



HISTÓRIA E ROMANTISMO FRENÉTICO EM *MADAME PUTIPHAR* (1839), DE PÉTRUS BOREL

Fernanda Almeida Lima¹

RESUMO: O romance *Madame Putiphar* (1839), do escritor francês Pétrus Borel, figura como uma das mais legítimas produções do romantismo frenético. Essa estética constitui a vertente marginal e paroxística do romantismo francês, fundada na representação do horror e da violência. A intriga do romance se desenvolve na França do século XVIII, com o objetivo de desvelar a libertinagem da corte de Luis XV e o martírio das vítimas das prisões do Antigo Regime. O autor se fundamenta em fontes históricas, como memórias de prisioneiros da Bastilha, para descrever o avesso negro do século das Luzes, o esquema de funcionamento das prisões reais e os rituais de tortura sofridos pelos encarcerados. Desse modo, o presente trabalho visa problematizar a representação do horror e da violência em *Madame Putiphar*, em sua relação com a busca de legitimação dos excessos do romantismo frenético por meio da verdade histórica.

PALAVRAS-CHAVE: História; Romantismo frenético; *Madame Putiphar*; Pétrus Borel.

ABSTRACT: The novel *Madame Putiphar* (1839), by the French writer Pétrus Borel, appears as one of the most legitimate productions of frenetic romanticism. This aesthetic constitutes the marginal and paroxysmal aspect of French Romanticism, founded on the representation of horror and violence. The intrigue of the novel unfolds in eighteenth-century France with the aim of unveiling the debauchery of Louis XV's court and the martyrdom of the victims of the prisons of the Old Regime. The author is based on historical sources, such as memoirs of prisoners of the Bastille, to describe the dark backwardness of the century of Enlightenment, the working scheme of royal prisons and the rituals of torture suffered by prisoners. Thus, the present work aims to problematize the representation of horror and violence in *Madame Putiphar*, in its relation with the search for legitimation of the excesses of frenetic romanticism through historical truth.

KEYWORDS: History; Frenetic romanticism; *Madame Putiphar*; Pétrus Borel.

PÉTRUS BOREL E O ROMANTISMO FRENÉTICO

O escritor Pétrus Borel (1809-1859) integra a segunda geração de românticos franceses, conhecida, segundo as categorizações da história literária como “*Petits romantiques*” (pequenos românticos) ou *Jeunes-France* (jovem romântico liberal

e excêntrico). Alguns nomes desta nova geração de românticos franceses investem na força do coletivismo e se reúnem regularmente no ateliê de escultura de Jehan Duseigneur, fundando a confraria artística conhecida como Pequeno Cenáculo (1829-1833). Além do anfitrião Duseigneur, o grupo contava com os escritores Pétrus Borel, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Philothée O'Neddy (Théophile Dondey), Alphonse Brot, Auguste Mac-Keat (Auguste Maquet), com os arquitetos Jules Vabre e Léon Clopet, e, finalmente, com os pintores e vinhetistas Célestin Nanteuil, Napoléon Thomas (Napol) e Joseph Bouchardy. Os membros do Pequeno Cenáculo adotam o termo "camarada" como forma de tratamento, denotando as relações de harmonia e igualdade, que particularizavam a coesão do grupo. Entretanto, Théophile Gautier admite que "há em todo grupo uma individualidade central, em torno da qual as outras se implantam e gravitam, como um sistema de planetas em torno de seu astro. Pétrus Borel era este astro"² (GAUTIER, 1874, p. 17). Segundo Gautier, a posição de líder atribuída a Borel se deve à sua vida conturbada, à composição cuidadosa de porte e vestimentas ultrarromânticos, à acentuada aversão aos defensores do neoclássico e à oposição ao mercantilismo e à mediocridade burguesa do reino de Luís Filipe I (Monarquia de Julho, 1830-1848). Devido a tais fatores, Pétrus Borel se destacava entre seus pares, era considerado o "homem especial do grupo", o "mais perfeito *specimen* do ideal romântico".

O perfil desiludido, agressivo e excêntrico do Pequeno Cenáculo é expresso na composição do porte, barbas, cabelos e indumentárias bizarros ou extravagantes, na ostentação de práticas boêmias e comportamento arruaceiro, bem como na defesa dos postulados paroxísticos e transgressores do romantismo frenético, vertente excessiva, encarnçada e transgressora do romantismo francês, caracterizada pela representação do grotesco, do horror e da violência.

A etiqueta de "gênero frenético" foi cunhada por Charles Nodier, em 1821, para designar narrativas ultrajantes e excessivamente bizarras, formatadas com base no modelo estético do romance gótico inglês (também conhecido como *roman terrifiant*-romance de terror e *roman noir*), gênero iniciado oficialmente por Horace Walpole, com a publicação de *The Castle of Otranto* (1764). Na Inglaterra das últimas décadas do século XVIII, o desenvolvimento e a fortuna do romance gótico atingem seu ápice com a publicação de *The Old English Baron* (1785), de Clara Reeve, *The Mysteries of Udolpho* (1794) e *The Italian* (1797), de Ann Radcliffe, *The Monk* (1796), de Matthew Gregory Lewis. No início do século XIX, desponta o último grande representante do romance gótico, o escritor irlandês Charles Robert Maturin, autor de *Melmoth the Wanderer* (1820)³. A voga do romance gótico desponta na França, por volta de 1797, ano em que são publicadas as traduções das obras *The Mysteries*

of Udolpho, The Italian e The Monk.

Por volta de 1815, às vésperas do advento do romantismo francês, se desenvolve um movimento de redescoberta dos *best-sellers* do romance gótico, protagonizado pela nova gama de escritores que sobe à cena literária e que constituirá a geração dos “Grandes românticos”. Este movimento de redescoberta e de renovação da fortuna do gênero, nas primeiras décadas do século XIX, foi igualmente viabilizado e amplificado por uma nova onda de traduções fiéis, traduções livres e adaptações, na literatura e no melodrama, das principais obras de Walpole, Clara Reeve, Ann Radcliff e M. G. Lewis. Muitos escritores da primeira geração de românticos experimentam esta prosa de excessos e horrores, como, por exemplo, Victor Hugo, que compõe *Han d’Islande* (1823), uma das maiores produções da literatura frenética. No decorrer dos anos, com a intensificação de investimentos deste tipo, acompanhados de traduções, adaptações e continuações das grandes obras do gênero, chega-se a determinado contexto em que não se distingue mais o romantismo das narrativas de terror. Nos anos de 1826-1827, percebe-se que a voga da prosa frenética perde impulso e intensidade, uma vez que se esgota o caráter inovador e o público já começa a se mostrar saturado de narrativas sangrentas e assustadoras. Assim, esta primeira geração de românticos franceses passa a recusar os excessos e crueldades do *roman noir*, elegendo novos modelos estéticos para legitimar suas produções em prosa. Escritores como Victor Hugo, Vigny, Balzac, Alexandre Dumas, entre outros, acenam com a filiação às narrativas de Walter Scott, em um investimento que correspondia aos movimentos de defesa e configuração de um romantismo lúcido e moderado.

