2012, p. 98)

<sup>7</sup> Segundo Durand (1982), os mitologemas provêm do arsenal mitológico greco-latino, porém, na cultura, recebem outros nomes e outros conteúdos culturais.

Elisabeth Von der Recke<sup>8</sup>, uma escritora alemã e ex-seguidora de Cagliostro, publica em Berlim o *Nachricht von des berühmigten Cagliostro Aufenthalte in Mitau, im Jahre 1779, und von dessen dortigen magischen Operationen* (Notícias da infame estadia de Cagliostro em Mitau em 1779 e suas operações mágicas), de 1787. Segundo Leterrier-Grimal (2016), em *Cagliostro, “une légende noire” du jésuitisme au XVIIIe siècle? Polémiques cryptocatholiques et imaginaire complotiste au sein de l’Aufklärung allemande (1785-1795)*, nesse escrito, Cagliostro é acusado de ser um agente da Companhia de Jesus, que desejava corromper os ideais protestantes alemães, assim, der Recke envolve-o na querela do criptocaticismo. Além disso, a escritora alemã revela que, após ter sido seguidora de Cagliostro na Loja *As três irmãs coroadas*, estaria muito arrependida por ter sido enganada por um charlatão tão singular.

A obra de Recke foi um grande sucesso nas livrarias e seu testemunho “gradualmente tornou-se uma máquina de guerra em todo o mundo, protestando contra um Cagliostro que ameaçava a razão e a fé” (LETERRIER-GRIMAL, 2016, *sem paginação, tradução nossa*)<sup>9</sup>. Por outro lado, para Leterrier-Grimal (2016), Elisabeth von der Recke, com a intenção de destruir a reputação de Cagliostro, inserindo-o em uma trama de complô, obtém o efeito contrário do que pretendia, pois populariza a teosofia maçônica cagliostriana. Sua obra deu material para escritos posteriores, que abordavam a figura de Cagliostro, sejam em percepções positivas ou negativas.

Uma dessas obras foi publicada pouco tempo depois dos escritos de Recke. Trata-se do romance *Der Geisterseher* (*O Vidente Fantasma*), de 1789, de Friedrich Schiller. Nesse romance de conspiração, o misterioso Cagliostro, iniciado em uma sociedade secreta, foi envolvido em uma trama jesuíta para converter um príncipe protestante. Possivelmente, Schiller inspirou-se nos escritos divulgadas por Recke, transformando-o pela primeira vez, pelo menos no que encontramos de registros, em uma personagem literária.

Um arquivo, também, responsável por trazer certas convenções da figura histórica de Cagliostro, que depois se transformaria em um mito literário, foi o *Compendio della vita, e delle gesta di Giuseppe Balsamo denominato il Conte Cagliostro che si e’ estratto dal processo contro di lui formato in Roma l’anno 1790e che può servire di scorta per conoscere l’indole della setta de’ liberi muratori* (*Compendio da vida e feitos de José Balsamo chamado o Conde de Cagliostro: tirado do processo formado contra ele em Roma no ano de 1790, e que pode servir de regra para conhecer a índole da seita dos maçons*), de Giovanni

---

<sup>8</sup> Elisabeth Charlotte Constanzia von der Recke (20 de maio de 1754 - 13 de abril de 1833) foi uma escritora e poeta alemã do Báltico.

<sup>9</sup> “devient progressivement une machine de guerre depuis le monde protestant contre un Cagliostro menaçant la raison et la foi.” (LETERRIER-GRIMAL, 2016, *sem paginação*)

Barbieri<sup>10</sup>, impresso pela Câmara apostólica em Roma, publicado, provavelmente, em 1791. Trata-se de um importante documento, responsável pela cristalização de Cagliostro como o profeta da Revolução.

Barbieri lança luz sobre a teoria de que Cagliostro e sua esposa Seraphina foram iniciados na seita dos *Illuminati bávaros*<sup>11</sup>, uma sociedade secreta, que, na visão do escritor do Santo Ofício, tinha o intuito de depor a monarquia e a religião estabelecidas. Sua teoria tinha por base a *Lettre au peuple français (Carta ao povo francês)*, escrita pelo Cagliostro, em 1786. Nela, o místico italiano (1786) afirma que a Bastilha, em breve, poderia ser transformada em um passeio público. Para Barbieri, essa afirmação fora o sinal profético da Revolução Francesa, iniciada em 1789, com a queda da Bastilha. Acreditava serem perceptíveis os esforços de Cagliostro de desestabilização do reinado da França, em descrições de que reinaria na França um príncipe que aboliria os privilégios, convocaria os estados gerais e restabeleceria a verdadeira religião. Esses trechos da *Lettre* a que se refere Barbieri, foram considerados, inclusive, proféticos para aqueles que observavam poderes divinatórios no conde. Segundo Barbieri (1791, p. 39), na carta, Cagliostro

[...] deu a um de seus discípulos o plano de uma carta muito sediciosa, dirigida ao povo da França, contra a autoridade real e o sistema de governo; foi concebida de forma a seduzir e provocar uma revolta, que o impressor inglês teve dificuldade em imprimi-la. O conde determinou que assim fosse, e esta carta, depois de traduzida para várias línguas, ele a difundiu naquela época e mesmo muito tempo depois com a maior profusão. (BARBIERI, 1791, p. 67, *tradução nossa*)<sup>12</sup>

O *caso do colar da rainha*, em que esteve envolvido Cagliostro em 1785, supostamente, teria sido um dos passos para se estabelecer essa derrocada planejada pelo místico no seio de uma sociedade secreta. A Teoria da conspiração, instaurada por Barbieri, de que Cagliostro foi mentor de um plano para a derrubada da monarquia francesa ressoou em diversas representações que retomaram essa personagem. Dessa forma, o místico influente passou a ser visto como um arquiteto político de uma grande revolução contra a ordem vigente.

<sup>10</sup> Passano atribui esse trabalho a "mons. Barbéri". Lattanzi atribui isso a "Barbèri, Francesco Mons". Haven atribui isso a "P. Marcello jésuite". Agora, é geralmente atribuído a Giovanni Barberi, 1748-1821. (<https://archive.org/details/viedejosephbalsa00barb/page/42>)

<sup>11</sup> Sociedade secreta fundada em 1 de maio de 1776.

<sup>12</sup> "Il donna à un de ses disciples le plan d'une lettre très-séditieuse , adressée au *peuple français*, contre l'autorité royale , et le système de gouvernement. Elle étoit conçue d'une manière si propre à séduire et à exciter une révolte, que l'imprimeur anglais fit difficulté de l'imprimer. Le comte l'y détermina , et cette lettre, ayant été traduite ensuite dans plusieurs langues, il la répandit dans ce temps et même long-temps après avec la plus grande profusion." (BARBIERI, 1791, p. 67)

Barbieri, embora favorável à condenação de Cagliostro pela Santa Inquisição, não deixa de apresentar sua admiração pelo papel político-cultural que o místico assumiu na França:

Quem pode facilmente acreditar que um homem desse caráter foi bem-vindo nas cidades mais esclarecidas, que foi visto como uma estrela favorável à humanidade, como um novo profeta, como uma imagem da Divindade; que ele às vezes se aproximou dos tronos, que os maiores se tornaram seus humildes cortesãos, que recebeu homens de todas as classes, não diremos sinais de benevolência e estima, mas de verdadeiros tributos, mas de veneração mais profunda? No entanto, isso não pode ser negado. O fanatismo chegou ao ponto de não apenas o retrato dele e de sua esposa serem vistos na França em leques, anéis, caixas de rapé, medalhões; mas que seu busto foi esculpido em mármore, fundido em bronze e colocado nos palácios dos maiores senhores. Isso não é tudo; embaixo de um desses bustos, lemos, em letra dourada, esta inscrição: O Divino Cagliostro. (BARBIERI, 1791, p. 44, *tradução nossa*)<sup>13</sup>

A teoria de Barbieri sobre uma sociedade secreta que buscava destruir a religião e a monarquia ressoou, em outros textos, como nas *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme*, do abade francês Augustin Barruel<sup>14</sup>, publicadas entre 1797 a 1798. Esse autor traça os passos para a criação de uma Ordem, chamada de *iluminados*, que tinha a intenção de realizar uma grande Revolução. Para isso, teriam se reunido os homens da Luzes, como Voltaire, Diderot e Rousseau, aos quais chama de sofistas, e os teósofos, como Swedenborg e uma parte da maçonaria, os *arrières-loges*. Barruel, por outro lado, em sua obra, não atribui o mesmo papel de destaque a Cagliostro para a instauração desse complô, como fez Barbieri, embora considere que o místico fazia parte dos *arrières-loges*. Ainda em 1797, Jhon Robinson<sup>15</sup> publica o *Proofs of a Conspiracy against all the Religions and Governments of Europe, carried on in the Secret Meetings of Free-Masons, Illuminati and Reading Societies, etc., collected from good authorities (Provas de uma Conspiração contra todas as Religiões e Governos da Europa, realizada em segredo nas reuniões de Leitura de Maçons, Illuminati e Sociedades)*, que, de forma independente da teoria de Barruel, seguia a mesma linha de

<sup>13</sup> “Qui pourra croire aisément qu’un homme de ce caractère ait été accueilli dans les villes les plus éclairées, qu’on l’y ait regardé comme un astre propice au genre humain, comme un nouveau prophète, comme une image de la Divinité ; qu’il se soit quelquefois approché même des trônes, que les grands les plus soient devenus ses humbles courtisans, qu’il ait reçu des hommes de tous les rangs, nous ne dirons pas des marques de bienveillance et d’estime, mais le vrais hommages, mais la plus profonde vénération ? C’est cependant ce qu’on ne sauroit nier. Le fanatisme monta au point, que non seulement on vit communément en France son portrait et celui de sa femme sur des éventails, sur des bagues, sur de tabatières, sur des médaillons ; mais que son buste fut taillé en marbre, coulé en bronze, et placé dans les palais des plus grands seigneurs. Ce n’est point assez ; sous l’un de ces bustes on lisoit, en lettre d’or, cette inscription: Le Divin Cagliostro.”(BARBIERI, 1791, p. 44)

<sup>14</sup> Abbé Augustin Barruel (1741-1820) foi um padre jesuíta, jornalista e polemista católico conservador francês, considerado o pai da antimacônica.

<sup>15</sup> John Robison (1739-1805) foi um físico escocês e professor de filosofia na Universidade de Edimburgo. Denunciou uma suposta conspiração Illuminati-maçônica contra os governos estabelecidos na Europa.



discurso sobre uma reunião secreta maçônica com o intuito de destruir governos e a religião oficial estabelecida.

Resguardando suas diferenças, não podemos deixar de observar o dialogismo estabelecido entre esses textos no que concerne à questão da teoria conspiratória mundial. Podemos, ainda, supor que teria sido Barbieri, com seus discursos a respeito de Cagliostro, uma importante influência para as ideias de Barruel e de Robinson, ideias que, como sabemos, continuam a alimentar teorias antidemocráticas que ressoam na sociedade até hoje.

Podemos perceber que arquivos históricos sobre Cagliostro, como o *Nachrit*, de der Recke, e o *Compendio*, de Barbieri, não podem ser vistos como testemunhos confiáveis de sua figura, ao contrário, estão perpassados por questões político-ideológicas, recuperando, assim, apenas fragmentos da história de uma controversa personalidade a partir de percepções subjetivas daqueles que a relatam.

De qualquer forma, não se pode deixar de pontuar que estabeleceram uma importante convenção de Cagliostro que será retomada em muitas de suas representações literárias, o de um agente de um complô político, que contrariou os poderes vigentes da monarquia e da Igreja. Talvez por isso, tenha ganhado muitos inimigos, passando a receber uma particular alcunha em diversos arquivos que o representam, a de charlatão. Propomos, porém, antes de endossarmos o discurso que viajou pela história e pela literatura junto com Cagliostro, a imersão e discussão sobre os arquivos.

## **2.2 O charlatão *histórico* chega à literatura**

Charlatão, proveniente do termo italiano *ciarlatani*, que significa tagarelar e iludir, que, no sentido primeiro do termo, indicava os falsos curandeiros medievais. O charlatanismo está relacionado à queda do feudalismo na Baixa Idade Média, quando a igreja começa a perder a credibilidade para os místicos e trapaceiros.

O termo é carregado por um um alto juízo de valor. Desse modo, podemos refletir que, quando Cagliostro é colocado no centro da discussão entre os defensores do Espírito das Luzes e os adeptos dos misticismos secularizantes do século XVIII, é colocado como um charlatão, embora, em muitos casos, não se tenha realizado a devida reflexão sobre as questões ideológicas que perpassam o recebimento dessa alcunha por essa personagem.

Cagliostro recebeu a alcunha de charlatão de muitos dos seus inimigos. Seu charlatanismo pode estar associado a sua divulgada habilidade de transfigurar-se em diversas personagens, transitando entre os nomes de Conde de Pellegrini, Marquês de Anna, Marquês de Balsamo, Conde de Fênix etc., além de histórias divulgadas por ele próprio, que se

transformaram em lendas. Dizia-se ser antediluviano, que havia estado nas Bodas de Caná, que visitara Meca, onde adquirira os conhecimentos das Pirâmides e dos Arcanos da natureza, que, enfim, tinha o poder de realizar curas e o elixir da eterna juventude.

Para os que o julgavam como charlatão, não apenas esses aspectos do campo do lendário são comprobatórios de sua alcunha, a própria ideia de o conde ter fundado uma Loja maçônica de tradição egípcia, que admitia mulheres em funções de destaque também era motivo suficiente para tal. Cagliostro, ao mesmo tempo, opôs-se às tradições da Igreja Católica, que condenava qualquer tipo de maçonaria, como se tornou inimigo de outras tradições maçônicas, não adeptas da vertente da qual Cagliostro era o *grande-copta*<sup>16</sup> e que ele acreditava tratar-se de um rito proveniente do pensamento dos hermetistas do Renascimento, que recorriam às mitologias judaicas, greco-romana e egípcia para veicular práticas alquímicas e teúrgicas. Segundo Labouré (1996), em 29 de maio de 1779, em Mitau, Cagliostro fundou uma Loja mista que se consagrava à pesquisa alquímica. Inicia o Rito Egípcio em 22 de agosto de 1781 e obtém o título de *grande-cofto/grande-copta*. Em 24 de dezembro de 1784, Cagliostro cria o Rito e redige o ritual da “Alta maçonaria egípcia” em Lyon. Em fevereiro de 1785, ele funda em Paris um Supremo Conselho do Rito Egípcio e em agosto do mesmo ano, cria uma Loja de adoção, denominada, assim, por incluir a presença feminina, e uma outra loja em Roma em novembro de 1787.

Consideramos que toda a vida de Cagliostro não se pode conhecer a não ser por testemunhos imprecisos dos seus admiradores, de seus inimigos, de arquivos formulados pelo próprio Cagliostro e ainda por biografias diversas saídas a seu respeito, que se baseiam, igualmente, nesses arquivos, como *Le Maître Inconnu, Cagliostro: étude historique et critique sur la haute magie*, de Haven, publicada originalmente em 1912, a qual tivemos contato a partir de uma tradução para a Língua Portuguesa, de 2005. Essa biografia, segundo o autor, pretendeu regatar a verdadeira história de Cagliostro, daquele que suscitou mais devoção, provocou mais furores e “permaneceu mais enigmática, mesmo para seus íntimos, mesmo para os magistrados aos quais coube a pesada tarefa de julgá-lo” (HAVEN, 2005, p. 12)

Cagliostro chegou em Londres em 1777, cidade em que se registra a primeira vez que foi chamado de charlatão. O jornalista Théveneau de Morande<sup>17</sup>, conhecido como o redator mais feroz de toda a Europa, apelidado de “le Rousseau de ruisseau”, publicou no *Courrier*

<sup>16</sup> Segundo Labouré (1996), o Chefe do Rito Egípcio recebe o título de *grande-copta* ou *grande-cofto* fazendo referência à palavra “copta”, ou seja, ao Egito dos primeiros cristãos.

<sup>17</sup> Charles Théveneau de Morande (1741-1805), jornalista, polemista e espião francês, que viveu em Londres no século XVIII.

de l'Europe<sup>18</sup> ataques contra Cagliostro. Revelou algumas de suas aventuras da juventude que, segundo pretendia mostrar, só atestavam seu péssimo caráter. Morande, ainda, trouxe à tona a ideia de que Cagliostro tratava-se de Giuseppe Balsamo. Esse último fato tornou-se particularmente interessante para o público, que passou a ver o influente curandeiro como “um simples mortal, nascido de pais italianos e não de um delegado de Meca” (HAVEN, 2005, p. 234), como costumava divulgar. Os números do *Courrier* com as escroquérias de Cagliostro tornaram-se um sucesso entre os assinantes.

Morande volta a escrever sobre a personagem quando Cagliostro retorna a Londres em 1786, após sua expulsão de Paris pelos monarcas franceses, depois do seu envolvimento no *l'affaire du collier de la reine*. Nesse momento, estabelece-se uma disputa de discursos entre Cagliostro e Morande. O primeiro publica a *Lettre au peuple anglais*, na qual nega as acusações de Morande e afirma não ser Giuseppe Balsamo.

Até mesmo Goethe interferiu nesse debate, tomando o partido de Morande, ao publicar o manuscrito *Des Joseph Balsamo, gennant Cagliostro, Stammbaum (Árvore genealógica de Giuseppe Balsamo, dito Cagliostro)*, que continha a árvore genealógica de Cagliostro. Goethe fez uma viagem para a Sicília por volta de 1787, em busca de conhecer mais profundamente sobre a vida do célebre Cagliostro. Em um dos capítulos de sua obra *Italienische Reise (Viagem à Itália)*, publicada em 1817, relata que fez uma visita à família de Cagliostro e que tirou a conclusão de que não se tratava de um místico poderoso, mas apenas de um falso curandeiro de nome Giuseppe Balsamo. Teve sua comprovação a partir do manuscrito que lhe foi entregue por um estudante de Direito em Palermo.

Goethe, embora crítico de Cagliostro, não deixou de ser uma das figuras que foi influenciada pelo fascínio exercido pelo místico naquela época. Na sua Comédia *Der Groß-Cophta (O Grande-Cophta)*, de 1791, mostra-se admirado com a fama adquirida por Cagliostro na sociedade francesa ao final do Antigo Regime: “o que lhe era de fato fascinante era como Cagliostro, Saint-Germain e Mesmer podiam ser levados a sério em uma época de Esclarecimento” (SILVA, 2017, p. 173).

Na peça, relata-se o envolvimento de Cagliostro, sob o codinome de Conde di Rostro, no *l'affaire du collier de la reine*. O escritor alemão reflete sobre os motivos que levaram à decadência da sociedade do Antigo Regime e a consequente instauração de um novo regime. Segundo Silva (2017, 161), na obra, Goethe apresenta como a sociedade francesa da época deixava-se facilmente enganar pelos místicos, o que deixa claro seu repúdio ao que considera como *charlatanismo* de Cagliostro e ao fato daquela sociedade levar em consideração as

---

<sup>18</sup> Periódico publicado na França e no Reino Unido entre 1776 e 1792, que deu ao público francês maior familiaridade com a realidade da vida política britânica, o que viria a desempenhar um papel importante na gênese do pensamento político na pré-revolução francesa.

práticas místicas dele. Goethe observa que “não a razão e a virtude, mas o misticismo e o *amour-propre* eram as forças que moviam aquela sociedade.”

Knellwof (2003), em *The mysteries of imposture : Count Cagliostro's Literary Legacy in German Romanticism*, observa que Goethe apresentou uma visão superficial de Cagliostro, pois não conseguiu apreender seu fenômeno, tratando-o como um farsante, sem ter percebido o quanto a personagem relacionava-se a Fausto, visto ter sido um indivíduo que contrariava os poderes de seu tempo:

*Der Gross-Cophta* compartilha com Fausto o retrato de um ser humano quase infinitamente poderoso que se recusa a se encaixar na estreita concepção de identidade de seu período. Um deles será perdoado porque ele tropeçou em pecados mortais inadvertidamente e cometeu seus crimes como uma consequência quase lógica de possuir uma mente extraordinariamente poderosa; a outra está principalmente interessada em exercer o poder e, portanto, é irremediável. Tal interpretação suprime o fato de que Fausto começa admitindo que está praticando o faz de conta. (KNELLWOF, 2003, p. 228, *tradução nossa*)<sup>19</sup>

Assim, Knellwof (2003) conclui que Goethe tornou-se um dos críticos de Cagliostro, preferindo fazer parte de um esforço de intelectuais que buscavam desacreditá-lo. Alegou que se tratava de um impostor, ajudando a imortalizá-lo como astuto sedutor de crédulos.

A acusação de chalatanismo sobre Cagliostro corria o mundo e uma das provas era sua suposta identidade de Giuseppe Balsamo, embora, de fato, não se tenha provas de se tratarem ou não da mesma pessoa a não ser os testemunhos dos seus acusadores, compostas por histórias sobre a personagem recheadas de testemunhos imprecisos, perpassadas por questões ideológicas. Por outro lado, esse mesmo charlatanismo tornou-se uma convenção da figura de Cagliostro e foi divulgado em inúmeros discursos, como no *Compendio* de Barbieri e em obras de historiadores que se basearam em arquivos, como por exemplo Thomas Carlyle, que, em *Count Cagliostro: In Two Flights (Conde Cagliostro: Em dois voos)*, foi mais longe, ao considerar que Cagliostro era o “charlatão dos charlatães”.

Em meio à campanha de Morande contra Cagliostro, em 1786, publica-se o libelo intitulado *Cagliostro démasqué à Varsovie (Cagliostro desmascarado em Varsóvia)*, do conde de M. Moszinski, ex-seguidor de Cagliostro que procura desmascará-lo, apresentado a escandalosa estadia do *vigarista libertino* na Polônia e corroborando com “o ataque de seus adversários, a tentar fazê-lo passar por um ridículo e cínico charlatão.” (HAVEN, 2005, p. 85). Algumas das acusações de Morande contra o místico italiano são citadas nesse arquivo.

---

<sup>19</sup> “*Der Gross-Cophta* shares with Faust the portrait of an almost infinitely powerfull human being who refuses to fit into his period's narrow conception of identity. One of them will be forgiven because he stumbles into mortal sins inadvertently and commits his crimes as an almost logical consequence of possessing an extraordinarily powerful mind; the other is primarily interested in exerting power and is therefore irredeemable. Such an interpretation suppresses the fact that Faust begins by admitting that he is practising make-believe.” (KNELLWOF, 2003, p. 228)

Diante de todas as acusações de seus inimigos, Cagliostro reagiu, foi assim, que em 20 de junho de 1786, dois advogados franceses, alegando que seu cliente exigia uma indenização pela perda de joias, elixires e receitas e em compensação pelo tratamento rude e arbitrário recebido na Bastilha, por ocasião de sua prisão durante o julgamento do *l'affaire*, abriram um processo cível contra a coroa francesa. Logo, um folheto descrevendo as supostas acusações do conde circularam pelas livrarias de Paris. Uma semana depois, saiu, ainda, nos dois lados do Canal da Mancha, a *Lettre au peuple français (Carta ao povo francês)*. Por seu envolvimento político, Cagliostro ganhou ainda mais inimigos entre monarcas, nobres, jornalistas e escritores. Por outro lado, acumulava novos aliados, um desses era Philippe Jacques de Louthembourg<sup>20</sup>, um pintor da Alsácia, que produziu pinturas utilizando a figura de Cagliostro e as lendas que o circundavam.

Segundo Tatin-Gourier (1994), que estudou as polêmicas e panfletos saídos à época do escândalo conhecido como *l'affaire du collier de la reine*, ocorrido por volta de 1785 na França, Cagliostro passou a ser compreendido como um indivíduo partícipe das elites políticas e sociais corruptas, ou como o sedutor de uma sociedade supostamente esclarecida, mas que era permeável ao “charlatanismo moderno”. Essas duas possibilidades de interpretação são expressas em diversos panfletos, que têm o objetivo de exumação do passado. Vários deles visam destruir sua credibilidade ameaçadora.

Nos panfletos, também, é sugerida a culpa da rainha Maria Antonieta, pois havia um movimento contrário às elites que se divulgava na imprensa. Assim, toda a intriga envolvendo o *l'affaire* e seus principais participantes, Cagliostro, de la Motte e o Cardeal de Rohan<sup>21</sup>, sublinhava o grau e a extensão da corrupção na Corte:

Cagliostro primeiro abre a porta para este mundo da grande aristocracia corrupta: a aliança do charlatão e sua primeira vítima voluntária, o Cardeal, de forma alguma constitui um todo fechado, resultante de um encontro casual (TATIN-GOURIER, 1994, p. 17, tradução nossa).<sup>22</sup>

Segundo Tatin-Gourier (1994), os panfletos denunciavam como Cagliostro exerceu o fascínio sobre o Cardeal, forjou e consolidou sua sede de poder, alimentando ilusões adequadas à imaginação perturbada de um homem apaixonado pela rainha. Por outro lado, a opinião pública, que acompanhava o julgamento do *l'affaire*, em sua grande parte, tornou-se favorável a Cagliostro, que, a seu turno, tanto nos seus depoimentos durante o julgamento

<sup>20</sup> Philip James de Louthembourg (1740-1812) pintor britânico que se tornou conhecido por suas grandes obras navais.

<sup>21</sup> Louis René Édouard (1734-1803), príncipe de Rohan-Guéméné, foi bispo de Estrasburgo, político e cardeal católico.

<sup>22</sup> “Cagliostro ouvre d'abord la porte de ce monde de la grande aristocratie corrompue : l'alliance du charlatan et de sa première victime consentante, le Cardinal, ne constitue nullement un ensemble clos, résultant d'une rencontre de hasard.” (TATIN-GOURIER, 1994, p. 17)

como em obras escritas posteriormente ao *l'affaire*, contornava a situação a seu favor, jogando com destreza e cinismo com a memória do Iluminismo:

De fato, nas obras de Cagliostro após o caso do colar, dois traços influenciam a encenação com claras conotações rousseauianas do homem vítima de uma conspiração universal: a reafirmação de talentos sobrenaturais, incluindo poder e extensão, são sempre mais bem sugeridos ao leitor ; a arbitrária oposição política do governo francês, baseada na indignada relação entre a prisão na Bastilha e a saída para o exílio inglês.” (TATIN-GOURIER, 1994, p. 24, *tradução nossa*).<sup>23</sup>

De qualquer forma, Cagliostro não conseguiu escapar à máscara que recebeu pela história, tendo sido representado na maior parte dos arquivos divulgados à época como um charlatão moderno. A exemplo, há o *Le Mémoire pour servir à l'histoire du Comte de Cagliostro*, de 1785, de Jean-Pierre-Louis de Luchet, também escrito durante o período do julgamento do *l'affaire*, em que um suposto ex-seguidor de Cagliostro revela-se enganado e faz acusações no mínimo curiosas:

[...] origem judaica, vaidade e ambição, aliança com uma cortesã, homossexualidade [...]. Não sem parodiar o romance contemporâneo (castelos medievais, práticas esotéricas, lugares subterrâneos onde 'o sangue sobe'), o panfleto se prolonga na iniciação de Cagliostro por seu predecessor na imortalidade, o Conde de Saint-Germain. Tudo converge, assim, para registrar Cagliostro, para além de sua máscara moderna, na linha convulsiva dos grandes charlatães da história. (TATIN-GOURIER, 1994, p. 22, *tradução nossa*)<sup>24</sup>

Como podemos observar, os testemunhos que relatam Cagliostro como um charlatão são repletos de juízos de valores alinhados a concepções de mundo de uma época. Não podemos deixar de observar também a questão política que envolvia uma personagem que se colocava em um caso polêmico responsável por abalar a reputação da monarquia francesa. E, ainda, não chegamos ao ponto de que, anos mais tarde, o mesmo indivíduo foi condenado pela Santa Inquisição, mais uma vez, contrariando os poderes vigentes.

Cagliostro foi preso em Roma em 27 de dezembro de 1789 junto com sua mulher. A data de sua prisão diz muito sobre a condenação desse indivíduo que, àquela altura, estava no auge de sua fama, tanto no bom como no mau sentido, visto ser conhecido como curandeiro e líder da maçonaria egípcia, da qual ele próprio foi o fundador, mas também como um

<sup>23</sup> “En fait, dans les oeuvres de Cagliostro postérieures à l'affaire du collier, deux traits infléchissent la mise en scène aux nettes connotations rousseauistes de l'homme victime d'un complot universel : la réaffirmation de talents surnaturels, dont la puissance et l'étendue sont toujours mieux suggérées au lecteur ; l'opposition politique l'arbitraire du gouvernement français, fondée sur la relation indignée de l'emprisonnement à la Bastille et du départ pour l'exil anglais.” (TATIN-GOURIER, 1994, p. 24)

<sup>24</sup> “[...] origine juive, vanité et ambition, alliance avec une courtisane, homosexualité [...]. Non sans parodier le roman contemporain (châteaux moyenâgeux, pratiques ésotériques, souterrains où 'ruisselle le sang', le pamphlet s'attarde sur l'initiation de Cagliostro par son prédécesseur en immortalité, le Comte de Saint-Germain. Tout converge ainsi pour inscrire Cagliostro, au-delà de son masque moderne, dans la lignée convulsive des grands charlatans de l'histoire.” (TATIN-GOURIER, 1994, p. 22)

charlatão a partir do que foi divulgado em inúmeros escritos. Gagnière (1903), em *Cagliostro et les Franc-maçons devant l'inquisition*, reflete que sua condenação não ocorreu simplesmente por se tratar de um mágico e maçom. O grande temor que se abatia na Igreja era de ter sido Cagliostro o profeta da Revolução que estava em decurso na França. Não se tratava de um simples herege, mas sim de um perigoso filiado de sociedades secretas, que reuniam maçons e iluminados que conspiravam para a derrubada do poder temporal. Foi considerado um criminoso de Estado.

Enquanto aguardava seu julgamento, Cagliostro foi mantido encarcerado na prisão do Castelo de Saint Ange e, em 1791, foi condenado à prisão perpétua na fortaleza de Saint Leo, onde ficaria estreitamente retido, “sem esperança de obter graça.” (BARBIERI, 1791, p. 219, *tradução nossa*)<sup>25</sup>. Para sua transferência de prisão, no dia 21 de abril daquele ano, foi montado um espetáculo que visava mostrar que o famoso herege estava arrependido

Cagliostro, com manto de penitente, descalço, vela na mão, percorreu, entre duas filas de monges, o percurso do Castelo de Santo Ângelo a Santa Maria. Ali, ajoelhado diante do outro, pediu perdão a Deus e à Santa Igreja, e abjurou seus erros! A comédia foi encenada. (GAGNIÈRE, 1903, p. 54, *tradução nossa*)<sup>26</sup>

Naquele momento, ordena-se a queima pública de todos os papéis, livros, manuscritos e o livro intitulado *Maçonaria egípcia* por conter “proposições, uma doutrina e um sistema que abre um amplo caminho para a sedição, considerado adequado para destruir a religião cristã, supersticioso, blasfemo, ímpio e herético” (BARBIERI, 1791, p. 221)<sup>27</sup>. Foram queimados, também, todos os exemplares da obra *Liber moralis de Cagliostro cum esset Roboreti*, que ficou conhecida mais popularmente como *O Evangelho de Cagliostro*, que foi publicada em 1788 e apresentava um ponto de vista favorável a sua história. Segundo Haven (2005), teriam restado apenas alguns exemplares nas mãos de particulares, um dos quais o autor teve contato na Itália e que se responsabilizou por traduzir e publicar na biografia que realizou sobre Cagliostro.

Ainda se confirma, nessa ocasião, que aqueles que se associassem às reuniões da maçonaria, especialmente, a egípcia e a dos Iluminados, seriam condenados às “mais graves punições corporais, e principalmente aquelas dos hereges, contra qualquer um que se associe a

<sup>25</sup> “sans espoir de grâce” (BARBIERI, 1791, p. 219)

<sup>26</sup> “Cagliostro, en robe de pénitent, pieds nus, un cierge à la main, parcourut, entre deux files de moines, le trajet du château Saint-Ange à Santa Maria. Là, agenouillé devant l'auteul, il demanda pardon à Dieu et à la Sainte Église, et abjura ses erreurs! La comédie était jouée.” (GAGNIÈRE, 1903, p. 54)

<sup>27</sup> “rits, des propositions, une doctrine et un système qui ouvrent une large route à la sédition, et comme propre à détruire la religion chrétienne, superstitieux, blasphématoire, impie et hérétique.” (BARBIERI, 1791, p. 221)

essas sociedades, ou as proteja.” (BARBIERI, 1791, p. 222, *tradução nossa*)<sup>28</sup>. A partir disso, o Santo Ofício divulgou a descoberta da estranha capacidade que o conde tinha de corromper o coração humano, suas falsas profecias, baseadas em informações previamente levantadas, bem como a intenção subversiva de Cagliostro, por ter, supostamente, alimentado a Revolução que, naquele momento, ocorria na França e que, segundo acreditava, pretendia destruir, igualmente, a Igreja Católica.

Com praticamente toda a vida de Cagliostro registrada em arquivos, as circunstâncias de sua morte transitam entre o real e o maravilhoso. Segundo sua certidão de óbito, morreu de apoplexia em 1795. Seu corpo foi enterrado em um terreno baldio na extremidade oeste da fortaleza de Saint Leo, pois não teve direito a uma sepultura religiosa. Por outro lado, uma das lendas mais conhecidas sobre sua figura imortal diz que conseguiu fugir, trajando as vestes de seu confessor. Cagliostro teria sido procurado pelos batalhões franceses de Napoleão Bonaparte, em sua chegada a Roma em 19 de fevereiro de 1797. Os oficiais teriam pedido informações acerca do místico italiano e descobrem que já estava morto e o Castelo de Saint Leo, a qual guardou Cagliostro em seus últimos dias, havia sido derrubado em 1796.

Como vimos, os arquivos sobre Cagliostro contribuíram para estabelecer certas convenções da personagem que passaram a ser retomadas na literatura. Podem-se pontuar algumas dessas convenções que passaram a figurar no imaginário cultural: 1) a de um grande charlatão, que seduz com suas falsas práticas místicas; 2) a de que faz parte de um complot político-ideológico, seja como um agente da Companhia de Jesus em um Estado protestante, seja como um conspirador de uma Sociedade Secreta em favor da revolução mundial, que derrotaria a monarquia e a Igreja.

Sua figura sempre ficcional e polimórfica migrava de arquivos para obras literárias, circulava dos panfletos à *boca do povo*. Tornava-se interesse público. Causava repulsa e fascínio de filósofos e de escritores literários e, assim, estabelecia-se na história e no campo da lenda ou do mito, tornando impossível uma generalização ou mesmo conhecer a verdadeira personalidade de Cagliostro. Deve ser, por isso, que não param de sair biografias de Cagliostro até hoje. Todas elas, também, testemunhos imprecisos de sua história.

Reconhecendo que a personagem transformou-se em mito literário por ter suas convenções estabelecidas na cultura, devemos investigar quais mitologemas compõem o mito literário de Cagliostro. Afinal, como vimos, todo mito é composto de uma constelação mítica. Além disso, esses mitologemas parecem ter contribuído para a efetivação de Cagliostro no mundo literário, pois começam a apresentar certas convenções sobre Cagliostro que passaram

---

<sup>28</sup> “l’on établira les peines corporelles les plus graves , et principalement celles des hérétiques , contre quiconque s’associera à ces sociétés , ou les protégera.” (BARBIERI, 1791, p. 222)



a ser recuperadas em muitas de suas representações. Assim, o mito literário de Cagliostro começa a ser construído antes mesmo da literatura. No próximo capítulo, observaremos como obras literárias recuperaram essas convenções presentes nesses arquivos e contribuíram para a efetivação de sua figura no imaginário do público.

### 3 HORIZONTES MÍTICOS DE CAGLIOSTRO

“Je suis opprimé , je suis accusé, je suis calomnie. Ai-je mérité mon sort ? je defends dans ma conscience, et j'y trouve la paix que les hommes me refusent.” (Cagliostro em *Mémoire pour le comte de Cagliostro*)

Segundo Sellier (1984), seriam as seguintes as características do mito literário: firmeza da organização narrativa; significado simbólico e significado filosófico. No que se refere a Cagliostro, pode-se dizer que essas características estão presentes em sua construção. A personagem possui uma história que passa a ser retomada por vários arquivos da cultura. Seu significado simbólico e filosófico está interligado a sua construção como símbolo do irracionalismo romântico, de sua individualidade rebelde, contrário aos interesses da monarquia, da Igreja e do racionalismo das Luzes. Além disso, a personagem nascida no período de efetivação dos ideais românticos pela Europa revela-se como a concretização de um mito literário romântico, em sua busca pelo oculto, pela cristalização do interesse pelo místico.

Seu significado filosófico, ainda, opera-se no sentido de ter sido um místico tornado imortal que fora partícipe da Revolução Francesa. Pela criação de Cagliostro como um herói capaz de planejar e executar a derrubada da monarquia francesa, estabeleceu-se uma percepção de mundo sobre a personagem relacionada a uma visão libertadora, que migrou para diversas representações ficcionais:

É preciso ler a *História do Jacobinismo* de Abbé Barruel, as *Provas da conspiração dos iluminados* de Robison e também as observações de Mounir sobre essas duas obras, para se ter uma ideia do número de figuras famosas da época suspeitas de tendo feito parte das associações místicas cuja influência preparou a revolução. (NERVAL, 1852, p. 516, tradução nossa)<sup>29</sup>

O mito literário de Cagliostro é o da modificação de uma sociedade, relacionada à transição do pensamento associado ao Antigo Regime para outra forma de governo. Não é em vão que haja narrativas no meio esotérico que afirmem ter sido Napoleão Bonaparte iniciado na Maçonaria Egípcia, esta última trazida por Cagliostro para a Europa. Assim, as duas personagens, Napoleão Bonaparte e Cagliostro são, também, complementares nesse sentido.

Edward W Said (1990, p. 96), em sua obra *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*, relaciona essas duas figuras históricas. Para o autor, representam a força do

---

<sup>29</sup> “Il faut lire l' "Histoire du Jacobinisme" de l'abbé Barruel, les "Preuves de la conspiration des illuminés" de Robison, et aussi les observations de Mounir sur ces deux ouvrages, pour se former une idée du nombre de personnages célèbres de cette époque qui furent soupçonnés d'avoir fait partie des associations mystiques dont l'influence prépara la révolution.” (NERVAL, 1852, p. 516)

domínio europeu no Oriente, sendo “Cagliostro, o grande personificador europeu do Oriente, e Napoleão, o seu primeiro conquistador moderno.”

Não resta dúvida de que o mito literário de Cagliostro foi bastante empobrecido na maior parte das narrativas em que foi recuperado, tendo sido tomado em facetas superficiais de sua figura. Porém, o que se destaca no seu caso é sua constante retomada, indicando que se trata de uma fonte de interesse, o sinal do seu horizonte mítico, visto que um mito literário exerce fascínio e torna-se um fenômeno social conhecido por todos: “ele operaria tal sedução nos leitores que sobreviveria ao tempo e se difundiria no espaço, nunca cansando seu público.”<sup>30</sup> (PETIT-RASSELLE, 2007, p. 2, *tradução nossa*)

Segundo Petit-Rasselle (2007), um mito literário é reconhecido se houver a convenção, que consiste na retomada de sua história ou de fragmentos de uma história largamente propagada e facilmente reconhecível. Assim, enquanto o mito é antropológico, o mito literário tem como principal característica sua representação na cultura. A contradição no caso de Cagliostro é a de que mesmo sendo um mito literário por essa referenciação constante a traços de sua figura, não nasceu literário, por outro lado, foi literarizado nos arquivos que o tematizaram, tornando-se uma figura ficcional que transcendeu à história. Isso porque, segundo Viatte (1979), que fez um importante estudo sobre o interesse pela teosofia no pré-romantismo francês, mais especificamente entre 1770 a 1820, Cagliostro é um dos místicos que causou fascínio da sociedade daquela época. Assim, salienta que, no período em que Cagliostro vive sua aventura “acaba por trazer delírio a toda a sociedade. Nada parece improvável: o turbilhão influencia até os cétricos”<sup>31</sup> (VIATTE, 1979, p. 217, *tradução nossa*).

Outro pesquisador que observou a esfera simbólica dessa personagem para o pensamento romântico foi Umberto Eco (2006, p. 16), que, em sua conferência *Migrações de Cagliostro*, afirma existir uma *cagliostrofilia maçônica*<sup>32</sup>. Em nossa compreensão, tal conceito refere-se ao constante interesse em representar esse indivíduo. Eco (2006) acredita que Cagliostro foi transformado em símbolo do livre-pensamento e do irracionalismo romântico por ter sido vítima do obscurantismo clerical e por ter se oposto aos ideais monárquicos, ao mesmo tempo em que foi representado como santo e demônio, o que dialoga com nossa percepção de que se tornou símbolo de mudança social.

---

<sup>30</sup> “Elle opérerait une séduction telle sur le lectorat qu’elle survivrait au temps et se diffuserait dans l’espace, sans jamais laisser son public.” (PETIT-RASSELLE, 2007, p. 2)

<sup>31</sup> “L’aventure de Cagliostro achève de faire délirer toute la société. Rien ne paraît invraisemblable: le tourbillon emporte même les sceptiques.” (VIATTE, 1979, p. 217)

<sup>32</sup> Umberto Eco não explicita a significação desse termo. A partir de nossa pesquisa, temos concluído que Cagliostro tem gerado constante interesse através do tempo, seja de seus admiradores, de seus detratores ou até mesmo como uma fonte de curiosidade e de pesquisa, tendo transformado-se em uma personagem lendária.

Como vimos, Cagliostro foi capaz de exercer fascínio coletivo enquanto viveu e segue tendo sua ressonância na contemporaneidade. Para Brunel (1997, p. 19), essa é uma marca importante dos mitos literários, que se tornam capazes de exercer um fascínio coletivo bastante comparável a dos mitos primitivos: “Quando consideramos, por exemplo, que determinado personagem histórico é um mito, é porque o vemos como um herói mítico, um novo Aquiles, um novo Heitor [...] Napoleão se torna um Orgro ou um Prometeu [...].”

Observamos, assim, que Cagliostro, enquanto figura polimórfica, passou pelo trabalho do palimpsesto ao ser representado nas artes em geral. Entre o ato de escrever e apagar, aquele que se revela no que está encoberto, a personagem surge, a cada vez, como a figura da fênix, renascida das cinzas a partir do trabalho criativo de seus elaboradores ficcionais. Para sua construção, foi determinante o resgate de certos mitologemas, que nos permitiram relacionar essa personagem a figuras que estão presentes no imaginário coletivo, a saber: os mitos etno-religioso de Orfeu, de Prometeu e à narrativa literária de prestígio de Fausto, rastros míticos que devemos perscrutar a fim de conhecer como Cagliostro é construído como um mito literário.

### 3.1 Cagliostro, uma figura órfica através do tempo

Figura 3 - Orpheus



Fonte: Hugues Jean François Paul Duqueylard (18- ?) in : Warburg.chaa-unicamp

Orfeu era mágico e iniciado nos mistérios da humanidade. *Orphnés* é o termo grego associado à obscuridade. A personagem mítica foi transformada em imortal após ter sido brutalmente dilacerada pelas Mênades, que estavam enciumadas pelo amor devoto de Orfeu

por Eurídice, a esposa dele falecida. Com Orfeu, foi promulgada a crença na magia dos iniciados e a crença nas religiões ligadas aos mistérios. Orfeu como mito está relacionado a uma nova forma de compreender a religião grega:

Orfeu, qualquer que seja sua origem, aparece na história como um profeta e mestre humano, cuja doutrina foi incorporada a uma coleção de textos. Ele não tinha um tipo de religião nova e totalmente diferente para oferecer, mas uma apresentação ou modificação particular da religião. Aqueles que gostavam deles podiam tomá-lo como seu profeta, viver uma vida órfica e chamar-se órficos. (GUTHRIE, 1970, p. 9 e 10, *tradução nossa*)<sup>33</sup>

Orfeu, assim, é tido como aquele que foi iniciado nos mistérios do Egito, como um mágico, doador de conhecimento para humanidade e que propôs uma forma mística de pensar a religião grega. Orfeu é considerado fundador das religiões de mistério por ter revelado aos homens o significado dos ritos de iniciação.

Segundo Jude (1984), em *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le Romantisme Français (1800-1855)*, a partir de fins do século XVIII observa-se o interesse de iniciados e iluminados a reviverem doutrinas esotéricas dos antigos, o que pode ser considerado como uma espécie de interesse renascido pelo orfismo. Rosacruz, maçons, *Illuminati*, gnosticismo, swedenborgismo, de forma ampla, podem ser consideradas religiões ou agremiações órficas. Reúnem-se em torno da questão da Iniciação em mistérios.

Cagliostro possui uma herança órfica. Pode-se dizer que, junto a outros místicos setecentistas, como Saint-Germain, Swedenborg, Saint-Martin, torna-se índice de uma cultura que busca resgatar a referência a Orfeu como iniciado nas religiões de mistérios, ou o interesse pelas ciências ocultas. Assim, persegue-se aquilo que vai *além* da esfera do imediatamente alcançável pela mente humana, pressupondo o conhecimento da pedra filosofal.

Cagliostro é herdeiro de uma tradição órfica por convidar uma sociedade, que perdia as bases da fé religiosa, a olhar na direção do Desconhecido. O período em que vive e percorre sua aventura é aquele que possui uma clara contradição entre o Racionalismo das Luzes e o misticismo dos teósofos. Como sabemos, o discurso dos primeiros saiu vencedor nessa batalha de ideias. A sociedade, até hoje, é pautada pelos princípios racionalistas.

Porém, é preciso ter em conta que o século XVIII, costumeiramente, conhecido como o século da Razão, das Luzes, teve, também, uma contradição, pois havia uma forte corrente de pensadores relacionada à teosofia. Para os falantes da Língua Portuguesa, a diferença é

---

<sup>33</sup> “Orfeo, cualquiera haya sido su origen, aparece en la historia como un profeta y maestro humano, cuya doctrina estaba incorporado en una colección de textos. No tenía una especie de religión nueva y enteramente distinta que ofrecer, sino una presentación o modificación particular de la religión. Quienes congeniaban con ellos podían tomarlo como su profeta, vivir la vida órfica y llamarse órficos.” (GUTHRIE, 1970, p. 9 e 10)

mais difícil de conceber, pois o termo Iluminismo, as Luzes, como conhecemos, refere-se, em francês, ao termo “Lumières”, associado a um estudo das artes e das ciências, conduzidas pela razão. Por outro lado, “Illuminisme”, em francês, que poderia, imediatamente, ser traduzido por Iluminismo, tem outro sentido nessa língua, equivalendo ao termo iluminado, místico, relacionado às teorias de Martinez de Pasqually, Louis Claude de Saint-Martin, Swedenborg e Cagliostro. Refere-se a uma filosofia profunda, em que se convergem, em alguns casos, charlatanismo e o anseio pelo irreal e o sobrenatural.

Assim, segundo Beresniak (1987), em sua obra *Franc-maçonnerie et romantisme*, existiria uma oposição entre esses dois grupos, os iluminados e os iluministas, sobretudo no plano político e nas ideias centrais, o primeiro ligado à fé e o segundo à razão. Para o autor, mesmo no âmbito dos iluminados, pode-se categorizar os místicos em categorias: aqueles que possuem uma visão espiritual mais profunda, relacionada ao saber erudito; e aqueles que representavam um misticismo mais popular, de fácil acessibilidade. Salienta, porém, que, para o público em geral, tal categorização não era evidente, pois, em muitos casos, as mesmas pessoas que admiravam as ideias de Saint-Martin e Swedenborg aplaudiam Cagliostro e Saint-Germain. Para tornar mais clara a diferença entre o misticismo erudito dos primeiros e a popular dos últimos, faremos uma breve explanação sobre o pensamento e as práticas desses indivíduos.

Saint-Martin, que escrevia sob o pseudônimo de Filósofo Desconhecido, torna-se membro da Ordem dos Cavaleiros-Maçons Sacerdotes Eleitos do Universo (*Élus Coëns*). Escreveu diversos livros, folhetos e artigos em que define seus preceitos. Seu trabalho consistia em buscar o que foi perdido, restaurar a “harmonia” entre o homem e o Deus. Atribui à “linguagem” um valor metafórico, consistindo na relação entre a voz de Deus e a sabedoria do homem. A fala seria, assim, o que restauraria a harmonia perfeita quando ocorrer a reintegração da era “sabática”. Sua busca refere-se à palavra que dirá tudo, a fala-elixir infinito. Em sua concepção, o sacerdote seria “o mestre da palavra”, o colaborador de Deus, pois ele faz com que sua voz seja ouvida entre as pessoas. Por isso, segundo Beresniak (1987), essa referência ao sacerdote como o “mestre da palavra” será tema para se referir ao poeta romântico, aquele que detém o dom da palavra.

