

Na contramão das estéticas de vanguarda: *O perfume*: História de um assassino, de Patrick Süskind

KARIN VOLOBUEF *

RESUMO: Neste trabalho, analisamos o romance *O perfume*: História de um assassino, de Patrick Süskind, best-seller dos anos 80 do séc. XX, caracterizado pela recuperação de traços da narrativa do séc. XIX: narrador onisciente, análise social e psicológica, descrição do espaço físico e do elemento humano, criação de um mundo fechado em que os eventos e os valores são explicáveis e coerentes. Süskind, porém, não trabalha apenas com estas características da narrativa oitocentista. Ele opera com a intertextualidade e, também, com traços característicos do romance negro, da narrativa histórica e das histórias do sobrenatural. Deslocando o interesse do crime para o criminoso, um protagonista cujo olfato é sobre-humano, o escritor aproxima-se do romance negro, construindo uma obra marcada pelo prazer de contar uma história.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa híbrida; *O perfume*: História de um assassino; Patrick Süskind; Romance; Sobrenatural.

ABSTRACT: This paper analyzes the novel *Perfume: The Story of a Murderer*, by Patrick Süskind, best-seller of the eighties, characterized by the recovery of traits of the nineteenth-century narrative: omniscient narrator, social and psychological analysis, description of the physical space and human aspects, creating a closed world in which events and values are explained and consistent. Süskind, however, not only works with these characteristics of nineteenth-century narrative; he also uses intertextuality and devices of *serie noire* (thriller), historical narrative, and supernatural stories. Shifting the interest from the crime to the criminal, a protagonist whose sense of smell is superhuman, the writer makes his novel become similar to the black novel, building a work marked by the pleasure of storytelling.

KEYWORDS: Hybrid narrative ; *Perfume*: The Story of a Murderer; Patrick Süskind ; Novel; Supernatural.

* Departamento de Letras Modernas - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - FCLAr/UNESP - 14800-901 - Araquara - Brasil. E-mail: volobuef@uol.com.br

Meu trabalho parte de um comentário de Nikolaus Förster (1999, p. 2), que constatou haver na literatura alemã dos anos 80 e 90 do séc. XX o surgimento de numerosos romances com certas características em comum: linearidade cronológica do relato, coerência e integridade do enredo, concentração em um protagonista com trajetória rica em aventuras. Entre outros, Förster cita os romances *A descoberta da lentidão* (1983; Editora Rocco 1990), de Sten Nadolny; *O perfume: História de um assassino* (1985), de Patrick Süskind; e *O último mundo* (1988), de Christoph Ransmayr¹. Esses romances teriam em comum, para Förster, um narrador com atitude ingênua (destituído de autocrítica), o emprego de elementos fantásticos ou mágicos, e a exploração do suspense. Segundo esse crítico, as literaturas de outros países (que não a Alemanha) já teriam não apenas *integrado*, como inclusive *consagrado* autores de textos com marcas semelhantes: Umberto Eco, Milan Kundera, Gabriel García Márquez, Isabel Allende. Outro estudioso, Bruno Hillebrand (1993), constata essa mesma tendência, caracterizando-a como um “prazer em narrar” ou uma “revitalização do enredo” a que os prosadores alemães teriam chegado apenas no final dos anos 70 e começo dos 80, ao passo que os autores italianos já teriam sido imbuídos dela no final dos anos 60.

Ora, tal tendência recupera traços da literatura do séc. XIX, que se compunha de narrados oniscientes, análises social e psicológica, descrição do espaço físico e do elemento humano, criando um mundo fechado em que eventos, situações e valores são explicados e coerentes.

Sob esse viés, podemos dizer que os autores contemporâneos mencionados acima entraram na contramão da literatura de vanguarda, a qual se pauta pela quebra das convenções, pelo experimentalismo formal, pela postura cética e niilista frente aos valores tradicionais e à própria concepção de “romance burguês” – enfim, uma literatura identificada com um espírito crítico e refinamento que buscava esquivar-se de qualquer semelhança ou contato com a cultura de massas.

