

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANDRESSA CRISTINE MARÇAL DA SILVA

*O PERFUME*: LINGUAGEM LITERÁRIA OLFATIVA  
E ADAPTAÇÃO FÍLMICA COMO (RE)CRIAÇÃO

Curitiba  
2015

ANDRESSA CRISTINE MARÇAL DA SILVA

*O PERFUME*: LINGUAGEM LITERÁRIA OLFATIVA  
E ADAPTAÇÃO FÍLMICA COMO (RE)CRIAÇÃO

Dissertação apresentada como requisito parcial à  
obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários  
do Programa de Pós-Graduação em Letras da  
Universidade Federal do Paraná.

Linha de pesquisa: Literatura e outras linguagens  
Orientadora: Profa. Dra. Célia Arns de Miranda

Curitiba  
2015

Catálogo na publicação  
Vivian Castro Ockner – CRB 9ª/1697  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Silva, Andressa Cristine Marçal  
O perfume: linguagem literária olfativa e adaptação fílmica como  
(re)criação. / Andressa Cristine Marçal Silva. – Curitiba, 2015.  
200 f.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Célia Arns de Miranda  
Dissertação (Mestrado em Letras) - Setor de Ciências Humanas,  
Letras e Artes,  
Universidade Federal do Paraná.

1. Letras – literatura – estudo e ensino.  
2. Literatura – linguagem literária – análise do discurso. 3. Arte e  
literatura – crítica e interpretação – cinema. I. Título.

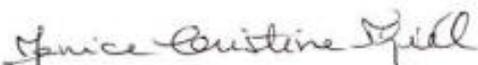
CDD 801.4

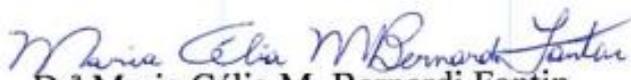


Setor de Ciências Humanas  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras  
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata septingentésima segunda, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestranda **ANDRESSA CRISTINE M. DA SILVA**. No dia vinte e oito de agosto de dois mil e quinze, às quatorze horas, no laboratório 3, 10.º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Célia Arns de Miranda, Presidente, Maria Célia M. Bernardi Fantin, Janice Cristine Thiel designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada “**O PERFUME: LINGUAGEM LITERÁRIA OLFATIVA E ADAPTAÇÃO FÍLMICA COMO (RE)CRIAÇÃO**”, apresentada por **ANDRESSA CRISTINE M. DA SILVA**. A sessão teve início com a apresentação oral da mestranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após, a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora Célia Arns de Miranda retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da dissertação deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia vinte e oito de agosto de dois mil e quinze.

  
Dr<sup>a</sup> Célia Arns de Miranda

  
Dr<sup>a</sup> Janice Cristine Thiel

  
Dr<sup>a</sup> Maria Célia M. Bernardi Fantin

  
Andressa Cristine M. Da Silva



Setor de Ciências Humanas  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras  
Tel./Fax: +55 41 3380-5102

## PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **ANDRESSA CRISTINE M. DA SILVA** para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo-assinados Célia Arns de Miranda, Maria Célia M. Bernardi Fantin, Janice Cristine Thiel arguíram, nesta data, a candidata, que apresentou a dissertação "**O PERFUME: LINGUAGEM LITERÁRIA OLFATIVA E ADAPTAÇÃO FÍLMICA COMO (RE)CRIAÇÃO**".

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Dr <sup>a</sup> Célia Arns de Miranda (Presidente)		Aprovado
Dr <sup>a</sup> Maria Célia M. Bernardi Fantin		Aprovado
Dr <sup>a</sup> Janice Cristine Thiel		Aprovado

Curitiba, 28 de agosto de 2015.

**Prof. Dr. Antonio Augusto Nery**  
vice-coordenador  
matrícula 1792071

Antonio Augusto Nery  
Vice-Coordenador  
Matrícula-SIAPE 1792071

## RESUMO

Dos cinco sentidos humanos, o olfato certamente é o menos estudado em pesquisas científicas. Nas artes, entretanto, especialmente na literatura, as sensações olfativas têm sido exploradas em diversos gêneros desde a Antiguidade, por estarem associadas às emoções, aos instintos e à memória das pessoas. Duas obras importantes que valorizam o olfato são *O Perfume: história de um assassino*, de Patrick Süskind, romance publicado em 1985, e o filme homônimo adaptado e dirigido por Tom Tykwer em 2006. A presente dissertação analisa o romance e o filme nas questões intrinsecamente ligadas ao olfato, de forma a compreender a linguagem olfativa criada pelo escritor e recriada pelo cineasta, a constituição do personagem principal e o destaque na história para a invenção do melhor perfume do mundo. Para desenvolver a análise do livro e do filme, esta pesquisa baseia-se em aspectos literários, históricos, filosóficos e sociais sobre o processo da olfação. Considerando as teorias da adaptação contemporâneas, principalmente de Linda Hutcheon e Robert Stam, a dissertação estabelece relações dialógicas entre o livro e o filme sempre destacando características específicas de cada mídia e o ponto de vista de cada autor.

Palavras-chave: *O Perfume*. Literatura e cinema. Linguagem olfativa.

## ABSTRACT

Of the five human senses, smell is certainly the least studied in scientific research. In the arts, however, especially in literature, the olfactory sensations has been explored in various genres from antiquity, being associated with the emotions, the instincts and the people's memory. Two important works that value the smell are *Perfume: The Story of a Murderer* by Patrick Süskind, novel published in 1985, and the homonym film adapted and directed by Tom Tykwer in 2006. This dissertation analyzes the novel and the film on the issues intrinsically associated with the smell, in order to understand the olfactory language created by writer and recreated by filmmaker, the constitution of the main character and the highlight in history to the invention of the best perfume in the world. To develop the analysis of the book and the film, this research is based on literary, historical, philosophical and social aspects of the olfaction process. Considering the theories of contemporary adaptation, especially Linda Hutcheon and Robert Stam, this dissertation establishes dialogical relations between the book and the film, always contrasting the specific characteristics of each media and the point of view of each author.

Keywords: *Perfume*. Literature and cinema. Olfactory language.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – <i>FILÓSOFO EM MEDITAÇÃO</i> , REMBRANDT, 1632, ÓLEO SOBRE TELA, MUSEU DO LOUVRE, PARIS.....	48
FIGURA 2 – GRENOUILLE FAREJA A GAROTA COM NECTARINAS .....	48
FIGURA 3 – GRENOUILLE REPRODUZ A FÓRMULA DO PERFUME AMOR E PSIUÊ PARA O MESTRE BALDINI.....	49
FIGURA 4 – LAMA DE PARIS.....	51
FIGURA 5 – CEMITÉRIO DOS INOCENTES EM 1785, VISÃO FRONTAL.....	53
FIGURA 6 – CEMITÉRIO DOS INOCENTES EM 1785, VISÃO LATERAL.....	53
FIGURA 7 – MAPA DA REGIÃO ONDE SE SITUAVA O CEMITÉRIO DOS INOCENTES.....	54
FIGURA 8 – <i>UNE SCÈNE DU MARCHÉ DES INNOCENTS</i> , JEAN CHARLES TARDIEU, 1814, MUSEU DO LOUVRE, PARIS.....	58
FIGURA 9 – <i>LE MARCHÉ ET LA FONTAINE DES INNOCENTS</i> , JOHN JAMES CHALON, 1822, MUSEU CARNAVALET, PARIS.....	58
FIGURA 10 – CENA DO COMERCIAL <i>LA VIE EST BELLE</i> , 42” .....	113
FIGURA 11 – CENA DO COMERCIAL <i>LA VIE EST BELLE</i> , 47”.....	114
FIGURA 12 – CENA DO COMERCIAL <i>THE FUTURE IS GOLD</i> , 40” .....	115
FIGURA 13 – BALDINI RELEMBRA MOMENTOS BONS DO PASSADO AO SENTIR O PERFUME CRIADO POR GRENOUILLE .....	130
FIGURA 14 – AMBIENTE FÉTIDO ONDE GRENOUILLE NASCEU.....	145
FIGURA 15 – O BEBÊ GRENOUILLE MANTÉM OS OLHOS FECHADOS ENQUANTO FAREJA.....	146
FIGURA 16 – GRENOUILLE DIANTE DE DUAS ESTRADAS.....	157
FIGURA 17 – MULTIDÃO DE PESSOAS ASSISTEM À CONDENAÇÃO DE GRENOUILLE.....	159
FIGURA 18 – DE JOELHOS, O CARRASCO DECLARA QUE GRENOUILLE É INOCENTE.....	161
FIGURA 19 – GRENOUILLE ABRE AS PORTAS DO ORFANATO, DE BRAÇOS ABERTOS PARA O MUNDO.....	165
FIGURA 20 – GRENOUILLE ADULTO, DE BRAÇOS ABERTOS PARA O MUNDO.....	165

FIGURA 21 – GRENOUILLE SONHA COM OS PERFUMES ALÉM DO CURTUME.....	166
FIGURA 22 – GRENOUILLE FAREJA AS COISAS DO MUNDO.....	167
FIGURA 23 – GRENOUILLE DERRAMA O PERFUME SOBRE A CABEÇA.....	169
QUADRO 1 – Expressões do romance ligadas ao olfato.....	39-40
QUADRO 2 – Termos e expressões utilizados para se referir a Grenouille.....	102-103
QUADRO 3 – Grandes nomes franceses do século XVIII.....	151

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>2 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS: LITERATURA, ADAPTAÇÃO E CINEMA</b> ..17	
2.1 NARRATIVIDADE LITERÁRIA NO ROMANCE <i>O PERFUME</i> .....	17
2.2 TEORIZANDO A ADAPTAÇÃO: O ATO CRIATIVO EM FOCO .....	23
2.3 O CINEMA EM DIÁLOGO COM OUTRAS ARTES .....	28
<b>3 CONTEXTOS DE PRODUÇÃO DO ROMANCE E DO FILME</b> .....	<b>35</b>
3.1 PATRICK SÜSKIND: UM EXPERIMENTADOR.....	35
3.2 TOM TYKWER: UM MULTIARTISTA.....	42
3.3 A FRANÇA DO SÉCULO XVIII .....	46
<b>4 A LINGUAGEM OLFATIVA</b> .....	<b>60</b>
4.1 HISTÓRIA DO OLFATO: ASPECTOS LITERÁRIOS E SOCIOPOLÍTICOS	63
4.1.1 Antiguidade: os odores no período clássico .....	63
4.1.2 Da Idade Média ao Renascimento .....	70
4.1.3 Os séculos XVIII, XIX e XX .....	77
4.1.4 A contemporaneidade .....	89
4.2 FILOSOFIA DO OLFATO .....	96
4.2.1 Representações do olfato: uma questão polêmica.....	98
4.2.1.1 Fraqueza .....	98
4.2.1.2 Animalidade.....	99
4.2.1.3 Imoralidade.....	110
4.2.1.4 Subjetividade.....	117
4.2.2 Identidade e alteridade.....	120
4.2.3 O olfato e a memória.....	123
<b>5 TRANSPOSIÇÃO DOS “CHEIROS”: DA DESCRIÇÃO LITERÁRIA À VISUALIZAÇÃO FÍLMICA</b> .....	<b>132</b>
5.1 PROTAGONISTA JEAN-BAPTISTE GRENOUILLE .....	144
5.1.1 Hiperestesia do olfato.....	144
5.1.2 Assassino e herói: a dupla identidade de Grenouille.....	150
5.2 RECURSOS DA NARRATIVA FÍLMICA .....	162
5.3 O PERFUME COMO PERSONAGEM .....	170
<b>6 CONCLUSÃO</b> .....	<b>178</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>182</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>195</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende analisar a obra literária *O Perfume: a História de um Assassino* (*Das Parfum: die Geschichte eines Mörders*) e sua adaptação para o cinema intitulada *Perfume: a História de um Assassino* (*Perfume: the Story of a Murderer*), principalmente em relação aos recursos artísticos baseados no olfato que estão presentes no livro e no filme. Tanto o romance escrito por Patrick Süskind quanto o filme dirigido por Tom Tykwer serão considerados obras de arte autônomas, cada qual dentro de suas próprias concepções e idiosincrasias.

O romance *O Perfume*<sup>1</sup> foi publicado em 1985 pelo alemão Patrick Süskind como folhetim no jornal *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Poucos meses depois, os 51 capítulos se transformaram em um livro, que fez sucesso muito rapidamente entre os leitores, em especial na Europa, onde se transformou em um mito tal qual a trilogia *O Senhor dos Anéis*, de J. R. R. Tolkien, em 1954<sup>2</sup>. O total de vendas foi estimado em 15 milhões de cópias, sendo que 4 milhões delas foram vendidas somente dentro da Alemanha. Para atender a todos os países, o romance foi traduzido para 45 línguas, curiosamente até para o latim. O livro permaneceu em 1º lugar na lista dos mais vendidos durante 15 semanas na revista *Spiegel* e, mesmo que não estivesse na primeira posição, ainda apareceu na lista da *Buchreport* por 449 semanas consecutivas (COMENTÁRIOS sobre o filme o perfume: a história de um assassino<sup>3</sup>, 2006, p. 1). No Brasil, o romance também foi publicado em 1985, traduzido para o português por Flávio Kothe.

---

<sup>1</sup> O título original do romance é *O Perfume: a História de um Assassino*. No entanto, para facilitar a leitura, no decorrer da pesquisa será utilizado *O Perfume*, um título mais curto. No caso do filme, o artigo que precede o substantivo "perfume" foi excluído do título original, porém será adotada a mesma forma curta *O Perfume* para se fazer referências diretas tanto ao filme quanto ao romance.

<sup>2</sup> Conforme o próprio diretor Tom Tykwer declarou em entrevista ao site Collider em 2006. Disponível em: <[http://collider.com/entertainment/archive\\_detail.asp/aid/3420/cid/13/tcid/1](http://collider.com/entertainment/archive_detail.asp/aid/3420/cid/13/tcid/1)>. Acesso em: 10/08/2013.

<sup>3</sup> Conforme as normas da ABNT utilizadas pela UFPR (2007a, p. 28-29), em citação de obras sem autoria deve constar o título da obra com a primeira palavra em maiúscula. Porém, quando a obra possui um título muito longo, pode ser abreviado e seguido de reticências dentro dos parênteses em todas as próximas citações.

Um romance de tamanho destaque parece não ter o mesmo prestígio na universidade, pelo menos não no Brasil, onde não há um banco numeroso de pesquisas sobre *O Perfume* nem na graduação nem em mestrados e doutorados. As dissertações de mestrado encontradas no Brasil que podem ser consideradas relevantes intitulam-se “O cheiro das palavras: o olfato na narrativa literária” (Cristina Gomes, PUCRS, 2009) e “Cheirar bem pode fazer mal: a configuração de *O Perfume* como romance policial” (Paula Cristina Piva, UNESP, 2010). A primeira dissertação citada discorre sobre o tema “olfato na literatura” em termos gerais, sendo que apenas duas páginas de todo o trabalho são dedicadas ao romance *O Perfume*. Na dissertação do ano seguinte, o foco são as características oriundas do *noir*, do enigma e do suspense que configuram o romance como policial. Em língua portuguesa, a única dissertação que analisa o romance foi escrita pela portuguesa Rita Isabel Correia Dourado Coelho Gonçalves (Universidade do Porto, 2007), sendo o título escrito parte em alemão: “Die Überzeugungskraft des Duftes: a percepção olfativa e *Das Parfum* de Patrick Süskind”. Nessa pesquisa, são analisadas diversas áreas do conhecimento que tratam da percepção olfativa, como a psicologia e a sociologia, além da literatura e, especialmente, o romance de Süskind.

Após o lançamento da adaptação de *O Perfume* no cinema, surgiram várias críticas e resenhas em publicações de jornal, *blogs* e revistas no Brasil, mas elas abordaram a história do romance brevemente, apenas para contextualizar os espectadores sobre o tipo de filme que estavam prestes a assistir ou que haviam acabado de assistir. Duas das publicações mais interessantes desse gênero são os artigos de cunho filosófico e teológico escritos por Wilson Roberto Vieira Ferreira no *blog Cinegnose* intitulados “Perfume: o assassinato do indivíduo pelo Sagrado” (2010) e “Alquimia e morte em *O Perfume: a História de um Assassino*” (2011). Nos artigos supracitados, Ferreira considera a obra *Fausto*, de Goethe, como a grande inspiração para a criação do protagonista e dos subtemas do romance.

Fora do Brasil, existem comentários de pesquisadores cuja formação não abrange a área de literatura, mas sim história, antropologia, sociologia, filosofia ou ciências biológicas que tratam do olfato, como fisiologia e

bioquímica. Por exemplo, características do romance *O Perfume* são discutidas no livro *Aroma: a História Natural dos Odores*, escrito pelos pesquisadores Constance Classen (historiadora), David Howes (antropólogo) e Anthony Synnott (sociólogo), todos especialistas no estudo do corpo e dos sentidos.

No ambiente acadêmico, ainda se considera *O Perfume* como um romance sem profundidade em termos de qualidade literária. Para a opinião majoritária, trata-se apenas de um *best-seller* de suspense cujo protagonista é um *serial killer*, o que não deixa de ser característico na história do romance. Porém, a maneira como o autor explora o olfato e a complexidade psicológica do protagonista destaca *O Perfume* dentre tantos outros romances categorizados como suspense, a exemplo dos livros escritos por Dan Brown. Além disso, não se pode facilmente categorizar *O Perfume* em termos bem definidos e concebidos pela crítica ou teoria literária como “romance policial”, “romance de folhetim” ou “romance realista”, já que possui características híbridas de estilos e técnicas literárias em sua composição. Esse fenômeno inclui *O Perfume* em uma lista de muitos outros romances contemporâneos, nos quais as fronteiras entre os gêneros literários tornaram-se fluidas e cujos narradores passaram “a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar [...] ou deliberadamente provisórios e limitados – muitas vezes enfraquecendo sua própria onisciência aparente” (HUTCHEON, 1991, p. 26). A hibridização dos gêneros (e das artes em si) impossibilitou a delimitação e a categorização no mundo contemporâneo, conforme se pode notar em obras que mesclam romance e biografia, como *Kepler* (1981), ou literatura e pintura, como *O Mar* (2005), ambos romances escritos por John Banville.

De acordo com estudos do mercado editorial e de publicações em revistas e jornais, *O Perfume* é considerado o segundo romance alemão mais bem-sucedido de todos os tempos, ficando atrás apenas de *Nada de Novo no Front*, de Erich Maria Remarque<sup>4</sup>. Da mesma forma como aconteceu com o livro escrito por Remarque e com a série de Tolkien citada anteriormente, a

---

<sup>4</sup> De acordo com a Folha de S.Paulo em matéria publicada no ano de 2007. Disponível em: <[http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0601200708.htm#\\_=\\_](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0601200708.htm#_=_)>. Acesso em: 07/04/2015, 11h.

fama que *O Perfume* alcançou fez com que se tornasse alvo de uma possível adaptação cinematográfica.

Na época do lançamento do livro (1985), o produtor e roteirista alemão Bernd Eichinger demonstrou interesse em adaptar o romance, por isso procurou Patrick Süskind para adquirir os direitos autorais. Porém, Süskind negou-se a vender, assim como recusou diversas ofertas que vieram em seguida; a sua relutância transformou-se em uma espécie de lenda entre os profissionais do cinema. Grandes diretores demonstraram interesse pela obra, tais como Stanley Kubrick e Ridley Scott, mas se mantinha a categorização, um tanto tradicional e conservadora, de ser uma obra literária “infilável”, devido à presença constante dos cheiros descritos no texto e à falta de falas do personagem principal. Afinal, o próprio autor Süskind parecia considerar seu romance um material complexo demais para ser adaptado. Como produtor, Bernd Eichinger foi o responsável por finalmente conseguir os direitos autorais por meio de um acordo com a editora de *O Perfume* no ano de 2001, respeitando o pedido de Süskind para não se envolver com a produção do filme (COMENTÁRIOS..., 2006, p. 4). Eichinger já tinha trabalhado com roteiros de filmes adaptados, como *A História sem Fim* (1984), *A Casa dos Espíritos* (1993) e *O Nome da Rosa* (1986), obra esta que passou por um processo semelhante ao do filme *O Perfume*, uma vez que o escritor Umberto Eco também não quis participar ativamente em nenhuma parte do projeto. Portanto, Eichinger era uma pessoa com experiência em adaptações e tinha muito interesse em adaptar o romance de Süskind. Na época, ele precisava de um diretor para firmar parceria e Tom Tykwer estava começando a se destacar no mercado cinematográfico, pois havia sido premiado pelo filme *Corra, Lola, Corra* (1998). Eichinger entrou em contato com Tykwer e fez o convite para trabalharem juntos com a adaptação do livro *O Perfume*.

Dessa parceria, em 2006, surgiu o filme *Perfume: a História de um Assassino* (*Perfume: the Story of a Murderer*). A maior parte da crítica jornalística recebeu-o de maneira positiva, com a surpresa agradável de que o filme conseguiu captar aquilo que era considerado impossível de filmar: os cheiros, os elementos que cheiram e os sentimentos trazidos pelos cheiros na ausência da palavra. Eichinger afirmou ter sido complicado adaptar o romance

O *Perfume* porque o protagonista “não se expressa. Um escritor pode usar a narrativa para compensar isso, mas não é possível em um filme. O espectador só pode ter algum sentimento por um personagem se ele fala” (EICHINGER apud FERREIRA, 2010). Um bom exemplo de opinião favorável são as palavras escritas por Alexandre Werneck para a Folha de S.Paulo em 2007, apesar de críticos do mesmo jornal considerarem o filme uma experiência frustrante do diretor. Ele afirma que o desafio vencido pelo diretor Tom Tykwer foi “transformar em visual uma história cujo principal elemento é invisível” e que o filme criou uma atmosfera própria, sendo que a “reconstituição dos espaços – sobretudo o caos urbano da Paris anterior à Revolução Francesa – é um dos aspectos mais fortes do filme” (WERNECK, 2007).

Percebe-se, portanto, que o filme teria superado a dificuldade de demonstrar os cheiros e o sentido do olfato assim como a dificuldade de recriar um personagem que não se expressa em palavras. Além disso, conforme o próprio diretor Tom Tykwer afirma, o romance *O Perfume* é como um tesouro secreto, um livro que uma pessoa prefere ler sozinha e não comenta em detalhes com os outros, porque trata da solidão e do mito do gênio não reconhecido<sup>5</sup> (COMENTÁRIOS..., 2006). Do mesmo modo que o protagonista é uma pessoa solitária, que não se comunica, o leitor do romance *O Perfume* opta por não compartilhar suas impressões com outros leitores. A declaração de Tykwer demonstra que o romance é capaz de estabelecer uma conexão emocional com os leitores através da identificação e empatia com o protagonista. Dessa forma, pode-se dizer que *O Perfume* é uma viagem psicológica ao mundo interior do protagonista e, por extensão, de cada leitor.

O romance conta a história de um rapaz chamado Jean-Baptiste Grenouille, que possui um talento muito especial: seu olfato é inúmeras vezes mais sensível do que o de qualquer outro ser humano. Esse dom faz com que ele perceba os odores mais rapidamente, com distinção de intensidade e com precisão dos componentes, ou seja, todas as qualidades que fazem parte de um excelente perfumista e que podem torná-lo o melhor de todos. Porém, os

---

<sup>5</sup> Adaptado do original em inglês: “*It is a book you prefer to read alone, one you don’t talk about in such detail with others, because it is about loneliness and the myth of the unrecognised genius*”. Todas as traduções dos livros teóricos em inglês e francês foram realizadas pela autora da pesquisa.

fatos que ocorrem durante a sua vida condicionam-no para o mal e ele se torna um assassino em série de moças que possuem essências olfativas agradáveis, necessárias para compor o melhor perfume do mundo. A história do romance compreende toda a vida de Grenouille, do nascimento em 1738 à morte em 1766. Esse curto período é marcado por mudanças que podem ser compreendidas como as diversas fases da obsessão doentia de Grenouille, que no romance são divididas em quatro partes. Pode-se destacar a infância e adolescência de Grenouille, período em que ele sofre sucessivas rejeições inclusive da própria mãe; a fase autoconsciente em que ele decidiu habitar uma caverna e descobriu que não tinha cheiro próprio; a mudança para outra cidade onde alimentou a ambição de se tornar o maior perfumista do mundo; e, nos últimos dias de vida, a frustração de não ser verdadeiramente amado por ninguém.

Todos esses aspectos apontados me impressionaram há muitos anos e, de certa forma, despertaram meu interesse para escrever esta pesquisa. Meu primeiro contato com o romance *O Perfume* foi na adolescência, quando eu tinha predileção por livros extremamente descritivos, como os romances de folhetim, as histórias do personagem Sherlock Holmes e os contos da escritora Marina Colasanti. Também sempre gostei da história e da cultura da França, o mundo das flores, dos perfumes, da culinária, da arte e do refinamento, por isso procurava livros de escritores franceses ou livros cujo espaço da narrativa fosse uma cidade francesa. Tendo esses interesses pessoais, a leitura de *O Perfume* me causou forte impacto em relação às descrições olfativas sobre Paris, que ficaram na minha imaginação por vários dias. Em 2008, quando tive acesso ao filme, assisti com a expectativa de ver como seriam apresentados os odores e o encantamento que o perfume causava. Foi uma das experiências mais intensas e positivas que tive no cinema, pois consegui visualizar o universo olfativo do romance que eu apenas imaginava. Antes de entrar para o programa de mestrado da UFPR, cursei a disciplina “Literatura e cinema: diálogos e confluências”, então percebi que era a oportunidade ideal para estudar essas duas obras-primas que criaram e recriaram de uma forma tão perfeita nosso sentido do olfato e a imensa quantidade de odores que existe ao nosso redor. Outra motivação para a pesquisa foi o fato de haver poucos

estudos intermediáticos com enfoque nos cinco sentidos e em produções artísticas essencialmente sinestésicas como *O Perfume*.

Com base nas características do romance e do filme e na minha experiência com ambos, a pesquisa será dividida em quatro capítulos que seguem após a introdução. O capítulo 2, intitulado “Pressupostos teóricos: literatura, adaptação e cinema”, terá como objeto de estudo a adaptação como processo de (re)criação de uma obra anterior. Por esse motivo, será necessário tratar da narratividade literária a partir de estudos realizados por Roland Barthes, Gérard Genette, Anatol Rosenfeld, Massaud Moisés e Antonio Candido. O outro subcapítulo abordará os termos e conceitos mais empregados nos estudos intermediáticos. Nesse momento, obras importantes no campo da adaptação embasarão este trabalho, a saber: *Uma Teoria da Adaptação*, de Linda Hutcheon, *Adaptação e Apropriação*, de Julie Sanders e “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade” e “Do texto ao intertexto”, artigos escritos por Robert Stam. Como o objetivo da pesquisa é analisar um filme adaptado de um romance, também terá que se valer de um instrumental próprio do cinema, estudado por vários teóricos, entre eles o filósofo Gilles Deleuze, cuja teoria será uma das bases da análise. O capítulo 3, intitulado “Contextos de produção do romance e do filme”, fará uma contextualização tanto da produção literária quanto fílmica, tendo em mente que o autor sempre segue uma concepção ideológica, que é construída por várias influências e experiências anteriores além do propósito atual. Devido às particularidades de cada obra, será necessário conhecer o trabalho e o estilo do escritor Patrick Süskind e do diretor Tom Tykwer, por meio de exemplos de suas produções e detalhes da carreira de ambos. Também será preciso compreender a história da capital da França no século XVIII, considerando as datas que compreendem a história do romance (1738–1766) e o período imediatamente posterior que abrange a efervescência parisiense pré-Revolução Francesa. No capítulo 4, será feita uma pesquisa histórica e filosófica sobre a sensação do olfato. Na sequência, o capítulo 5 terá como pressuposto a análise em si do texto-alvo, a adaptação cinematográfica, em

relação ao seu texto-fonte<sup>6</sup>, o romance, priorizando o universo olfativo das duas obras. Nesse capítulo, será analisada a recriação dos cheiros na descrição literária, que é uma característica muito forte em todo o romance e presente também no filme por meio das imagens. Por conseguinte, considerando as duas obras, será feita uma análise da caracterização do personagem principal, Jean-Baptiste Grenouille, em relação à sua genialidade olfativa e sua dupla identidade, de assassino e de herói. Na sequência há um subcapítulo dedicado ao estudo dos recursos artísticos utilizados na narrativa fílmica. Por último, devido à importância do perfume nas obras, será proposta a interpretação de que a fragrância criada pelo protagonista atua como um próprio personagem dentro das narrativas. Com base nos resultados da análise, a pesquisa como um todo terá destacado a linguagem literária olfativa desenvolvida no romance e a recriação desse universo no filme.

---

<sup>6</sup> Para se referir ao romance e ao filme, respectivamente, a pesquisa segue a nomenclatura “texto-fonte” e “texto-alvo” proposta por Patrice Pavis.

## 2 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS: LITERATURA, ADAPTAÇÃO E CINEMA

### 2.1 NARRATIVIDADE LITERÁRIA NO ROMANCE O PERFUME

Em primeiro lugar, é necessário definir a concepção de autoria que será utilizada na dissertação. Aqui o narrador e o autor são tidos como entidades literárias feitas de “papel”, e não de “carne e osso” como outras concepções costumam definir. Para o escritor e filósofo Roland Barthes (1973, p. 48), “o autor (matéria) de uma narrativa não se pode confundir em nada com o narrador dessa narrativa”. De acordo com Umberto Eco (1994, p. 21), há sempre uma entidade básica na obra literária chamada “autor-modelo”, uma voz que “se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir”. Essa voz ou estratégia é responsável por criar um emaranhado textual que confunde os leitores através de truques, não para simplesmente criar caos e confusão, mas para orquestrar “uma epifania da arte de contar histórias” (ECO, 1994, p. 30). Portanto, o autor exige do leitor que ele estabeleça as correlações entre a história, os personagens e o discurso, isto é, a maneira como a história está sendo contada. Sob esse prisma, a análise e os exemplos retirados do romance consideram as vozes do narrador e dos personagens com base nessa estratégia narrativa elaborada para que o leitor dê continuidade ao jogo de interpretação e investigação próprio da leitura.

Outro dado importante é que o romance de Süskind não é homogêneo em relação à perspectiva narrativa. Pelo contrário, o que ocorre dentro da narrativa híbrida de Süskind são explorações do mundo psicológico do protagonista ao mesmo tempo em que o narrador trata das viagens e das mudanças de moradia e emprego, descrições de personagens ao que lhes é externo e influenciável e também visões oníricas ou embriagadas causadas pelos sentidos (com destaque para o olfato). Essa estratégia de um narrador múltiplo acontece de forma semelhante com os romances policiais de Edgar Allan Poe, Agatha Christie e Georges Simenon, em que coexistem muitas

vozes desempenhando papéis diferentes e contribuindo para manter o enigma. Sobre as histórias de detetive, Roland Barthes (1973, p. 50) explica que o assassino é descrito de seu interior e “tudo se passa como se em uma mesma pessoa houvesse uma consciência de testemunha, imanente ao discurso, e uma consciência de assassino, imanente ao referente”. O entrelaçamento das duas visões permite o enigma, que é condição necessária da obra policial. O suspense é uma forma privilegiada de se fazer essa distorção, porque joga com a estrutura da narrativa: “reforça o contato com o leitor [...]; e por outro lado, oferece-lhe a ameaça de uma sequência inacabada” (BARTHES, 1973, p. 56). Assim é possível manter uma sequência aberta de unidades no tempo, que provocam ora o retardamento, ora o adiantamento dos fatos, uma perturbação da lógica que é consumida pelos leitores com angústia e prazer, simultaneamente.

O narrador de *O Perfume* constitui uma voz fora da ação que conta a história para os leitores, em 3ª pessoa, e invade a mente dos personagens. Esse narrador, além de transmitir aos leitores os sentimentos e os pensamentos dos personagens, é responsável também por relatar o que acontece no decorrer do tempo e apresentar as características dos locais, dos objetos e das pessoas. Segundo a tipologia dos focos narrativos desenvolvida por Norman Friedman (apud FRANCO JUNIOR, 2005), esse tipo de narrador pode ser categorizado como onisciente neutro, que não participa da história como personagem, mas conhece toda a história e tudo o que se passa no íntimo dos personagens. Em alguns momentos, o narrador inclui-se nos discursos e utiliza a 1ª pessoa seja para expor a sua opinião, seja para transcrever os pensamentos do protagonista, como em: “Vejam, fiz uma grande obra e ela me agrada muito. Mas como tudo o que se tenha concluído, aperfeiçoado, começa a me aborrecer” (SÜSKIND, 1985, p. 133). Ao optar por utilizar mais de um tipo de narrador, Süskind altera não só a linguagem, mas também o ponto de vista da narrativa. Essa ideia vai ao encontro do que explica Pellegrini (2003, p. 25) sobre “o narrador, com seus pontos de vista, seu olhar, sua ‘câmera’, que enfoca e recorta a realidade”. Em *O Perfume*, a linguagem literária assemelha-se àquela analisada por Moisés (2006) na obra de Machado de Assis: a mistura de pontos de vista representa um modo de

escrever que alia a narrativa monofônica da ficção oitocentista<sup>7</sup> às características da ficção moderna. A narrativa de *O Perfume* traz também um grande aprofundamento sobre o homem no seu “eu” interior, individualizando o protagonista a tal ponto que ele se aproxima do leitor e não pode mais ser enquadrado em uma categoria ou um tipo dentro da sociedade.

Mescla-se à narração uma alta carga de descrições, as quais frequentemente ajudam os leitores a imaginar o espaço onde os personagens estão situados e, principalmente, os cheiros que estão em contato com eles. Por exemplo, no capítulo 23 do romance, há o seguinte trecho:

[...] Grenouille se encontrava na estrada para Orléans. Deixara para trás a atmosfera poluída da grande cidade e, a cada passo que se afastava, o ar ao seu redor se tornava mais claro, puro e limpo. A atmosfera como que se expandia. Não competiam mais, metro após metro, centenas, milhares de cheiros diferentes em rápida variação, mas os poucos que havia – o cheiro da estrada arenosa, dos campos, da terra, das plantas, da água – estendiam-se em longas órbitas pela zona rural, lentamente se expandindo, lentamente se desvanecendo, poucas vezes se interrompendo de modo abrupto. (SÜSKIND, 1985, p. 121)

O narrador especifica os vários cheiros encontrados no ar do campo, o local onde Grenouille estava e o seu destino, ao mesmo tempo em que narra a sua ação de caminhar durante a viagem. De acordo com o crítico e teórico Anatol Rosenfeld (2014, p. 31), as palavras são capazes de “descrever e animar ambientes, paisagens, objetos [...] – podem mesmo representar fatores de grande importância”. Segundo ele, o romance difere do teatro porque pode fazer um local ou um objeto ganhar vida enquanto o personagem permanece calado, graças ao papel que o narrador desempenha ao comunicar os pensamentos e os afazeres dos personagens (ROSENFELD, 2014).

Sobre essa mistura de tipos, Gérard Genette (1973, p. 262) afirma que toda narrativa comporta “representações de ações e de acontecimentos, que constituem a narração propriamente dita, e de outro lado representações de objetos e personagens [...] a descrição”. No entanto, ele atenta para o fato de que cada obra realiza essa combinação em proporções muito variáveis e que o

---

<sup>7</sup> Características da ficção oitocentista no romance *O Perfume* serão discutidas no capítulo 5 desta dissertação, com objetivo de fazer relação direta com o filme.

estudo da distinção entre os dois modos é bastante recente. No caso do romance *O Perfume*, pode-se dizer que a narrativa pende para o lado descritivo. Rosenfeld (2014, p. 27) afirma que as descrições de paisagens, animais ou objetos podem resultar em uma excelente “prosa de arte”, o que se pode notar facilmente no romance. Apesar de Süskind não ter publicado nenhum livro do gênero lírico, há em *O Perfume* uma escrita permeada por recursos estilísticos próprios da poesia. No capítulo 23, por exemplo, a prosa poética torna-se evidente aos olhos do leitor:

Só a luz do luar lhe agradava. A luz do luar não conhecia cores e só vagamente assinalava os contornos do terreno. Ela percorria o campo cinza-sujo e por uma noite estrangulava a vida. Esse mundo como que fundido em chumbo, no qual nada se mexia exceto o vento, que às vezes caía como uma sombra sobre as matas cinzentas e no qual nada vivia exceto os odores da noite desnuda, era o único mundo que ele permitia que reinasse, pois parecia com o mundo da sua alma. (SÜSKIND, 1985, p. 124)

Nesse trecho, a escolha do vocabulário, o lirismo e as sugestões imagéticas deixadas no texto apontam para uma escrita poética, que reclama ao leitor um olhar além do referencial, mais intensificado, minucioso e sensível. A respeito do diálogo, um importante “veículo de situações dramáticas e conflitos” (MOISÉS, 2006, p. 243), pode-se afirmar que seu uso foi bastante limitado em *O Perfume*. Ao evitar a manifestação do protagonista por meio de falas em diálogos diretos, Süskind evidencia a dificuldade de expressão desse homem solitário e a ausência de interlocutores. Tem-se uma inversão do olhar sobre os personagens: ao invés de valorizar a comunicabilidade e a naturalidade, que são efeitos proporcionados pelo diálogo em um romance (MOISÉS, 2006), destaca-se o aspecto antinatural do protagonista, consequente dos seus problemas psicológicos. Como substituto para esse veículo, Süskind fez uso do narrador, que comenta, discute e explica o que se passa dentro da mente do protagonista, já que este não consegue por si próprio “expressar sua conflituosa substância psíquica” (MOISÉS, 2006, p. 245). Um bom exemplo é o trecho a seguir:

Sentia-se divinamente bem. Jazia na mais solitária montanha da França, cinquenta metros abaixo da terra, como em sua própria

sepultura. Jamais se sentira tão seguro na vida – nem mesmo na barriga da sua mãe. Lá fora o mundo podia pegar fogo, aqui ele não notaria nada. Silenciosamente começou a chorar. Não sabia a quem agradecer por tamanha felicidade. (SÜSKIND, 1985, p. 129)

Em resumo, é como se o narrador procurasse dirigir o leitor pelos meandros da vida interior tortuosa e complexa desse personagem (MOISÉS, 2006), formando um triângulo que relaciona narrador-protagonista-leitor. Complementando essa ideia, Antonio Candido (2014) acredita que existe uma forte influência da descrição dos personagens na leitura de um romance. Para Candido (2014, p. 59), graças aos recursos da caracterização, ou seja, os elementos da narrativa que ajudam a descrever e definir os personagens, é possível “dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza”. A literatura moderna procura explorar esses personagens complexos, que Candido (2014, p. 60) denomina de “seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério”. As descrições detalhadas contribuem para definir os personagens, por exemplo, os leitores do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, conhecem a personagem Capitu através de suas características descritas na narrativa: seus cabelos negros, seus olhos de ressaca e o ar de cigana, oblíqua e dissimulada. Para Candido (2014), foram os realistas do século XIX que souberam utilizar com maestria a descrição de pormenores, detalhes sensíveis que se constituem um elemento poderoso de imaginação e convicção para o leitor.

A descrição é o ponto alto do romance *O Perfume*, porque é feita de ordem simultaneamente simbólica e explicativa, intimamente misturada à narração (MOISÉS, 2006). Süskind explora no romance a descrição do olfato de forma exaustiva, às vezes por páginas seguidas. De acordo com Tânia Pellegrini (2003, p. 26), “a narrativa moderna dispersa fragmentos descritivos, maiores ou menores, em meio à ação, quase que eliminando esses hiatos de aparente imobilidade”. Esse efeito ocorre no seguinte trecho do romance:

Por fim só caminhava à noite. Durante o dia se escondia na vegetação rasteira, dormia debaixo de arbustos, enrodilhado como um animal, o cobertor marrom, cor de terra, puxado por cima do corpo e da cabeça, o nariz enfiado no cotovelo e voltado para a terra, para que nem mesmo o menor cheiro estranho perturbasse os seus

sonhos. Acordava ao anoitecer, farejava na direção de todos os pontos cardeais [...]. (SÜSKIND, 1985, p. 123)

Com esse tipo de construção da narrativa, a leitura não se torna enfadonha, mas sim fluida e equilibrada, devido à grande mobilidade do personagem. Segundo Pellegrini (2003), muitas vezes os lugares vão além do sentido literal de espaço para fazer parte do panorama interior dos personagens. Genette (1973, p. 264-265) explica que esse tipo de descrição se impôs com o escritor Balzac e os seus sucessores realistas, pois nos romances desses autores “os retratos físicos, as descrições de roupas e móveis tendem [...] a revelar e ao mesmo tempo a justificar a psicologia dos personagens”. Assim, a descrição em *O Perfume* é significativa e de importância dramática. Ao se demorar sobre os personagens e o conjunto de informações ao redor, a descrição contribui para suspender o curso do tempo e “espalhar a narrativa no espaço” (GENETTE, 1973, p. 265). A descrição é o meio para dar vida ao espaço, situar o personagem e integrá-lo ao seu meio, além de “interferir no fluxo da ação e no evoluir do tempo” (PELLEGRINI, 2003, p. 26). Essa linguagem calcada na exuberância descritiva também é responsável por um efeito estético muito específico durante a leitura do romance *O Perfume*. Por meio da descrição minuciosa do ambiente, do cenário e das sensações – de modo quase verborrágico e poético –, Süskind impregnou a linguagem de detalhes a fim de acompanhar as intensas sensações olfativas do personagem Grenouille. Em outras palavras, a recorrência das descrições preencheu a linguagem de elementos que correspondem ao mundo impregnado de aromas que circunda o protagonista.

Em alguns trechos do romance *O Perfume*, o narrador suspende o tempo para indicar os efeitos dos odores nos personagens. Por exemplo, no capítulo 35 do romance o protagonista Grenouille sente o impacto de um odor feminino maravilhoso como se fosse um ataque súbito:

Por um momento, pelo tempo de uma inspiração, por uma eternidade, pareceu-lhe que o tempo havia se duplicado ou radicalmente desaparecido, pois não mais sabia se agora era agora e se aqui era aqui, ou se, pelo contrário, talvez agora fosse outrora e aqui, lá [...]. (SÜSKIND, 1985, p. 178)

Muito comum nos romances modernos e contemporâneos, a suspensão do tempo é uma manifestação literária que “acentua a inadequação do relógio como único mensurador do escoar das horas [...] englobando presente, passado e futuro num amálgama que flui ininterruptamente” (PELLEGRINI, 2003, p. 21). Em *O Perfume*, ao invés de seguir simplesmente as delimitações temporais cronológicas, a narrativa privilegia o tempo psicológico, que trata do modo como os personagens “experimentam sensações e emoções no contato com os fatos objetivos e, também com suas memórias, fantasias, expectativas” (FRANCO JUNIOR, 2005, p. 45).