Será nos anos de 1830, que a França conhecerá o mais ousado investimento na prosa frenética, realizado pelos “pequenos românticos”, com destaque para o grupo do Pequeno Cenáculo. Pétrus Borel e seus “camaradas” são reconhecidos por um tom peculiar na expressão da literatura frenética, adicionando à representação do horror e da violência, nuances de ironia picante, satânica ou sepulcral, chegando a atingir os códigos do humor negro. O líder do Pequeno Cenáculo despontará como o produtor das obras qualificadas como as mais completas e legítimas expressões do frenesi romântico de 1830: *Champavert, contes immoraux* (1833) e *Madame Putiphar* (1839). Com a dissolução do Pequeno Cenáculo, em 1833, alguns membros do grupo abandonam a carreira artística, já outros descartam os excessos e subversões da prosa frenética, reconvertem seu projeto literário e buscam filiação em novas estéticas. Pétrus Borel será o único a jurar fidelidade aos postulados paroxísticos do romantismo frenético, ostentando a ancoragem nesse posicionamento estético com a produção do romance *Madame Putiphar*, foco de análise do presente trabalho.

No que concerne à trama narrativa, *Madame Putiphar* retrata a trajetória

de um amor maldito, protagonizado por Patrick e Déborah, descritos como jovens e puros irlandeses que deixam o país natal, de caráter idílico, para escapar da crueldade do pai da heroína, estereótipo do tirano do *roman noir*, e desembarcam na França, durante o reinado de Luis XV. O amor e a fidelidade dos amantes representarão os principais motivos dos infortúnios vividos, dado que o monarca e Madame de Pompadour, personagem-título, fracassam nas tentativas de sedução dos protagonistas, recebendo insultos e reprimendas, fato que culmina com a vingança dos poderosos. Patrick e Déborah são encarcerados por *lettre de cachet* (carta selada), sofrendo humilhações e torturas nas prisões reais. Com a ajuda de um fiel e antigo servidor irlandês, a heroína consegue escapar do forte Sainte-Marguerite para criar o filho que trazia no ventre, chamado de Vengeance, e educado como um guerreiro espartano, para vingar a honra do pai. Patrick será a grande vítima das prisões reais, sendo transferido de uma a outra, por longos anos, ganhando a liberdade apenas com a Revolução Francesa. Neste momento, ciente da liberação dos prisioneiros, Déborah vai ao encontro de Patrick, mas ao constatar o terrível estado do amante, internado em um asilo psiquiátrico, desmemoriado e louco, a heroína sofre um ataque e morre.

Constata-se que, ao longo dos anos, a categorização genérica de *Madame Putiphar* oscilou entre romance frenético, *roman noir* e romance histórico. De fato, a obra conta com peculiaridades do romance gótico e do romance histórico, como será analisado mais adiante. Todavia, percebe-se que o objetivo de desvelar o avesso negro do século das Luzes, denunciar o martírio das vítimas das prisões reais e pôr em cena a trajetória de destinos malditos, permite a Borel compor com habilidade e minúcia descritiva as cenas de horror e de violência, caras ao romantismo frenético. Como sustenta André Breton, “Pétras Borel é talvez o único autor francês por meio de quem nós podemos ter ideia do que se chamava, no início do século XIX, o gênero *frenético*, gênero ao qual o estilo de *Madame Putiphar* me parece maravilhosamente adaptado” (BRETON, 1988, p. 453)⁴.

DA ELABORAÇÃO E DA PUBLICAÇÃO DO ROMANCE

A fase de miséria vivida por Pétras Borel o obriga a interromper, constantemente, a composição de *Madame Putiphar*, para se dedicar a atividades com retorno financeiro em curto prazo, atuando como colaborador de vários periódicos da época, publicando textos dos mais variados gêneros: contos, poesias, resenhas críticas. Dentre tais trabalhos, destaca-se a tradução de *Robinson Crusóé*, publicada em 25 fascículos (1835) e, posteriormente, em dois volumes (1836), pelos editores Alexandre Varenne e Francisque Borel, irmão do tradutor. Esta tradução de Borel

vigora até os dias atuais no mercado editorial francês e contribuiu para a manutenção do nome do autor no meio literário, apesar do ostracismo que lhe foi legado pela história literária. No ano de 1836, Pétrus Borel põe em prática uma estratégia radical para retomar e terminar a composição de *Madame Putiphar*. O escritor deixa Paris e recorre a uma espécie de “exílio voluntário”, na miserável região do Baizil, perto de Montmort, no departamento de Marne, que possuía, na época, menos de quinhentos habitantes. O casebre ocupado por Borel se localizava em um lugarejo composto por oito ou dez habitações, a 700 metros da região central. Ostentando seu infortúnio e as condições de extrema simplicidade em que produzia sua obra, em 29 de novembro de 1836, Pétrus Borel escreve uma carta a Philothée O’Neddy, “companheiro” responsável pelo intercâmbio entre o autor do romance e o editor, revelando que escrevia “sentado em uma chaminé, no meio de uma choupana, feita de barro e coberta de palha, localizada entre dois brejos, ou melhor, dois atoleiros, calçado com tamancos colossais e, sobre as costas, um avental de lona” (BOREL, “Lettre à Philothée O’Neddy”. In: MARIE, 1993, p. 105-106).⁵ Esse “exílio voluntário”, teatralmente exibido e alardeado pelo autor, estendeu-se por menos de um ano, pois as primeiras cartas que ele envia aos amigos, irmãos e editores datam de 19 de novembro de 1836 e as últimas, de maio de 1837. Poesias publicadas em periódicos da época atestam que, entre agosto e setembro de 1837, Pétrus Borel já se encontrava em Paris. Em 20 de julho de 1837, o *Journal de la Librairie* anuncia a publicação próxima de *Madame Putiphar*, fato indicador de que a obra se encontrava em vias de conclusão. Entretanto, o romance só será publicado em 1839, fato curioso, dado que as dificuldades que o autor enfrentou nesse período ainda constituem um enigma. No epílogo do romance, Borel se refere às dificuldades e peripécias que marcaram o trabalho de composição e publicação, por meio desta confidência ao leitor:

Os infortúnios tão reais e tão grandes que minha pena, ou melhor, que meu coração se empenhou em relatar longamente nestas páginas não são nada, considerando-se o preço das aventuras e das adversidades quase romanescas que atravessaram esta obra, ao longo de sua trajetória; algo interessante a se fazer seria a biografia deste livro. (BOREL, 1999, p.415).⁶

No que concerne à análise das condições de produção de uma obra literária, o conceito de ritos genéticos, desenvolvido por Dominique Maingueneau, apresenta grande funcionalidade. O conceito designa as atividades relacionadas à fabricação da obra, abrangendo os domínios de elaboração, redação, pré-difusão e publicação. Como assinala o linguista, os ritos genéticos não constituem atividades próprias do discurso literário, constando como etapas ou atividades peculiares do processo de