Octavio Paz já argumentou, porém, que a partir das vanguardas, a exigência de inovação e de ruptura com a tradição paradoxalmente foi perdendo seu caráter original e desafiador, à medida que se tornou *norma*, à medida que se tornou obrigação tão institucionalizada e sacramentada como as convenções que pretensamente busca contestar.

Diante desse esgotamento da proposta das vanguardas ou modernistas, Leslie Fidler (1994, p. 14) faz uma avaliação provocante. Após a ênfase no leitor acarretada pela estética da recepção, após o avanço dos meios audiovisuais para o centro da produção e divulgação da “cultura”, e após décadas de lutas *pela* democracia e *contra* todas as formas de opressão ou exclusão – a literatura vê-se, para Fidler, diante da necessidade de abandonar a perspectiva elitista da literatura moderna (criada segundo as expectativas racionais de seletos grupos de intelectuais e universitários) para aderir a técnicas antes características da literatura trivial e dos meios de comunicação da mídia, capazes de atingir maior público e estimular-lhe o interesse.

Assim, conforme argumentam Werner Frizen e Marilies Spancken (1996, p. 18-

¹ Respectivamente: *Die Entdeckung der Langsamkeit* (1983) - Sten Nadolny; *Das Parfum* (1985) - Patrick Süskind; *Die letzte Welt* (1988) - Christoph Ransmayr.

20), em lugar do perspectivismo (típico da modernidade), da perda de referenciais pelo sujeito no início do séc. XX e do crescente hermetismo da obra vanguardista, a literatura contemporânea busca a fluidez da escrita (do ato de escrever). Para isso, abandona a crença na infalibilidade da Razão; descarta as noções de originalidade e genialidade; desiste do critério de autenticidade e do engajamento político e das aspirações moralizantes que, na Alemanha, se estamparam nas páginas do pós-guerra até os anos 60 e 70 (neste último caso, entremeando-se à produção com forte teor autobiográfico da “Nova subjetividade”)².

Na literatura internacional, um dos marcos dessa transição sem dúvida é a publicação em 1980 de *O nome do rosa* por Umberto Eco. Casando a temática histórica com uma estrutura de narrativa policial, Eco criou um romance-colagem que desafiou os críticos e conquistou o público (não apenas das livrarias, mas também dos cinemas³). Sua construção paródica, que chega mesmo a abrigar plágios dos mais variados textos coloca o próprio leitor no papel de um Sherlock Holmes à cata de pistas para desvendar os rastros espalhados pelo romance.

Patrick Süskind, cinco anos mais tarde, não chegou a atribuir tamanha tarefa a seu leitor. Mas criou também um romance em que avultam as referências intertextuais. Além disso, *O perfume* também é ambientado no passado (na época de Luís XV) e sua trama apresenta uma seqüência de assassinatos que chocam e amedrontam a opinião pública. Ao contrário de Umberto Eco, porém, não segue o esquema da narrativa policial tradicional (moldada por E. A. Poe, Conan Doyle, Agatha Christie). O subtítulo de *O perfume* – “A história de um assassino” – introduz um quê biográfico que subverte a matriz do gênero (não se trata da investigação de um crime, mas do criminoso), aproximando-se do que Todorov chama de “romance negro”, ou seja, um romance policial em que o bandido é conhecido de antemão, de modo que o suspense não envolve sua identidade, mas a realização de seu(s) crime(s) e a perseguição pelo detetive.

Süskind também subverte o gênero policial ao criar um protagonista criminoso sobre-humano: Jean-Baptiste Grenouille, nascido em 1738 em um mercado de peixe parisiense próximo ao Cemitério dos Inocentes, tem o senso olfativo extraordinariamente desenvolvido (podendo, por exemplo, encontrar pelo faro objetos considerados perdidos pelo seu dono) ao mesmo tempo em que ele não exala qualquer cheiro – é inodoro.