As discussões teóricas e os exemplos do romance explorados neste subcapítulo procuraram fazer uma pequena introdução de como funciona a narratividade literária em *O Perfume*, de forma a embasar a análise nos demais capítulos que seguem.

## 2.2 TEORIZANDO A ADAPTAÇÃO: O ATO CRIATIVO EM FOCO

A análise da adaptação fílmica em relação ao romance terá como base os conceitos propostos pelas teorias contemporâneas da adaptação tendo em vista que o processo de produção é mediado pelo potencial criativo dos artistas e por trocas textuais e culturais entre as obras. O ato criativo se constituirá um elemento importante dentro da pesquisa, sabendo-se que a adaptação foi recriada com recursos diferentes dos utilizados no romance e sob um ponto de vista também diferente. Esse estudo levará em conta, ainda, o horizonte de expectativa dos leitores/espectadores e o repertório de textos – textos em sentido amplo – utilizado no momento da recepção.

O livro e o filme em análise compartilham muitas semelhanças, inclusive o mesmo título e a mesma nacionalidade dos autores, e de certa forma “se repetem” nas duas mídias se forem considerados os principais acontecimentos da história. No entanto, cada artista encontra o seu modo de realizar o conteúdo da obra em uma mídia específica, sabendo que cada mídia possui sua própria manifestação narrativa e suas características em potencial.

Em relação a essa autonomia das obras de arte, Linda Hutcheon (2011, p. 27) afirma que “uma adaptação tem sua própria aura, sua própria presença no tempo e no espaço, sua presença única no local onde ela está”, sendo que o foco da pesquisa é compreender como a narrativa foi recriada sob uma nova perspectiva, outra concepção artística e ideológica e outra mídia.

Robert Stam (2006) apresenta, em seu texto “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”, um percurso dos estudos sobre adaptação e as importantes influências que aos poucos foram modificando o pensamento tradicional que era voltado à fidelidade das adaptações em relação às obras adaptadas. Nesse tipo de pensamento, as obras adaptadas eram consideradas as primeiras e únicas e as adaptações precisavam ser fiéis em conteúdo (mesma história e mesmos personagens, por exemplo) para receber uma avaliação/aceitação positiva. Stam (2006) explica que a hipervalorização da literatura sobre os demais sistemas semiológicos foi sendo desmantelada com o tempo. Diante do adaptador, o texto-fonte torna-se a matéria-prima do seu trabalho, o material propício para ser recriado, reinventado e retrabalhado em uma nova perspectiva até o produto final, o texto-alvo. Por essas razões, não se pode considerar a adaptação como uma simples imitação do texto-fonte. Também não se pode dizer que existe uma obra totalmente original: ela é sempre baseada em algo preexistente. Conforme os pressupostos do filósofo Michel Foucault (2010), a relação entre o texto primeiro e o texto segundo é paradoxal: permite construir indefinidamente novos discursos, mas acaba por dizer pela primeira vez aquilo que já havia sido dito. Nas palavras de Foucault (2010, p. 28), o autor é “aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real”. O autor, ainda, desempenha sua função “tal como a recebe de sua época ou tal como ele, por sua vez, a modifica [...] a partir de uma nova posição do autor” (FOUCAULT, 2010, p. 29). No ensaio “A linguagem ao infinito”, Foucault explica as origens desses discursos de múltiplas retomadas e aberturas:

Talvez o que seja preciso chamar com todo rigor de “literatura” tenha seu limiar de existência precisamente ali, nesse fim de século XVIII, quando aparece uma linguagem que retoma e consome em sua

fulguração outra linguagem diferente, fazendo nascer uma figura obscura mas dominadora na qual atuam a morte, o espelho e o duplo, o ondeado infinito das palavras. (FOUCAULT, 2013, p. 58)

Foucault cita como exemplo o conto “A biblioteca de Babel”, escrito por Jorge Luís Borges, no qual “tudo o que pode ser dito já foi dito: é possível encontrar ali todas as linguagens concebidas, imaginadas, e mesmo as concebíveis, imagináveis; tudo foi pronunciado, mesmo o que não tem sentido” (FOUCAULT, 2013, p. 58). Essas ideias ajudam a compreender o autor literário como alguém que reorganiza discursos preexistentes e a criação literária como uma produção baseada em textos antecedentes, ou seja, uma mescla entre “as palavras do próprio artista com as palavras de outrem” (STAM, 2006, p. 23). Percebe-se que esse tipo de construção reflete também os escritos de autores canônicos como Ésquilo (525/524 a.C. –456/455 a.C.), Shakespeare (1564–1616), Molière (1622-1673) e Goethe (1749–1832), os quais já em sua época utilizavam-se de fontes literárias e históricas nas obras que escreviam, retomando textos escritos anteriormente. Essa ideia está relacionada ao conceito de memória da literatura desenvolvido por Tiphaine Samoyault no livro *A Intertextualidade*. De acordo com essa teórica, todos os autores tomam posse de assuntos que pertencem coletivamente à tradição e todas as obras literárias dependem da copresença de dois ou mais textos (SAMOYAUULT, 2008). Para Samoyault (2008, p. 47), a literatura “se escreve com a lembrança que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de [...] retomadas, de lembranças e de reescrituras”.

Outra discussão que evidencia a intertextualidade é a que propôs o teórico T. S. Eliot. No famoso ensaio “Tradição e talento individual”, Eliot escreveu sobre a questão de que os escritores são aqueles que, de certa forma, estão exercendo sua autoria a partir do que outros autores produziram anteriormente. Para ele, nenhum artista “tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos” (ELIOT, 1989, p. 39).

Como substituição aos conceitos de fidelidade e originalidade de uma adaptação em relação ao texto que foi retomado, Robert Stam propõe

um amplo arquivo de termos e conceitos para dar conta da mutação de formas entre mídias – adaptação enquanto leitura, reescrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocaç o, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalizaç o, significação, performance, dialogizaç o, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição. (STAM, 2006, p. 27)

Percebe-se, a partir dessa citação, como o universo que domina o processo de adaptação é extremamente amplo e multifacetado. No geral, os termos mencionados pelo crítico enfatizam os aspectos de modificação e de recombinação que acontecem durante o processo de adaptação. Dentro da amplitude do universo que trata das adaptações e, conseqüentemente, dos termos relacionados a esse estudo, esta pesquisa optou por determinados conceitos de alguns estudiosos a fim de ser mantida uma unidade teórica.

A consciência da pluralidade de leituras possíveis para um texto garante   adaptação uma característica dialógica de ideias que se inter-relacionam entre si e de textos que retomam outros textos. A partir desse pressuposto, a obra de arte passa a ter uma imagem multifacetada de caleidoscópio, aberta a conexões infinitas conforme o leitor vai “girando” seu conteúdo. Numa adaptação cinematográfica em que o ponto de partida é uma obra literária, o diretor constrói a sua proposta a partir de vários aspectos contidos no texto-fonte por meio de uma leitura que investiga os possíveis caminhos sugeridos pelo próprio texto, que  , nas palavras de Umberto Eco (1994, p. 9), “uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte do seu trabalho”.

Segundo Linda Hutcheon (2011), a obra adaptada   uma repetição do texto que está sendo retomado, mas uma repetição com diferença, com reprop sito. Isso garante autonomia   nova obra, de potencial equivalente, ainda que faça sempre referência ao(s) texto(s) retomado(s) explícita ou implicitamente. O mais importante nesse ponto   voltar-se   proposta da nova versão, já que eliminações, acréscimos ou outros tipos de mudanç as fazem parte da criação artística da adaptação e expressam uma visão de mundo, uma

ideologia. Para tanto, deve-se lembrar que a adaptação não é um fenômeno simples; existem três perspectivas interligadas que Linda Hutcheon (2011) propõe: 1) a adaptação é um processo que trabalha com a interpretação individual do artista e o modo como ele recria a obra que interpretou; 2) a adaptação também é o produto que resulta dessa recriação; 3) pelo ponto de vista da recepção, a adaptação é uma forma de intertextualidade, pois nela ressoam várias histórias já conhecidas pelos leitores e referências de outros textos<sup>8</sup>.

Na realidade, as adaptações são obras derivadas de uma tradição literária acumulada como se fossem camadas apagadas e refeitas, iguais a palimpsestos (pergaminhos raspados e reaproveitados para outras escritas), que armazenam uma memória anterior e, simultaneamente, abrigam algo novo (GENETTE, 2005). Dentro desses pressupostos, Linda Hutcheon (2011, p. 27) explica que as adaptações são trabalhos “constantemente assombrados pelos textos adaptados. Quando nós denominamos uma obra de adaptação, nós estamos nos referindo explicitamente ao seu relacionamento com outra(s) obra(s)”. Todos os ecos através de citações e referências fazem parte desse relacionamento multifacetado. Ainda mais do que uma escrita sobre outra, o palimpsesto amplia-se para a relação de um código a outro e, constantemente, de uma mídia a outra.

Adaptar é uma forma crítica e dialógica de se ler um romance, pois os adaptadores “conversam” com os textos e discursos utilizados como fontes, interpretando-os e recriando-os de acordo com seu ponto de vista. Na verdade, as relações estabelecidas entre o texto-fonte e o texto-alvo são um reflexo do tecido dialógico que é inerente a todas as pessoas. Por isso, não se pode enxergar a adaptação como um parasita ou uma traição, porque ela tem vida própria, torna-se outro texto e passa a integrar uma rede intertextual. O texto volta ao mundo (não o da realidade ordinária, mas o dos textos e intertextos); a obra deixa de ser autônoma e fechada em si mesma para ser devolvida aos leitores. Assim como os genes fazem suas combinações na

---

<sup>8</sup> Seguramente todas as obras de arte são intertextuais, entretanto, a intertextualidade estabelecida nas adaptações já é evidenciada pelo fato de estarem envolvidas pelo menos duas obras. No presente estudo, a relação intertextual torna-se explícita pela similaridade dos dois títulos, os paratextos.

natureza, as obras “se adaptam aos novos meios em virtude da mutação – por meio de suas crias ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem” (HUTCHEON, 2011, p. 59). A adaptação, nesse sentido, ganha o *status* de fenômeno transgeracional, pois as histórias são recontadas de maneiras diferentes, por pessoas diferentes e em locais diferentes, tendo a possibilidade de serem difundidas por muitas gerações.

### 2.3 O CINEMA EM DIÁLOGO COM OUTRAS ARTES

A filosofia de Gilles Deleuze (2007) acerca do cinema contribui para compreender a relação entre o filme e o seu texto-fonte, especialmente os conceitos denominados regimes de imagem: imagem-movimento e imagem-tempo. Fundamentados na teoria da memória escrita por Henri Bergson no capítulo I do livro *Matéria e Memória*, esses conceitos definem que o cinema constitui uma nova mídia na qual são dispostos vários símbolos audiovisuais e elementos ligados ao movimento. O cinema é capaz de apresentar o movimento contínuo que descreve uma figura ao invés de apresentá-la ou descrevê-la em um momento único, como a fotografia ou a pintura (OLIVEIRA, 2009). Portanto, tem-se a impressão de continuidade e de modulação da figura semelhante ao que constitui a nossa experiência de realidade, o que “a fotografia, sendo uma mera petrificação de instantes, não consegue nos fornecer” (RODRIGUES; FARIAS; FONSECA-SILVA, 2010, p. 3). Pode-se pensar, portanto, que existe uma dificuldade de se adaptar um romance transformando a imagem cinematográfica em um enunciado significativo. Muitas vezes, o filme se utiliza de metáforas e metonímias para fazer essa assimilação, sendo que há uma pequena diferença entre esses recursos de linguagem. Trata-se de metáfora caso se esteja fundindo ou reunindo imagens ao que elas exprimem e tem-se a metonímia se as imagens se separam. A metáfora é uma realização bastante interessante e também varia conforme o autor porque tanto pode fazer referência a um elemento interno da obra quanto

a uma questão extrínseca, por exemplo, um julgamento moral ou uma visão de mundo. Conforme explica Deleuze, o enunciado narrativo

opera necessariamente por semelhança ou analogia, e, na medida em que procede com signos, estes são “signos analógicos”. A semiologia precisa, portanto, de uma dupla transformação: por um lado, a redução da imagem a um signo analógico que pertença a um enunciado; por outro, a codificação desses signos para descobrir a estrutura da linguagem [...].(DELEUZE, 2007, p. 37)

Os códigos gerados por esse processo são socioculturais, por isso o texto-alvo se torna tão diferente do texto-fonte. Os cineastas compõem suas obras de forma a expressar a dualidade da arte – e não se deve considerar essa dualidade uma oposição – e esperar dos leitores também uma dupla ou múltipla interpretação. Os filmes comunicam os sentimentos dos personagens juntamente com a percepção de mundo do autor e do espectador, o que torna possível “pronunciar um julgamento social abstrato” (DELEUZE, 2007, p. 195). A grande vocação do cinema parece ser o pensamento-ação, que designa a relação do homem e do mundo por meio de um movimento de fora para dentro. Por esse viés, entende-se o êxito da arte cinematográfica para tratar das massas como um todo: “o cinema não tem por sujeito o indivíduo, nem por objeto uma intriga ou uma história; tem por objeto a Natureza, e por sujeito as massas, a individualização das massas, e não a de uma pessoa” (DELEUZE, 2007, p. 196). Afinal, em um filme o cenário se interioriza para o personagem e os espectadores são conduzidos a um caminho afetivo de retorno das coisas do mundo às coisas humanas.

Resta um problema com a estrutura interna do cinema, a qual, formada por sua visualidade e seu sistema sígnico, dificulta a adaptação. Por que é difícil adaptar para o cinema? A imagem trazida do romance deve ganhar movimento no filme, senão torna-se uma falsa aparência e pode se igualar a um objeto imóvel. Segundo Linda Hutcheon (2011, p. 69), o grande desafio das artes performativas, como o cinema, é “dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais. Conflitos e diferenças ideológicas entre os personagens devem tornar-se visíveis e audíveis”. Deleuze explica da seguinte forma:

é a própria montagem que constitui o todo, e nos dá assim a imagem do tempo. Ela é, portanto, o ato principal do cinema. O tempo é necessariamente uma representação indireta, porque resulta da montagem que liga uma imagem-movimento a outra. Por isso a ligação não pode ser mera justaposição: o todo não é uma adição, tampouco o tempo uma sucessão de presentes. [...] é preciso que a montagem proceda por alternância, conflitos, resoluções, ressonâncias, em suma, por toda uma atividade de seleção e de coordenação, para dar tanto ao tempo sua verdadeira dimensão quanto ao todo, sua consistência. (DELEUZE, 2007, p. 48)

A atividade do adaptador está estreitamente vinculada a essa seleção e coordenação de partes, porque ele resolve a obra (seus conflitos e sua narrativa) de uma forma especial até atingir o todo. A montagem dá ao cineasta a capacidade de realizar o tempo, ou seja, mostrar um passado no momento presente e, do contrário e mais importante, transformar o presente em passado. De acordo com Deleuze, o cinema, em sua essência, causa esse efeito:

Compete ao cinema apreender o passado e o futuro que coexistem com a imagem presente. Filmar o que está antes e o que está depois... Talvez seja preciso fazer passar para o interior do filme o que está antes do filme, e depois do filme, para sair da cadeia dos presentes. (DELEUZE, 2007, p. 52).

Por esses motivos, ao se analisar uma adaptação cinematográfica, é imprescindível considerar a forma *como* essa adaptação foi realizada, além de simplesmente ver *o que* ela mostra. Desse modo, prioriza-se a forma e os recursos específicos da mídia – dá-se importância para o processo.

Não basta que os espectadores, por exemplo, vejam as imagens como um habitual fluxo narrativo. O cinema, com todos os seus recursos criativos e tecnológicos, como as variações de luz, foque/desfoque, superposições, intervenções na película e movimentos de câmera, proporciona uma experiência artística muito profunda na sua audiência. Os filmes contemporâneos tendem a “iluminar” nossa experiência visual em um nível mais elevado, por meio da “exploração de superfícies e texturas dos objetos com a câmera na mão” (XAVIER, 2012, p. 122). As imagens se multiplicam e exigem um novo tipo de olhar, que é mais voltado para dentro de si, como se o filme fosse algo seu. Segundo Ismail Xavier (2012, p. 119), o “espectador

precisa aguçar sua sensibilidade plástica para perceber no mínimo detalhe a incidência de um estilo e a expressão de um sentimento interior”. Cada cena do filme passa a ser um encontro com a percepção, com a experiência sensorial, principalmente em filmes que tangem ao tato, ao olfato e ao paladar, para além do audiovisual.

Um belo filme que exemplifica as novas propostas de cinema é *O Morro dos Ventos Uivantes* (2011), dirigido por Andrea Arnold, sendo esta a adaptação mais recente do livro homônimo escrito pela inglesa Emily Brontë. Nesse filme, as descrições do romance foram transpostas para as telas em cenas puramente sensoriais, da chuva caindo sobre o corpo, do toque na crina de um cavalo, da terra úmida grudada nas roupas e no rosto etc. A diretora, ainda, concede um destaque especial para o vento, que dá título ao romance e ao filme: em muitas cenas, não há diálogos nem narração, apenas o barulho sombrio do vento que passa pelos morros, levanta os cabelos dos personagens, balança os galhos intermitentes e forma as tempestades.

Atualmente os filmes são os produtos de arte mais consumidos no mundo, porque permitem uma variedade social e intelectual de público muito grande. A audiência do cinema forma um bloco de opiniões distintas, um polo cultural de múltiplas nacionalidades e culturas. É diferente de uma apresentação de *jazz*, um quadro abstrato ou um romance recém-publicado, considerando que a quantidade de pessoas que usufruem dos filmes é muito maior do que os demais citados. Somente no Brasil, um filme de sucesso como *Tropa de Elite 2* (lançado em 2010) pode atingir um público de milhões de pessoas<sup>9</sup>. Esse número ainda pode se multiplicar em caso de filmes exibidos no mundo inteiro, desde que haja distribuidoras que agendem os lançamentos e legendem/dublem em várias versões. Conseqüentemente, atingir um público dessa magnitude faz com que o impacto das obras fílmicas seja também maior.

Não se pode, entretanto, afirmar que o fato de haver um público maior leva o cinema a um patamar superior. Muitos filmes estabelecem um diálogo com outras artes em mesmo nível e alcançam resultados muito positivos como

---

<sup>9</sup> Foram mais de 11 milhões de pessoas que assistiram ao filme conforme uma lista publicada no *site* Filme B – Tudo sobre o mercado de cinema no Brasil. Disponível em: <<http://www.filmeb.com.br/estatisticas/evolucao-do-mercado/#307932>>. Acesso em 31/05/2015, 15h50.

nos exemplos que serão comentados a seguir. Um deles é o filme *Dogville* (2003), dirigido por Lars Von Trier. Pelo fato de não ter a ilusão cinematográfica dos filmes tradicionais, o filme representa uma quebra em várias convenções estéticas precedentes. A genialidade desse filme é o uso do cenário de forma referencial, questionando as filmagens e encenações autoexplicativas: há nomes escritos identificando as ruas e as famílias que moram ali, as casas são representadas por riscos no chão e poucos móveis e objetos constituem os cômodos. O restante fica por conta da imaginação dos espectadores, além do trabalho desempenhado pelos atores, que fingem abrir as portas e as janelas e fazer algumas atividades comuns nas cidadezinhas do interior. Os capítulos do filme parecem os atos de uma peça de teatro e são precedidos de um prólogo em que os espectadores conhecem os personagens. Também se ouvem barulhos que representam as ações, como o latido do cachorro ou a chegada de uma carroça, o que torna ainda mais significativo o papel da linguagem teatral nesse filme.

Outro filme que provoca uma experiência estética bastante inovadora é *Anna Karenina* (2012), dirigido por Joe Wright, que adaptou o clássico do escritor russo Liev Tolstói. Nos cenários em que os personagens se movimentam, há cortinas, cordas nas coxias e palcos de teatro. Os atores parecem estar encenando uma passagem de um drama, e não vivendo aquele momento (como o efeito de ilusão do real que se busca frequentemente nas produções cinematográficas). A forma como o corpo dos atores se conecta com as câmeras, incluindo as expressões faciais e olhares, mostram como a aristocracia russa da época vivia de aparências e exageros sociais. A interpretação é igualmente exagerada e cada parte da narrativa é acompanhada de um movimento físico no palco: por exemplo, as cortinas descem e os atores vão para outro ambiente ou camadas de cenário se movimentam e envolvem os atores cujos personagens agem como atores da própria vida. Até mesmo as cidades de Moscou e São Petersburgo se tornam falsos cenários que são trocados constantemente, dependendo do local que serve de pano de fundo à narrativa em determinado momento. Da mesma forma, os espectadores acompanham a troca de figurino dos atores, pois eles se vestem e ensaiam o texto ao mesmo tempo em que são os personagens. Ao

contrário do que os romances realistas buscavam mostrar com exatidão, no filme é o próprio fazer artístico que se destaca, o que pode ser considerado metacinema. Ao se deparar com a brincadeira constante de mostrar e esconder, da mesma forma que se faz no teatro com auxílio das cortinas, das coxias e dos objetos cênicos, o espectador fica curioso para ver as mudanças de cena e tudo o que a magia da representação é capaz de criar. Até no cartaz de divulgação do filme, os personagens estão dispostos sobre o palco na frente de um cenário pintado e demonstram a teatralidade e a exuberância do teatro. Enfim, a relação das imagens cinematográficas com as imagens das outras mídias (teatro, TV, internet, jornal) evidencia que é sempre necessário dialogar e inventar novas maneiras de fazer ficção, quebrando a linearidade e os esquemas mecanizados de associar as palavras às coisas.

A desterritorialização e o cruzamento de fronteiras também são dois princípios importantes para o cinema atual. De maneira semelhante ao que tem acontecido no teatro, o cinema procura fazer deslocamentos para outras terras, entendidas cada vez menos como limites geográficos e cada vez mais como “territórios afetivos, sensíveis, novos mapas de pertencimento e afiliação translocais” (FRANÇA, 2006, p. 398). Com isso, o cinema pode fornecer ao espectador, além da representação, uma produção da realidade que está por vir, ou melhor, uma abertura para um mundo possível. Alguns filmes contemporâneos enfatizam a internacionalização ao entrelaçarem o Ocidente com o Oriente – como a difícil relação entre ingleses e cambojanos no filme *Lilting* (2014) e as diversas nacionalidades no filme *Babel* (2006), em que os personagens são oriundos do Marrocos, do México, do Japão e dos Estados Unidos. Além disso, alguns filmes discutem o choque entre os países em guerra com os pacificados ou uma nação ex-inimiga com a atual diplomática – como é o caso do filme *Argo* (2012), em que se chocam iranianos e norte-americanos. Também são realizados embates entre os pobres e os mais privilegiados – como ocorre nas adaptações *Gangues de Nova York* (2002) e *Os Miseráveis* (2012) – e também entre negros e brancos – como nos filmes biográficos *O Mordomo da Casa Branca* (2013), *12 Anos de Escravidão* (2013) e *Selma, uma Luta pela Igualdade* (2015). O filme *Crash, no Limite* (2004) é um excelente exemplo para essas tensões raciais e sociais que estão inseridas em

uma realidade complexa composta por brancos, negros, muçulmanos, latinos, mulheres, pobres, ricos etc. Nesse filme são traçadas histórias paralelas que se fundem, se confundem e estabelecem laços importantes entre, por exemplo, uma mulher branca de classe média com dois assaltantes negros, um detetive com seu irmão traficante de drogas e um policial racista com um casal de negros, além de alguns imigrantes ilegais de origem asiática. Portanto, pode-se dizer que o cinema vive a

emergência da contemporaneidade múltipla e aberta; [...] outros imaginários de terras e fronteiras para o nosso presente, imaginários interessados em resgatar um estado de mundo complexo e polifônico, porque atravessado pelas misturas constitutivas de nossas culturas. (FRANÇA, 2006, p. 411-412)

Constata-se que temas como identidade e alteridade são discutidos nos filmes de forma ampla e internacionalizada, isto é, os personagens se relacionam entre si, mas também se relacionam “com o mundo, com a história, com o passado, o presente e o futuro” (FRANÇA, 2006, p. 401).

Os exemplos de filmes e a fundamentação teórica sobre cinema discutida neste subcapítulo da dissertação demonstram o quanto o cinema tem avançado em quesitos artísticos e sociais. Percebe-se que o cinema contemporâneo tem realizado intensas experimentações com outras mídias, tendo como um dos objetivos desconstruir alguns conceitos para reconstruir novas formas de arte.

### 3 CONTEXTOS DE PRODUÇÃO DO ROMANCE E DO FILME

#### 3.1 PATRICK SÜSKIND: UM EXPERIMENTADOR

Patrick Süskind nasceu em Ambach, na Alemanha, em 1949, e morou durante muitos anos na França, onde estudou História Moderna e Medieval. Ele dedicou-se à mesma área de estudo na Universidade de Munique e recebeu influência de seu pai, W. E. Süskind, que trabalhava como jornalista e escritor.

Suas primeiras publicações foram contos, que depois foram reunidos em um livro intitulado *Um Combate e outros Relatos* (1981). Em seguida, publicou obras de variados gêneros: *O Contrabaixo* (1981, monólogo teatral), *O Perfume* (1985, romance), *A Pomba* (1987, novela), *A História do Senhor Sommer* (1991, novela infanto-juvenil), *Sobre o Amor e a Morte* (2006, ensaio) e diversos roteiros para a televisão alemã, como as minisséries *Kir Royal* (1986) e *Rossini* (1997), histórias que se passam no submundo de Munique.

*Um Combate e outros Relatos* é uma coletânea de quatro contos: três histórias e uma consideração, conforme o próprio autor define (SÜSKIND, 1996). O primeiro conto intitula-se “Atração pela profundidade”, em que uma jovem artista plástica entra em profunda depressão após ler o comentário de um crítico afirmando que seus trabalhos eram talentosos, mas careciam de profundidade. O conto seguinte, chamado “Um combate”, trata de um jogador de xadrez experiente, que nunca perde uma partida, enfrentando um jovem adversário em uma mesinha no Jardim de Luxemburgo, em Paris. No terceiro conto, “O legado de Maître Mussard”, o protagonista é um ourives parisiense que se torna rico e famoso no século XVIII e decide mudar-se para a pequena cidade de Passy. Lá descobre que existem moluscos petrificados em algumas camadas abaixo da terra e então começa a fazer pesquisas para descobrir a razão dessa transformação de água em pedra. O último conto, chamado “Amnésia *in litteris*”, trata de um homem de meia-idade que se sente frustrado por ter esquecido todo o conteúdo dos livros da sua estante.

No monólogo *O Contrabaixo*, o personagem é músico de orquestra (responsável pelo instrumento que dá título à obra) e a mulher por quem é apaixonado é cantora de ópera. Enquanto está sozinho no quarto e ouve a 8<sup>a</sup> sinfonia de Schubert, canção indicada nas rubricas no texto, o personagem lamenta a separação da mulher. Cada trecho da sinfonia parece ter um significado diferente nos sentimentos do personagem, mais intensos ou menos intensos. Esse monólogo foi encenado em português por Antônio Abujamra no Brasil, em 1987, e em Portugal no ano de 2005, com direção de Ana Vitorino, Carlos Costa, Catarina Martins e Pedro Carreira. Existe também um vídeo na internet intitulado “O contrabaixo”, produzido em 2011 por Christopher Hunter e Paul Cox, que adaptou a “ideia de teatro” através de imagens filmadas, pois o personagem principal aparece em traje formal de músico de orquestra indo a um teatro em cujo palco haverá uma apresentação. No meio da encenação dramática, imagens de uma mulher vêm à sua mente e o público consegue entender que ela o abandona e, no entanto, continua sendo a sua inspiração para tocar. Há uma dança teatral com os dois personagens que evidencia o duplo sentimento que ele nutre por ela: decepção e inspiração. Na sequência, o vídeo mostra uma cena de solidão na qual o músico se curva diante de uma plateia inexistente e ouve as palmas (O CONTRABAIXO, 2011).

Na novela *A Pomba*, o protagonista Jonathan Noel mora de aluguel em um pequeno quarto em Paris. Há 30 anos é segurança de um banco e leva uma vida entediante, marcada pela rotina e pela falta de emoções e de relacionamentos. Um dia, no entanto, ao abrir a porta do quarto, Noel encontra uma pomba no corredor e fica mortalmente espantado com aquilo. O horror é tão grande que, depois do susto, Noel começa a refletir sobre o seu trabalho, sobre os outros que encontrava no dia a dia e sobre a sua existência. Assim como outras histórias escritas por Süskind, essa novela sugere que um fato inesperado pode mudar toda a vida de uma pessoa. Süskind explora diversos personagens que vivem o dia a dia comumente até que algo inusitado modifica seu modo de ser e de pensar – a epifania, um recurso comum também nos contos de Clarice Lispector.

Escrito de forma singela por ser dirigido ao público infantil, o livro *A História do Senhor Sommer* consegue abordar a depressão e o suicídio sem

polêmica. O livro foi publicado com ilustrações feitas por Jean-Jacques Sempé, mesmo autor da famosa série *Le Petit Nicolas*. A história trata de um menino inocente que mora no interior da Alemanha (no período pós-guerra) cujo vizinho é o misterioso Sr. Sommer. Ninguém na região sabe o primeiro nome do senhor nem conhece informações sobre a sua vida, porque o sujeito é extremamente solitário e não conversa com os outros. Aparece de vez em quando com um cajado na mão para caminhar e uma mochila nas costas. Um dia, o menino está em cima de um galho alto querendo se matar porque se sente decepcionado com a família e o amor, então percebe que o Sr. Sommer havia entrado na floresta e estava logo embaixo da árvore: o homem gemia de desespero, comia o próprio lanche rapidamente olhando para os lados, com medo de tudo, fugindo da morte, como se os inimigos estivessem à espreita e prontos para atacá-lo. O menino esquece imediatamente dos próprios problemas, porque presencia o sofrimento verdadeiro de alguém. Anos mais tarde, na adolescência, o menino pedala até o lago e fica chocado ao ver que o Sr. Sommer estava entrando na água totalmente vestido, afundando cada vez mais e, por fim, desaparecendo. Com o tempo, os moradores da aldeia sentem falta do velho e inventam diversas histórias para explicar seu desaparecimento e o menino nunca conta para ninguém a verdadeira versão sobre o suicídio.

A partir desses comentários sobre as obras e das minhas constatações pessoais, pode-se afirmar que Süskind foi um grande experimentador de gêneros e estilos. Escreveu para adultos e crianças, sobre temas polêmicos e filosóficos. Algumas de suas obras foram planejadas de uma forma e depois se transformaram. Por exemplo, o conto “Um combate” foi publicado em uma revista nos anos 1970, mas a compilação oficial *Um Combate e outros Relatos* surgiu somente em 1981. Outro exemplo foi o romance *O Perfume*, como já mencionado na introdução desta dissertação, publicado inicialmente como um folhetim. Escrever roteiros a serem utilizados na televisão, como os citados no início deste capítulo, também demonstra a flexibilidade da sua escrita.

Em relação à linguagem de Süskind, alguns livros fazem uso de um vocabulário extremamente elaborado e complexo. Süskind também gosta de construções sintáticas repetidas na mesma frase ou no mesmo parágrafo,

utilizando-se com frequência dos mesmos conectores, advérbios e locuções. Por exemplo, no conto “Amnésia *in litteris*”, o personagem afirma o seguinte:

Às vezes, minha memória não resiste sequer a uma só página, e me aplico esforçadamente, de um parágrafo para outro, de uma frase para outra, e logo compreenderei apenas as palavras soltas, que vão saltar, durante a leitura, da escuridão de um texto desconhecido, como estrelas fugazes, para desaparecerem no escuro Letes do esquecimento. (SÜSKIND, 1996, p. 83)

Nesse trecho, Süskind utiliza a repetição de um modelo gramatical que combina o início “*de um(a)*” com um nome (*parágrafo/frase*) e o final “*para outro(a)*”. Ele também abusa das locuções entre vírgulas, dificultando a fluência da leitura da mesma forma que o próprio funcionamento cerebral do personagem está limitado devido à amnésia. Os sinais do problema de memória também foram destacados na referência ao Letes, um rio na região do deus Hades que, segundo a mitologia grega, causava o esquecimento das vidas passadas em qualquer pessoa que bebesse das suas águas.

Outro trecho, este retirado de *O Perfume*, comprova o gosto de Süskind pelas comparações e pela repetição de termos e expressões, o que lhe confere textos altamente sinestésicos, poéticos e esteticamente sensoriais:

*Como* uma tempestade, ele perpassava por sobre esses cheiros que haviam ousado ofender o seu augusto nariz. *Como* granizo em campo de centeio, caía sobre ele malhando, *como* um furacão deixava em pó a canalha e a afogava num enorme e purificador dilúvio de água destilada. *Tão justa era a sua ira. Tão grande era a sua vingança.* (SÜSKIND, 1985, p. 131, grifos nossos)

Há ainda propostas metalinguísticas nos livros de Süskind. A novela *A História do Senhor Sommer* traduz o sentimento das crianças quando estão aprendendo palavras novas na sua língua nativa. Lembrando o conto “Seis homens se arranjam na vida”, dos Irmãos Grimm, o menino começa a fazer uma reflexão gramatical sobre todas as palavras que não conhece, por exemplo, “refrear”, “ataque” (no sentido de colapso nervoso) e “claustrofobia”. Em alemão, como as palavras compostas são unidas sem uso de hífen, as expressões reforçam a brincadeira metalinguística, mas o efeito persiste na tradução em português:

[...] o senhor Sommer tem claustrofobia... quer dizer que ele não consegue ficar em casa... e como não consegue ficar em casa, tem que ficar andando ao ar livre [...] mas se claustrofobia significa *não-poder-ficar-em-casa* e se *não-poder-ficar-em-casa* é a mesma coisa que *ter-que-ficar-andando-ao-ar-livre*, então *ter-que-ficar-andando-ao-ar-livre* é a mesma coisa que claustrofobia... Portanto, no lugar dessa palavra difícil, claustrofobia, a gente poderia simplesmente dizer *ter-que-ficar-andando-ao-ar-livre*... (SÜSKIND, 1997, p. 27, grifos do autor)

Para compreender melhor a linguagem literária olfativa que Süskind utilizou ao escrever o romance *O Perfume*, o QUADRO 1 apresenta diversas expressões ligadas ao olfato que foram retiradas do livro:

emaranhado de odores e fedores	p. 38
catálogo dos odores	p. 49
tijolos de odores	p. 49
olfativa festa da vitória	p. 93
alma aromática	p. 102
óleo etéreo	p. 102
campo gravitacional olfativo	p. 122
a bússola do seu nariz	p. 124
paz olfativa	p. 126
bêbado de aromas	p. 136
cascata aromática	p. 142
diário olfativo	p. 143
nariz afiado como um bisturi	p. 144
odor etéreo de vida	p. 154
ataque aromático	p. 178
olor fatal	p. 178
recordação olfatória	p. 179
virtuosismos perfumísticos	p. 193
cheiro infinitesimal	p. 193
conglomerado odorífero	p. 195
diadema aromático	p. 202

máscara odorífera	p. 249
camadas de proteção aromática	p. 251
furioso fluxo [de odor]	p. 262

QUADRO 1 – EXPRESSÕES DO ROMANCE LIGADAS AO OLFATO  
 FONTE: A autora (2015).

No QUADRO 1, esse campo lexical e semântico aponta para a tarefa minuciosa que Süskind desempenhou na escrita ao elaborar, por meio de referências diretas e indiretas ao olfato, um dicionário próprio e único. No quadro não foram citadas todas as expressões do livro, pois servem apenas como exemplo da totalidade. Também não foram citados todos os verbos e os substantivos utilizados pelo escritor de forma enciclopédica para tornar o romance completo em relação ao universo que compreende a olfação, como a “essência absoluta” extraída das flores (SÜSKIND, 1985, p. 187), o método de extração “*enfleurage*” (SÜSKIND, 1985, p. 188) e as diversas técnicas de fabricação de cosméticos detalhadas no capítulo 18 (SÜSKIND, 1985, p. 100). É uma linguagem que, certamente, foi fruto das pesquisas históricas e culturais que Süskind realizou na universidade e como autodidata. Pode-se notar muitas referências dentro da ficção que são correspondentes a curiosidades e dados históricos verídicos que Süskind descobriu nos seus estudos, como a utilização dos temperos salsa e cerefolho em sopas cozidas no século XVIII<sup>10</sup> (SÜSKIND, 1985, p. 80) e a Guerra dos Sete Anos (1756–1763)<sup>11</sup>, narrada no começo do capítulo 28 do romance. Essas referências demonstram a predileção do escritor pela área de História.

O capítulo 27 destaca-se em relação à linguagem olfativa, isto é, alguns recursos estilísticos que valorizam o olfato e constroem uma narrativa extremamente sinestésica e simbólica. Nessa linguagem desenvolvida por Süskind, por exemplo, o narrador utiliza diversas metáforas para descrever o interior de Grenouille, que é formado por milhares de cheiros catalogados:

<sup>10</sup> Livros de culinária no século XVIII constataam o uso de ervas finas nas sopas e nos assados. Alexandre Dumas (2005), em um de seus livros sobre culinária, referiu-se ao uso de cerefolho e salsa como responsáveis pelo perfume da sopa.

<sup>11</sup> Conforme o narrador, durante o tempo em que Grenouille viveu dentro de uma caverna, “transcorria uma guerra no mundo exterior, uma guerra mundial. Combatia-se na Silésia e na Saxônia, em Hannover e na Bélgica, na Boêmia e na Pomerânia” (SÜSKIND, 1985, p. 139).

Seu coração era um purpúreo castelo. [...] nas câmaras do castelo havia estantes do chão até o teto, e nelas se encontravam todos os aromas que Grenouille, ao longo da vida, havia recolhido em si, milhões deles. E nas adegas do castelo descansavam em barris os melhores aromas de sua vida. Ao chegarem à maturação, eram engarrafados e ficavam, então, em quilométricos corredores, frescos e úmidos, ordenados segundo ano e origem, e havia tantos que uma vida não bastaria para prová-los todos. (SÜSKIND, 1985, p. 134-135)

Os cheiros mais valiosos e raros encontrados por Grenouille durante a sua vida são comparados a garrafas de vinho, em alusão à delicadeza do processo de fabricação dessa bebida bem como ao caráter de refinamento da enologia. Na sequência desse trecho, o narrador compara o conjunto de cheiros memorizados por Grenouille a um “livro dos aromas”, em que coexistiam os cheiros da infância, os cheiros das pessoas e os maus cheiros, por exemplo (SÜSKIND, 1986, p. 136).

Essas constantes experimentações linguísticas e a diversidade de gêneros garantem a Süskind um modo de escrever bastante variado. Torna-se difícil encaixá-lo em apenas um estilo, como uma escola literária, nem mesmo considerando um conceito de literatura nacionalista, pois há poucas semelhanças entre Süskind e os demais escritores alemães contemporâneos. Muitos escritores alemães que começaram a escrever nos anos 1950 optaram por abordar questões políticas do pós-guerra. A lembrança da Segunda Guerra Mundial e o desejo de compreender todos aqueles acontecimentos dominaram a literatura alemã no período logo após os horrores do nazismo. Essa preocupação apareceu em romances tanto de escritores da Alemanha Ocidental (por exemplo, Walter Jens e Theodor Plivier) quanto da Alemanha Oriental (como Arnold Zweig e Anna Seghers). Sobre esse caos do pós-guerra, os escritores que mais produziram faziam parte do Grupo 47, cujos destaques são Hans Magnus Enzensberger (1929), Alfred Andersch (1914–1980) e Hans Werner Richter (1908–1993). No caso de escritores mais jovens e premiados no mundo literário, como Ingo Schulze (1962) e Felicitas Hoppe (1960), os temas envolvem questões políticas da atualidade, por exemplo, a reunificação da Alemanha e o feminismo.

No caso de Süskind, não há grande preocupação com a efervescência política e cultural da atualidade, talvez por seu interesse histórico na Idade

Média e na Idade Moderna. Süskind demonstra uma preferência por escrever histórias profundamente filosóficas, por isso, na maioria das obras, o personagem passa por uma evolução pessoal através de uma longa reflexão sobre si e o mundo até chegar ao nível da autoconsciência. Na novela *A Pomba*, por exemplo, conforme foi destacado anteriormente no resumo da história, o protagonista vive uma rotina comum e apagada até o momento em que uma pomba começa a assustá-lo em seu apartamento. A partir desse pequeno fato, ele passa a refletir sobre o seu trabalho monótono, o seu comportamento contido e obediente, a irreverência e a rebeldia dos mendigos e bêbados e as pessoas socialmente insignificantes. Retomando as demais histórias, pode-se exemplificar essas experiências de vida abordadas por Süskind. Na novela infantil *A História do Sr. Sommer*, o protagonista é apenas um menino inexperiente que aprende sobre a vida ao observar um idoso solitário e deprimido que comete suicídio. No monólogo *O Contrabaixo*, tem-se um homem de meia-idade que toca em uma orquestra e sofre com a paixão não correspondida pela cantora de ópera. Durante a peça, ele questiona o amor entre duas pessoas e a melhor maneira de lidar com o sofrimento. Enfim, Süskind criou diversos personagens complexos cujas indagações existenciais tocam de perto o âmbito das reflexões filosóficas que expõem os problemas pelos quais todos passam atualmente, principalmente a solidão excessiva nas grandes cidades e a falta de sentido na vida, que se tornou mecanizada e fragmentada depois da modernidade.

### 3.2 TOM TYKWER: UM MULTIARTISTA

Tom Tykwer nasceu em Wuppertal, Alemanha, em 1965 e começou muito cedo a trabalhar com cinema, interessado pela maneira como os filmes podiam modificar o tempo ao projetar lenta ou rapidamente uma ação. Aos 11 anos produziu um filme amador em super 8 e na juventude trabalhou como operador cinematográfico.

Devido ao envolvimento precoce de Tykwer com o mundo do cinema, pôde experimentar diversas áreas dessa profissão: produziu e dirigiu curtas-metragens, longas-metragens, documentários e séries de televisão bem como criou diversas trilhas sonoras e roteiros para os filmes. Pode ser considerado um multiartista muito inovador, que se envolve com todos os setores da produção cinematográfica. É o que se encontra na adaptação de *O Perfume*, em que Tykwer trabalha tanto como diretor quanto como roteirista e compositor da trilha sonora. Além disso, aprendeu os modelos de filmes clássicos alemães e trabalhou com norte-americanos bem-sucedidos da área, apesar de não gostar de repetir fórmulas já conhecidas por todos. Na pré-produção de *O Perfume*, Tykwer alega ter optado, junto com o produtor Bernd Eichinger, pelo caminho infinitamente mais difícil de formular uma estrutura não convencional de cinema, diferente da forma clássica de três atos como se faz em Hollywood<sup>12</sup> (COMENTÁRIOS..., 2006). Desse modo, a grandeza de Tykwer reside no seu desejo constante de se arriscar e fazer novos tipos de filme. Tykwer experimenta os mais diversos movimentos de câmera, explorando a profundidade de foco e o uso da luz natural ou artificial, filmando em locações reais e, sobretudo, alternando cenas internas e externas.