produção de outros gêneros do discurso, como no caso de um texto legal, cuja elaboração deve seguir normas rígidas. Com relação ao discurso literário, constata-se que o gerenciamento e a exposição desses ritos variam segundo as diferentes concepções do exercício legítimo da literatura ao longo dos séculos. Maingueneau afirma que a exibição dos ritos genéticos se torna uma prática comum a partir do século XIX, dado que tal prática está associada “a uma estética romântica que valorizou a gênese e quis reencontrar a *energeia* da produção no produto acabado” (MAINGUENEAU, 2006, p. 157). A exibição dos ritos criadores, no século XIX, abrange não só o trabalho do escritor sobre o texto (ritos de escrita), com a autorização da publicação de rascunhos e correções da obra, mas também peculiaridades das condições de produção, como exílio, enclausuramento ou estudo de campo. Desse modo, empreendimentos como o “autoexílio” de Borel em um vilarejo miserável correspondem à necessidade de o criador inventar ritos genéticos específicos e, em uma perspectiva mais ousada, um modo de vida capaz de legitimar e proporcionar a criação de uma obra singular. Naquele ambiente de penúria, durante o inverno de 1836, o autor compõe os capítulos mais lúgubres e repugnantes do romance, relativos aos longos anos em que o herói Patrick é torturado, definha e enlouquece nas prisões reais do século XVIII. A autoexclusão de Pétrus Borel da sociedade parisiense corresponde, então, a um forte investimento do escritor na construção de ritos genéticos singulares, a fim de ostentar a legitimidade do processo de criação do romance, marcado por uma comunhão de infortúnio entre autor e protagonista. Para compor um romance que relate a solidão e o martírio dos encarcerados, Borel afasta-se dos prazeres e da agitação da capital, renuncia ao convívio com seus pares e busca confinamento em um vilarejo pobre e lamacento, vivendo em uma choupana, ou seja, no mais completo estado de privação. O autor constrói, assim, um modo de vida compatível com a publicação pretendida, exibindo, por meio dos ritos genéticos, a qualificação necessária para narrar e descrever cenas de tortura, abandono e sofrimento. O “exílio voluntário” de Borel também lhe permite ostentar a gesta heroica que tornou possível a elaboração de seu romance, situação que leva o escritor a contar com um ilusório sucesso na recepção da obra.

Devido às dificuldades misteriosas enfrentadas por Pétrus Borel, somadas às sucessivas querelas com o editor Ollivier, que reprovava as excentricidades estilísticas e tipográficas do autor, *Madame Putiphar* só será publicada em 11 de maio de 1839, conforme registro na *Bibliographie de la France*. A obra é lançada em dois grandes tomos, o primeiro com quatrocentas e quarenta e oito páginas e quarenta capítulos, e o segundo com quatrocentas e cinquenta e oito páginas, formando um total de sete livros, seguidos de um epílogo. Sobre a capa azul dos volumes, a representação da morte como “um quadrante de relógio sem ponteiros, com dois ossos cruzados e

uma lágrima” (CLARETIE, 1865, p. 84)⁷. O romance de Pétrus Borel é dedicado ao grande amor de sua vida, nunca antes referido pelo escritor, com a dedicatória “*À L. P. Ce livre est à toi et pour toi, mon amie*” (Este livro é seu e para você, minha amiga), em um jogo de reconhecimento velado com o destinatário. As duas iniciais designam a atriz Lucinde Paradol (1798-1843), integrante da *Comédie-Française*, no período de 1823 a 1838. Desde 1831, Borel nutre uma paixão não correspondida pela atriz, casada com um comandante da Marinha. *Madame Putiphar* também conta com duas xilogravuras como frontispício, ambas descritas por Auguste Parran: “no primeiro tomo: Patrick no Trianon, insultando Madame de Pompadour [...], sem assinatura; segundo tomo: Déborah reconhecendo Patrick no hospício; Patrick está sem camisa, em desvario, com um crucifixo no peito; à esquerda, Deborah ajoelhada” (PARRAN, 1881, p.8)⁸. A segunda ilustração contém a assinatura L.B. (Louis Boulanger) e a indicação de que foi gravada por Lacoste.

O prólogo do romance é composto por uma centena de versos alexandrinos, nos moldes da poesia épica, animado por três cavaleiros simbólicos, que disputam o coração do poeta: o Mundo, a Solidão e a Morte. O primeiro “encarna a sociedade corrompida que atrai o poeta, o segundo [...] toma a forma de um monge que recomenda a fuga deste mundo e prega em favor da religião e do estudo. Mas é o terceiro cavaleiro [...] que seduz o poeta com maior insistência” (ZIELONKA, 1988, p. 73-74)⁹. Os versos que compõem o prólogo de *Madame Putiphar* têm sua qualidade e beleza exaltadas tanto pelos biógrafos de Pétrus Borel quanto por grandes nomes da literatura francesa, tais como Charles Baudelaire, André Breton, Paul Éluard e Louis Aragon. Entretanto, Aristide Marie questiona “por que Pétrus Borel, tendo esculpido este pórtico esplêndido o sucedeu com este romance saturado de homicídios e de sangue, no qual a história é tratada com o espírito crítico de um panfletário da época do Terror? (MARIE, 1993, p. 109)”¹⁰. No entanto, não se pode negar o valor destes versos, visto que o prólogo em questão, alçado à categoria de obra-prima da poesia frenética, manterá viva a memória do autor, até o movimento de reabilitação, no final do século XIX, quando é publicada a biografia de Pétrus Borel escrita por Jules Claretie.

Cada livro de *Madame Putiphar* apresenta a mesma epígrafe de William Shakespeare: “*Where is my lord? Where is my Romeo?*”, extraída do ato V, cena III, de *Romeo and Juliet* (1592). Essa epígrafe permite a aproximação entre Déborah e Julieta, assim como a interpretação do romance de Borel como uma história de amor impossível, sobretudo considerando o início da narrativa, na Irlanda, com a oposição do pai da heroína, o conde de Cockermouth, que culmina com a fracassada tentativa de assassinato de Patrick. A diferença social entre os amantes – Patrick era filho de

um serviçal do castelo de Cockermouth – é o primeiro fator que impossibilita sua felicidade, sendo sucedido pela detenção nas prisões reais e suas consequências, razão fundamentada na corrupção moral da nobreza francesa e na arbitrariedade do poder monárquico. Também é provável que a utilização dessa epígrafe corresponda a uma estratégia de defesa do autor com relação às possíveis críticas ao horror repugnante e à violência frenética de determinados capítulos do romance, constituindo uma prova concreta do pretenso e simplório objetivo de retratar um funesto caso de amor.

Considerando a época de desenvolvimento da trama, o século XVIII francês, Pétrus Borel decidiu adotar a ortografia do século das Luzes, permeando o romance de arcaísmos e escrevendo os verbos no imperfeito com a terminação *-o^a*. Amante de excentricidades e apaixonado por etimologia, o escritor chega ao cúmulo de empregar termos em desuso desde a Idade Média, causando querelas com o editor. Empreendimentos parecidos foram realizados por Charles Nodier e Victor Hugo, de forma que a preocupação estética de compor um “estilo Antigo Regime”, bem como o gosto pela reconstituição de épocas e costumes podem ser considerados práticas comuns entre os românticos. Analisando as peculiaridades tipográficas do romance de Borel, Charles Baudelaire as associa a um minucioso ultraje aos hábitos do público, declarando que “[...] a bizarra ortografia que se pavaneia em *Madame Putiphar* [...] não é, certamente, uma ortografia mundana, [...] mas, ao contrário, uma ortografia mais do que pitoresca, aproveitando qualquer ocasião para lembrar, pomposamente, a etimologia” (BAUDELAIRE, 1968, p. 328).¹²

O primeiro capítulo de *Madame Putiphar* figura como uma espécie de prefácio, no qual o autor tece questionamentos acerca dos infortúnios sofridos por homens virtuosos, da existência da Providência, da violência e da arbitrariedade da justiça divina, etc. Ao final do capítulo, tais reflexões e julgamentos são propostos aos leitores, a partir da leitura do romance, como resume este trecho do capítulo:

Cabe a vocês, se seus corações suportarem, aprofundar e resolver: quanto a mim, pobre romancista, vou apenas apresentar os destinos mais fatais entre todos. Vocês serão bem mais felizes do que eu, se puderem acreditar que Deus foi o tecelão destas vidas e se puderem descobrir o objetivo e a missão de tais existências. (BOREL, 1999, p. 45).¹³

Desta forma, por meio desta composição específica da cenografia enunciativa do romance, Pétrus Borel formata o quadro discursivo almejado e indica o lugar que pretende atribuir ao leitor. Logo, a discussão proposta no capítulo inaugural da obra constitui uma das estratégias empreendidas pelo autor para justificar a representação do horror e da violência que permeiam a narrativa.