Essa dimensão sobrenatural entra, assim, em choque frontal com o “realismo” que permeia a descrição minuciosa da Paris do século XVIII – as ruas e construções da cidade, a aparência e hábitos da população. Esse sobrenatural (ou irracional) também se choca com a organização perfeitamente lógica (racional) da trajetória de Grenouille – que almeja um fim e sistematicamente vai se apropriando dos meios para atingir esse fim. Longe, porém, de ter um efeito fantástico (na linha proposta por Todorov), esse paradoxo serve para criar um certo efeito irônico pela intersecção entre diferentes vertentes da tradição literária.

² Elias Canetti (*A língua absolvida*); Günter Grass (*O diário de um caracol* - 1972); Tomas Bernhard (*A causa, O porão, A respiração, O frio e Uma criança* - 1975-1982, obras reunidas no volume *Origem* da Companhia das Letras - 2006); Max Frisch (*Tagebuch 1966-1971* - 1972); Peter Rühmkorf (*Die Jahre die Ihr kennt* - 1972); Hilde Domin (*Von der Natur nicht vorgesehen* - 1974); Wolfgang Koeppen (*Jugend*); Peter Handke (*Das Gewicht der Welt*); Wolfdietrich Schnurre (*Der Schattenfotograf*).

³ A produção italo-franco-germana foi lançada em 1986 sob a direção de Jean-Jacques Annaud.

Lembremos aqui que Friedrich Schlegel, na passagem do séc. XVIII para o XIX, discutiu o conceito de “ironia romântica” como um recurso de explicitação do caráter ficcional e de auto-reflexão dentro da obra, mediante o qual ela passaria a constituir-se como palco da autocriação e autolimitação do sujeito criador (Prang, 1972, p. 14). Resultados possíveis dessa ironia romântica seriam a quebra da ilusão de verossimilhança, o rompimento das fronteiras entre os gêneros poéticos e um estímulo para que o leitor se torne tão crítico e, ao mesmo tempo, tão criativo, quanto o autor do texto ficcional.

A grosso modo, desde o Romantismo em geral, a literatura abandona a concepção de obra fechada que materializa o Belo supremo, estável e único. Em lugar dele entra a manifestação estética marcada pela fragmentação (que obriga o leitor a completar as lacunas em aberto), pela desarmonia (que dá voz ao espírito crítico e inconformismo), pelo emprego do feio e demoníaco (que exprimem o desafio a todas as ordens dominantes, sejam estéticas ou político-sociais). A obra moderna não deixa de ter também uma face arcaizante, à medida que retoma a tradição (tanto a culta quanto a popular) para atribuir-lhe novos e inusitados sentidos. O antigo é tornado novo.

O perfume, conforme já dito, retoma e, com isso, filia-se a várias tradições: a narrativa histórica, o romance policial, as histórias do sobrenatural. Na verdade, essa relação de itens precisaria ser bem mais extensa, pois o texto de Süskind também pode ser lido como romance de formação (e Werner Frizen analisa detidamente os “anos de aprendizagem”, de “peregrinação” e de “mestre” [Meister] de Grenoille amparando-se no modelo fornecido pelo *Meister* de Goethe), como “romance de artista” (ou *Künstlerroman*, vertente da prosa alemã a que se filiam narrativas de E. T. A. Hoffmann, o *Doutor Fausto*, de Thomas Mann), e – por que não? – pode também fazer as vezes de conto de fadas (ou conto de fadas às avessas, se pensarmos nos pontos de contato com a história do Príncipe Sapo [Grenouille = rã; em Grimm *Frosch-König* = rã] *A bela e a fera*⁴, ou *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*⁵).

Ora, desde o Romantismo em geral, a literatura abandonou a concepção de obra fechada que materializa o Belo supremo, estável e único, preferindo em seu lugar a manifestação estética marcada pela fragmentação (que obriga o leitor a completar as lacunas em aberto), pela desarmonia (que dá voz ao espírito crítico e inconformismo), pelo emprego do feio e demoníaco (que exprimem o desafio a todas as ordens dominantes, sejam estéticas ou político-sociais). E a obra moderna não deixa de ter também uma face arcaizante, pela qual retoma a tradição (tanto a culta quanto a popular) para atribuir-lhe novos e inusitados sentidos. Na modernidade, o antigo é tornado novo.