O espiritualista Swedenborg passou de uma vida de acadêmico para o campo do misticismo por ter tido estranhos pesadelos em que se via agredido por monstros e animais furiosos, bem como era visitado em sonhos nos quais Cristo, anjos e demônios apareciam a ele. Redige uma de suas principais obras, *Arcanos Celestes*, em dezoito volumes, nos quais ensina o monoteísmo absoluto e promete aos eleitos satisfações carnavais, o que o aproxima dos mulçumanos. Afasta-se dos católicos e protestantes e reconhece das Santas Escrituras

apenas os Evangelhos e o livro de Apocalipse, rejeitando as epístolas e as contribuições do apóstolo Paulo. Aliás, tanto esse místico como Saint-Martin e outros iluminados místicos não se acomodavam às religiões institucionais. Swedenborg considerava que havia recebido a missão de elevar à Nova Jerusalém, que era um ser familiar ao Universo, pois relatava fazer viagens a outros planetas. Para ele, o homem havia passado da Idade de Ouro à Idade de Ferro. Seu simbolismo repousa sobre a ideia de que cada objeto tem correspondência com outro mundo (BERESNIAK, 1987).

Quanto a Cagliostro, foi recebido na “Estrita Observância”, um loja maçônica respeitada por ter seus rituais ligados aos Templários e que teve como membros nomes como Goethe, Mozart, Wieland, Werner e Herder, mas, de fato, essa figura esteve muito mais ligada a um misticismo popular, pois criou seus próprios ritos maçônicos, relacionados à Maçonaria Egípcia, e promulgou sua habilidade de criação do mercúrio, da pedra filosofal e da água da juventude. Além disso, soube bem divulgar sua carreira de curandeiro, que teve grande aceitação na França.

Segundo Beresniak (1987), Cagliostro afirmava penetrar nos mistérios das ciências egípcias, os do livro de *Thoth et d’Hermes Trismégiste*. Retomar o mito egípcio, inclusive, dialoga com muitas ideias dos místicos eruditos da época, que acreditavam em uma *Idade do Ouro* dos homens, a crença de que os egípcios possuíam qualidades superiores no passado ligado ao conhecimento das pirâmides, o que, também, será refletido na literatura dos séculos XIX e XX. Alguns anos após a morte de Cagliostro, surgiria uma moda egípcia na Europa, influenciada pela expedição de Napoleão Bonaparte ao Oriente e pela decifração de hieroglófilos por Champollion<sup>34</sup>.

No que se refere a Saint-Germain, essa personagem ganha popularidade e brilha na Corte francesa. Estabelece-se como uma lenda. Para o presidente da Academia Brasileira de Gnose (Abragnose), Carlos Bunn<sup>35</sup>, as origens de Saint-Germain ou Cagliostro não são passíveis de serem realmente conhecidas e suas vidas, dadas a vislumbre nos lugares por onde passaram, foram somente disfarces. Para Bunn, esses místicos foram considerados aventureiros, charlatães, embusteiros pelos poderosos do mundo, mas essas afirmações seriam caluniosas. A despeito do que dizem os arquivos institucionais sobre Saint-Germain e Cagliostro, Bunn afirma que esses alquimistas, bem como outros, mesmo que fossem

---

<sup>34</sup> Jean-François Champollion (1790-1832) é considerado o pai da egiptologia. Tornou-se conhecido pelos seus trabalhos sobre a cultura e a língua do Egito Antigo, e, em especial, por ter sido o principal responsável pela decifração dos hieróglifos egípcios.

<sup>35</sup> Carlos Buun, pseudônimo Karl Bunn, é Presidente da Igreja Gnóstica no Brasil. Concedeu-nos, gentilmente, uma entrevista em que relata como a visão religiosa gnóstica compreende as personagens Cagliostro e Saint-Germain.

encerrados em prisões encontravam um jeito “misterioso” de escapar, além disso, podem ser considerados imortais.

Uma influência importante perpassada por místicos como Saint-Martin, Swedenborg e até mesmo Cagliostro é a crença no magnetismo animal, que era tido como uma espécie de ciência na época e utilizado em muitas das religiões, seitas e sociedades secretas, tornando Mesmer<sup>36</sup>, o criador de tal teoria, uma figura central para os místicos.

Darnton (1988, p.111), em sua obra *O lado oculto da Revolução: Mesmer e o final do Iluminismo na França*, defende que o movimento mesmerista não morreu com o Antigo Regime, mas que “a Revolução o estilhaçou e deixou que fosse assimilado aos sistemas dos filósofos do século XIX.”

Andriopoulos (2014, p. 128) corrobora com essa ideia ao afirmar que filósofos, no século XIX, defendiam a factualidade do Mesmerismo, a exemplo de Fichte, Schelling e Hegel. Surgiram os tratados *Facts on Mesmerism (Fatos sobre o mesmerismo)*, de Chauncy H. Townshend (1840), bem como um capítulo de Schopenhauer, publicado em *Über den Willen in der Natur (Sobre a vontade na natureza)* (1836), em que o filósofo “apresenta o mesmerismo e o magnetismo animal como prova factual de sua teoria metafísica da vontade.”

Saint-Martin foi aluno de Mesmer. Muitos dos Iluminados, notavelmente, os martinistas veem no magnetismo a afirmação do seu sistema de mundo. Assim, segundo Beresniak (1987), Mesmer traz para os iluminados a garantia experimental de suas instituições. Esse sistema é elaborado, utilizando um vocabulário comum aos homens de ciências e aos místicos da época: energia, força, influência etc. A Igreja de Swedenborg, que teve propagação rápida pela Europa, fez uso do Magnetismo animal. William Blake, que foi por algum tempo, seguidor dos preceitos do místico sueco, utilizava, em suas narrativas mitológicas, os fenômenos magnéticos como metáforas para ilustrar temas importantes (RIX, 2009).

Assim, tanto os filósofos oitocentistas, que buscavam uma conciliação com o misticismo religioso, não ortodoxo, em busca de respostas para o irracionalismo e para a existência do mal, como os escritores românticos eram influenciados pelas crenças místicas.

Os iluminados não se preocupavam apenas com a pura comunicação com o Divino, mas também estavam interessados em alquimia, em encontrar o elixir da longa vida, em adivinhações. Assim, o século XVIII, mais conhecido como um momento de exaltação do racionalismo, foi, também, o século em que místicos e curandeiros tiveram grande

---

<sup>36</sup> Franz Anton Mesmer (1734 -1815) era um médico alemão, que praticou medicina na França entre 1778 e 1785. Postulou a existência de um fluido magnético universal do qual poderia se fazer uso terapêutico. Introduziu o termo magnetismo animal, depois, denominado, também, mesmerismo. Mesmer acreditava que, por meio da “magnetização” do paciente, era possível redirecionar o fluido e, assim, livrar o paciente de sua queixa.



notoriedade por toda a Europa. Inclusive, nas cortes, os próprios reis e rainhas recorriam a esses indivíduos, acreditando que poderiam realizar prodígios e curas. Desse modo, os iluminados, os perdedores do debate de ideias contra o espírito das Luzes, não saíram totalmente desmoralizados ou esquecidos, ao contrário, ganharam seu espaço no imaginário, nos salões da nobreza, nos espaços de compartilhamento da burguesia, nas esferas populares, que aclamavam as curandeirices que esses místicos propunham-se a realizar.

Como sabemos, a busca pelas experiências metafísicas é inerente ao percurso do homem na terra. Todas as culturas possuem alguma forma de relação com o sagrado, com o transcendental. Na Civilização Ocidental, reflexões sobre o místico ocorrem desde a tradição grega, em Platão, Plotino, e perpassam e amadurecem suas reflexões no Cristianismo, com a “mística especulativa na Patrística grega e seus prolongamentos na teologia bizantina, e a mística especulativa na Patrística latina e seus prolongamentos na teologia ocidental.” (VAZ, 2000, p. 10). Porém, o século XVIII trouxe uma nova perspectiva em relação ao místico, tendo sido considerado um período de grande secularização: “De *mystica theologia* da Baixa Idade Média, ele é dessacralizado, banalizado e mesmo rebaixado a uma significação pejorativa no clima racionalista ou empirista da filosofia dos séculos XVIII e XIX.” (VAZ, 2000, p. 42)

Dessa forma, na modernidade, a palavra "mística" designa “convicções, comportamentos ou atitudes, cujo objeto está circunscrito aos limites do nosso ser-no-mundo e envolvido por uma nuvem passional que obscurece o claro olhar da razão” (VAZ, 2000, p. 10). Foi nesse movimento de rebaixamento do místico, iniciado no século XVIII, que se transferiu a reflexão sobre Deus, na ótica cristã, para um “projeto de autodeificação do ser humano na imanência da sua história.” (VAZ, 2000, p. 43). Isso permitiu o estabelecimento de um terreno fértil para Cagliostro e outros místicos setecentistas tornados famosos:

O solo estava bem fertilizado para a cultura, de Cagliostro, o sementeiro da superstição. Cada variedade de misticismo atraiu a mente imaginativa. Havia sociedades de illuminati, rosacruzes, alquimistas e maçons ocultistas. (EVANS, 1903, p. 525, tradução nossa)<sup>37</sup>

Jude (1984) acredita que a popularidade e ambiguidade de Cagliostro e de suas práticas promulgadas no decorrer dos séculos XVIII e XIX relacionam-se ao interesse pela moda dos ritos de iniciação, estimulado pela Maçonaria, seitas teosóficas místicas ou martinistas.

Assim, compreendemos que Cagliostro esteve no centro dessa disputa entre o espírito das Luzes, o interesse das religiões oficiais e o misticismo *rebaixado* do século XVIII. Além

---

<sup>37</sup> “The soil was well fertilised for the coming of Cagliostro, the sower of superstition. Every variety of mysticism appealed to the imaginative mind. There were societies of illuminati, Rosicrucians, alchemists, and Occult Freemasons.”(EVANS, 1903, p. 525)

disso, foi partícipe de um movimento em direção à valorização das tradições relacionadas às religiões de mistério. Embora se saiba que a alquimia, o rosacruzianismo sejam anteriores a esse período, pode-se dizer que se tratavam de práticas marginalizadas, que não receberam a mesma consideração na cultura do que no século XVIII. Nesse século, ainda que continuassem as perseguições e tentativas de apagamentos dessas práticas por parte de autoridades religiosas e do pensamento racionalizante, passaram a ser mais valorizadas, pois foram largamente promulgadas pelo movimento romântico, o que delimitaremos melhor no próximo subcapítulo.

### 3.1.1 O interesse pela cultura órfica de Cagliostro no Romantismo

O movimento em direção ao místico do século XVIII coincide com o nascimento e promulgação dos Romantismos pela Europa. É conhecida a relação entre o ser *romântico* e o interesse pelo esoterismo, podendo ser compreendido como um sintoma de sua reação ao racionalismo das Luzes e a sua rebeldia em relação às regras estabelecidas pelas religiões oficiais dos Estados, em países do norte europeu, vertentes da religião protestante, em países do sul, do catolicismo romano.

Compreendemos, assim, que os mitologemas de Orfeu podem ser associados a Cagliostro, por este ter se declarado um iniciado nos mistérios do Egito. Outro mitologema é a referência aos *poderes* mesmeristas que aparece em representações de Cagliostro, bem como de Orfeu, que “possuía essa outra arma formidável comum a todos os sacerdotes mágicos: o 'olhar fascinante' do mesmerista.” (JUDE, 1984, p. 200, *tradução nossa*)<sup>38</sup>

No pensamento clássico, o homem projeta o Absoluto em uma imagem ideal e os homens são apenas criaturas de um Deus pessoal, porém, no século XVIII, isso muda de figura, como os *iluminados*, o homem deixa seu posto de miserabilidade e dependência, ele pode conhecer o divino ao adentrar na esfera dos mistérios e do oculto. Para eles, Deus perde sua forma pessoal e o homem interioriza sua transcendência. Essa ideia passa a alimentar um culto aos heróis ou aos mitos, pois, se a alma de cada indivíduo tem um aspecto divino, é possível buscar nesses mesmos homens essa ligação mística, espiritualista. Esse culto aos heróis, aos mitos, dialoga com a necessidade do homem daquela época de remover as estruturas tradicionais, ou seja, as amarras que a sociedade, a Igreja e o Estado impunham a ele. Beresniak (1987) ressalta que o pensamento romântico alimenta-se desse anseio pelo conhecimento e exaltação dos mitos, uma destas é a própria consagração da Revolução

---

<sup>38</sup> “possédait cette autre arme redoutable commune à tous les prêtres magiciens: le 'régard fascinateur' du mesmérisme.” (JUDE, 1971, p. 200)

Francesa como um grande ponto de virada na *evolução* da Europa e de Napoleão, figura heróica, que se tornou um mito literário no qual os românticos inspiraram-se.

O Romantismo possui um grande foco na religiosidade e na relação do homem com o eterno, mas especificamente na criação das novas religiões ou nas renovações das antigas. Sua tendência em unir o físico e o religioso aproxima os românticos da teosofia e mesmo da tentativa de elaborar uma nova mitologia. Por isso, Bornheim (1993, p.11) conclui que todo o Romantismo “tende a resolver-se em termos de religião, todos os seus problemas conduzem a ela, e a exigência de unidade total só pode encontrar sua plenitude dentro de uma perspectiva religiosa.”

A religião sintetiza a relação do homem com o infinito, do homem com Deus. Dessa forma, o movimento romântico expressa perfeitamente as instâncias espirituais da época, discutidas amplamente no campo do idealismo filosófico. Essa religiosidade mística, central do pensamento romântico, está atrelada à percepção da arte, afinal, para os românticos, pode-se alcançar o infinito por meio da filosofia ou da arte. A arte, bem como a poesia, capta o absoluto e o gênio, a instância máxima do espírito romântico é elevada à “suprema expressão do Verdadeiro e do Absoluto.” (REALE; ANTISERI, 1991, p. 21)

Uma das influências marcantes do pensamento místico na estética romântica é aquela que concebe a existência de certos seres “inspirados”, pois os mestres das ciências secretas compreendiam-se como “magos” ou “eleitos”. Essa ideia, segundo Beresniak (1987, p. 68, *tradução nossa*), inspirou a ideia do “gênio” do Romantismo, que se refere aquele que sabe-fazer, o mestre fora do comum de uma técnica, aquele que retira sua inspiração do céu, que é visitado por um ser Divino: “ele é inexplicável. O talento é fruto do trabalho. O gênio é ‘concedido’ por poderes sobrenaturais. ‘O homem de gênio é habitado, possuído’. Ele incorpora o caráter eterno do ‘xamã em um estado de transe.’”<sup>39</sup> A referência ao gênio ou ao *eleito*, confere, no contexto romântico, uma dignidade particular ao poeta, que se torna aquele que diz a verdade, que é inspirado pelas musas (pelos deuses), tornando-se capaz de decifrar os símbolos.

Segundo Beresniak (1987), por buscarem as leis ocultas e reabilitação da emoção em detrimento da razão, propagada pelos *Iluminados*, também se afastando do Classicismo, pois este se ocupava, essencialmente da forma, da clareza e da elegância, os românticos aspiravam ao esplendor, à profundidade e à religião como recôndito da alma humana. Essa proximidade de um sentimento religioso, para Rosenfeld e Guinsburg (1993), revela que se pode conhecer

---

<sup>39</sup> “Il est inexplicable. Le talent est le fruit du travail. Le génie est ‘accordé’ par des puissances surnaturelles ‘L’homme de génie est habité, possédé’. Il incarne le personnage éternel du ‘chaman’ en état de transe.” (BERESNIAK, 1987, p. 68)

uma verdadeira teosofia romântica, esta fundada a partir da influência do Idealismo alemão, do pensamento oriental e de místicos do século XVIII, como Louis Claude de Saint-Martin e Swedenborg. Concepções como a do homem como emanção do divino, a magia dos grandes iniciados, a metempsicose e o Cristianismo “interior” são recorrentes em escritores românticos.

Um exemplo de representação artística romântica que aborda a questão da iniciação nas religiões de mistérios é a ópera *La Flûte enchantée (A flauta mágica)* (1791), composição de Mozart e libreto de Emanuel Schikaneder, representativa da arte maçônica e que serviu de referência para a Egíptomania que se espalhou no século XVIII. Essa obra é inspirada no rito egípcio levado por Cagliostro à Europa (o místico abriu a primeira loja maçônica egípcia em Lyon, em 1784). Segundo López (2015), tanto Schikaneder como Mozart eram membros da Maçonaria e *La Flûte enchantée* é considerada uma das produções mais relevantes de todo o conjunto histórico-artístico da cenografia maçônica, o que a tornou um referente estético desde sua estreia para muitos membros da maçonaria, como Goethe.

Gérard de Nerval, um escritor romântico, em sua obra lítero-biográfica *Les Illuminés: Récits et portraits*, de 1852, observa como certas figuras de místicos foram relevantes para a construção dos pensamentos que perpassavam a sociedade de sua época. No capítulo *Cagliostro*, o autor traça um caminho para a efetivação do misticismo no século XVIII. Segundo afirma, a Igreja que mantinha seu domínio das mentes até o século XVI, começa a disputar terreno com as tradições esotéricas, provenientes das Cruzadas, responsáveis pelo contato do Cristianismo com o Oriente, que se apoiou nas suas tradições e superstições: “os templários foram, entre os cruzados, aqueles que tentaram alcançar a mais ampla aliança entre as idéias orientais e as do cristianismo romano.” (NERVAL, 1852, p. 503 e 504, *tradução nossa*)<sup>40</sup>

As Cruzadas, em sua relação com os mistérios do Oriente, foram responsáveis por atribuir os fundamentos da franco-maçonaria, “que estavam ligados a instituições semelhantes estabelecidas por muçulmanos de várias seitas e que ainda sobrevivem à perseguição, especialmente em Hauran, Líbano e Curdistão.” (NERVAL, 1852, p. 504, *tradução nossa*)<sup>41</sup>. Dessa maneira, surgem grupos relacionados à maçonaria e a outras corporações populares que se reúnem em busca de refletir a religião e a espiritualidade, afastando-se de um materialismo puro.

---

<sup>40</sup> “Le Templiers furent, entre les croisés, ceux qui essayèrent de réaliser l’alliance la plus large entre les idées orientales et celles du Christianisme romain.” (NERVAL, 1852, p. 503 e 504)

<sup>41</sup> “qui se rattachaient à des institutions analogues établies par les musulmans de divers sectes et qui survivent encore aux persécutions, surtout dans le Hauran, dans le Liban et dans le Kurdistan.” (NERVAL, 1852, p. 504)

Nerval (1852, p. 505, *tradução nossa*) afirma que a maior parte dos estudiosos médicos e naturalistas da Idade Média, como Paracelso, Jérôme Cardan, Roger Bacon, “estavam mais ou menos apegados a essas doutrinas, que deram uma nova fórmula ao que então se chamava ciências ocultas, ou seja, a cabala, a quiromancia, a alquimia, a fisionomia etc.”<sup>42</sup>. Os neoplatônicos italianos do século XVI, como Marsile Ficin, Pie de la Mirandole, Mersius, Nicolas de Cusa, Giordano Bruno, já haviam dado sua contribuição em relação ao pensamento místico por resgatarem os ideais alexandrinos, o que “tornou possível estudar novamente os Plotinos, os Proclo, os Porfírios, os Ptolomeu, os primeiros oponentes do catolicismo nascente.” (NERVAL, 1852, p. 505, *tradução nossa*)<sup>43</sup>

Esses elementos e reflexões se propagam para dar luz a diversas escolas místicas que se desenvolverão no fim do século XVII, como os Rosacruzes, depois no século XVIII, com

[...] os convulsivos e certas seitas do jansenismo; por volta de 1770, os Martinistas, os swedenborgianos e, finalmente, os Iluminados, cuja doutrina, fundada pela primeira vez na Alemanha por Weisshaupt, logo se espalhou para a França, onde foi incorporada à instituição maçônica.<sup>44</sup> (NERVAL, 1852, p. 506, *tradução nossa*)

A referência a Cagliostro no Romantismo, nesse sentido, representa, assim, o retorno obsessivo ao mito de Orfeu, ou seja, ao desejo de conhecer o segredo das forças divinas que agem sobre o destino da humanidade, ou, como observou Guinsburg (1993, p. 13), a um desejo de tornar-se semelhante a Deus, “que buscando as esferas mais profundas do homem, reptou o consagrado, o estabelecido.”

Podemos compreender, enfim, que o século XVIII foi o terreno fértil para o misticismo e os Romantismos foram molas propulsoras de sua divulgação. Cagliostro, a figura que viveu nesse entremeio e esteve no centro de uma disputa, não podia deixar de ter sido de fato o que se tornou, uma personagem órfica do Romantismo.

### 3.2 Cagliostro, o desafiante dos “poderosos” e o mito de Prometeu

---

<sup>42</sup> “s'étaient rattachés plus ou moins à ces doctrines, qui donnaient une formule nouvelle à ce qu'on appelait alors les sciences occultes, c'est-à-dire, la cabale, la chiromancie, l'alchimie, la physiognomonie, etc.” (NERVAL, 1852, p. 505)

<sup>43</sup> “et lit étudier de nouveau les Plotin, les Proclus, les Porphyre, les Ptolémée, premiers adversaires du catholicisme naissant.” (NERVAL, 1852, p. 505)

<sup>44</sup> “[...] les convulsionnaires et certaines sectes du jansénisme; vers 177, les martinistes, les swedenborgiens, et enfin les illuminés, dont la doctrine, fondée d'abord en Allemagne par Weisshaupt, se répandit bientôt en France, où elle se fondit dans l'institution maçonnique.” (NERVAL, 1852, p. 506)

Figura 4 - Prometheus bringt den Menschen das Feuer, 1817



Fonte: Heinrich Friedrich Füger in: Alte meister Museum

Prometeu, um titã mitológico, que, ao roubar o fogo de Zeus e entregá-lo aos mortais, passou a ser considerado um defensor da humanidade e um desafiante do poder dos deuses. Sua ofensa aos deuses, porém, não ficou impune. Zeus, que se negava a entregar o fogo aos homens, temendo que os mortais pudessem alcançar um poderio semelhante ao dele, impõe um terrível castigo ao titã, que seria também um exemplo aos outros homens que ousassem desafiá-lo: “Prometeu é acorrentado a uma coluna e vê seu fígado num perpétuo renascer sendo devorado por uma águia.” (TROUSSON, 1997, p. 785)

Em *O Prometeu acorrentado*, de Ésquilo, o mito de Prometeu alcança um significado mais amplo nos sentidos religioso e metafísico. O titã passa a representar a celebração do progresso e a grandeza do homem. Prometeu é aquele que insere os homens na civilização, permitindo-lhes conhecer o fogo, elemento demarcador na história da humanidade e que, por isso, é o primeiro passo na direção das técnicas e das artes. Dessa forma, é a própria desobediência de Prometeu que rompe a lei divina e permite ao homem a parcial independência dos deuses. Assim, “o roubo do fogo representaria, portanto, à origem, uma tentativa dos homens de furtar dos deuses o alimento que assegura a imortalidade, mas o culto da chama teria rapidamente suplantado o mito relacionado ao alimento.” (TROUSSON, 1997, p. 784)

No Romantismo, Prometeu torna-se símbolo máximo da revolta contra a ordem metafísica e religiosa e estabelece-se um culto de Prometeu. Dessa maneira, os heróis românticos são associados ao gênio prometeico, “que não pode ajustar-se a quaisquer limitações e estruturas sociais” (ROSENFELD; GINSBURG, 1993, p. 270).

A revolta de Prometeu contra Zeus, na percepção dos românticos, implica em uma negação à ordem divina, protestadora pelo livre arbítrio dos homens, a qual será associada à própria defesa da criação artística espontânea, livre das prerrogativas clássicas:

O artista genial cria à maneira de Deus, tirando o universo do nada: concepção estética à qual Goethe acrescentará uma metafísica da revolta deduzida da autonomia do ato criador do artista. [...] É ao *Sturm und Drang* que ela pertence, pois será o Romantismo que lhe dará a formulação definitiva: Prometeu ainda não passa de um criador *sob* Júpiter; cedo, será um criador *contra* Zeus. (TROUSSON, 1997, p. 790)

O gênio romântico é aquele que se recusa a associar-se aos modelos e às normas pré-estabelecidas pelo Classicismo e pelo racionalismo das Luzes. Tal rebeldia, também está associada ao titanismo paganizante ou “o divórcio eterno entre a terra e os céus”, deixando aos homens as três forças que os liberta de Júpiter: a faculdade de criar, o amor e a esperança.” (TROUSSON, 1997, p. 790)

Os românticos, também, associam a revolta aos poderes religiosos ou políticos estabelecidos como representantes de uma força divina que inibe a liberdade dos homens. Assim, Prometeu torna-se o modelo daquele que enfrenta a tirania e o despotismo político, a personificação do ‘libertador’, da qual emergirá o mito de Napoleão Bonaparte como conquistador e herdeiro da Revolução Francesa (TROUSSON, 1997).

Não somente Napoleão foi tomado por essa perspectiva simbólico-heroica, embora se possa considerar que o imperador francês tenha sido o maior representante do heroísmo romântico, outros homens associados ao período da Revolução alcançaram semelhante simbologia: Camille Desmoulins, Danton, Robespierre, Saint-Just, entre outros.

Desse modo, a Revolução produziu seus novos mitos, que estão associados à figura de Prometeu, aquele que, ao mesmo tempo “é menosprezado, incompreendido, é perseguido pelo poder das autoridades ou da Igreja” (TROUSSON, 1997, p. 792), torna-se libertador da opressão dos poderosos contra os homens.

Nesse sentido, podemos compreender que Cagliostro, ao ser inserido em um conflito que o colocou em oposição aos poderes da monarquia e da Igreja, foi interpretado, em certas representações, tal qual o mitologema da figura desafiadora dos poderosos, Prometeu.

Como observa Dabezies (1997), um texto literário não é em si um mito, ainda que possa retomar e reeditar imagens míticas, podendo adquirir fascínio mítico em certas circunstâncias para um público de uma época. De igual modo, “ele pode perder seu valor mítico quando o público ou as circunstâncias mudam.” (DABEZIES, 1997, p. 732)

O autor salienta que um tema literário começa a ter valor mítico “quando passa a apressar a constelação mental em que se reconhece um grupo social.” (DABEZIES, 1997, p.

732) À vista disso, podemos compreender que o tema Cagliostro, envolvido em um complô político-ideológico, fazia sentido naquele momento de transição do Antigo Regime para uma nova forma de governo. Assim, o autor conclui que “a vitalidade e a atualidade de um mito se medem pela sua ‘receptividade’ e pelas variações dessa ‘receptividade’.” (DABEZIES, 1997, p. 732)

Cagliostro transformou-se em um mito literário. É herdeiro dos grandes mitos literários político-heróicos, de figuras gloriosas como Luís XVI, Napoleão, e de momentos marcantes, como a Revolução Francesa. Em torno desses mitos, prevalecem devaneios em torno de super-homens que enfrentam todo tipo de provas e aos quais se reserva um destino apoteótico (FERRIER-CAVERIVIÈRE, 1997). Trata-se de uma personagem que rompeu com a trama de uma época ou com o curso normal dos acontecimentos, revelando uma zona de sombra e de incompreensão:

Há nas mentalidades, no psiquismo coletivo, um conjunto de velhos sonhos, de esperanças ou de ódios que só estão à espera de uma oportunidade para se cravarem em alguma realidade; e, quando surge uma personagem investido de um certo poder e de uma certa função, ele cristaliza imediatamente todas essas esperanças, todos esses ódios, todos esses sonhos. (FERRIER-CAVERIVIÈRE, 1997, p. 386).

Cagliostro, o mito literário, com seu titanismo prometeico, representa a personagem que enfrenta os poderes vigentes e os vence: “no contexto preparatório do mito, convém, portanto, que se dê um espaço importante aos fantasmas coletivos, já que o mito político-heróico é resultado de toda uma elaboração inconsciente.” (FERRIER-CAVERIVIÈRE, 1997, p. 386).

Como vimos no capítulo que abordou os arquivos sobre Cagliostro, o *Compêndio* de Barbieri (1971) ajudou a montar o mito do complô político. O psiquismo coletivo foi, assim, orientado e manipulado. O papel da propaganda, nesse caso, tinha o objetivo de difamar o inimigo que poderia instaurar o caos: “a propaganda serve-se de grandes ideias claras, simples, fáceis, que se repetem, sempre iguais a si mesmas, a fim de mais facilmente se imprimirem nos espíritos.” (FERRIER-CAVERIVIÈRE, 1997, p. 387).

Quando se forma um mito, ele expande-se por meio da propaganda, que o sustenta e o alimenta. Torna-se, assim, um fenômeno popular, atendendo a novas necessidades e a novas fantasias. “Determinado aspecto do inconsciente coletivo ou determinada expectativa envolvidos num mito podem transformar-se noutros se a realidade esbarrar neles.” (FERRIER-CAVERIVIÈRE, 1997, p. 387).

Assim, o mito modificado e constantemente recuperado memorfosia-se pelas exigências e pelo imaginário do momento. Uma das características do mito político-heróico,



assim como de qualquer outro mito literário, é a sua constante retomada, seus reinícios sucessivos ao longo do tempo (FERRIER-CAVERIVIÈRE, 1997).

As artes conferem ao mito uma marca indelével, assumindo a forma “de uma obra literária, de uma narrativa, de uma pintura, de uma escultura de uma partitura musical, que fixam para sempre uma certa imagem.” (FERRIER-CAVERIVIÈRE, 1997, p. 388).

O mito literário ganha autonomia da história, e, assim, separa-se radicalmente do cotidiano. Não é o bastante observar a abundância de suas retomadas, mas a apresentação em todas elas da sua riqueza de significação e de sua unidade, pois o mito literário “suscita em torno do herói a elaboração de toda uma estrutura que se alimenta das reações mais profundas do imaginário.” (FERRIER-CAVERIVIÈRE, 1997, p. 389).

A organização particularmente firme de um mito revela sua força e seu fortalecimento no imaginário coletivo. É o que vai determinar seu retorno por meio das criações literárias ao longo do tempo. Os mitos político-heróicos não morrem, mas podem transformar-se num outro sem que jamais desapareçam completamente: “o mito pode também conhecer eclipses ou perder sua força; entretanto, seu enraizamento no sonho humano é tal que ele desperta sempre uma reação que não é da ordem da simples razão ou da fria lógica.” (FERRIER-CAVERIVIÈRE, 1997, p. 390). Segundo Leterrier (2017), Cagliostro representa uma ruptura histórica e revolucionária.

Dabezies (1997) afirma que os mitos literários praticamente não nos falam do *todo* do homem e da vida, porém, “implicam uma referência indispensável a uma visão totalizante que lhes serve de pano de fundo, e sem a qual seriam inconcebíveis.” (DABEZIES, 1997, p. 734) No que se refere a Fausto, foi referenciado num cenário de religião luterana popular como um modelo didático daquele que, ao desafiar os poderes de Deus, vende sua alma ao demônio. No caso de Cagliostro, sua história possui o fundo da ebulição político-ideológica da pré-Revolução Francesa e de toda a memória do Iluminismo e dos Iluminados, representantes de ameaças ao poder da Igreja e da monarquia. Nos séculos XVIII e XIX, tanto Fausto como Cagliostro serão recuperados como personagens do romantismo.

Depois de traçados os mitologemas de Orfeu e de Prometeu em relação a Cagliostro, podemos relacioná-lo ao mito literário de Fausto, com mais ênfase na criação literária de Goethe.

### **3.3 Um individualista impenitente: Cagliostro e o mito de Fausto**

Figura 5 - First Meeting between Faust and Mephistopheles: ‘Why all this Noise’, from Goethe's Faust, 1828, (illustration)



Fonte: Ferdinand Victor Eugene Delacroix *in*: Meisterdrucke.pt

Johann Georg Faust, personagem histórica e figura lendária medieval, viveu na Alemanha entre 1480 a 1540. Doutor nigromante, conhecido por seus detratores como um charlatão, foi acusado de ter feito um pacto com o diabo. O abade beneditino Johann Tritheim, que vivia na época de Georg Faust, entre 1480 a 1540, afirmou sobre a personagem: “O Fausto mais jovem, o líder dos nigromantes, astrólogo, o segundo Mago, salmista e adivinho” (WATT, 1997, p. 20). Johan Reuchlin, outro eminente clérigo, levantou-se contra Fausto e suas práticas: “com os truques baratos de Fausto, aquele impostor de feira.” (WATT, 1997, p. 23).

Fausto tornou-se lenda. Ainda no século XVI, sua história tinha natureza mais didática do que literária. A história, que circulava de forma oral, passou para a literatura com o *Faustbuch*, de 1587, sob o título de:

*História do Doutor Johann Faust, o célebre mago e nigromante, como ele se vendeu ao Diabo por um período fixado, as estranhas aventuras que viveu nesse entretanto, alguns atos de magia que praticou, até o momento em que finalmente recebeu a merecida paga. Extraído na maior parte de seus escritos póstumos, recolhidos e impressos para servirem como horrível precedente, abominável exemplo e sincera advertência a todas as pessoas presunçosas, curiosas e ímpias. Epístola de Tiago, 4: Sujeitai-vos a Deus, resisti ao Diabo, e ele fugirá de vós. Cum gratia et privilegio. Impresso em Frankfurt – sobre – o – Meno por Johann Spies, 1587. (WATT, 1997, p. 34)*

Trata-se de uma narrativa episódica, em que se insere, pela primeira vez, a figura de Mefistófeles e sua influência maléfica sobre Fausto. Nessa versão, o que se pretende ensinar é que o homem não deve buscar outro caminho a não ser o de estar próximo de Deus, e que é

impossível escapar à condenação eterna após ter feito um pacto com o diabo. O diabo recebe grande destaque nessa narrativa, visto se tratar de um momento particular: o período da Pós-Reforma Protestante.

Alguns anos depois, o dramaturgo inglês Christopher Marlowe realiza uma nova versão da história de Fausto, com *The Tragical History of Doctor Faustus (A História Trágica do Doutor Fausto)*, escrita entre 1588 a 1592. O autor atribui à personagem uma dignidade trágica e insere três temas básicos do mito de Fausto: “a excitação pelo conhecimento, o entusiasmo pela beleza terrena e a danação espiritual” (WATT, 1997, p. 42 e 43).

Na obra estabelecem-se os termos do pacto faustiano: por 24 anos, Fausto poderia desfrutar de tudo que Mefistófeles podia oferecer-lhe, depois disso, entregaria sua alma. Encontram-se as sementes que germinarão para a representação de Fausto como herói moderno, pois a personagem passa a expressar dubiedades, falta de confiança em si mesmo, em seu conhecimento, e revolta-se contra todas as suas limitações humanas. “Fausto era também uma encarnação das forças novas que impulsionavam a mudança – por exemplo, a ressurreição dos conhecimentos clássicos pelo humanismo renascentista, paralelamente à sua busca de uma ciência mágica – [...]” (WATT, 1997, p. 26). É, ao mesmo tempo, um homem arrogante e incrédulo, pois revela não acreditar no inferno, ainda assim, invoca Mefistófeles. Por outro lado, no texto de Marlowe, ainda se observa o caráter didático, semelhante ao *Faustbuch*, pois não há redenção possível para Fausto.

Johann Wolfgang Goethe, em *Faust, ein Fragment (Fausto – Um Fragmento)*, de 1770, *Faust, eine Tragödie (Fausto, uma tragédia)*, de 1808, e *Faust. Der Tragödie zweiter Teil in fünf Akten (Fausto. Segunda parte da tragédia, em cinco atos)*, de 1832 (obra póstuma), é o responsável pela efetivação de Fausto como herói moderno ou a expressão do individualismo burguês.

Na versão de Goethe, há uma aposta entre Deus e o diabo sobre a alma de Fausto. Assim como no Fausto de Marlowe, há um grande lamento do doutor sobre a falta de conhecimento e a recorrência às Ciências Ocultas. Expressa-se, portanto, uma dualidade: o limitado conhecimento científico em oposição ao ilimitado conhecimento místico, cabalístico, alquímico, esotérico. Mefistófeles daria tudo o que Fausto quisesse e, apenas se Fausto se sentisse realizado, daria sua alma a Mefistófeles. Na obra de Goethe, o homem pode fazer um acordo com o diabo. Portanto, o foco está no indivíduo, em sua realização e não, necessariamente, no pacto e em seu arrependimento. Compreendemos que se trata de uma visão muito mais humanista e secularizada. Nas lendas medievais e em Marlowe, a simples aceitação do pacto com Mefistófeles, já fazia com que a alma de Fausto fosse eternamente do diabo.

O Fausto de Goethe “não experimenta nenhum fascínio pela magia; não sente nenhum desejo de alcançar a condição de semi-deus que a magia pode proporcionar.” (WATT, 1997, p. 199). Encarna um novo tipo de tragédia. É a tragédia do conhecimento. O sujeito deseja obter o saber total, o que modifica a tradição original de Fausto. Na sua versão, é aquele que se afasta de Deus em busca do fruto proibido, nesse caso, o conhecimento:

Uma salvação secular está aparentemente do alcance de todo aquele que se mantiver ativo e vigilante. A ordem, e a plenitude, que nos séculos anteriores competiam a Grande Corrente do Ser, são agora consideradas, no habitual estilo romântico, como algo que diz respeito apenas à vida pessoal do indivíduo; não há virtudes nem vícios fixos. (WATT, 1997, p. 209)

Na obra do autor alemão, Fausto e Mefistófeles não são arquétipos da oposição entre o bem e o mal. Fausto busca o bem para si, por meio da perseguição de mais conhecimento, mas obtém o mal por fazer um acordo com Mefistófeles, que se refere a sua parte complementar: “MEFISTÓFELES: Quem eu sou? Parte da força, que, empenhada no mal, o bem promove.” (GOETHE, 2003, p. 68). Misturam-se os conceitos de bem e de mal. Há um herói com seu lado sombrio e um vilão com um aspecto divino. Goethe aproxima esses polos opostos. As ações de Deus e do diabo estão subordinadas ao homem.

Em Goethe, o individualismo moderno passa a não expressar um ponto de vista desfavorável, como era nas versões anteriores, pois, no período pré-romântico, o *Sturm und Drang*, o aspecto puritano foi atenuado. A questão da condenação eterna foi abandonada. Fausto torna-se modelo de individualismo burguês e, como tal, permanece na cultura individualista da contemporaneidade. O herói faustiano torna-se, portanto, aquele que “quer ultrapassar seus limites, um entusiasmo fáustico qualquer que seja o objeto desse entusiasmo: a ciência, a arte, o amor ou a literatura”. (COMTE, 1994, P. 5). Reflete, sobretudo, “nova ênfase de sua época na primazia social e política do indivíduo.” (WATT, 1997, p. 240).

No *Fausto* de Goethe, a personagem, em busca de maior conhecimento, não é punida, mas tem sua redenção. Cagliostro, também, pode ser compreendido nessa chave. Assim como Fausto, foi considerado um charlatão e, também, um individualista moderno em certas representações. Segundo Bornheim (1990), a negação dos dois universais considerados concretos, monarquia e Igreja, é uma forma de expressão do individualismo moderno. Como sabemos, Cagliostro esteve envolvido em conflitos que o colocavam como inimigo dessas instituições, e, a partir de tais percepções, divulgadas em arquivos, passou a ser representado na literatura romântica como simbólico para a mudança social que se estabeleceu a partir da queda do Antigo regime. Compreendemos que, na representação oficial do arquivo sobre Cagliostro pelo Santo Ofício, ele foi devidamente punido, porém, em representações da

literatura e do cinema, essa personagem costuma aparecer como aquela que desafiou esses poderes de forma heroica.

## CONCLUSÃO DA PRIMEIRA PARTE

Cagliostro (1786, p. 32, *tradução nossa*), em uma de suas confissões, por ocasião de seu julgamento no *l'affaire du collier*, texto que está presente no arquivo *Mémoire pour le comte Cagliostro*, de 1786, revela que recebia muitas alcunhas de seus acusadores: “foi dito que eu era o homem de 1.400 anos, o judeu errante, o Anticristo, o Filósofo Desconhecido, e finalmente todos os horrores que a malícia dos ímpios poderia inventar.”<sup>45</sup> Assim, parece que Cagliostro reconhecia o horizonte mítico que sua figura alcançava ainda enquanto vivia.

Compreendemos, portanto, como salientou o próprio Cagliostro, que haveria, ainda, outras inúmeras possíveis relações a serem estabelecidas entre a personagem e outras figuras da esfera mítica. Em nossa análise, trouxemos apenas algumas possibilidades de compreensão de Cagliostro a partir de três referentes, Orfeu, Prometeu e Fausto.

Por toda a construção da personagem nas esferas dos arquivos e da ficção, pelos horizontes místicos estabelecidos, pela impossibilidade de sua recuperação real, percebe-se que Cagliostro tornou-se um mito literário, que, não coincidentemente, é contemporâneo ao nascimento do romantismo, movimento que tem como bases o individualismo burguês, o misticismo, a busca incessante pelos mitos de Orfeu e de Prometeu, a representação do individualismo impenitente do Fausto de Goethe. É a partir de tais representações que Cagliostro torna-se inspiração para obras de autores românticos, como Schiller, Goethe, Gérard de Nerval, Georg Sand e, como veremos, Alexandre Dumas.

Embora possamos salientar que a recuperação dessa figura de ficção não tenha um aspecto positivo em todas as suas representações, pois não é somente composto de qualidades burguesas, ao contrário, é visto, em alguns casos, sob a terrível pecha de charlatão, devemos observar que a própria recuperação dessa personagem já diz muito sobre o fascínio causado por Cagliostro nesses escritores. Acreditamos que sua retomada em fins do século XVIII a meados do século XIX dialoga com a representação da rebeldia romântica.

Além disso, a própria retomada da personagem evoca certas convenções de sua figura. Definimos três possibilidades de representação de Cagliostro a partir de suas representações na cultura: 1) é tido como um charlatão famoso; 2) é líder de um complô político-ideológico; 3) é considerado como uma fascinante e sedutora figura. Podemos, ainda, investigar a

---

<sup>45</sup> [...] on a dit de moi lorsqu'on a debité que j'étois l'homme de 1,400 ans, le Juif errant, l'AntéChrist, le Philosophe Inconnu, e enfin toutes les horreurs que la malice des méchants pouvoit inventer. (CAGLIOSTRO, 1786, p. 32)

palingênese de Cagliostro nos séculos XX e XXI e nos questionar: qual seria afinal a herança de Cagliostro para a cultura midiática de nosso tempo?

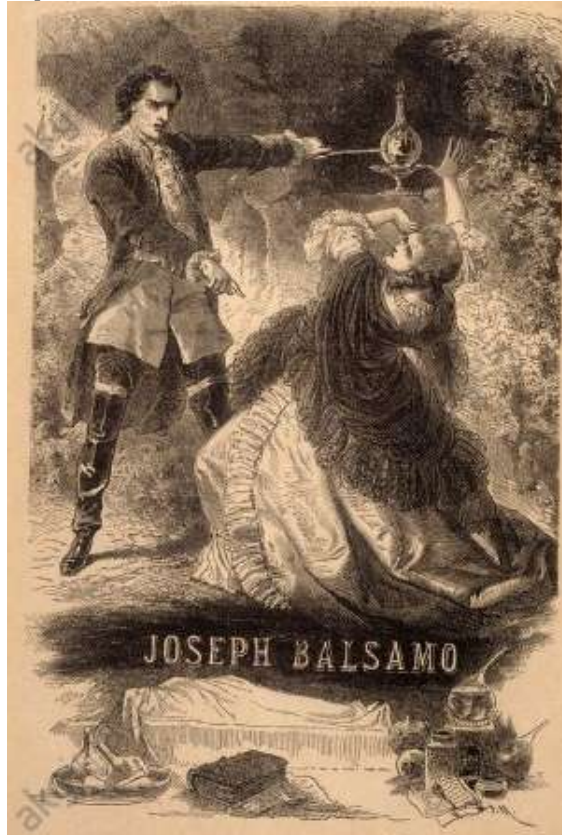
Porém, antes de abordarmos essas representações contemporâneas e procurarmos encontrar respostas para essas questões, devemos perscrutar a aparição mais famosa da personagem no mundo literário, aquela feita pelo escritor de romances-folhetins, Alexandre Dumas, por volta de 1846 a 1855. O autor, ao construí-lo como personagem de sua série de romances *Mémoires d'un médecin* dá-lhe sua assinatura particular de criador de narrativas que permanecem no imaginário e estabelece, definitivamente, a figura de Cagliostro como mito literário. Acreditamos que Cagliostro vive, a partir da construção *dumasiana*, uma nova palingênese, que, não faz apenas referência ao momento histórico da Revolução Francesa, mas que dialoga com questões culturais e político-sociais do tempo de Dumas.

## PARTE 2: CAGLIOSTRO POR ALEXANDRE DUMAS: A CRIAÇÃO DE UM HERÓI À MODA FOLHETINESCA

“La folie la plus fiévreuse et la plus épidémique de la jeunesse est celle de la littérature.”

Alexandre Dumas em *La Presse*

Figura 6 - *Joseph Balsamo, Memoiren Eines Arztes, Memoires D'un Medecin*



Fonte: Alexandre Dumas Illustré. Paris (A. Le Vasseur & Cie). Paris, coleção de ASK-IMAGES, 1846.

## INTRODUÇÃO DA SEGUNDA PARTE

Imaginemos Alexandre Dumas, em sua mesa de trabalho, pesquisando em arquivos, memórias diversas, compêndios históricos, sobre qual tema iria transformar em ficção. Depois das barricadas de julho de 1830, da qual o autor participou ativamente, em que o povo de Paris e as sociedades secretas republicanas, liderados pela burguesia liberal, irromperam-se contra Carlos X, o que culminou no fim da Restauração Francesa, Dumas acreditava ser necessário voltar os olhos ao passado, ao momento da Revolução Francesa, para compreender o presente.

O tema estava posto: o escritor faria um romance sobre a Revolução Francesa, abordando desde as primeiras sementes que germinariam para esse momento. Não apenas isso, o autor contaria sua própria versão daquele acontecimento histórico. Para isso, os textos de historiadores e as memórias apenas serviriam de base para sua imaginação sempre inventiva.

Dumas, supunhamos, lembrou-se de haver lido nas *Mémoires du jacobinisme* (1797), do abade Barruel, uma teoria particularmente interessante, que se resumia no seguinte: a Revolução Francesa, na realidade, foi calculadamente planejada por um grupo de *illuminati*, filósofos e maçons, que se reuniu para dar fim à monarquia e à religião católica.

“Que enredo para uma narrativa folhetinesca!” Deve ter pensado o autor, mas lembrou-se de que toda trama precisa ter um protagonista, e essa personagem deveria ser líder desse complô político-ideológico. Barruel tinha definido que a liderança era de Juan Weishaupt, o fundador dos iluminados da Baviera. Dumas, porém, não se convenceu. Estava fascinado com a figura de um certo místico italiano chamado Cagliostro, que, há algum tempo, permeava a imaginação dos franceses, pelo menos desde sua participação no escândalo do *l'affaire du collier de la reine*, que, por sinal, também, daria material para um belo enredo de romance.

Dumas percebeu que Cagliostro continuava a suscitar o interesse dos franceses. Em 1810, Saint-Cyr e E. Dupaty haviam apresentado a ópera cômica *Cagliostro ou la Séduction* (*Cagliostro ou Les Illuminés*) no Théâtre de l'Opéra-Comique. Roger de Beauvoir tinha publicado uma novela intitulada *La Fiole de Cagliostro* (1834-1835). Émile Girardin, traduziu e publicou no *La presse*, em 1841, as *Mémoires du comte de Cagliostro*. George Sand, em 1843, no romance *La Comtesse de Rudolstadt*, insere Cagliostro como um representante do espírito do século XVIII, relacionando-o aos iluminados. A autora, na obra, evoca, “por meio



das vozes de vários de suas personagens, a importância decisiva que as diferentes seitas tiveram em vários momentos da história.”<sup>46</sup> (ZANONE, 2013, p. 5, *tradução nossa*)

Imaginemos, ainda, que Dumas, realizando suas pesquisas em arquivos, tenha se deparado com o *Compêndio* (1791), de Giovanni Babieri. Foi assim que percebeu que a semente fora plantada. O escrivão do Santo Ofício havia concluído que Cagliostro tinha o objetivo de derrubar a monarquia, o que supostamente estaria delimitado na *Lettre au peuple français*, escrita e publicada pelo místico em 1786.

Dumas, assim, após ler esses arquivos e textos literários saídos anteriormente, tinha um bom material para a criação da sua personagem ficcional. Esses textos, porém, significavam somente a base para a construção do autor, que se negava a reproduzir os discursos que observava nesses arquivos. Buscava, por outro lado, estabelecer um confronto com a história e trazer sua própria interpretação daquela personagem.

Afinal, o autor percebeu que todos aqueles arquivos continham uma série de interesses e que, no mínimo, deveriam ser colocados sob suspeita. Cagliostro que, há tempos fascinava a imaginação daqueles arquivistas e de autores literários deveria ser observado em uma percepção mais abrangente.

Assim, o autor nega-se a adotar o adjetivo de charlatão, que, tão costumeiramente, era atribuído a Cagliostro. Na narrativa dumasiana, muitas personagens designam o místico italiano por essa alcunha, promulgando o discurso divulgado. Porém, o autor mostra que estão enganadas, visto que, constantemente, Cagliostro mostra que possui poderes magnéticos e de vidência. Por isso, exerce fascínio sobre Lorenza Feliciani, Andréia de Taverney, Maria Antonieta, Gilberto e outras personagens da narrativa dumasiana.