A FUNDAMENTAÇÃO HISTÓRICA DO ROMANCE

No que diz respeito à pertinência genérica, *Madame Putiphar*, romance frenético por excelência, também se compõe de particularidades do romance gótico (*roman noir*) e do romance histórico. Esta última classificação se baseia na utilização de um grande número de documentos históricos, relativos à corte de Luis XV, à Bastilha e à Revolução para compor o romance, dada a explícita preocupação de Pétrus Borel em retratar fiel e rigorosamente os costumes do século das Luzes, assim como a dinâmica de funcionamento das prisões reais, com suas sucessivas mudanças de administração e direção, ao longo do tempo. Para consultar tais documentos, em um trabalho de levantamento e comparação de fontes históricas, o escritor recorreu aos arquivos da *École des Chartes*, fundada em 1821, e transferida dos *Archives* para a *Bibliothèque royale*, em 1830. A pesquisa histórica realizada por Borel para compor *Madame Putiphar* aponta para a colaboração dos chartistas no enriquecimento do saber polimorfo dos jovens românticos, como explica Jean-Luc Steinmetz:

[...] alguns jovens recém-formados da *École des chartes* [...] rondavam o ateliê de Jehan Duseigneur, onde se realizavam as reuniões do grupo. Ainda não se conhece bem a influência que estes jovens eruditos exerceram sobre poetas e artistas. Os futuros chartistas, os paleógrafos, conquistados por *Hernani* suscitavam, em retorno, o interesse dos novos românticos, ávidos por conhecimentos históricos. [...] Em tal ambiência, ao mesmo tempo, estudiosa e fantasiosa, evoluíam um Borel e um Nerval. (STEINMETZ, Le fil des parques. In: BOREL, 1999, p. 17-18).¹⁴

Dentre os chartistas que mantinham estreita relação com o Pequeno Cenáculo, podem-se citar André Borel, irmão de Pétrus Borel, que criará, em 1843, o *Annuaire de la pairie et de la noblesse*, Douët d'Arq, correspondente de Gérard de Nerval, que, em 1837, efetuava a classificação dos manuscritos da *Bibliothèque royale*, sendo admitido, nos *Archives nationales* em 1841, e Barthélemy Hauréau, a quem Théophile Gautier dedicará alguns poemas, autor de um livro histórico republicano, *La Montagne* (1831), e que será nomeado conservador de manuscritos da *Bibliothèque nationale* em 1848. Com o auxílio dos jovens eruditos, o acesso do grupo do Pequeno Cenáculo aos arquivos e fontes históricas foi viabilizado e facilitado, permitindo a composição de grandes obras, como *Madame Putiphar*, *Faux Saulniers* (1850) de Nerval, inspirada no raríssimo manuscrito *Histoire de l'abbé de Bucquoy*, e *Histoire de la Bastille depuis sa fondation, 1374, jusqu'à sa destruction, 1789* (1844), escrita por Auguste Maquet, em colaboração com Auguste-Jean-François Arnould e Jules-Édouard Alboize du Pujol.

Entre os documentos que serviram de base histórica para a produção de *Madame Putiphar* constam *Mémoires de Madame la Comtesse du Barri* (1829-1830), obra escrita por Étienne de Lamothe-Langon, composta por 6 volumes que retratavam o mundo do *Parc-aux-Cerfs*¹⁵, os dois volumes das *Mémoires de Henri Masers de Latude* (1793), fugitivo que descreveu as condições de vida dos prisioneiros, os cinco volumes das *Mémoires de Mme la Marquise de Pompadour* (1808-apócrifo), os dois volumes de *Mémoires secrets sur les règnes de Louis XIV et de Louis XV* (1808), de Charles Duclos, e um dos documentos mais consultados no século XIX, como referência dos acontecimentos de 14 de julho de 1789, *La Bastille dévoilée* (1789), de Charpentier de Cossigny¹⁶. Este último documento contém a informação de que entre os sete detentos da Bastilha, dois estavam alienados e desmemoriados, sendo transferidos, em seguida, para *Charenton*, e que um deles era o conde irlandês Whythe de Malleville, que foi carregado e exibido pelos revolucionários, como prova viva da crueldade monárquica¹⁷. Logo, parece que esta informação serve de base a Borel para a composição do herói Patrick Fitz-Whyte, retrazando o percurso do conde alienado pelas prisões reais e criando um passado fictício para ele. A ambiência dos capítulos iniciais de *Madame Putiphar*, na Irlanda, é justificada pela nacionalidade do conde Whythe de Malleville. Em *Histoire de la Révolution française* (1847), Jules Michelet também confirma a existência do alienado conde irlandês encontrado na Bastilha que, em resposta ao questionamento sobre sua identidade, afirmava chamar-se “Major da Imensidão”¹⁸ (MICHELET, 1888, p. 284). No documento *La Bastille dévoilée* consta, igualmente, a informação de que Whythe de Malleville foi transferido de Vincennes à Bastilha junto com dois outros prisioneiros, M. de Solages e o marquês de Sade. No capítulo XX do último livro de *Madame Putiphar*, Pétrus Borel reconstrói tal situação, numa cena em que os três personagens se encontram e trocam algumas palavras na carruagem policial que os conduzirá à Bastilha. Após demonstrar espanto, por conta da triste e chocante aparência de Patrick, o marquês de Sade aperta sua mão e lhe diz palavras de conforto. Esta cena, de caráter romanesco, foi alvo de críticas que a consideraram improvável e sem fundamento histórico, constituindo apenas uma excentricidade impertinente do autor, que objetivava tecer louvores ao maldito marquês. Com o trabalho realizado pelos biógrafos de Borel, esta passagem do romance passou a ser avaliada, ironicamente, como uma das mais legítimas, no que concerne ao trabalho de integração entre criação romanesca e fundamentação histórica.

No prefácio da primeira reedição de *Madame Putiphar* (1877), Jules Claretie declara que a trama do romance de Pétrus Borel foi calcada em um episódio publicado no jornal *Révolutions de France et de Brabant* (1789-1791), fundado por Camille

Desmoulins¹⁹. No número quarenta deste jornal, Desmoulins publicou uma carta, datada de 15 de julho de 1790, que lhe foi enviada pelo capitão irlandês Macdonagh. Este denuncia o coronel de seu regimento por ofensas e perseguições arbitrárias, culminando com sua detenção no forte de Sainte-Marguerite (onde a heroína de Borel é encarcerada) e o sequestro de sua mulher, Rose Plunkett, pelo coronel. Com base nestas evidências, Jules Claretie sustenta que “Pétrus Borel encontrou nesta carta o tema de *Madame Putiphar* e que, modificando o papel de Rose, que se tornou Déborah, incrementando sua narrativa com uma visita à Pompadour e uma tomada da Bastilha, ele escolheu, naquele dia, Camille Desmoulins como colaborador” (CLARETIE, 1877-1878, p. XX)²⁰. Em contraposição, Jean-Luc Steinmetz questiona o conhecimento e a utilização deste documento por Borel, afirmando que a composição de *Madame Putiphar* se fundamenta, em grande parte, nas *Mémoires* de Henry Masers de Latude. Steinmetz realiza uma minuciosa análise comparativa, salientando a retomada empreendida por Borel, no que se refere a situações, apresentação e descrição de personagens presentes nos relatos de Latude²¹.