Entre os seus filmes mais reconhecidos estão *Corra, Lola, Corra* (1998), *A Princesa e o Guerreiro* (2000), *Paraíso* (2002), *Trama Internacional* (2009), *A Viagem* (2012) e o curta-metragem *Faubourg Saint-Denis*, que faz parte de uma compilação em homenagem à capital francesa cujo título é *Paris, Eu te Amo* (2004). O primeiro filme citado certamente ampliou a visibilidade de Tom Tykwer no mundo do cinema; foi indicado em dezenas de festivais como melhor filme estrangeiro e venceu alguns deles, como o Independent Spirit Awards. Trata da história de uma mulher chamada Lola (interpretada pela atriz Franka Potente) que precisa ajudar o namorado a recuperar uma enorme quantia de dinheiro deixada no metrô. A personagem Lola passa a maior parte do filme correndo pelas ruas de Berlim em busca do dinheiro, sendo que existem três finais possíveis para essa corrida. Essa possibilidade múltipla de

---

<sup>12</sup> Adaptado do original, em inglês: "the infinitely harder path of sticking to *PERFUME*'s unconventional structure, which really doesn't work like a classical three-act Hollywood movie at all".

se contar o final da história inclui os espectadores na produção do filme, como se eles também fossem narradores e pudessem participar das decisões, uma montagem extremamente inovadora para o cinema. O segundo filme citado é um drama romântico sobre a expectativa de uma mulher chamada Sissi (também interpretada por Franka Potente) de encontrar seu príncipe encantado. O título *A Princesa e o Guerreiro* apresenta um jogo de palavras, pois faz alusão aos personagens dos contos de fada, mas também às diferenças que existem entre um casal na contemporaneidade. Depois de sofrer um atropelamento e ser salva por um homem que indiretamente foi o responsável pelo acidente, Sissi se apaixona e decide ficar junto dele mesmo sabendo que ele tem vários defeitos. O homem é um ex-soldado alemão que havia se tornado assaltante, além de ter um coração duro e um gênio difícil, ou seja, características totalmente diferentes do que se espera em um príncipe encantado. O filme *Paraíso* trata-se da primeira parte de uma trilogia planejada pelo diretor Krzysztof Kieslowski<sup>13</sup> chamada *Heaven, Hell and Purgatory*. Como a trilogia não foi concluída devido ao falecimento de Kieslowski em 1996, Tom Tykwer quis dar continuidade ao projeto. Conta-se a história de uma professora inglesa que perdeu o marido em um crime e, não contente com o trabalho moroso da polícia, resolve fazer justiça com as próprias mãos e acaba sendo presa por envolver pessoas inocentes.

Apesar de todos esses filmes terem construído e fortalecido a imagem de Tykwer como diretor, sem dúvida o filme que realmente impulsionou sua carreira foi *O Perfume*, uma obra-prima que envolveu vários profissionais de várias nacionalidades e muito esforço de pré-produção e de edição. O sucesso de bilheteria e de aceitação do filme beneficiou os trabalhos seguintes de Tykwer, fazendo com que atores famosos como Clive Owen e a Naomi Watts participassem do seu filme policial *Trama Internacional*, que estreou em 2009. No filme *A Viagem (Cloud Atlas)*, vários atores premiados e bastante significativos em Hollywood aceitaram o convite do diretor para participar das filmagens: Tom Hanks, Halle Berry, Susan Sarandon, Hugh Grant e Hugo

---

<sup>13</sup> O mesmo diretor que escreveu e dirigiu *Trois Couleurs*, a trilogia das cores, composta pelos filmes *Bleu* (1993), *Blanc* (1994) e *Rouge* (1994). A inspiração para a trilogia foram as cores azul, branca e vermelha da bandeira francesa, que representam a liberdade, a igualdade e a fraternidade, respectivamente.

Weaving. O roteiro, feito juntamente com os irmãos Andy e Lana Wachowski, foi adaptado do romance homônimo escrito por David Mitchell em 2004. Tanto o romance quanto o filme basicamente contam a história de vários personagens que nascem e renascem em vidas diferentes, mas que entram em contato uns com os outros causando impactos e descobertas sobre si próprios. A narrativa mostra como as almas dos seres humanos experimentam, em várias vidas, uma jornada de descobertas e um aprendizado moral a caminho da redenção.

Tom Tykwer esforça-se para criar filmes modernos, criativos e de experimentação artística, sempre em busca de sua *magnum opus*. Considerando que Tykwer tem essa motivação, pode-se dizer que *O Perfume* se encaixou perfeitamente aos seus interesses, pois, segundo Eichinger, era necessária uma equipe que ajudasse a preencher as lacunas da narrativa e violasse as regras de qualquer filme em termos dramaturgicos (COMENTÁRIOS..., 2006). Tykwer considerou um grande desafio fazer a adaptação de *O Perfume*, devido à alta complexidade do romance e da proposta cinematográfica. O tema oculto nas entrelinhas do livro foi outro fator que despertou interesse em Tykwer, pois também estava presente em seus filmes anteriores: “um personagem central lutando por reconhecimento e amor e tentando chamar a atenção para si mesmo porque anseia por uma verdadeira conexão humana”<sup>14</sup> (COMENTÁRIOS..., 2006, p. 6).

Além de ser um excelente diretor, Tykwer trabalha como roteirista, produtor e compositor em quase todos os seus filmes e séries. Na maioria dos filmes que dirigiu, interferiu no roteiro e ajudou a compor a trilha sonora. Em relação a outros filmes, participou de *Matrix Revolutions* (2003) com a música “Hell club” na cena de ação principal e traduziu os diálogos em alemão que fazem parte do filme *Bastardos Inglórios* (2009), dirigido por Quentin Tarantino e vencedor de um Oscar na categoria melhor ator coadjuvante.

Desde as primeiras experiências de Tykwer até as produções mais recentes, são notáveis em sua carreira a multiplicidade de atividades desenvolvidas e o talento para inovar os recursos artísticos do cinema.

---

<sup>14</sup> No original, em inglês: “a central character fighting for recognition and love, trying to draw attention to himself because he longs for a real human connection”.

### 3.3 A FRANÇA DO SÉCULO XVIII

O diretor e os roteiristas do filme *O Perfume* estabeleceram que a versão cinematográfica deveria transpor as características do começo do século XVIII na França de forma a atingir uma conexão máxima do público com o filme. Tykwer acreditava que o público precisava se concentrar na história desde o início, sem se distrair com o pano de fundo (COMENTÁRIOS..., 2006). Nas palavras dele:

Considero tantos filmes de época chatos, então o meu objetivo desde o início era fazer um que fosse realmente moderno em termos de linguagem cinematográfica, mas que ainda permanecesse fiel a suas obrigações históricas<sup>15</sup>. (COMENTÁRIOS..., 2006, p. 6)

Tendo esse propósito em mente, para construir um cenário impressionante e neutro ao mesmo tempo, foi necessária uma pesquisa aprofundada sobre a pintura, a literatura e os livros didáticos concernentes às décadas entre 1730 e 1760 na França durante o reinado de Luís XV. Como a história se passa em quatro importantes cidades francesas, Paris, Auvergne, Montpellier e Grasse, era necessário modificar os cenários conforme a movimentação do protagonista no decorrer da narrativa. O maior desafio aos diretores foi tornar essa época familiar aos espectadores, já que a atual sociedade se sente muito mais próxima ao século XIX, a era industrial das máquinas, da eletricidade e outras novas tecnologias que passaram a fazer parte do cotidiano das sociedades ocidentais (COMENTÁRIOS..., 2006).

Outro obstáculo era tornar a história atrativa com base em informações pouquíssimo atrativas sobre a própria condição de vida nessa época: o início do século XVIII ainda representa um período de transição da Idade Média à

---

<sup>15</sup> No original, em inglês: “*I find so many period films boring, so my aim from the outset was to make one that was really modern in terms of film language but still remained true to its historical obligations*”. Nessa citação, Tom Tykwer utiliza os termos *true* e *obligations*, que podem se tornar problemáticos para a dissertação devido à sua conotação negativa. No entanto, há de se considerar que Tom Tykwer não possui um amplo conhecimento teórico sobre adaptação, apenas a vivência no cinema e a experiência de leitura do romance.

Idade Moderna. Por esse motivo, apesar de abrigar uma efervescência política e cultural muito grande, ainda conserva inevitavelmente a pobreza e as pestes que mancharam a história. Por ser um personagem sombrio e possuidor de um talento fora do comum, o personagem Grenouille representa essa transição. No romance, por exemplo, a personagem Madame Gaillard observou em Grenouille algumas capacidades incomuns e sobrenaturais que não conseguia compreender como uma hipersensibilidade olfativa: segundo a opinião dela, ele não tinha medo do escuro, parecia enxergar através de paredes, papel, tecido e madeira e previa o futuro. Madame Gaillard estava “convencida de que o garoto devia ter – maluco ou não – uma segunda visão. E como ela sabia que os videntes atraem desgraça e morte, ele se tornou para ela uma presença inquietante” (SÜSKIND, 1985, p. 32). Grenouille obviamente não era um ser sobrenatural, no entanto, o fato de aparentar ser uma criatura estranha aos demais aumenta a sua relação com a “escuridão” medieval, no sentido de falta de esclarecimentos e ignorância social. Como Patrick Süskind não descreveu a sociedade sob o ângulo dos mais ricos, grande parte do romance é baseado em pessoas pertencentes à classe baixa e média, que não são alfabetizadas e muito menos escolarizadas. A alta sociedade aparece apenas na figura do personagem Antoine Richis e em alguns consumidores de perfumes, conforme Grenouille os enxerga, o que foi um importante ponto de vista a ser considerado durante a produção do filme.

Em se tratando de estilos artísticos, o filme *O Perfume* tentou resgatar uma das principais características do período Barroco: o contraste. A filmagem privilegiou cenários escuros, à meia-luz, inspirada em pintores especialistas em elementos contrastantes, como Caravaggio (1571–1610), Rembrandt (1606–1669) e Joseph Wright de Derby (1734–1797). Era preciso que os ambientes retratassem o cotidiano de quem sobrevivia com a luz de velas, do mesmo modo que esses artistas. As lamparinas eram raridade e o lampião a gás foi inventado em 1792, sendo que seu uso popularizou-se somente no século XIX. Nas imagens seguintes, pode-se comparar uma obra de Rembrandt com duas cenas do filme *O Perfume*:



FIGURA 1 – *FILÓSOFO EM MEDITAÇÃO*, REMBRANT, 1632, ÓLEO SOBRE TELA, MUSEU DO LOUVRE, PARIS  
FONTE: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt\\_The\\_Philosopher\\_in\\_Meditation.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_The_Philosopher_in_Meditation.jpg)



FIGURA 2 – GRENOUILLE FAREJA A GAROTA COM NECTARINAS  
FONTE: PERFUME (2006, 23'13'')



FIGURA 3 – GRENOUILLE REPRODUZ A FÓRMULA DO PERFUME AMOR E PSIQUÊ PARA O MESTRE BALDINI  
 FONTE: PERFUME (2006, 36'43'')

Além disso, para o filme recriar o ambiente desejado, Tom Tykwer, com ajuda de Johnny Klimek e Reinhold Heil, compôs uma trilha sonora instrumental de orquestra com 18 faixas incluindo prólogo e epílogo. Todas as músicas são lentas e soturnas e há pouca letra cantada. Quando há letra, interpretada pelas vozes dos sopranos Chen Reiss, Melanie Mitrano e Victor de Maizière, as músicas assemelham-se ao canto religioso. As modulações de voz, o uso dos instrumentos e as oscilações sonoras carregam um significado próprio que foi pensado pelos compositores no momento da produção. Em faixas que acompanham cenas de suspense e tragédia, por exemplo, há instrumentos que produzem sons graves com batidas intermitentes. Esse processo acontece nas faixas número 10 e 14, chamadas “*The method works!*” e “*Awaiting execution*”, nesta ordem. Já nas faixas em que Grenouille entra em contato com perfumes deliciosos como o de Laure, os instrumentos são agudos e delicados, piano e violino na maioria, e o coro está presente. Esse é o caso das faixas 3 e 9, respectivamente intituladas “*The girl with plums*” e “*Meeting Laure*”.

O espaço da narrativa tanto do livro quanto do filme não poderia ter sido outro a não ser a França. Considerado “um país pioneiro na criação de fragrâncias sofisticadas, processadas em destilarias e indústrias, demarca

fronteiras olfativas” (BARBEITOS, 2010, p. 2). A nação cuja capital sempre foi recorde de população<sup>16</sup> também sempre foi a mais famosa no quesito olfato. Sua fama, mais do que advinda dos grandiosos perfumes que são fabricados até hoje por especialistas, surgiu do fedor espalhado nas suas principais cidades, como Paris, Marselha e Lyon. Na verdade, pode-se dizer que o próprio talento de Grenouille se deve ao fato de ele ter nascido em uma cidade tão significativa e representativa em termos olfativos. Ao nascer, Grenouille foi bombardeado por odores de todos os tipos e assim ele começou a interpretar o mundo e dar sentido às coisas, sempre passando pelo viés da olfação. O historiador Alain Corbin compilou algumas descrições que foram escritas nos séculos XVIII e XIX sobre o miasma das cidades de Paris e Versalhes. Ele explica que a lama de Paris era formada de areia infiltrada nas pedras, água parada, excrementos e lixo, uma mistura extremamente fedorenta que preocupava os químicos e sanitaristas da época, inclusive “as rodas dos carros sovavam essa massa, espalhavam-na, espirravam os fedores na base das paredes e nos passantes” (CORBIN, 1987, p. 38). O solo estava infectado pela acumulação de excrementos e restos mortais, o que levava os franceses a acreditar que os prédios construídos nesses terrenos também se contaminavam desde a fundação. A obsessão do solo impregnado e do caos dos terrenos contaminados tomou conta da população parisiense. Segundo Corbin, o pensamento era de que um

solo infectado, tornado nauseabundo, é um solo perdido. [...] A história excremental da terra pesa muito no destino de certos lugares. Os restos e dejetos das gerações passadas, as escavações que atestam sua presença, engendram incontestáveis fedores. (CORBIN, 1987, p. 36)

Essa descrição evidencia uma situação semelhante ao que realizou o diretor Tom Tykwer ainda no início do filme *O Perfume*, na cena em que uma pessoa descalça pisa na lama suja acumulada entre as pedras da rua, como se pode comprovar na FIGURA 4.

---

<sup>16</sup> Mesmo durante a última epidemia de Peste Negra, cujo ápice se deu em 1580, havia 250 mil pessoas em Paris. No século XVII viviam cerca de 450 mil pessoas na cidade. No final do século XVIII, a população girava em torno de 540 mil habitantes. E no final do século XIX, o número passou para surpreendentes 2 milhões e meio de parisienses (COMBEAU, 2011).



FIGURA 4 – LAMA DE PARIS  
FONTE: PERFUME (2006, 16'40'')

Outra observação feita por Corbin aponta para as paredes de prédios públicos como hospitais, igrejas, salas de espetáculo e prisões, completamente infestados por odores ruins. Ele também descreve as mesas de madeira em que trabalhavam os açougueiros, peixeiros e outros vendedores de feiras, que estavam “impregnadas com os odores fétidos da mercadoria” (CORBIN, 1987, p. 40). Os pântanos, principalmente aqueles que misturavam água salgada e doce em regiões litorâneas, acumulavam matéria orgânica vegetal e animal em decomposição, da qual se desprendiam vapores nauseabundos. As regiões próximas a matadouros eram insuportavelmente malcheirosas, devido ao sangue e sebo retirado dos animais que escorriam a céu aberto pelas ruas (CORBIN, 1987). No famoso mercado popular Les Halles,

os depósitos subterrâneos exala[va]m uma gama complexa de odores de vegetais apodrecidos. No térreo, no setor da porta merdosa, os eflúvios de peixe ataca[va]m o passante. A impregnação dos mostradores de mercadorias aviva[va] o desejo fantasmagórico de destruição. (CORBIN, 1987, p. 76)

Sobre todos esses problemas e ainda outros enfrentados na rotina das grandes cidades, destaca-se a descrição de Pierre Chauvet sobre a capital: “centro das ciências, das artes, das modas e do bom gosto” também se impõe

como “o centro do fedor” (CHAUVET apud CORBIN, 1987, p. 41). Exatamente como descrito por Corbin, o narrador de *O Perfume* enfatiza o quão insuportável era o fedor de Paris no século XVIII:

As ruas fediam a merda, os pátios fediam a mijó, as escadarias fediam a madeira podre e bosta de rato; as cozinhas, a couve estragada e gordura de ovelha; sem ventilação, salas fediam a poeira, mofo; os quartos, a lençóis sebosos, a úmidos colchões de pena, impregnados do odor azedo dos penicos. Das chaminés fedia o enxofre; dos curtumes, as lixívias corrosivas; dos matadouros fedia o sangue coagulado. [...] Fediam os rios, fediam as praças, fediam as igrejas, fedia sob as pontes e dentro dos palácios. (SÜSKIND, 1985, p. 7-8)

Nessa época, ainda não havia instalações sanitárias, medidas de higiene e uma forma de controlar a ação das bactérias<sup>17</sup>. Conforme especificado no romance, no local em que Grenouille nasceu situava-se o Cemitério dos Inocentes, para onde eram levados os cadáveres vindos do hospital Hôtel-Dieu. No fim do romance, capítulo 51, o cemitério é comparado a um “campo de batalha bombardeado, revirado, escavado, cheio de valas e buracos, semeado de crânios e ossadas, sem árvores, arbustos ou touceiras de capim, um depósito de lixo da morte” (SÜSKIND, 1985, p. 261). Como os corpos eram apenas empilhados sem o tratamento correto, os gases da putrefação se espalhavam pelas ruas vizinhas, a Rue aux Fers e a Rue de la Ferronnerie, por isso a região era considerada a mais fedorenta de toda a França. Segundo o narrador de *O Perfume*, durante o dia o “fedor de cadáveres era tão forte que até mesmo os coveiros se haviam retirado. Só voltavam depois de o sol cair, a fim de, à luz dos archotes, abrir covas para os mortos do dia seguinte” (SÜSKIND, 1985, p. 261). Nas figuras a seguir, pode-se visualizar como era a estrutura do cemitério no ano de 1785.

---

<sup>17</sup> Foi somente em 1864 que Louis Pasteur inventou o método da pasteurização para destruir microrganismos responsáveis pela contaminação e degradação dos alimentos. Por volta de 1865, o famoso cirurgião Joseph Lister desenvolveu antissépticos que evitavam mortes por infecções pós-operatórias. Em 1882, o médico alemão Robert Koch descobriu o bacilo causador da tuberculose graças a um método de fixação e coloração de bactérias. E em 1928, o escocês Alexander Fleming descobriu o fungo da penicilina para ser usado como antibiótico (HOBSBAWM, 2012).

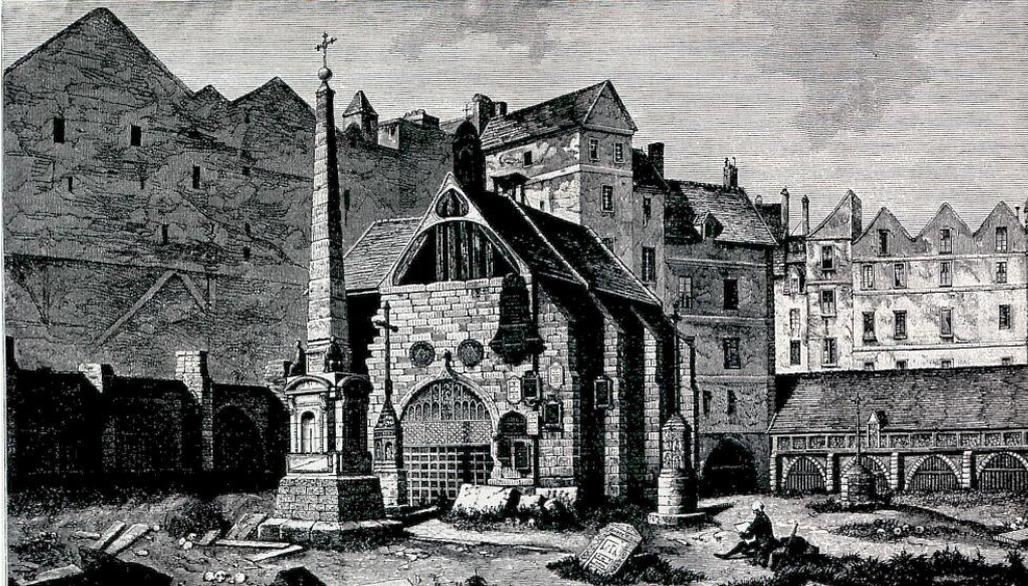


FIGURA 5 – CEMITÉRIO DOS INOCENTES EM 1785, VISÃO FRONTAL  
 FONTE: <http://cultureandstuff.com/wp-content/uploads/2011/06/Innocents-1785.jpg>

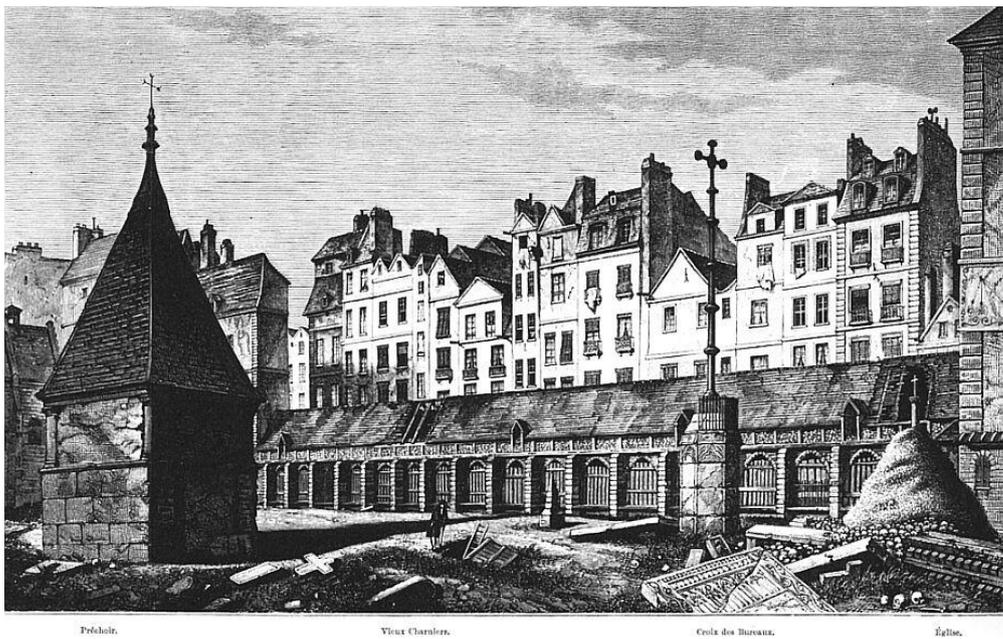


FIGURA 6 – CEMITÉRIO DOS INOCENTES EM 1785, VISÃO LATERAL  
 FONTE: <http://cultureandstuff.com/wp-content/uploads/2011/06/Innocents-1785.jpg>

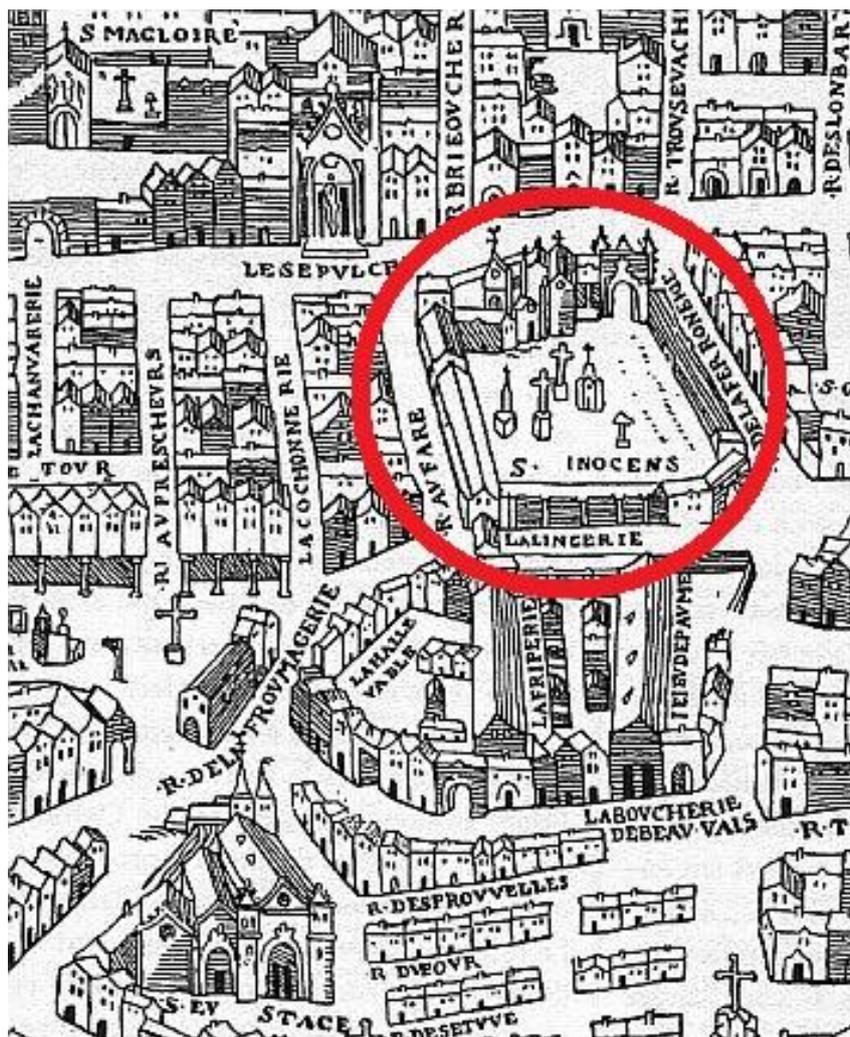


FIGURA 7 – MAPA DA REGIÃO ONDE SE SITUAVA O CEMITÉRIO DOS INOCENTES  
 FONTE: CHADYCH E LEBORGNE (2012, p. 49)

No romance e no filme *O Perfume*, evidenciou-se a falta de higiene e o descaso em relação às populações mais pobres no começo do século XVIII. Na cidade de Montpellier, por exemplo, Grenouille seguiu para “as mais estreitas e sombrias ruelas, deslizou até o rio, lá embaixo, onde os curtumes e tinturarias tinham os seus galpões e tocavam as suas fedorentas atividades” (SÜSKIND, 1985, p. 159). Quando Grenouille foi apresentado na universidade como parte de uma pesquisa científica do Marquês de la Taillade-Espinasse sobre o fluido letal, esse choque entre os pobres e os ricos é evidente. Segundo o narrador, “Montpellier inteira estava ali, não só a Montpellier científica, mas também e principalmente a social, inclusive muitas damas, que queriam ver o fabuloso homem das cavernas” (SÜSKIND, 1985, p. 165).

A discrepância entre as classes sociais era imensa, pois, enquanto os ricos moravam em mansões ornadas por jardins e tinham acesso a privilégios como sabão, alimentos importados e tecidos caros, os pobres viviam sem condições mínimas de saúde, higiene, moradia e alimentação. Enquanto o personagem Grenouille percorre a cidade de Grasse, no capítulo 35 do romance, o narrador conta que ela era “incrivelmente suja, apesar da ou talvez exatamente por causa da muita água que jorrava de dezenas de fontes e poços, [...] minando as ruelas ou cobrindo-as de lama” (SÜSKIND, 1985, p. 175). Grasse também exemplifica a superpopulação que habitava os bairros pobres: “as casas eram tão próximas umas das outras que para as passagens e escadinhas só restava uma braça de largura, e os transeuntes [...] tinham de passar uns pelos outros se comprimindo contra as paredes” (SÜSKIND, 1985, p. 175). Ao mesmo tempo em que os pobres amontoavam-se em moradias coletivas dentro de prédios pequenos e insalubres, centenas de monumentos, estátuas, moradias com terraços e outros prédios caríssimos eram construídos para o rei e toda a nobreza. No mesmo capítulo 35 de *O Perfume*, o narrador descreve a região rica de Grasse onde se encontravam

construções da mais luxuosa espécie. Ao redor de pequenos mas encantadores jardins, onde cresciam oleandros e palmeiras e gorgolejavam repuxos adornados com bacias d'água, expandiam-se, em geral construídas em forma de U na direção sul, as alas da moradia propriamente dita: banhadas de sol, dormitórios forrados com tapetes de seda nos andares superiores, salões luxuosos mobiliados com cadeiras exóticas ao rés do chão e salas de jantar, às vezes construídas em forma de terraço ao ar livre [...]. Os homens que moravam atrás dessas modestas fachadas cheiravam a ouro e poder, a riqueza sólida e segura [...]. (SÜSKIND, 1985, p. 177)

A desigualdade social continuou por muitos anos sem perspectiva de melhora, por isso, à medida “que o século XVIII avançou, o regime francês foi enfraquecido pela instabilidade social e econômica. A dívida pública piorou e a aristocracia se recusou a introduzir as reformas necessárias para melhorar a situação” (CHADYCH; LEBORGNE, 2012, p. 58). Esses problemas desencadearam as revoltas populares que fizeram parte da Revolução Francesa e, por fim, a queda da monarquia no final de 1793. Apesar de não ser a leitura proposta nesta dissertação, pode-se interpretar o romance *O Perfume*

à luz desses acontecimentos históricos, de maneira a estabelecer associações entre ficção e história. Por exemplo, o personagem Grenouille pode ser equiparado, de modo análogo, aos revolucionários, os pobres humilhados da escória da sociedade que, de dominados, passam a ser os que dominam a situação política no estopim da Revolução. Pode-se dizer também que os personagens Marquês de la Taillade-Espinasse e o Baldini representam os ideais do Iluminismo e o pensamento cartesiano, respectivamente. Ainda se pode notar que o final apoteótico do livro remete à Tomada da Bastilha, que ocorreu em 14 de julho de 1789, porque, assim como fizeram os revolucionários nesse local simbólico, Grenouille reverteu sua condição diante de toda a multidão presente na praça.

A cidade de Paris passou por uma série de modificações que solucionaram muitos dos problemas urbanos expostos no romance de Süskind. Como o romance compreende o período de 1738 a 1766 e o espaço da narrativa varia de áreas habitadas majoritariamente por miseráveis a bairros dominados por ricos, Süskind explora os problemas sociais e os pequenos avanços da Idade Moderna. Um dos trechos do romance que trata das descobertas científicas dessa época está no capítulo 11, quando o narrador entra no pensamento do mestre Baldini por meio do fluxo de consciência e explica ironicamente a mudança de mentalidade das pessoas:

Hoje [...] se escrevem tratados ou as assim chamadas grandes obras científicas, em que toda e qualquer coisa é questionada. Nada mais, diz-se, deve estar correto; tudo deve ser agora, de repente, diferente. Num copo d'água deveriam, desde há pouco, nadar uns bichinhos bem pequenos, que antigamente não se enxergavam; a sífilis seria um doença normal, e não mais uma punição de Deus; Deus não teria mais criado o mundo em sete dias, mas em milhões, se é que chegou a fazê-lo; os selvagens seriam seres humanos como nós; nós criamos erroneamente os nossos filhos; e a Terra não seria mais redonda como até agora, mas chata em cima e embaixo como um melão [...]. (SÜSKIND, 1985, p. 62)

Notam-se alusões às contribuições e aos estudos realizados por Galileu Galilei, Bacon, Kepler, Lavoisier, Diderot, Lamarck, Pasteur, Darwin e outros, que estabelecem a ligação do personagem Baldini com o seu tempo e com a sua condição social privilegiada, pois ele reage de forma reacionária às mudanças ocorridas e demonstra um nível de escolaridade maior a ponto de

ter acesso às novas teorias e à discussão geral sobre elas. As alusões, algumas anacrônicas, apontam para a evidente efervescência das ciências modernas: a astronomia, a epidemiologia, a antropologia, a filosofia empirista, o conhecimento sobre o corpo humano, a evolução das espécies, entre outras. No capítulo 30 do romance, há outro trecho que destaca o desenvolvimento do espírito científico na França. O narrador apresenta o personagem Marquês de la Taillade-Espinasse, um homem que vivia para a ciência e tinha conhecimento em diferentes áreas de estudo:

De sua pena provinha uma importante obra sobre a economia nacional dinâmica [...], redigiu um tratado sobre a educação de meninos e meninas entre os cinco e os dez anos de idade, voltou-se em seguida para a agricultura experimental [...] e um ensaio sobre as relações entre a proximidade da terra e força vital. (SÚSKIND, 1985, p. 146)

Durante os reinados de Luís XV (que reinou de 1715 a 1774) e Luís XVI (que reinou de 1774 a 1792), foram realizadas melhorias significativas em relação aos limites da cidade e à paisagem urbana. Segundo Combeau (2011, p. 53-54), “As prioridades (higiene, segurança, melhoria da circulação urbana) definidas pelos ‘lugares-tenentes da polícia’ (Argenson, Sartine, Lenoir) foram sendo concretizadas. [...] A salubridade das ruas tornou-se uma das prioridades”. Os moradores faziam verdadeiros motins que reuniam os problemas da fome, do mau cheiro e da insegurança, por exemplo, aos sérios entraves políticos da época. Assim, o Cemitério dos Inocentes foi finalmente fechado em dezembro de 1780: a murada foi demolida e todos os ossos e crânios foram enterrados em catacumbas (que hoje são um curioso ponto turístico em Paris). No local surgiu uma praça com uma feira livre conhecida como “feira dos inocentes”, em homenagem ao antigo cemitério que permaneceu ativo cerca de 800 anos. As figuras seguintes são pinturas do século XIX que retratam o comércio realizado na praça, incluindo a fonte, que foi preservada:



FIGURA 8 – *UNE SCÈNE DU MARCHÉ DES INNOCENTS* (CENA DO MERCADO DOS INOCENTES), JEAN CHARLES TARDIEU, 1814, MUSEU DO LOUVRE, PARIS  
 FONTE: [www.repro-tableaux.com/a/tardieu-jean-charles/the-marche-des-innocents.html](http://www.repro-tableaux.com/a/tardieu-jean-charles/the-marche-des-innocents.html)



FIGURA 9 – *LE MARCHÉ ET LA FONTAINE DES INNOCENTS* (O MERCADO E A FONTE DOS INOCENTES), JOHN JAMES CHALON, 1822, MUSEU CARNAVALET, PARIS  
 FONTE: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Innocents1822.jpg>

No decorrer do século XVIII, principalmente no período pré-Revolução, a paisagem parisiense foi se transformando devido a “uma sucessão de modificações provocadas pelos decretos reais” (COMBEAU, 2011, p. 53). Foram instaladas placas nas ruas e números nas residências para facilitar a identificação. Também foram concretizadas diversas melhorias em higiene,

segurança e circulação urbana, fiscalizadas por autoridades da polícia chamadas de lugar-tenente. Assim, os monumentos e as inovações da engenharia mudaram a própria fisionomia das ruas, tornando a cidade mais ampla e arejada. À medida que os anos passavam, “Paris se tornava uma cidade aberta e mais extensa, iluminada por cerca de 2700 luminárias a vela, marcada por limites [...] e dividida em vinte distritos” (CHADYCH; LEBORGNE, 2012, p. 49). As cidades, em geral, ficariam a cada ano mais arejadas e limpas, permitindo a livre circulação de pessoas e pequenos meios de transporte ou carga.

## 4 A LINGUAGEM OLFATIVA

Além da contextualização feita no início da pesquisa, é muito importante tratar da linguagem literária olfativa presente em *O Perfume*, que veio se desenvolvendo em manifestações culturais e artísticas ao longo do tempo. Este capítulo pretende expor o que representa a olfação para os seres humanos e como os odores foram compreendidos por artistas, cientistas, nobres e populares, enfim, pelas sociedades durante os períodos mais importantes da História.

De todos os sentidos humanos, o olfato pode ser considerado o modo mais misterioso e intrigante de perceber o mundo. Durante muitos anos o olfato foi renegado a uma posição inferior de importância na hierarquia dos sentidos, pelo menos se pensarmos no Ocidente, devido à supremacia da visão e da audição nas ciências. Mesmo atualmente, após estudos incansáveis de biólogos, químicos e físicos, ainda não se tem um conhecimento definitivo sobre o processo da olfação. Existem apenas estudos científicos isolados e uma grande disputa entre cientistas, como Linda Buck e Luca Turin, que defendem uma ou outra teoria<sup>18</sup>.

Apesar de subestimado, o olfato é extremamente importante – e naturalmente necessário – para a nossa sobrevivência e a nossa interação social. A cada dia, passamos por uma experiência olfativa intensa, como se estivéssemos imersos em um banho de odores:

respiramos aproximadamente 23.040 vezes [...] e, durante esse período, as moléculas do odor fluem ao longo de nossos sistemas. Isso significa que, ao respirar, percebemos os odores. Os cheiros envolvem-nos, giram ao nosso redor, entram em nossos corpos, emanam de nós. (ACKERMAN, 1992, p. 27)

Nós cheiramos o mundo inconscientemente e não percebemos o quanto o “olfato é poderoso. Os odores nos afetam em nível físico, psicológico

---

<sup>18</sup> Existem duas teorias principais: a) teoria da forma, cujos princípios demonstram que os receptores olfativos possuem formas que se combinam às moléculas de odor e b) teoria da vibração, pela qual se acredita nos odores como moléculas que vibram quimicamente (BURR, 2006).

e social” (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996, p. 11), tanto que reagimos emocionalmente ao que cheiramos, seja de forma negativa ou positiva, mais rapidamente ou mais devagar, com força ou com sutileza. As reações emocionais variam de tal forma que cada pessoa tem um vínculo de reconhecimento como se fosse um rótulo, principalmente se considerarmos que “a percepção do cheiro consiste não só na sensação gerada pelos próprios odores, mas também nas experiências e emoções que lhes estão associadas” (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996, p. 12). O olfato é fundamental para o nosso comportamento e para a constituição da nossa personalidade, pois os aromas despertam nossos sentidos para nos alegrar, nos chatear, nos satisfazer e nos entristecer, o que ajuda a definir a nossa autoimagem (ACKERMAN, 1992). Podemos sentir “onde estamos e que relação isso tem com as outras coisas no tempo e no espaço” (BURR, 2006, p. 209), o que ajuda a reafirmar nosso próprio eu e revelar nossas idiossincrasias, de maneira que o nosso comportamento olfativo expressa nossas sensibilidades individuais, conforme explica Alain Corbin (1987).

A importância do olfato é tamanha que 1% dos genes humanos é reservado para esse sentido, uma proporção comparável somente ao sistema imunológico em nosso organismo. Conforme o geneticista Dean Hamer (apud BURR, 2006, p. 19), esse dado percentual mostra como o sentido do olfato deve ter sido central no nosso processo de evolução e ainda é poderoso no presente. Para a bioquímica Bettina Malnic (2008), os cheiros afetam nossas vidas de três formas principais: a) funcionam como alerta de perigo, por exemplo, a fumaça como sinal de fogo e o cheiro de enxofre em um ovo podre que pode nos fazer mal; b) evocam memórias do passado e deflagram emoções; c) provocam prazer, como ao sentir o aroma do café fresco ou o bolo recém-saído do forno. Ainda outro papel importante do olfato para o homem é a influência sobre o paladar, já que, segundo os cientistas, identificamos no máximo seis gostos básicos na nossa língua<sup>19</sup>, o que representa cerca de 10% do total de apreciação. O restante fica por conta dos cheiros, como acontece

---

<sup>19</sup> A partir de várias leituras realizadas, entre as quais destacam-se Bettina Malnic (2008, p. 16), Nirupa Chaudhari e Stephen D. Roper (2010), pode-se afirmar que os seres humanos sentem o doce, o azedo (ou ácido), o salgado, o amargo, o gorduroso e o *umami*. Este último vem da palavra japonesa que significa *saboroso* ou *delicioso* e é percebido pelas papilas gustativas centrais da língua como algo agradável, aquele sabor do glutamato monossódico.

com os temperos e gostos característicos que são diferenciados pelas pessoas em categorias, por exemplo: “frutado”, “amadeirado”, “apimentado”, “metálico” etc. Por vezes, os cheiros podem estimular respostas fisiológicas nos indivíduos, isto é, atração sexual, comportamento agressivo, sincronia menstrual, reações de medo, sentimento maternal etc., como se existisse uma “comunicação entre seres humanos a partir de cheiros corporais” (MALNIC, 2008, p. 16). Parte dessas evidências foi explicada biologicamente, mas sabemos que questões culturais e psicológicas também estão envolvidas.

Além disso, grande parte do mistério em torno do olfato está na sua intrínseca falta de vocabulário, isto é, não existe um conjunto de palavras ou símbolos que possam definir os cheiros e explicar o olfato como um todo. “Os odores, ao invés das cores, por exemplo, não podem ser denominados – pelo menos, não em línguas europeias [...]. Temos que descrever usando comparações do tipo ‘cheiro de...’ ou então ‘isso cheira como...’ (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996, p. 13), sempre nos utilizando de metáforas as mais próximas possíveis da nossa sensação experimentada. A sensação de cheirar “não tem palavras. Na ausência de um vocabulário, ficamos de língua atada, buscando as palavras em um mar de prazer e exaltação inarticulados” (ACKERMAN, 1992, p. 26). Se pensarmos na visão, temos formas, cores e até a influência da luz; para a audição foram sequenciadas as notas e os tons; o nosso paladar detecta os sabores; o tato diferencia as várias texturas das coisas que tocamos. E o olfato não possui nenhuma dessas categorizações ou qualquer vocalização, é um sentido mudo. Segundo Chantal Jaquet (2014, p. 109), vive-se um período de emergência na constituição de uma linguagem própria aos odores ou “formas de expressão capazes de fazer valer sua potência específica, sua beleza e seu valor de verdade”. Essa constituição “implica a invenção de um alfabeto de perfumes e um imaginário que se dobra às leis do nariz” (JAQUET, 2014, p. 109). Por todos esses motivos, o olfato se transformou em um tema dos mais frequentes em obras de arte.

Mesmo com a dificuldade de expressar pela linguagem as impressões olfativas, os escritores tentaram encontrar as palavras adequadas para nomear os odores e restituir suas nuances tão sutis. Muitos autores se tornaram obcecados por encontrar a melhor maneira de recriar o olfato com as palavras,

o que geralmente foi feito por meio de comparações e explicações de causa e efeito, por exemplo, um odor oriundo de paredes mofadas ou um odor de torta assada que abre o apetite. Como os cheiros não podem ser objetivamente referenciados e interpretados pela linguagem, descrever as sensações olfativas se tornou um dos maiores desafios em relação aos sentidos, das primeiras manifestações literárias ocidentais até as publicações contemporâneas. Isso coloca em destaque o texto de Süskind e a força imagético-sensorial do filme.