Na trama, Cagliostro é um herói que luta para que a França deixe de estar sob a opressão monárquica. A personagem é líder do grupo dos iluminados, que promulga os ideais da Revolução Francesa. Esse heroísmo, porém, é visto a partir da ambiguidade romântica, visto que Cagliostro, também, possui graves falhas em seu caráter, principalmente, no que concerne ao seu relacionamento com sua esposa Lorenza Feliciani.

É importante pontuar que essa narrativa sobre o encontro de Dumas com os arquivos históricos trata-se de suposição, pois não foram encontrados registros a respeito do material utilizado pelo escritor romântico para a construção de sua obra, embora acreditemos que seja muito provável que o Cagliostro dumasiano tenha seguido esse caminho inicial.

Como vimos na parte primeira dessa tese, a personagem foi, primeiramente, ficcionalizada nos arquivos e, a partir disso, estabeleceram-se certas convenções de sua figura

---

<sup>46</sup> “par la voix de divers de ses personnages, l’importance décisive qu’ont eue différentes sectes à plusieurs époque de l’histoire.” (ZANONE, 2013, p. 5)

no imaginário, como a de ser: charlatão e líder de complô político-ideológico. Essas convenções, como sabemos, estavam nos arquivos e, também, foram divulgadas em obras literárias como *O Vidente Fantasma*, de Schiller, e *O Grande-Cophta*, de Goethe. Em nossa percepção, tratam-se de convenções isoladas, que não foram reunidas para uma interpretação ampla da personagem e de todo o jogo de interesses em que estava inserida em sua época, até mesmo porque, para uma análise mais ampla dos acontecimentos, seria necessário um certo afastamento histórico, o que não ocorreu com Schiller e Goethe, contemporâneos de Cagliostro.

A interpretação dos fatos narrados sobre a personagem e de suas convenções somente foi melhor estabelecida com a criação de Dumas a partir de 1846, com a publicação do ciclo romanesco *Mémoires d'un médecin*, em que se efetiva definitivamente Cagliostro como mito literário, permitindo que ele se desloque dessa narrativa e se torne desertor dessa ficção, aparecendo em inúmeras outras, seguindo o caminho da transficcionalidade. Agora que já conhecemos a personagem, em todas as suas contradições e convenções, devemos analisar, de forma mais detida, a criação dumasiana em seu ciclo de romances.

Para isso, devemos compreender, antes de tudo, a trajetória do escritor, percebendo como se tornou sinônimo de sucesso entre o público ainda que à revelia da crítica. Sabemos que Dumas esteve envolto pelos pensamentos românticos. Junto de Victor Hugo, deu os primeiros passos no teatro em direção à criação do drama romântico. Por outro lado, é por meio de seus romances que o escritor ganhou maior popularidade, sendo obras como *Les trois mousquetaires* e *Le Comte de Monte Cristo* umas das mais lidas até hoje. Tornou-se, assim, um criador de mitos literários como d'Artagnan, conde de Monte-Cristo, e o próprio Cagliostro, ou seja, deu à luz personagens que se destacaram de suas narrativas, ganhando sobrevida em outras obras e espaços não-literários. Assim, suas figuras de ficção passam a ser reconhecidas mesmo por aqueles que nunca leram os romances do escritor.

Pretendemos observar, por fim, que as narrativas folhetinescas realizavam bem seus propósitos, alcançando um grande público e servindo para a criação de personagens que se estabeleceriam definitivamente no imaginário cultural. Nesse sentido, antes de compreendermos a criação do Cagliostro à moda de Dumas, acreditamos ser relevante traçar a trajetória do escritor, de forma a abordar sua obra, investigando como se estabelece sua ligação ao movimento literário romântico; sua incursão no gênero romance-folhetim; sua popularidade e fama, que o fez chegar até a contemporaneidade como um autor de sucesso.

#### **4 A CENA ROMÂNTICA FRANCESA E ALEXANDRE DUMAS, UM ESCRITOR À MARGEM DESSE MOVIMENTO**

Compreendermos que o Romantismo não pode ser visto como um movimento único e coeso, pois, em cada um dos países em que se manifestou, assumiu características e sofreu transformações. Por isso, podemos adotar o termo “Romantismos” para se referir às diferentes percepções de mundo nascidas em fins do século XVIII nos diferentes países da Europa. Para chegarmos até o Romantismo francês, movimento do qual fez parte Alexandre Dumas, compete-nos situar o movimento num contexto mais amplo, desde suas primeiras expressões.

Embora existam particulares diferenças entre os movimentos românticos, podemos compreender que possuem traços comuns que os unem como pertencentes a essa estética. É preciso compreender, antes de tudo, que esse movimento literário foi fortemente influenciado pelos acontecimentos de sua época. Parece que, com a queda da monarquia, a partir da Revolução Francesa, em 1789, a proclamação da República, em 1792, e com as novas formas de trabalho, impostas pela Revolução Industrial, seria preciso buscar uma particular forma de expressão. Não seria mais por meio da harmonia e do racionalismo clássicos que o homem poderia expressar seus anseios na arte e na literatura. Seria necessária uma expressão de mundo rebelde, que buscasse colocar o sentimento no centro e voltasse os olhos à construção de um ideal nacional. É a inauguração da Idade Moderna e a consequente modificação dos valores da Renascença, que formalizavam os modelos de arte, inibindo a inventividade criativa. Para os românticos, a primazia estava no gênio (a criação individual) e não no engenho (a criação repetitiva pautada nos modelos clássicos).

Não foi sem se estabelecer um campo de embate que os Romantismos começaram a ser promulgados na Europa. Do lado oposto aos rebeldes românticos, haviam os defensores da cultura clássica, que consideravam o Romantismo confuso e transgressor, pois não eram baseados em tratados estabelecidos pela tradição, ao contrário, continha uma visão subjetiva sobre o mundo: “Os românticos escreviam seus romances, pintavam seus quadros e compunham sua música de modo intensamente pessoal (...), de forma enérgica, quase sempre programática, eles se voltavam para o interior da alma.” (GAY, 1999, p. 29)

Os Romantismos, sumariamente, foram movimentos de reação não somente aos valores clássicos, mas sobretudo aos ideais iluministas, nos quais se propagavam a universalização da verdade, o afastamento dos sentimentos e da própria religião. Em contrapartida, os românticos vinham apregoar a valorização da subjetividade do indivíduo, da emoção, da imaginação criativa e do espiritualismo.

Embora o termo Romantismo, tenha surgido na Inglaterra, por volta de meados do século XVII, para indicar o fabuloso, o extravagante, o fantástico e o irreal, foi somente com o movimento alemão *Sturm und Drang* (*tempestade e ímpeto*) que passa a indicar o renascimento do instinto, da emoção, dos sentimentos fortes e das paixões impetuosas. Por isso, para Reale e Antiseri (1991), embora o movimento romântico tenha se expressado em vários países, apresenta sobretudo forte marca do espírito e do sentimento germânicos.

A filosofia romântica, segundo esses autores, teve como principais expoentes os escritores Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832) e Friedrich Schiller (1759-1805), os filósofos Friedrich Jacobi (1743-1819) e Johann Herder (1744-1803), que propuseram a redescoberta da poesia de Ossian, das obras de Shakespeare, e uma leitura atenta da filosofia de Rousseau, sobre o sentimento da natureza, a nova pedagogia, e o Estado como “contrato social”. Assim, esses escritores e filósofos reuniram-se em torno de um pensamento particular, o que Reale e Antiseri (1991) denominam *titanismo paganizante cristão*, ou seja, a compreensão da divindade por meio de uma concepção panteísta, em contraposição à posição deísta dos iluministas (a divindade como intelecto ou a razão Suprema).

Nunes (1993, p. 65) observa, ainda, que, no Romantismo germânico, há uma mescla de sentimentos religiosos cristãos, “com certos veios mágicos, esotéricos e místicos.” (NUNES, 1993, p. 65), o que faz do poeta romântico um tardio descendente dos magos, dos profetas e dos videntes. A natureza é redescoberta e exaltada como força onipotente e criadora da vida e o indivíduo passa a ser considerado um “gênio intuitivo investido de missão por lance do destino ou impulso inerente à sua personalidade, que é o herói romântico, encarnação de uma vontade antes social do que pessoal” (GUINSBURG, 1993, p. 15).

Enquanto na Alemanha observava-se a larga propagação da estética romântica, no mesmo período, a França ainda estava muito arraigada ao Classicismo. Por isso, demorou para adotar os pensamentos vindos do país saxão. Foi Mme de Staël, após uma visita a Alemanha, a primeira escritora francesa que divulgou em seu país os ideais românticos, mais especificamente no tratado *De l'Allemagne*, publicado em 1813. No ensaio literário, Staël convidou os escritores franceses à renovação, retirando sua inspiração do pensamento platônico. A autora proclama o ideal de que “à era da liberdade e da revolução deve corresponder uma literatura que seja um progresso sobre o classicismo e que se liberte de suas regras.” (BÉNAC, 1963, p. 8). Nessa obra, a autora mostra sua predileção às obras dos autores ingleses e alemães que escreviam na época. A escritora, relacionada às ideias promulgadas pelos irmãos Schlegel, também, defende a tese segundo a qual existe uma Beleza Universal, uma Verdade e um Bem:

Mme. De Staël proclama em *Da Alemanha* a identidade da Beleza ideal e a transcendência divina, por um lado, do entusiasmo pelo Belo e do "Deus em nós", por outro. [...] Basta dizer que a ideia de beleza não dizia respeito apenas à estética, mas também a uma certa forma de misticismo: o "espiritualismo racional" de Mme. De Staël. (BRIX, 1999, p. 34, *tradução nossa*)<sup>47</sup>

É válido salientar, porém, que se considera a obra *Génie du Christianisme*, de Chateaubriand, publicada em 1802, como marco do Romantismo francês. Embora não cite diretamente o Romantismo alemão, ao buscar uma espiritualidade, contrapondo-se ao racionalismo e descobrindo na religião um mundo de sentimentos, tem relação com a percepção romântica nascida no *Sturm*: “O romantismo seria a manifestação de uma renovação espiritual e religiosa, após o ‘triunfo’ dos filósofos no século XVIII. É claro que a religião ocupa um lugar de destaque na literatura do século XIX.” (BRIX, 1999, p. 9)<sup>48</sup>. Chateaubriand, segundo Brix (1999), assim como Staël, relacionava as noções platônicas do Belo e do Bom, no caso do escritor, com o intuito de provar os dogmas da fé cristã.

Em 1820, Lamartine publica *Meditations Poétiques*, em que trazia à tona temas românticos como espiritualismo cristão, o sincretismo religioso, a melancolia e a sensibilidade latente. Nodier produz uma série de contos, de 1818 a 1822, trazendo “um conjunto de temas novos para a época: os bandidos, os amores infelizes, os vampiros, os demônios da noite, as paisagens ‘ossiânicas’ e os fantasmas do sonho” (BÉNAC, 1963, p. 10). Esse escritor foi responsável por reunir um grupo de jovens escritores interessados em revolucionar a literatura francesa.

Ainda que se possa considerar esse movimento em direção ao lírico e ao Romantismo, o racionalismo ainda imperava na França e o início do século XIX é, sobretudo, clássico. Isso porque o Romantismo era considerado um movimento de juventude e não recebia grande valorização. Para Bénac (1963), o ano de 1815 foi particularmente traumático para os franceses, pois foi o retorno à monarquia. Era um tempo de incerteza, o que denotava um movimento em direção aos ideais estéticos românticos mais do que às formas tradicionais clássicas. Nos próximos anos, entre 1816 a 1820, são descobertos, na França, os romances históricos de Walter Scott, os poemas de Lord Byron e a obra dramática de Schiller.

Num primeiro momento, os escritores dividem-se em dois grupos: os conservadores, relacionados às ideias monarquistas cristãs de Chateaubriand, composto por Hugo e Vigny; os liberais, relacionados às ideias de Mme. de Staël, dentre estes, o mais famoso é Stendhal. Em

<sup>47</sup> “Mme. de Staël proclame dans "De l'Allemagne" l'identité du Beau idéal et de la transcendance divine, d'une part, de l'enthousiasme pour le Beau et de "Dieu en nous", d'autre part. [...] Autant dire que l'idée de beauté ne relevait pas seulement de l'esthétique mais aussi d'une certaine forme de mystique : le "spiritualisme rationnel" de Mme. de Staël.” (BRIX, 1999, p. 34)

<sup>48</sup> “Le romantisme serait la manifestation d'un nouveau spirituel et religieux, après le "triomphe" des philosophes au XVIIIe siècle. Il est clair que la religion tient une grande place dans la littérature du XIXe siècle.” (BRIX, 1999, p. 9)

relação ao poema lírico, tanto Hugo como Vigny e Lamartine continuam bastante arraigados aos princípios clássicos, embora proponham algumas modificações no estilo.

A vanguarda romântica foi mais latente no teatro. Alguns dos textos importantes para o Romantismo francês são *Racine et Shakespeare* (1823), de Stendhal, *Odes et Ballades* (1826) e o prefácio de *Cromwell* (1827), estes dois últimos de Victor Hugo. Nesses textos, grosso modo, faz-se um manifesto a favor do movimento romântico e propõe-se uma concepção revolucionária para o drama, o abandono das prerrogativas clássicas, como a das quatro unidades, e a mistura dos gêneros. Os fundamentos do teatro romântico são apresentados na prática na peça *Hernani* (1830). Hugo escreveu, ainda, dramas históricos como *Marion Delorme* (1831), *Le roi s'amuse* (1832), *Lucrèce Borgia* (1833), *Marie Tudor* (1833), *Angelo* (1835) e *Ruy Blas* (1838). Na mesma época, Alfred Vigny traduzia as peças de Shakespeare, que passou a ser considerado um bardo romântico.

No que se refere a Alexandre Dumas, participou, ativamente, da revolução romântica no teatro, tendo produzido seu primeiro drama romântico, *Christine*, que, porém, só foi representado em 1839. Em 1829, estreia a peça *Henri III et sa Cour*, antes mesmo do reconhecido *Hernani*, de Victor Hugo, posto em cena alguns meses depois em 28 de fevereiro de 1830. *Henri III* foi encenada trinta e oito vezes, mas, após algum tempo, sofreu a censura impetrada pelo rei Carlos X, que considerou que Henrique III e sua prima Guise representavam o atual monarca e sua prima de Orleans. A proibição logo foi suspensa, ainda que a batalha política continuasse sendo travada nos jornais. De um lado, alguns defendiam o monarca e atacavam a peça de Alexandre Dumas, de outro, um grupo considerava a representação louvável. Para o autor, porém, essas discussões só faziam seu nome tornar-se cada vez mais conhecido e, a partir dessa peça, Dumas passou a ser considerado um dramaturgo de prestígio. Estreou outras peças ao longo dos próximos anos, como: *Antony* (1831), uma história de amor impossível entre um bastardo e a doce Adele; o drama histórico *La Tour de Nesle* (1832), que retrata a história da rainha Margarida de Borgonha e de suas irmãs, que todas noites deitavam-se com belos jovens recém-chegados a Paris, e que, em seguida, eram lançados aos pés da torre; *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange* (1836), que apresenta a história do descendente do lendário Don Juan que, após viver uma vida de devassidão, converte-se e morre em santidade; *Kean, ou Désordre et Génie* (1836), que apresenta a história do ator teatral Kean, representativo de diversas contrariedades, virtudes e vícios burgueses; entre outras produções.

Bénac (1963) afirma que o Romantismo somente se estabelece na França a partir de 1830. Antes disso, embora escritores como Chateaubriand, Mme. de Staël, Lamartine, Victor Hugo, Stendhal e Vigny tenham proposto modificações na forma de se fazer literatura,

criticando os modos rígidos do Classicismo, suas ideias eram tidas como juvenis e, por isso, pouco valorizadas. Somente após a revolução de julho de 1830, promulgam-se mais claramente os propósitos dos *Jeune-france*, quais sejam, a inclinação ao pitoresco, à boemia, “à arte por amor à arte” e um lirismo desenfreado. Os poetas franceses, assim, “procuraram sobretudo exprimir as paixões e as aspirações de seu coração, dizer o que sentiam nas desgraças de sua vida, tirar dessa um sentido religioso, filosófico ou moral.” (BÉNAC, 1963, p. 15)

1830 traz uma dimensão social, pois, nesse ano, acontece a Revolução de Julho, momento em que se difundem as ideias socialistas de Saint-Simon. Alguns escritores passam a dedicar seus versos à divulgação de ideias políticas. É o caso de Lamartine e de Hugo. Esse último “se imbui, cada vez mais, do sentimento de missão social do poeta; suas coletâneas proclamam seu amor pelos humildes, pela pátria e pela liberdade.” (BÉNAC, 1963, p. 16)

No que se refere à exaltação da pátria, segundo Bénac (1963, p. 25), o nacionalismo francês foi expresso a seu modo, isto é, através da democracia e do humanitarismo. Diferente de outros nacionalismos, os românticos franceses “quiseram escrever para o povo, tiveram o sentimento do povo, exaltaram o povo.”

Georg Sand produz seus romances sociais e socialistas e o historiador Michelet produz um discurso histórico impregnado de lirismo patriótico e democrático. “Procura na história, sob todas as formas, a alma do povo em seu empenho dirigido para o sentimento da pátria e da liberdade.” (BÉNAC, 1963, p. 18)

A missão social do escritor indica um afastamento de uma postura elitizada e uma consciência clara dos escritores de que “não se escreve mais para um salão ou uma república de gente culta, deseja-se atingir todo o povo, escrever para todos os homens, e o público se acostumou a considerar os autores como diretores de consciência.” (BÉNAC, 1963, p. 26)

Apesar da força do gênero poema para expressar esses anseios sociais, pode-se dizer que foi por meio do romance que os escritores alcançaram um grande público, basta lembrar do estrondoso sucesso de *Les Mystères de Paris* (1842), de Eugène Sue, e de outras obras de Hugo e Dumas.

No Romantismo, produzem-se romances de análise psicológica, com a tendência de falar de si e dos sentimentos dos autores, bem como romances históricos, que recebem a influência de Walter Scott e de Chateaubriand. O subgênero romance histórico, nesse momento, “se compraz seguidamente em narrar aventuras extraordinárias, em evocar a vida das grandes cidades ou em dirigir-se à imaginação do povo.” (BÉNAC, 1963, p. 17).

Muitos autores utilizaram as fórmulas de Walter Scott do romance histórico, buscando entender o presente a partir de um mergulho no passado, procurando nos séculos anteriores os

sinais de alerta das convulsões que aconteciam na França. É um Romantismo na sua expressão historicista, muito influenciado por Michelet. Além disso, a literatura histórica é parte da literatura política. A obra *Histoire de la Révolution de Michelet*, de 1847, foi elaborada “com conceitos impregnados de romantismo político, procurando, ao mesmo tempo, extrair do passado uma orientação para o futuro da sociedade humana” (FALBEL, 1993, p. 36). Há uma eterna idealização do passado, representado pelos grandes acontecimentos históricos

Bénac (1963, p. 19) acredita que, entre 1840 a 1850, vai se esgotando a estética romântica, não somente por um desinteresse do público por temas e concepções dessa natureza, mas pelo nascimento e conseqüente embate com pensamentos que o contrariavam, como o Positivismo, o Realismo e o Parnasianismo. Porém, o autor afirma que essas delimitações temporais não são exatas, visto que grandes obras tidas como românticas são produzidas posteriormente a esse período, como *Les Misérables*, de Victor Hugo, em 1862. Alexandre Dumas publica suas *Mémoires* no *La Presse*, em 1852. Fundou vários jornais, escreveu novas impressões de viagens e participou, entre 1860 a 1861, da aventura garibaldiana.

#### **4.1 O romance-folhetim como divulgador de certas ideias românticas na França**

Sabe-se que, em boa parte do século XIX, o romance-folhetim foi muito prestigiado pelo público leitor mais amplo, porém pouco prestigiado por parcelas da elite letrada. Émile Girardin, em 1826, no jornal *La Presse*, lança o formato romance-folhetim com o intuito de aumentar a vendagem de seu jornal. Assim, solicita que alguns romancistas publiquem, em capítulos, no seu periódico, o que aumenta a tiragem de seu jornal de forma exorbitante. Sua forma assemelhava-se ao melodrama popular, em que se priorizavam histórias trágicas, que levassem a um final feliz ou à moralização do leitor. Esse gênero possuía suas particularidades se comparado aos romances saídos em edições: prezavam por um grande número de diálogos e um fio narrativo conduzido para manter o suspense, assim, instigando o leitor a comprar os jornais com o objetivo de acompanhar as histórias:

Essas longas histórias, em capítulos que terminam sempre em suspense, passam a ser encomendadas pelos jornais e, se apareciam primeiro nos rodapés, em breve já vêm em encartes que o leitor pode separar, colecionar e ter um livrinho ao fim de alguns meses. (SERRA, 1997, p. 24)

Segundo Queffélec-Dumasy (2008), em *Le Roman-feuilleton français au XIXe siècle*, o romance-folhetim que, logo, se tornaria mania entre os leitores, expandiu-se junto ao



desenvolvimento da imprensa, em um produtivismo capitalista. Como afirmou Sainte-Beuve, significava a expressão da literatura “industrial”. Se o gênero romance apenas começava a se consolidar como Grande Literatura, o suporte folhetim era ainda bastante menosprezado pela crítica. Sainte-Beuve e G. Planche criticam o gênero por sua falta de amadurecimento ou reflexão, seus efeitos fáceis e grosseiros e sua imoralidade (QUEFFÉLEC-DUMASY, 2008).

O sucesso entre o público indicava tratar-se de literatura fácil, o que passava, também, por um preconceito de classe, pois “rapidamente tornou-se reservado aos porteiros ou empregadas domésticas.”<sup>49</sup> (AKIKI, 2013, p. 11, *tradução nossa*). Dentro de alguns anos, o preconceito em relação ao romance-folhetim continuou bastante latente. A elite cultural rejeitou a forma romanesca: os simbolistas e a literatura de vanguarda atribuíram-lhe pouco valor. Tratava-se de um movimento de separação entre a literatura e o público em geral.

Alexandre Dumas iniciou a revolução romântica no teatro. Porém, logo, passou a publicar romances-folhetins, dentre eles, seus mais famosos, *Les trois mousquetaires* (1844) e *Le comte de Monte Cristo* (1844-1846), publicados no *Le Siècle* e no *Le Journal de Débats*, respectivamente. Esses romances são dois dos maiores sucessos comerciais do século XIX. Após sua publicação, o nome de Alexandre Dumas torna-se um argumento de venda, e a promessa de um de seus novos romances em formato serial pode aumentar drasticamente o número de assinantes de um determinado jornal (PRÉVOT, 2009).

Com seus ciclos romanescos, Dumas insere-se de modo proeminente na cena folhetinesca. A popularidade do autor estendeu-se para além de seus escritos e tudo o que se referia a sua vida passou a ser interesse do público, assim, em 1852, publicou suas *Mémoires* no *La Presse* e, em vários jornais, escrevia suas *causeries*, impressões sobre políticas e viagens. Esses escritos testemunham sua personalidade célebre. Seu nome, universalmente conhecido por todos os leitores de jornais na época, fez com que sua personalidade notória contribuísse com a imprensa, que estava se tornando o primeiro meio de comunicação de massa e o quarto poder (MOMBERT, 2020).

Esse apreço do grande público não se refletiu na mesma apreciação da crítica. Ser um *best-seller* trazia, ao mesmo tempo, um juízo de valor negativo sobre sua obra, assim, não era raro uma parte da crítica concluir que, se o escritor agradava sobremaneira o público, sua obra poderia ser considerada de menor qualidade, e, se era publicado em romance-folhetim, não merecia grande apreciação, ainda que esse gênero tenha se tornado o local de passagem para quase toda a produção romântica do século XIX.

Akiki (2013), em *La recette du roman populaire façon Alexandre Dumas*, problematiza a definição de Alexandre Dumas como autor popular e, por isso, supostamente,

---

<sup>49</sup> “devient rapidement l’apanage du concierge ou de la femme de chambre.” (AKIKI, 2013, p. 11)

menos digno de assumir uma posição de destaque no Panteão dos estudos literários. Afirma que se costuma valorizar aqueles que escreveram para posteridade, sem, aparentemente, estarem interessados em agradar o grande público, ou seja, arraigados no ideal de “arte pela arte”, enquanto outros, aqueles que estavam atentos às demandas dos leitores ou reivindicavam o benefício econômico do seu trabalho, simplificando a linguagem, costumam ser desprezados pela crítica especializada. Para o autor, esse tipo de separação é uma forma de condenação da literatura que causa prazer sob a ótica de uma moralidade cristã, afinal, a literatura deveria ter um aspecto divinatório.

Pode-se, porém, colocar à prova esse ideal de que os autores que estão atentos às demandas do público e obtêm benefícios financeiros com sua arte possuem menor qualidade. É comum serem divulgadas histórias de autores que, embora ocupem seu lugar no cânone, foram, em sua época, pouco valorizados, alguns tendo morrido na mais infame pobreza. Teriam sido desprezados por uma sociedade que não soube apreciá-los por serem “verdadeiramente” à frente do seu tempo, por possuírem um gênio incomum, a ponto de ultrapassar a mera capacidade de apreciação dos leitores. Afinal, suas obras apenas poderiam ser compreendidas depois de longos anos de análise sob a pompa de uma crítica altamente especializada. Apesar da veracidade de narrativas desse tipo a respeito de diversos escritores que compõem o cânone, não podemos deixar de observar que expressam certo estereótipo romântico de arte, em que o autor/o artista passa a ser visto como uma espécie de entidade fora do comum, um incompreendido da sociedade. Tal visão, por outro lado, não leva em consideração que a maior parte dos artistas por longo tempo trabalhava sob o regime do mecenato, em que um mecenas, ao encomendar uma obra, fazia solicitações específicas para sua produção e retribuíva o artista financeiramente. Podemos citar um dos exemplos mais clássicos desse regime: os afrescos da Capela Sistina, do artista Michelangelo Buonarroti, que foram produzidos sob encomenda pela Igreja Católica, o que não diminui seu valor artístico inigualável.

Bénichou (2012), em sua obra *Le sacré de l'écrivain*, publicada, originalmente, em 1973, afirma que, de meados do século XVIII a 1830, houve uma transformação na posição social do escritor. Antes desse período, era visto como *um parasita de uma classe parasitária*, dependente da nobreza e de sua relação de mecenato, o escritor e o artista tinham uma posição menos privilegiada.

Porém, a partir de meados do século XVIII, sobretudo com o advento do Iluminismo, houve a ascensão de um pensamento de sacralização do humano e, em contraposição, uma percepção antirreligiosa em relação a Deus, pautada no deísmo, o escritor passou a ser visto como uma espécie de sacerdote, profeta ou mago. Após a Revolução Francesa, essa visão

antirreligiosa desenvolveu-se, pois houve um movimento de substituição de uma religião ligada a Deus para uma religião laica, que dava primazia ao aspecto humano.

Nesse sentido, *o escritor, o poeta, o artista* começaram a receber um estatuto privilegiado. No decorrer do século XVIII, a figura ideal do Literato e todo seu prestígio se efetiva no imaginário. É dessa imaginação que saem os magos e profetas do Romantismo. No século XIX, o literato passou a ser uma figura lendária, exercendo uma espécie de sacerdócio. Tocqueville observa que a aristocracia ociosa concedeu autoridade moral aos seus autores: “A literatura tornou-se assim um terreno neutro no qual se refugiou a igualdade. [...] uma espécie de democracia imaginária.”<sup>50</sup> (TOCQUEVILLE, 1952, p. 48-49 *apud* BÉNICHOU, 2012, p. 39, *tradução nossa*)

Por outro lado, essa mesma aura divinatória do artista trazia um novo pressuposto, o escritor deve exercer seu ofício em permanente generosidade, trata-se de uma honra ou de uma excelência própria do escritor digno de seu nome, devendo “transcender interesses, para fazer seu crédito residir nos valores que definem. Dito isso, é natural que essa necessidade seja representada como uma graça de status, e sua realização, sempre difícil e imperfeita, como um mérito.”<sup>51</sup> (BÉNICHOU, 2012, p. 51, *tradução nossa*)

Esse aspecto divinatório, além de se referir a um desapego financeiro, indicava uma dedicação profunda à arte e uma incompreensão por parte da sociedade burguesa utilitária em relação a esse autor: “A dignificação do poeta mitológico como o transmissor de uma alta doutrina, gozou de amplo favor no século XVIII, tão profundamente interessado em descrever a história do espírito humano.”<sup>52</sup> (BÉNICHOU, 2012, p. 61, *tradução nossa*).

Perrone-Moisés (2016), em *Mutações da literatura no século XXI*, ao abordar a literatura no século XIX, percebe que o escritor passou ao auge do seu reconhecimento social, pois os poetas passam a ser vistos como verdadeiros demiurgos e profetas. Por outro lado, o prestígio da literatura vem com uma carga negativa, pretende-se separar a literatura e a arte de uma concepção burguesa e utilitária, cultivando um discurso hermético, que imagina esses dispositivos como pertencentes a uma camada seleta de leitores.

Barbosa (2001, p. 44), em *Ensaio sobre as relações entre biografia e obra de um escritor: o caso singular de Honoré de Balzac (1799-1850)*, afirma que, na primeira metade do século XIX, surge a categoria de escritor profissional, tendo sido Honoré de Balzac o

---

<sup>50</sup> “La literatura había llegado a ser así como un terreno neutral en el que se refugiara la igualdad. [...] una especie de democracia imaginaria.” (TOCQUEVILLE, 1952, p. 48-49 *apud* BÉNICHOU, 2012, p. 39)

<sup>51</sup> “transcender los intereses, a hacer residir su crédito en el de los valores que definen. Dicho esto, es natural que se representen esta necesidad como una gracia de estado, y su realización, siempre difícil e imperfecta, como un mérito.” (BÉNICHOU, 2012, p. 51)

<sup>52</sup> “la dignificación del poeta mitólogo como transmissor de una elevada doctrina, gozó de un amplio favor en el siglo XVIII, tan vivamente interesado en describir la historia del espíritu humano.” (BÉNICHOU, 2012, p. 61)

primeiro escritor a viver exclusivamente de sua pena. Balzac precisou pôr em prática um ritmo alucinante de trabalho, atendendo às editoras e às demandas dos leitores. Por outro lado, passou a sofrer com o preconceito da crítica de sua época: “Balzac não só nunca foi aceito pela Academia Francesa (que o humilhou quando ele apresentou a sua candidatura), como não teve o reconhecimento dos seus pares, que preferiam Eugène Sue e os irmãos Goncourt.”

Nesse sentido, Balzac foi condenado por ser um escritor, não somente atento aos ideais divinatórios da literatura, mas preocupado com a profissionalização do escritor. Tal visão assemelha-se ao que é defendido por Alexandre Dumas no que se refere à escrita de romances-folhetins. No prefácio para o romance *Mémoires d'un médecin: La Comtesse de Charny*, publicado entre 1852 a 1855, o escritor relata apreciar a maior liberdade dos folhetinistas, se comparados àqueles que viviam sob o regime do mecenato:

[...] é verdade que o poeta, ganhando dinheiro suficiente para viver com independência, escapava à pressão até então exercida sobre ele pela aristocracia e a realeza; é verdade que se ia criando na sociedade uma nova nobreza e um novo império, que era a nobreza do talento e o império do gênio; e é enfim verdade que isso conduzia a resultados tão honrosos para os indivíduos e gloriosos para a França [...]. (DUMAS, 1957c, p. 7)

O folhetim, conclui o autor, no *avant-propos*, expressa a criação da “nobreza do talento” e do “império do gênio”. Talvez por sua liberdade de forma e variedade de temas, seja um dos melhores gêneros que expresse a visão romântica, que tinha como um dos seus principais preceitos o abandono das rígidas normas clássicas que inibiam a livre inspiração.

A reflexão que o escritor realiza sobre o romance-folhetim, nesse prólogo, é um elemento importante a ser destacado, visto que, sendo um folhetinista e ciente das críticas que sofriam os escritores que se dedicavam a esse gênero, considerado uma *forma menor de ficção em prosa* (MEYER, 1996), Dumas saía em defesa do seu ofício, demonstrando que o romance-folhetim ocupava um lugar de destaque na cultura francesa oitocentista, sendo alvo, por isso, de ataques políticos. Os autores, independentes dos sistemas de mecenato, já não dependeriam de um nobre para produzir suas obras, mas as escreviam livremente e lucravam com suas produções. Para Dumas, enfim, o dinheiro deveria pertencer justamente àqueles que tivessem os dons de gênio e de talento, ou seja, aos folhetinistas. Em um sentido mais amplo, o escritor profissional não era um acinte à ideia do *gênio* inspirado, ao contrário, era um elemento propulsor.

Ainda assim, como parte da crítica costumava menosprezar a produção dos autores que se dedicavam aos romances-folhetins, pois, além de permitir uma indecorosa profissionalização dos escritores, que, publicamente, recebiam ganhos financeiros por suas

obras, era um gênero considerado menor por se adequar a uma literatura que buscava agradar ao público, por isso, tinha pouca, quiçá, nenhuma aura artística.

Outro ponto a se considerar é que o romance-folhetim foi tido como perigoso para as classes populares. Significava a decadência da literatura. Segundo Hallade (2015), o temor que se abatia entre alguns políticos era o suposto poder dos folhetins de perverter a população menos instruída, nesse caso, os trabalhadores, as mulheres e as crianças, visto que, naquele momento a população francesa – especialmente a urbana – ainda estava alfabetizando-se. Em 1848, o número de analfabetos era ainda bastante alto, representando um terço da população

Na visão daqueles políticos, o movimento de restauração da República era particularmente propício para debates “sobre o lugar da religião, sobre o que deve abranger a educação política e sobre as funções da literatura (entreter, politizar ou moralizar)” (HALLADE, 2015, p. 16, *tradução nossa*)<sup>53</sup>.

Alguns críticos relacionavam o sucesso do romance-folhetim à Revolução de 1848, que derrubou a Monarquia de Julho (1830-1848). Acreditavam que os leitores do gênero eram incitados a desprezar as autoridades e levar à França a uma guerra social: “o romance-folhetim logo foi banido por um poder republicano cada vez mais conservador que teme as más leituras das ‘classes perigosas’ tão rápidas em construir barricadas” (HALLADE, 2015, p. 31, *tradução nossa*)<sup>54</sup>.

Isso não era em vão. De fato, os romances-folhetins daquele período dialogavam com questões políticas de seu tempo. Segundo Eco (1991, p. 83), esse momento é conhecido como período romântico-heróico ou “democrático”, que inicia por volta de 1830 e vai até 1850, paralelo “ao nascimento de um novo público de leitores, pequeno-burguês e também artesão-operário (veja-se o destino da obra de Sue e de Dumas)”. Nessas obras, as personagens possuem um senso democrático de justiça e as tramas trazem reflexões sobre situações políticas do presente ou, ao olhar o passado, no caso de romances históricos, veem alternativas democráticas para o momento atual:

A grande época do folhetim é a das revoluções burguesas da metade do oitocentos, com seu reformismo populista e pré-marxista, de que os elementos tópicos do Super-homem e da Sociedade secreta (ver os textos desde Marx até Gramsci e Tortel) são a manifestação e o instrumento. (ECO, 1991, p. 26).

<sup>53</sup> “est ponctué de nombreux débats sur ce que doit être la République, sur la place de la religion, sur ce que doit recouvrir l’éducation politique et sur les fonctions de la littérature (divertir, politiser ou moraliser).” (HALLADE, 2015, p. 13)

<sup>54</sup> “le roman feuilleton est bientôt mis au ban de la société par un pouvoir républicain de plus en plus conservateur qui redoute les mauvaises lectures des « classes dangereuses », si prompts à édifier des barricades.” (HALLADE, 2015, p. 31)

Eco (1991), também, salienta que, a partir da segunda fase do romance-folhetim, ou período burguês, que se situa nas últimas décadas do século XIX e pertence à era do imperialismo, atribui-se pouca importância para o tratamento de temas sociais e apresentam-se lugares-comuns clássicos:

usarão o arsenal do folhetim, isolado de seu contexto funcional: vinganças e reconhecimentos agirão no vazio, já sem que algum projeto de ressarcimento social – mesmo populista e burguês – os sustente e dê credibilidade ao que venha a ocorrer. (ECO, 1991, p. 29).

Assim, compreendemos porque as autoridades políticas e elites culturais preocupavam-se sobremaneira com os autores de romances-folhetins do primeiro período romântico, pois articulavam suas obras nas fronteiras da literatura, do jornalismo e da política. Seu temor não era desmedido, pois não somente na literatura expressavam seu caráter público, mas no meio político, através de seus escritos nos jornais ou mesmo por eleição, como o caso emblemático da eleição de Eugène Sue para a Assembléia Legislativa em abril de 1850. O famoso autor de *Les Mystères de Paris* e de *Le Juif errant*, que já vinha expressando em seus romances uma visão socialista reformista, parecia comprovar que os romances-folhetins e, mais particularmente, seus escritores deveriam preocupar as autoridades. Por isso, esse autor foi duramente atacado.

Dumas, também, teve seu lugar nos debates políticos da época. Acreditava que, com sua imensa popularidade e gênio literário, podia representar o espírito nacional. Durante a Segunda República (1848-1851), quando, em poucos dias, a *Revolução de Fevereiro* abriu as portas da imprensa de viés liberal e republicano, até então fechadas pela Monarquia de Julho, o escritor tornou-se um importante jornalista, crítico, militante da estética moderna, “depois ator da industrialização da literatura com a entrada do romance nos jornais diários, mas também colunista político, fundador de jornais e inventor de uma relação das novas mídias com o grande público.” (MOMBERT, 2020, *sem paginação, tradução nossa*)<sup>55</sup>. Dumas voltou-se contra a lei Riancey que ameaçava a liberdade de imprensa. A imprensa, livre novamente como na Revolução Francesa, teria um papel importante na cobertura midiática da vida política nacional, regenerada pela proclamação do sufrágio universal masculino.

Além disso, Abeele-Marchal (2020) observa que, a partir de 1848, o escritor revelou-se um inesgotável jornalista político, expressando seus ideais republicanos em jornais como *Le Mois*, *La Liberté*, *La France nouvelle*, *La Patrie*, *L'Événement* e *L'Assemblée nationale*. Assim, segundo Saminadayar-Perrin (2020), estabelece-se uma relação clara entre a obra do

---

<sup>55</sup> “puis acteur de l'industrialisation de la littérature avec l'entrée du roman dans le quotidiens, mais aussi éditorialiste politique, fondateur de journaux et inventeur d'un nouveau rapport médiatique avec le grand public.” (MOMBERT, 2020, *sem paginação*)

escritor, a visão profética do historiador, seu ativismo na imprensa e seu compromisso político. Para Dumas, “a República deve confiar aos artistas ou à fraternidade entre o povo e o exército” (MOMBERT, 2020, *sem paginação, tradução nossa*).<sup>56</sup>

Tal liberdade durou pouco, pois, com a instauração do golpe de 1851, impetrado por Napoleão III, escritor passará a ser perseguido, porém, não tão fortemente como Victor Hugo, que foi exilado. A perseguição, no caso de Dumas, será realizada através da imposição de uma série de censuras, que tentavam levá-lo ao ostracismo. (MOMBERT, 2020). O autor ficou tão decepcionado que refletiu, no prefácio de *Mémoires d'un médecin: La Comtesse de Charny*, sobre a Revolução de 1848, que havia fracassado pelo golpe de estado de 1851. Dumas precisou adotar uma oposição menos aberta, escondida sob um jornalismo espirituoso e alegre em seus jornais de notícias culturais: *Mosqueteiro* (1853-1857), *Monte-Cristo* (1857-1862) e *Dartagnan* (1868). A escrita de Dumas deixa de estar relacionada a uma função de publicizar os acontecimentos da Assembleia, passando a adotar uma postura moderna, ao mesmo tempo dentro e fora da vida política nacional:

Cada *causerie*, cada episódio das memórias alimenta a velha amizade entre o escritor, que dá a sua opinião sobre tudo e nada, e os seus "queridos leitores, belos leitores" que reproduzem as suas receitas culinárias, compram a mostarda de Bornibus a seu conselho. e conhece seus filhos e seus animais, bem como os heróis de seus romances. Relacionado à comunicação mais do que ao jornalismo de notícias [...].(MOMBERT, 2020, *sem paginação, tradução nossa*)<sup>57</sup>

Apesar de Dumas ter sofrido censuras políticas e o julgamento de uma crítica que o tinha como escritor de *obras industriais*, a atualidade do escritor não pode ser negada quando observamos suas obras continuarem a ser lidas e adaptadas nas mais diversas mídias. Na realidade, o próprio romance-folhetim tem seu valor sociocultural. Sabemos que é com as novelas populares de Dumas, Sue, Du Terrail que se desenvolvem os lugares comuns das expressões literárias e culturais até hoje, com os romances de aventura que se perpetuaram nos séculos XIX e XX, as telenovelas, os filmes de super-heróis, os jogos, e, mais contemporaneamente, com a explosão de séries, popularizadas pelo *streaming*. Essas ficções são herdeiras diretas dos romances-folhetins oitocentistas. Apresentam tramas que se desenvolvem em episódios e são acompanhadas por um grande público, que aguarda com expectativa pela identificação com as personagens e temas dessas histórias. A relação

---

<sup>56</sup> “la République doit confier aux artistes ou la fraternité entre le peuple et l'armée.” (MOMBERT, 2020, *sem paginação*)

<sup>57</sup> “Chaque causerie, chaque épisode des mémoires nourrit l'amitié ancienne entre l'écrivain, qui donne son avis sur tous et rien, et ses "chers lecteurs, belles lectrices" qui reproduisent ses recettes de cuisine, achètent sur ses conseils de la moutarde Bornibus et connaissent ses enfants et ses animaux aussi bien que les héros de ses romans. Relevant de la communication plus que du journalisme d'actualité [...].” (MOMBERT, 2020, *sem paginação*)

estabelecida entre a produção dos escritores de romances-folhetins e essas expressões culturais vivenciadas na contemporaneidade testemunha a importância dos estudos daqueles que, como Dumas, tiveram seu espaço no imaginário do público ao longo dos séculos, ainda que não tenham recebido a mesma consideração da crítica ou da Academia.

Por outro lado, convém pontuar que o interesse crescente pela obra *dumasiana* não, necessariamente, significa uma modificação no seu estatuto para efetivação no cânone, mas uma contribuição para refletirmos sobre a importância do autor no âmbito cultural, como reconhecido pelo presidente Jacques Chirac na ocasião da transferência das cinzas do escritor para o Pantheon e pelos estudos acadêmicos crescentes em torno de sua obra. Todo esse reconhecimento deve ser considerado para o debate que segue em andamento nos estudos literários em relação à *canonização* de Alexandre Dumas.

#### 4.2 A trajetória de Alexandre Dumas

Segundo Abreu (2006, p. 39), em *Cultura letrada: Literatura e leitura*, não é possível julgar o que é literário apenas por fatores intrínsecos à obra, pois “por trás de definição de literatura está um ato de seleção e exclusão, cujo objetivo é separar alguns textos, escritos por alguns autores do conjunto de textos em circulação.”

Para a autora, esses critérios estão relacionados a questões externas à obra escrita, como o prestígio do autor, a opinião dos críticos, a publicação de uma obra em uma editora reconhecida ou não, ser estudado na escola e nas universidades, instâncias que atribuem o valor de uma obra literária. Essas instâncias de legitimação estabelecem critérios socioculturais que podem ser observados ao serem consultadas as histórias literárias. Nelas, podemos perceber a proeminência de autores homens e brancos, havendo pouco espaço para autores negros e mulheres, apesar dos esforços que uma parte da crítica literária tem empreendido para dar voz aos “subestimados” da literatura.

A trajetória de Alexandre Dumas expressa bem o valor das instâncias legitimadoras para a apreciação de uma obra literária. Sobre o escritor, pesavam os preconceitos da sociedade francesa oitocentista. Assim, podemos observar que, quando se tem uma trajetória popular, o peso de ser amado pelo público pode levar as obras de um escritor literário a serem julgadas como de menor qualidade estética. O autor francês oitocentista Alexandre Dumas é representativo desse julgamento, pois, ainda na época em que viveu, recebeu críticas de seus detratores.

Sainte-Beuve, para a *Revue des deux mondes*, em 1839, criticou os escritores que produziam “literatura industrial”, referindo-se àqueles que escreviam romances-folhetins. Sua



crítica estava circunscrita às obras de Balzac, Dumas, Féval, Soulié e toda a primeira geração de folhetinistas:

Eles eram suspeitos de querer perverter seus leitores ou, no mínimo, de não mais respeitar os valores e morais mais comumente reconhecidos. A aposta era, portanto, proporcional às convulsões causadas tanto pelo início da industrialização do país quanto pelo advento da democracia em 1789. (MOLLIER, 2003, p. 139)

Eugéne de Mirecourt publicou o folheto *Fabrique de romans: Maison Dumas et Compagnie*, em 1845, no qual pedia que o jornalista Émile Girardin fechasse as portas para o que denominou de “vergonhoso mercantilismo de Dumas”. Mirecourt acusava o escritor de ter uma rede de produção colaborativa, que o ajudava na elaboração de seus romances-folhetins:

O 'negro' é então acusado de ter " negros " (Auguste Maquet ou Gaspard de Cherville) que escrevem seus romances: esta é a desculpa que alguns encontraram para rebaixar o trabalho do escritor ao estágio de um simples teste jornalístico [...] (AKIKI, 2013, p. 8, tradução nossa)<sup>5859</sup>

As críticas sobre o trabalho do escritor, porém, não diminuíram seu sucesso junto ao público, que continuava à espera da publicação de novas histórias do autor. Assim, Girardin, em resposta a Mirecourt, respondeu que daria aos leitores o que queriam: as obras de Alexandre Dumas.

O reconhecimento entre o público de Dumas àquela altura significava a realização de seu sonho, pois, em 1823, quando tinha 21 anos, deixa sua cidade natal, Villers-Cotterêts, em direção a Paris em busca da realização de seu objetivo. Logo, iniciou sua incursão pelo mundo das Belas-letas. Em seus primeiros passos como dramaturgo, em 1825, Dumas obteve um grande sucesso com a estreia de um teatro de variedades, intitulado *La Chasse et l'Amour*. Na ocasião, o escritor apresentou-se como Alex Davy, utilizando o nome de prestígio de seu avô, o marquês Davy de Pailleterie. Talvez tenha sido uma das poucas ocasiões em que o escritor tenha utilizado seu sobrenome de origem nobre, pois, em suas *Mémoires*, conta que preferia utilizar o sobrenome de seu pai, o general republicano das tropas de Napoleão Bonaparte, Dumas.

Por sua verve inegável de homem de teatro, Dumas soube muito bem exportar elementos da arte dramática para seus romances-folhetins, sendo, aliás, considerado, um dos

<sup>58</sup> "L'on reproche alors au 'nègre' d'avoir des 'nègres'" (Auguste Maquet ou Gaspard de Cherville) qui assurent la rédaction de ses romans : voilà l'excuse que d'aucuns ont trouvée pour rabaisser l'œuvre de l'écrivain au stade de simple épreuve journalistique [...]." (AKIKI, 2013, p. 8)

<sup>59</sup> É importante pontuar que Mirecourt estabelece um duplo sentido com a expressão “o negro é então acusado de ter negros”. Isso porque sabemos que Dumas era negro, neto de uma escravizada, e sofria com o preconceito racial de sua época. Por outro lado, a expressão “ter negros”, também, se refere à acusação de que Dumas teria colaboradores para sua escrita. Assim, percebemos o tom perjorativo no uso da frase.

precursores da forma folhetinesca, gênero que o tornou ainda mais célebre. Mollier (2003) afirma que o autor enquadrou-se na estética e na lógica da literatura industrial, o que pode ser demonstrado pela grande quantidade de obras suas que apareceram nos rodapés de jornais. O autor dominava a estratégia de manter o público interessado. Assim, em *Capitaine Paul*, de 1838, “Dumas descobre o essencial da técnica de folhetim: mergulha o leitor *in media res*, diálogos vivos, personagens tipificados, e tem senso de corte de capítulo.” (MEYER, 1996, p. 60)

Com toda sua habilidade para agradar aos jornais e ao público, pode-se refletir que Dumas tinha uma capacidade de popularizar a linguagem e os temas românticos naqueles folhetins cheios de aventuras. O próprio escritor, no prefácio de *Mohicans de Paris* (1864), dirige-se a Napoleão III, solicitando que o imperador retirasse a censura de suas obras, pois, junto de Lamartine e Victor Hugo, encabeçava a literatura francesa, e dentre eles seria o mais popular por ter sido traduzido em todas as línguas do mundo. Em suas palavras, Lamartine era um sonhador, Hugo um pensador, e ele próprio um vulgarizador<sup>60</sup>. O autor defende que consegue dar corpo ao sonho de Lamartine, esclarece o pensamento profundo de Hugo, servindo-lhes como divulgador e alcançando o grande público, de forma ampla. Para Mendes (2007, p. 97), “esta vulgarização do romantismo fez com que seus temas e formas se tornassem, em alguns casos, arquétipos que perduraram.”

Talvez, justamente por ter popularizado os temas e linguagem românticos, Dumas passou longo tempo sem ter o reconhecimento merecido da sua obra. Dessa forma, é notório que Dumas foi vítima da ambiguidade do seu tempo: tendo sido um escritor que soube expressar os ideais românticos e um dos pioneiros a escrever no gênero romance-folhetim, alcançou um grande número de leitores, pois soube adaptar a linguagem e os temas para a compreensão deles e, ao mesmo tempo, sofreu o preconceito de uma crítica que prezava pelo ideal de “arte pela arte”, visão de mundo que a celebridade prolífica dos romances-folhetins, Alexandre Dumas, negava-se a adotar, afinal, para o bem dos seus inúmeros leitores.