A classificação que enquadra *Madame Putiphar* entre as produções do *roman noir* encontra justificativa em particularidades espaço-temporais da trama, como o cenário dos castelos do século XVIII, a ambiência lúgubre e nauseabunda das prisões reais, a descrição de paisagens nefastas, assim como a exacerbada representação do horror e do sofrimento humano, culminando com a retomada de personagens-tipo e cenas consagradas do romance gótico. Dentre estas cenas, pode-se apontar a da *Freira ensanguentada* (*La Nonne sanglante*), que remete a *The Monk*, de Lewis. No entanto, como ressalta François Kerlouégan,

se Borel recorre à “maquinaria” gótica no que ela tem de mais previsível, ele sabe, sobretudo, restituir-lhe sua força de subversão política. Assim, quando o povo parisiense arromba as portas da Bastilha e encontra o esqueleto de um prisioneiro, o episódio, longe de suscitar o terror peculiar ao gênero, é imediatamente politizado. (KERLOUÉGAN, 2005, p. 193).²²

A politização apontada nesta passagem do romance diz respeito às reflexões do narrador, apresentadas após a grotesca descrição do esqueleto, preso à parede por um gancho espetado na nuca: “Quem poderia ser este homem? Qual teria sido o seu crime? Quem ordenou esta perversidade? Ignoramos! Apenas o olhar de Deus pode alcançar a tirania em suas mais profundas e impenetráveis intimidades” (BOREL, 1999, p. 398)²³. Desta forma, a representação do horror e da violência, legitimada pela verdade histórica, ultrapassa exigências puramente estéticas ou vinculadas estratégias galvânicas de recepção, assumindo, então, contornos polêmicos. O romance

de Pétrus Borel se distingue das produções do romance gótico pela frágil intensidade do anticlericalismo, pela ausência de satanismo e de fenômenos metafísicos, mesmo aqueles da ordem do “sobrenatural explicado”, peculiar às obras de Ann Radcliffe. A injustiça, a violência e o horror repugnantes representados em *Madame Putiphar* são claramente atribuídos à dissolução dos costumes, à corrupção social e à arbitrariedade do poder real, simbolizado pela carta selada (*lettre de cachet*). O historiador Robert Darnton explica tal simbologia nos seguintes termos:

o *cachet* era um pequeno sinete gravado. As “cartas seladas”, documentos que determinavam encarceramento ou exílio, seladas em branco com o sinete real e distribuídas entre os favoritos do trono. Estes usavam-nos, o mais das vezes, para ajustar contas pessoais, daí haverem se tornado um dos mais expressivos símbolos da arbitrariedade e do despotismo do *Ancien Régime* (Antigo Regime). (DARNTON, 1989, p. 246).

Diversas tradições operam em *Madame Putiphar*, a História, o gótico inglês, a literatura libertina do século XVIII, a literatura revolucionária e o mito da Bastilha, que se compõe de fontes históricas acerca do tema (*La Bastille dévoilée*), bem como da utilização e do remanejamento dos dados históricos em obras de ficção. Considerando a comprovada existência de Whyte de Malleville, o desmemoriado irlandês encontrado na Bastilha, Jean-Luc Steinmetz argumenta que “o 14 de julho motivou o romance. *Ele é seu verdadeiro ponto de partida*, e não o desfecho triunfal. [...] a História secretara *realmente* aquilo que *ficticiamente* pôde-se tomar depois como um herói, saído diretamente do *roman noir*” (STEINMETZ, 1984, p. 120)²⁴. No que se refere às produções dos frenéticos de 1830, muitas vezes o enquadramento histórico expressa, de forma oblíqua, posicionamentos políticos. Como assinala Jaroslav Fryèer, em *Madame Putiphar*, Pétrus Borel utiliza os dados históricos para “[...] cobrir de injúrias os reis, os suzeranos, a monarquia e, sobretudo, aquela que representava sua forma mais monstruosa, a de Luis XV e de Madame Putiphar, quer dizer, da Pompadour” (FRYÈER, 1990, p. 17)²⁵. No epílogo do romance, com a eclosão da Revolução Francesa, Borel acaba por tecer críticas à Monarquia de Julho. O autor apresenta a Revolução como manifestação da justiça divina, tendo o povo como seu instrumento. Este, por sua vez, seria punido por séculos, devido a este grande derramamento de sangue, por meio de dois outros instrumentos da Providência, Napoleão e Luís Filipe I. Borel transforma a apresentação da Revolução e dos regimes políticos subsequentes, em uma espécie de epopeia, justificando, ironicamente, o regime de massacre do “rei burguês” Luís Filipe I, que destrói o povo com impostos. Em uma patente e provocadora crítica à política mercantil da Monarquia de Julho, o

rei dos franceses é descrito como “[...] um homem com mãos em forma de gancho, tendo por cetro uma pinça; um caranguejo gigantesco; uma lagosta sem sangue nas veias, mas com uma carapaça cor de sangue derramado!” (BOREL, 1999, p. 385)²⁶. De acordo com Victor Brombert, a intriga de *Madame Putiphar* é encaminhada de modo a ilustrar uma sorte de expiação política e, sob uma perspectiva alegórica, conceber o Destino ou a Providência como os verdadeiros tiranos²⁷. Assim, a responsabilidade dos infortúnios vividos pelos protagonistas é atribuída a um Destino fatal, dado que Patrick e Déborah deveriam expiar os pecados de seus ancestrais. A Revolução Francesa é apresentada como uma grande ironia da História, pois Luís XV e Madame de Pompadour, os vilões do romance, já mortos, escapam da justiça da Providência e da fúria popular. Vengeance, criado para vingar a honra do pai, é assassinado pelo marquês Gave de Villepastour, chefe do regimento dos mosqueteiros, que tentou estuprar Déborah e traiu a confiança de Patrick, fato que choca e contraria as expectativas de justiça dos leitores, em uma ironia amarga e trágica. Também é possível identificar um jogo construído por Pétrus Borel na composição do romance, visto que, ao utilizar o conceito de expiação para justificar o destino trágico dos personagens, Borel alude ao próprio fracasso e às adversidades que enfrenta.

Os ataques de Pétrus Borel à dissolução moral da aristocracia e à arbitrariedade do poder monárquico fundamentam-se, igualmente, na alusão à literatura libertina e aos libelos difamatórios do século XVIII. Baseada em doutrinas filosóficas como o epicurismo, enfatizando o conceito de libertinagem como liberdade espiritual e moral, esta produção literária, desenvolvida paralelamente ao Alto Iluminismo, alcançou grande sucesso de público, sobretudo entre os aristocratas, fúteis, ociosos e depravados. Em *Madame Putiphar*, ao retratar os costumes do século das Luzes, Pétrus Borel faz referência ao espaço privilegiado da literatura libertina e a representantes das produções eróticas e “filosóficas”. Desta forma, o boudoir de Madame Putiphar é descrito com detalhes, indicando a aromatização do cômodo com essências do Oriente, a ornamentação em estilo rococó, qualificado como hipocrisia estética, com mobílias trabalhadas, relevos em bronze e lustres de cristal. Neste espaço íntimo, Madame de Pompadour se insinua lascivamente para Patrick, em uma alusão à passagem bíblica, na qual a mulher de Putifar tenta seduzir José do Egito. O personagem Fitz-Harris, amigo irlandês de Patrick, figura como representante dos libelistas, encarcerado por *lettre de cachet*, devido à redação de um libelo difamatório dedicado à Madame Putiphar. Ao longo do romance, obras e artistas vinculados à estética libertina são citados, como o escritor Crébillon Fils (1707-1777), considerado o precursor do gênero, Clodion (1733-1814), escultor francês conhecido por suas sátiras e bacantes, e o marquês de Sade, representado como personagem do romance.