#### 4.1 HISTÓRIA DO OLFATO: ASPECTOS LITERÁRIOS E SOCIOPOLÍTICOS

##### 4.1.1 Antiguidade: os odores no período clássico

Desde a Antiguidade, já existem registros científicos e literários sobre os aromas. O escritor, historiador e gramático romano Plínio (23 d.C.–79 d.C.) escreveu um compêndio das ciências antigas que incluía geografia, cosmologia, fisiologia animal e vegetal, medicina, história da arte, mineralogia e outras, sendo que alguns desses escritos foram dedicados às fragrâncias, especialmente as florais. O dramaturgo Sófocles (497/496 a.C.–406/405 a.C.) descreveu a mistura de cheiros em Tebas, Grécia, no século V a.C. (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996). Na mesma época, o filósofo grego Sócrates (469 a.C.–399 a.C.) demonstrou ter senso de divisão entre os odores; para ele, “assim como existe um tipo de vestuário adequado para as mulheres e outro para os homens, também existe um gênero de odor próprio para as mulheres e um outro para os homens” (SÓCRATES apud CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996, p. 45). Pode-se citar ainda outros autores clássicos, como o dramaturgo grego Aristófanes (447 a.C.–385 a.C.) e os poetas romanos Horácio (65 a.C.–8 a.C.) e Juvenal (55/60 d.C.–127/130 d.C.), os quais abordavam o tema do olfato em seus textos, ainda que de forma cotidiana. Na

sátira quarta do livro I de Horácio (<sup>20</sup>p. 34), há os seguintes versos: “E eu por me rir de que o sandeu Rosilo/ Cheire a pastilha, e Gorgônio a bode,/ De invejoso e mordaz serei tachado?”. Na sátira segunda do livro II do mesmo poeta, ele cita o mau cheiro insuportável do azeite e vinagre antigo (p. 61). E na sátira sétima, que trata das festas saturnais, Horácio (p. 92; 95) cita o cheiro de um bom guisado e uma torta cheirosa que foram servidos na ceia. O poeta Juvenal (<sup>21</sup>p. 60) cita, em sua sátira VI, os odores dos unguentos e emplastos usados pelos amantes na sedução. Na sátira XV, Juvenal escreveu:

Ao som da flauta que tocava  
Um negro, de perfumes odorosos,  
De flores coroados com grinaldas,  
Mui alegres dançavam, quando em ira  
Ardendo os outros, em juízos estavam.  
(JUVENAL, p. 131)

Os primeiros filósofos a tratarem especificamente da dificuldade em denominar e classificar os odores foram os gregos Platão (428/427 a.C.–348/347 a.C.), ao escrever que os odores possuem uma natureza mais tênue que a água e mais densa que o ar, e Aristóteles (384 a.C.–322 a.C.), que acreditava ser mais difícil definir os odores do que as cores, porque os cheiros não são “facilmente diferenciados uns dos outros” (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996, p. 57). Teofrasto (372 a.C.–287 a.C.), o sucessor de Aristóteles na escola peripatética, isto é, que pregava a filosofia ao ar livre e itinerante, escreveu um tratado chamado *Dos Odores*. Seu conhecimento em botânica também originou o tratado intitulado *Investigação sobre Plantas* (STANDAGE, 2010). Teofrasto possuía um jardim de plantas especiais aromáticas que servia a Alexandre, o Grande, rei da Macedônia no período de 336 a.C a 323 a.C, e deixou muitas lições importantes sobre a produção e a conservação de perfumes (ASHCAR, 2007).

De acordo com Classen, Howes e Synnott (1996, p. 57), a primeira diferenciação olfativa que se tem documentada foi realizada com base no tato: no século I a. C. o poeta e filósofo Lucrécio (99 a.C.–55 a.C.) separou os

---

<sup>20</sup> O livro de onde foram retirados os trechos de Horácio não possui data, por isso consta apenas a página na referência.

<sup>21</sup> O livro de onde foram retirados os trechos de Juvenal não possui data, por isso consta apenas a página na referência.

odores agradáveis (partículas planas e macias) dos desagradáveis (partículas recurvas e ásperas). Ainda conforme os estudos de Classen, Howes e Synnott (1996), o físico grego Galeno (129 d.C.–199/217 d.C.) constatou no século II que o cérebro percebe o cheiro, e não o nariz, por isso há os cheiros quentes, frios, secos e úmidos – parte de uma ordem cósmica baseada em uma teoria chamada humoral<sup>22</sup>. Aliás, em todo o mundo antigo, os odores estavam bastante ligados à essência de uma pessoa; eram sopros de ar que formavam o ser. Naquela época, acreditava-se que o mau hálito e o mau cheiro, por exemplo, eram amostras da maldade ou da corrupção moral que a pessoa escondia dentro de si. Ter um hálito perfumado, ao contrário, era exalar a doçura da vida e atestar a pureza da alma de uma pessoa. Para os antigos, a mente e a alma ou força vital eram concebidas elas próprias como essências. O “ato de emitir e inalar odor, portanto, não eram simplesmente pensados como processos sensoriais, mas como modelos para a expressão e aquisição de conhecimento e vida” (CLASSEN, HOWES, SYNNOTT, 1996, p. 59). A ausência da respiração após a morte era interpretada pelos antigos como a perda do alento vital, o qual saía do cadáver e passava para outro mundo. Assim como se acreditava que as almas eram sopros de ar, para eles esse outro mundo consistia principalmente em exalações fumarentas e vaporosas. Partindo dessas crenças, pode-se dizer que os antigos construíram seu pensamento com base no dualismo olfativo entre a sordidez da morte e a fragrância da vida (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996).

Sobre essa questão da essência, os egípcios utilizavam muitos perfumes na Antiguidade, principalmente em práticas medicinais e cerimônias religiosas, como os rituais de passagem. Conta-se que os faraós, depois de mortos, “eram submetidos a um ritual que incluía banhos de imersão com essências aromatizadas antes da mumificação. Também os sarcófagos eram aromatizados com olíbano, mirra, canela e uma variedade significativa de

---

<sup>22</sup> A teoria humoral baseia-se em quatro humores: sangue (do coração), fleuma (do sistema respiratório), bílis amarela (do fígado) e bílis negra (do baço). Cada um desses humores tem uma qualidade diferente: o sangue é quente e úmido; a fleuma, fria e úmida; a bílis amarela, quente e seca; e a bílis negra, fria e seca. Se o organismo entra em desequilíbrio de humores, principalmente devido a mudanças alimentares, a pessoa pode apresentar doenças (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996, p. 58).

essências” (BARBEITOS, 2010, p. 3). Os perfumes, assim como os adornos e as vestes luxuosas dos nobres eram utilizados para manter uma aparência distinta, simbolizando poder, riqueza e sedução. Cleópatra (69 a.C.–30 a.C.), a última rainha antes de o Egito tornar-se uma província romana, destacou-se dentre todos na arte de se perfumar:

Untava-se com essências aromáticas dos pés à cabeça, criava em torno de si uma aura perfumada e recebia Marco Antônio em uma cama repleta de pétalas de rosas. Seus requintes eram incríveis: ela impregnava de odor de rosas até as velas de seu barco, e viajou ao encontro do amante inteiramente untada de óleos perfumados, como uma deusa em forma humana, deslizando sobre as águas. Deixava-se admirar recostada no trono de seu barco, que era envolto em nuvens de incenso. Em sua célebre visita a Roma, a rainha do Egito deixou um rastro de rosas por onde passou, e em sua última noite no mundo dos mortais, antes de envenenar-se, banhou-se e perfumou-se da cabeça aos pés com as mais finas fragrâncias. Quando os soldados romanos a encontraram morta em seus aposentos, ainda puderam sentir seu perfume inebriante, feito sob encomenda para seu *status* real. (ASHCAR, 2007)

Essas práticas de sedução e magia valorizavam o conhecimento do cheiro, o que aconteceu também na civilização ocidental desde os primeiros perfumistas até as atuais indústrias e o mercado de cosméticos. Foram os egípcios os primeiros a utilizar o método atualmente conhecido como *enfleurage*<sup>23</sup>, que utiliza gordura para absorver as essências das flores (ACKERMAN, 1992). Sabe-se que os odores são rapidamente absorvidos por gorduras, seja óleo quente ou pasta de gordura fria, por essa razão as partes do corpo que acumulam suor, como os cabelos, as extremidades dos membros e as dobras, absorvem tão rapidamente cheiro de cigarro, de colônia, de alimentos e outros. A técnica da aromaterapia também foi descoberta pelos egípcios, apesar de ter ressurgido com mais força no século XVIII, quando ervas e aromas voltaram a estar na moda (ACKERMAN, 1992).

Certamente foram os romanos os que mais consumiram perfumes e preparados aromáticos em todo o mundo. Durante a época de ouro do império,

---

<sup>23</sup> Como o narrador conta no capítulo 37 do romance *O Perfume*, a *enfleurage* foi a técnica utilizada pelo personagem Grenouille para retirar a essência das vítimas da sua obsessão. Após testes feitos em flores, animais e objetos, ele passou a aplicar a gordura nos corpos das mulheres recém-mortas para que a essência pudesse ser extraída a tempo e não se perdesse no ar.

compravam toneladas de mirra e olíbano, essências importadas bem conhecidas em regiões em que egípcios, persas e árabes ocupavam. Tomavam banhos luxuosos com direito a ervas e pétalas de flores e chegavam a perfumar seus cavalos e animais de estimação (ASHCAR, 2007). Os banhos romanos aconteciam diariamente e constituíam-se de quatro etapas: uma transpiração no *sudatorium*, um banho morno no *tepidarium*, um mergulho refrescante na piscina do *frigidarium* e, para quem podia dar-se ao luxo de ter escravos à disposição, uma massagem com óleos perfumados no *unctarium*, (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996).

Nas casas dos ricos, as fragrâncias eram uma questão de prazer estético e conforto, sendo que as próprias paredes, os pisos e os móveis eram perfumados.

Quando o tempo ficava frio, lareiras de madeira aromática mantinham os lares dos ricos quentes e perfumados. Almofadas podiam ser recheadas de ervas secas, e fragrâncias em pó eram colocadas entre os lençóis para tornar mais doces as horas de repouso. As roupas eram impregnadas de perfumes e guardadas em arcas de madeira odorífera juntamente com substâncias aromáticas. A água do banho e da piscina também podia ser perfumada. (CLASSEN, HOWES, SYNNOTT, 1996, p. 28)

Evidentemente, alguns desses costumes também desempenhavam uma função prática de governar a casa, uma vez que ajudavam a afastar traças, pulgas e ratos e a purificar doenças, por exemplo.

Uma das cerimônias mais importantes para os romanos, os banquetes, eram fartos de perfumes. Em seus escritos sobre culinária e gastronomia, o escritor Alexandre Dumas (2005, p. 120) conta que, nos banquetes do general Lúculo (118 a.C.–56 a.C.), cada “comensal tinha seus perfumes e escravos. As flores eram renovadas a cada serviço. De tempos em tempos, os aromas eram reavivados”. Os escudeiros-trinchantes, ao lado de arautos, eram os serviçais que ficavam encarregados de servir perfumes como presente de boas-vindas na entrada do palácio e agraciar a festa. Os pajens culinários utilizavam diversos perfumes como temperos no preparo dos pratos (DUMAS, 2005). Considerando a distinção entre odor e comestibilidade, pode parecer estranho consumir alimentos misturados a perfumes. “No mundo antigo, porém, não existia tal divisão: alimentos podiam ser perfumados e perfumes podiam ser

comidos” (CLASSEN, HOWES, SYNNOTT, 1996, p. 33). Entre os diversos pratos preparados pelos cozinheiros responsáveis, havia “sobremesa de frutas bastante aromática; rosas moídas dentro dos assados; mirra e flores no vinho e [até] vinho nos perfumes florais (CLASSEN, HOWES, SYNNOTT, 1996, p. 32-33). A confusão do olfativo e do gustativo aparece descrita por Juvenal (p. 56) na sátira VI, na qual escreve sobre uma mulher embriagada que misturava “odores cheiros” (provavelmente ervas ou especiarias) ao vinho de Falerno consumido na festa. O filósofo e poeta grego Xenófanes (570 a.C.–475 a.C.) destacou a mistura de aromas e sabores no banquete em uma de suas elegias:

Agora sim, o chão está limpo e as mãos de todos  
e os cálices. um cinge de coroas trançadas,  
outro verte mirra perfumada no vaso;  
um ergue uma taça cheio de alegria  
outro diz que o vinho preparado nunca vai faltar  
suave mel nas jarras, de aroma floral.  
Em meio, exala odor sagrado de incenso  
a água está fresca, suave e pura;  
ao lado, há pães dourados sobre a mesa farta  
carregada de queijo e espesso mel;  
(XENÓFANES, 2011, p. 21)

Ao entrar nos palácios onde havia um banquete, os convivas colocavam coroas de flores e untavam o corpo com óleo perfumado, permanecendo assim durante a festividade (VEYNE, 1989). Sabe-se também que a mesa era preparada com folhas de hortelã ou flores e os convidados lavavam as mãos engorduradas em água perfumada. Os antigos banquetes eram cuidadosamente organizados a fim de proporcionar o prazer e, na verdade, saciar todos os sentidos – olfato, paladar, audição, visão e tato. Os romanos, inclusive, comiam deitados em otomanas, acendiam incensos no final da refeição e ouviam músicas durante ou depois do jantar (CLASSEN, HOWES, SYNNOTT, 1996). No mundo antigo também não havia separação entre perfume e medicina, ou entre alimento e medicina. Os perfumes eram utilizados para curar diversos males, como dor de cabeça, embriaguez, feridas, queimaduras e até gangrenas. Uma das possibilidades de interpretação é que os antigos pensavam estar contra-atacando a própria gangrena ao combater os odores pútridos da decomposição corporal com fragrâncias (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996). Essa tentativa de combater o mau cheiro análogo

ao próprio mal estendia-se aos rituais funerários: havia sempre muitas flores no velório e incenso no cortejo a fim de neutralizar o cheiro da morte. “Embalsamar, mumificar e incensar o cadáver eram recursos para evitar esse desagradável processo de decomposição e substituir o chocante odor da morte pelo suave aroma da eternidade” (CLASSEN; HOWES; SYNNOT, 1996, p. 51). Até a pira da incineração dos mortos continha perfumes nas madeiras e nos papiros. Após a queima do cadáver, os ossos eram lavados com vinho, perfumados com unguentos e guardados em uma urna.

Outra atividade valorizada pelos romanos eram os espetáculos feitos em anfiteatros, onde os escravos gladiadores lutavam entre si ou contra animais ferozes, muitas vezes até a morte. Durante as batalhas o cheiro de sangue e de carne queimada espalhava-se pelo ar, fazendo parte de um ritual sinestésico que entretinha o público. Existiam ainda os jogos atléticos e as corridas de bigas, onde se reunia uma multidão enlouquecida a quem eram servidos flores, louros e outros presentes perfumados. Segundo Classen, Howes e Synnott, essas fragrâncias serviam para deleitar e excitar os espectadores,

mas também os ajudavam a sentirem-se envolvidos nas atividades de uma forma que uma exibição puramente visual não lhes permitiria. Não só os espectadores veem e ouvem os aparatosos eventos, mas, além disso, respiram-no e sentem-se identificados com eles e entre si. (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996, p. 36)

Após as batalhas de guerra, os romanos perfumavam seus escudos, lanças e estandartes para festejar a vitória e tradicionalmente recebiam coroas de louros para colocar sobre a cabeça e exibir ao povo (CLASSEN; HOWES; SYNNOT, 1996).

Os antigos preocupavam-se ainda com o odor pessoal, como se pode notar no conjunto de poemas-problemas intitulado *Problemata*, escrito por Aristóteles. No problema 24 do volume VI, Aristóteles (1927) questiona o odor em órgãos sexuais que apenas os adultos exalam, e não as crianças. O volume XIII é totalmente dedicado aos odores desagradáveis, como o mau hálito, a urina, a putrefação, a transpiração pelas axilas etc. Nesse mesmo volume, Aristóteles (1927) investiga os alimentos de cheiro forte,

principalmente a cebola e o alho, suas qualidades e os efeitos que podem causar no organismo. Aristófanes comparou o mau cheiro do suor com o cheiro de bode na sua obra *Os Acarnenses*, satirizando as pessoas fedorentas da região (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996). Já o dramaturgo romano Plauto (254 a.C.–184 a.C.) criou o personagem Scafa na comédia *Mostellaria* para argumentar sobre o cheiro de uma mulher mais velha. Para Scafa, uma mulher cheira bem quando não cheira a nada e os cosméticos e unguentos em excesso, quando utilizados para esconder algum mau cheiro, pioram a situação: “quando o suor se mistura com os perfumes, ficam logo cheirando como quando um cozinheiro mistura muitos molhos – não se sabe a que é que cheiram, só se percebe que cheiram mal” (PLAUTO, 2014, p. 52). Nota-se nessa peça que havia uma diferenciação misógina na Antiguidade em relação ao olfato. Costumava-se associar com fragrâncias agradáveis somente as mulheres jovens e atraentes, enquanto as mais velhas eram malcheirosas. Além disso, diferenciava-se olfativamente o homem (cheiro da virilidade e do poder) da mulher (paroxismos da paixão). Sócrates (apud CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996, p. 45) argumentou que, “assim como existe um tipo de vestuário adequado para as mulheres e outro para os homens, também existe um gênero de odor próprio para as mulheres e um outro para os homens”. Em geral, fossem novas, idosas, cortesãs ou boas esposas, todas as mulheres eram consideradas malcheirosas, como afirma Lucrécio (1851, p. 139) na obra *A Natureza das Coisas*: “até a mais bela das mulheres exala cheiros nauseabundos na intimidade”. Também eram considerados malcheirosos e socialmente desprezados os camponeses e os profissionais que trabalhavam com odores fortes, como os curtidores, os peixeiros e os ferradores.

#### 4.1.2 Da Idade Média ao Renascimento

Após a queda do Império Romano, o cristianismo modificou a relação das sociedades com os próprios odores. Em nome do pudor, os cristãos passaram a negar radicalmente práticas e funções corporais que revelavam a

intimidade, e o espaço individual viu-se “simultaneamente invadido pelo controle coletivo e, em parte, rechaçado ao silêncio vergonhoso das proibições” (REVEL, 1991, p. 185). Todos viviam constantemente sob o olhar de Deus, por isso deviam conter-se em gestos, roupas e comportamento, evitando ao máximo a exposição de seu íntimo. Por exemplo, aconselhava-se que a pessoa se deitasse para dormir completamente vestida e que não olhasse demoradamente para si mesma enquanto estivesse nua. O principal conselho para uma vida baseada na decência e na moderação era que a pessoa mantivesse o autocontrole. Submetidos ao julgamento divino e social, todos deviam domar as suas paixões e as suas maneiras de agir, para suprimir e esquecer tudo o que pudesse estar associado ao corpo humano, valorizando nele apenas a honestidade de caráter e a presença divina do Espírito Santo. Evitavam-se as lágrimas, os bocejos, as gargalhadas e os atos de cuspir ou escarrar em público. À mesa, no momento da refeição, era proibido aos presentes manifestar “seus apetites indiscretos, suas funções, seus ruídos, seus humores” (REVEL, 1991, p. 186).

No final da Idade Média, entre os séculos XIV e XV, houve a introdução de novos utensílios de mesa, como pratos e talheres individuais, e o uso das mãos foi cada vez menos aceito. Também condenavam “as manifestações de gula, a agitação, a sujeira, a falta de consideração pelos outros convivas [...], bem como a transferência dos alimentos diretamente da travessa comum para a boca” (FLANDRIN, 1991, p. 267-268). O banho era tido como uma atividade sensual, que expunha a nudez sem o devido pudor que lembrasse o indivíduo do pecado original. Para os medievais, a água pervertia moralmente o corpo, por isso a limpeza pessoal, quando não ausente, era feita com outros métodos, a seco ou com ajuda de óleos não perfumados. O pensamento cristão associava os perfumes com frivolidade e dissipação, o que poderia descontrolar os fiéis, afastando-os da verdadeira missão com Deus “São Francisco de Assis, por exemplo, incluiu a imundície como insígnia de santidade” (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996, p. 80).

Por outro lado, nesse mesmo período, o odor desagradável nas ruas, nas residências, em alguns locais dos palácios, nas tavernas e mesmo nas pessoas que viviam sem boas condições de higiene passou a ser associado

com o pecado. Os cristãos acreditavam que o meio ambiente fétido servia para lembrar as pessoas de sua condição pecadora, quando não seguiam os dogmas religiosos e as normas sociais. Em relação aos pecados capitais, por exemplo, condenava-se o odor terrível das pessoas encolerizadas, o azedume vinoso dos bêbados, a fetidez dos glutões e o odor característico das prostitutas, odores que eram consequências do seu mau comportamento. Em outras palavras, os odores deixaram de fazer parte do homem para serem externos a ele, enviados por Deus como castigo aos excessos que cometiam, um sinal de miserabilidade tanto moral quanto social. Esse pensamento, sem dúvida, atingiu as camadas sociais menos privilegiadas, como os camponeses, que não tinham acesso a objetos e utensílios requintados e viviam de maneira mais rústica.

Em relação à literatura medieval, nota-se que os poetas se utilizavam de descrições olfativas juntamente com os outros sentidos na tentativa de criar um cenário ideal de felicidade plena, honra e nobreza. Não se pode, então, encontrar realismo nas produções literárias dessa época, e sim convenções simbólicas do mundo medieval. A noção das cores, por exemplo, sejam contrastes ou nuances, passavam mais pela abordagem íntima e pelo valor simbólico então percebido do que pela real percepção do espaço (DUBY, 1990). Portanto, muitos textos e canções medievais europeus expressavam uma forte sinestesia<sup>24</sup>, mágica e enigmática, ainda mais quando descreviam o Oriente: “O canto dos pássaros, o rumor das fontes, os odores que emanam das espécies vegetais reunidas encantam os sentidos dos cavaleiros, burgueses e homens de Igreja que vieram provar as delícias do Oriente” (DUBY, 1990, p. 322). Nessas descrições, o olfato, a audição e o paladar desempenhavam um papel fundamental na constituição do imaginário de felicidade e prazer. Recorrer à visão, um sentido mais racional e menos

---

<sup>24</sup> De acordo com o pesquisador Sérgio Basbaum (2002, p. 245), da “Grécia ao século XVII [considerado por esse autor como o final da Idade Média], os hábitos perceptivos ocidentais operaram segundo uma relação sinestésica com a realidade. A cultura do século XIX separou os sentidos e a arte moderna sustentou-se nessa lógica. Mas a cultura digital contemporânea parece retomar modelos sinestésicos de percepção”. Nesta pesquisa, nota-se que o recurso da sinestesia foi explorado na literatura de muitas épocas, porém está sendo cada vez mais utilizado na cultura contemporânea, nas artes visuais, na antropologia, na linguística, nos estudos de cores, na música e na multimídia. Para Basbaum (2012, p. 247), a sinestesia “parece corresponder à experiência perceptiva contemporânea”.

diretamente sensível, não funcionaria tão bem quanto sons harmoniosos, perfumes inapreensíveis e gostos suaves, como foi evidenciado pelo historiador Georges Duby no trecho a seguir:

Mesmo na Europa, o jardim fechado oferece à intimidade dos grandes, dos enamorados, dos refinados, a ocasião de festas dos sentidos que convém aproximar do prazer da polifonia ou da mistura dos sabores de mesa, o acre e o doce. Nos meios menos afortunados, a descrição das iguarias reunidas, a variedade dos condimentos, o gosto pelas flores colhidas, a presença de pássaros em gaiola, uns tantos signos do prazer de viver. (DUBY, 1990, p. 602)

No século XV, era comum que as cozinhas fossem instaladas no sótão das casas, para que a fumaça e os odores permanecessem isolados dos demais cômodos, inclusive com as janelas fechadas (DUBY, 1990). Nessa época, era o pomar o espaço privado ideal para as experiências amorosas como também para os momentos de solidão, à espera do ser amado. Na literatura e na música, o pomar tornou-se cenário de piqueniques com frutas, sestras, reuniões proibidas de amantes, espionagem, entrega de prendas, juras de amor, pedidos de casamento e outros símbolos do amor cortês. Era, portanto, um local perfeito para a

encenação profusa das virtualidades sensoriais. Esses pomares, paraíso de artifício, espaços sápidos ricos em convites aos sentidos, designam a pura felicidade de uma pausa sensorial em que todos os objetos se conjugam para solicitar as virtualidades perceptivas do homem: disposição do jardim, flora, emanação de odores e de sons. [...] Longe de ser um simples motivo ornamental, longe de se reduzir a um teatro do mundo sensorial, o pomar faz passar pela apoteose do prazer a própria percepção do tempo. (DUBY, 1990, p. 322)

No século XVI, o filósofo Michel de Montaigne (1533–1592) dedicou aos odores o capítulo LV dos seus ensaios, no qual demonstra ter preocupação tanto social quanto sanitária em relação ao uso de perfumes e incensos, ao mau cheiro das cidades de Veneza e Paris e outros:

Sou pouco propenso às epidemias provenientes de um ar contaminado e que se transmitem até pela simples conversação. Permaneci imune a todas as que em nossas cidades como em nossos exércitos se verificaram em meu tempo; [...]

Os médicos, creio, poderiam tirar melhor partido de que tiram dos odores, pois verifiquei amiúde que atuam sobre mim, segundo sua natureza, e impressionam meu espírito de diversas maneiras [...] Meu principal cuidado, quando tenho de me hospedar, é evitar os bairros onde o ar é pesado e empestado. (MONTAIGNE, 1996, p. 277)

A marca do período vivido na Idade Média foi o desenvolvimento da leitura e da escrita. Com a invenção dos tipos móveis (por Johannes Gutenberg na década de 1450), a imprensa tornou-se fundamental para expandir a circulação de ideias e informações a um público bem mais amplo e, como consequência, desenvolver uma cultura letrada. Os analfabetos, entretanto, estavam limitados a acompanhar a leitura e a repetição oral feita por outras pessoas, o que reforçava determinados papéis hierárquicos na sociedade (ASSIS, 2013). Em relação aos refinamentos de oratória e etiqueta, a pobreza raramente conseguia contratar um tutor para lhes ensinar. Assim, “da mesma forma que a depuração da língua ou dos progressos da cultura escrita, as novas maneiras de comportar-se à mesa sem dúvida ampliaram o fosso entre as elites sociais e as massas populares” (FLANDRIN, 1991, p. 272). A segregação social ocasionada principalmente pela separação de pobres e ricos em banquetes, eventos e até em lugares da vida cotidiana, como as feiras e mercados – aonde iam apenas os trabalhadores domésticos, causou impacto no campo olfativo.

No período do Renascimento, entre os séculos XVI e XVII, a profissão de perfumista era oficialmente reconhecida em algumas regiões da Europa e havia aproximadamente 70 essências diferentes sendo utilizadas em cosméticos e na perfumaria. Por meio do microscópio, os cientistas descobriram diversas substâncias químicas a serem prescritas na medicina, que foram adotadas também pelos perfumistas. O avanço científico e tecnológico proporcionou benefícios tanto para a indústria farmacêutica quanto para a perfumaria, pois os novos métodos de produção incluíam a destilação e a extração de compostos como óleos essenciais oriundos de sementes ou castanhas e saponáceos feitos com soda cáustica. A pesquisadora de aromas Sonia Corazza (2002, p. 31) relata que Giovanni Battista della Porta escreveu um livro sobre destilação em 1563, “com o objetivo de especificar claramente os óleos carregadores, os óleos essenciais e os métodos de separá-los das

águas destiladas aromáticas”. Outro relato importante feito por Corazza (2002, p. 29) é sobre a comercialização dos chamados *pommanders*, “recipientes feitos de ouro ou prata destinados ao adorno do pescoço ou da cintura, que serviam para guardar uma massa fragrante composta de resinas e óleos essenciais cuja finalidade consistia em proteger as pessoas das pestes”. Todos esses produtos inovadores eram comuns na alta sociedade francesa e italiana e foram se expandindo para todas as regiões ao redor, como a Espanha, a Hungria e a Inglaterra.

Somente as pessoas mais importantes e mais ricas tinham privilégio no uso de perfumes: havia talcos perfumados para os banhos secos, fervura de pétalas e ervas para os banhos com água e outros luxos e até mesmo pratos culinários deliciosamente fragrantes, como as carnes, que eram recheadas de flores e temperos antes de serem assadas ou cozidas, e as sobremesas, que levavam na receita algumas especiarias importadas da Ásia e da América, por exemplo, o mel, a baunilha, a canela e o cardamomo (ROCHA, 2015). De acordo com o jornalista e pesquisador Tom Standage (2010), os livros de culinária medievais indicam um amplo uso de especiarias na preparação dos pratos. Carne e peixe, por exemplo, “eram servidos com molhos intensamente condimentados, inclusive com várias combinações de cravos, noz-moscada, canela, pimenta e macis” (STANDAGE, 2010, p. 78).

Nessa época, tornou-se comum o uso da famosa “água de rosas”<sup>25</sup>, que revolucionou toda a história da perfumaria. Utilizava-se até então perfumes para serem queimados, como os incensos, ou unguentos de consistência pastosa. Para líquidos perfumados, fazia-se a fervura de pétalas, ervas e especiarias em água para preparar o banho. Contudo, um perfume líquido retirado das flores se tornou uma novidade em todo o mundo e impulsionou outros perfumistas a descobrirem ou aperfeiçoarem suas técnicas. Em *O Perfume*, foi no bairro dos ricos chamado Faubourg Saint-Germain que “Grenouille cheirou pela primeira vez um perfume no sentido próprio da palavra: uma simples água de lavanda ou água de rosas” (SÜSKIND, 1985, p.

---

<sup>25</sup> No final do século X, o filósofo e polímata persa Avicena (980–1037) descobriu um método eficaz para separar a parte oleosa da líquida em um perfume e criou a água de rosas. No entanto, a água de rosas popularizou-se na Europa somente após o Renascimento, entre a nobreza e as elites, evidentemente.

40). No romance, a reação de Grenouille ao sentir pela primeira vez um perfume fabricado não é de especial admiração (como se vê no filme). Pelo contrário, no romance Grenouille ficou incomodado com os perfumes produzidos por mãos humanas: “pareciam-lhe grosseiros e simplórios, mais amontoados do que compostos, e ele sabia que seria capaz de produzir aromas agradáveis completamente distintos” (SÜSKIND, 1985, p. 41). Voltando aos fatos históricos, um higienista do século XVI chamado H. de Monteux recomendava que se pressionasse a axila com água de rosas para amenizar o odor. Para fazer a higiene pessoal nessa época, muitos preferiam a água de rosas (e outras colônias chamadas *eau de toilette*) no lugar do sabão, que “era quase sempre áspero demais e malcheiroso para ser usado na pele” (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996, p. 81). Além desses usos, a água de rosas foi indicada para combater a Peste Negra, que assolou a Europa entre 1347 e 1353. A maioria das pessoas tinha convicção de que a peste era transmitida pelo ar contaminado, então borrifavam água de rosas nas casas, queimavam incensos e levavam consigo misturas aromáticas de pimenta, pétalas de rosas e outros (STANDAGE, 2010).

Com o tempo os perfumes refinados tornaram-se os favoritos dos europeus, principalmente os franceses, que tinham um prazer imenso em perfumar o corpo e todos os objetos que lhes pertenciam. Nos séculos XVI e XVII, “entre os ricos, tudo era perfumado, desde cartas até cachorrinhos de estimação” (CLASSEN; HOWES; SYNNOT, 1996, p. 81). Esse gosto francês pelos perfumes ocasionou uma variação de vocabulário na língua francesa: curiosamente, existe uma “relativa riqueza do francês em relação ao latim e ao grego, [...] 50 nomes comuns referentes ao domínio olfativo” (JAQUET, 2014, p. 111). Um bom exemplo de franceses apreciadores de perfume é a Rainha Margot, apelido de Marguerite de Valois (1553–1615), que adorava os perfumes fortes e clássicos à base de âmbar, almíscar e jasmim. Ela encomendava com frequência essas fragrâncias combinadas e alguns documentos históricos relatam a elegância e a sensualidade de *femme fatale* que o perfume deixava por onde a rainha passava (BARRY, 2011). Outros exemplos são o Rei Luís XV (1710–1774) e a Marquesa de Pompadour (1721–1764), apaixonados por aromas cítricos, das laranjas e bergamotas, e por

buquês de rosa, jasmim, gardênia, violeta, cravo, jacinto e outras flores. Como na época não havia a distinção comercial da atualidade entre perfumes masculinos e femininos, “os dois ilustres amantes dividiam os mesmos perfumes. Eles os trocavam todos os dias, como um jogo erótico” nos apartamentos privados do castelo de Versalhes (BARRY, 2011).

A perfumaria parisiense se tornou um símbolo de refinamento e bom gosto, tanto que recorria a “matérias-primas do mundo inteiro e exporta[va] para os quatro cantos do globo” (CORBIN, 1987, p. 253). Essa fama durou tanto tempo que a Rainha da Hungria conhecida como Isabel da Áustria (1837–1898), por exemplo, encomendava vários frascos da *eau de toilette* francesa e os usava cotidianamente; também havia freiras italianas que produziam a *aqua mirabilis*, de preceitos religiosos e medicinais, mas muito aromática. Segundo Jaquet (2014), os cinco tipos principais de perfumes foram definidos nessa época, por influência dos fisiologistas e químicos modernos, em florais ou etéreos, frutados, arbóreos, selvagens (couros e carnes) e condimentados. Contrários a essa divisão, Marcel Billot e F. V. Wells preferiram agrupar os perfumes em quatro séries de produtos naturais: florais, arbóreos, animais e balsâmicos (JAQUET, 2014). Atualmente, o Comitê Francês do Perfume propõe uma divisão de sete famílias de odores: hesperídeos ou cítricos, florais, fetais ou *fougère*, chípricos, arbóreos ou amadeirados, ambreados ou âmbar e couros. Todos esses grupos também se subdividem em novas famílias.

Muitas das descrições olfativas medievais retornaram mais elaboradas em obras românticas do século XIX e em outras categorias de poesia e romance do mundo moderno. Alguns exemplos e comentários serão feitos no subcapítulo a seguir.

#### 4.1.3 Os séculos XVIII, XIX e XX

No século XVIII, o médico e professor Jean-Noël Hallé analisou e definiu com precisão o odor de cada uma das espécies mórbidas; até sabia distinguir o ambiente olfativo das salas onde se amontoavam os homens, as

mulheres e as crianças (CORBIN, 1987). Era uma época de profunda preocupação com os maus odores que infestavam as cidades. Em 1760, por exemplo, o cientista Féou propôs um esquema analítico que dividia a decomposição em três etapas odoríferas: primeiramente um odor adocicado como a fermentação do vinho, em seguida o odor forte e persistente do queijo e por último a podridão acre e abominável (CORBIN, 1987). De qualquer aglomeração de pessoas surgia um mau cheiro diferente e pouca diferença havia entre os pobres humildes e os ricos, pois não se podia conter os efeitos da má higiene pessoal e do desconhecimento em relação ao próprio corpo. “A fetidez dos pobres, amontoados no hospital ou dentro dos muros da prisão, ameaça chegar até os grandes; o odor cadaveroso dos ricos, que infecta a multidão de fiéis, não se mostra menos perigoso” (CORBIN, 1987, p. 73). Cada vez mais, esses maus cheiros eram associados a problemas de ordem moral, como consequências das atitudes erradas dos homens. Em 1726, o escritor Jonathan Swift criou os personagens chamados Yahoos do livro *Viagens de Gulliver*, paródias malcheirosas dos seres humanos, que se tratavam com fezes e urina quando ficavam doentes (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996). Os Yahoos causavam tanta aversão olfativa no protagonista Gulliver que ele precisava “tapar o nariz com folhas de arruda para que o horrível cheiro dos Yahoos não [lhe] embrulhasse o estômago” (SWIFT, 2006, p. 232) e o cheiro da sua própria família lhe causava mal-estar. Era como se a humanidade toda estivesse condenada e seu mau comportamento estivesse transparecendo no cheiro ruim que exalava.

Em 1773, um especialista francês chamado Guyton de Morveau descobriu uma forma de purificar o ar em locais infectados. Ele preparou uma mistura de sal, ácido sulfúrico concentrado e ácido muriático que retirou por completo o mau cheiro do subterrâneo de uma igreja, de uma prisão e de estábulos (CORBIN, 1987). Mais tarde, combinando as descobertas de Lavoisier com as suas próprias, Guyton de Morveau começou a usar todos os oxigenantes que apressavam a combustão de substâncias pútridas e malcheirosas, sempre obtendo sucesso. Foi uma época de intenso combate ao mau cheiro e de obsessão pela ventilação, quando se passou a vigiar constantemente os odores pessoais para não perturbar os demais. Essa

espécie de confronto entre o indivíduo e os seus odores tornou-se a base para o narcisismo, especialmente pelo fato de que as pessoas começaram a se separar, trocando os dormitórios compartilhados por um leito individual e as covas coletivas por tumbas e caixões para apenas uma pessoa (EIGENHEER, 2009). A individualidade causou um distanciamento entre os corpos e a confusão olfativa que estava instaurada no espaço privado e público acabou por se dissolver totalmente.

Durante a Revolução Francesa (1789-1799) houve um período conhecido como o Reino do Terror, entre os anos 1792 e 1794. Nesse período, políticos de extrema esquerda conhecidos como jacobinos e líderes revolucionários como Danton e Robespierre estavam inconformados com a crise econômica e com os excessos do rei Luís XVI, do clero e da nobreza. Esses líderes condenaram, entre outros itens caros, o uso de perfumes intensos por estarem diretamente associados à extravagância: sua natureza efêmera demonstrava que o dinheiro gasto evaporava-se tão rápido quanto o próprio perfume, desperdício que contrariava os valores de patrimônio, solidez, durabilidade e utilidade (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996). De um lado, o luxuoso mundo dos perfumes estava arriscado a perder o seu lugar; de outro lado, os conceitos de animalidade e irracionalidade que estavam atrelados ao ato de farejar pelo nariz pareciam colocar o olfato definitivamente no limbo, o sentido humano mais desvalorizado. Nessa época, a burguesia associava a promiscuidade olfativa com promiscuidade moral, ou seja, a sujeira e o mau cheiro das casas dos pobres eram sinais de corrupção e de uma vida desregrada (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996).

A partir do século XIX, passou-se a fazer uma clara divisão entre o burguês desodorizado e o povo infecto, como se demonstrassem de dentro para fora uma repugnante realidade. Nesse momento, os odores passam a ser mais vivamente sentidos pelas elites esclarecidas, que já haviam adquirido uma desenvoltura olfativa e deixaram de tolerar os odores desagradáveis. Segundo Corbin (1987, p. 77), era “como se os limites da tolerância tivessem sido rebaixados”. Alguns alegavam que havia bairros totalmente corrompidos pelo cheiro ruim nos quais mal se podia respirar. Criou-se a fobia da asfixia urbana, que fez a sociedade redefinir os limites entre o insuportável e o

recomendável. Passaram a considerar o mau cheiro uma infecção perigosa, por isso um processo de limpeza se instaurou nas grandes cidades, em conjunto com uma reforma moral.

No caso do homem comum, havia grande resistência a esse processo de desodorização, já que as camadas populares e trabalhadoras pareciam não se incomodar com os cheiros. Corbin (1987, p. 80) cita uma frase do escritor Louis-Sebastien Mercier, escandalizado com as peixarias em Paris, para exemplificar essa espécie de cegueira olfativa: “Só há no mundo o parisiense para comer aquilo que lhe revolta o olfato [...] Nenhum mau cheiro poderia chocar um comerciante parisiense”. Para uma revolução olfativa completa acontecer por meio da desodorização, era necessário revolucionar igualmente a sociedade e todas as suas atividades. A linguagem foi a primeira a ser atingida nesse processo, pois, conforme Corbin (1987, p. 84), era “forçoso cercar, analisar, descrever os odores”.

Os cheiros também despertaram interesse nos artistas dessa época, principalmente na área da literatura. A partir do século XIX, os grupos intelectuais das metrópoles passaram a se preocupar com “uma linguagem capaz de traduzir as percepções da olfação. [...] Multiplicam-se então as tentativas de definição e de classificação” (CORBIN, 1987, p. 149). Escritores renomados como Goethe, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Victor Hugo, Flaubert, Balzac e Zola se sentiram impelidos a tratar do olfato como um dos mais importantes sentidos humanos. Em suas narrativas e poemas, os odores foram glorificados e se tornaram signos literários. “Era como se, uma vez privados de poder pela ciência, os odores estivessem livres para reavê-lo através da imaginação” (ACKERMAN, 1992, p. 97).

O poeta Baudelaire (1821–1867), em seu mais conhecido livro *Flores do Mal*, venceu o desafio de nomear o que diz respeito à natureza do odor. Transpassou a linguagem aproximativa para entrar profundamente em um universo sinestésico em que perfumes, sons e cores se correspondiam. Jaquet (2014, p. 114) afirma que Baudelaire “soube encontrar palavras para restituir a fugacidade nostálgica, a fragilidade embriagadora e a sutileza erótica dos perfumes”. Ele era como um ourives em matéria de escrita; sabia exprimir a doçura e o charme dos perfumes, fazendo os leitores “respirarem” as

fragrâncias que, de certo modo, evoluíam dos seus versos. O poema “O perfume”, por exemplo, demonstra essa qualidade literária de Baudelaire:

Leitor, tens já por vezes respirado  
Com embriaguez e lenta gostosura  
O grão de incenso que enche uma clausura,  
Ou de um saquinho o almíscar entranhado?