O modo, porém, como Süskind busca amparo na tradição dá-se por outras vias. Se o empenho renovador das vanguardas despiu a tradição de seu caráter modelar, textos como o de Süskind buscam na tradição os elementos para enfrentar o caráter dogmático daquele empenho renovador que, após décadas de hegemonia, tornou-se paradigma tão tirânico quanto antes havia sido o Belo neoclássico. Em outras palavras, no final do século XX, o antigo mantém-se antigo – e isso para expressar a desilusão contemporânea frente às

⁴ *A Bela e a fera* (1756), de Mme. Le Prince de Beaumont.

⁵ *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814), de Adelbert von Chamisso.

possibilidades de inovação, que as vanguardas ainda davam por ilimitadas.

Süskind – ao contrário do Romantismo e das vanguardas – não polemiza com a tradição. Ele visita o passado com uma atitude talvez tão natural como a de alguém que vai para o jardim para escolher algumas flores e montar um buquê. Ele não tem a pretensão de revolucionar esteticamente a arte de seus dias, não tem o intuito de conscientizar seu leitor e convencê-lo a abraçar alguma agenda social ou política, não tem a ilusão de romper barreiras que ninguém ainda havia transposto.

O perfume exhibe as flores e folhagens colhidas no jardim do passado. Seu protagonista Grenoille sob muitos aspectos faz lembrar o feio e solitário Quasímodo de *Notre-Dame de Paris* (Victor Hugo); o enredo – que mostra o artesão perfeccionista recorrendo ao assassinato como meio de salvaguardar sua criação sublime – assemelha-se à história do ourives Cardillac de *A senhorita de Scuderi* (Hoffmann); as descrições de Paris evocam cenas grotescas dos quadros de Pieter Bruegel ou Hieronymus Bosch.

Esses são alguns dos elementos que foram tomados emprestados da tradição literária e artística e que se encontram à disposição para serem percebidos pelo leitor mais culto. Mas, a despeito de esses empréstimos serem tão contundentes, não podemos dizer que Süskind se rendeu ao passado ou que lida de modo passivo ou sem crítica com a tradição e os mestres dos séculos precedentes. A perspectiva irônica e paródica, igualmente dominante, é a marca pela qual sinaliza seu distanciamento.

Para não ficar muito extenso, segue-se um único exemplo de sua prática intertextual. As primeiras linhas de *O perfume* são: “No século XVIII viveu na França um homem que foi uma das figuras mais geniais e abomináveis daquela época rica em figuras geniais e abomináveis” (1985, p. 5).⁶

Tal início traz à lembrança as primeiras linhas da narrativa *Michael Kohlhaas* [*A vingança de Michael Kohlhaas*, tradução de Otto Schneider], de Heinrich von Kleist (1810):

Nos meados do século 16, vivia às margens do Havel um negociante de cavalos chamado Michael Kohlhaas, filho de um mestre-escola, e um dos homens mais honestos e também dos mais terríveis do seu tempo (1974, p. 13).

Além da semelhança entre as palavras iniciais, vários outros pontos de aproximação podem ser percebidos: Grenoille e Kohlhaas têm cada qual um propósito ao qual dedica sua vida; ambos praticam ações consideradas criminosas por seus contemporâneos; ambos são executados publicamente ao final. Contudo, tais semelhanças revelam-se uma máscara para a ironia que rege a rede de oposições que os interliga, mas também os afasta. Kohlhaas pode ser descrito como um paladino da justiça, que enfrenta a lei e a ordem porque estas são ditadas por soberanos corruptos e tirânicos. Kohlhaas declara guerra ao mundo para que seus filhos herdassem um mundo melhor – ele mata, guiado por seu senso de justiça; em última análise, mata por amor. Grenoille, por seu turno, comete 26 assassinatos para