Sem obter êxito em sua candidatura para a Académie Française em 1840 (DARCOS, 2020) e ainda não tendo sido reabilitado como autor canônico por uma parte das instâncias de legitimação, Dumas, por outro lado, obteve das autoridades e de iniciativas culturais o reconhecimento de sua obra.

Em 2002, depois de mais de um século da morte do escritor, o Presidente Jacques Chirac reconheceu-o como um grande nome da literatura por meio de uma atitude simbólica: ordenar que as cinzas de Dumas fossem levadas ao Panteão de Paris. Atualmente, o mausoléu

---

<sup>60</sup> “Lamartine est un rêveur ; Hugo est un penseur ; moi, je suis un vulgarisateur.” (SOCIÉTÉ DES AMIS D’ALEXANDRE DUMAS, [200-?])

do autor francês está ao lado de Voltaire e de Victor Hugo. Nessa cerimônia, Chirac afirmou que os heróis de Dumas eram representativos para os franceses: “Contigo, nós fomos D’Artagnan, Monte Cristo ou Balsamo, cavalgando pelas estradas da França, percorrendo campos de batalha, visitando palácios e castelos antigos, nós sonhamos.”<sup>61</sup> (CHIRAC, 2002, *sem paginação, tradução nossa*). O presidente salientou que, por trás do descrédito dado a Dumas, ao longo do tempo, havia o racismo.<sup>62</sup>

No dia 28 de agosto de 2020, outra iniciativa cultural mostrou a importância do escritor para a literatura universal. A empresa Google rendeu homenagem a Dumas, em comemoração ao aniversário de publicação do primeiro capítulo de *Le Comte de Monte-Cristo*. Exibiu, na página inicial do buscador, uma animação que fazia referência às suas obras mais famosas e conduzia os visitantes da página a um hiperlink que os direcionavam para conhecer melhor a vida do escritor francês.

Figura 7 - Celebração da vida de Alexandre Dumas



Fonte: Google.Doodles

O reconhecimento tardio de Alexandre Dumas é representativo de um afastamento da crítica especializada do gosto do grande público, pois é um dos autores franceses mais profícuos e famosos, teve sua obra traduzida para mais de 100 idiomas e continua sinônimo de sucesso, sendo constantes as adaptações, patiches, paródias de suas obras nos mais diversos meios, como em livros da literatura infantil, em HQs, em exposições e em músicas.

Para Letourneux (2020), o afastamento da crítica especializada em relação à obra do autor refere-se a uma ambiguidade na recepção que poderia definir a canonização de Alexandre Dumas, pois é sabido que o autor é um dos escritores de maior sucesso do século XIX e, ao mesmo tempo, é um dos mais desprezados pelas instituições acadêmicas, principalmente, porque corporifica certa concepção de arte/literatura popular, expressa por

<sup>61</sup> “Avec vous, nous avons été d’Artagnan, Monte Cristo ou Balsamo, chevauchant les routes de France, parcourant les champs de bataille, visitant palais et forteresses. Avec vous, nous avons emprunté, un flambeau à la main, couloirs obscurs, passages dérobés, souterrains. Avec vous, nous avons rêvé. Et avec vous, nous rêvons encore.” (CHIRAC, 2002, *sem paginação*)

<sup>62</sup> “Le discours du Président de la République” está disponível em: <http://www.dumaspere.com/pages/pantheon/reportages/30chirac.html>

sua escrita de romances-folhetins. Dessa forma, é visto como precursor de uma cultura midiática, relacionada ao entretenimento, à facilidade de compreensão e, por isso, de grande apelo ao público.

Por outro lado, podemos observar que uma parte da crítica esteja empreendendo esforços em apresentar diferentes perspectivas sobre a obra do autor. A *Société des Amis d'Alexandre Dumas*, fundada em 1971 por Alain Decaux, é uma dessas iniciativas. Reúne diversos estudiosos da obra do escritor na França e no exterior, divulgados pela página *dumaspere.com*, coordenada por Claude Schopp. Outro ponto que tem sido interesse constante sobre as obras do escritor refere-se aos estudos de recepção de sua obra.

O alcance da literatura dumasiana, sem dúvidas, atravessou fronteiras e o escritor, logo, tornou-se um *best-seller* além-mar. Segundo Mendes (2016), o sucesso do escritor em terras brasileiras foi tão grande que o escritor, em muitos casos, ao publicar seus romances-folhetins, em jornais franceses, logo recebia uma tradução imediata para a Língua Portuguesa. Saía, assim, primeiramente em jornais brasileiros e só depois de um largo espaço de tempo os editores publicavam essas obras em volumes.

Esse sucesso foi percebido por nós quando fazíamos pesquisa no acervo do Grêmio Literário Português do Pará, ao observamos que, entre os inúmeros títulos de prosa de ficção oitocentista brasileira, portuguesa, inglesa e francesa, os títulos do escritor eram os de maior número, como comprova a pesquisa de Augusti (2013), atualmente, dados que podem ser acessados no site *parisnaamerica.org*.

Foi nessa etapa inicial, que nos interessou a pesquisa pelo autor oitocentista francês que se tornou sinônimo de leitura agradável aos leitores que frequentavam aquele gabinete de leitura do Norte do Brasil. A partir disso, interessou-nos pesquisar mais a fundo aquele escritor, principalmente, na sua faceta de historiador, pois o autor, que se via como um *faiseur de l'histoire*, como observou Mendes (2007), criava um verdadeiro mosaico da História da França, intercalando, em suas narrativas, seu conhecimento das leituras dos textos de memorialistas, dos livros de História de Michelet, de quem era um grande admirador, ao seu senso de manter o interesse do público leitor.

Alexandre Dumas foi um importante autor de romances históricos, que buscava na história reflexões que pudessem compreender questões de seu próprio tempo. O autor, que viveu entre 1802 a 1870, foi testemunha de acontecimentos políticos importantes de sua época. Nasceu em um período posterior à Revolução Francesa, sob o governo de Napoleão Bonaparte. Observou quando jovem a Restauração da monarquia por Luís Felipe I, o “Rei burguês”. Participou do movimento para a derrubada desse mesmo regime, em 1830. Em

1848, viu eclodir a Primavera dos povos, e, em 1851, a instauração de uma ditadura por Napoleão III.

A História, de fato, era a grande fonte para o escritor. Sabe-se que ia aos arquivos em busca de mais material para seus romances. *Le comte de Monte-Cristo* foi baseado em *Le diamant et la vengeance* e na obra *La police dévoilée*, de Jacques Peuchet (MENDES, 2007). No que se refere à elaboração de *Le trois mousquetaires*, baseou-se em *Les Mémoires de Monsieur d'Artagnan*, de Gatien Courtilz de Sandras, de onde retirou os nomes de Athos, Porthos e Aramis, bem como a personagem Milady (PETIT-RASSELLE, 2007). Assim como seus mais famosos romances, muitas outras obras literárias do escritor tiveram por base o conhecimento retirado da História.

Comprendemos que Dumas percebe sua função de que, sendo romancista histórico, deve descrever a história francesa, ensinando o povo por meio de uma linguagem simples e de modo que o divirta. Assim, para Meyer (1996, p. 67), Dumas, com suas artimanhas de dramaturgo, “cavouca segredos de alcova e mexericos de outros tempos, ressucita espadachins e suas bravatas, ministros, rainhas, lançando o caudal do folhetim histórico, aquele que para muitos de nós fez as vezes da verdadeira História.”

O escritor acreditava que, ao contar a história da França, poderia, ao mesmo tempo, tal como Cícero, divertir e instruir o público. Essa intenção educativa do escritor é confirmada na *Lettre à Jules Michelet*, inserida no romance *Le Docteur mystérieux* (1872), em que Alexandre Dumas introduz uma reflexão sobre seu papel de divulgar a história entre as massas (LEDDA;SCHOPP, 2020). O autor acreditava ter assumido a tarefa de introduzir a história nacional em suas obras e que sua popularidade fora “colocada a serviço da Educação pública.”<sup>63</sup> (DUMAS, 1860 *apud* LEDDA; SCHOPP, 2020, *sem paginação, tradução nossa*). Na carta, Dumas afirma que recebeu de Michelet, a quem considera um mestre, as seguintes palavras: "Você ensinou história ao povo mais do que todos os historiadores juntos"<sup>64</sup> (*IBIDEM*). Esse elogio deixou-o profundamente orgulhoso de seu trabalho, pois compreendia que “ensinar história ao povo é dar-lhe as suas cartas de nobreza, cartas de nobreza inatacáveis e contra as quais não haverá noite de 4 de agosto”<sup>65</sup> (*IBIDEM*). O autor refere-se à noite de 4 de agosto de 1789, em que, em uma sessão da Assembleia Nacional Constituinte, aboliram-se os privilégios feudais (MELCHIOR-BONNET, 1965).

---

<sup>63</sup> “a été mise au service de l'éducation publique.” (DUMAS, 1860 *apud* LEDDA; SCHOPP, 2020, *sem paginação*)

<sup>64</sup> “Vous avez plus appris l'histoire au peuple que tous les historiens réunis.” (DUMAS, 1860 *apud* LEDDA; SCHOPP, 2020, *sem paginação*)

<sup>65</sup> “Apprendre l'histoire au peuple, c'est lui donner ses lettres de noblesse, lettres de noblesse inattaquables et contre lesquelles il n'y aura pas de nuit du 4 août.”

Sabemos que Alexandre Dumas arrogava-se o título, orgulhosamente, de ser um vulgarizador. A princípio, tal termo poderia nos suscitar a ideia de que o autor considerava sua obra de menor qualidade e que as críticas a seu respeito não estavam assim tão equivocadas. Afinal, o autor recusava-se a seguir o ideal de “arte pela arte” e das “belas e, portanto, boas letras”: “Deve ser lembrado que todo o século testemunhou a oposição violenta dos proponentes das ‘boas’ leituras e os industriais da literatura, destacando-se entre eles os folhetinistas.” (MOMBERT, 2003, p. 593, *tradução nossa*)<sup>66</sup>

Devemos observar que o termo *vulgarizador* no século XIX, porém, tinha um significado muito diferente do que aquele que é atribuído na atualidade. Tratava-se de um adjetivo dirigido àqueles que tivessem a intenção de divulgar o conhecimento para o grande público. Alexandre Dumas constitui um grande exemplo de vulgarizador, “não só porque foi um ator importante da difusão do conhecimento histórico, mas também porque, como todos os grandes atores, gosta de se colocar em cena interpretando.” (MOMBERT, 2003, p. 589, *tradução nossa*)<sup>67</sup>

O autor, que foi responsável por cerca de 80 romances históricos, possui três fases na sua obra de divulgação histórica: “o drama histórico, a crônica e o romance.” (MOMBERT, 2003, p. 591, *tradução nossa*)<sup>68</sup>. Dumas, assim, imagina uma relação de complementariedade entre o papel do historiador e do romancista, sendo este último valorizado.

Mombert (2003) afirma que, depois de 1844, já com o sucesso do romance-folhetim, o autor percebe que pode ser historiador por ser romancista e que a obra de vulgarização histórica trata-se de um intermediário entre o documento e o romance. Além disso, naquele momento, o autor, que já era célebre, é considerado pela imprensa como grande argumento editorial de divulgação de obras populares:

O volume de História é agora antes de tudo um produto comercial, um caminho para o romancista, que às vezes também assume as funções de chefe de imprensa, para explorar todo o material documental que serviu para escrever o romance. Esta etapa é fundamental para a atividade literária de Dumas, pois marca o momento em que finalmente se encontra um compromisso entre o conhecimento histórico e a ficção, obrigado a uma forma de escrita que estabelece um 'continuum' entre campos complementares em vez de talentos concorrentes opostos. (MOMBERT, 2003, p. 592, *tradução nossa*)<sup>69</sup>

<sup>66</sup> "Il faut se souvenir que tout le siècle a vu s'opposer violemment le tenants des 'bonnes' lectures et les industriels de la littérature, au premier rang desquels les feuilletonistes." (MOMBERT, 2003, p. 593)

<sup>67</sup> "non seulement parce qu'il a été un acteur important de la diffusion du savoir historique, mais aussi parce que, comme tous les grands acteurs, il aime se mettre en scène en train de jouer." (MOMBERT, 2003, p. 589)

<sup>68</sup> "le drame historique, la chronique et le roman." (MOMBERT, 2003, p. 591)

<sup>69</sup> "Le volume d'Histoire est désormais avant tout un produit commercial, une façon pour le romancier, qui assume parfois aussi les fonctions de patron de presse, d'exploiter toute la matière documentaire qui a servi à la rédaction du roman. Cette étape est essentielle pour l'activité littéraire de Dumas, puisqu'elle marque le moment où est enfin trouvé un compromis entre savoir historique et fiction, grâce à une forme d'écriture qui établit un

O vulgarizador realiza uma série de escolhas de escrita que envolvem questões estéticas importantes: prefere ir às fontes históricas diretas, memórias e anedotas encontradas em jornais; faz referências explícitas a esses documentos em sua obra, o que contribuía para seu intento vulgarizador. Assim, “longe de pretender apagar seus empréstimos, o divulgador certifica ao leitor que seu conhecimento, se for de segunda mão, é extraído das melhores fontes.” (MOMBERT, 2003, p. 597)<sup>70</sup>

Dessa forma, é possível compreender que as intenções vulgarizadoras do autor estão relacionadas ao *projeto dumasiano de educação popular*, em que o escritor não evoca os acontecimentos históricos para despertar os grandes interesses das nações, mas o de adotar o ponto de vista que supõe ser o de seu leitor, o de uma mente curiosa. O autor, assim, vai à busca das “pequenas fraquezas” que se descobrem “à sombra” dos grandes momentos históricos, realizando um uma pequena história que complementa a oficial, o que Dumas denomina História de roupão (*Histoire en robe de chambre*). O leitor só terá acesso à privacidade dos grandes nomes históricos por meio desse vulgarizador, o qual determinará uma personagem como testemunha privilegiada para adentrar nesse círculo fechado de poder. É assim que o autor insere Gilbert como médico dos monarcas Luis XVI e Maria Antonieta e é ele quem narra as memórias dos acontecimentos da Revolução em *Mémoires d'un médecin*.

O vulgarizador, ao escrever uma História das paixões, oferece uma História do espetáculo. Dessa forma, leva o conhecimento histórico que parecia abstrato e incompreensível para as pessoas comuns. Torna os documentos acessíveis ao leitor, que era pouco versado nas particularidades do francês clássico (MOMBERT, 2003):

Eficaz colaborador dos historiadores, o vulgarizador é, portanto, aquele que vai tornar verdadeiramente inteligível e assimilável o material da História, mostrando-o à luz universal das paixões. Ao fazê-lo, muda radicalmente o equilíbrio de poder entre detentores e consumidores do conhecimento histórico. (MOMBERT, 2003, p. 599)<sup>71</sup>

Dumas sentiu-se vocacionado a ser um vulgarizador pela experiência traumática de exclusão social por qual passou, pois era constantemente excluído das comunidades de homens, possivelmente pela cor de sua pele e por sua posição social. Assim, buscava proporcionar, através de suas obras literárias, um aprendizado agradável aos seus leitores.

---

'continuum' entre des domaines complémentaires plus qu'elle n'oppose des talents concurrents." (MOMBERT, 2003, p. 592)

<sup>70</sup> "loin de prétendre gommer ses emprunts, le vulgarisateur certifie au lecteur que son savoir, s'il est de seconde main, est puisé aux meilleures sources." (MOMBERT, 2003, p. 597)

<sup>71</sup> "Collaborateur efficace des historiens, le vulgarisateur est donc celui que va rendre véritablement intelligible et assimilable la matière de l'Histoire, en la montrant sous le jour universel des passions. Ce faisant, il change radicalement le rapport des forces entre détenteurs e consommateurs du savoir historique." (MOMBERT, 2003, p. 599)

“Por isso, aquele que insiste em distinguir 'o povo' e 'o vulgar', ele atribui à sua obra de popularização no horizonte social de acordo com suas opiniões políticas liberais.” (MOMBERT, 2003, p. 602)<sup>72</sup>

Mombert (2003) afirma que o trabalho de vulgarização de Dumas coincide com o momento em que vivia, pois começava a haver uma segmentação de leitores por categorias, tornados em alvos comerciais para as editoras. Com sua obra, o autor consegue abarcar todos os públicos:

Dumas não rejeita nem o público letrado, a quem se propõe descobrir sob uma luz nova e pitoresca, graças aos documentos que usa, os acontecimentos conhecidos, nem o público pouco informado, a quem destina vastos quadros recapitulativos. (MOMBERT, 2003, p. 602, tradução nossa)<sup>73</sup>

As mulheres, que representavam uma parte importante do público de romance, compõem seu público ideal, pois elas eram as mais particularmente interessadas na *Histoire des passions*: “Dumas participa assim do vasto programa de educação popular que visa estender, na segunda metade do século XIX, o projeto enciclopédico do Iluminismo”. (MOMBERT, 2003, p. 605, tradução nossa)<sup>74</sup>

Com seus romances, o autor não somente divulga o conhecimento histórico aos seus leitores, “mas ajuda a desenvolver um imaginário que permite ao leitor ver o passado não apenas de forma mais distinta, mas também sob uma luz mais familiar, a da imaginação.” (MOMBERT, 2003, p. 605, tradução nossa)<sup>75</sup>

Essa é a forma que o autor escolhe para colocar o leitor no centro do campo do saber, independente da extensão de seu conhecimento, de suas habilidades linguísticas e de sua formação cultural “é o leitor o herói do processo de aprendizagem que motiva a escrita romanesca.” (MOMBERT, 2003, p. 606, tradução nossa)<sup>76</sup>

Independente das críticas as quais o autor sofre até hoje, não podemos deixar de observar sua importante intenção democratizante do conhecimento, pois:

Ao colocar-se na posição de quem conhece e transmite os seus saberes, Dumas pretende pôr em marcha todo um ciclo de promoção cultural e social. A História

---

<sup>72</sup> "C'est pourquoi, lui qui insiste pour distinguer 'le peuple' et 'le vulgaire', il assigne à son oeuvre de vulgarisation en horizon social en accord avec ses opinions politiques liberales." (MOMBERT, 2003, p. 602)

<sup>73</sup> "Dumas re rejette ni le public lettré, auquel il propose de découvrir sous un jour nouveau et pittoresque, grâce aux documents qu'il exploite, des événements connus, ni le public peu informé, auquel il destine de vastes tableaux récapitulatifs." (MOMBERT, 2003, p. 602)

<sup>74</sup> "Dumas participe ainsi au vaste programme d'éducation populaire qui ambitionne de prolonger, dans la seconde moitié du XIXe siècle, le projet encyclopédique des Lumières."

<sup>75</sup> "mais il contribue à élaborer un imaginaire qui permet au lecteur de voir le passé non seulement plus distinctement, mais aussi dans une lumière plus familière, celle de l'imagination." (MOMBERT, 2003, p. 605)

<sup>76</sup> "c'est le lecteur qui est le héros du processus d'apprentissage qui motive l'écriture romanesque." (MOMBERT, 2003, p. 606)



contada para um leitor popular anuncia o advento iminente de uma História feita para e pelo povo e pelas mulheres. [...] A revolução do conhecimento se prepara para o restabelecimento da justiça social, anuncia um mundo onde o conhecimento não seria mais privilégio de poucos, mas se tornaria um dos direitos fundamentais do povo cidadão. Duzentos anos depois de seu nascimento, como mostra o número de seus leitores, Dumas se aproximou de seu ideal político mais por meio de sua popularização do que por meio de sua ação política. (MOMBERT, 2003, p. 606, tradução nossa)<sup>77</sup>

Dessa forma, com sua verve de romancista-historiador ou de historiador-romancista, Dumas conta o fim da Dinastia dos Valois, em *La Reine Margot* (1845), *La dame de Montsoreau* (1846), *Les Quarante-Cinq* (1847-1848), o apogeu da Monarquia Absoluta em *Les trois mousquetaires* (1844), *Vingt ans après* (1845), *Le Vicomte de Bragelonne* (1847-1850), e a queda da monarquia francesa e a Revolução, com os romances *Le Chevalier de Maison Rouge* (1845), *Joseph Balsamo* (1846-1848), *Le collier de la reine* (1848-1850), *Ange Pitou* (1850-1851) e *La Comtesse de Charny* (1852-1855), *Ingénue* (1855), *Les Compagnons de Jehú* (1857), *San Felice* (1863), *Les Blancs et les Bleus* (1867), *Le Docteur mystérieux* e *La Fille du marquis* (1869).

O autor, também, utilizava a história para refletir sobre os acontecimentos políticos de sua época e expressar, em certa medida, seus ideais. Assim, tem uma visão lírica de uma República fraternal, na qual os artistas serão os faróis. Acompanhando a percepção de que, como romântico, era seu dever abordar a política, na esteira do que afirma Hobsbawm (1977, p. 291), sobre os artistas românticos, que mesmo aqueles pouco "ideológicos" foram "universalmente partidários, frequentemente considerando o serviço à política como seu dever primordial". É o caso de Dumas, que não teve a mesma participação na vida pública que seu contemporâneo Victor Hugo, mas que, assim como o poeta francês, expressava seus ideais em suas obras literárias.

Em 29 de Novembro de 1848, no *Avant-propos*, de *Mémoires d'un médecin: Le Collier de la reine* aborda a Revolução que acontecera em fevereiro daquele ano. Diz que essa revolução fora prevista e anunciada por ele desde 1832. Por perscrutar há vinte anos o passado dos povos, reconhecia bem como eram as revoluções, por isso, não esperava que esta fosse melhor que as outras e temia que ainda fosse pior. Parecia se encontrar decepcionado com seus resultados, pois diz não querer falar dos homens que a fizeram, afirmando que todos

---

<sup>77</sup> "En se mettant dans la situation de celui que sait et qui transmet son savoir, Dumas entend mettre en branle tout un cycle de promotion culturelle et sociale. L'Histoire dite pour un lecteur populaire ou une lectrice annonce l'avènement prochain d'une Histoire faite pour et par le peuple et les femmes. [...] La révolution du savoir prépare le rétablissement de la justice sociale, annonce un monde où la connaissance ne serait plus le privilège de quelques-uns, mais deviendrait l'un des droits fondamentaux du peuple citoyen. Deux cents ans après sa naissance, le nombre de ses lecteurs le montre, Dumas a plus approché son idéal politique par son action de vulgarisateur que par son action politique." (MOMBERT, 2003, p. 606)

os abalos da terra trariam escórias à superfície e colocariam as coisas novamente em seu lugar. Avisa aos leitores que

Nossos leitores, portanto, nos encontrarão assim, depois de 24 de fevereiro, como antes: mais uma ruga na testa, mais uma cicatriz no coração. Esta é toda a mudança que ocorreu em nós durante os últimos oito meses terríveis. (DUMAS, 1853, p. 2, *tradução nossa*)<sup>7879</sup>

Essas mudanças terríveis às quais o escritor se refere, possivelmente, trata-se do que ocorreu após a onda de revoluções que deram fim à Monarquia de Luís Felipe I e que deram início à Segunda República na França. O governo provisório, que assumiu o poder em 24 de fevereiro daquele ano, composto por burgueses e latifundiários, tomou tímidas medidas de reformas sociais, bem menos efetivas do que esperavam a ala dos operários e socialistas, tendo gerado uma insurreição em 23 de junho de 1848, conhecida como Revoltas de Junho, com o objetivo de opor-se à condução conservadora da República. É importante pontuar, ainda, que em 2 de Novembro de 1848, promulgou-se a Constituição Francesa, em que se aliavam ideais liberais, socialistas democráticos e conservadores.

Para Hobsbawm (1997, p. 55), a Revolução de 1848 foi fruto de sérias consequências sociais trazidas pela Revolução Industrial, que criou a miséria e o descontentamento dos mais pobres, dos pequenos comerciantes e da pequena burguesia. Essa revolução social “ eclodiu na forma de levantes espontâneos dos trabalhadores da indústria e das populações pobres das cidades, produzindo as revoluções de 1848 no continente com os amplos movimentos cartistas na Grã-Bretanha.”

Percebemos, no referido prólogo, que o autor buscou estabelecer uma relação entre a Revolução Francesa, que ocorreu entre os anos de 1789 a 1799, e a Revolução de 1848, que o próprio autor viu eclodir quando escrevia esse paratexto. A relação entre esses dois momentos históricos é muito pertinente, pois, segundo Tocqueville (2011, p. 1), a Revolução de 1848 reproduziu o cenário da Revolução Francesa de uma forma sangrenta e farsesca “do conflito de classe que convulsionava a sociedade”, ainda que tivessem interesses prioritários diferentes que as governaram, pois, enquanto na Revolução Francesa, as revoltas principais destinavam-se à mudança da forma de governo, na Revolução de 1848, o que estava em jogo era o direito à propriedade ainda que também passasse por uma mudança governamental.

Assim, ao analisarmos o ciclo romanesco *Mémoires d'un médecin* e o *Avant-propos*, de *Le Collier de la reine*, podemos vislumbrar a visão da história que o autor buscava

<sup>78</sup> “Nos lecteurs vont donc nous retrouver le même, après le 24 février, que nous étions auparavant: une ride de plus au front, une cicatrice de plus au coeur. Voilà tout le changement qui s'est opéré en nous pendant les huit terribles mois qui viennent de s'écouler.” (DUMAS, 1853, p. 2, *tradução nossa*)

<sup>79</sup> Como esse prefácio foi suprimido pela edição brasileira da editora Saraiva, utilizada como *corpus* dessa pesquisa, optamos por referir-nos à versão francesa.

estabelecer, bem como seu discurso crítico a respeito das questões políticas de sua época. Ainda que o autor afirme, no referido prólogo, que apresentaria as personagens da história, tal como a rainha Maria Antonieta, de maneira inequívoca, o que demonstraria sua intenção de se aproximar do fato histórico, da verdadeira personalidade da rainha, o que notamos é que Dumas possui uma visão crítica da história, realizando uma relação de proximidade com os fatos da Revolução e o seu próprio tempo.

Assim, o escritor, considerado um *best-seller* na França e além-mar, popularizador da História da França e dos temas românticos, compreendeu que podia, por meio de seus romances-históricos, publicados em sua larga produção folhetinesca, voltada para agradar o interesse do público, não apenas propagar o conhecimento histórico, mas convidar seu leitor a olhar o passado sob um ponto de vista mais imaginativo e figurativo.

## 5. O CICLO ROMANESCO *MÉMOIRES D'UN MÉDECIN* (1846-1855)

Como vimos, Dumas tinha um interesse particular pela história e dedicou alguns de seus principais romances a abordar a Revolução Francesa, aliás, não somente nos romances buscou realizar um retrato sobre esse importante momento histórico, o autor sob a influência de Lamartine, em *Histoire des Girondins* (1847), de Michelet, em *Histoire de la Révolution française* (1847), e do memorialista Charles Nodier, em *Souvenirs de la Révolution et de l'Empire*, escreveu *Louis XVI et la Révolution* (1850), uma espécie de biografia do monarca, seguida por *Le drame de quatre-vingt treize* (TULARD, 2003).

É com a intenção de criar sua própria versão romântica da Revolução Francesa que o autor começa a escrever *Mémoires d'un médecin*. É importante lembrar que, naquele momento, as fronteiras entre a história e a literatura eram fluidas e constantemente cruzadas, como se comprova pela leitura dos textos históricos de Michelet, muito próximos à literatura, e dos dramas e dos romances dumasianos, que retratavam a história.

O ciclo romanesco *Mémoires d'un médecin* é dividido em quatro partes: *Joseph Balsamo*, publicado em Paris em folhetim no jornal *La Presse*, com interrupções, entre 31 de maio de 1846 e 22 de janeiro de 1848., saiu, ainda, em dezenove volumes pelo editor Alexandre Cadot entre 1846 à 1848; *le Collier de la reine*, publicado, também, em folhetim, com interrupções, em *La Presse* entre 29 de dezembro de 1848 e 27 de janeiro de 1850, bem como em onze volumes, por Alexandre Cadot, de 1849 a 1850; *Ange Pitou*, publicado no mesmo jornal entre 17 de dezembro de 1850 a 26 de junho de 1851, e em oito volumes pelo referido editor em 1851; *La Comtesse de Charny*, que foi publicada somente pelo editor, em dezenove volumes, entre 1852 a 1853 e em 1855. Os três primeiros romances teriam sido escritos em colaboração com o historiador Auguste Maquet. O último foi escrito durante o exílio de Dumas em Bruxelas, sem o auxílio desse historiador. Santa (2003) afirma que a colaboração formal de Maquet é bastante perceptível pelo próprio resgate da história. Porém, toda a construção dialógica das personagens só é possível compreender a partir da pena dumasiana.

Segundo Santa (2003), nesse ciclo, o autor apresenta a própria Revolução como a grande protagonista e se trata de um romance teatral, uma vez que os limites entre os gêneros são fluidos: “o demônio do teatro torna o romance fascinante. O demônio da história torna-o interessante.”<sup>80</sup> Talvez por isso, tenha se tornado um sucesso entre o público.

---

<sup>80</sup> “Il s'agit d'un roman théâtral. À nouveau, les frontières entre les genres sont floues. Le démon du théâtre rend le roman passionnant. Le démon de l'histoire le rend intéressant.” (SANTA, 2003 p. 247)

Apesar de não ter apenas um único protagonista, para a autora, o ciclo romanesco *Mémoires d'un médecin* é centralizado sob a personagem Gilberto, que se pode considerar como uma sósia do próprio Alexandre Dumas ou como uma representação mais ou menos fiel de Jean-Jacques Rousseau. Isso faz sentido, visto que Gilberto possui ideais republicanos, porém, torna-se protetor dos monarcas em *La Comtesse de Charny*. Ele, também, mostra-se contrário à forma como a Revolução desenrola-se, condenando os massacres acontecidos. Pensa que é possível realizar uma troca de poder de forma amena, opondo-se aos pensamentos de Cagliostro. Dumas, em sua obra, constantemente, em sua narração, apresenta esse jogo de conciliação. Ao mesmo tempo que possui ideais republicanos, revela sua contrariedade aos excessos revolucionários e mostra que muitas de suas escolhas foram erradas, como a própria morte na guilhotina de Luis XVI, o que, segundo revela o narrador, seria uma forma de tornar a figura do rei em um mártir na história.

Em nossa percepção, não somente Gilberto é uma figura central, como o próprio Cagliostro, construído como uma figura ambígua pelo autor, pois ao mesmo tempo que possui traços controversos em seu caráter, promove as ideias para a derrubada da monarquia. É assim que Cagliostro, uma conhecida figura histórica retratada nos textos históricos como um charlatão enganador dos nobres, aparece no ciclo dumasiano na dimensão de herói, e, assim, passa a inspirar outras representações positivas sobre sua figura. A representação romanesca de Dumas sobre Cagliostro, no mínimo, colocou em debate o que parecia muito claro sobre essa personagem, seu charlatanismo. Deu-lhe “cartas de nobreza”. Trouxe, ao menos, a possibilidade da dúvida aos leitores: afinal, seria mesmo um mero charlatão como era costumeiramente apresentado? Dumas realiza um trabalho dialógico com essa percepção, pois, na obra, constantemente ele retoma a questão do charlatanismo, mostrando como as personagens facilmente atribuíam essa alcunha para Cagliostro, vendo suas “profecias” como provas de que era um enganador. Por outro lado, ao longo da trama, todas as profecias de Cagliostro mostram-se verdadeiras, o que deixa claro que ele possuía poderes reais, não sendo um mero charlatão. É possível questionar, Dumas desejava reescrever a história? Podemos pensar que o autor reconhecia que todo o discurso histórico sobre Cagliostro estava impregnado por interesses políticos-ideológicos e que ele merecia, ao menos, a possibilidade da dúvida, que não lhe fora dada naqueles escritos. Caberá ao leitor decidir a qual discurso aderir, é claro. O que não podemos deixar de notar é que o discurso dumasiano sobre Cagliostro terá ressonâncias.

O autor vai além da representação da personagem na história. Se Dumas tivesse se baseado apenas nos escritos sobre Cagliostro de Goethe, de Barruel, de Barbieri, de Carlyle etc, teria apresentado sua imagem como um charlatão. Porém, vemos que não é esse seu

procedimento. Primeiro, o autor mostra-se se maravilhado com a teoria da conspiração de Barruel sobre o grupo de iluminados que planeja a Revolução Francesa e com a ideia de Barbieri, de que Cagliostro havia planejado a derrubada da monarquia. Dumas retoma esses dois pontos e recria esse cenário ficcionalmente. O prólogo de *Joseph Balsamo* encena de forma romanesca as teorias de Barbieri e de Barruel. Podemos pensar, ainda, que Dumas estaria sendo crítico de uma visão tão deslocada da realidade, mas que ressoava ainda na sua época. Ao colocar no romance essas teorias, possivelmente, desejava mostrar que mais ficcionais que o próprio enredo eram as teorias divulgadas por Barbieri e Barruel.

Segundo Santa (2003), o Cagliostro dumasiano é fiel a si mesmo, sempre viajante, fugindo de um mundo velho para um novo, buscando uma nova aventura. Além disso, Dumas recria Balsamo “como um herói e como um filósofo ou mestre de pensamento.”<sup>81</sup> (SANTA, 2003 p. 253, *tradução nossa*). Para a autora, Cagliostro é o herói, principalmente, da primeira parte da série *Joseph Balsamo*, na qual emerge triunfante. Dumas multiplica os pontos de vistas não somente sobre a personagem, mas sobre a própria Revolução Francesa. A respeito de Cagliostro, o escritor apresenta-o sob um retrato físico positivo, diferente das versões dos historiadores, que costumavam ser bem menos gentis. Como uma personagem heroica, carrega todas as características necessárias para tal:

Há um mistério ao seu redor que envolve seu passado, que envolve seu nascimento; ele sabe tudo, parece vir das profundezas das eras e será eterno. Ele passou por vários testes de iniciação e deve cumprir uma missão quase impossível, uma missão de natureza social: é preciso terminar com essa monarquia corrupta que domina a Europa, com essa lama que suja tudo, e devemos começar com a França. Dumas, portanto, encarregou-o de uma importante missão política: preparar a Revolução Francesa, a verdadeira revolução, aquela que deveria limpar o velho mundo e trazer das cinzas um novo mundo, muito mais poderoso. (SANTA, 2003 p. 256 e 257, *tradução nossa*)<sup>82</sup>

O sucesso da história de Cagliostro levou Alexandre Dumas a produzir uma peça homônima ao primeiro volume da série, porém, o manuscrito nunca foi publicação. Após a morte de Dumas em 1870, Alexandre Dumas Filho retocou o manuscrito do pai e apresentou a peça no *Le Figaro*. Segundo Bassan (2003), a peça *Joseph Balsamo*, encenada no Odéon, em 1878, não obteve o mesmo sucesso que o romance homônimo, pois recebeu fortes críticas, algumas delas de natureza política. Dumas Filho, responsável por colocar a peça de

<sup>81</sup> “comme héros et comme philosophe ou maître à penser.” (SANTA, 2003 p. 253).

<sup>82</sup> “ Il y a autour de lui un mystère qui entoure son passé, qui entoure sa naissance; il sait tout, il semble venir du fond des âges et sera éternel. Il a subi plusieurs épreuves initiatiques, et il doit accomplir une mission presque impossible, une mission à caractère social: il faut en terminer avec cette monarchie corrompue qui domine l'Europe, avec cette boue qui souille tout, et il faut commencer par la France. Dumas le charge donc d'une mission politique importante: préparer la Révolution française, la véritable révolution, celle qui doit nettoyer le vieux monde et faire naître de ses cendres un nouveau monde, beaucoup plus puissant.” (SANTA, 2003 p. 256 e 257)

seu pai no palco, foi vítima de uma *cabala* dirigida contra ele. Dumas Filho, publicou somente o prólogo da peça em 1878.

No romance e na peça, Dumas coloca Joseph Balsamo no centro da intriga e transforma a história da personagem. Teria estado na França em 1770, o que não está de acordo com a história divulgadas nos arquivos, visto que esteve na França somente entre 1780 a 1786 (entre Strasbourg e Paris). O autor apresenta o destino lendário da personagem, de acordo com características contraditórias atribuídas a Cagliostro por escritores anteriores, como Friedrich Schiller em *O vidente fantasma* (1787), Goethe em *O Grande Cophta* (1791), e o historiador Thomas Carlyle em *Count Cagliostro: In two Flights* (1833). Porém, vai além, buscando refletir sobre a influência dos místicos na França nos Setecentos. Para Bassan (2003), em nenhum outro momento da história, a franco-maçonaria teve tanta importância sobre a política e sobre as letras do que na Idade do ouro do rococó. Dumas colocou essa questão em cena em todo o ciclo romanesco *Mémoires d'un médecin*.

É toda essa influência que Cagliostro exerceu na sociedade francesa em fins de século XVIII que Dumas buscou resgatar. Porém, o autor joga com as convenções estabelecidas sobre ele nos arquivos históricos e em outras obras literárias, dialogando com sua alcunha de charlatão, com sua face de líder do complô político contra o regime monárquico francês, e, ainda, apresentando-o sob seu irresistível magnetismo, capaz de abalar aqueles que estão ao seu redor. Assim, para melhor observarmos como o autor trabalha a personagem Cagliostro, vamos analisar, no ciclo romanesco *Mémoires d'un médecin*, como são elaboradas algumas convenções que se tornaram midiáticas.

### 5.1 Cagliostro, o super-herói de massa do romance-folhetim

Em *Joseph Balsamo*, primeira parte do ciclo romanesco *Mémoires d'un médecin*, Cagliostro dá o título da narrativa, visto que Joseph Balsamo, segundo o jornalista setecentista Théveneau de Morande e o escritor alemão Goethe, seria o nome verdadeiro do místico italiano. Durante essa narrativa, Cagliostro aparece como o grande-cophta da maçonaria, mas receberá outras alcunhas, como conde de Fênix e barão de Zanone. No início da série, o feiticeiro Joseph Balsamo tem por companhia seu mestre alquimista Althotas, que segundo Balsamo era: “augusto receptáculo de todas as ciências humanas, instruído pelos sete espíritos superiores” (DUMAS, 1956a, p. 19) e, ainda, sua esposa Lorenza Feliciani.

Logo no prólogo de *Joseph Balsamo*, Cagliostro é apresentado como um viajante misterioso que ao chegar em um monte no interior da Alemanha, denominado Monte Trovão, vê-se envolto por ruínas de um castelo. No local, reúne-se junto a uma misteriosa sociedade

secreta. Era precisamente o dia 6 de maio de 1770, o que nos chama a atenção por ser uma espécie de anagrama para a fundação da Ordem dos *Illuminati* da Baviera, que teria ocorrido em 1 de maio de 1776.

Quando chega ao local misterioso, o viajante vê que se aproximava alguém, que, imediatamente, tapou seus olhos e levou-o ao cume do monte. Ali, estavam reunidos cerca de trezentos homens que vestiam longos sudários brancos, semelhantes a fantasmas. Destes, somente seis eram os chefes, sendo um o presidente.

O viajante precisou pronunciar um juramento em que deveria dizer que quebraria os laços carnis com quaisquer familiares, amigos, reis ou benfeitores. O viajante repetiu essas palavras sem titubear. Em seguida, fez três pedidos: uma mão de ferro para abafar a tirania, uma espada de fogo para expulsar o que não for puro, e balanças de diamante para pesar os destinos da humanidade. O viajante, a partir disso, foi levado a enfrentar provas que faziam parte da iniciação da Ordem.

Ele cumpre todas as provas, porém, logo adverte que sabia se tratavam de encenações e truques. Todos em volta ficaram muito surpresos porque o viajante conhecia seus mistérios e perguntaram-lhe se era um profeta ou um traidor. O viajante respondeu “Ego sum qui sum”, que nada mais era do que o grande-cophta, ou “o fundador de um império no Oriente, que reuniu os dois hemisférios numa comunidade de crenças e juntou as mãos fraternas do gênero humano.” (DUMAS, 1956a, p. 17) e, ainda, aquele que portaria a insígnia L.P.D, *Lilia Pedibus Destruere*, que significava “Pisar os lírios com os pés”. Segundo Haven (2005), ao tratar do Cagliostro histórico, afirma que a Inquisição teria encontrado entre seus pertences um selo peculiar com essas letras misteriosas gravadas. A flor de lis foi o emblema heráldico dos reis Bourbon da França, portanto, esse pisoteio sobre o lírio aludiu à erradicação da monarquia francesa pelos maçons. Por outro lado, pode significar a *Libertè de Penser* - “Liberdade de pensamento”, um lema da Maçonaria do Rito Escocês.

Logo, aquele que se identifica como o mestre de todos naquele local questiona retoricamente: “acreditais-me agora, quando vos repito pela segunda vez: Sou aquele que é?” (DUMAS, 1956a, p. 18). O viajante, antes de apresentar-se, revelou a identidade de cada um dos chefes que representavam os círculos dos países. Dentre eles, encontra-se Swedenborg, que representava a Suécia e Lavater<sup>83</sup>, representante da Suíça. O viajante começou a se apresentar, afirmando que não sabia exatamente de onde vinha, mas que se recordava de

---

<sup>83</sup> Lavater (1741-1801), pastor de Zurique, filósofo, poeta e teólogo, que obteve grande sucesso com seu tratado: A fisiognomonia, em que apresenta a arte de se conhecer alguém por meio de seus traços fisionômicos. Em seus escritos, privilegia o sentimento e o abandono à intuição, ao "pressentimento". Influenciado por Saint-Martin, mesmo que considerasse que faltava para o místico alguma simplicidade evangélica, traduziu para o alemão em grandes trechos o *Ecce homo*. Praticou, também, o magnetismo de Mesmer (BERESNIAK, 1987).



tenras lembranças em Medina, correndo nos jardins de Mufti Salaaym. Conta que foi iniciado nos principais mistérios da Natureza, no estudo das línguas mortas e vivas, nos diversos conhecimentos humanos e que, através de uma experiência místico-espiritual, após beber do elixir da vida, sentiu ter se transformado em Fênix, renascendo em sua nova existência. Tudo que havia de material nele desapareceu, conservando apenas sua alma. Pôde contemplar as trinta e duas existências que tinha vivido. Viu o passar dos séculos e que já tivera diferentes nomes, desde seu nascimento até sua última morte.

Desde esse dia, resolveu dedicar, não só sua existência atual, mas todas as demais que lhe restassem à ventura da humanidade. Relata que se despediu dos seus mestres no Oriente e partiu em viagem pelos Continentes, tendo passado por cidades como Palmira, Damasco, Esmirna, Constantinopla, Viena, Berlim, Dresde, Moscou, Estocolmo, Petersburgo, Nova Iorque, Buenos Aires, o Cabo, Aden, Rodes e Malta. Ressalta, no entanto, que nada do que vira nessas viagens era de fato novidade, pois, no curso de suas várias existências, já havia visitado as mesmas cidades, mas pôde perceber a grande mudança que se tinha operado entre os seus habitantes. Entendeu que todos os espíritos tendiam para o progresso e que isso os levaria à liberdade. A partir das revelações sobre suas origens, conta qual seria o verdadeiro motivo de encontrar-se naquela reunião: não seria para cumprir ritos maçônicos, mas para ajudar no caminho das nações para o progresso.

Voltou-se para a França, afirmando que, por estar na vanguarda das nações, seria desse país que deveria se produzir uma renovação, um incêndio que a devoraria e que, enfim, poderia iluminar o mundo. Ao observar que o representante da França não se encontrava na reunião, afirma que ele próprio iria representar aquela nação a partir daquele momento.

O viajante declarou que ocupava o trono da França um rei velho e corrompido tanto quanto a monarquia que representava. Avisou que, se o regime monárquico caísse na França, certamente, todo o edifício monárquico se diluiria. Os outros chefes duvidaram que uma monarquia tão estabelecida como a francesa poderia desmoronar tão facilmente visto que estava sendo restaurada por meio do casamento da filha de Maria Thereza d'Austria com o sucessor do rei Luís XV. O viajante, porém, adverte que seria possível destruir essa monarquia. Afirma que, para isso, seriam necessários vinte anos: “vinte anos bastarão se macharmos unidos e fortes para um mesmo fim.” (DUMAS, 1956a, p. 25)

Os outros julgaram que vinte anos seria muito tempo. Porém, o grande-copthta profetiza que, para se destruir um mundo velho e se construir um novo, seria necessária a proclamação de ideais nas ruas, espalhando-as por toda a Europa, ou pelo combate de quinhentos mil soldados. Além disso, adverte que riscar o nome do rei do coração de trinta milhões de homens seria tarefa difícil e que o processo se daria, primeiro, com a morte da

monarquia como ideia, o desprezo pelos poderes religiosos, o esquecimento da inferioridade social, a extinção das castas aristocratas e a divisão dos bens senhoriais. O viajante conclama que cada iniciado deva levar as letras secretas, L.P.D, e passe a dedicar-se a esse projeto, pois, dentro de alguns anos, encontrariam-se novamente no dia do triunfo.

O narrador relata que, após oito dias da cena narrada no prólogo, uma carruagem saía de Pont-à-Mousson a caminho de Paris e levava Cagliostro. Junto dele, viajava seu mestre centenário Althotas e sua esposa Lorenza Feliciani, até que, devido a uma grande tempestade, o grupo sofre um acidente. Quando Balsamo se afasta para conversar com Althotas, Lorenza aproveita a oportunidade para fugir. Encontra um jovem misterioso na estrada e pede que não impeça sua fuga, pois precisava ficar longe do seu marido, que a mantinha como prisioneira de seus encantos.

Esse jovem misterioso era Gilberto, o criado da família nobre, porém falida, Taverney da Casa Vermelha, que nutria uma paixão, não correspondida, por Andréia de Taverney. É importante pontuar que Gilberto terá um papel central na obra, tornando-se símbolo do homem burguês em ascensão, pois deixa sua vida de criado, torna-se um autodidata, passando a ser embebido pelas ideias de igualdade e de justiça de Jean Jacques Rousseau, de quem, posteriormente se tornará empregado e uma espécie de discípulo. Também se aproximará de Cagliostro, passando a conhecer seus poderes de magnetismo.

Voltando à trama, Balsamo percebe a fuga da esposa, mas decide deixá-la partir naquele momento, pois tinha certeza que não se manteria longe de seus poderes magnéticos por muito tempo. Balsamo apresenta-se a Gilberto, que o convida para ir à casa do barão de Taverney. Nesse momento, Althotas já havia sumido misteriosamente.

Na casa do barão de Taverney, estava hospedada, também, a princesa Maria Antonieta, que seria a futura rainha da França. Balsamo apresenta-se à herdeira da casa austríaca e faz uma previsão que causa um grande impacto na delfina:

Bálsamo tocou com a varinha a garrafa de cristal, no meio da qual se desenhou sem dúvida alguma sinistra e tétrica figura.

A princesa tentou reequer-se, cambaleou, tornou a cair, soltou um grito terrível e desmaiou.

Quando o barão chegou, estava sem sentidos. (DUMAS, 1956a, p. 148)

Nessa primeira parte da série, a presença de Cagliostro na narrativa tem grande influência sobre a maior parte dos acontecimentos que se passam, pois ele age como um vidente, um feiticeiro e um hipnotista, pois exerce poder magnético sobre Maria Antonieta, sobre sua esposa Lorenza Feliciani e sobre Andréia de Taverney, fazendo-as se submeterem a sua vontade ou revelarem segredos.

Na história, Balsamo frequenta a Corte, sociabiliza-se nos espaços da nobreza, mas ninguém desconfia do seu envolvimento com a maçonaria e bem menos com um movimento conspiratório contra a monarquia. É nessa primeira parte que se aproxima do cardeal de Rohan. Por outro lado, na trama, reconhece-se que a proliferação de lojas maçônicas está aumentando o número de inimigos dos reis.

Quanto à Lorenza, após sua fuga, busca abrigo em um convento. No local, narra à Luíza de França, a filha do rei Luís XIV, como conheceu, casou-se e tornou-se escrava dos poderes magnéticos de Balsamo. O próprio Balsamo aparece no convento e utiliza seus poderes para manipular Lorenza e fazê-la desejar sair do local. Eles saem do convento. Balsamo a leva a sua casa e a mantém em sono magnético. Quando está sob essa condição, diz-se apaixonada por ele, mas quando está acordada despreza-o. O casamento, porém, não era consumado, pois o feiticeiro acreditava que, enquanto Lorenza fosse virgem, poderia ajudá-lo com suas visões. Na narrativa, Balsamo mantém essa relação problemática com a esposa, o que demonstra o caráter dúbio da personagem. Principalmente, para um leitor moderno, sua postura é condenável. Lorenza Feliciani consegue fugir e dirige-se à delegacia, onde encontra o sr. Sartines, para quem revela os segredos do seu esposo. Entrega-lhe uma caixa misteriosa e uma carta em que Balsamo organizava seus planos contra o regime, descrevia sua intenção de angariar novos membros para os círculos e lojas maçônicas, principalmente, autores literários, filósofos e magistrados.