Sutil e estranho encanto transfigura  
Em nosso agora a imagem do passado.  
Assim o amante sobre o corpo amado  
À flor mais rara colhe o que perdura. (BAUDELAIRE, 2006, p. 193)

Nas obras do escritor Honoré de Balzac (1799–1850), os cômodos íntimos da casa são descritos com base em impressões olfativas. Por exemplo, em seu romance *Ao “Chat-Qui-Pelote”*, o qual faz parte do primeiro volume de *A Comédia Humana*, Balzac (2012) utiliza a encenação olfativa da personagem aristocrata Sra. Sommervieux dentro de seu *boudoir* para enfatizar a opressão sobre a pobre filha de comerciante Augustine. De acordo com Corbin (1987, p. 241), o “quarto de vestir se esboça como um polo perfumado do universo balzaquiano”. Nota-se também que Balzac diferencia os odores agradáveis nas mansões dos cheiros ruins nas casas mais pobres. Corbin explica que

o cheiro bom se acha na obra do romancista frequentemente associado aos vocábulos *flores/ mulher/ parisiense/ juventude/ enamorada/ rico/ limpo/ desamontoado*, enquanto que o fedor se liga aos termos *confinado/ sujo/ amontoado/ pobre/ velho/ povo*. (CORBIN, 1987, p. 241, grifos do autor)

O escritor Émile Zola (1840–1902) utilizava-se dos odores para fazer mescla de sensações em suas narrativas, um recurso conhecido como sinestesia, por exemplo, no seguinte trecho do romance *Naná*: “suspensa por cima daquele baile com os seus membros leves, decompunha aquele mundo, penetrava-o do fermento do seu cheiro, que flutuava no ar quente, ao ritmo zombeteiro da música” (ZOLA, 2002, p. 356). Outro exemplo aparece no romance *Teresa Raquin*, cuja protagonista aguardava o amante no quarto “No limiar, recortada na luz, [...] em camisola e saia, resplandescente, os cabelos apanhados no pescoço. [...] Subia dela um odor morno, um cheiro a roupa branca e a corpo recentemente lavado” (ZOLA, 1979, p. 56). Nas obras

de Zola, os odores também funcionam como caracterização de espaços e personagens, para destacá-los dos demais dentro da narrativa, ajudando o leitor a memorizar a história. Muitos trechos de *Teresa Raquin* contêm descrições em que o odor floral de rosas e violetas sugere amor e paixão entre os amantes; por vezes um perfume acre indica o vazio e o sentimento terrível de culpa que acomete os personagens. Em *Naná* e no conto “Como se casa”, o cheiro de incenso simboliza as igrejas, o cheiro de éter está associado às belas mulheres e o almíscar pertence às mulheres promíscuas. Houve uma modificação até mesmo na constituição dos personagens dos romances; nos livros dos realistas-naturalistas, por exemplo, os indivíduos e os ambientes eram descritos com base tanto em percepções olfativas quanto óticas e acústicas. No romance brasileiro *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo (1857–1913), o espaço da narrativa se constitui de sons, imagens e odores diversos, formando-se a partir do vaivém de pessoas:

A roupa lavada, que ficara de véspera dos coradouros, umedecia o ar e punha-lhe um fartum acre de sabão ordinário. [...] das portas surgiam cabeças congestionadas de sono; ouviam-se amplos bocejos, fortes como o marulhar das ondas; pigarreava-se grosso por toda a parte; começavam as xícaras a tilintar; o cheiro quente do café aquecia, suplantando todos os outros; (AZEVEDO, 1998, p. 40)

As pessoas que moravam no cortiço também tinham seus odores característicos. Por exemplo, o personagem Jerônimo lavava-se todos os dias, perfumava a barba e tinha cheiro de fumo na boca (AZEVEDO, 1998, p. 111) e a Rita Baiana “respirava o asseio das brasileiras e um odor sensual de trevos e plantas aromáticas” (AZEVEDO, 1998, p. 71). Tantos escritores esforçaram-se para acrescentar descrições olfativas às suas narrativas que a sinestesia se tornou uma tendência literária nos anos 1800. De acordo com a pesquisa de Corbin (1987, p. 84), os “perfumes contribuem para essa confusão entre as impressões sensoriais [...]; como se o nariz não devesse contentar-se em cheiros, o olho em ver, a língua em saborear” e precisasse misturar todas essas sensações com a beleza da arte. “A natureza evocativa do cheiro levou alguns escritores do século XIX a meditar sobre a existência de uma linguagem primitiva” e uma sintaxe dos cheiros (ACKERMAN, 1992, p. 98). Conforme Jaquet (2014, p. 115-116), o talento desses escritores consistia em saber

“despertar o odor como uma bela adormecida, em fazer surgir seu mundo erótico e exótico”. A poesia e a literatura puderam evocar com maestria essa potência do perfume que traz simultaneamente o passado e a experiência presente, embora não seja eterno. A linguagem olfativa foi constantemente tida pelos escritores como imprecisa e ambígua, características positivas que deram a ela uma complexidade única.

Ainda no final do século XIX, o escritor irlandês Oscar Wilde (1854–1900) publicou o romance *O Retrato de Dorian Gray*, em que as descrições são belíssimas e extremamente sugestivas. Tendo em vista a qualidade dessa obra em recriar os ambientes por meio da descrição, assemelhando-se a retratos, o sentido do olfato não poderia deixar de estar presente, inclusive a primeira frase do romance enfatiza a mistura de aromas de um jardim: “O intenso aroma das rosas inundava o estúdio e, quando uma suave brisa soprava entre as árvores do jardim, trazia, pela porta aberta, o pesado olor dos lilases e a fragrância mais delicada das roseiras silvestres em flor” (WILDE, 2003, p. 7). Em outros momentos importantes que simbolizam mudanças de pensamento, o protagonista Dorian Gray sentia o cheiro das flores: “O forte olor das rosas parecia pairar sobre todas as coisas”, “impregnava o ar e sua beleza consolava-o um pouco de sua dor” (WILDE, 2003, p. 30;97). Ele aprendeu com seu amigo Lord Henry a experimentar o máximo de situações prazerosas através dos sentidos. Em um trecho no qual Dorian Gray estava sentindo o aroma de um ramo de lilases, Lord Henry explicou um de seus grandes segredos sobre a vida: “Nada pode curar melhor a alma do que os sentidos, e nada pode curar melhor os sentidos do que a alma” (WILDE, 2003, p. 26). Para ele, são as sensações que embelezam as experiências. Depois que Dorian Gray sorveu o aroma das flores como se bebesse vinho, “Suas narinas, finamente cinzeladas, arfavam, e alguma emoção oculta avivou o carmesim de seus lábios trêmulos” (WILDE, 2003, p. 26). Em torno dele, as sensações se acumulavam e mostravam um forte poder de transformação. No capítulo VIII do romance, Dorian ganhou de presente de Lord Henry um livro de capa amarela que o impressionou muito e influenciou a sua mente. De acordo com o narrador, o livro era “cheio de veneno. Um forte odor de incenso parecia aderir às suas páginas e transtornar a mente [...] uma

espécie de devaneio, de sonho mórbido, que não o deixava perceber que anoitecia e que as sombras invadiam furtivamente o aposento” (WILDE, 2003, p. 132). O narrador revela que o título desse livro que Dorian cita como perigoso é *Le Secret de Raoul* (*O Segredo de Raul*), porém, devido às semelhanças de conteúdo e às alusões e referências que podem ser lidas nas entrelinhas, acredita-se que seja o romance *Às Aversas*, do escritor Joris-Karl Huysmans. No capítulo X desse romance, o protagonista Jean des Esseintes começa a ter alucinações olfativas e resolve dedicar-se à experimentação dos perfumes:

Fatigado pela tenacidade do aroma imaginário, resolveu mergulhar nos perfumes de verdade, esperando que tal homeopatia nasal o curasse ou pelo menos retardasse a perseguição da importuna frangipana. [...] frascos de todo tamanho, de todas as formas, alinhavam-se sobre prateleiras de marfim. Ele os colocou numa mesa e os dividiu em dois grupos: o dos perfumes simples, isto é, extratos ou espíritos, e o dos perfumes compostos, designados pelo termo genérico de buquês. (HUYSMANS, 1987, p. 143-144)

Esse estudo dos perfumes é muito parecido com o estudo quase científico realizado por Dorian no capítulo IX de *O Retrato de Dorian Gray*, quando ele está passando por uma fase de verdadeiro culto aos sentidos, como se pode comprovar no trecho a seguir.

Começou então a estudar os perfumes e os segredos de sua fabricação. Destilava óleos fortemente perfumados e queimava gomas aromáticas trazidas do Oriente. Compreendeu que não havia nenhum estado de espírito que não tivesse seu correspondente na vida sensorial e dedicou-se a descobrir as verdadeiras relações entre ambos [...] Tentou até mesmo elaborar uma verdadeira psicologia dos perfumes [...]. (WILDE, 2003, p. 141)

As semelhanças entre os protagonistas são facilmente percebidas: ambos são amantes das artes, arquitetura, decoração, literatura, música, pintura, entre outras; ambos são jovens que não veem mais sentido em uma vida comum, por isso se dedicam a uma vida de pura experiência estética e hedonismo, ou seja, o prazer acima de tudo; ambos têm uma natureza experimental e volúvel, por isso procuram atividades exóticas que variam conforme seu estado de espírito. A influência que Oscar Wilde recebeu do romancista Huysmans evidencia-se ainda mais se consideradas as datas de

publicação dos dois romances: 1884 (*Às Avessas*) e 1890 (*O Retrato de Dorian Gray*).

Voltando ao romance *Às Avessas*, pode-se afirmar que Huysmans criou uma obra moderna, diferente, experimental, precursora do movimento artístico chamado *art nouveau*<sup>26</sup> e até mesmo do *nouveau roman*<sup>27</sup>, que se consolidou apenas na década de 1950. Nessa obra tão importante, Huysmans entrega-se à literatura de inovação, rompendo com a escola naturalista que, conforme ele mesmo afirmou no prefácio escrito vinte anos após o romance, “estava condenada a repetir-se, a marcar passo no mesmo lugar” (HUYSMANS, 1987, p. 255). O protagonista des Esseintes é um homem solitário que se refugiou da mediocridade burguesa para viver em seu próprio mundo de excesso de sensibilidade e refinamento. Em relação ao mundo dos perfumes, des Esseintes era um especialista, que considerava o sentido do olfato como um caminho tão válido quanto a audição e a visão para a criação e a apreciação artísticas:

Havia anos que se tornara destro na ciência do olfato; achava que este podia experimentar deleites iguais aos da audição e visão, visto cada sentido ser suscetível, em consequência de uma disposição natural e de uma cultura erudita, de perceber novas impressões, de decuplicá-las, de coordená-las, de com elas compor esse todo que constitui uma obra; não havia nada de anormal, em suma, na existência de uma arte que isolava odorantes fluidos, visto existirem artes que destacam ondas sonoras ou que impressionam a retina do olho com raios de diverso colorido. (HUYSMANS, 1987, p. 144)

A partir dessa experimentação, des Esseintes relembra grandes mestres perfumistas e pessoas ilustres que gostavam de se perfumar, como Luís XIII e Luís XV. O narrador afirma que a história dos perfumes acompanha

<sup>26</sup> Estilo de arte que dialoga com a modernidade: a sociedade de massas, a produção industrial em série e o ritmo acelerado da vida cotidiana. Os novos materiais do mundo moderno são amplamente utilizados (o ferro, o vidro e o cimento), assim como são valorizadas a lógica e a racionalidade das ciências e da engenharia. Nesse sentido, o estilo acompanha de perto o fortalecimento da burguesia na era da industrialização. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo909/Art-Nouveau->>. Acesso em: 22/10/2014, 16h.

<sup>27</sup> Como foram chamados os romances franceses publicados no pós-guerra (depois de 1945) por Grillet Sarraute, Duras, Simon e Butor. Não existem afinidades claras entre essas obras, mas uma confluência de características anti-humanistas e uma vontade de renovar o romance, rejeitando a maioria das suas características tradicionais. Trata-se de uma escrita marcada pelo “estranhamento” ou “desfamiliarização” que se mantém à superfície do objeto, como se fosse uma forma de realismo contemporâneo. Disponível em: <[www.edt1.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&link\\_id=75:nouveau-roman&task=viewlink](http://www.edt1.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=75:nouveau-roman&task=viewlink)>. Acesso em: 22/10/2014, 16h25.

a história da língua francesa, por exemplo, os perfumes caros da nobreza do século XVII tentavam exprimir as graças cavalheirescas assim como alguns sonetos do poeta Saint-Amant fizeram (HUYSMANS, 1987, p. 146). Des Esseintes fez associações sinestésicas entre perfumes, palavras, cores, pinturas e outros elementos. Quando manuseava o âmbar, o almíscar e o patchuli, tinha uma sensação de que o século XVIII o perseguia, pois se lembrava da obra *Vênus*, do pintor Boucher, e da preferência decorativa dessa época: a cor rosa dos estofados e os babados das cortinas e vestidos.

O protagonista des Esseintes dedicou-se com tanta intensidade aos perfumes que “podia, com respirar um tudo-nada de odor, dizer-vos prontamente as doses de sua mistura” (HUYSMANS, 1987, p. 147) e chegava a ficar com as “narinas fatigadas” (HUYSMANS, 1987, p. 155). Como um dândi verdadeiramente dedicado aos pormenores de cada arte, comportamento que se pode notar também no Dorian Gray criado por Oscar Wilde, e no próprio Oscar Wilde, des Esseintes estudava de maneira profunda cada parte odorífera de um perfume. O narrador utiliza uma metáfora que compara os odores a textos que se combinam e propõe a existência de uma linguagem olfativa bastante definida, que possui gramática própria.

Des Esseintes estudava, analisava a alma desses fluidos, fazia a exegese desses textos; comprazia-se em desempenhar, para a sua satisfação pessoal, o papel de psicólogo, em desmontar e remontar as engrenagens de uma obra, a desparafusar as peças para formular a estrutura de uma exalação composta e, nesse exercício, seu olfato chegara à segurança de um toque quase impecável [...]. (HUYSMANS, 1987, p. 147)

Esse tipo de valorização dos sentidos era frequente nas produções artísticas dessa época localizada entre a segunda metade do século XIX e o começo do século XX. Os artistas se gratificavam com as paisagens olfativas nas obras de características realistas e as sugestões oníricas e abstratas do Simbolismo e dos movimentos de vanguarda. Na literatura, os escritores resistiam ao sufocamento imposto pela sociedade e se sentiam livres para dar espaço aos odores. “Fazer do odor o tema de discurso literário não era, contudo, uma simples questão estética, mas também, com frequência, uma declaração política” com intenção de se infiltrar na burguesia através do público

leitor e dar voz ao incômodo que sentiam em relação aos princípios burgueses (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996, p. 98-99). Um bom exemplo é o conto cômico escrito por Nicolai Gogol em 1836 intitulado “O nariz”. No conto, o protagonista major Kovaliov acorda e segue para o espelho fazer os procedimentos de rotina quando descobre que o seu próprio nariz desapareceu do rosto. O major sai às ruas para procurar a polícia ou alguém que possa ajudá-lo e encontra o Nariz<sup>28</sup> vestindo um uniforme de conselheiro do Estado. Decide conversar com o Nariz para convencê-lo a voltar, mas ele “parecia surdo” (GOGOL, 2001, p. 39) por ter declarado sua independência do resto do corpo dizendo ao seu ex-dono: “eu pertencço apenas a mim mesmo. Relações mais estreitas não poderiam existir entre nós. A julgar pelos botões de vosso uniforme, pertencemos a administrações diferentes” (GOGOL, 2001, p. 21). De tanto desespero, o major começa a rever na memória as pessoas que encontrara antes do incidente para entender o que acontecera. Considera que alguns podem ser culpados e até inimigos ocultos que procuravam vingança. Em alguns momentos, o protagonista se pergunta se seus olhos não estão o enganando e conversa com pessoas na delegacia para comprovar se elas também estão enxergando. Em outros, o major entristece porque não consegue sentir o cheiro de tabaco e de vinho, e sabe que não poderá se encontrar com as moças que costuma cortejar. Em meio a suspiros de tristeza, o major reclama que “sem nariz um homem não é mais homem; é um sujeito sem qualquer valor, pronto para ser defenestrado” (GOGOL, 2001, p. 34). A narrativa discute se a visão é realmente o sentido mais confiável e se um homem pode se constituir como um indivíduo completo, de valores únicos, se não tiver um nariz. Com uso de sátira e características do realismo fantástico, o conto demonstra a sensibilidade do autor para tratar da realidade social daquela época, baseada em hierarquias e aparências.

No entanto, a arte não impediu o espírito da modernidade de seguir em direção à produção em massa e à objetividade. Em 1850, o fenômeno capitalista burguês se encontrava instaurado em muitos países europeus assim como em colônias e ex-colônias europeias. Era o sólido apogeu desse período

---

<sup>28</sup> A partir do momento em que o nariz aparece humanizado, Gogol (2001, p. 19) passa a escrever Nariz como nome próprio, com letra maiúscula.

da aparência e das massas, fossem pessoas ou objetos, em que se destacava um grande símbolo da transformação que as indústrias causaram: as grandes cidades. A população de Paris, por exemplo, havia praticamente dobrado em 30 anos, subindo de 1 milhão para 1,9 milhão de pessoas de 1851 a 1881 (HOBBSAWM, 2012). Portanto, a primeira marca encontrada nas obras de arte dessa época é o forte impacto visual das metrópoles sobre as pessoas, principalmente sobre os emigrados de cidades pequenas, pois as construções modernas eram monumentos colossais diante dos olhos. “As evidentes realizações da tecnologia, como demonstrado na Torre Eiffel e nos novos arranha-céus americanos, deslumbraram até aqueles que negavam seu valor estético” (HOBBSAWN, 2011, p. 352). A Torre Eiffel representava todo o “triumfo do cálculo e a irrupção na paisagem arquitetônica moderna dessa transparência quase desmaterializada que permitem as construções metálicas” (LEMOINE apud COMBEAU, 2011, p. 84). Essa grande quantidade de ferro e concreto materializava o desejo de nações fortemente industrializadas e internacionalizadas; expressão de uma sociedade autoconfiante e triunfante.

As locomotivas representaram muito bem a transformação que a modernidade causou no pensamento da época. Por serem feitas da própria matéria do mundo moderno, isto é, produzidas com muito metal e gerando energia a partir do carvão, elas desafiaram conceitos da física e transformaram as noções de velocidade e de distância geográfica, bem como estavam ligadas à pujança das indústrias (com destaque à produção do aço) e, por extensão, dos capitalistas dos meios de transporte. Metaforicamente, as ferrovias eram os novos caminhos a serem percorridos, tanto que até hoje são chamadas de estradas de ferro (*chemins de fer* em francês). Em se tratando de movimento e velocidade, o progresso tecnocientífico do século XIX acabou por afetar também as artes: as artes essencialmente visuais, como o panorama, a fotografia e, claro, o cinema, desenvolveram-se rápida e intensamente na sociedade moderna.

No que se refere ao desenvolvimento social, os burgueses capitalistas estavam preocupados com a expansão das cidades: havia reformadores sanitários dedicados a realizar o mapeamento detalhado das sujeiras nas grandes cidades e havia cientistas cada vez mais ocupados em descobrir e

conhecer. Como exemplos dessa tendência, destacam-se os estudos de Charles Darwin (1809-1882) sobre a evolução e os de Sigmund Freud (1856-1939) sobre a mente, os quais reforçaram o *status* inferior do olfato na cultura europeia, como se fosse um sentido primitivo da humanidade ainda selvagem. No romance *O Perfume*, o personagem Terrier reflete sobre esse pensamento, afirmando que a ama não deveria ter tirado conclusões com o nariz, pois é “o primitivo órgão do olfato, o mais baixo dos sentidos!” (SÜSKIND, 1985, p. 18). Ele deduz que conclusões baseadas no olfato são credices primitivas de idiotas que enxergam mais com o nariz do que com os olhos, utilizando-se de uma teoria histórica: “na mais obscura era pagã, quando os homens ainda viviam como animais, quando ainda não possuíam olhos aguçados, não conheciam as cores, mas acreditavam poder cheirar sangue, pensavam poder distinguir o amigo do inimigo pelo cheiro” (SÜSKIND, 1985, p. 18).

A Primeira Guerra Mundial (1914–1918) tornou a percepção do cheiro ainda menos importante na sociedade moderna, pois muitos sentimentos ligados ao olfato, como a sentimentalidade, a intuição e a nostalgia, passaram a ser considerados obsoletos e até ridículos em uma sociedade tão voltada à objetividade, à pragmática e à dinâmica das indústrias e das novas tecnologias (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996). No meio do caos instaurado, principalmente na Europa, mesmo após a Segunda Guerra Mundial, não se dava espaço para as sensações olfativas, tácticas e gustativas.

#### 4.1.4 A contemporaneidade

Após as duas grandes guerras mundiais, há um longo espaço de tempo em que não se encontram pesquisas ou obras literárias significativas que abordam o universo olfativo. A situação desfavorável dos estudos sobre o olfato passou a se reverter a partir da década de 1980, quando houve

importantes trabalhos bioquímicos e fisiológicos cujo objetivo era identificar e isolar os possíveis receptores olfativos dentro do nosso nariz. Surgiram novos estudos baseados em teorias anteriores, como a teoria estereoquímica de John Earnest Amoore em 1949, que mapeou as conexões existentes entre as formas geométricas das moléculas e as sensações de odores produzidas. Em 1982, o historiador Alain Corbin escreveu um livro com os resultados da sua pesquisa sobre a percepção do olfato nos séculos XVIII e XIX, uma leitura que influenciou profundamente o escritor Süskind em seu romance *O Perfume*. Em 1991, a pesquisadora norte-americana Linda Buck, sob a supervisão de Richard Axel, descobriu que as moléculas de odor são capazes de ativar receptores olfativos diferentes e, assim, produzir sensações olfativas também diferentes (MALNIC, 2008). Desde então, o olfato passou a ser incluído nas discussões de grande interesse científico e houve um “reavivamento” das fragrâncias na sociedade. Segundo o perfumista e biofísico Luca Turin, que desenvolveu uma nova teoria do olfato com base na vibração e escreveu muitos livros importantes nessa área<sup>29</sup>, o ato de conseguir “captar essa tremenda beleza e grandeza na *linguagem*, traduzindo os aromas em palavras, preto no branco, sobre a página, e tornando esse éter tangível e real – era emocionante” (TURIN apud BURR, p. 55, grifo do autor).

Na contemporaneidade, as produções artísticas são experiências múltiplas, estilos e gêneros misturados, que combinam tradição e inovação. Do mesmo modo que os cheiros podem resgatar momentos vividos no passado através da memória, as obras contemporâneas são capazes de retomar tradições e histórias do passado sob outra perspectiva. Outra característica na contemporaneidade são os silêncios e ausências<sup>30</sup> nas obras, que propõem interpretações diversas em vez de evidências concretas e indiscutíveis.

---

<sup>29</sup> No ano de 1992, Luca Turin escreveu *Parfums, le Guide*, um guia com vários perfumes comercializados na época. Esse livro foi atualizado e relançado em 2008, em parceria com a esposa Tania Sanchez, com o título *Perfumes: the A-Z Guide*. Turin ficou famoso em 2002 após a publicação de sua biografia escrita por Chandler Burr (*The Emperor of Scent: a Story of Perfume, Obsession and the Last Mystery of the Senses*). Em 2006, Luca Turin também publicou o livro *The Secret of Scent: Adventures in Perfume and the Science of Smell*.

<sup>30</sup> Esses silêncios e ausências do mundo contemporâneo foram identificadas também no olfato. Classen, Howes e Synnott (1996, p. 217) denominam essa característica de “silêncio olfativo”, no sentido de que se tem buscado neutralidade e impessoalidade nos hábitos e nos relacionamentos contemporâneos, a exemplo da TV, celulares e computadores, que não transmitem cheiro, e do crescente comércio de produtos sem fragrância.

Em 1986, foi publicado o livro *Sob o Sol-Jaguar*, do escritor Italo Calvino. São três contos que compõem essa obra, sendo que o primeiro tematiza o olfato, o segundo trata do paladar e o terceiro explora a audição<sup>31</sup>. Todos eles, porém, estão entrelaçados na escrita por meio do recurso literário da sinestesia: “nossas narinas surdas não mais captarão as notas da escala [...], a bergamota e o benjoim permanecerão mudos, presos no sono calmo dos frascos” (CALVINO, 2005, p. 9;38). No primeiro conto intitulado “O nome, o nariz”, o narrador, logo na introdução, aponta para a importância da linguagem olfativa. Para ele, essa linguagem complexa está para ser apagada pelo novo homem apelidado de “homem sem nariz”, que vive a sua pior crise de identidade na contemporaneidade: “Esquecido o alfabeto do olfato, que produzia outros tantos vocábulos, com um léxico precioso, os perfumes permanecerão sem palavras, inarticulados, ilegíveis” (CALVINO, 2005, p. 9-10). Em relação à dificuldade de descrever odores, há um trecho em que o personagem Monsieur de Saint-Caliste tenta explicar a sensação de quando estava dançando valsa em uma festa e, do xale da sua companheira, “uma nuvem estriada e arrebatadora [lhe] agredira as narinas como se [ele] estivesse aspirando a alma de um tigre” (CALVINO, 2005, p. 12). Depois desse momento, ele passou a perseguir as perfumarias da cidade de Paris em busca da mulher que tivesse comprado aquela essência, dona daquele perfume tão diferente. O personagem de Calvino sente-se angustiado com a abundância de perfumes disponíveis nas lojas e com o tempo passando, já que os perfumes evaporam rapidamente da memória. Para cada perfume que lhe ofereciam como tentativa de fazê-lo reconhecer a mulher, era “mais vaga a lembrança daquele perfume distante, reduzindo-o a uma sombra” (CALVINO, 2005, p. 13). O conto de Calvino é semelhante ao conto de Cinderela no sentido de que o personagem de Calvino procura uma mulher pelo perfume que ela deixou no ar assim como o príncipe de Cinderela procura pela moça a quem pertence o sapatinho de cristal abandonado nas escadarias do palácio. A diferença é que Calvino valoriza o olfato, e não os aspectos visual e tátil de um objeto. O olfato

---

<sup>31</sup> O projeto de Italo Calvino era escrever um conto para cada um dos sentidos e publicar o livro com o título *I Cinque Sensi (Os Cinco Sentidos)*, mas o escritor faleceu antes de terminar. Há um artigo sobre esses textos disponível em: <<http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/download/RFRM0707330140A/9700>>. Acesso em: 18/06/2014, 16h15.

é tão valorizado pelo narrador de Calvino que parte do conto se torna um amontoado de elogios e descrições olfativas intensas. Para ele, “tudo existe no nariz, o mundo está no nariz [...], não há palavras nem informações mais precisas do que aquelas que o nariz recebe” (CALVINO, 2005, p. 14).

Outro romance inovador na linguagem olfativa é *O Cheiro do Ralo*, do ator e escritor Lourenço Mutarelli, publicado em 2002, que também rendeu uma adaptação no cinema em 2007 dirigida por Heitor Dhalia. O protagonista do livro é um vendedor de quinquilharias que trabalha em um prédio antigo onde há um banheiro malcheiroso, com problemas de entupimento no ralo. As histórias problemáticas das pessoas que aparecem para negociar os objetos, misturadas às frustrações pessoais do protagonista, fazem com que o mau cheiro de esgoto se torne uma obsessão na vida dele, uma doença:

Sinto um calafrio nas costas. Parece que o calor do meu corpo se esvai. Deve ser por causa do ralo. Uma vez eu li a respeito. [...] Do cheiro da merda afetar os sentidos. É isso. De tanto inalar a merda meu cérebro se confundiu. Era disso que se tratava a matéria. O cheiro da merda pode lesar o cérebro. (MUTARELLI, 2002, p. 29)

Ele passa a ter alucinações que associam o ralo com os portais do inferno e as pessoas mais próximas suspeitam que ele esteja completamente louco. Com o tempo, o cheiro do ralo passa a ser respeitado por ele como parte de sua vida, carregando histórias importantes da mesma forma que os objetos negociados no trabalho. Então ele sente que o cheiro também representa uma espécie de prazer anestésico e até poder. Para ele, o cheiro significa muito mais do que os livros e as pessoas, porque “Esses livros não sabem do ralo. Esses livros não têm emoção. [...] Ninguém fala nada com nada” (MUTARELLI, 2002, p. 74). Somente o cheiro lhe interessa, como nas palavras do protagonista: “Ando lentamente até o banheiro. Ele me achou. O cheiro sobe do ralo. O cheiro me infesta o nariz. Aspiro. Aspiro fundo. [...] A vida é um ciclo” (MUTARELLI, 2002, p. 75). Como é possível perceber, esse livro é uma das várias propostas atuais de criação de uma linguagem literária olfativa absolutamente rica e funcional.

É nesse sentido que o romance *O Perfume* (1985) situa-se em um período de efervescência das discussões sobre olfação e traduz-se como mais

uma obra que explora a linguagem literária olfativa e personagens deslocados dos padrões audiovisuais. Süskind foi um dos escritores que se destacaram ao colocar o olfato no centro dos nossos relacionamentos e atitudes do dia a dia, mostrando como os cheiros influenciam nossa memória, nossas decisões e até nossa personalidade. A historiadora Constance Classen<sup>32</sup> defende que o livro meramente confirma os antigos preconceitos e estereótipos olfativos. Segundo ela, o que persiste na obra é a imagem de um degenerado moral e social, além dos seguintes elementos:

[...] o farejar maníaco da presa; a infeliz e inebriante donzela; a perigosa selvageria inerente no sentido do cheiro [...] elementos que são sistematicamente suprimidos por uma cultura assim regulados não só porque são considerados inferiores, mas também porque são julgados ameaçadores para a ordem social. (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996, p. 14)

No entanto, o fato de o protagonista Jean-Baptiste Grenouille ter uma capacidade olfativa muito superior às outras pessoas (as quais são, inclusive, caracterizadas como burras no sentido de ignorância olfativa<sup>33</sup>) não está ligado à sua classe social baixa e à corrupção moral. São os outros personagens do livro que “enxergam” Grenouille como um animal selvagem e idiota, devido à sua ausência de cheiro. Mas ele próprio, em seu interior, se vê como alguém talentoso e destinado a produzir o melhor perfume do mundo, o mais idealizado. Sua hiperestesia<sup>34</sup> olfativa demonstra como Patrick Süskind propõe uma inversão dos valores ocidentais ao dar poder justamente a quem tem o olfato mais sensível de todos, e não a quem tem uma hipervisão ou poderes de força, rapidez e invisibilidade, como o personagem criado por H. G Wells no livro *O Homem Invisível* (1897) ou os super-heróis das histórias em quadrinhos tais como Super-Homem, Homem-Aranha, Incrível Hulk etc. Nesse sentido, a

<sup>32</sup> Apesar de constar na referência três pesquisadores, o capítulo de onde foram retiradas as duas citações utilizadas nesta parte da pesquisa foi escrito exclusivamente por Constance Classen.

<sup>33</sup> No romance *Ensaio sobre a Cegueira*, o escritor português José Saramago utiliza a expressão “cegueira do olfato” para representar metaforicamente essa espécie de irracionalidade, falta de sensibilidade ou não percepção dos odores.

<sup>34</sup> Hiperestesia é um distúrbio neurológico que causa excesso de sensibilidade de um sentido ou órgão a qualquer estímulo. É o aumento da intensidade das sensações, que acompanha, em geral, exaltação dos reflexos, maior excitabilidade da sensibilidade fisiológica e aceleração do ritmo dos processos psíquicos. Disponível em: <[www.psiqweb.med.br/site/DefaultLimp.aspx?area=ES/VerDicionario&idZDicionario=367](http://www.psiqweb.med.br/site/DefaultLimp.aspx?area=ES/VerDicionario&idZDicionario=367)>. Acesso em: 27/03/2015, 21h.

construção de um personagem como Grenouille é altamente reveladora e simbólica, porque se tem um paradoxo como base: o protagonista nasce em condições desfavoráveis para seu desenvolvimento físico, emocional e social, em meio às excrescências de um dos lugares mais fétidos de Paris, torna-se um ser insignificante sem identidade e, mesmo assim, reverte a sua condição predeterminada por meio da hipersensibilidade olfativa. Essa situação demonstra uma nítida revalorização do olfato e, por extensão, uma mudança de olhar sobre os sentidos. A teórica Classen também acredita que as personagens assassinadas pelo protagonista no decorrer da narrativa são *donzelas* no sentido “infeliz e inebriante” dos contos de fadas, mas a beleza física dessas garotas é irrelevante para Grenouille diante das essências olfativas que elas exalam.

Além do que foi mencionado, Classen afirma que romances como *O Perfume* escondem em suas entrelinhas a noção de perigo que a consciência olfativa aumentada representa para a sociedade no Ocidente, ou seja, a noção de que um ser com o faro apurado pode ser anormal, invasivo ou agressivo (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996). Na verdade, o protagonista Grenouille é um exemplo das características elencadas pela própria Classen como sendo opostas ao que foi realizado no livro:

[...] no Ocidente pré-moderno os odores eram concebidos como “essências” intrínsecas, reveladoras da verdade íntima. Através do cheiro, portanto, a pessoa interatua com *interiores* e não com superfícies, como ocorre através da visão. Além disso, os odores não podem ser facilmente contidos; escapam e cruzam fronteiras, misturando entidades em conjuntos olfativos. Pode-se perceber que tal modelo olfativo é o oposto da nossa moderna e linear visão do mundo, com sua ênfase na privacidade, em compartimentos separados e interações superficiais. (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996, p. 14)

Tal como se concebia no Ocidente pré-moderno, o protagonista Grenouille é obcecado por essências intrínsecas que revelam como as pessoas e coisas são por dentro, em uma relação do eu interior com o mundo exterior. O narrador de *O Perfume* evidencia essa condição ao dizer que Grenouille “Querida externar o seu interior, nada mais que o seu interior, que ele considerava mais maravilhoso do que tudo que o mundo externo tinha para lhe

oferecer” (SÜSKIND, 1985, p. 114). No final do romance, o narrador explica, nesse mesmo sentido, a razão de Grenouille ter criado o melhor perfume do mundo:

*Uma vez na vida ele gostaria de se externar. Uma vez na vida gostaria de ser também como outras pessoas e externar sua interioridade: assim como elas externavam o seu amor e a sua idiota veneração, assim ele o seu ódio. Uma vez, uma única vez, queria ser considerado em sua verdadeira existência e receber de outra pessoa uma resposta ao seu único sentimento verdadeiro, o ódio. (SÜSKIND, 1985, p. 249, grifo do autor)*

Essa busca pela essência pode ser associada à arte de escrever, uma reflexão metaliterária proposta por Süskind no romance, porque a profissão de fé dos escritores constitui-se, muitas vezes, na árdua tarefa de produzir uma obra perfeita<sup>35</sup>. No capítulo 18, por exemplo, o narrador conta que Grenouille era “fascinado pelo processo. Se alguma coisa na vida conseguira entusiasmar-lo [...] era esse trabalho, [...] de arrancar às coisas a sua alma aromática” (SÜSKIND, 1985, p. 102).

Além disso, o romance tem várias passagens em que os odores se mostram incontrolláveis, devido ao seu imenso poder de ultrapassar os ambientes e as fronteiras, como o óleo puro extraído das flores do qual “bastava uma gota dissolvida em um litro de álcool para ressuscitá-la, dar nova vida a todo um campo inodoro de flores” (SÜSKIND, 1985, p. 185). As características do romance discutidas nos parágrafos anteriores demonstram que a linguagem de *O Perfume* evidencia a beleza dos odores e destaca a maneira como o protagonista Grenouille criou um mundo particular a partir do olfato.

Com base em todos os exemplos citados, é possível afirmar que existe uma linhagem de obras que versam sobre o olfato ou têm o olfato como protagonista, na qual *O Perfume* se encaixa como parte de um contexto literário específico. Embora existam outras obras literárias e outras teorias

<sup>35</sup> Um bom exemplo dessa busca pela perfeição está no poema “Profissão de fé”, de Olavo Bilac, como se pode notar nas seguintes estrofes: “Quero que a estrofe cristalina,/Dobrada ao jeito/Do ourives, saia da oficina/Sem um defeito [...] Porque o escrever – tanta perícia,/Tanta requer,/Que ofício tal... nem há notícia/De outro qualquer.”. Disponível em: <[www.biblio.com.br/defaultz.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/OlavoBilac/profissaod efe.htm](http://www.biblio.com.br/defaultz.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/OlavoBilac/profissaod efe.htm)>. Acesso em: 26/06/2015, 12h.

acerca do olfato, evidentemente esta pesquisa optou pelas que pudessem ser mais representativas e úteis para a análise.

## 4.2 FILOSOFIA DO OLFATO

Criar uma filosofia do olfato parece ter sido ainda mais desafiador para os estudiosos. Mesmo os filósofos mais antigos na Grécia e na Roma, alguns já mencionados neste trabalho, limitaram-se a abordar os aspectos científicos do olfato ligados à medicina e à botânica – anatomia do nariz, importância dos cheiros para o paladar, cheiros de plantas e animais, sinais olfativos de doenças etc. Essa limitação se deve à própria constituição incorpórea dos cheiros, que estão inegavelmente por toda a parte e, ainda assim, não são facilmente apreensíveis.

Chantal Jaquet, um filósofo contemporâneo especialista em filosofia do corpo, publicou em 2010 o livro *Philosophie de l'Odorat* (traduzido no Brasil como *Filosofia do Odor*), dedicado aos desafios epistemológicos de pensar sobre o olfato. Segundo ele, existem vários problemas que se colocam diante do chamado *philosophe nez*, o filósofo do nariz. Um dos problemas é lidar com a fugacidade do odor:

O odor, em razão de sua imediatez e evanescência, não possui grande realidade: é difícil se adaptar a um conceito, de sorte que uma questão filosófica sobre ele tem o risco de se dissipar em fumaça e evaporar<sup>36</sup>. (JAQUET, 2010, p. 10)

A fugacidade também é vista pelo historiador Alain Corbin como empecilho para a formulação de um pensamento durável sobre a sensação olfativa:

---

<sup>36</sup> No original, em francês: “L’odeur, en raison de son immédiateté et de son évanescence, n’a pas grande réalité: elle se prête mal à une saisie conceptuelle, de sorte qu’une interrogation philosophique à son propos risque de s’évaporer en fumée et de se volatiliser”.

O perfume, segundo a etimologia<sup>37</sup>, dissipa-se em fumaça. O que se esvanece se volatiliza, simboliza a dilapidação. O fugaz não pode ser acumulado. A perda é irremediável. Pode-se sonhar em recuperar, em reutilizar os restos, em rentabilizar o excremento; mas a evaporação é sem esperança. (CORBIN, 1987, p. 95)

Corbin (1987) afirma que não há continuidade nas impressões olfativas, dificultando-se, assim, a interpretação das sensações para que se possa arquivá-las e compará-las. Ao se tomar o olfato como objeto de estudo científico, a fugacidade torna-se uma fragilidade epistemológica. Classen, Howes e Synnott (1996, p. 217) fazem uma comparação com o sentido do paladar: “o cheiro, tal como o paladar, é uma sensação do momento, não pode ser preservada”. Foram várias experiências de frustração que o personagem Grenouille enfrentou durante a vida, principalmente a fugacidade dos odores que apreciava e nem era capaz de exprimir. Tinha esse desejo impreciso de revelar a composição aromática dos seus odores favoritos, mas não tinha esperança de ser saciado. A dificuldade maior encontrava-se no delicado odor natural, que “conduz, por sua própria fugacidade, ao sentimento de acordo universal que torna a morte incompreensível [...]. O choque fugaz se torna um súbito apelo” (CORBIN, 1987, p. 113). A fugacidade não é de todo ruim, no entanto, porque no campo amoroso ela pode favorecer o deleite dos perfumes, “a embriaguez sentida por antecipação. Ela simboliza a descontinuidade do diálogo amoroso” (CORBIN, 1987, p. 265). No âmbito olfativo, o maior problema é a lista extensa de representações pelas quais o sentido do olfato é considerado fraco, selvagem, imoral e subjetivo demais, apesar de existirem aspectos positivos e negativos em cada uma dessas características, como será discutido a seguir.

---

<sup>37</sup> *Perfume* vem do latim *per fumum*, “através da fumaça”. Os sacrifícios romanos eram queimados para que sua essência chegasse até os deuses, de modo a agradar a eles e os deixar bem dispostos para com o sacrificante (ACKERMAN, 1992).

## 4.2.1 Representações do olfato: uma questão polêmica

### 4.2.1.1 Fraqueza

Cientistas da Biologia, Fisiologia e Antropologia, como Arthur Guyton e John Hall, explicaram a fraqueza da capacidade olfativa humana por meio de estudos que constataram que a área cerebral do homem destinada a esse sentido é muito reduzida. Isso foi visto como resultado de um longo processo de evolução que fez com que os outros sentidos se tornassem mais importantes para nós. Enquanto os ancestrais do homem caminhavam com as quatro patas no chão, o olfato lhes era necessário para reconhecer o terreno e identificar os companheiros, os inimigos, a caça, as plantas etc. De acordo com os evolucionistas, o olfato se tornou menos importante depois que o homem passou a caminhar somente com as pernas e a postura totalmente ereta, possivelmente a espécie *Homo erectus* (WRANGHAM, 2010). Um dos personagens de Italo Calvino, no conto “O nome, o nariz”, lamenta essa “perda” da capacidade olfativa: “Ficando com o nariz suspenso no ar certamente as coisas que se perdem são tantas: informações que se podem obter fuçando a terra com todos os vestígios de animais que por ali passaram” (CALVINO, 2005, p. 21-22), mas ele também estabelece uma vantagem adquirida, pois o nariz se tornou capaz de cheirar mais longe, captando as coisas pelo ar, e os olhos puderam ajudar o nariz na identificação.

Ainda na tarefa de comprovar o quanto a olfação humana é fraca, alguns cientistas descobriram que o tom amarelo no cérebro define a capacidade olfativa em todos os animais: “Quanto mais profundo for o tom, mais sensível e agudo será o olfato. Nos animais cujo olfato é muito apurado, as regiões olfativas são de tom escuro; as nossas são claras” (ACKERMANN, 1992, p. 31). Com o surgimento da Genética, no entanto, foi constatado que, apesar da área cerebral pequena e pouco amarelada, uma grande quantidade dos genes humanos é utilizada em processos de olfação; comparando-se aos roedores o número é três vezes menor, mas ainda assim possui uma

representatividade nunca imaginada pela ciência. Sabe-se também que o “olfato foi o 1º sentido e deu origem ao cérebro no início do processo evolutivo” (ACKERMANN, 1992, p. 42). Ainda em comparação com outros animais, o homem dispõe de receptores olfativos específicos que nenhuma outra espécie possui, o que elimina definitivamente o mito de que tem uma capacidade muito baixa ou quase nula de sentir cheiros. Conforme Jaquet (2010, p. 35):

O desenvolvimento do olfato é menos uma questão de configuração anatômica que da cultura do nariz. Se é verdade que o homem não percebe certos odores, é preciso notar reciprocamente que os animais cujo faro é sutil são totalmente insensíveis a alguns perfumes que provocam as narinas dos humanos.<sup>38</sup>

Pode-se concluir que grande parte dos estudos científicos e opiniões do senso comum que consideram o olfato como o mais fraco dos sentidos humanos está baseada mais em estereótipos culturais do que realmente uma explicação científica.