⁶ No original: “Im achtzehnten Jahrhundert lebte in Frankreich ein Mann, der zu den genialsten und abscheulichsten Gestalten dieser an genialen and abscheulichen Gestalten nicht armen Epoche gehörte.” (1985, p. 5).

capturar das vítimas o seu inebriante aroma corporal – e, de posse dele, desenvolver um perfume que fosse uma espécie de “fragrância do amor”. Na cena final Grenoille vai para o meio da gentilha que após a meia-noite ronda as imediações do Cemitério dos Inocentes, despeja em si o perfume que criou e, assim, desperta tamanha paixão e desejo que é devorado vivo. Segundo o narrador, ao provocar esse ato de canibalismo, Grenoille tornou aquelas pessoas melhores: todos que estavam ali já tinham cometido alguma sorte de crime ou mesmo assassinato, mas, pela primeira vez em suas vidas, agora haviam feito algo “por amor”. Esse final nos traz de volta para Kohlhaas – mas um Kohlhaas às avessas, destituído de valores éticos e mesmo de qualquer calor humano. Do heróico chegamos ao grotesco. E, enquanto o nome de Kohlhaas ficou impresso nas páginas de uma antiga crônica (conforme subtítulo da narrativa), o narrador de *O perfume* nos garante que nada restou de Grenoille. Sua passagem pela “história” foi tão evanescente como um perfume que se evapora no ar.

Diante disso talvez possamos retomar à ideia do início de meu texto: Süskind e outros autores não têm a pretensão de melhorar o mundo ou de transmitir quaisquer ideais nobres aos seus leitores; eles querem apenas “contar” uma história. Talvez apenas tenham o desejo de fazer fluir em abundância o rio da efabulação, da criatividade narrativa que faz surgir mundos imaginários e dá vida a todo tipo de seres.

Para muitos isso pode meramente significar o abandono de pretensões estéticas mais “elevadas”. Contudo, talvez esse seja um caminho para encontrar novos sentidos e dar nova força ao romance – que muitos estetas já davam por morto há várias décadas atrás.

VOLOBUEF, K. On the opposite Way of the Avant-Garde Aesthetic: *Perfume: The Story of a Murderer*, by Patrick Süskind. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 7, n. 1, p. 135–141, 2015.

Referências

FIDLER, L. A. „Überquert die grenze, schließt die Gräben!“. In: WITTSTOCK, U. (Ed.) *Roman oder Leben: Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig: Reclam, 1994. p. 14-39.

FÖRSTER, N. *Die Wiederkehr des Erzählens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buschgesellschaft, 1999.

FRIZEN, W.; SPANCKEN, M. *Patrick Süskind: „Das Parfum“*. München: Oldenbourg, 1996.

HILLEBRAND, B. *Theorie des Romans: Erzählstrategien der Neuzeit*. Stuttgart, 1993

KLEIST, H. v. A vingança de Michael Kohlhaas. In: _____. *Novelas*. Trad. Otto Schneider.

São Paulo: Ed. Três, 1974. (Biblioteca Universal, 18). p. 13-101.

PAZ, O. *Os filhos do barro: Do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PRANG, H. *Die romantische Ironie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972. (Erträge der Forschung, 12).

SEIDEL, R. H. Die Verkümmerng der Erfahrung: Eine vergleichende Analyse von „Peter Schlemihls wundersame Geschichte“ und „Das Parfum“. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 2, p. 141-148, 1998.

SÜSKIND, P. *Das Parfum: Die Geschichte eines Mörders*. Zürich: Diogenes, 1985.

SÜSKIND, P. *O perfume: História de um assassino*. Trad. Flávio R. Kothe. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, s.d.

TODOROV, T. Tipologia do romance policial. In: _____. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Perspectiva, 1969 (Debates, 14). p. 93-104.

Recebido em: 21/10/2014

Aceito em: 20/11/2014