Balsamo dirige-se à delegacia e se confessa um conspirador. O sr. de Sartines acusa-o de utilizar várias alcunhas, como Acharat, Somini, marquês d'Anna, marquês Pellegrini e Joseph Balsamo. O sr. de Sartines ordena sua prisão na Bastilha. Porém, Balsamo revela que sabia um segredo do comissário que poderia torná-lo um prisioneiro. Du Barry chega à delegacia e solicita que Sartines lhe entregue a caixa que revelava os segredos do feiticeiro. De Sartines, contrariado, obedece a ordem. A caixa voltará a ser explorada novamente na obra *Le Collier de la reine*. No campo político, Balsamo volta a encontrar a Ordem dos Iluminados e reafirma sua intenção de destruir a monarquia francesa. Nessa reunião, estavam presentes Rousseau e Marat. Mostra-se, assim, que iluminados e iluministas tinham o mesmo propósito, o de modificar as bases da política francesa.

Lorenza, enfeitiçada por Balsamo, sai da delegacia e volta para sua prisão, a casa de seu marido. Quando retorna para o local, tem um fim terrível. É morta por Althotas, que sacrifica a moça para obter o sangue de uma virgem com o fim de realizar seu elixir da vida. Balsamo fica enfurecido com seu mestre, mata-o e queima sua casa junto com todos os seus feitiços e mistérios.

Para Santa (2003, p. 257), a principal força da criação dumasiana de Cagliostro refere-se a sua vida privada, ou, mais especificamente, seu amor por Lorenza Feliciani. Ela é seu ponto fraco, torna-o vulnerável. Dumas recria os conflitos das personagens reais no romance, pois na história Lorenza fica ao lado de Balsamo, mas depois o denuncia para o Santo Ofício. Assim, “de certa forma, Dumas traduziu esses relatórios problemáticos de maneira magistral, atribuindo a Lorenza um amor louco por Balsamo em estado hipnótico e uma total recusa em estado de vigília.”<sup>84</sup> (SANTA, 2003 p. 257). Por isso, ela precisava morrer para que Cagliostro pudesse seguir com a obra da sua vida, dar fim à monarquia.

É o fim da trama de *Joseph Balsamo*, que deixa o leitor em suspenso, à espera de ter respondido alguns questionamentos: seria o fim dos feitiços de Balsamo? A aliança que fez com Du Barry teria influência nos seus planos de destruição da monarquia francesa? Qual seria seu papel na segunda parte da série? O narrador romanesco de Alexandre Dumas cumpre, assim, o papel de escritor de folhetins ao deixar diversos fios soltos para que mantenha o interesse do leitor pela trama. É a veia de dramaturgo, que trabalha nos meandros da história, com o intuito de causar expectativa no público.

Como podemos observar, Dumas estabelece uma relação com uma convenção divulgada sobre Cagliostro, a de mentor de um conflito político-ideológico, ou de partícipe de uma conspiração que resultou na Revolução Francesa. É possível que o autor tenha feito uma referência indireta a mítica ordem dos *Iluminati* da Baviera, e que tenha se baseado, para isso, nos escritos do *Compendio* de Barbieri e das *Mémoires* do abade francês Augustin Barruel. Como vimos, os dois arquivistas acreditavam existir um grupo de *iluminados* que tinham o intuito de dar fim à monarquia e à Igreja.

No nosso ponto de vista, Alexandre Dumas traz à tona dois elementos importantes. Primeiro, estabelece um diálogo com o Romantismo, ao retomar seu interesse pelo imaginário sobre as sociedades secretas e os místicos. Em segundo lugar, ao apresentar a história de Cagliostro e sua influência na corte francesa como central para o ciclo romanesco *Mémoires d'un médecin*, transforma-o em um herói midiático, que será retomado em outras ocasiões a partir da interpretação de que essa personagem e as sociedades secretas tiveram alta influência nos rumos da Revolução Francesa, tendo sido os mentores intelectuais desse evento.

Por outro lado, ainda que o escritor denote maior relevância para a influência dos *Iluminados* nesse acontecimento histórico, é importante pontuar que Dumas, também, reconhece a influência dos pensadores iluministas para dar as bases da revolução, tanto que o próprio Rousseau aparece como uma personagem em *Joseph Balsamo* e Voltaire é

---

<sup>84</sup>“D'une certaine manière Dumas a traduit dans une forme magistrale ces rapports problématiques en attribuant à sa Lorenza un amour fou por Balsamo en état hypnotique, et un refus total en état de veille.” (SANTA, 2003 p. 257)

referenciado em *La Comtesse de Charny*. Gilberto é um homem esclarecido que, embora tenha respeito por seu mestre Cagliostro, duvida de seus poderes de vidência.

Acreditamos, ainda, que Dumas, ao apresentar o grande-cophta da maçonaria Cagliostro como a personagem central da Revolução Francesa, relaciona-o com o momento que vivenciava, visto que, em anos anteriores à Revolução Francesa, segundo Falbel (1993), as sociedades secretas tiveram importante papel, bem como nas Revoluções de 1830 e 1848. Assim, o escritor romântico e *faiseur de l'histoire* apresenta aos leitores a ideia de que os rumos desse importante evento histórico podem ter sido mais ocultos do que se costuma contar nos livros de História.

Para Eco (1991, p. 63), Cagliostro ao aparecer em folhetim pela pena dumasiana torna-se um super-homem de massa. Segundo o autor, o romance popular ou romance-folhetim, no qual aparece Cagliostro pela pena dumasiana, apresenta heróis carismáticos, que intervêm para solucionar os problemas de uma sociedade em crise, fazendo-a voltar a seu equilíbrio. É a criação do super-homem de massa, “a mola necessária para o bom funcionamento de um mecanismo consolatório; torna imediatos e imprevisíveis os desfechos dos dramas, consola rápido e consola melhor.”

O super-homem de massa, segundo Eco (1991), é diferente do Super-homem pensando por Nietzsche. O primeiro possui qualidades excepcionais, revela atos de justiceiro, busca sanar as problemáticas do mundo, como exemplo, temos o príncipe Rodolphe de Gerolstein, de *Les Mystères de Paris*, Edmond Dantès, de *Le Comte de Monte-Cristo* e Cagliostro, de *Joseph Balsamo*.

O Super-homem do folhetim tem consciência de que o rico prevarica contra o pobre, e que o poder se fundamenta na fraude; mas não é um profeta da luta social, como Marx, e conseqüentemente não repara essas injustiças subvertendo a ordem da sociedade. Simplesmente sobrepõe sua justiça à comum, aniquila os maus, recompensa os bons, restabelece à harmonia perdida. Nesse sentido o romance popular democrático não é revolucionário, é caritativo, consola seus leitores com a imagem de uma justiça fabulística; mas apesar disso põe a nu problemas e, se não oferece soluções aceitáveis, delinea análises realistas. (ECO, 1991, p. 111)

Esse herói teria nascido na primeira fase do romance-folhetim, compreendida por Eco (1991) como “democrática-social”, de Sue e Dumas, e tem a intenção de descrever a vida das classes inferiores, apresentando os conflitos e as contradições econômicas e sociais. Para Queffélec-Dumasy (2008), esse momento refere-se à Idade de ouro do romance-folhetim ou *Le roman-feuilleton sous la monarchie de Juillet*. Segundo a autora, ele se estende até 1866.

Eco (1991, p. 24) baseia-se no modelo aristotélico para sua definição de romance “popular”. Segundo o autor, esse adjetivo não se refere a algo facilmente apreensível pelo povo, mas à capacidade do escritor de traçar os caminhos da narração segundo as expectativas

do público. O autor, assim, atua sobre caracteres pré-fabricados, conhecidos e aceitáveis pelo leitor, sem um trabalho psicológico das personagens; lança mão de soluções pré-constituídas, capazes de fazer o público reconhecer o que já lhe é conhecido e de ter o prazer de retornar ao esperado, de reencontrar personagens, o que, ao final, propicia um grande prazer “porque ele representa o enredo no estado puro; ileso e livre de tensões problemáticas.”

Para o autor, o romance popular, como o que é produzido por Alexandre Dumas, diferencia-se do romance problemático à moda de Balzac ou de Flaubert, conhecido como realista. No primeiro tipo, desencandeia-se uma luta do bem contra o mal, em que o bem normalmente sai vencedor, devendo-se entender essa vitória “nos termos da moralidade, dos valores e da ideologia corrente” (ECO, 1991, p. 24). Por outro lado, no romance problemático, propõe-se finais ambíguos, colocando em questão as noções de “Bem” e de “Mal”, vide os exemplos de Rastignac e Emma Bovary. “Numa palavra, o romance popular tende para a paz, o romance problemático põe o leitor em guerra consigo mesmo” (ECO, 1991, p. 25).

Ao mesmo tempo, segundo o autor, refere-se a uma solução “social-democrático-paternalista”, pois é sempre consolatório para as situações de crise. Normalmente, há um ou mais heróis carismáticos que intervêm para solucionar os problemas da sociedade, fazendo-a voltar a seu equilíbrio. Assim, esse tipo de romance, chamado pelo autor de *democrático*, suscitará o problema de uma solução “política” simples para as contradições.

Apesar disso, não se pode negar que, ao reviver a personagem entre 1846 e 1855, Alexandre Dumas estaria revivendo, também, a história de um revolucionário, de um republicano, que promulgava, a seu ver, os ideais de “liberdade, igualdade e fraternidade”. E isso, certamente, não era em vão, já que naqueles anos de publicação de *Mémoires d'un médecin*, no jornal *La presse*, a França vivia um momento político conturbado, o que ocasiona, em 1848, a deposição do rei Luís Felipe, e a instauração da Segunda República, movimento do qual Alexandre Dumas era apoiador.

Cagliostro, uma personagem que fazia parte do imaginário francês, foi recriado por Dumas para a interpretação do passado da Revolução Francesa, incrementando elementos ficcionais e até maravilhosos em diálogo com as convenções estabelecidas sobre a personagem, que estavam presentes em arquivos e em outros textos literários. Acima de tudo, Dumas propõe-se a confrontar a história, observando horizontes de expectativas para o presente ao se voltar para o passado.

## **5.2 Cagliostro, o charlatão que abalou a monarquia francesa**

Em *Le Collier de la reine*, Cagliostro age nos bastidores dos acontecimentos do *l'affaire du collier de la reine*, que decorre durante o reinado de Luís XVI e de sua esposa, Maria Antonieta, por volta de 1785. Como vimos, esse escândalo foi responsável por danificar muito a reputação de Maria Antonieta e de toda a monarquia. Este acontecimento pode ter contribuído para suscitar a revolta das pessoas contra o regime vigente, visto que as publicações na imprensa, à época, alardearam o julgamento. É importante situar que a segunda parte da trama *Mémoires d'un médecin* dá-se cerca de 14 anos após *Joseph Balsamo*, situada em 1770, como nos informa o prólogo. Nos últimos 14 anos, Maria Antonieta e Luís XVI eram os reis e o regime monárquico já se mostrava em crise.

Antes do início da trama do *l'affaire*, exatamente em abril de 1784, segundo nos informa o prólogo, voltamos a encontrar Cagliostro, que participava de uma reunião na casa do Marechal de Richelieu. Nessa reunião, também, encontram-se outros nobres, que estavam na primeira parte da série *Joseph Balsamo*, como a condessa du Barry e o barão de Taverney. Durante a ceia, o conde Cagliostro conta sua origem, segundo afirma, seria muito mais velho do que aparentava, e seu aspecto sempre jovem era devido ao uso do elixir da vida. Oferece o conteúdo de um misterioso frasco ao barão de Taverney, mas este fica temeroso. O marechal de Richelieu, porém, não duvida, bebe do conteúdo daquele frasco e vê, imediatamente, os efeitos sobre si:

No mesmo instante, teve a impressão de que um estremecimento lhe sacudia o corpo e fazia refluir para a epiderme todo o sangue velho e tardo que lhe dormia nas veias, desde os pés até o coração. Distendeu-se-lhe a pele encarquilhada e, sem qualquer intervenção da vontade, dilataram-se os olhos flacidamente cobertos pelo véu das pálpebras. Surgiram-lhe as pupilas vivas e grandes, o tremor das mãos foi substituído por um aprumo nervoso. Afirmou-se-lhe a voz e os joelhos, readquirindo a elasticidade dos mais belos dias da juventude, se endireitaram ao mesmo tempo que o corpo; e tudo isso como se o licor, ao descer, lhe houvesse regenerado o corpo de um extremo a outro. (DUMAS, 1956c, p. 20)

O efeito de rejuvenescimento, porém, durou apenas trinta minutos, pois Cagliostro havia derramado apenas trinta e cinco gotas de elixir da vida, o que equivalia a apenas trinta e cinco minutos de juventude. Cagliostro relata que era esse seu segredo para que ele próprio mantivesse sua aparência de um homem de quarenta anos, embora tivesse uma longa existência.

Os outros convidados sentem-se curiosos para saber como Cagliostro havia escapado à morte e a todas as intempéries durante sua existência de três mil e quinhentos anos. O conde responde que não era imortal e que, além de utilizar o elixir da vida, sabia evitar quaisquer desastres que acontecessem.

Cagliostro revela, ainda, seu poder de adivinhar os pensamentos, pois relata exatamente aquilo que se passava na mente de alguns que estavam presentes. O sr. de Launay, que coordenava a Bastilha, pensava em tentar fazê-lo perecer de fome na prisão e o Sr. de Condocert pensava em colocar veneno no seu copo, com o intuito de testar seu poder de escapar à morte.

Em seguida, ansiosos para saber se de fato Cagliostro tinha o poder de prever o futuro, cada um dos nobres questiona-o sobre qual seria seu destino. Cagliostro, ainda que, inicialmente, estivesse resistente, acaba revelando a cada um dos nobres quais seriam suas mortes. Sobre as mortes de du Barry e do rei da França, sugere a exata morte ocorrida desses nobres no período do *Terror*, a morte na guilhotina.

A conexão de Cagliostro com essa história dá-se por meio de sua relação com o cardeal de Rohan, príncipe de Rohan-Guemenée, um cardeal católico, que possuía muitas amantes e alimentava uma antiga paixão pela rainha Maria Antonieta, que o detestava. Historicamente, sabe-se que de Rohan conheceu Cagliostro em Estraburgo. O cardeal, encantado pelos poderes místicos do conde, acreditava que poderia se beneficiar com essa amizade. Na sua visão, Cagliostro iria colocá-lo em postos muito mais altos. Tanto o cardeal quanto Cagliostro são envolvidos no *l'affaire* de forma involuntária, enganados pela armação da condessa Jeanne Valois de la Motte, uma nobre falida, que acreditava não receber a devida consideração por parte da monarquia.

De la Motte consegue aproximar-se da rainha, tornando-se uma espécie de dama de companhia e conselheira. Assim que descobre ter sido oferecido à rainha um valioso colar de diamantes, tenta convencê-la a adquiri-lo, porém, a rainha despreza essa orientação, pois considerava que as finanças francesas não estavam indo bem, pois a França acabara de enfrentar um longo inverno, que havia causado muita escassez e fome entre o povo. De la Motte, porém, não tinha realmente tal intenção, pois, ao contrário, tinha a ambição de conseguir o colar para si, e viver, finalmente, a vida de riqueza que se julgava digna de possuir.

A condessa, sabendo do amor secreto do Cardeal de Rohan por Maria Antonieta, cria uma trama para enganá-lo e convencê-lo a tornar-se o fiador na compra do colar, que, supostamente seria para Maria Antonieta. Para isso, sugere ao cardeal que a rainha “fará ministro o homem que se houver de modo que lhe apareça o colar no toucador dentro de oito dias.” (DUMAS, 1957a, p. 359)

De la Motte envia ao cardeal cartas apaixonadas da rainha e arma um encontro amoroso às escuras entre os dois. Porém, tratava-se de um engano completo, as cartas eram forjadas pela própria de la Motte e quem havia ido ao encontro com o cardeal era Nicola



Legay, que tinha aparência física muito semelhante à rainha. O cardeal, sem perceber o engano, julgou “haver alcançado da rainha uma prova irrecusável de amor.” (DUMAS, 1957a, p. 537)

No entanto, Jeanne não esperava que as coisas chegassem tão longe, pois adverte que uma rainha jamais poderia cometer tal ato, ainda que se permitisse ser cortejada. Assim, Oliva colocou-se em grande perigo, pois se toda a trama fosse descoberta, ela seria acusada do crime de lesa-majestade. Por isso, a moça deveria esconder-se na casa de Cagliostro, que iria acobertar o plano, apesar de não se envolver diretamente.

Jeanne sabia que, em breve, o roubo seria descoberto, pois os joalheiros Boemer e Bossange não receberiam o pagamento da próxima parcela do colar. Ainda assim, decide ficar em Paris: “Decidiu-o principalmente depois de entrever a possibilidade de criar, entre o cardeal e a rainha, uma solidariedade de terror no dia em que descobrissem que se cometera um roubo na sua intimidade.” (DUMAS, 1957a, p. 474)

O plano, porém, foi descoberto quando os joalheiros exigiram o pagamento do colar pela rainha. A condessa e o cardeal foram acusados de traição contra os monarcas. Como forma de escapar à condenação, a condessa acusa Cagliostro, que tinha sua reputação colocada sob suspeita por suas práticas místicas.

Cagliostro, por outro lado, por ser mentor de um plano da derrubada da monarquia, relatado no *avant-propos* do romance *Joseph Balsamo*, percebeu que seu envolvimento naquele episódio seria uma forma de acelerar a desmoralização dos reis da França e, conseqüentemente, sua queda:

A Sra. de La Motte enganara-se em todos os seus cálculos. Cagliostro não errou em nenhum. Assim que se viu na Bastilha, percebeu que lhe era fornecido finalmente o pretexto para trabalhar abertamente pela ruína daquela monarquia que, havia tantos anos, minava sorrateiramente com o iluminismo e os trabalhos ocultos. (DUMAS, 1957a, p. 652).

Decorre o processo do caso do colar enquanto o cardeal, de la Motte e Cagliostro estavam presos na Bastilha. De Rohan e Cagliostro ganhavam a simpatia do povo, pois eram tidos como vítimas da intriga da corte:

O homem adorado era o Cardeal de Rohan. O companheiro, viçoso, alegre, brilhante, recebia uma acolhida menos viva, mas não menos lisonjeira, guardadas as devidas proporções. De resto, se as mulheres repartiam entre si o cardeal, os homens gritavam: viva Cagliostro! (DUMAS, 1957a, p. 673)

Por outro lado, a rainha era desmoralizada, era julgada como fútil por ter feito uma dívida exorbitante com a compra do colar e, ainda, que tinha uma vida sexual libertina, pois era acusada de ser amante de Rohan e de outros homens.

Jeanne de la Motte, também, encontrava-se com a reputação desfavorável junto à opinião pública, vista como uma aproveitadora. Logo, decide usar todas as suas armas para lançar as acusações sobre o cardeal de Rohan e seu conselheiro Cagliostro. O feiticeiro contra-atacava. Em seus depoimentos, lançava suas acusações contra Jeanne de la Motte, poupando Oliva e o cardeal.

Depois de longos meses de interrogatórios, acompanhados atentamente pelo povo da França, a sentença foi proferida: o cardeal foi absolvido; Cagliostro, expulso da corte; Oliva, excluída do processo; Jeanne de la Motte, condenada ao açoite em praça pública e à prisão em Salpêtrière.

Após o julgamento e a declaração de inocência do cardeal e do conde, a opinião pública continuou contrária aos monarcas, enquanto o cardeal de Rohan e Cagliostro foram vistos como vítimas da intriga da rainha Maria Antonieta e da condessa de la Motte, sua cúmplice.

Alexandre Dumas mostra, desse modo, em sua obra, que a participação de Cagliostro no *affaire* foi decisiva para sua figuração como personagem de um conflito político-ideológico, que, supostamente, ajudou a colocar em cheque o poder da monarquia. Porém, na narrativa dumasiana, o místico setecentista agiu além dos bastidores dos acontecimentos do escândalo do colar, pois aparece em cenas como hipnotista, mágico e vidente. Além disso, tem constantemente questionado seus poderes por certas personagens da trama, que o definem como um charlatão.

O senhor de Crosne sabia a respeito de Cagliostro tudo o que um hábil Chefe de Polícia pode saber de um habitante da França, o que não é pouco. Conhecia-lhe todos os nomes passados, todos os segredos de alquimista, de magnetizador e de adivinho; conhecia as suas pretensões à ubiqüidade, à regeneração perpétua: tinha-o na conta de um fidalgo charlatão. (DUMAS, 1957a, p. 637)

É importante pontuar que a referência ao charlatanismo de Cagliostro trata-se de uma intenção dialógica do escritor francês, que se volta a uma tradição de discursos históricos publicados na época em que a personagem vivia e em momentos posteriores<sup>85</sup>. O autor, na verdade, longe de apresentar um discurso condenatório sobre Cagliostro, durante toda a obra, joga com as contradições dele, mostrando que, ao mesmo tempo, possuía poderes e que era, por isso mesmo, considerado um indivíduo perigoso, que deveria ser difamado. O autor reconhecia a importância de se levar em consideração toda a gama de interesses e de

---

<sup>85</sup> Alguns arquivos famosos que divulgaram uma imagem negativa de Cagliostro são as *Notícias da infame estadia do Cagliostro em Mitau em 1779 e suas operações mágicas*, de Elisabeth von der Recke, e o *Compendio da vida e feitos de José Balsamo chamado o Conde de Cagliostro*, de Giovanni Barbieri.

ideologias envolta por esses discursos, afinal, a personagem histórica foi condenada pelo Santo Ofício como herege e praticante da Maçonaria.

A narrativa de *Le Collier de la reine* termina com o diálogo entre Rosbepierre e Marat, acontecido após a cena em que Joana de la Motte é marcada com um ferro em brasa em seu peito. O diálogo sugere que aquele episódio teria ressonâncias maiores no futuro, pois a reputação de Maria Antonieta fora a mais ferida.

Novamente, o narrador folhetinesco suspende a trama em um momento de grande tensão. O romance-folhetim, cumpre, mais uma vez, suas funções criando “uma cadeia de montagem destinada a produzir satisfações contínuas e renováveis.” (ECO, 1987, p. 195). Afinal, quais as consequências que o escândalo do colar teriam sobre a monarquia? Cagliostro, estaria livre, mas fora expulso da França, poderia, ainda assim, continuar seus planos para acabar com o edifício monárquico? O leitor deveria aguardar a publicação da terceira parte do ciclo romanesco para obter essas respostas

Em *Ange Pitou*, terceira parte da série folhetinesca, situado em 1789, não encontraremos Cagliostro como personagem, porém, devemos salientar que segue exercendo uma alta influência nos rumos da Revolução Francesa. Em certa cena, o conde de Charny, que havia se filiado a uma sociedade secreta, em conversa com a rainha Maria Antonieta, revela que a revolução que eclodira naquele momento fazia parte de um plano das sociedades secretas para tornar as nações livres, o que havia sido tramado vinte anos antes.

Essas referências alinham-se ao plano de Cagliostro junto à sociedade secreta no Monte Trovão. Além da influência exercida nos rumos da Revolução, também, fica clara a influência de Cagliostro sobre Gilberto, que, depois de ter sido supostamente morto no final da obra *Joseph Balsamo*, reaparece triunfalmente nesse romance. A personagem havia retornado da América, onde se formou em Medicina e obteve ensinamentos de magnetismo e filosofia de seu mestre, Cagliostro. Adquire poderes magnéticos, assim como o conde, e continua a seguir os preceitos de igualdade, liberdade e fraternidade do filósofo iluminista Jean Jacques Rousseau, com quem trabalhou como aprendiz na primeira parte do ciclo romanesco. Tendo conseguido ascensão social por meio de seus estudos e esforços, realizou seu grande desejo, relatado no início de *Joseph Balsamo*. Assim, Gilberto retorna à França, disposto a colocar em prática os ensinamentos de Cagliostro, porém, assim que chega, é preso na Bastilha. Fica pouco tempo no local, pois, no dia 14 de julho de 1789, um grupo de revolucionários invade a Bastilha, iniciando a Revolução Francesa, e libertando Gilberto. Ao mesmo tempo em que segue os ideais republicanos, o que o aproxima dos revolucionários Billot e Ange Pitou, Gilberto oferece seus serviços de médico aos monarcas. A rainha Maria Antonieta, àquela altura, tinha cada vez menos a simpatia do povo. A trama finaliza após a

invasão popular do palácio de Versalhes, porém, Gilberto e Lafayette conseguem salvar os reis da ira do povo, impedindo a morte da família real (DUMAS, 1957b).

A personagem que dá título à trama é Ange Pitou, um jovem camponês, que teve uma educação revolucionária, tornando-se um importante ator no episódio da tomada da Bastilha. Além disso, segundo Mendes (2007), essa personagem teria, realmente existido, porém Dumas preferiu atribuir-lhe traços de sua própria personalidade, como por exemplo, o nascimento em Villers-Cotterêts, sua preferência pela caça e o interesse pela aprendizagem da língua latina.

### **5.3 A figura sombria e fascinante de Cagliostro: o encantador da sociedade francesa obtém êxito em seus planos**

A quarta parte da série intitulada *La Comtesse de Charny*, escrita enquanto Dumas estava em Bruxelas, recebe grande influência de *Histoire de la Révolution*, de Michelet. Porém, segundo Santa (2003), mais interessante do que o resgate de cenas históricas, é a anedota romanesca realizada por Dumas, pois o autor consegue transformar a história em algo interessante e pulsante. Assim, o que fica marcado é o gênio dumasiano.

A trama apresenta os acontecimentos entre o período de 1789 a 1794. Voltamos a encontrar Cagliostro, dessa vez, sob o disfarce de barão de Zanone, um banqueiro genovês. É possível que Dumas tenha se inspirado na personagem do romance *Zanoni* (1846), do escritor inglês Edward Bulwer-Lytton, obra clássica da literatura Rosacruz e ocultista. O disfarce é utilizado somente para que o feiticeiro siciliano consiga despistar os reis, que haviam ordenado seu exílio depois do julgamento do caso do colar. Na trama, Cagliostro continua a exercer sua influência nos rumos da Revolução Francesa, utilizando seus poderes magnéticos e de vidência, torna-se uma presença constante nos principais eventos, conduzindo as vidas dos outras personagens como títeres.

Cagliostro volta a encontrar Gilberto (haviam se passado 8 anos desde o último encontro entre os dois) e conta-lhe como havia escapado da prisão no Castelo de Santo Ângelo, disfarçou-se como um dos carcereiros e deixou, em seu lugar, um dos homens que haviam morrido no local. Assim, conseguiu fugir e agora era tido como morto<sup>86</sup>. Gilberto lhe pergunta se não tinha medo de ser descoberto em Paris, afinal, havia se envolvido no escândalo do colar e fora expulso pela rainha. Cagliostro afirma ter muita influência entre

---

<sup>86</sup> Essa trama assemelha-se à história da fuga de Edmond Dantès da prisão do Castelo de If em *Le Comte de Monte Cristo* (1846). Não se refere à história da prisão do próprio Cagliostro que, segundo se conta em textos históricos, teria morrido na prisão em 1795. Por outro lado, dialoga com tradições esotéricas da história de Cagliostro.

peças importantes e acredita que, diante daquele momento político, sua presença não seria notada. Havia passado por diversas cortes reais e afirma que tinha vindo a Paris com o objetivo de fazer uma República. Gilberto duvida que o rei cairia, pois o espírito da França não era republicano. Cagliostro contesta, afirmando que outro espírito seria dado à França, pois uma revolução destituiria a monarquia. Gilberto mostrava-se disposto a ajudar a impedir a revolução. Cagliostro afirma que estar contra a revolução era impedir a missão da França, que seria, segundo acreditava, o cérebro do mundo.

Cagliostro lembra o que escreveu Voltaire em 2 de Março de 1764, em que dizia se ver lançar, na França, as sementes de uma revolução, que chegaria infalivelmente, mas que não teria a satisfação de presenciar. Adverte que os motins revolucionários se tornariam mais constantes e violentos e profetiza que o doutor Guillotin estava criando uma máquina que mataria muitas pessoas em menor quantidade de tempo. Essa era a máquina que Cagliostro lembra ter mostrado a Maria Antonieta quando estavam hospedados na casa dos Taverney, cena que ocorre no romance *Joseph Balsamo*.

Gilberto e Cagliostro discutem sobre a Revolução Americana. Gilberto crê que, na América, a Revolução não foi tão aterradora e Cagliostro afirma que o povo levantou-se, mas na França, ao contrário, é uma sociedade que decai.

Gilberto afirma que era necessário salvar a realeza, pois era, a seu ver, o paládio da nação e o rei o descendente de uma grande raça. Cagliostro, porém, não crê em tais teorias. Para ele, a realeza não era nenhum paládio e o rei não pertencia a nenhuma raça superior. Cagliostro critica o rei, afirmando que era um homem de carnes balofas, lábios pendentes, atônito e inseguro em suas deliberações. Aconselha Gilberto a indicar que o rei fuja da França para que consiga salvar-se da morte e que o fizesse o mais rápido possível. Gilberto diz que não abandonaria o rei e afirma que talvez um dia se encontraria em lado oposto de Cagliostro em uma batalha. Gilberto afirma, ainda, ter dúvida sobre o poder de Cagliostro de predizer o futuro dos homens e julga ser toda aquela profecia um grande absurdo e que não poderia levar a sério o seu charlatanismo. A referência ao charlatanismo de Cagliostro, por Dumas, aliás, mais uma vez, tem um tom irônico. Afinal de contas, Cagliostro estava certo: o rei morreria caso não fugisse, a ideia de que não existiam raças ou pessoas superiores devido a um *sangue nobre* popularizava-se, a revolução iria tornar-se mais violenta em breve.

Gilberto é outra personagem que associa as predições de futuro de Cagliostro com charlatanismo. Não entende como Balsamo pode pensar que o futuro estava a sua disposição para leitura, como se fossem hieróglifos. Percebemos, assim, uma clara referência ao interesse

pelo Oriente no século XIX, identificado pelo orientalismo. Cagliostro apresenta mais uma de suas predições, dessa vez, a morte de Mirabeau<sup>87</sup>.

Ainda assim, Gilberto continua a manter-se próximo de Cagliostro. Os dois reúnem-se na Sociedade dos Jacobinos, na trama, uma sociedade política e esotérica, o Grande Oriente, o centro de todas as sociedades secretas. Cagliostro afirma a Gilberto que se ele não tivesse o direito para adentrar no local por não ser um jacobino, teria seu lugar reservado por pertencer a Ordem Rosa-cruz. Mais uma vez é notável a intenção de Dumas de relacionar os acontecimentos da Revolução Francesa às sociedades secretas. Dessa vez, insere os jacobinos, a ala mais radical dos revolucionários, como pertencentes à maçonaria.

Os Jacobinos faziam parte de uma sociedade militar, aristocrática, intelectual, e sobretudo literária e artística, pois os homens de letras e artistas ocupavam-na, intenção demonstrada por Cagliostro em *Joseph Balsamo*. Cagliostro mostra a Gilberto Maximiano de Robespierre que, segundo a previsão do feiticeiro, seria o responsável por derrubar o reinado. Naquele momento, segundo relata a Gilberto, Robespierre não era levado a sério na Assembleia, mas diz que, em breve, seria aquele que mais ordenaria mortes pela guilhotina.

Cagliostro também mostra aquele que viria a ser o responsável por enterrar o mundo velho, fazer surgir o mundo novo e que daria o seu nome ao século que iria abrir-se: Napoleão Bonaparte. Sobre as previsões de Cagliostro, o narrador reflete:

Talvez me perguntem como, simples historiador do tempo passado, **temporis acti**, explicarei o vaticínio de Cagliostro relativamente a Robespierre e Napoleão. [...] A cada passo, encontramos neste mundo uma coisa inexplicável; e é para aqueles que a não podem explicar, e nela recusam acreditar, que a dúvida foi inventada. (DUMAS, 1957c, p.224).

Nessa reunião, Billot e Luís Filipe José<sup>88</sup>, duque de Orleans, também fazem o juramento na Ordem e Cagliostro relembra o encontro que havia acontecido vinte anos atrás nas grutas do Monte Trovão, narrado no prólogo de *Joseph Balsamo*, em que havia dito que a França seria a responsável por iluminar o mundo, “pareceu-nos a mais apta para receber e refletir a nossa influência; guiados pelo raio celeste, como eram os israelitas pela coluna de fogo, decidimos que a França seria a primeira livre!” (DUMAS, 1957c, p. 326). Lembrou de

---

<sup>87</sup> Honoré Gabriel Riqueti, conde de Mirabeau, (1749-1791) foi político e grande orador parlamentar francês. Destacou-se como ativista e teórico da Revolução Francesa, tendo feito parte do Clube dos Trinta. Sua excelente e reconhecida retórica lhe rendeu o epíteto de *o orador do povo*. Fez parte da Maçonaria e teve um papel de destaque na Revolução Francesa na sua fase inicial. Era um moderado, pois pretendia a transição para uma monarquia constitucional. Considera-se que sua morte foi um dos fatores que precipitou a derrocada da monarquia francesa.

<sup>88</sup> Luís Filipe José d'Orleães (1747 -1793) apoiou ativamente a Revolução Francesa. Porém, foi condenado à guilhotina durante o período do Terror Revolucionário. Foi grão-mestre da Maçonaria francesa. Após a Revolução de 1830 o seu filho primogênito foi rei da França, reinando sob o nome de Luís Filipe I em uma monarquia constitucional.

ter dado aos irmãos iluminados a famosa divisa “*Lilia pedibus destrue*”, tendo iniciado o trabalho que resultaria na Revolução Francesa.

Cagliostro começa, assim, a relatar o que aconteceu nos últimos vinte anos: os parlamentos dissolvidos; a morte de Luís XV; a desonra de Maria Antonieta após o *l'affaire*; o reinado de Luís XVI; a sucessão de vários ministros; o decreto dos estados gerais pela assembleia dos notáveis; a conversão dos estados gerais em Assembléia Nacional; a derrota da nobreza e do clero pelo Terceiro Estado; a tomada da Bastilha; a expulsão das tropas estrangeiras; o juramento da Constituição pelo rei. Conclui que a França seria o que ele previra no prólogo de *Joseph Balsamo*: a roda a que se viria prender a Europa, o sol que iria alumiar o mundo. Avisa, porém, que não se deveria descansar e considerar que tudo teve fim, pois naquele momento, em 1790, dava-se somente um trégua e que ainda deveria vir o segundo período revolucionário, em que a democracia seria construída. Diz que a corte planejava uma contrarrevolução. Por isso, alerta, que os revolucionários deveriam preparar-se também. Pede que todos os que estavam presentes jurassem por eles próprios e por seus descendentes que só parariam quando tivessem estabelecido os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade. As palavras de Cagliostro foram aplaudidas e todos ficaram muito entusiasmados. Depois, cada um dos presentes inclinava-se e repetia a divisa: *Lilia pedibus destrue!*

Cagliostro estava certo, os reis planejavam uma reação para conter a Revolução em curso. O monarca planejava sua fuga. Cagliostro, por outro lado, conhecendo os planos de fuga do rei, age para impedi-lo. Na noite de 20 de Junho de 1791, ocorre a fuga do rei com sua família das Tulheries. Porém, o rei é preso em Varennes e é levado de volta a Paris. Quando chegam, o feiticeiro aparece em meio à multidão e atemoriza a rainha. Cagliostro salva os reis do povo revoltoso, que tentava agredi-los, e diz para a rainha: “necessito ainda de ti para impelir a monarquia ao seu último abismo, e por isso te salvo!...” (DUMAS, 1957d, p. 755).

Cagliostro encontra Gilberto e adverte-lhe que estava fazendo a escolha errada por agarrar-se ao reinado, um edifício que estava em ruínas. Gilberto, porém, disse que não trairia a confiança do rei e se manteria ao seu lado. Cagliostro diz que era preciso acabar com o rei, com a rainha e com os aristocratas, que era preciso julgá-los, condená-los, executá-los publicamente. Gilberto mostra-se contrário àquela ideia. Cagliostro diz que os homens à frente da revolução lutavam em benefício de uma ideia, a emancipação dos povos, a liberdade universal, a fraternidade do mundo.

Em 21 de Janeiro de 1793, chega o dia da execução do rei, que pronuncia suas últimas palavras, declarando sua inocência e perdoando seus algozes. A cabeça do rei é cortada na

guilhotina, sob os brados de “Viva a república!”. A rainha, por outro lado, tenta fugir da prisão, com o auxílio de Filipe de Taverney Casa-Vermelha. O plano de fuga, porém, fracassa e a rainha é transferida para a prisão de Conciergerie e depois condenada à morte pela guilhotina.

Cagliostro aconselha Gilberto e Billot a partirem para a América, pois adverte que, após a morte da realeza, os partidos iriam destruir-se mutuamente e que se preparava “entre o ódio, o temor, a vingança e o fanatismo poucos restarão puros; uns se hão de manchar de lama, outros de sangue. Afastem-se, meus amigos, afastem-se!” (DUMAS, 1957e, p. 1321) Cagliostro também partiria para a América. A trama finaliza com um epílogo, que se passa em 15 de fevereiro de 1794. Nele, apresentam-se o final de Ange Pitou, que se casa com Catarina Billot e recebe uma herança inesperada.

O narrador, ao concluir o ciclo romanesco revolucionário *Memóires d'un médecin*, não revela quem seria o médico a que se refere o título da tetralogia. Seria Gilberto, médico dos reis, que se configura como aquele que zela “pela saúde da monarquia mais do que pela de Louis XVI; o destino da coroa da França corporifica-se no corpo de soberano do qual é indissociável”<sup>89</sup> (SAMINADAYAR-PERRIN, 2005, p. 146, *tradução nossa*)? O médico poderia ser, ainda, Cagliostro, identificado como mestre de Gilberto e condutor de boa parte dos eventos da Revolução Francesa?

Julgamos que, ainda que a trama não apresente um único protagonista, Cagliostro apresenta-se como personagem central por estar direta ou indiretamente envolvido nos acontecimentos centrais da série. Em *Joseph Balsamo*, além de dar título ao romance, no prólogo, figura como o arquiteto dos planos contra a monarquia francesa. Em *Le collier de la reine*, envolve-se no escândalo do colar e sai vitorioso, ao ser aclamado pelo povo como “Divino Cagliostro”, enquanto Maria Antonieta fica com sua reputação abalada. Em *Ange Pitou*, embora não seja uma personagem na trama, está por trás dos acontecimentos que levaram ao levante popular que derrubou a Bastilha e fez crescerem as sociedades secretas na França. Enfim, em *La comtesse de Charny*, manipula os principais acontecimentos revolucionários, sendo apresentado como o grande-cophta das Sociedades Secretas, das quais faziam parte os principais nomes da Revolução, como Robespierre e Danton.

Além disso, ao considerarmos a etimologia da palavra médico, originada da expressão latina *médicus*, que, segundo Luiz Salvador de Miranda-Sá Júnior, em sua obra *Uma Introdução à medicina* (vol. 1), remotamente significava o mesmo que curador, feiticeiro, curandeiro, perito em sortilégios, aquele que tem contato com forças e espíritos da natureza

---

<sup>89</sup> “[...] sur la santé de la monarchie plus que sur celle de Louis XVI; le destin de la couronne de France s’incarne dans le corps du souverain dont il est indissociable.” (SAMINADAYAR-PERRIN, 2005, p. 146)



para curar os enfermos, podemos compreender que o título pode fazer referência a Cagliostro. Nesse sentido, Dumas estaria fazendo referência aos médicos da antiguidade, que “eram os agentes da magia e da superstição. Depois, foram os religiosos.” (JÚNIOR, 2013, p. 258). Cagliostro, tanto em vida como na trama dumasiana, foi um curandeiro, um feiticeiro, portanto, um médico nesse sentido primeiro do termo.

Assim, embora *Ange Pitou* e *La comtesse de Charny* sejam romances menos conhecidos de Alexandre Dumas, se comparados a *Joseph Balsamo* e *Le collier de la reine*, é necessário compreender o ciclo romanesco em conjunto. Apenas analisando todo esse ciclo, reconhecemos o plano de derrubada do reinado por Cagliostro, do início ao fim.

Toda a trama de *Mémoires d'un médecin* revela-se como mais uma das figurações de Cagliostro. É possível supor, pelo que nos conta Alexandre Dumas, que, sem a influência de magnética e política da personagem na Revolução, ela sequer teria acontecido.

Apesar de todos os seus traços negativos, como manipulador e de sua relação nociva com a esposa Lorenza Feliciani, Cagliostro pode ser percebido como um herói romântico. É aquele que guarda os ideais de igualdade, liberdade e fraternidade. Luta pelo fim da opressão na França e em todos os países do mundo. Tal simbologia romântica, relacionada a uma visão de mundo “libertadora”, será tematizada por Dumas e por outros românticos, que retomaram como heróis figuras históricas como Giuseppe Garibaldi e Napoleão Bonaparte. Esse último, aliás, símbolo máximo dos ideais românticos.

No que se refere à representação de Cagliostro por Dumas, esse heroísmo recebe doses de mesmerismo, clarividência e outros lances fantásticos, temas que serão retomados em outras representações artísticas de Cagliostro, o que se relaciona ao interesse pela figura de Orfeu, retomada no Romantismo.

Em outra perspectiva, podemos concluir que o ciclo romanesco *Mémoires d'un médecin* mostra-se uma narrativa de certa complexidade, não podendo ser considerada como uma representação de folhetins inverossímeis, como se costuma pensar da maior parte das narrativas publicadas nesse gênero. Primeiro, acreditamos que seja louvável que Alexandre Dumas tenha conseguido construir uma trama complexa, que apresenta elementos que, a princípio, poderiam parecer contraditórios, como a história da Revolução Francesa e os elementos místicos das sociedades secretas, em um longo período de cerca de 10 anos, visto o primeiro volume da série ter sido publicado em 1846 e o último somente em 1855. É preciso um grande engenho narrativo para sustentar uma trama tão extensa e ainda manter o interesse do público, ingrediente fundamental quando se trata de romances-folhetins. Não estamos dizendo, é claro, que não há problemas estruturais nesse longo ciclo romanesco, há repetições desnecessárias de informações (pelo menos, para nós que acompanhamos a trama por inteiro,

mas que, talvez, não fossem desnecessárias para os leitores que a seguiram no curso de 9 anos), há informações históricas imprecisas, um narrador intromissivo, mas que está articulado à própria função do folhetinista, a saber, situar o leitor na trama.

Em segundo lugar, vemos características que contrariam a forma tradicional folhetinesca. Não encontramos um herói ou heroína idealizado ou um antagonista, ao contrário, todos os protagonistas são perpassados por contradições, apresentando vícios e virtudes, o que mostra a modernidade de Dumas, permitindo a identificação dos leitores com as personagens, pois parecem reais. A narrativa não se deixa cair num viés do absurdo, do inverossímil, pois tudo que envolve o místico é explicado pelo próprio universo das sociedades secretas e pelos poderes ocultos de Cagliostro. Assim, podemos perceber que o autor vale-se do gênero folhetinesco, mas consegue superar suas fórmulas, apresentando uma assinatura particular para o gênero.

Podemos refletir que Alexandre Dumas ter colocado Cagliostro como personagem central da trama na primeira parte da série, refere-se ao próprio interesse em resgatar a história como parte de uma literatura política, como expressa nos romances de Walter Scott. Reconhecemos que, na França, muitos homens de letras participaram ativamente dos debates políticos pós-revolução, exercendo papéis importantes no, então, recente Estado republicano francês, como Eugène Sue, Victor Hugo, Félix Pyat, Edgar Quinet, Alphonse Esquiros etc. Esses escritores estavam engajados nos movimentos políticos. Assim, muitos desses autores, que faziam o gosto do público, também exerciam grande influência política na sociedade, talvez por isso o governo pós-revolução de 1848 subiu o valor dos impostos sobre a publicação de folhetins, sob a alegação de que causavam adultérios e assassinatos, mas, na verdade, como afirma Dumas, no *avant-propos* do romance *La comtesse de Charny*, os homens de Estado daquela época tentaram calar suas vozes impedindo-os de divulgar seus romances, que tantos os aproximavam do povo francês, com o intuito de arrefecer o interesse do público por aqueles escritos. Possivelmente, as ideias políticas e sociais daqueles escritores não fossem as desejadas por certos grupos da sociedade naquele momento de revolução.

Pelo que relata Dumas no prólogo de *La Comtesse de Charny*, a história de *Ange Pitou*, precisou ser bruscamente interrompida devido às questões políticas acontecidas após o golpe impetrado por Napoleão III e a taxa que estabeleceu sobre os romances-folhetins, tanto que o escritor adverte ao leitor que não foi sua intenção finalizar o romance tal como entregou, justamente na parte mais interessante da obra e que outros núcleos da trama ainda poderiam ser mais desenvolvidos. O real motivo do “fim” seria o desagrado do governo da época com os folhetins, que, com o intuito de diminuir a influência daqueles escritos, adotou o selo, que se configurava em uma cobrança de imposto de um centésimo por publicação.

Essa porcentagem era o dobro do que se pagava aos folhetinistas, e o triplo ou quádruplo do que se pagava aos autores cujos nomes eram honrosos. Para o escritor, tal imposto configurava-se em uma imoralidade. Esse período, relatado por Dumas, é justamente o período pós-revolução de 1848, em que o romance-folhetim é proibido por algum tempo, mas logo ressurgiu com “o reinado de Ponson du Terrail, autor de *Rocambole*.” (MEYER, 1996, p. 64)

Dumas, no entanto, observa que, além dessa repressão ofuscar o gênio dos autores, pretendia calar as palavras lemas da França naquele momento, que, na sua visão, seriam: pátria e honra. O escritor sentia na pele a perseguição de Napoleão III, que realizava uma espécie de vingança após os artigos críticos de Dumas sobre sua postura política quando este ainda disputava as eleições na Assembleia.

No prólogo, o escritor afirma que, por mais notórios que fossem os jornais, não podiam mais comprar folhetins, e publicavam somente folhetins-história. Assim, conclui que certos políticos republicanos queriam justamente a morte do folhetim, pois acreditavam que eram grandes corruptores da sociedade, incitando ao adultério e ao assassinato.

Para provar que não fora sua intenção dar aquele fim apressado a *Ange Pitou*, Dumas apresenta a carta que recebeu de Émile de Girardin. Nela, o jornalista solicita que o romance fosse encurtado pelo escritor, visto que deveria pagar um altíssimo imposto ao governo pela unidade de folhetim publicado. Émile Girardin, segundo conta Dumas, preferia publicar as *Mémoires* de Dumas a ter que pagar o selo pela publicação de mais episódios de *Ange Pitou*. Assim, Dumas compreendeu que só lhe restava uma alternativa, suprimir a publicação de seis volumes da história.

No entanto, o autor que se define como aquele que “empreendeu a singular tarefa de repassar, folha a folha, cada página da monarquia” (DUMAS, 1957c, p. 5) e que foi capaz de ressuscitar duas vezes os heróis dos *Mousquetaires*, demonstraria, mais uma vez, o seu gênio ao prosseguir magistralmente a narrativa de *Ange Pitou* no romance que entregava naquele momento, após os anos de repressão, *La comtesse de Charny*.

Longe de serem, como se costumava pensar, somente um divertimento para as moças, certos folhetins pareciam servir, também, para aguçar o interesse político do povo e, provavelmente, tiveram influência no andamento da Revolução de 1848, pois eram divulgados em massa por meio de jornais de grande circulação. Segundo Meyer (1996), os romances-folhetins foram coautores da explosão de 48. Para a autora, a história do romance-folhetim tem muita relação com os acontecimentos históricos de seu tempo, pois seu início data da Pós-Revolução burguesa de julho de 1830, que também coincide com o estouro do Romantismo social e tem outra fase importante na Pós-Revolução de 1848, em que “o

romance-folhetim, proibido por uns tempos, vai ressurgir em loucos enredos, ganhando etiqueta pejorativa de ‘romance popular’.” (MEYER, 1996, p. 64)

Dumas foi um desses folhetinistas que, em várias de suas obras, acenava para os acontecimentos políticos de sua época. É o que observamos na série *Mémoires d'un médecin*, escrita a partir de 1846, em um período de efervescência política na França. Alexandre Dumas, um republicano, possivelmente, tinha intenções políticas ao escrever esse folhetim, uma vez que o escritor considerava que tinha um papel importante para os seus leitores, inclusive, o de ensinar-lhes a história. Podemos supor, assim, que seus escritos e sua veia de romancista-historiador pudesse influenciar politicamente a nação francesa no período prévio e posterior à revolução de 1848.

Dumas foi um dos autores românticos que mais utilizou a história para elaborar seus romances, inserindo-se na esteira dos romancistas históricos, inspirados em Walter Scott (1771-1832), considerado o primeiro e mais importante escritor desse subgênero romanesco. Assim como Walter Scott, que soube explorar a vocação popular da ficção histórica em seus romances, Dumas percebe a atratividade entre o público para seguir um dos propósitos centrais do Romantismo: recuperar o passado para transformar o presente, espelhando e enraizando seus pressupostos literários, filosóficos e ideológicos.