Desse modo, Borel se serve das características da literatura libertina e clandestina do século das Luzes, para tecer críticas ao comportamento de Luis XV e de Madame de Pompadour, apresentando tal vertente literária como metonímia da perversão e dissolução moral da corte francesa do século XVIII. A narrativa de Borel manifesta filiação à tradição do romance libertino, contendo determinados traços desta literatura, como personagens típicos, situações e espaços eróticos por excelência. Entretanto, tais elementos são retomados com intenção provocadora, visando o desenvolvimento de críticas estéticas e políticas, bem como indiciam o vínculo entre o perfil enunciativo Pétrus Borel e uma posição política abertamente antimonárquica.

O universo carcerário também possui função determinante na organização espacial do romance, bem como na evolução da trama e na representação do horror. Há em *Madame Putiphar* uma gradação de prisões, como o castelo do pai de Déborah, descrito como uma sinistra fortaleza gótica, o apartamento do *Parc-aux-cerfs*, prisão galante, a casa onde Déborah cria o filho, situada no alto de uma colina cercada por bosques, tipo de prisão refúgio, e, finalmente, o calabouço do forte de Sainte-Marguerite, o torreão de Vincennes e a Bastilha. O espaço reservado aos heróis se contrai progressiva e significativamente, culminando com o último grau de internalização, ilustrado pela loucura de Patrick. O confinamento do herói e seu amigo Fitz-Harris nas prisões reais, por longos anos, determina a paralisação da ação principal, em uma espécie de negação do romanesco. O autor se limita a tecer descrições grotescas e escatológicas relativas ao estado infecto do espaço e à degradação física e mental dos prisioneiros. Já no final do romance, “a contração espacial conduz também ao silêncio. Após dez anos de reclusão, os dois prisioneiros não têm mais nada a se dizer. Uma vez sozinho, Patrick renuncia a qualquer comunicação com o mundo exterior. Ele escolhe o mutismo [...] e assim submerge na loucura” (TONDEUR, 1984, p. 76)²⁸. Quando liberado pela Revolução, o herói só é capaz de emitir sons incompreensíveis, atingindo a esfera de uma antilinguagem.

Após descrever as torturas sofridas pelos prisioneiros, Pétrus Borel se considera autorizado a exaltar o Divino Marquês, qualificando-o como um mártir, uma das glórias da França. Em seguida, dirigindo-se de forma indignada ao público e aos críticos, Borel apresenta Sade como “[...] o ilustre autor de um livro, que todos acusam de infâmia, e que todos trazem no bolso” (BOREL, 1999, p. 361)²⁹. Entre 1833-1835, *Justine* aparece como a obra mais conhecida do marquês, apesar do fato deste título encobrir também *La Nouvelle Justine* e *Juliette*. A ousada e explícita exaltação ao marquês libertino e sua presença como personagem de *Madame Putiphar* permitem a Béatrice Didier sustentar que a trajetória de Sade constitui a inspiração principal para a composição do romance.

Pétrus Borel não se contentou em exibir a imagem de Sade, ele forneceu a seu protagonista uma parte da biografia do Marquês, particularmente, o que constituiu mesmo a vida do autor de Justine, o encarceramento contínuo e arbitrário; mas a analogia vai além: todo o desfecho excessivamente patético parece ter sido inspirado pelo fim da vida de Sade, no asilo psiquiátrico de Charenton. (DIDIER, 1972, p. XV).³⁰

Segundo Béatrice Didier, apenas uma diferença, no que tange à focalização, impede a classificação de *Madame Putiphar* como romance sadiano. Ao contrário de Sade, que apresenta o ponto de vista do carrasco, Pétrus Borel privilegia o da vítima, de forma que narrador e leitor participam de seu sofrimento e desespero. Deve-se ressaltar que a exaltação do marquês libertino constituiu fator determinante para a condenação simbólica de Pétrus Borel.

Assim, logo após a publicação do romance, certo do sucesso e do impacto que a obra suscitaria, Borel distribuiu exemplares aos “companheiros” do Pequeno Cenáculo, a Balzac e ao mestre Victor Hugo. Entretanto, como relata Steinmetz, dentre os críticos e jornalistas da época, “a maior parte permanece silenciosa, diante desta obra desordenada, impregnada de um frenesi fora de época. Maquiado em *roman noir*, o equivocado romance histórico de Pétrus não encontra eco” (STEINMETZ, 2002, p. 161)³¹. Segundo, Jules Claretie, preferindo a condenação ao silêncio, Pétrus Borel teria procurado um dos mais renomados críticos da época, Jules Janin, devotado à Monarquia de Julho, para que comentasse a publicação de seu romance no *Journal des Débats*. Claretie relata que Janin teria respondido a tal solicitação nos seguintes termos: “Se eu falar de seu livro, vou simplesmente compará-lo às obras do marquês de Sade”. ‘Compare’, disse Pétrus” (CLARETIE, 1865, p. 107)³². Em sua crítica, Jules Janin condena o estilo brutal do autor, seu humor de canibal, a imoralidade disseminada em *Madame Putiphare*, principalmente, a presença do Divino Marquês como um dos personagens do romance, ainda mais sendo qualificado por Borel como um mártir das prisões reais, uma das glórias da França. O crítico aponta a exaltação do marquês libertino como uma pilhéria funesta do autor, uma prova de seu desequilíbrio e mau gosto, assim como um dos maiores paradoxos do romance sangrento de Borel, visto que Sade deveria ser qualificado como um blasfemo diabólico e atroz, responsável pela composição de livros “inomináveis que causaram mais estragos do que a peste”³³ (JANIN, 1839, n.p.). Indignado com a absurda e irônica vitimização de Sade, Janin esbraveja: “se um dia as cartas seladas puderam ser justificadas por determinada situação, mas se um dia as prisões de Estado foram úteis, mas se um dia a autoridade teve o direito de capturar um homem e

confiscá-lo, corpo e alma, é justamente este homem que deveria servir de exemplo!" (JANIN, 1839, n.p.)³⁴. Destaca-se que Jules Janin é o autor de um dos primeiros textos sobre Sade, publicado na *Revue de Paris*, em 30 de novembro 1834³⁵. Neste texto, Janin mistura crítica e ficção, narrando a história de um suposto amigo de infância, vitimado pela epilepsia seguida de demência, em consequência da leitura das obras de Sade. Desse modo, na cena literária da época, o nome de Pétrus Borel torna-se sinônimo de estética imoral e subversiva, de um frenesi intolerável e primitivo, e o conteúdo de suas obras, uma ameaça à ordem social e política. Entretanto, com o movimento de redescoberta e releitura dos "pequenos românticos", no final do século XIX, Borel será exaltado por Baudelaire e, posteriormente, pelos surrealistas franceses, que o consagram como representante por excelência do romantismo frenético, elegendo-o, igualmente, como ancestral do movimento surrealista, em termos de revolta e furor poético. André Breton avalia que, entre os românticos frenéticos de 1830, Pétrus Borel destaca-se como um dos maiores detentores da rara e distintiva "virtude de decepção"³⁶ (BRETON, 1988, p. 452), associada a uma altiva recusa da glória e ao acúmulo do capital de infortúnio. Após as ácidas críticas e o insucesso que marcaram a publicação e a recepção de *Madame Putiphar*, se inicia o processo de condenação simbólica de Pétrus Borel. O escritor ainda atua por alguns anos como colaborador em diversos periódicos, mas não encontra possíveis estruturais no campo literário da época para reconverter significativamente seu projeto estético. Por fim, Borel deixa a França, em 1846, para trabalhar como fiscal de colonização na Argélia.