#### 4.2.1.2 Animalidade

Considerando o primeiro estereótipo analisado, de que os homens têm o olfato muito fraco, pode-se pensar em seguida na ideia de animalidade. Sabe-se que os animais farejam para reconhecer o ambiente e outros seres vivos e seguem seus instintos de desejo, apetite e sobrevivência por meio do olfato. Nos animais, o olfato exerce as importantes funções de “delimitação de território, socialização, alimentação, regulação do ciclo reprodutivo, seleção sexual, acasalamento e nutrição das crias” (SCHIFFMAN, 2005, p. 342). Por isso, o olfato, ao lado do tato na hierarquia dos sentidos, “traz em si o selo da animalidade [...], proximidade bestial, falta de refinamento, ignorância do código dos usos” (CORBIN, 1987, p. 12-13). Como o ato de farejar iguala os homens

---

<sup>38</sup> No original, em francês: “*Le développement de l'odorat n'est pas tant une affaire de configuration anatomique que de culture du nez. S'il est vrai que l'homme ne perçoit pas certains odeurs, il faut noter réciproquement que les animaux dont le flair est subtil sont totalement insensibles à certains parfums qui émeuvent les narines des humains*”.

aos animais, se um homem tem uma acuidade olfativa maior e demonstra condutas proibidas socialmente, como reconhecer o papel erótico dos odores sexuais, ele é considerado selvagem. Frequentemente o aspecto animal e instintivo do homem está relacionado ao ato sexual, mas pode também se estender a características exclusivamente humanas, como a brutalidade, o orgulho, o egoísmo e a ambição. Para se pensar na questão social, os animais, por seus instintos irrefreáveis, não costumavam ser domesticados ou respeitados como ocorre atualmente (por vezes, os animais de estimação são extremamente humanizados). Até o século XX, antes da emancipação feminina e dos estatutos infanto-juvenis, as crianças e as mulheres foram inferiorizadas e desconsideradas como seres humanos na sociedade, por estarem ligadas de forma íntima com o sentido do olfato: as crianças, pela conexão afetiva com os objetos e familiares; as mulheres, pelos seus hormônios oscilantes da menstruação, ovulação e gravidez e pelo uso de perfumes para seduzir (CORBIN, 1987).

Entretanto, não se pode negar a natureza animal do homem, o poder de seus instintos e sua relação com outros seres vivos. Deve-se pensar em uma conciliação entre o homem e o mundo natural, como propôs o filósofo Friedrich Nietzsche em seu livro *O Anticristo*, publicado em 1895. No capítulo 14 dessa importante obra, Nietzsche explica que o cristianismo (especialmente o conceito da criação) fez com que se colocasse erroneamente o homem em um patamar superior em relação aos outros animais. Para ele, apesar de o homem ser dotado de inteligência e, por isso, aparentar ser o mais evoluído, na verdade é “o mais fracassado, o mais doentio, aquele que se afastou mais perigosamente de seus instintos” (NIETZSCHE, 2008, p. 37). Ao deixar de lado a animalidade dos seus instintos, o homem abandonou as suas vontades e arriscou perder até a liberdade. Contrariando esse pensamento e assumindo posição oposta a todos que desqualificaram o olfato, a proposta do filósofo é: “Não fazemos mais o homem descender do ‘espírito’, da ‘divindade’, nós o recolocamos entre os animais” (NIETZSCHE, 2008, p. 37). Para Nietzsche, pode-se considerar o nariz como o órgão humano com mais capacidade de discernimento. O fero, segundo ele, possui “uma acuidade inigualável, uma aptidão para perceber o ínfimo e o imperceptível para a visão” (NIETZSCHE

apud JAQUET, 2014, p. 340). Além disso, conforme explica Alain Corbin (1987) em sua teoria sobre os paradoxos do olfato, o sentido da animalidade também é o sentido da conservação, porque essa espécie de olfato-sentinela ajuda a detectar os perigos escondidos no ar. Segundo Corbin (1987, p. 14), o ato animal de farejar “antecipa a ameaça, discerne à distância a podridão nociva e a presença do miasma. Ele assume a repulsa de tudo o que é perecível”.

O olfato pode ser considerado ainda mais forte nos homens do que é para os outros animais. Segundo Aristóteles (apud JAQUET, 2010, p. 38), esse sentido delicado “não se limita ao seu aspecto sensível e vital de conservação, mas possui uma dupla dimensão teórica e prática, uma vez que contribui para o conhecimento inteligível e para a ação”<sup>39</sup>. Afinal, o homem é o único animal que possui um órgão próprio para aspirar o ar e sentir os odores – o nariz é considerado um órgão olfativo, enquanto o fuço e as narinas de outros animais não são – além de ser o único que encontra prazer e estética nos perfumes, fazendo a seleção dos mais agradáveis e eliminando os desagradáveis em ambientes desodorizados<sup>40</sup>. Como são capazes de captar odores por si só agradáveis, como as flores, os homens tiram satisfação dessa atividade e se destacam dos outros animais justamente por esse tipo de privilégio olfativo. Há uma relação de hedonismo com os odores, em que sua contemplação é totalmente gratuita e despropositada.

Em relação ao romance *O Perfume*, pode-se explorar a animalidade na constituição de Grenouille como indivíduo. Como nasceu sem um odor pessoal, ele é considerado um ser estranho, não humano – como se não tivesse impressão digital. No quadro a seguir estão relacionados todos os termos e expressões utilizados pelo narrador e por outros personagens do romance para fazer referência a Grenouille, sendo que muitos deles, inclusive os mais recorrentes, comprovam a associação do personagem com um animal:

---

<sup>39</sup> No original, em francês: “*ne se borne pas à son aspect sensible et vital de conservation, mais possède une double dimension théorique et pratique, car elle contribue à la connaissance intelligible et à l'action*”.

<sup>40</sup> Segundo Jaquet (2010), existem duas espécies de odores: 1) os correspondentes aos sabores, agradáveis e desagradáveis, que estimulam o apetite e são fundamentais para a alimentação e a nutrição de todos os animais; 2) os agradáveis por si só, como as flores, que só os homens conseguem sentir.

Animal, bicho	p. 21, 37, 48, 123, 151
Anjo	p. 246, 262, 263
Aprendiz de feiticeiro	p. 96
Aranha, aracnídeo	p. 21, 27, 81, 82
Baixinho	p. 86
Bastardo da infanticide	p. 12
Bicho-do-mato	p. 145
Cadáver, mais morto que vivo	p. 109, 111, 149
Cão, pingo de gente	p. 95
Carne ensanguentada, coisa recém-nascida	p. 9
Carrapato	p. 25, 35, 37, 74, 93, 138
Coisa	p. 9, 21, 87
Criança	p. 22, 72, 87
Criatura	p. 115
Cruzamento de gente com urso	p. 145
Curvado, parecia um ancião	p. 115
Débil mental	p. 31
Bandido, moleque sem-vergonha	p. 22
Deus, Messias	p. 248, 260
Feio, mas não feio a ponto de assustar	p. 27
Demônio, filho do demo	p. 22, 161
Monstro genial	p. 7, 49
Grande Grenouille, gigante	p. 132, 133, 134, 248
Gnomo	p. 81, 95, 96
Homenzinho	p. 131, 235, 236, 244
Humilde montinho de coisa nenhuma	p. 87
Idiota	p. 154, 189

Jovem com olhos assustadiços	p. 72
Louco	p. 237
Maluco	p. 127
Mártir apedrejado pelo lado de dentro	p. 107
Menino monstruoso	p. 26
Menos que um nada	p. 112, 235
Minhoca	p. 235
Minúsculo	p. 182
Monsieur	p. 151
Monstro, horrível	p. 25
Montinho de gente a crocitar	p. 77
Montinho de merda	p. 154, 235
Peixe em caça	p. 38
Pequena figura, rapazinho crescido	p. 72
Pequeno	p. 25, 72, 115, 137, 235, 262
Possuído pelo demônio	p. 14
Pouco cristão	p. 87
Pulha	p. 87
Sapo	p. 79, 80
Ser estranho e frio, exótico	p. 21, 132
Sombra	p. 89
Sujeitinho	p. 76, 86, 115
Todo torto	p. 76
Toupeira	p. 149

QUADRO 2 – TERMOS E EXPRESSÕES UTILIZADOS PARA SE REFERIR A GRENOUILLE  
 FONTE: A autora (2014).

A maior parte desses termos e expressões apela para o lado negativo e pejorativo da animalidade (sujeitinho, monstro, criatura, demônio) e alguns demonstram o quanto as pessoas ignoravam a existência de Grenouille (sombra, coisa, menos que um nada). O QUADRO 2 exemplifica como a ausência de odor de Grenouille, símbolo da sua falta de humanidade, faz com

que ele seja automaticamente excluído da sociedade. O impacto de saber que não tinha odor próprio foi tão devastador para ele que se abriu um vazio dentro de si, de forma a entender que toda a sua existência dependia desse odor. Grenouille sentiu-se imensamente triste porque não ter odor significa não ter importância, ser desprezível e praticamente não existir.

O termo que aparece mais frequentemente em referência a Grenouille é “carrapato”, um animal parasita que vive escondido entre os pelos de animais e seres humanos, alimentando-se do sangue deles, e tem muita resistência ao vento, à temperatura, à pressão e outras intempéries. A recorrência da comparação de Grenouille com um carrapato intensifica sua ausência de humanidade, seu isolamento da sociedade e sua capacidade de resistir a todas as ameaças à sua própria sobrevivência, caracterizando-o como um animal parasita que causa mal-estar ou mesmo a morte. Assim como o carrapato, Grenouille representa um pária da sociedade numa época em que havia os nobres e a classe social desfavorecida. Outro termo frequentemente utilizado para se referir a Grenouille é “sapo”, como no trecho: “recolheu-se instantaneamente em si com a assertiva de Baldini, como um pequeno sapo negro, e se manteve no umbral da porta, espiando sem se mexer” (SÜSKIND, 1985, p. 79). Sabendo que o sobrenome Grenouille significa “rã” em francês, existe uma nítida associação das características do personagem com a desses anfíbios, por exemplo, a pouca mobilidade, os sons incompreensíveis do coaxar e o asco que causa devido à aparência.

Durante a sua vida Grenouille sofreu muitas rejeições que colaboraram negativamente para a formação do seu caráter e do seu comportamento animal. No nascimento, foi rejeitado pela própria mãe e jogado no chão. A insensibilidade materna evidencia-se também pela insensibilidade olfativa dessa mulher. Para ela, “a carne ensanguentada que dela saíra não se diferenciava muito das vísceras dos peixes que já estavam atiradas pelo chão”, sendo que ela “cortou com a faca de peixe o cordão umbilical dessa coisa recém-nascida” (SÜSKIND, 1985, p. 9). Esperava-se que o bebê estivesse morto ou não tivesse condições de sobreviver, porém, “contrariando as expectativas, a coisa recém-nascida começa a chorar debaixo da mesa de limpar peixe” (SÜSKIND, 1985, p. 9). Após alguns segundos de silêncio, o bebê

anunciou o seu nascimento com um grito “contra o amor e, mesmo assim, a favor da vida” (SÜSKIND, 1985, p. 25). Na verdade, Grenouille não poderia ter escolhido o amor e a vida ao mesmo tempo, então escolheu resistir e sobreviver. “Foi um monstro desde o começo. Ele se decidiu em favor da vida por pura teimosia e maldade [...] Decidiu-se de um modo vegetativo, assim como um feijão jogado fora decide se deve germinar ou deixar para lá” (SÜSKIND, 1985, p. 25).

Sua sobrevivência causou a morte da mãe indiretamente: ela “esperava viver muito tempo, talvez uns cinco ou dez anos, e até talvez um dia casar e ter de verdade filhos”, mas foi condenada por múltiplo infanticídio e decapitada na Place de Grève (SÜSKIND, 1985, p. 9-10). Em poucas semanas, Grenouille trocou de ama várias vezes e poderia ter sido enviado a uma central de recolhimento de crianças perdidas e órfãs, mas uma série de dificuldades modificaram o destino de Grenouille. No romance, todas essas dificuldades foram escritas uma após a outra, sempre começando com uma locução conjuntiva de causa, o que evidencia o acúmulo de acontecimentos que poderiam ter causado a morte de Grenouille. No trecho a seguir, é possível perceber a utilização repetida da expressão “já que”:

*Já que*, no entanto, esses transportes eram feitos por carregadores que usavam canastras de cortiça, nas quais, por questão de racionalidade, se enfiavam até quatro bebês ao mesmo tempo; *já que*, por isso, a taxa de mortalidade no caminho era extraordinariamente alta; *já que*, por essa razão, os carregadores eram obrigados a só levar bebês batizados e só aqueles que tivessem um certificado regular de transporte, que tinha de ser carimbado em Rouen; *já que*, no entanto, o pequeno Grenouille não era batizado, nem sequer tinha nome que se pudesse colocar de acordo com a lei do certificado de transporte; *já que* não teria sido admissível da parte da polícia largar anonimamente uma criança diante das portas da central de recolhimento, o que por si já teria tornado desnecessário o preenchimento das demais formalidades... (SÜSKIND, 1985, p. 11, grifo nosso)

Apesar de todas essas condições, Grenouille conseguiu um lugar no convento, onde foi batizado e recebeu o nome Jean-Baptiste (João Batista). Era um ser humano que tinha uma grande resistência às intempéries e um poder de sobrevivência fora do comum. Afirma o narrador que Grenouille

suportava tudo: “Quem, como ele, tinha sobrevivido ao próprio nascimento no lixo não se deixava expulsar tão facilmente do mundo” (SÜSKIND, 1985, p. 24).

A ama indicada pelo prior do convento para tomar conta de Grenouille logo demonstrou ojeriza ao bebê e o rejeitou, entregando-o ao padre Terrier. Segundo ela, o bebê não tinha cheiro nenhum (SÜSKIND, 1985, p. 14). Em seguida, ao ser criado pelo padre Terrier, o pobre Grenouille foi novamente rejeitado pela falta de cheiro e pela assustadora capacidade olfativa que parecia desvendar os segredos de alguém. Terrier foi “fungando, preparando-se para cheirar pele, cabelo e um ligeiro suor de criança. Mas não cheirou nada. Com a maior das boas vontades, nada” (SÜSKIND, 1985, p. 19). Assim, Grenouille foi enviado a um orfanato comandado por Madame Gaillard, que não tinha olfato em razão de um acidente. Ela “perdera o olfato e toda a sensibilidade para o calor e para a frieza humana, para qualquer paixão” (SÜSKIND, 1985, p. 23). O narrador conta que as duas únicas sensações que ela “conhecia eram um certo desânimo quando se aproximava a menstruação e uma levíssima reanimação quando a menstruação acabava. Fora isso, morta por dentro, a mulher não sentia nada” (SÜSKIND, 1985, p. 23). Foi a única que suportou Grenouille, pois ela “não sentia que ele não tinha cheiro nenhum, e não esperava qualquer manifestação afetiva dele, pois a sua própria afetividade estava bem lacrada” (SÜSKIND, 1985, p. 26). Dentro do orfanato, Grenouille sofreu rejeição das outras crianças, conforme conta o narrador:

Desde o primeiro dia o novato lhes causava mal-estar. Evitavam a caixa em que ele estava deitado e tratavam de ficar mais perto uma das outras em seus berços, como se tivesse ficado mais frio no quarto. As mais novas choravam e gritavam à noite: era como se uma ventania passasse pelo dormitório. Outras sonhavam que algo lhes prendia a respiração. Certa vez as mais velhas se juntaram para sufocá-lo. Amontoaram panos e cobertores e palhas em cima do seu rosto e, por cima, colocaram tijolos para fazer peso. Na manhã seguinte, [...] estava esmagado, amassado e azulado, mas vivo. Tentaram a mesma coisa outras vezes, em vão. Estrangular, pegar pelo pescoço com as próprias mãos, sem lhe tapar a boca ou o nariz, teria sido método mais seguro, mas não ousavam. Não queriam tocá-lo. Horrorizavam-se e se enojavam diante dele como de uma grande aranha, que não se esmaga com as próprias mãos. (SÜSKIND, 1985, p. 26-27)

Com o passar do tempo, Madame Gaillard começou a suspeitar que Grenouille fosse um vidente ou algo assim e que pudesse atrair desgraça. Por isso, quando ele estava com oito anos de idade, ela também o rejeitou e o vendeu ao dono do curtume da região, o Sr. Grimal. Ao tomar a decisão de se livrar de Grenouille, no entanto, Madame Gaillard passou a viver os pesadelos que mais evitava: ela não queria morrer miserável junto a outros pobres no Hôtel-Dieu, mas foi isso que aconteceu; também desejava morrer ainda nova, mas durou até os 90 anos<sup>41</sup> (SÜSKIND, 1985, p. 33-34). Grenouille comportou-se bem e de forma obediente no curtume, trabalhando em condições precárias sem faltar às obrigações. Quando ficou doente, recuperou-se de forma inesperada, pois, apesar de tudo, Grenouille sempre sobrevivia. Ao sair do curtume e ser negociado por umas moedas, o chefe Grimal caiu bêbado no rio e não pôde usufruir do dinheiro. Grenouille causava sempre a desgraça aos que o rejeitavam e por isso se isolava. Era como um solitário carrapato que, “recolhido em si, fica escondido nas árvores, cego, surdo e mudo, e só fareja, a milhas de distância, o sangue dos animais que passam e que ele jamais há de alcançar com as suas próprias forças” (SÜSKIND, 1985, p. 25-26).

Depois que saiu do curtume para trabalhar com o perfumista Baldini, Grenouille transformou-se em um ser ainda mais instintivo, agindo como os animais irracionais. O narrador enfatiza essa desumanização do personagem: “O carrapato Grenouille fez-se novamente sentir. Farejou o ar da manhã. O desejo de caçar dominou-o. A maior área de odores do mundo estava a seus pés: a cidade de Paris” (SÜSKIND, 1985, p. 37). A partir dessa consciência e da primazia do olfato, o lado animalesco de Grenouille manifestou-se com mais força e ele começou a ampliar seu território da mesma maneira que os animais em bandos fazem em épocas de caça. O ator que interpretou Grenouille no filme *O Perfume*, Ben Whishaw, sentiu necessidade de estudar a fisiologia dos animais até encontrar a perfeição na sua atuação. Seu objetivo era encontrar o animal que tivesse qualidades mais próximas às de Grenouille, desumanizando o personagem. Sendo assim, Whishaw e Tykwer pesquisaram vários animais,

---

<sup>41</sup> No filme, essa morte foi recontada de forma diferente: Madame Gaillard foi roubada e assassinada pelos ladrões logo após ter vendido Grenouille ao Sr. Grimal. Na visão dos roteiristas e do diretor, era necessário enfatizar a morte imediata que chegava para todos que conviviam com Grenouille e depois se afastavam dele.

dos predadores como tigres e leopardos aos pequenos caçadores, e chegaram ao consenso de que o melhor representante seria o lóris, um primata venenoso que pertence à família dos lêmures (COMENTÁRIOS..., 2006). Esse animal combinou com Grenouille em razão do seu tamanho pequeno e esguio, sua movimentação incrivelmente lenta, sua fácil adaptação às condições precárias da vida noturna e seu olhar inocente. No entanto, possui uma natureza de caça e pode matar um ser humano apenas com uma mordida.

O comportamento animal de Grenouille e todos os episódios de rejeição social transformaram-se na principal motivação para ele desenvolver alguns perfumes inusitados. Na segunda parte do romance, mais especificamente no capítulo 31, ele criou um perfume que imitava o odor do homem comum para se impregnar dele e, a partir disso, ser notado por todos nas ruas. Sabe-se que o odor é importante para caracterizar e diferenciar os indivíduos, porque, além de determinar uma característica biológica, ele marca uma identidade cultural muito forte em relação às outras pessoas. Afinal, Grenouille desejava pelo menos ser alguém comum: “Vivia encapsulado em si mesmo, à espera de melhores tempos. Ao mundo não dava [...] nem sequer um cheiro próprio” (SÜSKIND, 1985, p. 26). No capítulo 32, ele testou o perfume com cheiro de gente aspergindo-se dele em várias partes estratégicas do corpo e, quando saiu nas ruas, sentiu orgulhoso que provocava uma reação nas pessoas. Por mínima que fosse essa reação, como um olhar curioso ou uma distância que davam para ele passar, já era o suficiente para a sensação de triunfo que Grenouille sentia. Era como se aceitassem Grenouille “em seu meio como um ser humano entre seres humanos” (SÜSKIND, 1985, p. 161).

Essa breve conquista representou para Grenouille uma amostra de seu próprio poder, ou seja, do tamanho da sua genialidade. Nesse momento, ele decidiu não apenas criar um odor humano e medíocre, igual a todos, mas sim um odor sobre-humano, “tão indescritivelmente bom e com tanta energia vital que quem o cheirasse ficaria enfeitiçado, ficaria sob um encantamento, tendo de amar de todo o coração a Grenouille, o portador desse fantástico aroma” (SÜSKIND, 1985, p. 162). Com tamanho desejo de concluir seu objetivo, Grenouille parecia estar se tornando cada vez mais invencível. Nesse momento, surge na narrativa um antagonista, o burguês chamado Antoine

Richis, pai de Laure. Ele era um homem viúvo que se dedicava por inteiro à filha, um amor exagerado à única pessoa importante que lhe restava na vida. Por isso, quando os assassinatos começaram a acontecer, ele decidiu proteger a filha do perigoso (e até então anônimo) assassino que estava atacando na cidade e nos arredores. A rivalidade entre os dois existe no romance, mas foi evidenciada no filme, como Tom Tykwer alegou ser necessário: “Nós precisávamos de um oponente absoluto para Grenouille: [...] um rival absolutamente sério para o assassino brilhante. [...] Richis desenvolve isso de tal forma que você começa a pensar: Talvez ele realmente consiga pegar Grenouille”<sup>42</sup> (COMENTÁRIOS..., 2006, p. 16). Esse jogo de poderes e inteligências dos dois personagens dinamiza os acontecimentos no filme.

No capítulo 38 da segunda parte do livro, Grenouille aprendeu técnicas mais bem elaboradas de extração e fixação de odores, por isso ele empenhou-se em fabricar uma série de perfumes pessoais para usar no dia a dia conforme o efeito almejado. Para exalar o cheiro de um ancião, preparou um odor de queijo azedo bastante discreto escapando por entre uma camada grossa de tecidos de lã e linho (SÜSKIND, 1985, p. 190). Quando precisava fazer negociações de essências com os comerciantes, usava um perfume marcante de suor que lhe garantisse uma presença mais agressiva, recriando a *aura seminalis* masculina (SÜSKIND, 1985, p. 191). Alain Corbin (1987) explica que esse odor específico do sêmen constitui-se como o mais determinante de todos, que supera até mesmo a influência do odor do leite materno e da menstruação. Segundo o historiador, o sêmen define-se como essência da vida e, portanto, “exerce sua ação sobre o organismo em sua totalidade; seu odor assinala a animalidade do indivíduo [...] nutre os órgãos masculinos e estimula todas as fibras” caracterizando o vigor dos homens (CORBIN, 1987, p. 52-53). Voltando à lista de perfumes de Grenouille, o terceiro “em seu arsenal era um aroma que despertava compaixão e que se mostrou eficaz com senhoras de meia-idade e idade avançada. Cheirava a leite fresco e madeira limpa” (SÜSKIND, 1985, p. 191). Era um recurso ótimo para Grenouille conseguir

---

<sup>42</sup> No original, em inglês: “We needed an absolute counterpart for Grenouille: [...] an absolutely serious rival for the brilliant killer. [...] Richis develops in such a way that you start to think: Maybe he really can get Grenouille”.

presentes das vendedoras em mercados e feiras, devido ao ar de inocência e desamparo que emanava de si. Exatamente ao contrário do primeiro, semelhante ao dos idosos, este cheirava a bebês. Esses dois odores estão de acordo com o estudo feito por Corbin (1987, p. 55): “Da infância à velhice, o ser humano segue um itinerário olfativo que o conduz do azedo leitoso do bebê ao azedo menos ácido, mais adocicado, da senilidade”. Outro perfume criado por Grenouille servia para garantir que ficasse sozinho em sua cabana, um odor repelente que cheirava a hálito pobre, como da boca malcuidada de alguém que acabou de acordar (SÜSKIND, 1985, p. 192). Com todos esses perfumes à mão, Grenouille brincava com as pessoas trocando de perfume como quem troca de roupa ou de pele. Utilizava os perfumes como máscaras a fim de se refugiar das pessoas que lhe eram ameaças, mas também para se socializar e pertencer à sociedade. Com o tempo, ganhou experiência para adaptar-se às circunstâncias externas e ao mundo que tanto o amedrontava no início da vida.

Pode-se notar que o caminho percorrido na infância e na adolescência de Grenouille (que corresponde à primeira parte do romance) fundamenta a sua animalidade. Já na segunda parte do romance, Grenouille usa da sua animalidade, através de seu hiperolfato, para encontrar um fundo de humanidade em si mesmo, o que lhe dá uma sensação de poder e prepotência que eram inexistentes naquela criatura inocente e inofensiva que existia anteriormente. Portanto, Süskind apresenta aos leitores duas relações que existem no seu protagonista: a animalidade irracional relacionada com a inocência e a humanidade consciente relacionada com a ambição e a maldade.

#### 4.2.1.3 Imoralidade e amoralidade

A animalidade a que se costuma associar o olfato está diretamente relacionada com a imoralidade nas sociedades ocidentais, pois os odores escapam pelo suor da pele, espalham-se pelo ar e invadem a privacidade das pessoas que estão ao redor. No romance *O Perfume*, o personagem padre

Terrier se mostra incomodado com o modo como Grenouille age enquanto criança:

parecia cheirar até mesmo através de sua pele, dentro dele. Os sentimentos mais delicados, os pensamentos mais sujos ficavam desnudos diante daquele narizinho ansioso, que nem nariz era ainda, só um toquinho, um ínfimo órgão, esburacado, que se franzia, inchava, e estremecia e vibrava sem parar. (SÜSKIND, 1985, p. 21)

Era como se Grenouille fosse capaz de descobrir a essência das pessoas apenas pelos odores que elas exalam. No capítulo 15 do romance, o narrador destaca o potencial invasivo dos perfumes, utilizando-se inclusive da 1ª pessoa do plural em determinado momento:

Há um poder de convicção no perfume que é mais forte do que palavras, do que olhar, sentimento e vontade. O poder de convicção do aroma não pode ser descartado, entra dentro de nós como o ar em nossos pulmões, nos ocupa completamente, não há antídoto contra ele. (SÜSKIND, 1985, p. 88)

Nessa citação, nota-se como os aromas interagem entre os corpos sem uma barreira que possa contê-los, fazendo com que as pessoas temam pela própria privacidade e associem o olfato com imoralidade. Retomando o conceito de Classen, Howes e Synnott (1996), no Ocidente pré-moderno, antes da hipervalorização da visão, os odores eram revelações íntimas da verdade de cada um, ou seja, eram concebidos como essências intrínsecas. Pode-se concluir que, através do cheiro, “a pessoa interatua com interiores e não com superfícies, como ocorre através da visão” (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996, p. 14).

Já que não é possível controlar o poder invasivo da olfação, os odores podem causar medo e repulsa. Dessa forma, adquirem forte conotação sexual e um sentimento indesejável de ser violado: “um forte odor corporal aparece como uma forma intolerável de intrusão e controle sobre o mundo, como uma forma de impor o seu corpo sobre o outro de forma abusiva”<sup>43</sup> (JAQUET, 2010, p. 75). No romance *O Perfume*, lê-se em um dos trechos: “O odor humano é

<sup>43</sup> No original, em francês: “une forte odeur corporelle apparaît comme une forme intolérable d'intrusion et de mainmise sur le monde, comme une manière d'imposer abusivement son corps à autrui”.

sempre um odor carnal – portanto um odor pecaminoso” (SÜSKIND, 1985, p. 20). Sem dúvida, esse pensamento tornou-se um desafio para o comportamento moral instituído pelos que buscaram manter a ordem social por meio de uma educação baseada na virtude e na vergonha como pretextos para esconder a sexualidade e o corpo em sua naturalidade. Pode-se chamar essa tentativa de dissimular os odores corporais de “assepsia da sociedade”. Em busca de equilíbrio moral, os nobres encobriram seus odores fazendo um uso dispendioso de perfumes como forma de vaidade. Existem muitos exemplos históricos que foram citados no capítulo anterior desta pesquisa: Cleópatra, Alexandre o Grande, Rainha Margot e Rei Luís XV.

O pensamento burguês sobre a moralidade redefiniu a sexualidade em termos de moderação, certamente agravada pelo discurso de protestantes puritanos como Henry Ward Beecher, que circundaram o sexo de normas e dogmas religiosos (HOBSBAWM, 2012). De acordo com a jornalista e pesquisadora Patrícia Mariuzzo (2007), a burguesia fez “com que o que era natural se tornasse repugnante. O que é de dentro não é para ser visto ou tocado, deve ser retirado do campo visual e olfativo”. As famílias se tornaram obcecadas pela limpeza do corpo, como sinal de virtude, evitando até mesmo comentários que evidenciassem os aspectos que são naturais nos homens; suas secreções e seus excrementos foram apagados da sua vida. Os pais ensinam as crianças a rejeitarem seus odores corporais e seus excrementos, como flatulências e arrotos, sendo que elas possuem uma relação natural com seus próprios cheiros. As meninas aprendem desde cedo a mascarar o odor da menstruação, mesmo que o ciclo feminino de reprodução seja o processo mais natural e saudável de uma mulher. Alguns adultos que sentem atração pelo cheiro de suor e de sangue ou demonstram comportamentos de coprofilia e urofilia, seja na satisfação como indivíduo, seja em relações sexuais, são vistos como pessoas mentalmente desequilibradas e de vida desregrada. Enfim, os cheiros são escondidos ao máximo, mesmo se sabendo que “Cada pessoa possui um odor tão característico quanto as impressões digitais” (ACKERMAN, 1992, p. 46).

Com o capitalismo e a comercialização de produtos industrializados em série, a dissimulação se transformou em algo ilusório por meio do *marketing*

comercial. Algumas propagandas de desodorantes, sabonetes, perfumes e outros produtos de higiene e limpeza funcionam como um reflexo do comportamento mais bem-visto na sociedade ocidental: a idealização do corpo. Por exemplo, no comercial do perfume *La Vie est Belle* da marca francesa Lancôme, lançado em 2012, a atriz Julia Roberts surge em um salão com um vestido branco esvoaçante e, em seguida, vários fios de diamante desprendem brilho ao seu redor. No final, ela sobe os degraus do salão de costas, enquanto os cabelos se espalham ao vento e uma luz forte recai sobre ela. Essas duas cenas descritas podem ser vistas nas imagens a seguir:



FIGURA 10 – CENA DO COMERCIAL *LA VIE EST BELLE*, 42”  
FONTE: [www.lancome-usa.com/La-vie-est-belle-Commercial/la-vie-est-belle-commercial,default,pg.html?folder=commercials&subfolder=tv-commercials](http://www.lancome-usa.com/La-vie-est-belle-Commercial/la-vie-est-belle-commercial,default,pg.html?folder=commercials&subfolder=tv-commercials).



FIGURA 11 – CENA DO COMERCIAL *LA VIE EST BELLE*, 47”

FONTE: [www.lancome-usa.com/La-vie-est-belle-Commercial/la-vie-est-belle-commercial,default,pg.html?folder=commercials&subfolder=tv-commercials](http://www.lancome-usa.com/La-vie-est-belle-Commercial/la-vie-est-belle-commercial,default,pg.html?folder=commercials&subfolder=tv-commercials).

Outro comercial que pode exemplificar essa idealização do corpo é o mais recente do perfume *J'Adore*, da marca francesa Dior. No início do comercial, a atriz Charlize Theron caminha dentro de um antigo palácio com roupa de gala dourada e brilhante. Como narração, ouve-se que “o passado pode ser lindo, mas não é um lugar para se viver”. Em seguida, movimentando-se com elegância, a atriz começa a escalar um tecido em direção à luz do sol no teto, por onde sai e enxerga uma cidade futurística ao seu redor, “um novo mundo” de acordo com a narração. Na cena da FIGURA 12, a atriz aparece iluminada como uma criatura divina:



FIGURA 12 – CENA DO COMERCIAL *THE FUTURE IS GOLD*, 40”

FONTE:

[www.dior.com/beauty/en\\_int/minisite/th/jadore.html#/page/home/home/video/video-4](http://www.dior.com/beauty/en_int/minisite/th/jadore.html#/page/home/home/video/video-4)

Enfim, o perfume “bom” aparece associado a uma aura ou um sopro imaterial, que transforma o corpo (carnal, imoral e sujo) em criatura etérea (pura e limpa), geralmente pessoas que se assemelham a anjos, espíritos ou deuses.

Esse tipo de caracterização também foi colocado em evidência no romance *O Perfume*, quando se descreve o povo como absolutamente encantado por Grenouille: “A um aceno seu, todos iriam abjurar o seu Deus e rezar a ele, o Grande Grenouille” (SÜSKIND, 1985, p. 248). Pessoas que tinham horror e ojeriza ao assassino passaram a fazer reverência a ele, como se fosse a aparição do próprio Deus na terra. A multidão que estava presente foi tocada por “um poderoso sentimento de simpatia, delicadeza, de fantástica amorosidade infantil [...], de amor por esse pequeno assassino, e não queriam, e não podiam fazer nada contra isso” (SÜSKIND, 1985, p. 245), ainda que ele tivesse cometido dezenas de crimes hediondos. Nesse caso, o perfume apresenta a mesma função da máscara, como uma maneira de encobrir quem ele é de verdade, para se esconder e também se proteger dos outros.

No filme *O Perfume*, quando as pessoas estavam na praça pública prestes a presenciar a execução, deixaram-se afetar pelo perfume maravilhoso

que Grenouille espalhou pelo ar com seu lenço. Todos passaram a gritar que Grenouille era um anjo, uma criatura perfeita, que jamais poderia ter sequer machucado alguém. De repente, Grenouille torna-se inocente, puro e amado<sup>44</sup>. Para substituir a imoralidade do cheiro do homem, os anjos, os espíritos elevados e os deuses são representações da moralidade porque não possuem qualquer associação com sexo e depravação. Esse intenso perfume é sinal de graça e pertence aos sacerdotes religiosos e santos. Alguns textos descrevem o odor da santidade como divino, especialmente após a morte de uma pessoa santa: a morte de Teresa d'Ávila teria sido acompanhada de uma forte emanção, percebida em todo o mosteiro. Santa Teresa de Lisieux teria emanado, após a sua morte, um forte aroma de rosas que persistiu por vários dias no local. O sangue vertido dos estigmas de Padre Pio teria também um odor floral que permanecia forte mesmo em curativos (DE LISO, 1960). Georges Duby (1990, p. 603) relata que a freira Margaretha Ebner (1291–1351), enquanto descrevia experiências de transporte espiritual, sentia que “a presença divina no coro de sua igreja se manifestava por suaves sopros de ar e por um maravilhoso aroma”. De acordo com o texto bíblico, Jesus, o símbolo maior da bondade e da virtude para os cristãos, possuía um perfume agradável que representava a vida eterna: “Deus, que, em Cristo, sempre nos conduz em triunfo e, por meio de nós, manifesta em todo o lugar a fragrância do seu conhecimento. Porque nós somos para com Deus o bom perfume de Cristo, [...] aroma de vida para vida” (2Co 2.14-16). Segundo estudos de Classen, Howes e Synnot (1996, p. 63), em muitas sociedades, os aromas doces e florais significam pureza de espírito e são opostos “ao fedor da corrupção moral” dos pecados cometidos, demonstrando que o cheiro da putrefação dos cadáveres é maligno. A nobreza, em sua antiga aliança com a Igreja, costumava fazer

---

<sup>44</sup> Após a veneração de Grenouille em praça pública, seguem cenas de sexo entre as pessoas que faziam parte da multidão. Entretanto não se deve considerar essa sexualidade compartilhada um sinal de depravação, porque ela é, na verdade, uma demonstração de amor que representa a libertação dos desejos íntimos de cada um dos presentes, um efeito causado pela combinação aromática do perfume. O perfume causou essa reação nas pessoas porque as vítimas de Grenouille foram escolhidas pelo poder que suas emanções olfativas tinham de inspirar o amor nos outros, sentimento este que Grenouille buscou durante toda a sua vida sem obter sucesso.

unção com óleos santos para purificar-se e manter a autoridade de “eleitos por Deus” como era a crença.

Portanto, muito do que se acredita em relação à imoralidade do olfato surgiu apenas por razões religiosas e políticas, isto é, o desejo de as pessoas serem vistas como boas cristãs e manterem a aparência de boa conduta, longe da reprovação a ser feita pelo outro e dentro de um código social de convivência.

#### 4.2.1.4 Subjetividade

Um dos grandes problemas para o filósofo do olfato Chantal Jaquet é tratar da subjetividade no mundo olfativo. Sabe-se que existe uma relatividade no julgamento dos cheiros e os valores podem se inverter conforme a época ou a comunidade. Os cheiros não são os mesmos para todas as pessoas porque, na verdade, eles não são uma propriedade físico-química, não revelam uma essência básica e não estão presentes no mundo, mas no nariz de cada um (JAUQUET, 2010). As preferências e aversões olfativas têm profundas raízes na psique humana. O processo da olfação envolve, muito mais do que as ciências empíricas, os nossos sentimentos, a atração e reações diversas de contato (às vezes alergias e doenças do olfato, como a anosmia, a hiposmia, a cacosmia, a parosmia e a hiperosmia<sup>45</sup>). Cada um de nós percebe os odores de forma diferente porque identificamos, discriminamos e memorizamos de acordo com um significado pessoal, que não pode ser identificado pela ciência nem facilmente descrito pelo indivíduo. Por esse motivo, existem reações e descrições tão diferentes para um mesmo odor. A atração e a repulsa suscitadas pelo odor dos outros são causadas por parcelas de matéria simpática que

---

<sup>45</sup> Anosmia é a perda total do olfato e hiposmia é a diminuição do olfato, ocorrida por lesão no nervo olfativo, obstrução das fossas nasais ou outras doenças; parosmia é uma sensação distorcida do olfato, geralmente resultando em sensação de cheiros que não existem ou cheiros desagradáveis. Mais detalhes sobre cada um dos distúrbios em: <[www.forl.org.br/pdf/seminarios/seminario\\_58.pdf](http://www.forl.org.br/pdf/seminarios/seminario_58.pdf)>. Acesso em: 18/07/2014, 16h20.

agem sobre nossos sentidos e essa ação produz a inclinação ou a aversão, a simpatia ou a antipatia, de sorte que, quando a matéria simpática que se expande em torno de uma mulher, por exemplo, causa uma impressão agradável sobre os sentidos de um homem, desde então essa mulher é amada por esse homem”. (CORBIN, 1987, p. 62)

Esse processo pode ser descrito como uma onda de sentimentos que flutuam pelo ar, “eflúvios que lhes são próprios e que estão diretamente ligados às papilas nervosas do sentimento” (CORBIN, 1987, p. 62). A fruição estética também desperta essa espécie de euforia, como o quadro *Guernica*, de Picasso, que costuma ser muito perturbador para os que se colocam diante dele, mas pode se tornar ainda mais emocionante para pessoas que vivenciaram o episódio de guerra e possuem a lembrança do terror. Os perfumes provocam a mesma perturbação, que gera sensações das mais diversas: felicidade, conforto, atração sexual, tristeza, identificação, desejo de estar junto etc., por isso são utilizados desde a Antiguidade.

Em 1919, o artista Marcel Duchamp (1887-1968) fez uma experiência que pode exemplificar essa subjetividade olfativa. Em busca da essência da cidade de Paris, “captou” a atmosfera parisiense dentro de uma ampola de vidro e intitulou a obra de arte como *50 cc de Ar de Paris*. Em seguida, levou a ampola ao museu de Nova York e causou reações de surpresa no público com o discurso de que o ar de Paris ganharia muitos significados quando estivesse fora de Paris, despertando em cada pessoa um significado diferente em razão das memórias afetivas que são evocadas através de odores e de sua grande potência emocional. Nessa mesma época, a escritora Helen Keller (1880–1968) ficou famosa por ter sido a primeira mulher surda e cega a se formar bacharel em Artes. Devido às suas limitações físicas, ela desenvolveu a sensibilidade em outros sentidos, comunicando-se por sinais feitos com as mãos e sentindo o mundo ao seu redor através do nariz. Keller foi capaz de reinventar-se e tornar-se um prodígio do olfato, com um “dom milagroso para decifrar o palimpsesto das fragrâncias da vida, todas as camadas que a maioria dos outros mortais percebe apenas como um borrão” (ACKERMAN, 1992, p. 70). Para ela, os cheiros tinham significados muito distintos daqueles absorvidos pelas pessoas comuns, por exemplo: 1) as tempestades, o fogo e a água do mar tinham um cheiro elemental para ela; 2) as exalações masculinas

lhes eram intensas e vívidas, principalmente em homens jovens; 3) os bebês não possuíam odores personalizados que ela encontrava nos adultos.

No romance *O Perfume*, o personagem padre Terrier questiona a explicação feita por uma ama de leite sobre o porquê de um bebê cheirar bem: “O que quer dizer bem? [...] Bem cheira muita coisa. Uma lavanda cheira bem. Sopa de carne cheira bem. Os jardins da Arábia cheiram bem” (SÜSKIND, 1985, p. 16). Para a ama, era difícil argumentar cientificamente sobre o cheiro agradável de bebê, por isso ela transforma o cheiro em palavras através de comparações de memória. Ela diz que os bebês

cheiram como uma pedra quente e polida – não, é mais como panelas... como manteiga fresca, sim, exato: cheiram como manteiga fresca. E no corpo cheiram como uma bolacha ensopada no leite. E na cabeça, em cima, atrás, onde o cabelo faz um tufo [...] eles cheiram a caramelo, cheiram tão doce, tão maravilhoso. (SÜSKIND, 1985, p. 16)

Esse pequeno diálogo entre os personagens ajuda a entender que cada um pode assimilar os odores de uma forma específica, sem que seja necessário definir as propriedades daquele odor e, muitas vezes, sem que o odor seja interpretado por meio de palavras exatas.

Por não ter uma caracterização bem definida e resolvida em termos de objetividade, o olfato se coloca como um problema também pelo fato de não ser um sentido confiável, ao contrário da visão. Por esse motivo, inúmeras vezes foi associado à dúvida e à falsidade, como o caso do personagem Pinóquio<sup>46</sup>, um boneco de madeira cujo nariz crescia sempre que contava uma mentira para as pessoas. Da mesma forma, a desconfiança ocorre em relação ao personagem Grenouille de *O Perfume*. Em muitos trechos do romance, os outros parecem nunca confiar nele, associando a sua ausência de odor a uma ausência também de caráter, boa índole e espírito de justiça. O perfumista Baldini, por exemplo, confessa que nunca havia se sentido totalmente à vontade no convívio com Grenouille. “Durante todo o tempo em que o havia

---

<sup>46</sup> Trata-se do livro *As Aventuras de Pinóquio: história de uma marionete*, um clássico da literatura infanto-juvenil escrito por Carlo Collodi em 1881. No capítulo XVII do livro, Pinóquio conta três mentiras à Fada para não ter que entregar as quatro moedas de ouro que estão em seu bolso, por isso o seu nariz cresce três vezes. A Fada explica e descobre as mentiras e explica a Pinóquio que “há as mentiras que têm as pernas curtas e as mentiras que têm o nariz comprido” (COLLODI, 2013, p. 117).

abrigado sob o seu teto e espoliado, não se sentira bem. Bem não se sentira, como um homem idôneo e de ilibada conduta que pela primeira vez faz algo proibido, joga um jogo com meios ilícitos” (SÜSKIND, 1985, p. 115).