Dessa forma, vemos que, em fins do Romantismo, pois segundo Falbel (1993), a eclosão da “Primavera dos povos” indicaria a mudança também na literatura e, segundo Meyer (1996), após a taxaço abusiva impetrada aos folhetins por Luís Napoleão Bonaparte, morrem o romance-folhetim e o Romantismo, Alexandre Dumas conjugou o misticismo e a política na recriação da personagem Cagliostro, possivelmente, com o intuito de refletir questões históricas próprias da Revolução Francesa, relacionando-as com o momento político que o próprio autor vivia. Isso tudo, é claro, conjugado ao interesse do escritor em agradar ao público leitor que buscava conhecer os bastidores da Revolução e os segredos da Corte do Antigo Regime por meio da leitura das intrigantes histórias do escritor.

Assim, compreendemos que, diferente do Romantismo alemão que percebia o místico em uma dimensão mais espiritual ou mesmo de outros escritores como Blake e Baudelaire, o escritor Alexandre Dumas utilizou o interesse pelo místico romântico também alinhado à notoriedade política relevante das sociedades secretas, tanto é que Cagliostro, na obra do autor, não é apenas um místico na trama, mas figura como um grande idealizador da Revolução Francesa, o qual algumas personagens envolvidas na Revolução têm como mentor. Além disso, não podemos deixar de observar que o autor dialoga com as convenções estabelecidas sobre Cagliostro, a de um líder de um complô político-ideológico, a de um

suposto charlatão que engana a monarquia, e a de uma figura fascinante e sombria, que causa interesse no público.

Em nossa concepção, o autor não somente era interessado pelo aspecto místico de Cagliostro, como também busca alinhá-lo ao evento histórico da Revolução Francesa para causar maior interesse do público, pensando a história e a própria Revolução de forma figurativa. Isso pode ser percebido quando vemos Alexandre Dumas trazer à tona em sua obra *Mémoires d'un médecin* o papel de destaque de Cagliostro, místico, maçom, alquimista, que possuía poderes magnéticos e que se configura, na trama, como o grande chefe dos *iluminados*. Aquele que anuncia ainda no prólogo de *Joseph Balsamo* toda a trama que viria ocorrer durante as quatro partes da série: a derrubada da monarquia francesa. Assim, o escritor, metaforicamente, cria o prólogo de sua obra e o da própria Revolução. Na sua concepção de mundo romântico-folhetinesca, ao investigarmos a fundo a história da Revolução, encontraremos Cagliostro e seu plano arquitetado em um círculo de *iluminados*.

## CONCLUSÃO DA SEGUNDA PARTE

Podemos observar que a personagem Cagliostro ganha uma roupagem heroica a partir da elaboração de Alexandre Dumas. Não apenas isso, o autor consegue torná-lo uma personagem midiática entre o público, o que será referenciado em outras representações.

Ao iniciar nossas pesquisas sobre as edições de *Mémoires d'un médecin* traduzidas e publicadas no Brasil, investigamos, nos jornais da Heremoteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil (BNDigital), se encontrávamos mais informações sobre os leitores dessa obra. Pudemos observar que foram publicadas edições de *Memórias de um médico* no Brasil, entre 1939 a 1959, período que cobre as publicações da Companhia Editora Nacional e da Saraiva. A Companhia Editora Nacional, de 1930, publicou *Memórias de um médico* em 10 volumes: José Bálamo em 2; *O Colar da rainha* em 2; *Ângelo Pitou* em 2; *a Condessa de Charny* em 2; *O Cavaleiro da Casa Vermelha* em 2. A editora Saraiva, entre 1956 a 1957, publicou *Memórias de um médico* na coleção *Romances de Alexandre Dumas*. A série foi traduzida por Augusto de Souza e Octávio Mendes Cajado. É composta por 13 volumes: *José Bálamo* em 4; *O Colar da Rainha* em 2; *Ângelo Pitou* em 2; *A Condessa de Charny* em 4; e *O Cavaleiro da Casa Vermelha* em 1.

A história de Cagliostro contada nessas obras fez particular sucesso entre o público, tanto que serviu de inspiração para a realização de duas radionovelas brasileiras: *O feiticeiro de Paris* (1943), de Sangirardi Jr, e *Memórias de um médico* (1946), de Luiz Quirino. Infelizmente, não conseguimos encontrar esses arquivos de áudio, tarefa que poderá ser

contemplada em uma posterior pesquisa. Sobre a primeira radionovela citada, transmitida pela Rádio Tupi, *O Jornal-RJ*, de 1943, realizou um curioso anúncio para divulgação de sua estreia: a chegada do conde Cagliostro ao Rio de Janeiro.

No artigo do jornal, relata-se que o conde possuía diversas alcunhas, dentre elas Al-Acharad, conde de Fênix, José Bálsamo, Conde Alexandre, Duque de Borgonha e de Paris, e que sua vida aventureira foi a responsável por torná-lo uma personagem célebre por toda a Europa e pelo mundo. Segundo conta o jornalista, naquele momento, Cagliostro atuava espetacularmente no teatro de guerra, como um dos líderes do movimento subterrâneo contra Hitler.

O jornalista, afirma que, assim que soube que o conde desembarcaria no Brasil, solicitou, uma entrevista e foi encontrá-lo no hotel onde estava hospedado. Foi anunciado pelo seu secretário o Dr. Althotas. O jornalista lamenta que o conde não tenha contado os motivos de sua viagem, embora compreenda perfeitamente essa discrição. Começa sua entrevista com Cagliostro, que lhe conta que aproveitou sua estadia no Brasil para contar os aspectos mais interessantes da sua vida para Sangirardi Jr, que estariam relacionados ao seu envolvimento com a Corte francesa e a Revolução. Julga que constituem empolgantes aventuras românticas, que deverão fazer grande sucesso no Brasil. O jornalista pergunta ao conde se seria a primeira vez que sua história seria contada ao público. Cagliostro responde que não, pois sua história já era bastante conhecida por meio do célebre romance *Mémoires d'un médecin*, de Alexandre Dumas. Porém, acredita que, por meio de uma narrativa radiofônica, a trama se tornaria ainda mais interessante pela condensação que a própria técnica exige. Afirma que soube que o público feminino apreciava muito aquele tipo de narrativa e convida-o a acompanhar uma trama envolta por amor, mistério, ódio, paixão, imprevisto, através de uma novela que ofereceria uma série crescente de emoções.

Figura 8 - Sangiradi Jr. entrevista o conde Cagliostro



Fonte: *O Jornal-RJ*(1943)/ Edição 07456 –  
BNDigital

Além do aspecto anedótico dessa nota, podemos perceber como a personagem Cagliostro, elaborada por Alexandre Dumas, tornou-se icônica e continuou a servir de inspiração para narrativas diversas, inclusive em outras mídias e além-mar.

Alexandre Dumas, com seu vívido interesse pela história, ao recriar a narrativa daquele que fascinou a sociedade francesa desde seu envolvimento no caso no *l'affaire du collier de la reine*, transforma o já conhecido conde e suas convenções de mito literário em uma personagem midiática. Sua participação na história da Revolução Francesa teria sido muito maior do que o envolvimento no caso do colar. Na verdade, Cagliostro armava um plano, junto de seus aliados maçons para destruir não somente a monarquia francesa, mas todas as monarquias do mundo. A narrativa do conde é, portanto, reelaborada pela visão e a pena de Alexandre Dumas, já que os registros históricos sobre Cagliostro são apenas a base para a narrativa criada pelo romancista francês. Assim, baseado nesses arquivos históricos e munido de seu talento de romancista, Dumas midiaticiza certos traços dessa personagem no imaginário cultural, tendo popularizado sua personalidade em tema ficcional, como veremos, de forma mais abrangente, na terceira parte da tese.

Sabemos que a personagem já havia figurado em outras obras literárias, como na peça de teatro *O Grande-Cophta*, de Johann Wolfgang Von Goethe publicada em 1791, em que Cagliostro é apresentado como o charlatão Conde di Rostro. Porém, a personagem, sob a pena de Dumas, ganha uma nova dimensão, pois o envolvimento de Cagliostro em um escândalo com a monarquia da francesa, costumeiramente visto sob um viés negativo, passa a ser compreendido como um traço de seu heroísmo, a personagem torna-se, assim, capaz de libertar o povo francês da monarquia, ou seja, um “super-homem de massa”.

Esse heroísmo, a partir da publicação de *Mémoires d'un médecin*, levará Cagliostro a fazer outras viagens, não mais aquelas que o místico realizou enquanto vivia sua aventura pelas cortes europeias, mas em outras mídias, como no cinema, um herdeiro dos romances-folhetins. A personagem dumasiana passa a ser retomada pela Sétima Arte, em alguns casos, em referência direta à obra de Dumas e em outras não. Cagliostro torna-se, assim, desertor de sua ficção. É esse percurso que pretendemos traçar na terceira parte dessa tese ao acompanhar certas retomadas de Cagliostro nas telas cinematográficas em diálogo com a construção do herói à moda folhetinesca de Dumas.



### PARTE 3: CAGLIOSTRO INTERMIDIÁTICO

*Então o tal Acharat, o tal Somini, o tal marquês de Anna, o tal marquês Pellegrini, o tal José Bálsamo, é o senhor?*

*Joseph Balsamo, de Alexandre Dumas*

Figura 9 - Giuseppe Balsamo, Comte di Cagliostro



Fonte: Jean-Antoine Houdon (1786) *in*: National Gallery of Art, Washington, DC

## INTRODUÇÃO DA TERCEIRA PARTE

*Fazia quatorze anos, dia a dia, que Dantès fora preso.  
Entrara aos dezenove anos no castelo de If, saía dele aos trinta e três.  
Um sorriso doloroso percorreu seus lábios; perguntou-se pelo destino de Mercedes durante o tempo em que  
devia tê-lo julgado morto.  
Em seguida, um brilho de ódio iluminou-se em seus olhos, ao pensar nos três homens a quem devia tão longo e  
cruel cativoiro.  
E renovou contra Danglars, Fernand e Villerfort o mesmo juramento de implacável vingança que já  
pronunciara na prisão.  
E esse juramento não era mais uma vã ameaça, pois, àquela hora, o mais veloz veleiro do Mediterrâneo não  
teria conseguido alcançar a pequena tartana que singrava a todo pano rumo a Livorno.*

*O Conde de Monte Cristo, de Alexandre Dumas*

Figura 10 - Edmond Dantes imprisoned in the Chateau d'If, illustration from 'The Count of Monte Cristo' by Alexandre Dumas (1802-70) after 1845



Fonte: Pierre Gustave Eugene Staal (1845) in: Meisterdrucke

Edmond Dantès, um pobre marinheiro, preso injustamente, que obtém os mais profundos conhecimentos por meio de sua amizade com o abade Faria, que não somente lhe ensina diversas artes e ciências como lhe instrui em um plano de fuga e lhe indica o local de um tesouro, que tornaria Dantès um homem milionário. Esse homem, não satisfeito com o conhecimento e a riqueza adquiridos, decide que utilizaria sua vida para vingar-se daqueles que o defraudaram. Não importavam quais meios iria utilizar, Dantès estava disposto a tudo

para obter sua vingança pessoal, planejada em detalhes durante seus 14 anos na prisão. Para Candido (1964), Dantès é o herói romântico por excelência, com seu byronismo, seu egotismo, sua vontade de poder e sobretudo de vingança, estabelece-se como aquele que converge para a ambiguidade romântica do herói, que expressa o embate entre o bem e o mal.

A vingança, salienta Candido (1964), é a marca do individualismo, este último eixo da conduta burguesa. Assim, conclui que *O Conde de Monte Cristo* é um perfeito *Tratado da Vingança*:

As tendências estéticas do Romantismo, sequioso de movimento, convergiam no caso com as condições econômicas da profissão literária e as necessidades psicológicas do novo público, interessado no sensacionalismo propiciador de emoções fortes. (CANDIDO, 1964, p. 5).

A vingança é, assim, a grande personagem de *O Conde de Monte Cristo*. Dantès percebe que possui uma missão a realizar e põe, na sua realização, o fervor de quem encarna a cristalização do mito da rebeldia, elemento que está relacionado ao Romantismo:

Este é em parte o drama do Conde de Monte Cristo, filho do século [...]. Herói romântico pela aparência fria e misteriosa, cobrindo paixões indomáveis [...], ele o é ainda pelo gosto do sangue e do macabro, o senso requintado da tortura moral, que fazem da sua vingança uma obra de arte além de uma obra científica. (CANDIDO, 1964, p. 9)

No fim, por querer conduzir seu próprio destino, mas se vendo infeliz diante das consequências de sua vingança, Edmond Dantès “revive, como ele próprio reconhece afinal, o mito do primeiro romântico, que foi Lúcifer.” (CANDIDO, 1964, p. 7). É a pressuposição do “Eu” como capaz de enfrentar e vencer o mundo, a encarnação do mito do super-homem. O Conde cumpre sua vingança, que havia elaborado por tantos anos, mas sente remorso: “do alto da vingança monumental Monte Cristo sente essa maldição, implícita na moral individualista e no carreirismo econômico, e procurar reumanizar-se alguns atos de retração da sua vontade onipotente.” (CANDIDO, 1964, p. 1)

Percebemos, assim, que Dantès e Cagliostro, como muitos outros heróis dos romances-folhetins possuem características comuns, as quais discutimos anteriormente e que estão relacionadas à figura do super-homem de massa, aquele que vivia nos romances sociais da primeira fase dos folhetins, sempre capaz de desnudar a sociedade e de fazer o *homem do povo sonhar*. Heróis como Dantès e Cagliostro representam a revolta da burguesia e sua tomada de poder na sociedade. Para Candido (1964, p. 5.), o primeiro “é um dos muitos jovens que a literatura romântica tomou, no século XIX, para ilustrar a nova fase de conquista da posição social por seleção do talento e da habilidade.”

Dantès cumpre o mito da iniciação. Passou quatorze anos em um calabouço, uma provação quase iniciatória, para finalmente ser digno de cumprir sua vingança. Cagliostro esperou vinte anos para derrubar a monarquia, enquanto isso arrumava formas sorrateiras para *acabar com o edifício monárquico como ideia*. Assim, enquanto Dantès move-se em direção a uma vingança pessoal, Cagliostro em *Mémoires d'un médecin* move-se em direção a uma vingança contra a monarquia: “vinte anos bastarão se macharmos unidos e fortes para um mesmo fim.” (DUMAS, 1956a, p. 25)

É a vingança da burguesia nascente ou “o ombro-a-ombro motivado pela vingança *que* nivela a alta sociedade ao *bas-fond*, revolvendo na sua marcha, com um arado espectral das consciências e os níveis sociais.” (CANDIDO, 1964, p. 6, *grifo nosso*). Cagliostro torna-se, portanto, o vingador da sociedade oprimida pela instituição monárquica.

Compreendemos que esse é o motivo cagliostroiano que Dumas fez colar na história a partir da publicação do seu ciclo romanesco *Mémoires d'un médecin*, que passou a ser midiaticizado no imaginário cultural. A obra do escritor fez migrar para o imaginário popular a ideia de Cagliostro como um mentor de complô político-ideológico, um super-homem de massa, que, no seio de uma sociedade secreta, é um dos principais impulsionadores da luta contra o regime monárquico francês e no mundo. Não somente isso, Cagliostro, para Eco (1987), em *Apocalípticos e integrados*, é um super-homem de massa particular, pois diferente dos outros presentes nos romances-folhetins e em narrativas midáticas herdeiras dessa forma romanesca, não é passivo diante dos problemas sociais, mas possui consciência política e se propõe a mudar a ordem das coisas, característica que será retomada em algumas de suas representações no cinema.

Como vimos, a personagem Cagliostro, tantas vezes representada em fontes primárias, a saber: arquivos, biografias, compêndios históricos, serviu de inspiração para a produção literária de Alexandre Dumas, ganhando a dimensão de um herói. É aquele que possui o prestígio do mestre e do filósofo, pelo qual toda a trama de *Mémoires d'un médecin* circunda (SANTA, 2003).

Além de conhecermos figurações de Cagliostro antes e após Dumas, nos interessaremos sobretudo por suas representações na nascente arte cinematográfica em fins do século XIX. Compreenderemos, afinal, de que forma Cagliostro tornou-se transficcional, sendo uma personagem retomada em várias ficções.

## 6. O MITO LITERÁRIO DE CAGLIOSTRO NAS ARTES

A literatura dumasiana, tendo reiventado o mito literário de Cagliostro, deu cores heróicas a sua representação, de tal forma que, a partir dali, pouco importava a concordância histórica, pois enquanto a história tende a frear o imaginário, o mito literário transcende-a “por seu afastamento em relação aos acontecimentos, pela distorção que ele lhes impõe graças aos prestígios e às virtudes criativas duma estrutura dramática, duma grande obra ficcional, da poesia” (FERRIER-CAVERIVIÈRE, 1997, p. 388). Cagliostro, como mito político-heróico, criado na fase áurea dos romances-folhetins sociais, tornou-se a expressão do desejo coletivo, em busca de mais justiça para o homem do povo, este último massacrado pelas mãos dos poderosos. Cagliostro tornou-se, sob a pena de Dumas, um super herói de massa do Romantismo.

Aliás, Dumas, como sabemos, é um autor tido como universal. Teve suas obras adaptadas para o teatro, o cinema e a televisão. Acompanhou o desenvolvimento do comércio marítimo no mundo, tendo criado universos romanescos e personagens facilmente adaptáveis à transmidialidade (MOLLIER, 2015). O caso de Cagliostro é um dos mais exemplares para demonstrar a dinamicidade alcançada pelas personagens dumasianas.

Cagliostro, como personagem, tantas vezes representado em fontes primárias serviu de inspiração para a produção literária de Alexandre Dumas. Por outro lado, sabemos que não foi somente o autor francês que o representou, pois desde fins do século XVIII aos dias atuais, podemos encontrar aparições artísticas diversas dessa figura ficcional, como podemos observar na tabela abaixo:

Quadro 1 – Descrição das obras que apresentam Cagliostro como tema

<b>Obra</b>	<b>Ano</b>	<b>Autor/Diretor</b>	<b>Gênero</b>	<b>Local de publicação/estreia da obra</b>
<i>Giuseppe Balsamo, Comte di Cagliostro</i>	1786	Jean-Antoine Houdon	Escultura	França
<i>Comte de Cagliostro</i>	1786-1792	Francesco Bartolozzi	Gravura	Inglaterra
<i>Der Geisterseher</i>	1789	Friedrich Schiller	Romance	Alemanha

<i>Der Gross-Cophta</i>	1791	Johann Wolfgang Goethe	Teatro (comédia)	Alemanha
<i>Il Cagliostro: Commedia Di Cinque Atti in Prosa</i>	1791	Natale Roviglio	Teatro (comédia)	Itália
<i>Cagliostro ou la Séduction (Cagliostro ou Les Illuminés)</i>	1810	Saint-Cyr e E. Dupaty	Ópera-cômica	França
<i>La Fiole de Cagliostro</i>	1834-1835	Roger de Beauvoir	Romance-folhetim	França
<i>La Comtesse de Rudolstadt</i>	1843	George Sand	Romance	França
<i>Mémoires d'un médecin</i>	1846-1855	Alexandre Dumas	Romance-folhetim (série)	França
<i>Les Illuminés : récits et portraits</i>	1852	Gérard de Nerval	Retrato literário	França
<i>Aventures de Cagliostro</i>	1855	Jules de Saint-Félix	Romance	França
<i>Cagliostro em Viena</i>	1875	Johan Strauss	Opereta	Áustria
<i>Joseph Balsamo</i> (manuscrito completo nunca publicado)	1878	Alexandre Dumas/ Alexandre Dumas Filho	Teatro	França
<i>Le Miroir de Cagliostro</i>	1899	Georges Méliès	Filme	França
<i>O Grande Cagliostro:</i>	1905	Carlos	Romance	Portugal

<i>Novella Romantica</i>		Malheiro Dias		
<i>O Grande Cagliostro: Comédia em cinco atos</i>	1905	Carlos Malheiro Dias	Teatro	Portugal
<i>Cagliostro, Aventurier, chimiste et magicien</i>	1910	Camille de Morlhon	Filme	França
<i>Le Paravent de Cagliostro (El biombo de Cagliostro)</i>	1912	Segundo de Chomón	Filme	Espanha-França
<i>Cagliostro e le sue aventure: Romanzo storico siciliano che ripercorre la vita di Giuseppe Balsamo alias Conte di Cagliostro</i>	1914	Luigi Natoli	Romance	Itália
<i>Kaliostro</i>	1918	Ladislav Starevich	Filme	Polônia
<i>Der Erzzauberer Cagliostro</i>	1919	Johannes von Guenther	Romance	Alemanha
<i>Der Graf von Cagliostro</i>	1920	Reinhold Schünzel	Filme	Alemanha
<i>Conde Cagliostro</i>	1921	Alexei Tolstói	Conto fantástico	Rússia
<i>Cagliostro</i>	1923	Vicente Huidobro	Novela-filme	Chile
<i>Cagliostro</i>	1929	Richard	Filme	Alemanha

		Oswald		
<i>O feiticeiro de Paris</i>	1943	Sangirardi Junior	Radionovela	Brasil
<i>Memórias de um médico</i>	1946	Luiz Quirino	Radionovela	Brasil
<i>L’Affaire du collier de la reine</i>	1946	Marcel L’Herbier	Filme	França
<i>Black Magic/ Cagliostro</i>	1949	Gregory Ratoff, com a colaboração de Orson Welles	Filme	Itália/EUA
<i>Cagliostro: El Enigma Humano más Insondable de la Historia</i>	1967	Renato Strozzi	Romance	Argentina
<i>Cagliostro il taumaturgo</i>	1972	Pier Carpi	Romance	Itália
<i>La maldición de Frankenstein</i>	1972	Jesús Franco	Filme	Espanha
<i>Joseph Balsamo</i>	1973	André Hunebelle	Minissérie televisiva	França
<i>Cagliostro</i>	1974	Danielle Perttinari	Filme	Itália
<i>Giuseppe Balsamo</i>	1979	François Rivière	Filme	França
<i>Rupan sansei: Kariosutoro no shiro –(Lupin III: O</i>	1979	Hayao Miyazaki	Filme	Japão



<i>Castelo de Cagliostro</i> )				
<i>Formula of love</i>	1984	Mark Zakharov	Filme	Rússia
<i>Il pendolo di Foucault</i>	1988	Umberto Eco	Romance	Itália
<i>Cagliostro (Coleção Novelas Inmortales)</i>	1988	Adaptação de Rémy Bastien, roteiro de Raul Prieto, capa e designer de Rodolfo Perez e Antonio Melgar	HQs	México
<i>La comtesse de Charny</i>	1989	Marion Sarraut	Minissérie televisiva	França
<i>The Affair of the Necklace</i>	2001	Charles Shyer	Filme	EUA
<i>Il ritorno di Cagliostro</i>	2003	Daniele Ciprì e Francesco Maresco	Filme	Itália
<i>Il segreto di Cagliostro</i>	2008	Angela Nanetti	Livro infantil	Itália
<i>L'anné du volcan: Les enquêtes de Nicolas Le Floch, commissaire au Châtelet</i>	2013	Jean-François Parot	Romance – policial	França
<i>Le Miroir de</i>	2015	Vincent Tavernier	Concerto musical e	França

<i>Cagliostro</i>		(roteiro e <i>mise en scène</i> )	espetáculo de magia	
<i>Ego Sum Qui Sum</i> ( <i>Giovanni Balsamo, conte di San Germano ou Conte di Cagliostro?</i> )	2016	Massimo Damico	Pintura	República Checa
<i>Doctor Strange</i>	2016	Scott Derrickson	Filme	EUA

Fonte: Elaborado pela autora (2021)

Como vimos, há obras anteriores e posteriores à produção dumasiana, o que comprova a vitalidade da figura de Cagliostro no imaginário cultural. Ao migrar de uma representação artística a outra, sem uma delimitação clara, em muitos casos, das heranças ficcionais que lhe compõem, a personagem segue um caminho dialógico, interartístico e intermediático. Porém, como forma de delimitar o nosso olhar, até por entendermos as múltiplas interdiscursividades realizadas sobre essa personagem, vamos abordar sua trajetória na arte cinematográfica relacionando à narrativa literária elaborada por Alexandre Dumas.

Para entendermos como características dessa figura de ficção, *recriada* por Dumas, foram retomadas em narrativas fílmicas, nos basearemos no conceito de transficcionalidade. Antes, porém, consideramos relevante revisitar o conceito de adaptação e outras relações dialógicas estabelecidas entre a literatura e o cinema.

## 7. ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE ADAPTAÇÃO E TRANSFICIONALIDADE: A RELAÇÃO SEMPRE POLÊMICA ENTRE A LITERATURA E O CINEMA

Para Bazin (1991, p. 82), em *Por um cinema impuro: defesa da adaptação*, Alexandre Dumas e Victor Hugo forneceram aos cineastas personagens que passam a fazer parte de uma mitologia extra-romanesca, desfrutando de uma existência independente da obra de origem, “personagens e aventuras cuja expressão literária é em larga escala independente.” Assim, a referência às obras literárias em si passa ser uma manifestação acidental e quase supérflua, pois a literatura midiática, quando adaptada, é tomada somente em aspectos gerais como partes centrais do enredo ou as figuras ficcionais, que, a seu turno, ganham autonomia, o que Bazin (1991, p. 84) chama de “aventura”. Essa “aventura” alinha-se aos primórdios do cinema, que se impôs como uma *arte popular* “numa época em que o próprio teatro, arte social por excelência, não toca senão uma minoria privilegiada da cultura e do dinheiro.” (IBIDEM)

Bazin (1991, p. 83) afirma que, à semelhança do teatro, no início do cinema, alguns diretores tomaram “liberdades análogas àquelas que se autorizou com o romance, retendo apenas essencialmente personagens e uma ação.” Essa profunda semelhança com o teatro refere-se à própria formação do cinema, que se baseava nas artes consagradas. O cinema teve grande influência da literatura popular da época. Bazin (1991, p. 86) cita o caso de *Fantomas*, um filme que: “recriava as condições de uma autêntica e grande arte popular, ele não desdenhou as formas humildes e desprezadas do teatro mambembe ou do romance-folhetim.”

Seguro Baron (2008, p. 7, *tradução nossa*)<sup>90</sup>, sempre existiu a rivalidade do filme em relação ao texto. O cinema, muitas vezes, “foi acusado de bloquear a representação mental dos leitores ao dar vida a personagens romanescos.” Podemos compreender que essa rivalidade, na prática, é o indício de que o cinema, inicialmente, “se ressentia” por ser considerado um herdeiro do grande romance popular do século XIX. A Pathé, a maior e mais poderosa das indústrias francesas, com a fundação da *Sociedade Cinematográfica de Autores e Pessoas de Letras* (SCAGL), “em 1908, marca simbolicamente essa ligação entre romance e cinema ...” (BARON, 2008, p. 9, *tradução nossa*)<sup>91</sup>

As obras de autores populares do século XIX foram largamente adaptadas nas primeiras décadas do cinema. O objetivo da SCAGL era trazer para a tela as grandes

<sup>90</sup> "souvent accusé de bloquer la représentation mentale des lecteurs en donnant vie aux personnages romanesques." (BARON, 2008, p. 7)

<sup>91</sup> "en 1908, marque symboliquement cette filiation entre roman et cinéma..." (BARON, 2008, p. 9)

narrativas midiáticas do século XIX francês. Assim, se antes o romance-folhetim estava no centro das discussões sobre a cultura de massa/midiática, o cinema logo assumiu esse papel:

A literatura popular está, portanto, imediatamente em busca de seu público por esta nova arte. Satisfazer o desejo pela ficção é muito rapidamente sua preocupação comum. O cinema entende o interesse que tem em tomar emprestados seus valores mais seguros do romance. (BARON, 2008, p. 15, *tradução nossa*)<sup>92</sup>

O romance popular do século XIX, com seu melodrama, suas aventuras e emoções, tornou-se grande fonte de inspiração para os primeiros cineastas franceses:

O romance popular, portanto, contém drama e épico na medida em que desenvolve uma personagem e um enredo no tecido de uma época servindo de pano de fundo. Essa radicalização dos extremos, esse poder reconhecido do espetáculo da crueldade, esse gosto pelo suspense e esse apego à pintura da realidade deveriam inspirar o cinema nascente, que encontrou ali todos os ingredientes do sucesso. (BARON, 2008, p. 19 e 20, *tradução nossa*)<sup>93</sup>

Segundo Queffélec-Dumasy (2008), durante os anos de 1910-1920, o cinema acessou o estatuto de lazer de massa. Pequenos cinemas ambulantes, como faziam antes as companhias de teatros, transmitiam adaptações de filme, de forma abreviada, dos grandes sucessos de romances populares. “Por meio da adaptação, o cinema passa a ser fonte de memória literária indireta [...]. A história, por sua vez, é uma extensão da recepção cinematográfica.” (CAROU, 2004, p. 32, *tradução nossa*)<sup>94</sup>.

Em 1915, nasce na França, imitando as séries americanas, os filmes folhetins. Eram exibidos nas telas, em episódios semanais, que eram publicados em folhetins diários ou semanais de um jornal. Assim, um roteiro original era facilmente novelizado na forma de um romance em série, chamado de romance-cinema. (QUEFFÉLEC-DUMASY, 2008)

Foi, a partir da segunda década do século XX, que o cinema, como indústria de distribuição em massa, “assimilou o modelo narrativo da novela do século XIX; desenvolvendo uma gramática que visava naturalizar a imagem (apresentando-a como um espelho da realidade)” (CARREGA, 2017, p. 2 e 3). Foi esse modelo que suscitou a criação do cinema clássico de Hollywood, baseado em gêneros literários.

<sup>92</sup> "La littérature populaire est donc immédiatement par cet art nouveau à la recherche de son public. Satisfaire le désir de fiction est très vite leur préoccupation commune. Le cinéma comprend l'intérêt qu'il a à emprunter au roman ses valeurs les plus sûres." (BARON, 2008, p. 15)

<sup>93</sup> "Le roman populaire tient donc à la fois du drame et de l'épopée dans la mesure où il développe un caractère et une intrigue sur la trame d'une époque servant de toile de fond. Cette radicalisation des extrêmes, ce pouvoir reconnu du spectacle de la cruauté, ce goût du suspense et cet attachement à la peinture de la réalité devaient inspirer le cinéma naissant, qui y trouve tous les ingrédients du succès." (BARON, 2008, p. 19 e 20)

<sup>94</sup> "Par l'adaptation, le cinéma devient source d'une mémoire littéraire indirecte [...]. Le écrit, en retour, se fait prolongement de la réception cinématographique." (CAROU, 2004, p. 32)

O triunfo do cinema clássico e dos gêneros populares em todo o mundo ocidental é pois indissociável da criação literária de Charles Dickens, Alexandre Dumas, Edgar Allan Poe, Jules Verne, Emilio Salgari ou Edgar Rice Burrows, arquitetos de um modelo narrativo e criadores de universos ficcionais que foram assimilados por uma cultura de massas cuja enorme difusão permitiu criar um imaginário transnacional, sobre o qual o cinema da Europa mediterrânea (especialmente após a 2ª Guerra Mundial), desenvolveu uma vasta e diversificada produção de gêneros populares (CARREGA, 2017, p. 3)

Carrega (2017) defende que, entre as décadas de 1910 a 1960, o cinema transmigrou muitas obras de Alexandre Dumas, Ponson Du Terrail, Jules Verne e Paul Féval para as telas, autores considerados como paraliteratura, constantemente relacionados ao desenvolvimento da cultura de massas que remonta ao triunfo da imprensa em meados do século XIX, que estimulou o desenvolvimento de uma literatura de consumo, graças ao talento desses escritores, largamente publicados em romances-folhetins nos principais periódicos europeus.

Assim, o público sentia uma espécie de prazer do reconhecimento ou de lembrança de mudança ao experienciar essas obras que, na realidade, tratavam-se de adaptações. A sensação de reconhecimento foi essencial para a aposta dos cineastas do período clássico em Hollywood, que recorriam às adaptações de romances populares, considerados “provados e testados”. Hutcheon (2013) afirma que, desde aí, a adaptação é vista como vulgarização da história, um juízo de valor negativo sobre essas obras que está muito associado à ideia romântica do gênio original e criativo, uma das fontes de depreciação de adaptadores e adaptações.

A adaptação, de fato, é vista sob um olhar negativo, muito associada à ideia de publicização da literatura. Para Bazin (1991, p. 93), a crítica moderna costuma considerar a adaptação como um quebra-galho, não observando que, na realidade, não causam danos à obra original, pois tanto aqueles que já a conhecem como os que nunca leram a obra, “ou se contentarão com o filme, que certamente vale por um outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura.” O aumento nas estatísticas de edição e de vendas de uma determinada obra comprova o sucesso das adaptações. Desse modo, “longe das adaptações de obras literárias muito distantes do cinema inquietar o crítico preocupado com a pureza da sétima arte, elas são, ao contrário, a garantia de seu progresso.” (BAZIN, 1991, p. 98)

É como se a adaptação tivesse o poder de transformar o *quase* sacro texto literário em uma obra midiática, de fácil consumação pelo público, o que Stam (2000), relaciona a nossa cultura iconofóbica (em constante desconfiança em relação ao visual) e logofílica (que sacraliza a palavra). O autor observa, também, que há uma visão moralista a respeito da adaptação:

infidelidade ressoa com tons de puritanismo vitoriano; traição evoca a perfídia ética; deformação implica aversão estética; violação lembra violência sexual; vulgarização evoca a degradação de classe; e dessacralização sugere uma espécie de sacrilégio religioso contra a ‘palavra sagrada’. (STAM, 2000, p. 54, *tradução nossa*)<sup>95</sup>

A vulgarização relacionada à adaptação, como bem pontua o autor, está relacionada a algum tipo de degradação, ou seja, como se a adaptação fosse dirigida a um público menos erudito, afeito a produções de *segunda mão*, que vão estar associadas a menor erudição, mesmo que isso seja um velho estereótipo que não corresponda à realidade.

Já tínhamos visto que o que costuma ser associado à cultura midiática costuma ser considerado pelas elites culturais como objetos de menor qualidade estética. O século XIX foi palco desse intenso debate que desqualifica as leituras dos romances-folhetins de grande circulação. Sainte-Beuve e Eugène de Mirecourt mostraram-se contrários àqueles escritos que representavam a dessacralização da literatura e o nascimento do mercantilismo cultural. Para Kalifa (2014, p. 92), nesses panfletos, observam-se tanto queixas de natureza estética quanto “argumentos mais ‘morais’, que denunciam o caráter subversivo da literatura do rodapé. [...] Teme-se os efeitos corruptores de uma literatura que, no rastro do romantismo, privilegia a imaginação e as paixões excessivas.”

Para Kalifa (2014, p. 92), embora as elites considerassem os perigos dessas leituras ao alcance dos *quitandeiros*, o romance-folhetim podia ser considerado “indiscutivelmente portador de uma dinâmica democrática”, ou, como foi definido por Charles de Rémusat, como literatura de “resistência”. O autor observa que as críticas dirigidas à cultura dos romances-folhetins: “São as mesmas críticas, periodicamente reativadas no momento da aparição de cada nova mídia de massa, que serão endereçadas na sequência ao cinema, às histórias em quadrinhos, à televisão, à internet.” (KALIFA, 2014, p. 92)

As elites sempre colocam em cheque o fenômeno popular, as ficções romanescas e as séries sentimentais ou policiais. Atualmente, discute-se como reconquistar os leitores perdidos para as mídias audiovisuais. “Todos imaginam que a multiplicação dos leitores e das leituras exige sua vigilância.” (MOLLIER, 2008, p. 194)

Kalifa (2014, p. 93) retorna ao debate sobre a definição de categoria popular que emerge somente em meados do século XIX. Por um lado, as elites vão buscar fazer oposição aos textos de ampla circulação, romances-folhetins, jornais populares, fascículos, imaginários e outros suportes, apresentando o que seriam textos de uma boa cultura popular, “também inventada, que se vai procurar nos contos, tradições, canções, do bom povo rural.” Esses textos serão tomados como modelos de pureza cultural, ligados “à criação das identidades

---

<sup>95</sup> “*Infidelity* resonates with overtones of Victorian prudishness; *betrayal* evokes ethical perfidy; *deformation* implies aesthetic disgust; *violation* calls to mind sexual violence; *vulgarization* conjures up class degradation; and *deseccration* intimates a kind of religious sacrilege toward the ‘sacred word’.” (STAM, 2000, p. 54)

nacionais assim como a preocupação em promover uma ‘boa cultura’ para as classes populares.” (KALIFA, 2014, p. 92)

Assim, enquanto a cultura erudita é encarnada pelas Letras e pela Igreja, a cultura popular é pensada como um sistema autônomo, “marcada por um simbolismo muito forte das práticas e ritos.” (KALIFA, 2014, p. 96). Por isso, há uma luta de poderes estabelecido entre esses dois tipos de cultura. Os agentes de poder da cultura erudita costumam reprimir a cultura que vem das massas. Assim,

O destino histórico da cultura do povo era, portanto, traçado: dominada e desgraçada, estava condenada a desaparecer por erosão ou por aculturação, daí a importância às vezes histórica e ideológica dos trabalhos que se dedicavam a exumar seus traços. (KALIFA, 2014, p. 97)

Não podemos deixar de considerar o juízo de valor das elites culturais estabelecido quando exprimem que algo se trata de cultura popular. Há uma intenção de desqualificação ao se julgar sua ilegitimidade ou indignidade. O autor cita a fórmula de Chartier (1994), em *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*, para exemplificar essa noção, “a cultura popular é uma categoria erudita.” Para Eco (1987), em *Apocalípticos e integrados*, o próprio conceito de “cultura de massa” é genérico, ambíguo e impróprio, pois mudam os fatos que tornam certo objeto cultural de elite ou popular/midiático. Isso depende do contexto de cada época.

Kalifa (2014, p. 98) afirma ser necessário ampliar esse horizonte, abandonando essa separação arbitrária entre cultura erudita/alta cultura e cultura popular/cultura de massa, ao tomar essa última como um universo de falta e de privação de elementos da primeira, mas observando as circulações e recepções distintas de materiais comuns: “o estudo devia, portanto, tratar menos dos conteúdos e dos ‘níveis de cultura’ e mais dos modos de apropriação e dinâmica das trocas.” Eco (1987) defende que se deve abandonar a ideia de que vivemos em um *apocalipse cultural* e realizar estudos mais aprofundados sobre os *mass media*, apontando para a tomada de consciência desses fenômenos.

Essa ampliação é necessária, também, porque não existe uma única cultura popular, mas variadas práticas culturais, atitudes e modos de consumos partilhados entre as classes populares. Para Kalifa (2014, p. 100 e 101), a noção de cultura midiática revela-se mais operacional do que “cultura popular”, pois “parece oferecer um instrumental mais pertinente para pensar as culturas da maioria das culturas da maioria.”

Podemos considerar a adaptação derivativa desse fenômeno midiático, pois, como vimos, muitas obras do início do cinema eram adaptações dos grandes romances populares do século XIX. Hutcheon (2013) observa que, no que se refere a esse fenômeno de releitura de

um texto para a tela, há um julgamento de valor comum, que considera a adaptação como menor e subsidiária, nunca tão boa quanto a ‘original’. A crítica acadêmica e a resenha jornalística costumeiramente têm esse olhar, considerando as adaptações contemporâneas como secundárias e derivativas.

Hutcheon (2013, p. 13), por outro lado, desafia esse olhar depreciativo em relação à adaptação, pois acredita que “ser um segundo não significa ser secundário ou inferior; da mesma forma, ser o primeiro não quer dizer ser originário ou autorizado.” Para a autora, adaptação está relacionada à comercialização, mas também à educação:

As adaptações de livros, entretanto, são muitas vezes consideradas educacionalmente importantes para as crianças, pois um filme (ou uma peça) divertido(a) pode incentivá-las a ler o livro que lhe serviu de base. (HUTCHEON, 2013, p. 163).

Essa relação da adaptação com a educação revela seu aspecto de democratização, pois “as adaptações televisivas da literatura, em particular, podem agir como veículos substitutos na ampliação do público literário, eliminando as diferenças de classe inerentes ao acesso à literatura e à alfabetização.” (HUTCHEON, 2013, p. 165).

Seria, nesse sentido, uma forma de vulgarização, tal como pensada por Dumas, uma forma de levar as grandes histórias, ou as obras literárias que mais interessam ao público, para o cinema. Por isso, é comum saírem adaptações de clássicos da literatura. Significa o aumento do capital cultural. Essa vulgarização, por outro lado, desde a época áurea dos romances-folhetins, não foi bem vista.

A relação do espectador com a adaptação costuma, também, estar em constante embate, pois é comum que uma obra-prima, ao ser adaptada, sofra a resistência do público que a aprecia e resiste a mudanças no seu enredo. Por outro lado, diferentes públicos divergem quanto à recepção de uma adaptação. “Os cinéfilos, por exemplo, geralmente veem os novos filmes através das lentes de outras obras.” (HUTCHEON, 2013, p. 172).

Hutcheon (2013, p. 166) afirma que uma boa adaptação deve satisfazer tanto o público conhecedor quanto o desconhecedor, pois o público pode sequer reconhecer determinada obra como adaptação, vivenciando-a como qualquer outra obra. Assim, “para experienciar uma adaptação como adaptação [...] precisamos reconhecê-la como tal e conhecer seu texto adaptado, fazendo com que o último oscile em nossas memórias junto com o que experienciamos.” Também, não é raro que o público note que uma obra trata-se de uma adaptação de mais de um texto. É o que a autora denomina de *intertextualidade palimpsestosa do público* ou palimpsesto extensivo, uma forma mais ampla de abordar o



fenômeno da adaptação: “como membros do público, necessitamos de memória para experienciar tanto a diferença quanto a semelhança.” (HUTCHEON, 2013, p. 47)

Hutcheon (2013, p. 30) afirma que a adaptação pode transpor uma ou mais obras reconhecíveis, sendo sempre um ato criativo e interpretativo. Ao mesmo tempo que os autores dessas novas obras apropriam-se e recuperam outras anteriores, engajam-se intertextualmente de forma extensiva. Dessa forma, devemos considerar a adaptação uma derivação que não é derivativa - uma segunda obra que não é secundária. A autora afirma que a adaptação é, na realidade, a norma, não a exceção, pois “há poucas histórias preciosas por aí que não foram ‘amavelmente arrancadas’ de outras.” (HUTCHEON, 2013, p. 235)

A adaptação cultural viaja para diversas culturas e mídias, adaptando-se, assim, a esses novos contextos nos diferentes países por onde passa. Trata-se do conceito de adaptação intercultural, que não se refere simplesmente a uma tradução de palavras.

Nas transferências do modo contar para o performativo, as diferenças de filosofia, religião, cultura nacional, gênero ou raça podem criar lacunas que necessitam ser preenchidas por considerações dramáticas que podem ser tanto cinéticas e físicas quanto linguísticas. (HUTCHEON, 2013, p. 201).

Quando as adaptações são passadas para novos contextos, suas particularidades locais “são transplantadas para um novo terreno, e o resultado é algo novo e híbrido.” (HUTCHEON, 2013, p. 202). Esse procedimento está relacionado ao conceito de *indigenização*, que se refere a um encontro entre culturas e à acomodação intercultural. Um exemplo são as adaptações interculturais realizadas sobre Cagliostro. Como personagem, foi recuperado em diversos contextos e países. Trata-se de uma história viajante, indigenizada em momentos e em culturas distintas. Assim, “diferentes aspectos da história vêm à tona dependendo, é claro, do modo de engajamento e da mídia selecionada.” (HUTCHEON, 2013, p. 211).

Podemos associar a ideia de indigenização ao conceito de mito literário, pois são normalmente os mitos literários que mais facilmente sobrevivem através de mutação, como Don Juan, Don Quixote, Drácula, entre outras. São adaptações culturais, que possuem apelo comprovado em diversas culturas por serem longevas e fecundas. Hutcheon (2013, p. 224) observa que cada nova versão indigenizada compete com as demais, “mas cada uma delas se adapta ao seu ambiente e o explora, e assim a história vive, através de suas “crias” - iguais, porém diferentes.”

Nesse sentido, Stam (2008, p. 21) propõe que se reflita sobre uma dimensão mais ampla para se pensar o conceito de adaptação, pois:

A teoria da adaptação dispõe de um rico universo de termos e tropos – tradução, realização, leitura, crítica, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, encarnação, transmogrificação, transcodificação, desempenho, significação, reescrita, *detournement* –. (STAM, 2008, p. 21)

Trata-se de um universo de possibilidades que se relaciona aos conceitos de intertextualidade e dialogismo, de Kristeva (1969) e de Bakhtin (1997), respectivamente, que enfatizam a interminável permutação de traços textuais. Esses conceitos podem ser compreendidos como constantes respostas de um enunciado em relação a outros. Por isso, uma ampla teoria sobre adaptação deve transcender a ideia de “fidelidade ao original”, pois “fidelidade” não é o tropo adequado no que se refere à adaptação, visto ser sempre “uma leitura” do texto-fonte “inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural.” (STAM, 2008, p. 21). A adaptação é sempre diferente da fonte, pois o meio de comunicação foi alterado.

O filme em relação ao texto literário, em muitos casos, possui modificações ideológicas, técnicas, críticas e interpretativas. Há um processo intersemiótico em uma adaptação, sendo “uma obra independente, capaz de recriar, criticar, parodiar e atualizar os significados do texto adaptado.” (CORSEUIL, 2009, p. 372). Pode, ainda, expandir os significados do texto fonte.

### **7.1 Quando personagens são adaptadas ou se tornam transficcionais**

Para Hutcheon (2013), é comum que apenas certos elementos de uma obra sejam adaptados, podendo ser os temas, ou ainda, as personagens, que, transportadas de um texto a outro, engajam a imaginação dos receptores.

Podemos considerar que é mais comum vermos os esforços para a realização de uma adaptação serem direcionados para a transposição de um enredo literário para a tela cinematográfica. Assim, importam, aos diretores e roteiristas, criarem histórias que recuperem uma trama que ficou guardada na mente do público, mesmo que, para isso, seja necessário realizar ambientação e atualização histórica. Como exemplo, temos as adaptações dos contos de fadas no cinema. A cada nova versão dessas histórias, encontramos os lugares-comuns que permeiam o imaginário do público.

Porém, quando personagens são adaptadas para outras mídias, dá-se relevância à representação de suas personalidades ficcionais, que ganharam autonomia em relação às suas obras literárias de origem. Assim, recuperar certos elementos da narrativa torna-se um elemento quase acidental ou supérfluo, pois a personagem tem força por si só. Desprende-se, definitivamente, do seu universo ficcional. Assim, uma figura ficcional que permeia o

imaginário coletivo pode migrar para novas mídias e reconfigurar-se de forma cada vez mais complexa, promovendo a expansão e atualização da obra.

Pensando nisso, compreendemos que, para estudarmos a adaptação de uma personagem para os filmes, é necessário buscar um conceito que possa abarcar melhor esse fenômeno, pois, mesmo que não possamos considerar uma exceção no que concerne ao campo da adaptação, ainda não é um fenômeno amplamente estudado nas pesquisas que analisam a literatura e suas adaptações cinematográficas.

A adaptação pretende prolongar uma obra literária considerada obra-prima universal ou mesmo de grande apreço do público. Por outro lado, seria possível tratarmos de adaptação de personagens, desconsiderando a história pela qual o público tem tanto apreço?

É difícil conceber algo assim. Por isso, quando reconhecemos que certas personagens, famosas em narrativas literárias, ganharam autonomia e passaram a migrar para outras ficções de forma independente, esse procedimento pode, inicialmente, causar três sensações no público: estranhamento, curiosidade e prazer no reconhecimento. O estranhamento pode ser justificado no sentido de que o leitor, ao encontrar uma personagem conhecida sua transitando em outra ficção, pode sentir um impacto. Como poderia explicar a migração dessa figura de ficção para um contexto diferente daquele ao qual estava habituado? A sensação de curiosidade pode levar o público a se questionar: qual seria a intenção do autor ao lançar mão do procedimento de retomada em relação a essa personagem? O que a figura simbólica desse ente ficcional poderia representar nessa nova trama? Por fim, pode suscitar o prazer do reconhecimento, pois o público adorará perceber que aquela personagem conhecida sua ganhou autonomia em relação a sua narrativa de origem e passou a fazer parte do imaginário cultural.

A partir dessas sensações, um espectador prosseguirá na apreciação de uma nova trama, com aquela personagem reconhecida, mas, possivelmente, não fará grandes elocubrações sobre esse procedimento. Por outro lado, quando abordamos análises que pretendem compreender como se expressa a transmigração de personagens para outros universos ficcionais, é necessário realizar algumas considerações que busquem melhor apreender esse fenômeno.

Em nossa percepção, ao nos depararmos com uma personagem que ganhou autonomia de sua ficção de origem e passou a migrar para outras narrativas, devemos questionar qual a motivação para que tenha recebido essa relevância. Possivelmente, haveria motivos históricos, sociológicos e culturais para que esse procedimento se tornasse possível. Afinal, muitas personagens foram criadas desde que a humanidade começou a narrar histórias, mas podemos perceber que a maior parte delas não ganhou tanta autonomia a ponto de terem se tornado

independentes de sua narrativa de origem. Nosso seguinte passo seria o de perceber como determinada narrativa literária foi capaz de despertar o interesse do público, tornando uma personagem constantemente recuperada em outras mídias. Por fim, com a reunião desses dados, buscaríamos perceber como, ao encontrar essa personagem em outras ficções, seria estabelecida uma percepção de novos significados adquiridos por essa *persona* em novas oportunidades em que aparece. Isso comprovaria, a nosso ver, que se tornou um fenômeno midiático, que ultrapassou as barreiras da literatura, das artes, passando a viver no imaginário de diversos elaboradores ficcionais e do público.