NOTAS

¹ Pós-doutoranda em Literatura Francesa pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro/Departamento de Letras Neolatinas. Pesquisa desenvolvida com o apoio da bolsa PNPd/CAPES.

² "il y a dans tout groupe une individualité pivotale, autour de laquelle les autres s'implantent et gravitent comme un système de planètes autour de leur astre. Pétrus Borel était cet astre". As traduções são da autora e virão acompanhadas do texto original em nota de rodapé.

³ Cf. LEVY, Maurice. Le roman « gothique » anglais, 1764-1824. Paris: Albin Michel, 1995.

⁴ "Pétrus Borel est peut-être le seul auteur français par qui nous pouvons nous faire une idée de ce qu'on appelait, au début du XIX^e siècle, le genre frénétique, genre auquel le style de Madame Putiphar me semble merveilleusement adapté".

⁵ "[...] C'est assis dans une cheminée, au milieu d'une hutte de boue et de chaume, entre deux mares ou plutôt deux margouillis que ton ami, avec des sabots colossaux aux pieds et sur le dos une souquenille de toile à voiles, t'écrit ces lignes et t'embrasse [...]. Au Baizil, Lycanropolis, ce mardi 29 novembre 1836".

⁶ "[...] Les infortunes si réelles et si grandes que ma plume ou plutôt que mon cœur s'est plu

- à consigner longuement dans ces pages ne sont rien au prix des aventures et des malheurs presque romanesques qui ont traversé cette œuvre tout le long de sa carrière ; ce serait une chose curieuse à faire que la biographie de ce livre. [...]”.
- ⁷ “[...] un quadran d’horloge, sans aiguilles, avec deux os de mort croisés et une larme. [...]”.
- ⁸ “[...] tome premier: Patrick à Trianon, insultant Madame de Pompadour [...], non signé; tome second: Déborah reconnaissant Patrick à la maison des fous; Patrick est nu, hagard, avec un crucifix sur la poitrine; à gauche, Déborah à genoux; [...]”.
- ⁹ “[...] Le premier (le Monde) incarne la société corrompue qui attire le poète, le deuxième (la Solitude) prend la forme d’un moine qui recommande la fuite de ce monde et qui plaide en faveur de la religion et de l’étude. [...] Mais c’est le troisième cavalier (le Néant, ou la Mort) qui attire le poète avec la plus grande insistance [...]”.
- ¹⁰ “Pourquoi Pétrus Borel, ayant sculpté ce portique splendide, l’a-t-il fait suivre de ce roman saturé de meurtres et de sang, où l’histoire est traitée avec l’esprit critique d’un pamphlétaire de la Terreur [...] ? “.
- ¹¹ A terminação moderna é – ai. “O E fechado [...] tônico livre torna-se [ei] depois, por meio de uma evolução complexa, [WE]. Deste, geralmente, chega a [WA] escrito oi: (h)habçre > avoir > avoir [AVWAR]. Às vezes [WE] foi reduzido a [E], que a Academia escreve ai desde 1835: crta(m) > creie > croie > craie [KRE] ; (h)habçbat > aveit > avoit > avait [AVE].” GREVISSE, Maurice. Le bon usage; grammaire française. 12 ed. Paris – Louvain-la-Neuve: Duculot, 1986, p. 83.
- ¹² “[...] la bizarre orthographe qui se pavane dans Madame Putiphar [...] n’est certes pas une orthographe mondaine, [...] mais, au contraire, une orthographe plus que pittoresque et profitant de toute occasion pour rappeler fastueusement l’étymologie. [...]”.
- ¹³ “C’est à vous, si vos cœurs n’y défont point, d’approfondir et de résoudre: quant à moi, pauvre conteur, je vais tout simplement vous développer des destinées affreuses entre les destinées. Bien plus heureux que moi vous serez, si vous pouvez croire qu’une Providence ait été le tisserand de pareilles vies, et si vous pouvez découvrir le but et la mission de pareilles existences. [...]”.
- ¹⁴ “[...] quelques jeunes gens frais émoulus de l’École des chartes [...] hantaient l’atelier de Jehan Duseigneur où se tenaient les réunions du groupe. On méconnaît encore l’influence qu’exercèrent sur les poètes et les artistes ces jeunes érudits. Les chartistes en herbe, les paléographes conquis par Hernani suscitaient en retour l’intérêt des nouveaux romantiques avides de connaissances historiques. [...] Dans une telle ambiance, studieuse et fantaisiste à la fois, évoluaient un Borel, un Nerval. [...]”.
- ¹⁵ Nome de um antigo bairro de Versalhes onde se localizava o palácio comprado por Luís XV para acomodar suas amantes “temporárias”.
- ¹⁶ Cf. DAHAN, Jacques-Remi. Pétrus Borel et la Bibliothèque Royale. In: Cahiers du Centre d’Études de Tendances Marginales dans le Romantisme Français, (Université Masaryk, Brno) , n. 2, 1993, p. 48-58.
- ¹⁷ Cf. CHARPENTIER DE COSSIGNY, Joseph-François. La Bastille dévoilée, ou Recueil de pièces authentiques pour servir à son histoire. Paris: Desenne, 1789.
- ¹⁸ “Major de l’Immensité”.
- ¹⁹ Advogado, jornalista e revolucionário francês, Camille Desmoulins (1760-1794) é considerado como um dos principais oradores da Revolução Francesa. Desmoulins inicia a carreira de

jornalista com a fundação do jornal *Révolutions de France et de Brabant*, que conta com 86 números, no qual denuncia o complô aristocrático e se opõe ao sufrágio censitário. Grande amigo de Robespierre, integrante do grupo dos Montanheses, Desmoulins assume o cargo de secretário do Ministério da Justiça, dirigido por Danton, em agosto de 1792. Após a condenação dos Girondinos, em 30 de outubro de 1793, Desmoulins manifesta um gradativo afastamento dos Montanheses, funda um novo jornal, *Le vieux cordelier*, no qual proclama o fim do Terror, estratégias de clemência, tendo como alvo os revolucionários radicais (Enragés). Julgado como dantonista, Camille Desmoulins é preso e guilhotinado em 1794.

²⁰ “[...] Pétrus Borel y a trouvé le sujet de Madame Putiphar, et que modifiant le rôle de Rose devenue Déborah, agrémentant son récit d’une visite à la Pompadour et d’une prise de la Bastille, il a choisi, ce jour-là, Camille Desmoulins pour collaborateur”.

²¹ Cf. STEINMETZ, Jean-Luc. Les malheurs du récit. In: BOREL, Pétrus. *Madame Putiphar*. Paris: Regine Deforges, Coll. “La Bibliothèque Noire”, 1972, p. 379-441.

²² “[...] Si Borel a recours à la « machinerie » gothique dans ce qu’elle a de plus attendu, il sait surtout lui redonner sa force de subversion politique. Ainsi, lorsque le peuple parisien force les portes de la Bastille et y trouve le squelette d’un prisonnier, l’épisode, loin de susciter la terreur propre au genre, est aussitôt politisé [...]”.