Em contrapartida, a subjetividade do olfato pode ser considerada uma característica favorável na relação do ser humano individual e coletivamente, “porque ele nos faz penetrar na intimidade do sujeito [...] sua idiosincrasia pessoal [...] uma sensibilidade olfativa que não é apenas biológica, mas afetiva e inteiramente atravessada por representações do sujeito e suas relações com o outro”<sup>47</sup> (JAQUET, 2010, p. 86). Ou seja, é uma forma de autoconhecimento e valorização da multiplicidade de impressões e opiniões existentes em sociedade.

#### 4.2.2 Identidade e alteridade

As pessoas sentem seus cheiros e os cheiros dos outros o tempo todo e não estão limitadas a um cheiro de cada vez. O olfato é o sentido que mais profundamente realiza o contato do eu interior com o mundo e do mundo com esse interior, porque os cheiros vêm pelo ar sem controle e arrebatam o nariz das pessoas indefinidamente. O professor Carlos Alberto Vogt<sup>48</sup> (2007) afirma que “os homens sempre se importaram, de alguma maneira, com seus odores e com os dos outros, seja para escolher a comida, para escolher o parceiro, para disfarçar ou realçar odores naturais, para se defender, para atrair”. Estamos sempre exalando odores que comunicam determinadas mensagens e promovem a interação de um com o outro pelo ar, quase como se fossem extensões do nosso corpo que ajudam a diminuir a distância entre nós. Conforme explica Jaquet (2010, p. 87), “o odor é a emanção do corpo, a

---

<sup>47</sup> No original, em francês: “*car il nous fait pénétrer dans l'intimité du sujet [...] son idiosyncrasie personnelle [...] une sensibilité olfactive qui n'est pas simplement organique, mais affective et tout entière traversée par les représentations d'un sujet et de ses relations à autrui*”.

<sup>48</sup> Além de professor na área de Letras da Universidade de Campinas (Unicamp), Carlos Vogt coordena diversos projetos de ciência e tecnologia, como a revista ComCiência e a Universidade Virtual do Estado de São Paulo (Univesp).

exteriorização do espaço interior para além das fronteiras da pele<sup>49</sup>. Não é possível preparar as pessoas para sentirem esses odores muito menos evitá-los como tentaram fazer os nazistas ao queimar os judeus em campos de concentração: “foram capazes de manter a visão e o som de suas atrocidades dentro de impenetráveis muralhas, mas o cheiro escapou e espalhou a horrível verdade” (CLASSEN; HOWES; SYNNOT, 1996, p. 185).

Por isso, nada mais natural que o olfato seja destaque nessa relação de troca entre as pessoas. O odor exerce um papel fundamental na construção do sujeito em sua singularidade, como oposição a qualquer outro ser humano. A partir do interior de um “eu”, incluindo os aromas que o constituem, há como se afastar dos outros e definir-se uma única pessoa. Desde a Antiguidade, associa-se a constituição moral e intelectual do homem com o seu interior, de forma a se acreditar que dentro dele está abrigada a sua alma. Em diversas culturas, são os aromas que determinam a identificação do “eu”; faz-se uma “associação entre cheiro, respiração e vida [...] Esses odores corpóreos emanando do interior de uma pessoa dão a impressão de transmitir a essência dessa pessoa, ou o seu ser essencial” (CLASSEN, HOWES, SYNNOT, 1996, p. 128). Graças à sua capacidade de formação de uma natureza individual, o odor aparece como a assinatura de uma pessoa, sua carteira de identidade, seu cartão de visita, “independentemente de seu poder de atração ou repulsão e do sistema de valores intersubjetivos que ele engendra<sup>50</sup>” (JAQUET, 2012, p. 113).

Ainda que específico, o odor oferece um duplo julgamento de valor; ora está associado ao ódio, ora se identifica ao amor. O ódio é o princípio de julgamento de valor negativo que faz a discriminação social ter uma explicação olfativa: o mau cheiro é sempre atribuído ao outro, ao estrangeiro, ao inimigo, ao diferente. Conforme Classen, Howes e Synnott (1996, p. 177), “assim como uma pessoa tende a não notar o odor de seu próprio corpo, ela também tende a considerar inodoro o grupo social a que pertence – é sempre outra pessoa”. Todas as demonstrações de ódio, mesmo as mais cruéis, passam por uma

---

<sup>49</sup> No original, em francês: “l’odeur est l’émanation du corps, l’extériorisation de l’espace intérieur hors de frontières de la peau”.

<sup>50</sup> No original, em francês: “indépendamment de son pouvoir d’attraction ou de répulsion et du système de valeurs intersubjectives qu’elle engendre”.

discriminação olfativa, como o racismo, o sexismo (homofobia e machismo), a xenofobia, a hierarquização social etc. Um relato sobre o monge e teólogo suíço Félix Faber (1441–1502) conta que ele distinguia os judeus e os muçulmanos pelo fedor que exalavam nos banhos de Gaza, enquanto, para ele, os cristãos não fediam. Esse odor era tão ruim e tão persistente que obrigava os estrangeiros, no retorno para suas casas, a se lavarem cinco ou sete vezes (DUBY, 1990). Nota-se que as fronteiras entre nações e grupos sociais obedecem a limites xenofóbicos que apelam ao sentido instintivo do olfato: “o fedor liga-se duradouramente a certas profissões, delimita setores urbanos, encerra grupos de população em sua singularidade” (DUBY, 1990, p. 603). Muitas vezes, a explicação mais plausível para esse problema são jogos políticos para imposição do poder. Os nobres, os religiosos, os homens de negócios e as classes mais ricas foram comumente caracterizados pela simbólica falta de odor ou odor suave, enquanto os excluídos socialmente foram percebidos pelo cheiro forte. “As mulheres, por exemplo, ou são fragrantas ou malcheirosas. Grupos étnicos transpiram odores estranhos e indesejáveis. As classes trabalhadoras, por sua vez, tresandam a pobreza e vulgaridade” (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996, p. 173). Afinal, para manipular valores sociais, pode-se também manipular valores olfativos. Esse controle é “um meio comum e eficaz de gerar e manter hierarquias sociais” (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996, p. 18).

Nessas questões de relacionamento com o outro, o amor é o julgamento de valor positivo. Respirar o odor do ser amado é uma forma de lhe substituir o toque e a presença, funcionando como sedução e materialização do desejo. Devido à pregnância romântica e erótica dos odores no imaginário de pessoas que se amam, a atração física permanece mesmo a distância (e muito mais através do olfato do que pelos outros sentidos). Tornou-se já um clichê considerar o odor como “o sentido da antecipação amorosa”, o que rege a sedução, manifestando nas pessoas o desejo, a simpatia e as afinidades (CORBIN, 1987, p. 62). Existem declarações de atração e dependência olfativa em muitas cartas de amantes, como as que Napoleão Bonaparte escrevia à esposa Josefina, as de Gustave Flaubert à Louise Collet e as de Guy de

Maupassant a uma namorada<sup>51</sup>. Outro ponto a ser destacado neste tema é que o perfume das flores simboliza o amor romântico. Na Antiguidade, as coroas de flores eram oferecidas aos deuses do amor e, “dadas as associações sagradas do ato, colocar uma coroa de flores na porta da pessoa amada convertia a casa em algo como um santuário consagrado ao amor” (CLASSEN, HOWES, SYNNOTT, p. 39). Na época medieval, jardins floridos eram o cenário ideal para um momento romântico entre um casal. “Quando os amantes se adornam com perfumes, portanto, as doces fragrâncias serviam não só para atrair os seres amados, mas o próprio Amor”, (CLASSEN, HOWES, SYNNOTT, 1996, p. 39). Os buquês de flores ou uma única flor arrancada de um jardim tornaram-se os presentes mais comuns entre namorados ou pessoas queridas. Por centenas de anos, o perfume das flores faz parte de eventos sociais comemorativos, como o nascimento de um bebê ou um casamento, e de eventos fúnebres.

Positiva ou negativamente, o homem utiliza seu olfato como forma de externalizar o seu interior, pois o seu próprio odor causa efeitos significativos no outro com quem convive, e de internalizar o seu exterior, pois adquire identidade a partir do mundo onde vive. Pode-se notar que esse modelo sociológico interativo apresenta uma reciprocidade estável entre o interior e o exterior do homem (HALL, 2011), sendo que o olfato representa o importante papel de mediador durante o processo.

#### 4.2.3 O olfato e a memória

Na literatura, as sensações olfativas são exploradas por meio das memórias dos personagens, assim como o olfato está diretamente ligado ao armazenamento de informações, recordações e fatos em nosso cérebro. O

---

<sup>51</sup> Em uma de suas cartas, Napoleão pediu para Josefina não se lavar durante oito dias até que ele voltasse para o palácio (TULARD; FAVIER, 1981, p. 155). Em 8-9 de outubro de 1846, Flaubert confessou para sua amante que, ao cheirar os chinelos dela, ele ficava com a alma preenchida de boas sensações e Maupassant escreveu para a namorada em 19 de dezembro de 1887: “Querida atravessar o mar, pular sobre as montanhas, cruzar as cidades, somente para pousar minha mão no seu ombro e sentir o cheiro dos seus cabelos” (FRAIN, 2003, p. 108).

olfato é capaz, por exemplo, de resgatar memórias das mais distantes no tempo e no espaço: “Basta percebemos um aroma e as lembranças explodem todas imediatamente” (ACKERMAN, 1992, p. 25). Corbin (1987, p. 261) também afirmou que essa explosão é instantânea: “Ao se aspirar certos aromas, uma sociedade, uma antiga civilização ressuscitam”. Em acordo com essas ideias, Massaud Moisés (2006, p. 203) explica que a memória é capaz de resgatar um tempo vivido por meio de “associações dinâmicas provocadas pela cor, som, movimento, perfume etc.”. Além disso, Moisés (2006) afirma que as experiências ficam impressas na memória, mas somente podem vir à tona, presentificar-se e assumir o contorno de objetos reais para o indivíduo através de associações involuntárias que refluem para a consciência.

Na verdade, é o princípio do prazer que regula o resgate de sensações e a permanência delas na memória. De acordo com Jaquet (2014, p. 314), as ideias olfativas permanecem guardadas “em função da força das impressões e, notadamente, do caráter penoso ou agradável delas”. Assim, as impressões mais fortes são lembradas sempre, especialmente quando ligadas a uma sensação de trauma ou de felicidade, isto é, os dois extremos.

O escritor Marcel Proust utilizou-se dessa característica humana para escrever sua obra-prima *Em Busca do Tempo Perdido*, romance no qual as memórias da infância do narrador são desencadeadas pelo sabor e pelo cheiro, “reminiscências perfumadas com os odores da infância” (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996, p. 99). No primeiro livro da série de Proust, chamado *No Caminho de Swan*, o narrador-protagonista conta a história da escada que se tornou odiada por ele na infância devido a um episódio triste que o marcou pelo resto da vida. O menino, acostumado com o beijo da mãe antes de dormir, uma noite levou uma bronca do pai e seguiu para o quarto sem receber o beijo tão esperado. Enquanto subia as escadas para o quarto, sentia o cheiro de verniz na madeira que “havia de certo modo absorvido e fixado aquela espécie particular de mágoa” e todas as noites aquela lembrança olfativa se tornava mais cruel para ele (PROUST, 2006, p. 50-51). No trecho a seguir, o narrador-protagonista explica o sofrimento que a sua memória olfativa lhe causava:

Era o inverso desse alívio o que eu sentia quando minha dor de subir para o quarto penetrava em mim de modo infinitamente mais rápido,

quase instantâneo, ao mesmo tempo insidioso e brusco, pela inalação – muito mais tóxica que a penetração moral – do cheiro de verniz peculiar àquela escada. (PROUST, 2006, p. 51)

Quanto a esse fenômeno literário, Jaquet (2014) explica que o universo interior do menino é evocado basicamente pela memória olfativa. Para Jaquet (2014, p. 219), o narrador “vive em um mundo dos odores; ele identifica os lugares e os seres a partir de seus eflúvios e os qualifica em termos olfativos”. A memória acumulada durante a infância torna-se ainda mais importante que as lembranças dos adultos. Segundo Carmo Barbeitos, (2010, p. 9), constata-se “a importância da memória olfativa para a criança que identifica sua mãe através do odor materno, constituindo o início do conhecimento do indivíduo”. Essa ligação materna não acontece no romance *O Perfume*, pois Grenouille foi rejeitado pela mãe no próprio nascimento; ela já havia parido outros quatro bebês mortos que não tinham salvação e pensou que o quinto também estivesse morto. Quando as pessoas ao redor perceberam que ela quase matou o bebê, foi condenada à morte. Por esse motivo, qualquer ligação afetiva entre mãe e filho foi cortada junto com o cordão umbilical. A sensação de anestesia da mãe desmaiada simboliza o extremo contrário da hiperestesia que Grenouille já apresenta como recém-nascido. Todas as outras experiências posteriores de Grenouille foram influenciadas por esse momento de fusão entre a memória olfativa e a afetiva. O romance *O Perfume* trata essencialmente da solidão catastrófica de um homem que não teve nenhuma experiência de amor ou afeição durante a infância e a adolescência. Por esse motivo, as memórias negativas retornam o tempo todo e o fazem incapaz de lidar com sentimentos. Grenouille é um homem totalmente solitário, ainda que cercado por uma multidão, que não teve aprendizado moral ou social. Na fase adulta, Grenouille desenvolveu um modelo de vida idiossincrático que resgata através dos cheiros, mesmo que involuntariamente, um *cosmos* negativo vivido no passado. Segundo Corbin (1987, p. 110), há “um não sei quê no perfume que desperta poderosamente a lembrança do passado”, o que pode estar relacionado a um prazer ou uma dor imediata. “O odor nos dá as sensações mais íntimas, um prazer mais imediato, mais independente do espírito, do que o sentido da visão” (CORBIN, 1987, p. 111). Com o sentido da visão, não há

imediatez, pois o prazer e a dor advindos de experiências visuais dependem de reflexões, dos desejos que os objetos suscitam e de esperanças.

Para o artista, a memória ativada pelas sensações, principalmente os odores, atua como importante mecanismo de retenção das informações, considerando as quatro funções básicas da memorização: retenção, fixação, evocação e reconhecimento (BARBEITOS, 2010). Assim, todos os odores e demais conteúdos que o artista retém retornam para ele por meio de evocações e reconhecimentos de memória. Segundo Barbeitos (2010, p. 8), o “sentido do olfato gera o surgimento de padrões mentais esquecidos, estimula conexões entre referências e desperta experiências retiradas e remotas que de alguma forma deixaram impressões do passado”. Pode-se dizer que um bom artista está aberto à observação do mundo ao seu redor e às experiências de prazer ou de emoção em seu cotidiano. Essa percepção dos elementos naturais em primeiro plano é fundamental para o processo seguinte: a construção social e cultural da sua arte.

O estímulo da memória também se dá por experiências sinestésicas, o que se comprova em relatos de sinestetas que tinham uma memória excepcional e aparentemente ilimitada, como o neuropsicólogo russo Alexander Luria (1902–1977) e o jornalista russo Solomon Shereshevsky (1886–1958), que se tornou seu “estudo de caso” em uma pesquisa. Devido à acentuada sinestesia de ambos, situação incomum que causa estímulos descontínuos dos cinco sentidos, eles possuíam uma incrível capacidade de armazenar informações e fazer associações rápidas. Para exemplificar, o trecho a seguir transcreve o relato oral de Shereshevsky sobre uma experiência sinestésica que ele teve na infância:

Uma vez, fui comprar um sorvete... Caminhei até a vendedora e perguntei o tipo de sorvete que ela tinha. “Sorvete de frutas”, ela disse. Mas ela respondeu em tal tom que uma pilha de brasas e cinzas escuras estouraram para fora de sua boca, e eu não consegui comprar nenhum sorvete depois que ela respondeu daquela forma.<sup>52</sup> (LURIA, 1987, p. 82)

---

<sup>52</sup> No original, em inglês: “*One time I went to buy some ice cream ... I walked over to the vendor and asked her what kind of ice cream she had. ‘Fruit ice cream’, she said. But she answered in such a tone that a whole pile of coals, of black cinders, came bursting out of her mouth, and I couldn’t bring myself to buy any ice cream after she had answered in that way*”.

Com base nesse relato, nota-se que o armazenamento de informações e a associação entre os sentidos foi feita muito rapidamente pelo ainda menino Shereshevsky. Essa capacidade foi reconhecida por Luria e denominada mnemônica e vem sendo utilizada desde então para facilitar a memorização de sequências numéricas, fórmulas matemáticas, elementos químicos e outros conteúdos difíceis. Existem três condições para experiências sinestésicas, de acordo com Basbaum (2012): 1) a fisiológica, quando nosso corpo reage espontaneamente aos estímulos de forma a nos confundir, como a ilusão de movimento no cinema e de doçura na voz de alguém; 2) a universal, baseada em princípios que permeiam qualquer experiência humana e que podem ser chamados de arquétipos perceptivos, por exemplo, o prazer proporcionado por espetáculos de fogos de artifício; 3) e a cultural, em que cada cultura acumula certos hábitos perceptivos, como os refrigerantes de uva sempre fabricados na cor roxa que, caso fossem verdes, enganariam nosso paladar. Dessas três condições, a fisiológica e a universal são naturalmente mais fortes nos humanos durante a infância, período em que mais se demonstra o estado perceptivo de intercruzamento entre os sentidos. Portanto, à medida que se desenvolve no homem o universo simbólico e racional, característico da cognição verbal, a sensação pura e momentânea diminui. Esse afastamento da experiência direta funciona como se qualquer sensação estivesse contaminada pela racionalidade que coloca palavras entre os homens e o mundo.

No romance *O Perfume*, essa relação acontece de maneira diferente no protagonista Grenouille, que tinha um talento extraordinário de olfação e memória desde bebê, mas, ao invés de abandonar a sensação com o passar dos anos, ele se dedicou ainda mais à linguagem olfativa. Percebe-se, portanto, que há uma primazia do olfato sobre as palavras. Segundo Classen, Howes e Synnott (1996, p. 201), “os perfumes também têm sido representados como uma linguagem auxiliar ou falando por si mesmos”, argumento utilizado por homens e mulheres que se sentem tímidos ou ineptos para se comunicar com o sexo oposto e que também pode ser usado para analisar a independência do personagem Grenouille. Para os pesquisadores citados, “uma pessoa já não precisa expressar seus sentimentos em palavras, o seu

perfume dirá tudo... e produzirá o efeito desejado” (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996, p. 201). Chamada por Basbaum (2012, p. 254) de “relação homem-mundo, não mediada pelos textos”, essa caracterização evidencia a singularidade de Grenouille, alguém que desde o nascimento já foi diferenciado dos demais.

No romance, percebe-se cronologicamente como o protagonista desenvolveu-se de forma mais lenta que as outras crianças e adquiriu aos poucos uma linguagem própria, que contava com pouquíssimas palavras. “Só começou a andar aos três anos; a primeira palavra foi emitida aos quatro – a palavra peixe [...] As próximas palavras que proferiu foram “gerânio”, “curral de cabra”, “couve” e “Jaquesorrível” (SÜSKIND, 1985, p. 27), termo este utilizado para se referir a um homem fedorento chamado Jaques. Quando finalmente havia aprendido a falar, Grenouille balbuciava apenas substantivos referentes a significados perceptíveis pelo olfato, isto é, “só nomes próprios de coisas concretas, plantas, animais e pessoas, e também só quando essas coisas, plantas, animais ou pessoas sem querer o dominassem olfativamente” (SÜSKIND, 1985, p. 28). O vocabulário limitado era destinado aos elementos odorantes que existiam ao seu redor e faziam parte do seu convívio. A sua dificuldade era formular opiniões ou discursos mais extensos, principalmente se fosse para tratar de abstrações e subjetividades. Grenouille tinha “a maior dificuldade com palavras que não designassem algo que cheirasse, portanto com conceitos abstratos, sobretudo de natureza ética e moral” (SÜSKIND, 1985, p. 28), como direito, consciência, deus, alegria etc. A linguagem corrente não era o suficiente para Grenouille “designar todas aquelas coisas que ele reunira em si enquanto conceitos olfativos” (SÜSKIND, 1985, p. 29). Nesse sentido, já que a cognição de Grenouille se dá quase inteiramente pelo olfato, tem-se uma verdadeira reversão do papel poderoso da linguagem, em uma nítida apologia ao refinamento dos sentidos. Esse aspecto revela o “inalcançável” pela linguagem, que Süskind reitera diversas vezes no romance, como no trecho: “a nossa linguagem não serve para descrever o mundo olfativo” (SÜSKIND, 1985, p. 132).

Em razão do embate entre a racionalidade das palavras e a alta sensibilidade dos odores, “todos esses desacertos entre a riqueza do mundo

percebido pelo olfato e a pobreza da linguagem fizeram o garoto Grenouille duvidar do próprio sentido da linguagem” (SÜSKIND, 1985, p. 30). De acordo com Alain Corbin (1987, p. 13), a “impotência da linguagem para traduzir as sensações olfativas faria do homem, se esse sentido predominasse, um ser bloqueado para o mundo exterior”. No caso de Grenouille, sabe-se que o olfato realmente prevalece, exemplificando a afirmação hipotética de Corbin. Se o mundo do protagonista era apreendido majoritariamente pelo olfato, essa característica, por um lado, o animalizava; por outro, distinguia-o como um ser que possui um diferencial, um “algo a mais” que permite a sua sobrevivência diante de tantas intempéries e violências.

Outra qualidade que se nota no personagem Grenouille é a associação entre a “faculdade da olfação” com a “faculdade da discriminação”, termos utilizados por Classen, Howes e Synnott (1996, p. 58). Segundo eles, a etimologia da palavra sabedoria ajuda a explicar por que existe essa associação entre as duas capacidades (CLASSEN, HOWES, SYNNOTT, 1996). Sabedoria tem origem na palavras latinas *sagax*, que significa ter um apurado sentido de olfato e ser inteligente, e *sapientia*, que significa sabor e sabedoria. Essas associações entre inteligências e sensações já tinham sido feitas por Plauto na peça *Pseudolus* e por Marcial no epigrama sobre Tongilianus e permanecem até hoje subliminares em personagens da literatura que têm uma boa memória.

No romance *O Perfume*, a memória está sempre carregada de significado. Em primeiro lugar, Grenouille possui esse talento fora do comum para identificar os cheiros e lembrar milhares deles mesmo depois de muito tempo ter passado. Sua capacidade de categorizar o leva a criar uma espécie de dicionário ou “armário” dos cheiros dentro da sua memória:

não só recordava deles quando voltava a cheirá-los como de fato os cheirava quando recordava deles; sim, ainda mais do que isso, sabia combiná-los de um modo novo entre si apenas em sua fantasia e, assim, criava, em si mesmo os odores que nem sequer existiam no mundo real. Era como se possuísse um enorme vocabulário de odores aprendido por ele mesmo. (SÜSKIND, 1985, p. 30)

Sua alta capacidade de memorização fez com que desenvolvesse a mnemônica citada anteriormente: para Grenouille não existia nada no mundo,

“por menor que fosse, que ele não conhecesse pelo cheiro, que não reconhecesse e não guardasse firmemente na memória, em seu caráter único” (SÜSKIND, 1985, p. 30). Em segundo lugar, a memória faz com que Grenouille tenha conhecimento de si próprio ao reelaborar momentos vividos através do cheiro. Por exemplo, em uma passagem do romance, ao abrir os “livros” da sua vida, ele “começava a ler suas memórias. Lia os cheiros da sua infância, da escola, das ruas e das esquinas da cidade. Os cheiros das pessoas” (SÜSKIND, 1985, p. 136). Pode-se notar, entretanto, que Grenouille não consegue se desvencilhar da sua memória por causa do olfato extremamente sensível e vice-versa, uma vez que só pode experimentar as outras sensações que lhe trazem autoconsciência, vontades e sentimentos diversos por meio da sua linguagem olfativa particular.

No capítulo 15 do romance, Grenouille recria um perfume famoso para Baldini, seu mestre perfumista, e ainda se arrisca a melhorar o perfume que, segundo ele, era muito ruim. Por isso, ele acrescenta outras essências e cria um perfume maravilhoso, que ao leve abanar do lenço, toca profundamente as memórias de Baldini, evocando imagens de campos floridos na Itália e da sua esposa ainda jovem. Essa cena onírica foi adaptada no filme e o final pode ser visto na FIGURA 13.



FIGURA 13 – BALDINI RELEMBRA MOMENTOS BONS DO PASSADO AO SENTIR O PERFUME CRIADO POR GRENOUILLE

FONTE: PERFUME (2006, 44'12'')

Baldini passa por uma experiência comum a todos os seres humanos: associar momentos bons ou ruins da vida com sensações que ficaram arquivadas dentro da memória. Considerando que essa relação é realizada em sinapses cerebrais muito semelhantes àquelas do sono profundo, a impressão que se tem é a de estar sonhando. Portanto, pode-se dizer que “os odores desempenham um papel ritual na produção de sonhos ou visões” (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996, p. 167).

No capítulo 35 do romance, Grenouille também experimenta um resgate de memória por meio do cheiro. Enquanto almoça em uma praça na cidade de Grasse, Grenouille sente o cheiro das peles lavadas nos curtumes, o que “era-lhe familiar, dava-lhe sensação de segurança. Em todas as cidades procurava primeiro o quarteirão dos curtumes. Era então como se, vindo da esfera do fedor [...] não fosse mais um estranho” (SÜSKIND, 1985, p. 175). A familiaridade que Grenouille sente surge diretamente de suas memórias registradas em torno do cheiro do curtume, de quanto trabalhava nesse local, nesse caso sendo agradável e confortante.

Todo este capítulo desenvolveu uma análise dos aspectos históricos, culturais, literários, estéticos e filosóficos do olfato, estabelecendo relações com o romance e o filme sempre que possível. No próximo capítulo, será analisado como o romance foi adaptado para o cinema, a partir das características próprias do texto literário e dos recursos cinematográficos utilizados pelo diretor.

## 5 TRANSPOSIÇÃO DOS “CHEIROS”: DA DESCRIÇÃO LITERÁRIA À VISUALIZAÇÃO FÍLMICA

Ao decidir realizar a adaptação do romance *O Perfume*, o diretor Tykwer considerou importante apresentar para seus espectadores, antes de tudo, a hipersensação olfativa de Grenouille, transpondo para as telas os milhares de odores presentes no ar da cidade, que constituíam aquilo que o escritor Süskind (2008, p. 41) chamou de “mingau invisível”.

No romance *O Perfume*, a cidade de Paris é apresentada por meio dos cheiros que ela exala, sendo que é possível aproximar essas características físicas do espaço parisiense com a sociedade ambivalente da época (século XVIII), ou seja, aparentemente chique e no fundo inescrupulosa. Ao mesmo tempo em que se consagrava o reino dos perfumes caros, era fedorenta e apresentava inúmeros problemas sanitários. Por exemplo, no capítulo 7 Grenouille estava caminhando pela cidade e farejando os bairros, desde as ruelas das periferias até a região central próxima ao rio Sena. Nas ruas Saint-Denis e Saint-Martin, Grenouille sentia uma mistura de “odores de pessoas e de animais, vapores de comidas e de doenças, de água e pedra e cinza e couro, [...] de salva e cerveja e lágrimas, de gordura e de palha molhada e seca” (SÜSKIND, 1985, p. 38). Ao chegar na praça do mercado, ele sentia os odores de centenas de coisas que eram vendidas diariamente pelos comerciantes. Quando atravessou o rio e encontrou os bairros onde moravam as pessoas ricas, teve a seguinte experiência olfativa:

Pelas grades de ferro dos portões cheirava couro de carruagens e talco das perucas dos pajens, enquanto por cima dos altos muros sentia dos jardins o aroma das giestas e das rosas e dos ligustros recém-podados. [...] também aromas mais complexos, mais caros, de tintura de almíscar misturada com óleo nerol e jacinto, jasmim ou canela, que à noite flutuavam como uma pesada faixa atrás dos coches elegantes. (SÜSKIND, 1985, p. 40-41)

Na obra literária, como pode ser observado nos trechos acima, o recurso utilizado é o da descrição dos cheiros, pois o ambiente é detalhado dentro da narrativa de forma rica e lenta, cheiro a cheiro e suas variações (leite

com pouca nata, fresco, azedo). Além desse recurso, há constantes contrastes de perfume (bom) *versus* fedor (ruim), por exemplo, nos trechos:

O cheiro de um cavalo suado valia para ele tanto quanto o suave aroma verdejante de um botão de rosa a desabrochar; o marcante fedor de um percevejo, não menos que o vapor de um assado gordo a evolir-se das cozinhas dos senhores. Devorava tudo, tudo, tudo ele sugava para si. (SÜSKIND, 1985, p. 41)

Para ele, todos os odores tinham valor, desde que fossem novos e entrassem para seu catálogo numeroso, pois “ainda não diferenciava entre aquilo que era designado como um bom e como um mau odor. Era ambicioso” (SÜSKIND, 1985, p. 41). Os fedores reforçam a péssima situação das cidades e os perfumes demonstram como havia técnica e delicadeza na combinação e criação de novos aromas, mas são os contrastes de perfumes agradáveis e desagradáveis que tornam a narrativa mais interessante sob o ponto de vista literário.

A linguagem eminentemente descritiva também é responsável por criar uma espécie de saturação ou impregnação, o que está relacionado com a instância sensorial vivenciada por Grenouille. A tessitura narrativa atinge um elevado grau de sensorialidade, provando, de maneira complexa, que o romance dá conta da representação de quem apreende o mundo por meio de sensações. Em um primeiro momento, a postura de Grenouille descarta o poder da palavra, do discurso e da representação, porque o personagem não consegue se expressar verbalmente. Porém, por meio da descrição minuciosa e de um estilo impetuoso e sinestésico, a estrutura narrativa composta por Süskind reverte essa aparente desvalorização do poder da palavra, conferindo ao literário o *status* de altíssima potencialidade representativa que ele contém. Assim sendo, pode-se dizer que a exuberância e meticulosidade descritiva do romance possuem uma razão discursiva e metaliterária, ou seja, a estrutura corresponde à matéria que se narra e a obra eleva à máxima potência a categoria literária por excelência, qual seja a da representação, em um requintado procedimento de autorreflexão sobre o fazer literário. Alguns trechos do romance podem exemplificar essa questão metaliterária, principalmente na relação que se subentende entre a perfumaria artesanal com a escrita:

Grenouille precisava ter “o conhecimento daqueles processos artesanais, de acordo com os quais produziam, isolavam, concentravam, conservavam substâncias aromáticas e [...] torná-las disponíveis para uma utilização superior” (SÜSKIND, 1986, p. 99) e também “deveria manipular as coisas devagar, calma e vagorosamente, como cabia a um artesão” (SÜSKIND, 1985 p. 96).

Com objetivo de promover nos espectadores uma experiência sinestésica, o filme evidencia os cheiros através de imagens. Cada cheiro é intensificado por *closes* da câmera em tudo o que cheira: animais, objetos e pessoas. Em algumas cenas, a câmera se movimenta como se fosse a flutuação das moléculas de odor pelo ar, o que foi realizado com ajuda dos recursos de panorâmica, quando há um giro sobre o eixo da câmera, e *travelling*, em que a câmera é disposta sobre um equipamento com trilhos ou pneus. Um bom exemplo são as cenas iniciais do filme, nas quais o diretor apresenta os fedores na parte central da cidade de Paris por meio de vários movimentos de câmera e finalizando com um *close* nos peixes da barraca (PERFUME, 2006, 04'03-04'47"). No romance, essa intensidade do cheiro que se sobressai em relação aos aspectos visuais está evidente no seguinte trecho: “Grenouille, cheirando, via [...] e ele cheirava de modo mais exato do que muitos poderiam ver” (SÜSKIND, 1985, p. 42). Assim como o romance trabalhou com os tipos de texto – descrição e narração – e figuras de linguagem para traduzir as sensações de olfato, o filme recria os odores com sua linguagem e meios próprios. Para Tykwer, o universo do filme tinha que ser quase tangível, o que significa que “o público deve experimentar tudo diretamente através de Grenouille, desde o momento de seu nascimento na imundície do mercado de peixes em Paris”<sup>53</sup> (COMENTÁRIOS..., 2006, p. 10). Obviamente não seria possível tornar os odores visivelmente palpáveis no filme, assim como o livro não tem cheiro. Por isso, a riqueza do romance e do filme é tornar possível uma verdadeira experiência dentro do mundo de Grenouille, sentindo os cheiros que ele sentiu por meio de linguagens diversas, no caso as palavras e as imagens visuais, respectivamente. O produtor explica

---

<sup>53</sup> No original, em inglês: “the audience must really experience everything through Grenouille directly, from the moment of his birth in the filth of the Paris fish market”.

essa capacidade de retratar odores com uso da linguagem cinematográfica por meio dos seguintes exemplos:

Pegue, por exemplo, um campo florido na luz matinal da primavera. Se você o fotografa e o edita corretamente, você não tem somente uma impressão do ambiente; você também sente o cheiro dele. Outro exemplo disso é visto todos os dias nos comerciais de café. Nesse caso, também, dificilmente são usados efeitos especiais – geralmente é só uma xícara fumegante de café espumoso. Mas algum ponto subconsciente do espectador provoca a impressão de que o café realmente “cheira”. [...] Se você filma um campo florido à luz do sol ou uma flor, só é necessária uma precisão ótica excelente para capturar seus odores em imagens.<sup>54</sup> (COMENTÁRIOS..., 2006, p. 11)

O trabalho realizado por especialistas em *marketing* como no caso do café descrito acima assemelha-se ao trabalho do tradutor. É importante “traduzir para termos visuais a impressão olfativa de um perfume, em conjunto com o estilo de vida associado à fragrância” (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996, p. 201). Essa fusão sensória, aliada com as novas tecnologias do cinema, tornou ainda mais intensa a experiência do espectador diante do filme, o que possibilita maior fruição artística e envolvimento com a história e os personagens. Pode-se afirmar também que os diretores de filmes adaptados se assemelham a tradutores, porque transformam a linguagem literária em linguagem cinematográfica procurando fazer suas associações e interpretações. Na área da adaptação em que dialogam literatura e cinema, muitos pesquisadores utilizam a expressão “tradução fílmica” para referir-se ao filme adaptado de um livro, como nos artigos “Aspectos da tradução fílmica: o uso da voz *off* em *Lavoura Arcaica*”, de Fabiana Abi de Almeida (2001)<sup>55</sup>, e “Adaptação fílmica como tradução: transmutação de signos entre sistemas semióticos”, de Kall Lyws Barroso Sales e Eliabe Procópio (2012)<sup>56</sup>.

<sup>54</sup> No original, em inglês: “Take, for example, a meadow in early spring light. If you shoot and edit it right, you get not just an atmospheric impression; you can smell it, too. Another example of this is seen everyday in coffee commercials. Here, too, hardly any special effects are used – it’s usually just a steaming cup of frothy coffee. But at some point the viewer’s subconscious triggers the impression that the coffee actually “smells”. [...] If you film a meadow in sunlight or a single flower, it only takes great optical precision to actually capture their odours in images”.

<sup>55</sup> Disponível em: <[www.artciencia.com/index.php/artciencia/article/view/96](http://www.artciencia.com/index.php/artciencia/article/view/96)>. Acesso em: 24/06/2015, 11h30.

<sup>56</sup> Disponível em: <[www.fiologia.org.br/revista/54/004.pdf](http://www.fiologia.org.br/revista/54/004.pdf)>. Acesso em: 24/06/2015, 11h40.

Conforme explica Hudson Marques da Silva em seu artigo sobre o romance *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago, a questão central em uma obra literária ou fílmica que trabalha com impressões olfativas “é perceber o que o odor diz sobre as fontes que o produz, além de verificar os climas psicológicos por ele sugeridos” (SILVA, 2012, p. 5). Esses procedimentos foram adotados também pelo diretor de *O Perfume*, pois as fontes dos odores são bastante exploradas no filme como um ambiente que pode ter influenciado Grenouille em muitos momentos da sua vida. Cada cheiro provoca um clima psicológico diferente (êxtase, angústia, amor, solidão etc.) e o diretor acentua com recursos audiovisuais, fazendo com que os espectadores sintam a mudança na narrativa. Em relação às fontes dos odores, nota-se que tanto no romance quanto no filme os odores naturais destacam-se sobre os artificiais na narrativa e reforçam a caracterização negativa das grandes cidades na época moderna, em que muitos tipos de alimentos e outros produtos eram vendidos a céu aberto e misturavam-se aos excrementos, ao lixo e à água maltratada. Os aspectos negativos ajudam a criar o clima psicológico: os odores representam o mundo de Grenouille em sua totalidade, considerando sua constituição como homem desde a primeira infância, passando pela alfabetização e, depois, pela corrupção moral como assassino. Os odores são as sensações que alimentam o desenvolvimento do seu talento e o desejo obsessivo e incontrolável que lhe determinou a própria ruína.

Em se tratando da descrição detalhada dos odores (e também dos personagens e dos locais), é possível dizer que existem características do Realismo e do Naturalismo no romance *O Perfume*, apesar de o livro ter sido escrito em 1985, deslocado da segunda metade do século XIX, ou seja, de quando realmente se produziram as obras realistas e naturalistas. Sobre essas escolas literárias, pode-se afirmar que são semelhantes no caráter objetivo e universalista, ambas preocupadas em focar criticamente os aspectos do real, porém o Naturalismo é uma vertente mais cientificista do Realismo (OLIVEIRA, 2007). Os autores categorizados como naturalistas comprometeram-se com a ciência, as ideias evolucionistas e deterministas muito em voga na época, e descreveram a realidade de forma crua (OLIVEIRA, 2007). As descrições naturalistas partem de fora para dentro, analisando o ambiente ao redor do

personagem na crença de que o homem é produto de seu meio. As descrições realistas faziam o movimento contrário, de dentro para fora, com objetivo de traçar um perfil psicológico de cada personagem.

De acordo com o estudo realizado por Ian Watt no primeiro de capítulo de *A Ascensão do Romance*, o pensamento realista está intimamente ligado com o desenvolvimento do gênero romance, o qual representa uma quebra de tradições literárias extremamente significativa (WATT, 1984). De fato, existem duas características dos primeiros romances que também podem distinguir as obras realistas de outros gêneros e formas literárias: a caracterização e o cenário de fundo. Nas palavras de Ian Watt (1984, p. 26), a atenção está voltada “à individualização dos personagens e à apresentação pormenorizada do que os rodeia”. Há preocupação do romancista em criar um personagem único, “um indivíduo em especial, atribuindo-lhe um nome, exatamente como acontece a uma pessoa na vida corrente” (WATT, 1984, p. 26). Esse procedimento foi adotado por Süskind em seu romance, pois o personagem Jean-Baptiste Grenouille é logo apresentado no primeiro capítulo, assim mesmo de nome completo, e ao longo da narrativa vai se constituindo diante do leitor como alguém singular, com características especiais, apesar da insignificância diante dos outros personagens. Além disso, é importante apresentar os pormenores da história e as particularidades das ações, descrevendo o espaço e o tempo com o máximo de detalhes por meio de uma linguagem referencial que concretiza a representação da realidade e coloca os personagens inteiramente em um mundo físico “real”. Essas práticas foram adotadas pelos primeiros romancistas realistas ainda no século XVIII (e depois foram aperfeiçoadas pelos realistas oitocentistas), como exemplifica Ian Watt ao citar o romance *Clarissa* de Samuel Richardson, em que “o desenrolar da narrativa era mais lento, sob o efeito de uma descrição minuciosa, até estar próximo do desenrolar real da experiência” (WATT, 1984, p. 36). No romance *O Perfume*, o detalhamento da descrição também acarreta uma narrativa mais lenta:

O velho Baldini estava à janela e olhava com ódio para o sol que, oblíquo, se estendia sobre o rio. Barcaças emergiam debaixo dele e deslizavam lentamente para oeste, para o Pont Neuf, e o cais diante

das galerias do Louvre. Nenhuma era arrastada com varas contra a corrente; pegavam o braço do rio no outro lado da ilha. Aqui tudo só fluía rio abaixo, os barcos vazios e os carregados, os botes a remo e as canoas rasas dos pescadores, a água cor de lodo sujo e a ondulação dourada, tudo fluía, embora devagar, larga e incessantemente. E se Baldini olhasse fixo para baixo, bem ao longo da parede da casa, era como se a água corrente sorvesse e arrastasse as fundações da ponte; e ele ficava tonto. (SÜSKIND, 1985, p. 64)

Não se deve considerar, no entanto, o realismo como uma simples imitação do real, sob o ponto de vista referencial ao pé da letra. Na verdade, o que acontece é a apropriação de uma linguagem nova a partir da observação da realidade. Conforme Roland Barthes (1973, p. 60), com “a necessidade de variar e de ultrapassar [...] a repetição; é possível que os homens reinjetem sem cessar na narrativa o que conheceram, o que viveram”. Para ele, assim é possível triunfar sobre a repetição e instituir um novo modelo de vir a ser (BARTHES, 1973). Nesse sentido, o filme *O Perfume* explorou o realismo em relação ao figurino e à maquiagem dos atores. Houve esforço da equipe de produção para não focar na aparência dos trajes de época de modo a parecer um desfile ou um espetáculo. Para Eichinger, os atores precisavam vestir as roupas e agir naturalmente, como se fossem parte do seu dia a dia. As roupas tinham que parecer sujas, suadas e puídas para tornar os odores da época “visíveis” aos espectadores (COMENTÁRIOS..., 2006).