Em resumo, foi essa a trajetória que seguimos nessa tese. Percuramos o caminho dos arquivos sobre Cagliostro histórico, tendo percebido que muitos de seus traços ficcionais já eram encontrados nesses dispositivos ditos isentos de juízos de valor, mas que são capazes de trazer interpretações díspares sobre a história de alguém. Descobrimos que a literatura, ao representar essa personagem, recuperou certas convenções presentes nos arquivos que passaram a ser propagadas no imaginário. Cagliostro tornou-se, assim, um mito literário, representante da incessante busca romântica pelos mitos de Orfeu e de Prometeu, bem como foi relacionado ao individualismo moderno de Fausto.

Depois, conhecemos Cagliostro em sua aparição literária mais famosa no ciclo romanesco *Mémoires d'un médecin*, de Alexandre Dumas, momento em que a personagem foi transformada em super-herói de massa do romance-folhetim naqueles dias de tantos reboliços políticos na França oitocentista. Cagliostro, o Prometeu heroico, retira o poder da mão dos poderosos.

Nessa terceira parte da tese, estamos investigando Cagliostro em suas aparições em outras artes, dando especial ênfase a certas representações no cinema, que podem ser percebidas como recuperações do Cagliostro criado por Alexandre Dumas.

Como discutimos anteriormente, quando abordamos um autor como Dumas, encontramos-nos no campo do midiático, pois, desde o princípio, o autor esteve alinhado a uma literatura que não refletia somente sobre os problemas de criação em termos puramente estruturais,

mas termos de psicologia social ('Que problemas é preciso resolver para construir uma obra narrativa destinada a um vasto público e visando a despertar o interesse das massas populares e a curiosidade das classes abastadas?'). (ECO, 1987, p. 190)

Assim, é compreensível que, não somente seus enredos sejam adaptáveis a outras mídias, suas personagens também o sejam. Esse fenômeno, em nossa percepção, pode ser abarcado pelo conceito de transficcionalidade, amplamente explicitado por Saint-Gelais

(2011), na obra *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Segundo o autor, transficcionalidade, trata-se de um

fenômeno em que pelo menos dois textos, do mesmo autor ou não, relacionam-se conjuntamente com a mesma ficção, seja por repetição de personagens, seja por extensão de um enredo anterior ou pela partilha um universo ficcional. (SAINT-GELAIS, 2011, p. 7, tradução nossa).<sup>96</sup>

Devemos estabelecer, portanto, uma diferenciação entre o conceito de adaptação e o de transficcionalidade, pois o primeiro refere-se ao procedimento de hipertextualidade<sup>97</sup>, em que a literatura consagrada perpetua-se de forma séria ou lúdica por outros textos. Essa relação transtextual está ao lado de outras como a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade e a arquitextualidade. Para Genette (2010, p. 18), a hipertextualidade refere-se à relação que une um texto B a um texto anterior A, derivando-o por meio de dois regimes: transformação ou imitação. Assim, uma obra sempre tem algum grau de hipertextualidade, pois é possível encontrar “em qualquer obra os ecos parciais, localizados e fugidios de qualquer outra, anterior ou posterior” (GENETTE, 2010, p. 24).

Para Saint-Gelais (2011, p. 11, tradução nossa)<sup>98</sup>, a adaptação está mais relacionada a uma relação de imitação e transformação entre textos. Por outro lado, a transficcionalidade refere-se a “uma relação de migração (com a modificação que daí resulta quase inevitavelmente) dos dados diegéticos. Entende-se que esta migração baseia-se nas relações entre os textos.”

Saint-Gelais (2011) considera que as adaptações são normalmente realizadas em relação às obras-primas da literatura. Nesse regime, a figura do autor literário recebe grande relevância. Por outro lado, a transficcionalidade permite abarcar o campo de estudos da paraliteratura<sup>99</sup> e suas extensões midiáticas, nas quais se observa a predominância de um regime multiautorial e a emancipação transficcional de personagens. Isso porque “a cultura mediática caracteriza-se por uma marcada redução do papel do autor, substituída por outros

---

<sup>96</sup> “phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction que ce soit par reprise de personnages, prolongement d’une intrigue préalable ou partage d’univers fictionnel.” (SAINT-GELAIS, 2011, p. 7).

<sup>97</sup> A hipertextualidade, que provém do hipertexto refere-se ao conceito de palimpsesto, “um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência [...]” (GENETTE, 2010, p. 7).

<sup>98</sup> “une relation migration (avec la modification qui en résulte presque inmanquablement) de données diégétiques. Il est entendu que cette migration repose sur des relations entre les textes.” (SAINT-GELAIS, 2011, p. 11)

<sup>99</sup> Segundo o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, esse conceito faz referência a um conjunto de textos considerado à margem da literatura estabelecida ou dos cânones literários mais respeitados. Compreende gêneros variados tais como a ficção-científica, o fantástico, o folhetim, as histórias em quadrinhos, o romance policial, textos de blogs etc.

modos de marcação como o universo fictício ou a personagem. " (SAINT-GELAIS, 2011, p. 375, *tradução nossa*)<sup>100</sup>

No campo da transficcionalidade, embora a figura do autor sirva para delimitar certos contornos de uma zona transficcional que se dirá autorizada, a personagem, transformada em midiática, desprende-se parcialmente do regime de autoria e tem prolongada sua história, passando a viver novas aventuras, independentes daquelas que seu autor literário elaborou. Isso acontece porque a personagem “ainda mais do que a trama, é o principal vetor da transculturalidade por sua capacidade de se prestar de forma mais flexível à transficcionalização”. (PUIDOYEUX, 2015, p. 15, *tradução nossa*)<sup>101</sup>

Nesse sentido, para ler transficcionalmente os textos, é preciso não somente observar a relação entre a literatura e o cinema de forma comparativa, mas perceber como se estabelecem migrações de elementos entre variadas ficções. Nesse sentido, poderíamos questionar: como Dom Quixote aparece em diferentes obras literárias? É necessário buscar compreender o incessante percalço que certas personagens cumprem, transitando de uma ficção a outra e ganhando, a cada vez, novas características.

A jornada assimila à sua identidade e contribui para os 'retornos' e para a glória desses personagens. Uma segunda característica que facilita a infiltração de personagens em novas ficções é sua maleabilidade. Os heróis devem se renovar enquanto permanecem fiéis ao mundo que os imortalizou como personagens. (SULLIVAN, 2016, p. 218, *tradução nossa*)<sup>102</sup>

Embora devamos considerar que a personagem não existe fora das palavras, pois é um “ser de papel” (TODOROV, 1972), Saint-Gelais (2011) mostra que essa figura narrativa não se mantém apenas no seu texto de origem, mas pode tornar-se desertor de sua ficção, circulando através da transficcionalidade. Considera, ainda, que esse procedimento, longe de garantir a identidade dessa figura de ficção, subverte-a, pois

Essa labilidade de figuras fictícias com forte circulação cultural envolve, de versão em versão, todo um conjunto de seleções e acréscimos, sedimentações e rearranjos

---

<sup>100</sup> "à savoir comme la création individuelle d'un auteur unique - ou, lorsque d'autres s'en mêlent, comme un système opérant selon un modèle satellitaire. La culture médiatique se caractérise par une nette atténuation du rôle de l'auteur, remplacé par d'autres modes de balisage comme l'univers fictif ou le personnage." (SAINT-GELAIS, 2011, p. 375)

<sup>101</sup> "Le personnage, plus encore que la trame, est le principal vecteur de la transculturalité par sa capacité à se prêter plus souplement à la transfictionnalisation." (PUIDOYEUX, 2015, p. 15)

<sup>102</sup> "Notamment, nous pouvons penser à Don Quichotte, au Petit Prince et, bien sûr, à Alice. Le voyage s'assimile à leur identité et contribue aux 'retours' et à la gloire de ces personnages. Une deuxième caractéristique qui facilite l'infiltration de personnages dans de nouvelles fictions est leur malléabilité. Les héros doivent se renouveler tout en restant fidèles au monde qui les a immortalisés comme personnage." (SULLIVAN, 2016, p. 218)

que significam que a 'verdade' dessas ficções não repousa mais nos enunciados do texto-fonte, quando houver um. (SAINT-GELAIS, 2011, p. 379, *tradução nossa*)<sup>103</sup>

Assim, uma mesma personagem passa a circular em mais de um texto, indicando o sinal de sua permanência, é como se passasse a viver uma vida própria, independente do texto em que nasceu. A emancipação transficcional de uma figura de ficção é favorecida pela multiplicidade de mídias, de versões e de autores.

Saint-Gelais (2011, p. 21, *tradução nossa*)<sup>104</sup> reconhece que essa retomada de personagens preserva suas dificuldades, podendo gerar ilusões referenciais, por outro lado, observa que “na maioria das vezes gozam de uma identidade reconhecível, por mais evanescentes que sejam.”

Por conseguinte, é necessário estar atento às semelhanças na identidade da personagem recuperada, observando o que permite reconhecê-la sob aquela identidade, mesmo resguardando diferenças em determinada ficção. “Transficcionalidade implica por definição um 'cruzamento', e portanto uma ruptura e um contato, o segundo vindo a suturar, mas nunca perfeitamente, o que o primeiro separou.” (SAINT-GELAIS, 2011, p. 24, *tradução nossa*)<sup>105</sup>

A transficcionalidade parte do princípio de identidade dos corpos fictícios de obras autônomas, ela permite ao público viajar pelo intertexto, reconhecendo em obras diversas uma mesma personagem. Ao mesmo tempo, devemos encontrar em outras obras as recorrências das caracterizações realizadas pelo autor literário àquele ser de papel. Também, observaremos, a cada vez, uma personagem parcialmente transformada, um objeto tornado midiático, realizando, assim, “o ideal de circulação ficcional que a transficcionalidade conteria em germe.” (SAINT-GELAIS, 2011, p. 373, *tradução nossa*)<sup>106</sup>.

Compreendemos que a recuperação de Cagliostro no cinema pode ser analisada a partir da perspectiva da transficcionalidade. Antes de tudo, esclarecemos que não abordaremos todas as representações cinematográficas de Cagliostro, mas somente aquelas que, de alguma forma, relacionam-se ao universo ficcional elaborado por Dumas, seja em referência direta à obra-fonte *Mémoires d'un médecin* nos filmes que se propuseram como adaptações seja nas tramas em que Cagliostro é personagem parcialmente autônoma dessa narrativa literária. Nessas últimas, não observamos intenções explícitas dos cineastas de se

<sup>103</sup> "Cette labilité des figures fictives à forte circulation culturelle entraîne, de version en version, tout un jeu de sélections et d'additions, de sédimentations et de réaménagements qui font que la 'vérité' de ces fictions ne repose plus sur les énoncés du texte-source, lorsqu'il y en a un." (SAINT-GELAIS, 2011, p. 379)

<sup>104</sup> "c'est que ceux-ci jouissent le plus souvent d'une identité reconnaissable, aussi évanescents soient-ils par ailleurs." (SAINT-GELAIS, 2011, p. 21)

<sup>105</sup> "La transficcionalité implique par définition une 'traversée', et donc à la fois une rupture et un contact, le second venant suturer, mais jamais parfaitement. ce que la première a séparé." (SAINT-GELAIS, 2011, p. 24)

<sup>106</sup> "l'idéal de circulation fictionnelle que la transficcionalité contiendrait en germe." (SAINT-GELAIS, 2011, p. 373)

referirem à obra de Dumas, porém, de todo modo, consideramos que retomam características da figura ficcional tornada midiática pelo escritor.

Assim, nosso objetivo é investigar a trajetória dessa personagem, desertora da ficção dumasiana, no cinema. Encontraremos Cagliostro em filmes que evidenciam seus poderes mágicos, seu envolvimento no complô político-ideológico contra a monarquia francesa e, ainda, observaremos elementos acrescentados a sua personalidade, que servirão como forma de atualização dessa figura ficcional no imaginário do público.



## 8. CAGLIOSTRO, UMA PERSONAGEM TRANSFICCIONAL NO CINEMA

Desde o seu nascimento em fins do século XIX, cineastas apostaram na história de Cagliostro para atrair o público, tanto que, segundo o que pesquisamos, entre 1899 a 1929, foram produzidos cinco filmes sobre a personagem, são eles: *Le Miroir de Cagliostro* (*O espelho de Cagliostro*) (1899), direção de Georges Méliès; *Cagliostro, Aventurier, chimiste et magicien* (*Cagliostro, aventureiro, químico e mágico*) (1910), direção de Camille de Morlhon; *Le paravent de Cagliostro* (*A tela de Cagliostro*) (1912), direção de Segundo de Chomón; *Der Graf von Cagliostro* (*O Conde de Cagliostro*) (1920), direção de Reinhold Schünzel e *Cagliostro* (1929), direção de Richard Oswald.

Sabemos que o cinema, até pelo menos 1920, costumava adaptar os grandes sucessos de romances populares, assim, observamos que, nesses filmes, Cagliostro é personagem transficcional em relação à narrativa dumasiana. É importante salientar que muitos filmes do início do cinema foram perdidos, por isso, indicamos que, quando não foi possível acessá-los, fizemos referências às informações encontradas sobre eles em bases de dados, como o IMDB, e em bibliotecas especializadas. No filme *Le Miroir de Cagliostro* (1899), de George Méliès, cineasta francês responsável pela criação do cinema fantástico, Cagliostro é apresentado como um mágico exercendo seus poderes, o que dialoga com a convenção estabelecida por Dumas, visto ter criado Cagliostro com poderes magnéticos. A mesma referência aos poderes mágicos da personagem aparecem nos filmes *Cagliostro, Aventurier, chimiste et magicien* (1910), de Camille de Morlhon, e *Le Paravent de Cagliostro* (1912), de Segundo de Chomón. Nesse último, Cagliostro aparece realizando um feito surpreendente: materializa várias moças que estavam escondidas atrás de uma tela.

Figura 11 - *Le paravent de Cagliostro* (1912), de Segundo de Chomón



Fonte: Filmaffinity

Em *Der Graf von Cagliostro* (1920), de Reinhold Schünzel, vemos os poderes místicos de Cagliostro sendo colocados em destaque, e, ainda, a referência ao envolvimento de Cagliostro no complô político-ideológico contra a monarquia, pois, na trama, reúne-se ao grupo de iluminados.

Figura 12 - *Der Graf von Cagliostro* (1920), de Reinhold Schünzel



Fonte: IMDB

Podemos observar, nesses filmes do início do Cinema, uma associação ao mundo mágico e onírico. Stam (2008, p. 32) compara a tradição do romance, bifurcada entre o paródico de *Dom Quixote* e o mimético de *Robinson Crusoe*, com o cinema desde a época do seu nascimento, que se divide “no realismo das ‘visões’ e das ‘realidades’ de Lumière, de um lado, e nos esboços mágicos de Méliès, de outro.”

Para Stam (2008, p. 27), enquanto os filmes de Lumière buscavam alinhar-se a uma representação realista, que concebe a fantasia e a magia como “vestígios de um passado que é melhor esquecer”, os filmes de Méliès, e aqueles influenciados pela obra do cineasta, fazem constantes analogias ao sonho e “são potencialmente ‘mágico-realistas’; eles podem tornar os sonhos realistas e a realidade onírica.” (STAM, 2008, p. 33). Méliès, tendo explorado o trabalho de edição, relaciona o cinema ao mágico, deixando uma rica herança para o cinema de ficção.

Cagliostro, como pudemos observar nas breves descrições dos filmes do início do cinema, foi recuperado como personagem associado à tradição mágico-onírica de Méliès. Inclusive, foi tematizado em um filme desse cineasta francês.

## 8.1 Cagliostro como mentor de um complô político-ideológico

Em *Cagliostro* (1929), de Richard Oswald<sup>107</sup>, filme adaptado do romance *Der Erzzauberer Cagliostro (O Mago Cagliostro)* (1919), de Johannes Von Guenther, Joseph Balsamo/Cagliostro, é apresentado como um estranho aventureiro do século XVIII, que havia deixado toda a Europa atônita com seus poderes mágicos, que consistiam em manipulação alquímica, vidência e cura.

Figura 13: *Cagliostro – Liebe und Leben eines großen Abenteurers* (1929)



Fonte: IMDB

Esta edição foi meticulosamente reconstruída pela Cinemateca Francesa em colaboração com a Potemkin films. É baseada em uma abreviação de Baby Pathé<sup>108</sup> de 9,5 mm (destinada à exibição em família) e em um rolo sobrevivente de 35 mm, incluindo algumas cenas censuradas de nudez. Essa remoção, possivelmente, garantiu sua sobrevivência e exibição pública nos 90 anos seguintes.

No ano de 1776, Cagliostro exhibe na Corte da Inglaterra sua ciência alquímica. Consegue transformar chumbo em ouro. Essa cena é bastante estilizada, tanto pelo figurino utilizado pelo ator como pela presença de todo o aparato alquímico.

<sup>107</sup> Richard Oswald (1880 – 1963) foi um diretor austríaco, ligado à estética do Expressionismo alemão no cinema. Embora não tenha recebido tanta atenção da crítica, o diretor é visto como um visionário por ter realizado o primeiro filme a abordar o tema da homoafetividade, *Anders als Die Andern* (Diferente dos Outros), de 1919.

<sup>108</sup> Segundo Foster (2016), Pathé-Baby era um equipamento de tamanho reduzido no formato 9.5mm, que disponibilizava títulos e pequenos documentários para locação, criado por Charles Pathé e lançado em 1922.

Figura 14 - Cagliostro apresenta seus poderes alquímicos



Fonte: *Cagliostro - Liebe und Leben eines großen Abenteurers* (1929)

Esse filme pode ser considerado como um exemplo do cinema expressionista por sua aposta na construção de efeitos dramáticos, obtidos através da variação de ângulos de filmagem, maquiagem cenográfica, inspirada no teatro, e no dinamismo entre luz e sombra, tornando a iluminação gótica. As cenas de Cagliostro em seus espetáculos de magia possuem *mise-en-scène* estilizada e tons expressionistas, que constroem o mistério em torno de si.

Explica-se que Cagliostro realizou muitas viagens, tendo passado pela Rússia e Polônia. Quando esteve viajando pela Itália, casou-se com Lorenza Feliciani, uma romana de grande beleza. O feiticeiro amava-a, mas Lorenza desprezava-o desde que ele tinha se tornado o “aventureiro Cagliostro”, pois ela acreditava que o homem com quem se casara era Joseph Balsamo, um homem honesto. Em 1784, Cagliostro chega a Paris, que passava por uma crise das finanças e de popularidade do rei, o que causa descontentamento do povo. O místico passa a viver em Paris numa casa suntuosa. Essas referências às viagens de Cagliostro são relacionadas a arquivos históricos, que relatam como o suposto charlatão tornou-se famoso ao passar pelos principais reinos da Europa.

Na obra, o cineasta apresenta a personagem sob dois pontos de vista, por um lado, Cagliostro era aproveitador e ambicioso, por outro, apresenta certos poderes de vidência e de cura, isentando as pessoas pobres e doentes de qualquer pagamento por suas curas, é, ainda, uma espécie de herói romântico, que possui amor devoto à Lorenza Feliciani. Nesse sentido, sua personalidade dividida retoma a ideia de *Doppelgänger*, um ser que possui essa

característica de dubiedade e que era muito presente em contos góticos (SCHEUNEMANN, 2003).

Figura 15 - Cagliostro e Lorenza Feliciani



Fonte: *Cagliostro - Cagliostro – Liebe und Leben eines großen Abenteurers* (1929)

Compreendemos que a representatividade do amor romântico de Cagliostro por Lorenza é transficcional em relação à obra de Alexandre Dumas, pois, no romance *Joseph Balsamo*, Cagliostro devota esse amor a ela e mantém-na em seu domínio através do magnetismo, tanto que, no fim desse romance, quando ela morre, a vida de Cagliostro parece perder o sentido.

Enquanto a Bálamo, aquebrado, aniquilado, sem voz, sem movimento, quase sem vida, nenhum pensamento humano conseguira penetrar-lhe aina os sangrentos vapores do cérebro.

Lourença, a sua Lourença! Sua esposa, seu ídolo, criatura duplamente preciosa como anjo e como mulher; Lourença, prazer e glória, presente e futuro, força e fé; Lourença, síntese de tudo o que ele amava, desejava e ambicionava no mundo; Lourença estava perdida para sempre!

Não chorava, não gritava; nem sequer suspirava.

Ainda não tivera tempo de admirar-se de que uma desgraça tão pavorosa lhe houvesse caído sobre a cabeça. Lembrava os desgraçados que a inundação surpreende na cama, no meio das trevas, que sonham que a água ameaça encobri-los, acordam, abrem os olhos e, vendo sobre a cabeça uma vaca que muge, não têm tempo de soltar um grito ao passar da vida para a morte.

Durante três horas, julgou-se mergulhado nos mais profundos abismos do túmulo; através da sua dor imensa, tomava o que lhe acontecia por um desses sonhos sinistros que visitam os mortos na noite eterna e silenciosa do sepulcro.

[...]

Para ele, acabara-se Lourença, isto é, acabara-se a vida, acabara-se o amor.

O sono, a noite, o nada! (DUMAS, 1956c, p. 1040)

Vemos Cagliostro agir nos bastidores do *l'affaire du collier de la reine*. Além disso, faz-se uma referência à *Lettre au peuple français*, que havia sido considerada, pelo escrivão do Santo Ofício, Giovanni Barbieri, um elemento que provava a participação de Cagliostro no complô contra a monarquia. Também se retoma a referência a sua condenação pela Santa Inquisição, o que dialoga com a ideia da personagem heroica, que desagradava aos poderes vigentes da monarquia e da Igreja. Podemos compreender porque Cagliostro voltou a ser tematizado como figura heroica do universo romântico, visto que o Expressionismo alemão buscava resgatar temas que estivessem relacionados ao “ao universo da literatura romântico-fantástica.” (CÁNEPA, 2006, p. 72)

Como sabemos, Cagliostro esteve envolvido em conflitos que o colocavam como inimigo dos poderes da monarquia e da Igreja, e, a partir de tais percepções, divulgadas em arquivos, passou a ser representado na literatura romântico-folhetinesca de Dumas como super-herói de massa, uma forma de consolação aos leitores oitocentistas que buscavam, nas agradáveis leituras dos romances-folhetins, uma personagem para desafiar os poderosos que lhes oprimiam.

Além desse aspecto, há outros elementos transficcionais nesse filme em relação à obra dumasiana, como a profecia de Cagliostro de que a rainha seria levada à guilhotina, bem como o próprio envolvimento de Cagliostro no *l'affaire du collier*, que se trata, como vimos, de um fato histórico, relatado em diversos arquivos.

Figura 16 - Pôster do filme *L’Affaire du collier de la reine* (1946)



Fonte: IMDB

O filme *L’Affaire du collier de la reine* (1946), de Marcel L’Herbier, diretor reconhecido como um dos idealizadores do movimento do Impressionismo francês no cinema, está direcionado ao *caso do colar da rainha*, como o próprio nome sugere. A protagonista da história é condessa de la Motte. Cagliostro figura na história como um charlatão, que forma aliança com o cardeal de Rohan e é envolvido na trama do colar. A participação desta personagem não é tão destacada. Cagliostro pode ser visto como o antagonista da personagem principal, pois, em uma reunião com os nobres, dirige algumas ofensas a de la Motte, que, então, passa a vê-lo como seu inimigo, tanto que, quando é acusada de ser a articuladora do roubo do colar de diamantes, nega tudo e acusa o místico italiano. Porém, como na história relatada em arquivos, Cagliostro é absolvido e condessa de la Motte condenada à prisão e a ser marcada a ferro.

Figura 17 - Cagliostro reúne-se com nobres da França



Fonte: *L’Affaire du collier de la reine* (1946) In: IMDB

Uma referência transficcional à obra de Dumas, nessa trama, é a reunião dos nobres com Cagliostro, em que se apresenta como imortal e fala do seu elixir da vida:

Pois bem! em vez de seguir o exemplo de Opímio, adivinhei o que dariam os monges de Heidelberg. Conservei o meu corpo despejando nele, todo o ano, novos princípios encarregados de regenerar-lhe os velhos elementos. E todas as manhãs um átomo fresco e novo substitui em meu sangue, na minha carne, nos meus ossos, uma molécula gasta, inerte.

Reanimei os detritos que o homem vulgar deixa que lhe invadam toda a massa do ser; forcei todos os soldados que Deus proporcionou à natureza humana para se defender contra a destruição, soldados que o comum das criaturas aposenta ou permite que se paralise na ociosidade, a um trabalho contínuo, que facilitava, que exigia até, a introdução de um estimulante sempre novo [...]. (DUMAS, 1956d, p. 24)

A cena final do filme é também transficcional em relação ao romance, pois apresenta o castigo impetrado à Joana de la Motte por sua articulação no caso do colar, a marcação a ferro em praça pública. Nas duas cenas, há um diálogo entre dois homens que afirmam que Maria Antonieta é quem teria ficado marcada por ter sua reputação abalada. No caso do romance, o diálogo dá-se entre Robespierre e Marat:

- Então, quem foi a pessoa que marcaram ali em lugar da sra. de la Motte?
  - Foi a rainha, respondeu o mancebo com voz aguda ao sinistro companheiro, e acentuou estas palavras com o seu sorriso indefinível.
- O outro recuou soltando uma gargalhada, e aplaudiu o gracejo olhou em torno de si e disse:
- Adeus, Rosbepierre.
  - Adeus, Marat, respondeu o outro.
- E separaram-se. (DUMAS, 1957a, p. 688)

Dessa forma, observamos que tanto na obra literária como no filme é possível perceber a influência exercida por Cagliostro entre os nobres, além disso, seu famoso elixir da vida, elemento lendário dos alquimistas, também é referenciado nas duas obras.

Figura 18 - *Black Magic* (1949)



Fonte: IMDB

O filme *Black Magic/Cagliostro* (1949), realizado por Gregory Ratoff, com algumas cenas dirigidas por Orson Welles, foi produzido pela Edward Small e filmado nos estúdios *Scalera* em Roma. A obra fílmica anunciou-se como uma adaptação do ciclo romanesco *Mémoires d'un médecin*, de Alexandre Dumas. Porém, não contempla todo o ciclo, faz referência apenas aos dois primeiros romances da série: *Joseph Balsamo*, por abordar a



história do casal Cagliostro e Lorenza Feliciani, e *Le Collier de la reine*, por apresentar o envolvimento da personagem no *l'affaire du collier de la reine*.

Para Bazin (2005), o filme *Black Magic/Cagliostro* é resultado da intenção de Welles de explorar seu lado comercial de ator e de realizar projetos que “falassem ao seu coração”, visto que, muitas vezes, a indústria cinematográfica americana restringia sua liberdade criativa. Dessa forma, o reconhecido diretor e ator aceitou, pela quantia de cem mil dólares, atuar como a personagem Cagliostro no filme, com a condição de que pudesse dirigir as cenas em que figurava.

A codireção do filme é percebida pela presença da estilística de Welles nas filmagens. Utilizam-se ângulos baixos de filmagem “aliados à profundidade de campo e um estilo de composição barroco com a utilização expressiva do claro-escuro e uma abundância de planos sobrecarregados de objetos” (CARREGA, 2015, p. 89). Além disso, é narrado num longo *flashback*, semelhante à obra-prima de Welles, *Citizen Kane* (1941).

No filme, Cagliostro é um herói ambíguo, sendo um hipnotista poderoso bem como se apresenta sua faceta de charlatão. Em uma das cenas iniciais, situada no escritório de Alexandre Dumas, há um diálogo entre o escritor e seu filho, o também literato, Alexandre Dumas Filho. Nesse diálogo, Dumas Pai afirma estar escrevendo um romance que contava a história de Cagliostro ou Joseph Balsamo. O filho ao indagar se esse não seria o famoso charlatão do século XVIII, recebe de seu pai outro questionamento: seria mesmo um charlatão? Dumas, em seu ciclo folhetinesco, também, projeta esse olhar que compreende a personagem a partir diversos prismas, concluindo que sua faceta de charlatão era apenas uma delas.

Durante toda a trama de *Mémoires d'un médecin* são apresentados traços negativos dessa personagem, pois Cagliostro é manipulador e possui uma relação nociva com sua esposa, Lorenza Feliciani, que se casara com ele contra sua vontade, apenas influenciada por seu magnetismo. Porém, ao mesmo tempo, a personagem guarda características de um herói ao ser apresentado como aquele que luta pelo fim da opressão na França e em todos os países do mundo, quando, no seio de uma sociedade secreta, se revela o mentor da Revolução Francesa.

Eco (1991), em *O super-homem de massa: retórica e ideologia no romance popular*, salienta que Cagliostro é um super-homem de massa, um ideal de herói estabelecido nos romances *democráticos* da primeira fase dos romances-folhetins franceses. Foi construído como modelo para uma massa de leitores em função da nova fórmula folhetinesca.

Cagliostro não é uma personagem de grande complexidade narrativa, mas pode ser considerado “como predicado visual pictórico. Servirá para identificar uma figura ou uma

situação no seu contorno exterior, na sua pictoricidade imediata.” (ECO, 1987, p. 232). É um tipo de personagem que não possui uma história individual, singular, e é associado à ideia de *topos*, categoria presente em narrativas midiáticas, que costumam ganhar o apreço do público. Personagens com essas características, chamadas de símbolos, podem ser reproduzidas em contextos diferentes como *categorias de imaginação*:

O *topos*, como módulo imaginativo, é aplicado nos momentos em que certa experiência exige de nós uma solução inventiva, e a figura evocada pela lembrança substitui exatamente um ato compositivo da imaginação, que, pescando no repertório do *já feito*, se exime de inventar aquela figura ou aquela situação que a intensidade da experiência postulava. (ECO, 1987, p. 232)

Cagliostro, um super-homem de massa, soluciona os problemas de uma sociedade em crise, fazendo-a voltar a seu equilíbrio. Para Eco (1987, p. 14), a grande época do folhetim é a mesma das revoluções burguesas da metade do oitocentos. “Não é casual a concomitância entre civilização do jornal e civilização democrática, conscientização de classes subalternas, nascimento do igualitarismo político e civil, épocas das revoluções burguesas.”

Para Eco (1987, p. 191), Cagliostro assemelha-se ao primeiro super herói de massa do romance-folhetim, Rodolfo de Gerolstein, de *Les Mystères de Paris* (1842). Aquele que é considerado, também, o primeiro super-homem na história do Romantismo: juiz e justiceiro, benfeitor e reformador fora da lei, “adepto da vingança, não recua diante das soluções violentas, compraz-se, ainda que em nome da justiça, com horríveis crueldades.”

No filme *Black Magic*, retoma-se o tema Cagliostro como agente de um complô político revolucionário, capaz de abalar os poderes da monarquia francesa. A personagem, tal como na narrativa *dumasiana*, ambicionava utilizar o escândalo envolvendo os monarcas franceses a seu favor, pois tinha a intenção de derrubá-los. Cagliostro é, assim, recuperado no filme transficionalmente em relação ao seu envolvimento no *l'affaire*, mas a partir de uma representação *dumasiana* fundante.

Devemos notar, porém, que, na obra fílmica, sua motivação está relacionada a um plano pessoal de vingança, pois queria vingar-se de um indivíduo da nobreza que havia condenado a mãe de Cagliostro à morte por ser uma cigana. Assim, a personagem dirigindo seus planos de vingança contra esse nobre, indiretamente, abarca toda a nobreza ao objetivar a derrubada da monarquia.

Por outro lado, no romance *dumasiano* a ideia de tomada de poder está relacionada a uma percepção mais ideológica ou política, uma vez que Cagliostro deseja terminar com a corrupção e injustiça da instituição monárquica na França. Nesse sentido, Dumas segue as premissas propostas por Gramsci, em *Literatura e Vida Nacional*, 111, “*Literatura Popular*”, sobre a função democratizante do romance-folhetim:

O romance de folhetim substitui (e ao mesmo tempo favorece) o fantasiar do homem do povo, é um verdadeiro sonhar de olhos abertos ...Nesse caso, podemos dizer que no povo o fantasiar é dependente do complexo de inferioridade (social) que determina prolongadas fantasias sobre a ideia de vingança, de punição dos culpados pelos males suportados etc. (GRAMSCI, 1954, p.108 *apud* ECO, 1991, p. 63).

Outro momento transficcional em relação à narrativa dumasiana se refere ao alto poder hipnótico de Cagliostro em relação a sua amada e prisioneira de seu magnetismo Lorenza Feliciani, como podemos observar no relato de Feliciani à princesa Luísa de França na obra *Joseph Balsamo*:

- Ai de mim! Era estranho o sentimento que aquele homem me despertava. Quando está presente, já não sou eu, sou ele; o que ele quer, eu quero; o que ele ordena, eu faço; minha alma não tem poder, meu espírito não tem vontade: um olhar me sujeita e me fascina. Ora ele parece enterrar-me até o fundo do coração pensamentos que não são os meus, ora parece arrancar de mim ideias tão bem escondidas de mim mesma, que eu ainda não as tinha adivinhado. Bem vê Vossa Alteza que nisso há magia. (DUMAS, 1956a, p. 461)

No filme, percebemos que Cagliostro mantém Lorenza sua prisioneira através de seus poderes hipnóticos. O jogo de luz e sombras da cena causa uma sensação de mistério em torno da relação que se estabelece entre as personagens.

Figura 19 - Lorenza Feliciani sob efeito da hipnose de Cagliostro



Fonte: Black Magic (1949)

Na cena, percebemos que o uso do *contraplongée* denota o poder e imponência da personagem. Segundo Naremore (2015, p. 13, *tradução nossa*), o uso do *contraplongée*, bem como o figurino estilizado de Welles, que utiliza meias e brincos pretos, dão vazão a uma retórica quase shakespeariana, além disso, o “filme ainda lhe dá a chance de exibir alguns

efeitos de prestidigitação sem a ajuda de câmeras ou cortes.” (NAREMORE, 2015, p. 13, tradução nossa)<sup>109</sup>

Figura 20 - Cagliostro, à esquerda, em contraplongée, mostra-se como um mágico poderoso, e, à direita, é hipnotizado pelo Dr. Franz Mesmer



Fonte: Black Magic (1949)

Todos na corte francesa ficam muito admirados com os poderes do feiticeiro, e os médicos ficam convencidos de que se tratava de um charlatão. Isso denota o aspecto dúbio da personagem que prevalece, em grande medida, até hoje: Cagliostro seria um místico poderoso ou um mero charlatão? Como mencionamos, essa poderosa influência da personagem na corte francesa é transficcional em relação aos romances de Dumas, que apresentam a relação de proximidade estabelecida entre os nobres e o místico.

Podemos perceber as relações transficcionais entre o filme *Black Magic* em relação às narrativas dumasianas, como a apresentação do plano de Cagliostro de derrotar a monarquia francesa, delineado no romance *Joseph Balsamo* e *Le Collier de la Reine*, bem como o enfoque no alto poder hipnótico de Cagliostro sobre Lorenza Feliciani, que se torna prisioneira de seu poder magnético.

Por outro lado, observamos que a narrativa, ao se focar em Cagliostro, como personagem, propõe uma nova interpretação sobre sua história, apresentando-o como um cigano que se torna um poderoso hipnotista, enlouquecido por poder. A obra fílmica, assim, não é somente transficcional em relação à obra dumasiana mas também dialoga com diversos discursos propagados na história sobre esse indivíduo que segue sendo enigmático.

<sup>109</sup> “The movie even gives him a chance to exhibit a few sleight-of-hand effects unaided by camera or cutting.”(NAREMORE, 2015, p. 13)

Figura 21 - *Cagliostro*: capa | 20th Century ©

Fonte: IMDB

O filme *Cagliostro* (1974), direção de Danielle Pertinari, produção Rodolfo Puttignani e distribuição de *20th Century*, é uma adaptação do romance *Cagliostro, il taumaturgo* (1972), de Pier Carpi. Na trama, Cagliostro, mais uma vez, está no centro de um conflito político-ideológico. O influente místico italiano dissemina a maçonaria egípcia na Europa e obtém muitos adeptos entre nobres e membros da Igreja. Nessa sociedade iniciática, Cagliostro promulga os ideais de *Igualdade, liberdade e fraternidade*, profetiza a queda do reinado na França e a decapitação da rainha Maria Antonieta, revelando uma das consequências da Revolução Francesa, que ocorreria em alguns anos. Dessa forma, as duas esferas de poder estabelecidas, Monarquia e Igreja Católica, ao saberem que essas ideias estão sendo espalhadas pela Europa, veem em Cagliostro uma ameaça ao seu domínio, religioso e político, e decidem unir-se na elaboração de um complô difamatório contra a personagem. Divulgam a teoria de que Cagliostro não era quem dizia ser, mas um mágico siciliano de feira, chamado Joseph Balsamo, um indivíduo de incrível semelhança com Cagliostro, que vendia a fórmula falsa do elixir da vida. Para isso, contam com a ajuda de Balsamo, que aceita passar-se por Cagliostro em um depoimento falso, pois acreditava que, ao final da farsa, receberia uma quantia em dinheiro em troca desse favor e sairia ileso.

No filme, a armação para divulgar que as duas personagens tratavam-se, na realidade, da mesma pessoa é bem-sucedida, pois a semelhança física entre os dois e as declarações de testemunhas de terceiros e do próprio Balsamo pareciam provar essa

identidade. Quanto ao verdadeiro Cagliostro, foi sequestrado e condenado secretamente a ser um prisioneiro no Castelo de San Leo.

Dessa forma, arma-se a trama perfeita, o mágico Joseph Balsamo não recebe dinheiro algum pela farsa, mas, ao contrário, é condenado à morte pela Igreja Católica, com intuito de servir de exemplo e para que as evidências da armação jamais fossem reveladas. Quanto ao verdadeiro Cagliostro, enclausurado na prisão, torna-se uma espécie de fantasma, definha e morre no cárcere. Para a sociedade, divulga-se que o místico havia morrido. Após alguns anos de ter ocorrido a Revolução Francesa, Napoleão Bonaparte, que havia sido iniciado na maçonaria egípcia por Cagliostro, vai à prisão de San Leo a fim de libertá-lo, porém descobre que Cagliostro havia morrido e que seu corpo era dado como desaparecido. O filme sugere que o corpo de Cagliostro jamais foi encontrado devido aos seus poderes sobrenaturais, o que é enfatizado pela informação de que os arquivos a seu respeito permanecem secretos.

Quanto ao aspecto transficcional desse filme em relação à narrativa de Alexandre Dumas, pode ser percebido no enfoque da influência política que exerce o conde nos bastidores dos planos revolucionários. Tanto o filme de Pertinari como a obra de Dumas apresentam a proximidade de Cagliostro às ideias contrárias ao regime monárquico. Na obra de Dumas, em uma das reuniões com os iniciados, que figurarão como protagonistas da Revolução Francesa, segundo a perspectiva do escritor, Cagliostro adverte Marat<sup>110</sup>:

Quereis destruir as flores-de-lis? É a divisa de todos nós: *Lilia pedibus destrue*. Mas é necessário que não fiquem raízes que permitam à flor de São Luís acalentar a esperança de florescer novamente. Quereis destruir a realeza? Esperai que ela deixe de ser um sacerdócio, para ser um ofício; que se não exerça num templo, mas sim numa repartição. Ora, o que há de mais sagrado na realeza, isto é, a legítima transmissão do trono autorizado por Deus e pelos povos desde muitos séculos, está perdido para sempre! Escutai! Escutai! Essa invencível barreira colocada entre nós, que nada somos, e essas criaturas quase divinas, esse limite que nunca os povos ousaram ultrapassar e que chamam a legitimidade, essa palavra brilhante como um farol, e que, até hoje, tem garantido a realeza do naufrágio, essa palavra vai apagar-se com o sopro da misteriosa fatalidade. (DUMAS, 1957d, p. 845)

Ao analisarmos esse filme, percebemos que aborda sua representação como super-herói de massa do romance-folhetim. Cagliostro é o líder de um complô que pretendia instaurar uma revolução, que abalaria a ordem vigente, nas esferas da Igreja e do Estado. Ainda, aborda uma percepção positiva sobre a personagem, baseada na obra literária de Pier Capri, um escritor interessado em temas esotéricos. Segundo sua interpretação, Joseph Balsamo e Cagliostro não se referiam a mesma pessoa, pois Balsamo era um charlatão, que

---

<sup>110</sup>Jean-Paul Marat foi um médico, filósofo e cientista político. É considerado o porta-voz do partido jacobino, a ala mais radical da Revolução Francesa.

serviu como títere da Inquisição para condenação de Cagliostro, este último um alquimista, que possuía poderes extraordinários e grande influência política. Nesse sentido, sua interpretação difere daquela que foi divulgada pelos arquivos do jornalista Thévenau de Morande, que divulgou que Joseph Balsamo e Cagliostro tratavam-se da mesma pessoa. Nessa interpretação, Cagliostro foi um dos muitos codinomes de Joseph Balsamo, dentre os muitos que teve após adquirir fama e prestígio. Dessa forma, vemos que, nesse filme, Cagliostro aparece como um herói, sendo, ao mesmo tempo, o mentor intelectual da Revolução Francesa e uma vítima de uma armação criada por seus inimigos para destruí-lo, que o identificaram como o charlatão Joseph Balsamo.

## 8.2 Cagliostro, charlatão e aventureiro sedutor

O filme de animação *Rupan sansei: Kariosutoro no shiro* (*Lupin III: O Castelo de Cagliostro*), de Hayao Miyazaki, de 1979, produção de Hisao Saitô e distribuição internacional de *Streamline Pictures*, foi o primeiro longa-metragem dirigido por Miyazaki e é considerado um dos mais importantes de sua carreira. Atualmente, o filme está na plataforma de streaming *Netflix*. Além disso, o filme é inspirado na série de mangá *ルパン三世*, *Rupan Sansei* (*Lupin III*), escrita e ilustrada por Kazuhiko Kato.

Figura 22 - *Rupan sansei: Kariosutoro no shiro* (1979) | *Streamline Pictures*©



Fonte: IMDB

Trata-se de uma obra que retoma a história do conhecido *anime* *Lupin III* e apresenta Cagliostro como o antagonista da personagem principal. Antes de abordarmos o filme,

devemos observar que sua história está articulada à saga de outra personagem conhecida no meio literário das narrativas policiais, *Arsène Lupin*, um ladrão e aventureiro da França da *Belle Époque*, criação de Maurice Leblanc.

Leblanc inspirou-se nos romances de Alexandre Dumas para a construção de sua figura de ficção e sua principal influência teria sido a criação romanesca de Cagliostro em *Joseph Balsamo*. Assim, segundo Leterrier (2017), em seu artigo *Cagliostro (1743-1795) inventeur d'Arsène Lupin : Circulation, transformation et enjeux d'un modèle héroïque du roman historique au roman policier*, Lupin seria uma espécie de Cagliostro modernizado, um charlatão sociável da Belle Époque. Para Queffélec-Dumasy (2008), o bandido cavaleiresco Arsène Lupin é o mais romântico de todos os heróis modernos, pois ressuscita a imagem dos super-homens ambivalentes da era romântica, vingadores e justiceiros.

Lupin assemelha-se a Cagliostro ao adotar nomes falsos e por sua mobilidade social e espacial. Assim, “Lupin é um viajante, que corresponde ao ideal cosmopolita da burguesia da Belle Époque, assim como o charlatão soube explorar as tendências do cosmopolitismo, maçônico ou não, do final do século XVIII.”<sup>111</sup> (LETERRIER, 2017, *sem paginação, tradução nossa*),

A representação de Cagliostro na obra de Leblanc é embasada na interpretação de Dumas, tido como indivíduo aventureiro do século XVIII, que conquistou as cortes aristocráticas, considerado o profeta da Revolução e chamado por um de seus biógrafos de judeu errante por ser um viajante, alguém que anda em errância, ou aquele que “fala todas as línguas e conhece a história dos séculos que se passaram.” (ROUART, 1997, p. 667).

Por toda sua representatividade na construção de Lupin, Leterrier (2017) defende que há certos *signos* ou *motivos cagliostrianos* na construção da personagem, a saber: ser cosmopolita, ter um olhar aguçado e até premonitório sobre os acontecimentos, possuir objetos mágicos e caráter dúbio, tornando-se, ao mesmo tempo, herói e anti-herói. Assim, para Leterrier (2017, *sem paginação, tradução nossa*), “a figura ambígua de Cagliostro serve como um atalho entre as épocas distantes do século 18 e o início do século 20, quando Lupin propôs-se a resolver o enigma.”<sup>112</sup> Cagliostro e Lupin, no final das contas, relacionam-se intertextualmente no campo narrativo, histórico e ideológico (LETERRIER, 2017).

---

<sup>111</sup> “Lupin est voyageur, ce qui répond à l’idéal cosmopolite de la bourgeoisie de la Belle Époque, tout comme le charlatan savait exploiter les tendances du cosmopolitisme, maçonnique ou non, de la fin du XVIIIe siècle.” (LETERRIER, 2017, *sem paginação*)

<sup>112</sup> “la figure ambiguë de Cagliostro sert de raccourci entre les époques lointaines du XVIIIe siècle et les débuts du XXe siècle où Lupin va se donner pour but de résoudre l’énigme.” (LETERRIER, 2017, *sem paginação*)



Para o autor, Leblanc, apesar de não ter recriado a figura ficcional de Cagliostro em suas tramas policiais, introduz seu duplo feminino, a neta de Cagliostro, Joséphine Balsamo, que se torna amante e rival de Lupin.

Figura 23 - Annonce du roman-feuilleton *La Cagliostro se venge*



Fonte: Gallica, *Le Journal*, du 15 juillet 1934 In : commons.wikimedia.org

Voltando à história narrada no filme *Rupan sansei: Kariosutoro no shiro* (*Lupin III: O Castelo de Cagliostro*), de Miyazaki, Lupin III, protagonista do filme, é neto de Arsène Lupin, de quem herda as mesmas características, ou seja, também é um ladrão e aventureiro. Nessa trama, não encontramos a neta de Cagliostro, como se observa na narrativa policial de *Arsène Lupin*, mas o próprio conde de Cagliostro. Este último mantém Clarissa, a mocinha da história, enclausurada no topo do seu castelo, pois a moça, que era herdeira dos Cagliostro, mantinha sobre sua posse um anel muito poderoso, que, ao juntar-se ao anel que o conde trazia, revelaria um grande tesouro.

Na história, Lupin III foge da polícia após o roubo de um cassino em Mônaco. Logo, percebe que o dinheiro é falso. Decide ir atrás do responsável por aquela falsificação quase perfeita, o conde de Cagliostro, descendente de uma família que forjava dinheiro e que era envolvida em uma conspiração internacional centenária. Assim, passamos a acompanhar a saga de Lupin III, que executa um plano para salvar Clarissa do domínio de Cagliostro, que se tornou noiva do conde contra a vontade. A polícia protege o local juntamente a um grupo de

assassinos, denominados "sombras". Além disso, o próprio castelo de Cagliostro age para tentar se proteger da invasão de Lupin III, alinhando-se a uma estética comum nos filmes de Miyazaki, a apresentação de máquinas poderosas (GUERRERO, 2018).

A representação do charlatanismo de Cagliostro é retomado neste filme, como vimos, um tema presente em diversos arquivos culturais sobre a personagem. Porém, Miyazaki reinventa essa ideia, pois o cineasta insere na trama a questão da conspiração financeira mundial, possivelmente, como uma forma de atualizar a temática do charlatanismo em uma sociedade demarcada pelo sistema capitalista. Além disso, os divulgados poderes mágicos da personagem histórica foram relacionados às forças de seu castelo. Cagliostro, um influente místico setecentista, que usava poderes alquímicos e vendia o elixir da vida e da juventude, é modernizado no mundo imaginário de Miyazaki, tendo seus poderes relacionados à máquina e à industrialização.

### **8.3 Cagliostro, super-herói da contemporaneidade?**

O filme *Doctor Strange (Doutor Estranho)*, de 2016, direção de Scott Derrickson, é baseado na personagem homônima das histórias em quadrinhos da Marvel, de Stan Lee e Steve Ditko, roteirista e desenhista, respectivamente. No filme, Dr. Stephen Strange, um médico renomado e muito talentoso, após sofrer um grave acidente de carro, perde parcialmente a movimentação das mãos. Essa fatalidade o deixa desolado e o faz procurar todos os métodos na medicina para que consiga recuperar seus movimentos, com o intuito de que pudesse atuar como médico novamente, porém, todos os recursos da ciência parecem ter sido esgotados para resolver o seu caso.

Figura 24 - *Dr. Strange*: capa | Marvel Studios©

Fonte:IMDB

Essa desesperança tem fim quando Strange parte para Kamar-Taj, onde conhece a Anciã, maga suprema das artes místicas, que seria capaz de ajudá-lo a recuperar-se completamente. Essa poderosa maga revela-lhe que a cura no corpo de Strange não se daria por meio da medicina tradicional, mas pelo poder da própria mente, e que, para isso, seria necessária a dedicação de esforços do médico para alcançar tal capacidade. Strange torna-se versado nas artes místicas ao ler avidamente os livros da biblioteca do local. Conhece os livros mais secretos de magia e depara-se com *O livro de Cagliostro*, ou *Cagliostro: o livro do tempo*, reservado somente aos magos supremos, pois ensinava a controlar a dimensão espaço-tempo do universo. Strange, porém, percebe que estava faltando duas páginas desse livro, pois haviam sido roubadas pelo feiticeiro *Kaecilius* e seus seguidores. Nessas páginas, havia um feitiço que invocaria *Dormammu* da Dimensão Negra, um vilão que dominaria aquele universo, trazendo a destruição do tempo e da humanidade.