²³ “[...] – Quel avait pu être cet homme? quel avait été son crime? qui commanda ce forfait? on l’ignore! Le regard de Dieu seul peut suivre la tyrannie dans ses derniers et impénétrables replis”.

²⁴ “[...] Le 14 juillet motiva le roman. Il en est le véritable point de départ, et non l’aboutissement triomphal. [...] l’Histoire avait secrètement celui que fictivement on a pu prendre ensuite pour un héros, tout droit issu du roman noir”.

²⁵ “[...] l’auteur accable d’invectives les rois, les suzerains, la monarchie et surtout celle qui en représentait la forme la plus monstrueuse, celle de Luis XV et de Madame Putiphar, c’est-à-dire de la Pompadour [...]”.

²⁶ “[...] un homme aux mains crochues portant pour sceptre une pince; une écrevisse de mer gigantesque; un homard, n’ayant point de sang dans les veines – mais une carapace couleur de sang répandu!”.

²⁷ Cf. BROMBERT, Victor. Pétrus Borel et les prisons noires. In: _____. *La Prison romantique*. Essai sur l’imaginaire. Paris: Corti, 1975, p. 53-66.

²⁸ “Le rétrécissement spatial mène également au silence. Après dix ans de réclusion, les deux prisonniers n’ont plus rien à se dire. Une fois seul, Patrick renonce à toute communication avec le monde extérieur. Il choisit le mutisme [...] et ainsi sombre dans la folie. [...]”.

²⁹ “[...] l’illustre auteur d’un livre contre lequel vous criez tous à l’infamie, et que vous avez tous dans votre poche [...]”.

³⁰ “Pétrus Borel ne s’est pas contenté de faire apparaître l’image de Sade, il a prêté à son personnage principal une partie de la biographie du Marquis, en particulier, ce qui fut la vie même de l’auteur de *Justine*, l’incarcération continue et injustifiée; mais l’analogie va plus loin: tout le dénouement si pathétique semble avoir été inspiré par la fin de la vie de Sade à l’hôpital des fous de Charenton”.

³¹ “[...] La plupart restente silencieux devant cet ouvrage désordonné, plein d’un frénétisme hors de saison. Maquillé en roman noir, l’équivoque roman historique de Pétrus ne rencontre pas d’écho. [...]”.

³² “[...] ‘Si je parle de votre livre, je le comparerai tout simplement aux œuvres du marquis de Sade’. ‘Comparez’, dit Pétrus”.

³³ “[...] l’auteur de ces livres sans nom qui ont causé plus de ravages que la peste [...]”.

³⁴ “[...] Mais si jamais les lettres de cachet ont pu être justifiées par un certain côté, mais si jamais les prisons d’Etat ont été utiles, mais si jamais l’autorité a eu raison d’enlever un homme et de le confisquer corps et âme, c’est justement cet-homme-là qui devrait servir d’exemple! [...]”.

³⁵ Cf. JANIN, Jules. Le Marquis de Sade. In: Revue de Paris, t. XI, novembre 1834, p. 321-360. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr>. Acesso em: março de 2017.

³⁶ “La vertu de déception”.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. Pétrus Borel. In: _____. **L’art romantique**. Paris: Garnier-Flammarion, 1968, p. 327-330.

BOREL, Pétrus. **Madame Putiphar**. Ed. de Jean-Luc Steinmetz. Paris: Phébus, 1999.

BRETON, André. Pétrus Borel (1809-1859), le bouc émissaire du romantisme. In: _____. **Œuvres complètes**, Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, t. I, 1988, p. 451-454.

BROMBERT, Victor. Pétrus Borel et les prisons noires. In: _____. **La Prison romantique. Essai sur l’imaginaire**. Paris: Corti, 1975, p. 53-66.

CHARPENTIER DE COSSIGNY, Joseph-François. **La Bastille dévoilée, ou Recueil de pièces authentiques pour servir à son histoire**. Paris: Desenne, 1789.

CLARETIE, Jules. **Pétrus Borel le Lycanthrope**. Paris: Pincebourde, 1865. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr>. Acesso em: abril de 2017.

_____. Préface. In: BOREL, Pétrus. **Madame Putiphar**. Paris: L. Willem, 2 vol., 1877-1878, p. IX-XXII.

DAHAN, Jacques-Remi. Pétrus Borel et la Bibliothèque Royale. In: **Cahiers du Centre d’Études de Tendances Marginales dans le Romantisme Français**, (Université Masaryk, Brno), n. 2, 1993, p. 48-58.

DARNTON, Robert. **Boemia literária e revolução. O submundo das Letras no Antigo Regime**. Trad. Luis Carlos Borges. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DIDIER, Béatrice. *Madame Putiphar*. Roman sadien?. In: BOREL, Pétrus. **Madame Putiphar**. Paris: Regine Deforges, Coll. “La Bibliothèque Noire”, 1972, p. VII-XX.

FRYÈER, Jaroslav. La prose frénétique dans la littérature française. In: **Studia minora Facultatis**

Philosophicæ Universitatis Brunensis (SPFFBU), n. LII, 1990, p. 9-22. Disponível em: www.phil.muni.cz. Acesso em março de 2017.

GAUTIER, Théophile. **Histoire du romantisme**. Paris: Charpentier et Cie, Libraires Éd., 1874.

GREVISSE, Maurice. **Le bon usage**; grammaire française. 12 ed. Paris – Louvain-la-Neuve: Duculot, 1986.

JANIN, Jules. Le Marquis de Sade. In: **Revue de Paris**, t. XI, novembre 1834, p. 321-360. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr>. Acesso em: março de 2017.

_____. Madame Putiphar. In: **Journal des Débats**, le 5 juin 1839.

KERLOUÉGAN, François. *Madame Putiphar* de Pétrus Borel: historicisation du corps et incarnation de l'histoire. In: ROULIN, Jean-Marie (Org.). **Corps, littérature, société (1789-1900)**. Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, p. 191-200.

LEVY, Maurice. **Le roman « gothique » anglais, 1764-1824**. Paris: Albin Michel, 1995.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MICHELET, Jules. **Histoire de la Révolution**. Paris: Alphonse Lemerre, t. I, 1888. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr>. Acessado em março de 2017.

PARRAN, A. **Romantiques. Editions originales, vignettes, documents inédits ou peu connus**. Alais: Impr. J. Martin, 1881.

STEINMETZ, Jean-Luc. Les malheurs du récit. In: BOREL, Pétrus. **Madame Putiphar**. Paris: Regine Deforges, Coll. "La Bibliothèque Noire", 1972, p. 379-441.

_____. La vérité sur Madame Putiphar. Gothique et Histoire. In: **Europe. Revue littéraire mensuelle**, n. 659-Le roman gothique, mars 1984, p. 112-123.

_____. STEINMETZ, Jean Luc. Le fil des parques. In: BOREL, Pétrus. **Madame Putiphar**. Paris: Phébus, 1999, p. 9-30.

_____. *Pétrus Borel. Vocation*: poète maudit. Paris: Fayard, 2002.

TONDEUR, Claire-Lise. Pétrus Borel: l'univers carcéral de *Madame Putiphar*. In: **Nineteenth-Century French Studies**, vol. 12, n. 4 & vol. 13, n. 1, 1984, p. 70-80.

ZIELONKA, Anthony. Les préfaces, prologues et manifestes des *Petits Romantiques*. In: **Romantisme**, n. 59, 1988, p. 71-90.