Cagliostro é retomado nesse filme como um místico influente, pois verificamos que, na trama, *O livro de Cagliostro* é um objeto muito poderoso, que possuía segredos que somente poderiam ser manejados por um mago supremo. Observamos que a figura de Cagliostro foi transportada para esse universo místico oriental, pois, em meio a uma espécie de retiro de monges em Kamar-Taj, Dr. Estrange é iniciado nos poderes místicos e se depara com o livro misterioso. Quando essa personagem, por meio de projeção astral, consegue roubar essa obra da biblioteca, seu poder vai se tornando mais forte e isto serve de ponto de ruptura na narrativa.

Observamos que os poderes místicos de Dr. Estrange estão relacionados ao mundo oriental tal como observamos na obra dumasiana. No seguinte trecho do prólogo da obra *Joseph Balsamo*, Cagliostro revela ter recebido sua Iluminação de seu mestre do Oriente Althotas:

[...] tudo quanto me lembra é que, no dia em que os olhos da minha alma se abriram à percepção dos objectos exteriores, achava-me em Medina, a cidade santa, correndo nos jardins do mufti Salaaym.

Era um velho respeitável que eu amava como se fora meu pai, e todavia não o era; porque poderia olhar para mim com ternura, mas não me falava senão com respeito; três vezes por dia me deixava para que um outro ancião, cujo nome repito com admiração e temor, pudesse encontrar-me só; esse ancião respeitável, sublime receptáculo de todas as ciências humanas, instruído pelos sete espíritos superiores em tudo quanto sabem os anjos para compreenderem a Deus, chama-se Althotas; foi meu aio, meu mestre; é ainda hoje meu amigo, amigo venerável, porque tem dobrada idade que o mais velho de entre vós. (DUMAS, 1956a, p. 20 e 21)

Segundo o pesquisador palestino Edward Said, em sua obra *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*, Cagliostro, desde fins do século XVIII já era considerado o personificador do Oriente na Europa.

Figura 25 - Cagliostro (O-Bengh) (Earth-616)



Fonte: [Marvel.fandom/wiki](https://www.marvel.com/wiki/Cagliostro)

Observamos que Cagliostro, herói de massa do romance-folhetim dumasiano, torna-se transficcional nesse filme. Porém, antes disso, apareceu no universo das HQs da Marvel, na publicação *Dracula lives*, de Gerry Conway e Frank Springer, de dezembro de 1973, segundo a página *marvel.fandom*. Cagliostro teria como nome verdadeiro O-Bengh e alcunhas como Giuseppe Balsamo, Alessandro di Cagliostro, Conde Caglostro, Endless One, Rei dos Ciganos e Al-Tothas. Ensinou suas artes místicas ao super-herói Doutor Destino, que lhe ofereceu, em troca, o conhecimento de habilidades sobre viagem no tempo. Viveu na França, entre 1700 a 1784 e foi conselheiro do rei Luís XVI. Enfrentou o Drácula, que transformou a esposa de Cagliostro, Lorenza, em vampira. Com muitos conhecimentos de magia adquiridos ao longo de seus muitos milênios de existência, produziu *O livro de Cagliostro*.

O surgimento da personagem, nesse contexto, não é surpreendente, visto ter sido criada como herói midiático em meados do século XIX por Alexandre Dumas. As HQs recuperaram essa representação, atualizando-a. Podemos articular a criação de Cagliostro, nesse contexto, ao mito de *Superman*, elaborado por Eco (1987, p. 253). Para esse autor, essa figura nasce no âmbito da civilização do romance. Trata-se de um arquétipo, que pretende instaurar soluções coletivas, imobilizadas na figura emblemática facilmente reconhecível do herói. Por outro lado, *Superman*, mesmo com super-poderes, “só é aceito porque sua ação se desenvolve no mundo cotidiano e humano da temporalidade.” Assim, possui certos pontos fracos para que seja possível realizar-se a identificação do leitor.

Tanto Cagliostro dumasiano como *Superman* podem ser considerados *super-heróis de massa*, criados durante a civilização do romance, figuras simbólicas, capazes de trazer consolação e divertimento para os leitores de suas épocas. Aliás, não somente Cagliostro, mas outros heróis dumasianos, como Athos, D’Artagnan e Dantès, bem como Rodolfo de Gerolstein podem ser considerados ancestrais dos super-heróis dos HQs. Cagliostro, retomado transficionalmente nas HQs e, posteriormente, no filme *Doctor Strange*, é um místico influente, que conquistou muitos seguidores desde o século XVIII, como apresentado nos romances de Dumas.

## CONCLUSÃO DA TERCEIRA PARTE

Pudemos perceber que, desde sua criação como super-herói de massa do romance-folhetim, em meados do século XIX, Cagliostro seguiu uma incessante trajetória como personagem midiática. Apareceu nos filmes do início do cinema como um mágico e, em certas ocasiões, como mentor de complô político-ideológico contra a monarquia francesa. A primeira representação é comum nos filmes do início do Cinema por cineastas que

valorizavam evidenciar o universo mágico-onírico. No que se refere à segunda representação, é observada nos filmes *Der Graf von Cagliostro* (1920), de Reinhold Schünzel, *Cagliostro* (1929), de Richard Oswald, *L’Affaire du collier de la reine* (1946), de Marcel L’Herbier, *Black Magic/Cagliostro* (1949), de Gregory Ratoff e *Cagliostro* (1974), de Danielle Pertinari.

Surge, também, como personagem no filme de animação *Rupan sansei: Kariosutoro no shiro (Lupin III: O Castelo de Cagliostro)* (1979), de Hayao Miyazaki, inspirado nas narrativas da literatura policial do ladrão de casaca Arsène Lupin, de Maurice Leblanc, que, por sua vez, com a criação de Josephine Balsamo, recuperou traços de Cagliostro, criado por Alexandre Dumas (LETERRIER, 2017). No filme, observamos a referência ao charlatanismo de Cagliostro, epíteto que lhe é atribuído em diversos arquivos históricos, porém, essa característica está relacionada a uma conspiração financeira mundial, uma maneira de atualização do *seu* charlatanismo em uma sociedade capitalista.

Por fim, vimos o renascimento de Cagliostro no filme *Doctor Strange* (2016), de Scott Derrickson, que se reportou à personagem das HQs da Marvel. Nessa representação, teve articulada sua representação ao orientalismo e, ainda, pôde ser relacionado à ideia de um *Superman*, um herói mítico capaz de consolar e divertir os leitores da civilização do romance (ECO, 1987).

Concluimos que o mito literário de Cagliostro, retomado e reinterpretado por Alexandre Dumas, tornou-se não somente um herói de massa da fase áurea do romance-folhetim, mas se tornou uma personagem transficcional no cinema, tendo chegado à contemporaneidade, com a contínua capacidade de permear o imaginário do público.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cagliostro é uma personagem representativa de certa percepção de mundo dos séculos XVIII e o XIX. Quando viveu nos Setecentos causou fascínio nas pessoas ao seu redor. Os arquivos, logo, representaram-no, atribuindo-lhe, em muitos casos, adjetivos nada positivos, como o de charlatão. Essa acusação, como vimos, tornou-se uma convenção da figura da personagem e foi divulgada em inúmeros discursos, como no *Compendio* de Barbieri e em obras de historiadores que se basearam em arquivos.

Compreendemos, porém, que os testemunhos sobre Cagliostro são de naturezas diversas, muitos contendo interesses políticos-ideológicos ou pessoais. O mesmo se pode afirmar dos arquivos formulados pelo próprio Cagliostro e por seus admiradores. Levando em consideração o alto juízo de valor presente nesses arquivos, consideramos examiná-los a partir de uma perspectiva desconstrucionista. Assim, tomando por base Farge (1989), Derrida (2001), e Margel (2017), passamos a compreender que esses arquivos não podiam ser considerados representantes de instâncias legitimadoras dos discursos sobre a vida de alguém, mas que apenas poderiam nos oferecer indícios sobre a personalidade desse indivíduo, pois foi nesses documentos que a personalidade real foi sendo transformada em ente ficcional ao ter evidenciada certas características, que passaram a ser incorporadas por escritores literários.

Assim, os autores literários, ao representarem Cagliostro, dialogam com esses arquivos. Esse diálogo é percebido, inicialmente, ao voltarmos nosso olhar às primeiras representações da personagem na literatura. Em *Der Geisterseher (O Vidente Fantasma)*, de 1789, de Friedrich Schiller, foi inserido como personagem no romance de conspiração, no qual Cagliostro como participante de uma sociedade secreta, envolve-se em uma trama jesuíta com o objetivo de converter um príncipe protestante, o que se relaciona à percepção de Cagliostro, gênio prometeico, que tenta depor os governos e as religiões. Na Comédia *Der Groß-Cophta (O Grande-Cophta)*, de 1791, Goethe retoma o caso do *l'affaire du collier de la reine*, no qual insere o Conde di Rostro, o mesmo Cagliostro, como um indivíduo infame, enganador dos crédulos monarcas franceses. Nessa Comédia, novamente, observamos o envolvimento da personagem em uma trama política.

Esse interesse em representar Cagliostro, mesmo que de forma negativa, dialoga com a busca incessante por Orfeu no Romantismo. Cagliostro, herdeiro de uma tradição órfica, vive e percorre sua aventura em um momento de contradição entre o Racionalismo das Luzes e o misticismo dos teósofos. Os românticos, em busca de combaterem o racionalismo iluminista, voltavam-se para uma percepção mística do mundo. Dessa forma, o ser *romântico* buscava na religiosidade a compreensão da relação do homem com o eterno. A perspectiva de criação ou

renovação das religiões é uma tônica no Romantismo, pois a incessante procura da unidade total só é plena a partir de uma reflexão religiosa (BORNHEIM, 1993). Como vimos, os séculos XVIII e XIX foram marcados pelo renascimento do esoterismo e do ocultismo, sendo percebidos como momentos em que, mesmo em uma sociedade pautada pelas ideias racionalistas das Luzes, multiplicaram-se os grupos iniciáticos.

Cagliostro, como mito literário recém nascido na sociedade secularizada de fins do século XVIII, coincidente com o período do Romantismo, é um herdeiro não somente do mito etno-religioso de Orfeu, mas também de Prometeu e do mito literário moderno de Fausto. Dessa forma, compreendemos que seus horizontes míticos indicam que essa personagem transcendeu a história.

Cagliostro, ao se envolver em um escândalo contra a monarquia francesa e por ter sido condenado pela Santa Inquisição, passa a representar Prometeu, o desafiante dos poderosos, assim como o individualista moderno Fausto, de Goethe, aquele que expressa a primazia social e política do indivíduo (WATT, 1997). Tais representações, no século XVIII, foram vistas, em muitos casos, sob um viés negativo, pois Cagliostro foi considerado uma ameaça aos poderes estabelecidos, sendo identificado pelo escrivão do Santo Ofício, Giovanni Barbieri, como um sedicioso iluminado, que desejava depor os governos e a religião estabelecidos.

Por outro lado, Cagliostro passou a ser representado na literatura romântica como simbólico para a mudança social que se estabeleceu a partir da queda do Antigo Regime. Diferente da representação oficial do arquivo do Santo Ofício, em que Cagliostro foi devidamente punido, em representações da literatura e, posteriormente, no cinema, aparece como aquele que desafiou esses poderes de forma heroica.

Em meados do século XIX, com o amadurecimento do Romantismo e após as revoluções burguesas, Cagliostro é elaborado por Alexandre Dumas no seu ciclo folhetinesco romântico *Mémoires d'un médecin* (1846-1855), como um super-herói de massa do romance-folhetim. Assim, seu divulgado envolvimento num complô contra a monarquia não era um signo de uma figura ameaçadora, mas indicava seu traço heroico. Tratava-se de um Prometeu libertador.

Dumas, ao construir Cagliostro como personagem, recuperando essa enigmática figura histórica, envolvida em um escândalo que marcou a história francesa, retoma suas convenções de mito literário romântico. Além disso, o escritor, com sua capacidade de manter o interesse do público e de tornar muitos de seus heróis parte do imaginário, vide D'Artagnan e Dantès, cria o super-herói de massa Cagliostro, inspirador da consciência dos leitores de romances-folhetins.



Como investigamos, a personagem já havia sido representada em outras obras literárias, porém, não de forma heroica. Dumas, por outro lado, cria a representação de Cagliostro mais famosa, popularizando-a no imaginário, trazendo certos *motivos cagliostrianos* que serão retomados no cinema.

Cagliostro passará a ser retomado nos filmes, em referência à personagem criada por Dumas, seguindo o caminho da transficcionalidade, em que será possível encontrá-lo em obras cinematográficas que se propõem como adaptações do ciclo romanesco dumasiano ou de forma parcialmente autônoma, quando a obra do autor não é referenciada, mas em que é possível encontrar características dessa personagem nessas novas ficções.

Cagliostro seguiu sua trajetória midiática na *Sétima Arte*, quando foi recuperado como mágico, charlatão, mentor de complô político e personagem heroica das HQs. Percebemos, assim, que Cagliostro, transformado em super-herói, desde o século XIX, deixou de viver somente nas mídias que o representaram e habita a imaginação do público.

Essas aparições de Cagliostro no cinema, por outro lado, não foram as únicas. Na tabela descritiva com as obras que o apresentam, há filmes que abordam essa figura ficcional, mas que não foram analisados, pois julgamos que nem todos dialogam com as características do herói dumasiano. Além disso, o filme *Formula of love*, de 1984, de Mark Zakharov, baseado no conto *Conde Cagliostro*, de 1921, de Alexei Tolstói, somente foi encontrado em russo, o que impossibilitou nossa análise por desconhecermos essa língua.

Como apresentamos anteriormente, essa impossibilidade de conhecermos tudo o que se refere a Cagliostro, apenas confirma nossa hipótese de que a personagem passou a fazer do imaginário do público. Sabemos que Cagliostro, desde quando começou a percorrer as cortes europeias, era abordado em arquivos e seguia sua trajetória na literatura e em outras artes. Essa trajetória, desde aquele momento, não foi linear, mas permeada de contradições.

Certamente, poderíamos ter escolhido outra perspectiva para abordarmos Cagliostro, tendo seguido uma trajetória biográfica, porém, logo percebemos que as biografias sobre essa personalidade eram inúmeras e, assim como os próprios arquivos históricos, não podiam ser considerados testemunhos confiáveis, apenas se somando aos muitos discursos díspares sobre Cagliostro.

Outro ponto que gostaríamos de salientar é a seleção do cinema para análise comparativa em relação à literatura. Para o recorte que fizemos na tese, julgamos que relacionar o literário ao cinematográfico poderia ser um caminho profícuo para entender como se transmigra uma personagem para o imaginário do público. Porém, sabemos que se trata de apenas uma escolha, pois poderíamos ter analisado Cagliostro transficcional nas HQs, nas minisséries televisivas, nas fanfics etc. Os caminhos seriam inúmeros.

Esperamos que nossa análise dê alguma contribuição aos estudos de personagens transficcionais e, mais particularmente, em relação à dinâmica literatura dumasiana. Quanto a Cagliostro, almejamos propor um caminho para compreender como uma personagem histórica segue um caminho incessante na literatura, nas artes, nas mídias. O caso de Cagliostro não é o primeiro e não será o último, mas certamente, mostra-se exemplar nesse sentido.

Por fim, consideramos que Cagliostro, que se tornou figura ficcional antes mesmo da literatura, ao ser representado nos arquivos, e mito literário do Romantismo, por seus horizontes míticos e por sua constante retomada por elaboradores ficcionais, transformou-se, a partir da criação romanesca de Alexandre Dumas, em uma personagem midiática, que passou a habitar o imaginário do público, mesmo que, em um muitos casos, não seja imediatamente reconhecível a herança ficcional de Dumas na construção de Cagliostro.

Parece-nos que o autor, que possuía a intenção de contar a história da França ao povo para dar-lhe cartas de nobreza, mostra que é possível tornar simpáticos os temas mais complexos, como é o caso da Revolução Francesa, ou os indivíduos mais controversos, como Cagliostro. Tendo sido criado na época áurea dos romances-folhetins oitocentistas, a personagem tornou-se desertora de sua ficção *original* e foi amplamente abarcada pela cultura midiática de nosso tempo.

## REFERÊNCIAS

ABEELE-MARCHAL, Sophie Vanden. La Révolution chez Dumas: une apparition fatalement attendue. In : LEDDA, Sylvain ; SCHOPP, Claude (org.). **Cahier de l'Herne – Alexandre Dumas** (n° 131). Paris : L'Herne, 2020. [Edição Kindle].

ABREU, Mária. **Cultura letrada: Literatura e leitura**. São Paulo: UNESP, 2006. p. 9-125.

AKIKI, Karl. **La recette du roman populaire façon Alexandre Dumas**. 388 f. 2013. Tese (Doutorado em Literatura francesa). Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Paris, , Disponível em: <http://www.theses.fr/2013PA030041>. Acesso em: 25 jan. 2021.

ANDRIOPOULOS, Stefan. O romantismo e as maravilhosas realidades do magnetismo animal e da clarividência. In: ANDRIOPOULOS, Stefan. **Aparições espectrais: o idealismo alemão, o romance gótico e a mídia óptica**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014. p. 109-142.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.

AUGUSTI, Valéria. Coleções editoriais de baixo custo e traduções de romances franceses no acervo do Grêmio Literário Português do Pará. In: **Letras**, , v. 23, n. 47, Santa Maria, 2013, p. 21-36. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11753/7182>. Acesso em: 23 jan. 2021.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Martins Fontes: São Paulo, 1997.

BARBOSA, Sidney. Ensaio sobre as relações entre biografia e obra de um escritor: o caso singular de Honoré de Balzac (1799-1850). **Lettres Françaises**, n. 1, 2001. p. 23-46. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/1292/1038>. Acesso em: 30 mar. 2021.

BARON, Anne-Marie. **Roman français du XIXe siècle à l'écran : problèmes de l'adaptation**. Presses universitaires Blaise Pascal : Clermont-Ferrand, 2008.

BASSAN, Fernande. Joseph Balsamo: Une pièce phostume. In: ARROUS, Michel [dir.]. **Alexandre Dumas, une lecture de l'histoire**. Clamecy: Éditions Maisonneuve et Larose, 2003. p. 265-282.

BAZIN, André. **Orson Welles**; precedido de “Welles e Bazin”, de François Truffaut, e seguido por “Conversas com Orson Welles”. Tradução: André Telles. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2005.

BAZIN, André. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In: BAZIN, André. **Literatura, cinema e televisão**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 83-104

BÉNAC, Henri. **O Romantismo francês**. In: Organon, v. 8, n. 8/9, 1963. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/organon/article/view/38726/24825>. Acesso em: 23 jan. 2021.

BÉNICHOU, Paul. **La coronación del escritor (1750-1830) : Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia Moderna**. Traducción : Aurelio Garzón Del Camino. México: FCE, 2012.

BERESNIAK, Daniel. **Franc-maçonnerie et romantisme**. Paris: Éditions Chiron, 1987.

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, Jacó. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BORNHEIM, Gerd. O sujeito e a norma. In: NOVAES, Adauto. **Ética**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

BRIX, Michel. **Le Romantisme Français: Esthétique platonicienne et modernité littéraire**. Éditions Peeters, Namur, 1999. (Collection d'études classiques). v. 13.

BRUNEL, Pierre. Prefácio. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução: Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 15-20.

CANDIDO, Antônio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. **A Personagem de Ficção**. Perspectiva: São Paulo, 1976. p. 51-80.

CANDIDO, Antônio. Da vingança. In: CANDIDO, Antônio. **Tese e antítese: ensaios**. Companhia editora nacional: São Paulo, 1964. p. 1-9.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionionismo alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006. p. 55-88.

CARLYLE, Thomas. Count Cagliostro: In two Flights. in: **Fraser's Magazine**. n. 43 e 44, 1833, p. 132-155. Disponível em : <https://bityli.com/Ah5Ws>. Acesso: 16 fev. 2021.

CAROU, Alain. Cinéma narratif et culture littéraire de masse : une médiation fondatrice (1908-1928). In : **Revue d'histoire moderne & contemporaine**. n. 4, v. 51-4, 2004, p. 21-38. Disponível em : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2004-4-page-21.htm>. Acesso em: 28 out. 2021.

CARREGA, Jorge Manuel Neves. Aventuras em technicolor : paraliteratura e cinema transnacional na Europa Mediterrânea. In : **Tropos.**, v. 6, n 2, 2017. p. 1-12.

CARREGA, Jorge Manuel Neves. Orson Welles y el cine de Hollywood en la década de 1940. **Ámbitos: revista de estudios de ciencias sociales y humanidades**. n. 33, p. 83-92, 2015. Disponível em: [https://helvia.uco.es/bitstream/handle/10396/13141/Ambitos\\_33\\_10.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://helvia.uco.es/bitstream/handle/10396/13141/Ambitos_33_10.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em: 24 jul. 2019.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1994.

CHIRAC, Jacques. **Le discours du Président de la République**. 2002. Disponível em: <http://www.dumaspere.com/pages/pantheon/reportages/30chirac.html>. Acesso em: 28 jan. 2021.

COMTE, Fernand. **Os heróis míticos e os homens de hoje**. Tradução: Marcos Bagno. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e Cinema. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009.

DABEZIES, André. Mitos primitivos a mitos literários. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução: Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 730-736.

DARCOS, Xavier. Quelle est la posterité d'Alexandre Dumas ? In: LEDDA, Sylvain; SCHOPP, Claude. **Cahier de l'Herne, n° 131: Alexandre Dumas**. Paris: L'Herne, 2020. 288 p. (*eBook Kindle*)

DARNTON, Robert. **O lado oculto da Revolução: Mesmer e o final do Iluminismo na França**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: impressão freudiana**. Tradução: Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DURAND, Gilbert. **Mito, Símbolo e Mitodologia**. Tradução: Hélder Godinho e de Vitor Jabouille. Lisboa: Presença, 1982

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Tradução: Pérola de Carvalho. Perspectiva: São Paulo, 1987.

ECO, Umberto. Migrações de Cagliostro. In: ECO, Umberto. **Entre a mentira e a ironia**. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 9-28.

ECO, Umberto. **O super-homem de massa: retórica e ideologia no romance popular**. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1991.

EVANS, Henry Ridgely. Cagliostro - a study in charlatanism. **The Monist**: Oxford University Press, v. 13, n. 4, 1903. p. 523-552,. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27899434>. Acesso em 16 out. 2020.

FALBEL, Nachman. Os fundamentos históricos do Romantismo. In: GUINSBURG, Jacó. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FARGE, Arlette. 1989. **Le goût de l'archive**. Paris: Seuil. 108 p.

FERRIER-CAVERIVIÈRE, Nicole. Figuras históricas e figuras míticas. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução: Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 385-390.

FOSTER, Lila Silva. **Cinema amador brasileiro: histórias, discursos e práticas (1926-1959)**. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais). USP. São Paulo, 2016. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-10032017164617/publico/LILASILVAFOSTER.pdf>. Acesso em 23 jun. 2020.

GAGNIÈRE, Albert. Cagliostro et les Franc-maçons devant l'inquisition. In: **Nouvelle revue**, 1903, p. 25 a 56. Disponível em : <https://pt.calameo.com/read/0008469816da01788bce9>. Acesso em: 15 jun. 2021.

GAY, Peter. **O coração desvelado**: a experiência burguesa da rainha Vitória a Freud. Vol. 4. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução: Cibele Braga *et al.* Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Viagem à Itália**. Coordenação de Mário Luiz Frungillo. Tradução: Wilma Patricia Maas. São Paulo: Unesp Digital, 2017. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=SsVKDwAAQBAJ&lpg=PT60&dq=viagem%20%C3%A0%20it%C3%A1lia%20goethe%20baixar&hl=ptBR&pg=PT4#v=onepage&q=cagliostro&f=false>. Acesso em: 02 jul. 2020.

GUERRERO, Raúl Fortes. La visión ambivalente de la ciencia y la tecnología em el cine de Hayao Miyazaki. In: Cruz, A.M; Garcia, E. Macarena Torralba (Orgs.). **Japón en Córdoba**: de un paso al otro lado del mundo. Córdoba: Asociación Cultural Akiba-Kei y Universidad de Córdoba. 2018. p. 130-153. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/libro/716945.pdf#page=130>. Acesso em : 19 mar. 2020.

GUINSBURG, Jacó. Romantismo, Historicismo e História. In: GUINSBURG, Jacó. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GUTHRIE, W. K.C. **Orfeo y la religion griega**: Estudio sobre el “movimiento órfico”. Argentina: Editorial universitaria de Buenos Aires, 1970.

HALLADE, Sébastien. Aux frontières de la littérature et de la politique : les feuilletonistes Alexandre Dumas, Paul Féval et Eugène Sue sous la Deuxième République, des écrivains transgressifs ? **Sociétés & Représentations**, n. 39, 2015, p. 13-32. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2015-1-page-13.htm>. Acesso em: 22 jan. 2021.

HAVEN, Marc. **O grande mestre do oculto**: estudo histórico e crítico sobre a alta magia. Tradução: Julia Vidili. São Paulo: Madras, 2005

LETOURNEUX, Matthieu. Dumas et le feuilleton. In: LEDDA, Sylvain; SCHOPP, Claude. **Cahier de l’Herne, n° 131**: Alexandre Dumas. Paris: L’Herne, 2020. 288 p. (*eBook Kindle*)

HOBBSAWN, Eric John Ernest. A Artes. In: HOBBSAWN, Eric John Ernest. **A era das revoluções (1789-1848)**. Tradução: Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 275-300.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JUDE, Brian. **Traditions orphiques et tendances mystiques dans le Romantisme Français (1800-1855)**. Slatikne Reprints: Genebra, 1984.

JÚNIOR, Luiz Salvador de Miranda-Sá. O médico, agente da medicina. In: JÚNIOR, Luiz Salvador de Miranda-Sá. **Uma introdução à medicina**: o médico. Vol.1. Brasília: CFM, 2013. p. 247-304.

KALIFA, Dominique. Das culturas populares à cultura midiática. Tradução: Maria Lucia Dias Mendes. In : **ArtCultura**. v. 16, n. 29, Uberlândia, 2014. p. 89-101.

KNELLWOF, Christa. The mysteries of imposture: Count Cagliostro's Literary Legacy in German Romanticism. In : CRYLE, Peter ; O' CONNELL, Lisa. **Libertine Enlightenment: Sex Liberty and Licence in the Eighteenth Century**. Palgrave Macmillan, Londres, 2003. p. 221-235. Disponível em : [https://link.springer.com/chapter/10.1057%2F9780230522817\\_13](https://link.springer.com/chapter/10.1057%2F9780230522817_13). Acesso em: 16 jun. 2021.

KRISTEVA, Julia. **Sèméiotikè: recherches pour une sémanalyse**. Paris: Seuil, 1969.

LABOURÉ, Denis. Petite histoire des Rites Maçonniques Egyptiens. In : **L'Esprit des Choses**. n. 15, v.5, 1996.

LETERRIER, Étienne. Cagliostro (1743-1795) inventeur d'Arsène Lupin : Circulation, transformation et enjeux d'un modèle héroïque du roman historique au roman policier. In : **Cahiers d'études romanes**, n. 34, 2017. Disponível em : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/5377>. Acesso em: 10 mar. 2021.

LETERRIER-GRIMAL, Étienne. Cagliostro, « une légende noire » du jésuitisme au XVIIIe siècle ? Polémiques crypto-catholiques et imaginaire complotiste au sein de l'Aufklärung allemande (1785-1795). In : **Revue d'histoire culturelle de l'Europe, Légendes noires et identités nationales en Europe, Tyrans, libertins et crétiens : de la mauvaise réputation à la légende noire**, n. 1, 2016. Disponível em : <http://www.unicaen.fr/mrsh/hce/index.php?id=172>. Acesso em: 10 mar. 2021.

LÓPEZ, David Martín. La escenografía masónica como recurso estético dualidad de finalidades (siglos XIX-XXI). **Congreso Internacional Imagen y Apariencia: Universidad de Murcia**, 2015. Disponível em: <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/43614>. Acesso em: 25 mar. 2021.

MARGEL, Serge. **Arqueologias do fantasma: Técnica, cinema, etnografia, arquivo**. Tradução: Mauricio Chamarelli e Anne Dias. Belo Horizonte: Relicário, 2017. 193 p.

MENDES, Maria Lúcia Dias. **No limiar da História e da Memória: um estudo de *Mes mémoires*, de Alexandre Dumas**. 320 f. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-graduação em Língua e Literatura Francesa. USP. São Paulo, 2007. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-01112007143905/publico/TESE\\_MARIA\\_LUCIA\\_DIAS\\_MENDES.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-01112007143905/publico/TESE_MARIA_LUCIA_DIAS_MENDES.pdf). Acesso em: 16 out. 2020.

MENDES, Maria Lúcia Dias. Romances-folhetins sem fronteiras: o caso de Alexandre Dumas. In: ABREU, Márcia (Org.). **Romances em movimento: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)**. Campinas: Editora Unicamp, 2016.

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

MICHAELIS ON-LINE. **Personagem**. 2021. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/personagem>. Acesso em: 30 nov. 2021.

MOMBERT, Sarah. Alexandre Dumas publiciste. In: LEDDA, Sylvain; SCHOPP, Claude. **Cahier de l'Herne, n° 131: Alexandre Dumas**. Paris: L'Herne, 2020. 288 p. (*eBook Kindle*)

MOMBERT, Sarah. 'Aprender l'histoire au peuple' : Alexandre Dumas vulgarisateur. In: ARROUS, Michel. **Dumas, une lecture de l'histoire**. Maisonneuve e Larose: Paris, 2003. p. 589-608.

MOLLIER, Jean-Yves. La littérature industrielle. In: ARROUS, Michel. **Dumas, une lecture de l'histoire**. Maisonneuve e Larose: Paris, 2003. p. 135-154.

MOLLIER, Jean-Yves. O surgimento da cultura midiática na Belle Époque: a instalação de estruturas de divulgação de massa. In: MOLLIER, Jean-Yves. **A leitura e seu público no mundo contemporâneo**: ensaios sobre História Cultural. Tradução: Elisa Nazarian. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 175-195.

MOLLIER, Jean-Yves. Tradução e globalização da ficção: o exemplo de Alexandre Dumas Pai na América do Sul. In: **Revista da Anpoll**, nº 38, Florianópolis, 2015. , p. 296-306. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/862/819>. Acesso em: 27 mai. 2021.

MONNEYRON, Frédéric; THOMAS, Joël. La mythocritique et la mythanalyse appliquées à la littérature. **Mythes et littérature**. Presses Universitaires de France : Paris, 2012. p. 91-116. Disponível em : <https://www.cairn.info/mythes-et-litterature--9782130595069-page-91.htm>

NAREMORE, James. **The magic world of Orson Welles**. University of Illinois Press, 2015. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=VbZCCQAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=Gregory+Ratoff+cagliostro&ots=JJaS7jCooc&sig=YQ7vewck7JC0NC4s8PVzghZs7MY#v=onepage&q=black%20magic&f=false>. Acesso em: 09 ago. 2019.

NERVAL, Gérard de. Cagliostro (XVIIIe siècle). In : NERVAL, Gérard de. **Les Illuminés: Récits et portraits**. Paris: Victor Lecou, Libraire-Éditeur, 1852. Disponível em : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108403r/f304.item>. Acesso em: 04 abr. 2021.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, Jacó. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 296 p.

PETIT-RASSELLE, Roxane (2007), **Sous l'œil de Dionysos : Les Trois Mousquetaires ou le mythe littéraire**. Tese de Doutorado em Filosofia. Pennsylvania State University. 388 f. Disponível em: [https://etda.libraries.psu.edu/files/final\\_submissions/5258](https://etda.libraries.psu.edu/files/final_submissions/5258). Acesso em: 11 mai. 2021.

PRÉVOT, Maxime. Enseigner Alexandre Dumas? **Synergies Canada**, n. 1, Québec, 2009. p. 1-6. Disponível em: <https://journal.lib.uoguelph.ca/index.php/synergies/article/view/969>. Acesso em: 28 jan. 2021.

PUIDOYEUX, Claude. Histoires de toujours et médias d'aujourd'hui: questions de hiérarchie et de légitimité. In : **Research Review in multimodal media literacy**, v. 1. 2015. p. 1-31. Disponível em : <https://doi.org/10.7202/1047790ar>. Acesso em: 11 nov. 2021.



QUEFFÉLEC-DUMASY, Lise. Le Roman-feuilleton français au XIXe siècle. **Belphégor: Littérature Populaire et Culture Médiatique**. Canadá, n.1. 2008. 58 p. Disponível em: <http://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/47746>. Acesso em: 04 fev. 2021.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. Romantismo e a superação do Iluminismo. In: REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. **História da Filosofia: do Romantismo até nossos dias atuais**. São Paulo: Paulus, 1991. p. 12-53.

REIS, Carlos. **Pessoas de livro: estudos sobre a personagem**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/44233>. Acesso em: 01 mar. 2021.

RIX, Robert W. Healing the Spirit: William Blake and Magnetic Religion. Montréal: **Erudit**. n. 25, 2009. Disponível em: <https://id.erudit.org/iderudit/006011ar>. Acesso em 18 out. 2020.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jacó. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, Jacó. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROUART, Marie-France. O mito do Judeu Errante. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução: Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 665-671.

SAID, Edward W. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução: Tomás Rosa Bueno. Sao Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAINT-GELAIS, Richard. **Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux**. Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011, 605 p.

SAMINADAYAR-PERRIN, Corrinne. Alexandre Dumas, mousquetaire du journalisme. In : MOMBERT, Sarah ; SAMINADAYAR-PERRIN, Corrinne (org.). **Un mousquetaire du journalisme : Alexandre Dumas**. Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 2020. OpenEdition Books.

SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne. L'insaisissable corps du peuple dans le cycle révolutionnaire d'Alexandre Dumas. In : ROULIN, Jean-Marie. **Corps, littérature et société (1789-1900)**. Saint-Étienne, PUSE, 2005, p. 141-160. Disponível em : <https://publications.univ-st-etienne.fr>. Acesso em : 05 dez. 2020.

SANTA, Angels. Mémoires d'un médecin: De l'histoire à la fiction. In: ARROUS, Michel. **Alexandre Dumas, une lecture de l'histoire**. Clamecy: Éditions Maisonneuve et Larose, 2003. p. 245-264.

SCHEUNEMANN, Dietrich. The Double, the décor, and the framing device: Once more on Robert Wiene's *The Cabinet of Dr. Caligari*. In: SCHEUNEMANN, Dietrich. **Expressionist Film: New Perspectives**. New York: Camden House, 2003. p. 125-156.

SELLIER, Philippe. "Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?" in : **Littérature**, n. 55, 1984. p. 112-26. Disponível em : [https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1984\\_num\\_55\\_3\\_2239](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1984_num_55_3_2239). Acesso em: 10 jul. 2021.

SERRA, Tânia Rebelo Costa. Introdução crítica. In: SERRA, Tânia Rebelo Costa. **Antologia do romance-folhetim (1839 a 1870)**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997. p. 11-28.

SILVA, Felipe Vale da. Sobre a facilidade de enganar e ser enganado: Bruxaria e intriga no drama de Goethe (1787-1791). In: GOETHE, Johan Wolfgang Von. **O grande Cophta: O Cophta**, arranjado como ópera canções cópticas. Tradução: Felipe Vale da Silva. São Paulo: Aetia Editorial, 2017. p. 151-182.

SOCIÉTÉ DES AMIS D’ALEXANDRE DUMAS. **Causerie / Hors de Paris, pas d’esprit (Causeries familiares)**. [200?]. Disponível em: <http://www.dumaspere.com/pages/oeuvre/anthologie/causerie.html>. Acesso em: 28 jan. 2021.

STAM, Robert. **A Literatura Através do Cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. 510 p.

STAM, Robert. Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In: NAREMORE, James (org.). **Film adaptation**. Rutgers University Press: New Brunswick, 2000. p. 54-76.

SULLIVAN, Maryse. Les nouvelles aventures d’Alice:reprises et transfixions. In : **Revue Analyses**. n. 2, v. 11, 2016. p. 212-231. Disponível em : <https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/article/view/1579/1464>. Acesso em: 11 nov. 2021.

TATIN-GOURIER, Jean-Jacques. **Cagliostro et l’affaire du collier**: pamphlets et polémiques. Saint-Étienne: Publications de l’université de Saint-Étienne, 1994. p. 577-578. Disponível em: <https://bit.ly/2UhLHcf>. Acesso em: 17 mar. 2020.

TOCQUEVILLE, Alexis de. **Lembranças de 1848**: As jornadas revolucionárias em Paris. Tradução: Modesto Florenzano. São Paulo: Penguin Companhia, 2011.

TODOROV, Tzvetan. Personnage. In: TODOROV, Tzvetan; DUCROT, Oswald (org.). **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**. Paris : Seuil, 1972. p. 286-292. Disponível em : [https://monoskop.org/images/5/5b/Ducrot\\_Oswald\\_Todoov\\_Tzvetan\\_Dictionnaire\\_encyclop%C3%A9dique\\_des\\_sciences\\_du\\_langage\\_1972.pdf](https://monoskop.org/images/5/5b/Ducrot_Oswald_Todoov_Tzvetan_Dictionnaire_encyclop%C3%A9dique_des_sciences_du_langage_1972.pdf). Acesso em: 10 nov. 2021.

TROUSSON, Raymond. Prometeu. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução: Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 784-793.

TULARD, Jean. Alexandre Dumas et la Révolution française. In: ARROUS, Michel. **Dumas, une lecture de l’histoire**. Maisonneuve e Larose: Paris, 2003. p. 231-241.

VAZ, Henrique Cláudio de Lima. **Experiência mística e filosofia na tradição ocidental**. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

VIATTE, Auguste. **Les sources occultes du romantisme**: illuminisme-théosophie (1770-1820) - Le préromantisme (tome I). Librairie Honoré Champion: Paris, 1979. (vol. I).

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Tradução: Mario Pontes. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1997.

**- Corpus da pesquisa**

**Obras literárias:**

DUMAS, Alexandre. **Le Collier de la reine**. Paris: Michel Lévy Frères, 1853. T.1. (*Bibliothèque contemporaine: Alexandre Dumas: oeuvres complètes*). Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6116143p.r=le%20collier%20de%20la%20reine%20to me%201?rk=42918;4>. Acesso em: 24 mai. 2021.

DUMAS, Alexandre. **Memórias de um médico**: José Bálamo. Tradução: Octávio Mendes Cajado. Saraiva: São Paulo, 1956a. pp. 5-303. vol.1. (Coleção Romances de Alexandre Dumas)

DUMAS, Alexandre. **Memórias de um médico**: José Bálamo. Tradução: Octávio Mendes Cajado. Saraiva: São Paulo, 1956b. pp. 309-.607 vol.2. (Coleção Romances de Alexandre Dumas)

DUMAS, Alexandre. **Memórias de um médico**: José Bálamo. Tradução: Octávio Mendes Cajado. Saraiva: São Paulo, 1956c. pp. 927-1246. vol.4. (Coleção Romances de Alexandre Dumas)

DUMAS, Alexandre. **Memórias de um médico**: O colar da rainha. Tradução: Octávio Mendes Cajado. v. 1. São Paulo: Saraiva, 1956d. p. 5-345. (Coleção Romances de Alexandre Dumas)

DUMAS, Alexandre. **Memórias de um médico**: O colar da rainha. Tradução: Octávio Mendes Cajado. v. 2. São Paulo: Saraiva, 1957a. p. 351-695. (Coleção Romances de Alexandre Dumas)

DUMAS, Alexandre. **Memórias de um médico**: Ângelo Pitou. v. 2. Tradução: Augusto Sousa. v. 4. São Paulo: Saraiva, 1957b. p. 279-556. (Coleção Romances de Alexandre Dumas)

DUMAS, Alexandre. **Memórias de um médico**: A Condessa de Charny. Tradução: Augusto Sousa. v. 1. São Paulo: Saraiva, 1957c. p. 5-334. (Coleção Romances de Alexandre Dumas)

DUMAS, Alexandre. **Memórias de um médico**: A Condessa de Charny. Tradução: Augusto Sousa. v. 3. São Paulo: Saraiva, 1957d. p. 677-1008. (Coleção Romances de Alexandre Dumas)

DUMAS, Alexandre. **Memórias de um médico**: A Condessa de Charny. Tradução: Augusto Sousa. v. 4. São Paulo: Saraiva, 1957e. p. 1009-1344. (Coleção Romances de Alexandre Dumas)

DUMAS, Alexandre. **O Conde de Monte Cristo**. Tradução: André Telles e Rodrigo Lacerda. Zahar: Rio de Janeiro: 2012.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**. Tradução: António Feliciano de Castilho. eBooksBrasil.com, 2003. (Versão para eBook)

GOETHE, Johan Wolfgang Von. **O grande Cophta: O Cophta**, arranjado como ópera canções cónicas. Tradução: Felipe Vale da Silva. São Paulo: Aetia Editorial, 2017. p. 151-182.

### *Filmes:*

BLACK Magic. **Direção de Gregory Ratoff**. Itália; Estados Unidos: Edward Small Productions, 1949. (105 min.), son., P&B. Legendado. Acesso em: 21 nov. 2019.

CAGLIOSTRO. **Direção de Danielle Pertinari**. Produção de Rodolfo Puttignani.. Música: Manuel de Sica. Itália: 20th Century, 1974. (90 min.), son., color. Legendado. Baseado no romance 'Cagliostro, il taumaturgo' de Pier Carpi.

CAGLIOSTRO - Liebe und Leben eines großen Abenteurers. **Direção de Richard Oswald**. Alemanha: Films Albatros, 1929. (58 min.), P&B.

DOCTOR. Strange. **Direção de Scott Derrickson**. Produção de Marvel Studio. Coordenação de Kevin Faige. Música: Michael Giacchino. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2016. (115 min.), son., color. Legendado

L'AFFAIRE du collier de la reine. **Direção de Marcel L'Herbier**. França: With Île de France Film, 1946. (118 min.), son., P&B.

O CASTELO de Cagliostro (Rupan Sansei – Kariosutoro no shiro). **Direção de Hayao Miyazaki**. Produção de Hisao Saitô. 1979. (99 min.), son., color. Legendado. Filme de animação.

### *Imagens*

ASK-IMAGES. **Joseph Balsamo, Memoiren Eines Arztes, Memoires D'un Medecin**. In: Alexandre Dumas Illustré. Paris (A. Le Vasseur & Cie). Paris, coleção de imagens. 1846. Disponível em : <https://www.arkg-images.co.uk/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2UMESQJINL2Z4L&SMLS=1&RW=1366&RH=625#/SearchResult&VBID=2UMESQJINL2Z4L&SMLS=1&RW=1366&RH=625&POPUPPN=30&POPUPIID=2UMDHUN7L9GU>. Acesso em: 07 out. 2021.

BARTOLAZZI, Francesco. **Comte de Cagliostro**. 1868. Disponível em: [https://research.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3719652&page=1&partId=1&peoA=133205-2-40&people=133205&sortBy=producerSort](https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3719652&page=1&partId=1&peoA=133205-2-40&people=133205&sortBy=producerSort). Acesso em : 21 nov. 2019. [Catálogo online de British Museum]

COMMONS.WIKIMEDIA. **Announce du roman-feuilleton La Cagliostro se venge**. Disponível em : [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:La\\_Cagliostro\\_se\\_venge#/media/File:La\\_Cagliostro\\_se\\_venge\\_\(Le\\_Journal,\\_Announce\\_19340715\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:La_Cagliostro_se_venge#/media/File:La_Cagliostro_se_venge_(Le_Journal,_Announce_19340715).jpg). Acesso em: 13 dez. 2021.

DELACROIX, Ferdinand Victor Eugene. **First Meeting between Faust and Mephistopheles**: 'Why all this Noise', from Goethe's Faust, (illustration). 1828. Disponível em: <https://bitly.com/STBLD>. Acesso em: 10 jul 2021.

DUQUEYLARD, Hugues Jean François Paul. **Orpheus**. [18- ?]. Disponível em : <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/6834>. Acesso em: 10 jul. 2021.

FARIAS, Ygor. **Dom Quixote de la Mancha e, ao fundo, Sancho Pança e um moinho de vento na Universidade Nilton Lins** – Manaus-AM. 2020. Disponível em: <https://universidadeniltonlins.com.br/2020/07/06/vestibular-presencial-agendado-da-universidade-nilton-lins/>. Acesso em 07 out. 2021.

FILMAFFINITY. **Le paravent de Cagliostro**. Disponível em: <https://www.filmaffinity.com/au/film769009.html>. Acesso em: 5 out. 2021.

FÜGER, Heinrich Friedrich. **Prometheus bringt den Menschen das Feuer**. 1817. Disponível em: <https://altmeister.museum-kassel.de/72885/>. Acesso em: 5 out. 2021.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). **BNDIGITAL I: Hemeroteca Digital Brasileira (HDB). O Jornal (RJ)**, 1943, Edição 07456. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/110523\\_04/17812](http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/17812). Acesso em: 07. jul. 2019.

GOOGLE.DOODLES. **Celebração da vida de Alexandre Dumas**. Disponível em: <https://www.google.com/doodles/celebrating-alexandre-dumas>. Acesso em: 13 dez. 2021.

MARVEL.FANDON. **Cagliostro (O-Bengh) (Earth-616)**. Disponível em: [https://marvel.fandom.com/wiki/Cagliostro\\_\(O-Bengh\)\\_\\(\Earth-616\\)](https://marvel.fandom.com/wiki/Cagliostro_(O-Bengh)_\(\Earth-616\)). Acesso em: 15 mar. 2021.

IMDB. **Black Magic**. 1949. Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt0041182/?ref=tt\\_sims\\_tti](https://www.imdb.com/title/tt0041182/?ref=tt_sims_tti). Acesso em : 15 mar. 2021.

IMDB. **Cagliostro**. 1929. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0018739/>. Acesso em : 15 mar. 2021.

IMDB. **Cagliostro**. 1975. Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt0071267/?ref=nm\\_knf\\_i1](https://www.imdb.com/title/tt0071267/?ref=nm_knf_i1). Acesso em: 15 mar. 2021.

IMDB. **Der Graf von Cagliostro**. 1920. Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt0012234/?ref=tt\\_mv\\_close](https://www.imdb.com/title/tt0012234/?ref=tt_mv_close). Acesso em : 15 mar. 2021.

IMDB. **Doctor Strange**. 2016. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt1211837/mediaviewer/rm3012758016/>. Acesso em : 15 mar. 2021.

IMDB. **Rupan sansei: Kariosutoro no shiro**. 1979. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0079833/mediaviewer/rm2284829697/>. Acesso em: 15 mar. 2021.

IMDB. **L'affaire du collier de la reine**. 1946. Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt0207295/?ref=fn\\_al\\_tt\\_4](https://www.imdb.com/title/tt0207295/?ref=fn_al_tt_4). Acesso em: 15 mar. 2021.

#### *Arquivos históricos consultados:*

BARBIERI, Giovanni. **Vie de Joseph Balsamo, connu sous le nom de comte Cagliostro: extraite de la Procédure instruite contre lui à Rome, em 1790**, traduite d'après l'original

italien, imprimé à la Chambre Apostolique; enrichie de Notes curieuses, et ornée de son Portrait. Paris: Onfroy libraire, 1791. 278 p. Disponible em : <https://bitly.com/FLAPB>. Acesso em: 10 jul. 2021.

BARRUEL, Augustin. **Mémoire pour servir à l'histoire du jacobinisme**. Tomo 1. Hambourg : P. Fauche Libraire, 1798. 434 p. Disponible em : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k49434c.image>. Acesso em 15 mai. 2021.

CAGLIOSTRO, Alessandro. **Traduction d'une lettre écrite par M. Le Comte de Cagliostro a M\*\*\***: Trouvée dans les décombres de la Bastille. Paris: Impr. de Lormel, 1786. Disponible em: <https://bitly.com/b9Asj>. Acesso em: 10 jul. 2021.

**JUGEMENT rendu par le Parlement de Paris sur l'affaire du Collier de Diamants ; avec le détail de ce qui s'est passé aux Séances du Parlement**, les 30 et 31 mai 1786, et les Ordres du Roi après le Jugement. Paris : 1786. 23 p. Disponible em: <https://bitly.com/G0RAd>. Acesso em: 08 abr. 2021.

**MEMOIRE pour dame Jeanne de Saint-Remy de Valois, épouse du comte de La Motte**. Paris, 1786. (Collection complete des *Mémoires relatifs au procès de M. L Cardinal de Rohan, arrangé dans l'ordre où ils ont paru*). 46 p. Disponible em : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30460617.texteImage>. Acesso em: 08 abr. 2021.

CAGLIOSTRO, Alessandro. **Mémoire pour le comte de Cagliostro, accusé contre M. le Cardinal de Rohan, de la Comtesse de la Motte e autres co-accusés**. De l'Imprimerie de Lottin, l'aîné, & de Lottin de S.-Germain : Paris, 1786. 46 p. Disponible em : <https://bitly.com/SaTiJ>. Acesso em: 10 jul. 2021.