Retornando à reflexão sobre o romance, o fato de ter sido publicado em capítulos no jornal também aponta para o espírito realista oitocentista de Süskind em *O Perfume*, não que possa ser categorizado como um romance de folhetim, mas se utiliza das marcas desse gênero para prender a atenção dos leitores e garantir o clima de suspense na história. Os romances de folhetim surgiram em Paris por volta de 1840 como suplemento do jornal diário chamado *Le Press*, que apostava em uma estratégia nova para aumentar as vendas. Com publicação semanal, as histórias culminavam com situações de suspense que asseguravam a fidelidade do leitor. Em meados do século XIX, o folhetim havia alcançado um verdadeiro êxito, fazendo com que jornais de vários países do mundo abrissem espaço para o novo gênero, e contava com escritores consagrados, como Alexandre Dumas, George Sand, Charles Dickens, Emilio Salgari e Fiódor Dostoiévski. Conforme os estudos de Marlyse

Meyer, o folhetim passou por uma fase que seguiu a esteira do naturalismo na segunda metade do século XIX, na França, representada principalmente por Zola. Segundo Meyer (1996, p. 233), o folhetim naturalista revisita o gênero teatral melodrama “através de personagens em carne e osso, dinamizando as violentas imagens que saltam das páginas dos ilustrados para o palco, dando vida às mesmas situações e exprimindo-as com a mesma intensidade e paixão”. No folhetim oitocentista, o que predomina é a

luta agônica pela vida, opondo os fracos, os virtuosos, as vítimas da sociedade, os perseguidos, as mulheres abandonadas, estupradas, viúvas, esposas-mártires, as crianças espancadas, seviciadas, os pobres, todos os injustiçados enfim, aos poderosos, aos fortes, aos hábeis, aos luxuriosos, aos ricos, aos perversos, aos patrões, aos contramestres, aos agiotas, ao destino adverso, aos maus, em suma. (MEYER, 1996, p. 415)

Nesse embate, “a pureza chafurda no lodo, e é o lodo que é privilegiado no livro” (MEYER, 1996, p. 415). No caso do romance *O Perfume*, a maioria dos personagens representa esse jogo entre as vítimas das agruras da vida e os perversos. A diferença é que o embate acontece dentro de cada um dos personagens, pois eles não são totalmente sofredores nem totalmente maus, mas sim pessoas ambíguas, como a Madame Gaillard, o mestre Baldini e a viúva Arnulfi. Esses personagens possuem caráter duvidoso e agem movidos por interesses pessoais condenáveis, como a ambição, a inveja e a soberba. Portanto, nem sempre há o maniqueísmo facilmente identificável, “tornando embaraçoso o jogo das identificações do leitor” (MEYER, 1996, p. 415). Esse embaraço intensifica-se no romance e no filme com o protagonista Grenouille, que atua simultaneamente como um assassino e uma vítima. No filme, a ambiguidade dos personagens se dá pela interpretação dos atores, que assumem olhares furtivos, palavras entrecortadas e um modo de andar vazio e insignificante.

Ainda sobre os folhetins, os temas mais comuns envolvem a loucura, os crimes e o combate entre o bem e o mal. A loucura é definida como aquela “nascida do desencontro dos desejos, do desequilíbrio das paixões: o amor materno frustrado, a condenação injusta, a mulher ferida e rejeitada” (MEYER, 1996, p. 249). O crime é um tema tão recorrente nos folhetins que a crítica da

época costumava denunciar essas publicações no jornal como incentivadoras dos criminosos da vida real, um “manual de instrução criminal”, da mesma forma que acontece com a violência de hoje exibida na TV (MEYER, 1996, p. 266). Analisando um romance-folhetim francês, Meyer explica que os personagens que cometem os crimes podem ser de vários tipos:

aquele delinquente terrível, diferenciado, assustador, monstruoso, à Eugène Sue, ou aquele criminoso difuso nascido da assimilação classes laboriosas-classes perigosas. Ou ainda, quando de classe alta, o criminoso depravado marcado pela excepcionalidade, por uma fatalidade de origem ou uma tara específica, como por exemplo a luxúria-animalidade do tabelião Jacques Ferrand (*Os Mistérios de Paris*). (MEYER, 1996, p. 263)

No caso de *Grenouille*, pode-se encontrar algumas dessas características de criminoso, destacando-se aquelas exploradas pelo escritor Eugène Sue (1804–1857), principalmente em sua obra mais conhecida *Les Mystères de Paris* (*Os Mistérios de Paris*): um homem delinquente, diferente dos outros, assustador e monstruoso, mas também fruto da marginalização das classes desfavorecidas.

Um aspecto interessante do romance é que Süskind utilizou-se do recurso denominado *foreshadowing* para permear a narrativa com indícios de que aconteceriam as tragédias e os crimes, adiantando para o leitor algumas das mortes. O próprio título do romance indica a ocorrência de, no mínimo, um homicídio. No entanto, a partir da terceira parte do romance (que se inicia no capítulo 35), as pistas para os diversos assassinatos tornam-se mais frequentes. No capítulo 36, o narrador explica como Grenouille trabalhava com as flores por meio da maceração no ateliê perfumista de Madame Arnulfi e o companheiro Druot. Diz o narrador que as flores frescas eram jogadas na gordura quente e, como se fossem

olhos mortalmente assustados, elas jaziam por um segundo à superfície e murchavam instantaneamente [...]. E quase no mesmo instante já estavam pálidas e abatidas, sobrevivendo-lhes a morte tão rapidamente que não lhes restava nenhuma outra escolha se não entregar seu último suspiro aromático exatamente àquele meio que as sufocava. (SÜSKIND, 1985, p. 183)

O narrador continua: “Com o tempo, o mingau se tornava tão espesso que eles tinham de passá-lo através de grandes peneiras para livrá-lo dos cadáveres já sugados e deixá-lo pronto para flores frescas” (SÜSKIND, 1985, p. 183). Todo o vocabulário cuidadosamente selecionado para tratar do procedimento faz referências à morte causada pelas mãos de Grenouille: mortalmente, murchavam, pálidas, morte, último suspiro, sufocava, cadáveres, sugados, e outros que não foram citados. No capítulo 38, depois que Grenouille aprendeu novas técnicas de extração de essências, ele percebeu que “Os objetos tinham de ser reduzidos à imobilidade, e isso de modo tão súbito que nem sequer chegassem a ter medo ou a resistir. Era preciso matá-los” (SÜSKIND, 1985, p. 194). O uso da palavra objeto pode confundir o leitor, mas a certeza de que é necessário matar indica abertamente a meta de vida que será adotada por Grenouille a partir de então. Esse objetivo ambicioso era conseguir “a fragrância de *certas* pessoas: daquelas, extremamente raras, que inspiram amor. Essas eram as suas vítimas” (SÜSKIND, 1985, p. 197, grifo do autor).

O narrador concede também aos leitores uma pista temporal, isto é, a quantidade de tempo que o aroma principal do perfume de Grenouille levaria para amadurecer: “só mais um ano, apenas doze meses, e esse manancial transbordaria e ele poderia vir captá-lo, apesar a selvagem explosão do seu perfume” (SÜSKIND, 1985, p. 198). Finalizando o capítulo 39, o narrador revela aos leitores que, para criar o perfume perfeito, a obra de arte de Grenouille, “eram precisos outros ingredientes” (SÜSKIND, 1985, p. 202). Então, no primeiro parágrafo do capítulo seguinte, o narrador já informa o leitor sobre uma menina encontrada morta no caminho entre Grasse e uma vila chamada Opio. Ao mesmo tempo em que a quantidade de vítimas aumenta, cria-se um enigma em torno da identidade do assassino. De um capítulo a outro, considerando que a publicação do romance em folhetim era feita um capítulo por semana, os leitores aguardavam pela continuação da história com bastante expectativa. Porém, mesmo com os capítulos agrupados em sequência no romance em formato de livro, os leitores ainda se envolvem com os acontecimentos de maneira enigmática. Como explica o escritor Alexandre Lobão (2006, p. 35), esse tipo de romance possui um crime inexplicável à

primeira vista e a investigação do caso em seguida, o que deixa o leitor ansioso para descobrir os acontecimentos da história, por isso ele lê “rapidamente o próximo capítulo, que também termina com suspense, gerando com isso um ciclo que torna difícil para o leitor abandonar a leitura antes do fim do livro”. O uso dos ganchos entre os capítulos e do suspense ao fim de cada capítulo são importantes para aumentar a imersão do leitor na história e a velocidade da leitura. Esses aspectos em conjunto constituem uma possível explicação para o romance ter se tornado *best-seller*.

Ao contrário do romance, o filme não esconde a identidade do assassino, embora também haja clima de suspense mantido pela escuridão e pelo medo de alguém sempre à espreita. O diretor do filme preferiu recontar os assassinatos que ele considerou mais marcantes (como o primeiro, de uma camponesa) de forma dramática, revelando o assassino para os espectadores. Para exemplificar essa diferença, pode-se atentar para a primeira vítima de Grenouille. No filme, a moça é apresentada aos espectadores colhendo flores no campo de lavanda, à luz do dia, ao lado de um jovem camponês que acabou de conhecer (PERFUME, 2006, 01h07'50"). Depois de exibir Grenouille trabalhando no ateliê de perfumes, o cenário retorna à camponesa, que está namorando o rapaz citado dentro de um celeiro, à noite (PERFUME, 2006, 01h10'50"). Eles se desentendem e o rapaz abandona a moça no escuro, sozinha (PERFUME, 2006, 01h11'05"). De repente, ela observa pelas frestas da madeira que alguém entrou no celeiro e está subindo a escada: aparece o rosto de Grenouille (PERFUME, 2006, 01h11'55"-01h12'24"). A cena é cortada e o cenário volta ao ateliê, no espaço em que as flores eram cozidas e destiladas, sendo que no aparelho de cozimento os espectadores podem visualizar o corpo da moça morta (PERFUME, 2006, 01h12'33"). Esses acontecimentos não existem no romance, mas os roteiristas inventaram esse contexto para a moça, contando sua “história de vida”, a fim de estabelecer uma certa aproximação dos espectadores com a vítima. Mais uma razão para se ampliar os detalhes sobre a vítima no filme (assim como acontece com uma prostituta) é a oportunidade de mostrar o passo a passo do procedimento utilizado por Grenouille para extrair o perfume dos corpos.

Outra exploração do suspense na narrativa ocorre com o personagem Baldini. No capítulo 22 o mestre Baldini morreu no desabamento da ponte onde sua casa havia sido construída, mas Süskind deixou pistas de que o desastre aconteceria em vários capítulos anteriores. No capítulo 9, por exemplo, o narrador apresenta a ponte chamada Pont au Change, “tomada por casarões de quatro andares que, ao atravessá-la, não se conseguia ver o rio em nenhum lugar, dando a impressão de tratar-se de uma rua normal, firmemente fundada” (SÜSKIND, 1985, p. 50). É possível interpretar estas últimas palavras como um sinal de que a ponte era apenas “aparentemente” firme. No capítulo 11, o narrador faz dois comentários que apontam para a fragilidade da ponte: a sensação do mestre Baldini “era como se a água corrente sorvesse e arrastasse as fundações da ponte [...] como se fosse junto com a correnteza, ele, a sua casa e a sua riqueza obtidas em decênios, tudo junto com o rio” (SÜSKIND, 1985, p. 64); e “via a algumas centenas de metros de distância a sua própria casa, tão frágil, estreita e alta” (SÜSKIND, 1985, p. 64-65). Já no capítulo 13, disfarçada de uma referência à possível vida de ruína que o mestre Baldini teria em Paris, a pista torna-se mais clara diante do leitor: “Deus [...] dera um sinal [...], uma advertência: trate de agir, Baldini, antes que seja tarde demais! Por enquanto a casa ainda é sólida, ainda estão repletos os depósitos” (SÜSKIND, 1985, p. 71). Ao final do capítulo 22, então, a “pequena catástrofe” (SÜSKIND, 1985, p. 118) aconteceu, quando a ponte se rompeu entre dois pilares sendo a casa de Baldini totalmente engolida pelo rio sem que ele e a esposa pudessem escapar.

A morte de Baldini foi incluída no filme para explicar o que aconteceu com o personagem depois de negociar a saída de Grenouille em troca de 100 receitas de novos perfumes. Não há diálogos, apenas o narrador acompanhando os últimos momentos de vida de Baldini, em cenas curtas: o mestre aparece anotando as receitas, despedindo-se de Grenouille na porta da casa, indo se deitar ao lado da mulher e, em seguida, dormindo bem tranquilo com um sorriso no rosto. Por último, os efeitos especiais realizados no computador mostram uma única casa em cima desabando no rio. As imagens são rápidas e praticamente fotográficas nesses momentos, o que evidencia a espécie de “maldição” ou “mal-estar” que acomete a todos os que entram em

contato com Grenouille. Conforme comentários sobre a Madame Gaillard e o Sr. Grimal (ver página 105 desta dissertação), o diretor quis dar ênfase ao infortúnio dos personagens imediatamente após livrarem-se de Grenouille, o que também pode ser encontrado no romance, apesar de não ser tão enfático.

## 5.1 PROTAGONISTA JEAN-BAPTISTE GRENOUILLE

### 5.1.1 Hiperestesia do olfato

Jean-Baptiste Grenouille é um personagem bastante diferente, porque se afasta das características comuns em protagonistas e heróis. Ele se comporta como um animal irracional que, ao mesmo tempo, é extremamente astuto e ambicioso. Sua história não contém um aprendizado moral e uma linearidade comum; sua percepção sobre o mundo não se baseia naquilo que observa com o olhar; seus princípios não condizem com o esperado pelos leitores.

A principal característica que diferencia Grenouille de outros personagens literários é o seu talento olfativo. O diretor Tykwer conseguiu destacar a força do olfato no protagonista através da primeira cena do filme, onde se vê a silhueta de um homem acorrentado e, em seguida, escapando entre as grades da cela, um nariz farejando (PERFUME, 2006, 00'35"-00'50"). Não há nenhuma narração, nem diálogos, nem ao menos barulhos sugestivos do que poderia estar acontecendo em volta, apenas a música de fundo e o som da inspiração desse homem, que depois se descobre ser Grenouille.

Desde criança, Grenouille é apresentado para os leitores (e também para os espectadores) como um ser que cheirava antes mesmo de abrir os olhos, como se comprova no trecho: “a criança acordou. O nariz acordou primeiro. O narizinho mexeu-se, apontou para cima e fungou. Inspirou o ar e o soltou em pequenas ondas, como num espirro interrompido” (SÜSKIND, 1985, p. 20). Quando um bebê vem ao mundo, realmente ocorre uma explosão de

cheiros, “uma golfada de cheiros naturais [que] precisam ser socializados nos odores da cultura de acordo com alguns costumes” (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996, p. 147). No entanto, Grenouille recebe esses odores de forma muito mais violenta que outros bebês comuns. A FIGURA 14, retirada do filme, exemplifica como o ambiente a que Grenouille foi exposto no nascimento era assustadoramente fétido.

A exposição à lama contaminada, aos restos de peixes e aos alimentos comercializados no local constituem uma bomba de odores ruins que chegam ao nariz de Grenouille.



FIGURA 14 – Ambiente fétido onde Grenouille nasceu  
FONTE: PERFUME (2006, 05'43'')

Ainda no filme, pode-se perceber como o personagem permanece de olhos fechados durante muito tempo, apenas sentindo os cheiros à sua volta. Com a proximidade da câmera no rosto do bebê, cujo foco principal é a movimentação da respiração, intensifica-se a imagem das pálpebras fechadas e das narinas bem abertas. Na cena que sucede o nascimento, depois de Grenouille ter sido recolhido pelas pessoas que o levaram para a adoção, ele continuava com os olhos fechados, alheio ao mundo visual. Somente após reconhecer pelas narinas a presença ameaçadora de um menino órfão que queria sufocá-lo, Grenouille agarrou o dedo do menino, inspirou aquele cheiro

ao máximo e abriu os olhos, ou seja, seu olfato despertou antes da visão (PERFUME, 2006, 07'45"-08'45"). A FIGURA 15 serve de exemplo para o foco do diretor no talento olfativo deflagrado já nos primeiros minutos de vida de Grenouille.



FIGURA 15 – O BEBÊ GRENOUILLE MANTÉM OS OLHOS FECHADOS ENQUANTO FAREJA  
FONTE: PERFUME (2006, 07'45")

Até mesmo a anatomia do nariz e dos olhos de Grenouille era diferente das demais crianças. No romance, pode-se perceber que seus olhos eram estranhos, de “cor indefinida, entre cinza-ostra e opala-branco leitoso, recobertos por uma espécie de membrana viscosa, evidentemente ainda não muito adequados para enxergar” (SÜSKIND, 1985, p. 20). O nariz dele, no entanto, era muito vivo e ágil, que “parecia fixar objetivo determinado [...]. As asinhas do nariz, em torno dos dois buraquinhos, inchavam como uma flor prestes a se abrir” (SÜSKIND, 1985, p. 20-21). Grenouille ainda bebê já demonstrava uma habilidade ímpar de farejar e desnudar as pessoas pelo cheiro. Ele “cheirava de modo ainda mais exato do que muitos o poderiam ver, pois o percebia *a posteriori*, e, por isso, de um modo superior: como essência, como o espírito de algo que não era perturbado pelos atributos usuais do presente” (SÜSKIND, 1985, p. 39). De acordo com o personagem padre Terrier, saía um estranho fluxo do nariz de Grenouille, “como se a criança o

visse com as narinas, como se ela olhasse de um modo agudo e examinador, de um modo mais penetrante do que se poderia fazê-lo com os olhos, como se engolisse algo com o seu nariz” (SÜSKIND, 1985, p. 21). Era capaz de constranger alguém da mesma maneira como se faz normalmente através de olhares profundos, ou seja, o nariz lhe substituía os olhos em todas as funções consideradas fundamentais nas relações humanas. No interior do personagem, “o alfabeto dos odores era incomparavelmente maior e mais diferenciado do que o dos tons e, além disso, a atividade criativa de Grenouille se realizava somente em seu interior e não podia ser percebida por ninguém, exceto por ele mesmo” (SÜSKIND, 1985, p. 31).

Como está escrito no romance, naquele contexto social poluído pelos odores, as pessoas não percebiam os cheiros de mais nada em especial. Entretanto,

Grenouille cheirava tudo como que pela primeira vez. E não só cheirava a totalidade dessa mistura de cheiros, mas a dividia analiticamente em suas menores e mais longínquas partes [...] emaranhado de odores e fedores em fios individuais de aromas fundamentais, que não eram mais divisíveis. Sentia um indizível prazer em desfiar esses fios e voltar a tecê-los. (SÜSKIND, 1985, p. 38)

Grenouille conhecia muitos materiais básicos utilizados na fabricação de perfumes, que já estavam guardados em sua memória como arquivo olfativo, mas sem nenhum nome: por exemplo, o âmbar, o almíscar, o alecrim, a menta, o sândalo etc. Mesmo sem os rótulos da linguagem verbal, Grenouille sabia diferenciar todos e fazer combinações. A única parte do mundo que ele não conseguia analisar por partes era o mar, uma porção tão imensa de água que era impossível dividir, por isso o preservava “como um todo na memória e o fruía indiviso” (SÜSKIND, 1985, p. 40). Curiosamente, Grenouille nunca chegou a ver o mar, apenas senti-lo de longe pelas narinas. Essa linguagem própria desenvolveu-se a partir de uma ação intuitiva de busca dos cheiros, do mesmo modo como se caça ou se pesca um animal para comer. Grenouille sentia essa ânsia irrefreável de cheirar até alcançar o odor por inteiro: “se uma lufada de ar lhe lançava o resto de um fiapo suave de aroma, então ele avançava e não o soltava mais, não cheirava senão esse aroma, segurava-o,

absorvia-o dentro de si e o resguardava em si para todo o sempre” (SÜSKIND, 1985, p. 8). Os novos cheiros atiçavam-lhe o nariz: “em busca desses odores que ainda lhe eram desconhecidos, perseguia-os com a paixão e a paciência de um pescador e os colecionava dentro de si” (SÜSKIND, 1985, p. 39).

No filme, existem várias cenas que demonstram essa genialidade olfativa de Grenouille, porém as mais impressionantes certamente se passam no local de trabalho do perfumista Baldini, ainda na primeira parte. Decidido a trabalhar com um perfumista de verdade, Grenouille bateu à porta de Baldini para lhe entregar os couros encomendados ao curtume e se esforçou ao máximo para convencer o mestre dos seus talentos. Antes de ir embora, Grenouille se ofereceu para produzir um pouco do perfume Amor e Psiquê, o mais famoso da concorrência. Após muita insistência (e curiosidade de Baldini, que estava ansioso para descobrir a fórmula correta do perfume), Grenouille começou a recolher das prateleiras essências diferentes que, misturadas de um jeito descuidado porém extremamente preciso, formaram a imitação exata do perfume Amor e Psiquê, sem nenhuma diferença. No romance, esses acontecimentos são narrados em apenas dois capítulos curtos. Já o filme dedicou mais de dez minutos aos primeiros contatos com Baldini.

Uma explicação para essa diferença é que o filme optou por evidenciar o enorme talento de Grenouille escondido por trás de sua figura insignificante, e também o poder unificador do cheiro, porque os dois personagens de mundos tão diferentes estabelecem uma ligação importante. As cenas do filme destacam as diferenças de classe, de idade, de intenções e de pensamento entre Grenouille e Baldini de uma forma associativa muito mais rápida da que acontece no romance. Enquanto Grenouille possui um traço caótico, intuitivo, moderno e revolucionário, o mestre Baldini representa a racionalidade, o conservadorismo e a manutenção das riquezas e do poder. Sobre os interesses de cada personagem, também existe um conflito: Baldini sente-se frustrado porque o concorrente estava vendendo mais e produzindo mais perfumes do que ele próprio e Grenouille precisa aprender as técnicas corretas e as maneiras tradicionais de fabricação de perfumes. Para ser um grande perfumista, Grenouille sabe que deve ter um conhecimento profissional e um espírito que se interessa pelas formas olfativas, além de meramente ter um

bom nariz. Como afirma Chantal Jaquet (2014, p. 2000), o “criador de perfumes é como um compositor, que inventa combinações novas e testa a beleza dos resultados”. Os odores, portanto, foram capazes de favorecer as trocas de interesses entre os personagens e de despertar o “sentimento de comunhão. O odor, como o do incenso, ajuda a criar o desejado sentimento de solidariedade em virtude do qual todos os interessados adquirem consciência de compartilhar do mesmo cheiro e de estar envoltos nele” (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996, p. 152). A comunhão evocada pelos perfumes é como um rito de incorporação social em que pessoas “díspares, com seus diferentes odores, podem juntar-se e combinar-se num todo social e olfativo” (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996, p. 152).

A progressão natural do relacionamento entre Baldini e Grenouille em direção a uma comunhão também aconteceu com os dois atores, Dustin Hoffman e Ben Whishaw, respectivamente. De acordo com o diretor Tom Tykwer, a equipe encontrou a “constelação perfeita: de um lado, o ícone do cinema hollywoodiano moderno e, de outro, o talento desconhecido que está prestes a se soltar. Isso também se encaixa perfeitamente com o enredo [sic] do filme”<sup>57</sup> (COMENTÁRIOS..., 2006, p. 7). O ator Ben Whishaw costumava inspirar-se em Dustin Hoffman com respeito e confiança na qualidade do trabalho desse ator premiado no Oscar, além de aprender com a sua carga de experiência. Inversamente, Dustin Hoffman ficava impressionado com o talento de um rapaz com apenas 23 anos, do mesmo modo que o gênio da música Mozart deixou seu velho mestre Salieri apoplético ao apresentar tanta vivacidade em suas habilidades artísticas (COMENTÁRIOS..., 2006).

O ator Ben Whishaw, nascido na Inglaterra em 1980, era totalmente desconhecido no cinema antes de participar de *O Perfume*. Costumava trabalhar no teatro e em filmes pequenos feitos para exibição na TV. Por essa razão, Tom Tykwer se interessou por Whishaw enquanto assistia a uma adaptação de Shakespeare no teatro Old Vic em Londres na qual o ator fazia o papel de Hamlet. Tykwer queria um ator talentoso, mas que fosse

---

<sup>57</sup> No original, em inglês: “*the perfect constellation: on the one hand, the icon of the modern Hollywood movie and on the other the unknown talent who is about to break loose. Which also fits nicely with the plot of the film*”.

desconhecido, um ninguém que se tornasse alguém, como acontece no romance com o personagem Grenouille. Quando viu a excelente interpretação de Whishaw, convidou-o para fazer os testes e os resultados foram surpreendentes: Whishaw conseguiu incorporar a mistura de charme e mistério de Grenouille. Depois de participar de *O Perfume*, as oportunidades no cinema abriram-se para Ben Whishaw. Ele participou do filme sobre a vida de Bob Dylan chamado *I'm Not There* (2007), do filme sobre o relacionamento do poeta John Keats com Fanny Brawne, intitulado *Bright Star* (2009) e do filme *A Tempestade* (2010), como o personagem Ariel. Em seguida, atuou em dois filmes também com direção de Tom Tykwer – *Trama Internacional* (2009) e *A Viagem* (2012). No mesmo ano de 2012, conseguiu um papel no filme *Skyfall*, parte da famosa série de filmes de James Bond, o agente 007 – atualmente, em 2015, está filmando as cenas do personagem Q a serem exibidas no próximo 007 chamado *Spectre*). Em 2014, estreou no cinema *cult* protagonizando um inglês que namorava um rapaz do Camboja no filme *Lilting*, dirigido por Hong Khaou, de descendência cambojana. Mais recentemente, interpretou o escritor Herman Melville na adaptação cinematográfica de *No Coração do Mar*, um livro escrito pelo historiador Nathaniel Philbrick sobre o naufrágio do navio baleeiro Essex no século XIX. O filme, de mesmo título, ainda não foi lançado nos cinemas. Com tantas produções, hoje aos 34 anos, Ben Whishaw acumula oito prêmios que conquistou em diversos eventos de cinema ao redor do mundo.

Assim, Tom Tykwer conseguiu encontrar alguém talentoso que tinha potencial para ser reconhecido assemelhando-se à transformação do personagem de Süskind.

### 5.1.2 Assassino e herói: a dupla identidade de Grenouille

No preâmbulo do romance, o protagonista é apresentado como um homem duplo, dividido, com dois lados contrastantes: “viveu na França um

homem que pertenceu à galeria das mais geniais e detestáveis figuras daquele século” (SÜSKIND, 1985, p. 7). O narrador refere-se a grandes nomes franceses do século XVIII que foram muito inteligentes e admiráveis, mas também arrogantes e impiedosos, como Sade, Saint-Just, Fouché e Bonaparte.

	Lado genial	Lado detestável
Sade (1740-1814)	Escritor e filósofo - libertinagem = sexo livre de moralidades religiosas - talento para descrever e narrar suas histórias ( <i>Juliette, Justine, A Filosofia na Alcova, Os 120 Dias de Sodoma</i> )	Perversão sexual, coprofagia, abuso de crianças, violência, espancamento e provocação da dor, assassinatos, apologia ao crime, coação das vítimas
Saint-Just (1767-1794)	Pensador, literato e político - democracia de pequenos proprietários, trabalhadores e artesãos - garantia dos direitos humanos (liberdade, igualdade e fraternidade)	Reino do Terror (perseguição e assassinato dos inimigos da Revolução), a favor da execução do rei, intolerância
Fouché (1763-1820)	Nobre e político que permaneceu incólume durante a Revolução, à sombra do poder, e passou de padre humilde ao segundo homem mais rico da época - esperteza política (camaleão)	Falta de caráter, egoísmo, radicalismo, indiferença, traição a quem jurava fidelidade (Judas da Revolução), assassinato de mais de 1500 pessoas (metralhador de Lyon)
Bonaparte (1769-1821)	Líder político durante a Revolução Imperador da França (Napoleão I) - educação acima da média - estratégias militares - recuperação econômica, jurídica e administrativa na França	Centralização do poder, megalomania, ambição por novos territórios (Guerras Napoleônicas), batalhas sangrentas, desprezo pelos filhos e pela humanidade

QUADRO 3 – GRANDES NOMES FRANCESES DO SÉCULO XVIII  
FONTE: A autora (2014)<sup>58</sup>

<sup>58</sup> Reorganizadas conforme o propósito da pesquisa, as informações biográficas sobre as personalidades francesas abordadas neste quadro foram retiradas do *site Rendezvous en France*. Disponível em: <<http://es.rendezvousenfrance.com/es/informaci%C3%B3n/personajes-famosos-franceses>>. Acesso em: 17/04/2015, 11h45.

A partir do QUADRO 3, pode-se perceber que esses homens se destacaram na sociedade devido às qualidades intelectuais, políticas, estratégicas e artísticas que possuíam. No entanto, a imoralidade e o desprezo pela raça humana transformaram esses gênios em monstros. Seguindo os exemplos citados, o personagem Grenouille tem seu lado genial, o talento para cheirar e reconhecer milhares de fragrâncias, e seu lado detestável, porque mata várias mulheres sem piedade, por estar obcecado pelo perfume delas. Cada mulher significava para ele um recipiente de uma ótima fragrância, como um frasco de perfume que ele precisava esvaziar, e não um ser humano de quem ele roubava a vida. Essa impossibilidade de se reconhecer no outro e demonstrar algum apreço pela vida humana é uma forma de psicopatia grave que tornou Grenouille, durante sua trajetória de vida, cada vez mais fechado. Segundo uma ironia do narrador, a única diferença entre Grenouille e os outros gênios é que, ao contrário dos franceses que se imortalizaram na História, ele caiu no esquecimento “porque o seu gênio e a sua única ambição se concentravam numa área que não deixa rastros na história: o fugaz reino dos perfumes” (SÜSKIND, 1985, p. 7).

Essa multiplicidade de comportamentos e personalidades, como o caso dos gênios e grandes personagens da literatura e da história, é um reflexo da transformação do indivíduo na sociedade. De acordo com Stuart Hall (2011, p. 12), o sujeito foi se transformando ao longo do tempo de um homem mais centrado e unificado para o sujeito pós-moderno, “fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas”. Esse tipo de sujeito “assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um eu coerente” (HALL, 2011, p. 13). Há um deslocamento contínuo de nossas identificações e somos constantemente confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis. Essa realidade se deve à maneira como se formam as sociedades modernas, que estão baseadas na pluralidade de centros de poder e na “mudança constante, rápida e permanente” (HALL, 2011, p. 15).

Conforme o pensamento de Freud na psicanálise, “continuamos buscando a identidade e construindo biografias que tecem as diferentes partes

de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado de plenitude” (HALL, 2011, p. 39). A identidade única poderia ser um elemento de fácil identificação do indivíduo (e sua diferenciação em relação aos demais). Essa tentativa de ser um indivíduo distinto estabeleceu o mundo social por bastante tempo, mas está em declínio, “fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (HALL, 2011, p. 7). A esse processo pode-se chamar de “crise de identidade”, pois houve um duplo deslocamento de estruturas nas sociedades modernas que abalaram as referências de estabilidade no mundo social: os indivíduos se descentralizaram tanto de seu lugar sociocultural quanto de si mesmos. Portanto, o personagem Grenouille representa com muita força aquilo que Hall, em termos gerais sobre o sujeito na modernidade, define como a “figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano de fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal” (HALL, 2011, p. 32-33). O seu extraordinário talento para as sensações olfativas também simboliza esse sujeito pelo viés neurológico e fisiológico, pois, “colocado num corpo biológico, com pulsões, reflexos e desejos, o sujeito transcendental torna-se pela primeira vez seu próprio objeto. Tal corpo é um organismo ativo, produtor de suas próprias sensações” (BASBAUM, 2012, p. 258).

Nesse caso, a sensação da olfação tem um papel muito importante devido ao seu caráter transitório, pois “é da própria natureza dos odores sofrerem alterações e mudanças, o que os torna um símbolo adequado para uma pessoa que está passando por uma transição” (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996, p. 152). No romance *O Perfume*, o campo e as montanhas formam o cenário que ambienta a crise de identidade de Grenouille e sua transição para um novo homem. Esse local afastado dos homens e livre de odores artificiais representa para Grenouille o mesmo que explicaram Classen, Howes e Synnott em relação às pessoas que trocam a cidade pelo campo:

[...] uma busca múltipla. No coração de sua solidão perfumada, o viajante não vem apenas procurar o repouso ou o prazer sensual. A fuga para longe da multidão pútrida abre espaço para a esperança da reminiscência, reaviva o narcisismo. (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996, p. 114)

A segunda parte do romance começa, então, no capítulo 23, com o deslocamento de Grenouille para uma região inóspita em Auvergne e, na sequência, seu isolamento em uma caverna no cume da montanha. Esse isolamento é muito importante na narrativa, pois impulsionou Grenouille para um descoberta sobre a sua falta de cheiro. Em grupos, os “indivíduos não têm consciência de seu próprio cheiro, este não pode ser visto (como a aparência de uma pessoa pode) num espelho” (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996, p. 196), então Grenouille pôde refletir sobre si mesmo sozinho.

A respeito dos assassinatos, pode-se dizer que Grenouille matava as mulheres para extrair a essência aromática e fazer com que o perfume delas permanecesse para sempre, uma forma doentia de alcançar o poder da infinitude e ser “o Deus onipotente do aroma” (SÜSKIND, 1985, p. 162). Sua motivação não tinha nenhuma relação com sexo, pois Grenouille tinha como ambição ser o maior perfumista de todos os tempos, não importavam os meios – essa era a sua razão de vida.

[...] tudo o que constitui um grande aroma, um perfume: suavidade, força, permanência, multiplicidade e uma assustadora beleza irresistível. Tinha achado o norte para a sua vida futura. E como todos os monstros geniais, aos quais um evento externo deita um trilho reto dentro da caótica espiral de suas almas, Grenouille não se desviou mais daquilo que acreditava ter reconhecido como direcionamento do seu destino. Agora se tornou claro para ele por que se atinha de modo tão tenaz e persistente à vida [...] Que o início dessa maravilha tenha sido um assassinato isso lhe era, se de algum modo consciente, totalmente indiferente” (SÜSKIND, 1985, p. 49).

Uma das razões para Grenouille ser um personagem tão inusitado é ser totalmente amoral. O personagem está sempre marcado pela grande inteligência sensitiva para absorver os cheiros e produzir perfumes, entretanto, a forte obsessão o conduz ao desequilíbrio, à falta de reflexão sobre os atos, à ausência de culpa e consciência e ao comportamento amoral. Na verdade, não existe sequer a diferenciação entre bem e mal em *O Perfume*; a história está além de concepções sobre moralidade. De acordo com o produtor e roteirista do filme Bernd Eichinger, Grenouille age sem ter “nenhuma ideia de ética, nem de amor, nem sentimento de responsabilidade ou humanidade. Você não vê

um personagem assim em 99,9% dos filmes comuns”<sup>59</sup> (COMENTÁRIOS..., 2006, p. 6). Por isso, o maior desafio ao se adaptar o romance para as telas foi recriar o protagonista de maneira a deixar os espectadores fascinados pela obsessão dele. Nas palavras de Eichinger: “não é uma questão de se identificar com ele, mas, em vez disso, entender os motivos. [...] Se você consegue entender a obsessão dele, você está dentro do personagem e do filme”<sup>60</sup> (COMENTÁRIOS..., 2006, p. 6).

A psicologia por trás de um personagem tão trágico está relacionada com a obsessão de Grenouille que fabrica a sua fragrância perfeita impulsionado pelo desejo inconsciente de ser amado e no medo de ser alguém invisível na sociedade. Grenouille lembra mais uma personalidade de autista ou superdotado, sem amigos e com o talento que lhe traz superioridade em relação aos outros. As sensações de proximidade e identificação que muitos leitores do romance (e espectadores do filme) sentem em relação ao protagonista deve-se ao fato de o mundo interior de Grenouille ser excessivamente conturbado<sup>61</sup>. As pessoas reconhecem em si mesmas o desejo de serem notadas e amadas e, por isso, não são capazes de detestar Grenouille ou distanciar-se da sua história. Ter um gênio no centro da história poderia causar distanciamento entre o público e a obra, mas no caso de *O Perfume* a genialidade olfativa de Grenouille é tão exótica e fascinante, além de ser nata, ou seja, um dom naturalmente concedido a ele, que as pessoas só o condenam externamente pelos seus atos. De acordo com Classen, Howes e Synnott (1996, p. 199), os perfumes têm um papel importante na conquista da aprovação social “com seus apregoados poderes de enriquecimento da imagem pessoal”. A terrível descoberta de não ter um odor pessoal faz Grenouille sentir-se completamente sozinho e invisível no mundo, sendo que esse sentimento de desamor foi, na verdade, o grande fio condutor de

---

<sup>59</sup> No original, em inglês: “without any idea of ethics but also without any love, any feelings of responsibility or human Grace. You would not see a character like this in 99.9% of regular movies”.

<sup>60</sup> No original, em inglês: “it’s not a question of identifying with him, but, rather, of understanding his motives. [...] If you can understand his obsession, you’re into the character and the movie”.

<sup>61</sup> Tom Tykwer comenta em entrevista que alguns assassinos psicopatas do cinema também se tornaram heróis, como Capitão Gancho e Hannibal Lecter, que eram vilões atraentes e tinham um discurso sedutor. Grenouille, no entanto, não falava com ninguém e era abominável desde o nascimento (COMENTÁRIOS..., 2006).

Grenouille durante toda a sua vida. Deve-se destacar, porém, que Grenouille não possui os freios morais que os seres humanos compartilham socialmente e comete os assassinatos por impulso ou necessidade.

Nesse sentido, Bernd Eichinger comparou *O Perfume* com *O Silêncio dos Inocentes*, dirigido por Jonathan Demme. O protagonista deste último, Hannibal Lecter, é um homem talentoso e inteligente que se torna um assassino e os seus crimes são movidos por uma espécie de paixão. Em *O Perfume*, Grenouille acumula os assassinatos como elementos de uma série ordenada para completar a “obra-prima” que precisava obsessivamente realizar (COMENTÁRIOS..., 2006, p. 5). A diferença é que Hannibal Lecter tinha a companhia da personagem Clarice Starling, alguém interessante e ao mesmo tempo interessada por ele, então havia um jogo de personalidades no filme. Em *O Perfume*, Grenouille está sozinho e precisa, de certa forma, contar com alguém: no caso do romance, ele conta com os leitores; no filme, com os espectadores.

Em alguns capítulos da narrativa do romance, Grenouille reflete sobre os seus desejos e fica em dúvida em relação à qual atitude tomar, como na seguinte passagem:

a vontade de fazer o que havia planejado voltava a tomar conta dele. Na verdade, ainda mais forte do que antes, já que essa vontade não se originava agora só de um desejo, mas de uma decisão bem ponderada. O carrapato Grenouille, colocado diante da escolha entre definhar e deixar-se cair [...]. (SÜSKIND, 1985, p. 200)

No filme, as duas escolhas de Grenouille são representadas por uma bifurcação de estradas. Nesse momento, quando Grenouille se posiciona diante delas, está pensando em recomeçar a vida na região de Provence e, ao mesmo tempo, em seguir à procura da fragrância humana perfeita na cidade de Grasse (PERFUME, 2006, 58'45"–59'08"). Essa cena conduz o espectador para um caminho igualmente duplo de escolhas entre a empatia que desenvolve pelo personagem e o julgamento negativo sobre seus atos criminosos.



FIGURA 16 – GRENOUILLE DIANTE DE DUAS ESTRADAS  
 FONTE: PERFUME (2006, 58'45'')

Em relação ao episódio da execução de Grenouille, o clímax da narrativa, percebe-se que o filme dá mais atenção ao engrandecimento do personagem. No dia da sua libertação, ele é ovacionado pelas pessoas e se sente realizado. Pode-se notar que as milhares de pessoas que aguardam a execução de Grenouille sofrem uma gradação de sentimentos e emoções: primeiramente, estão tomadas pelo ódio; depois, provocadas pelo perfume de Grenouille, ficam surpresas; então sentem afeição, admiração e, por fim, devoção. As pessoas fazem reverência a Grenouille vestido com roupas azuis e brancas<sup>62</sup>, um posicionamento crítico do diretor sobre a sociedade da aparência cujos valores são o poder, o dinheiro e a fama, ainda que

---

<sup>62</sup> Tykwer inspirou-se no romance para o figurino “burguês” de Grenouille, pois a questão da aparência é recorrente no texto de Süskind, inclusive com referências às cores das roupas: “calças e coletes de veludo azul” (SÜSKIND, 1985, p. 150) e “jaquetão azul, camisa branca” (SÜSKIND, 1985, p. 244). No capítulo 30, Grenouille passa por uma experiência científica proposta pelo Marquês de la Tailade-Espinasse à base de um sistema de ventilação que livraria Grenouille do seu fluido letal e o transformaria em um homem nobre. O narrador conta que Grenouille pôs-se diante de um espelho e viu que tinha uma aparência normal, e não de selvagem como antes, então “compreendeu que não tinham sido a sopa de pomba e nem a ventilação milagrosa que haviam feito dele um ser humano normal, mas tão somente o par de peças de roupa, o corte de cabelo e um pouco de cosmético” (SÜSKIND, 1985, p. 152).

passageiros. O choque fica bastante intenso no filme, porque desde o início Grenouille é apresentado em meio a contrastes que convivem simultaneamente no mesmo personagem. Sob um prisma, ele aparenta ser um menino irracional e quase um bicho indefeso: por exemplo, ao ouvir a sentença sem se manifestar, mantém seu processo interno de vítima que não questiona o destino ou sua própria existência. Por outro lado, ele surge diante das pessoas como extremamente culpado, a quem serão aplicados castigos cruéis, conforme a sentença imposta pela corte:

daqui a dois dias o aprendiz de perfumista Jean-Baptiste Grenouille será amarrado a uma cruz de madeira com o rosto levantado para o céu. E, enquanto ainda estiver vivo, receberá vinte golpes com um bastão de ferro quebrando as articulações dos braços, dos ombros, dos quadris e das pernas. Ele então será erguido e assim ficará até morrer e todos os habituais atos de clemência ficam expressamente proibidos ao executor. (PERFUME, 2006, 02'23"-03'19")

Com exceção de algumas palavras e ideias (como a quantidade de golpes e os atos de clemência), a sentença lida por um personagem subordinado do governo foi utilizada no filme praticamente igual à sentença descrita pelo narrador no romance. O narrador do romance acrescenta a essas informações, ainda, que o cadáver de Grenouille “deveria ser enterrado onde eram enterrados os animais, sem que qualquer sinal marcasse depois o local” (SÜSKIND, 1985, p. 237). O recurso utilizado pelo diretor reforça a questão de um texto ter sido adaptado para outro texto, pois o personagem subordinado do governo aparece na cena com um livro jurídico na mão lendo *ipsis litteris* o documento da condenação. Do mesmo modo, Süskind havia utilizado o recurso da leitura de um documento através do narrador, que afirma categoricamente: “A 15 de abril de 1766 foi realizado o julgamento, e lido para o acusado em sua cela [...] assim rezava o texto” (SÜSKIND, 1985, p. 237).

A execução é um exemplo de metáfora extrínseca realizada na composição do filme, a qual não expressa apenas a maneira pela qual o personagem se sente, expressa também a maneira pela qual o autor e o espectador o julgam, isto é, integra o pensamento na imagem. Emite-se um julgamento social e elabora-se uma comunicação entre autor, filme e espectador (DELEUZE, 2007).

O filme aproveita a grande quantidade de pessoas reunidas na praça gritando e clamando por um pouco do amor que exala de Grenouille para posicionar o cinema como arte das massas. Deleuze (2007) afirma que o cinema tem por objeto a Natureza e por sujeito, as massas, a individualização das massas, e não a de uma pessoa. Na FIGURA 17, a multidão observa Grenouille como em um espetáculo:

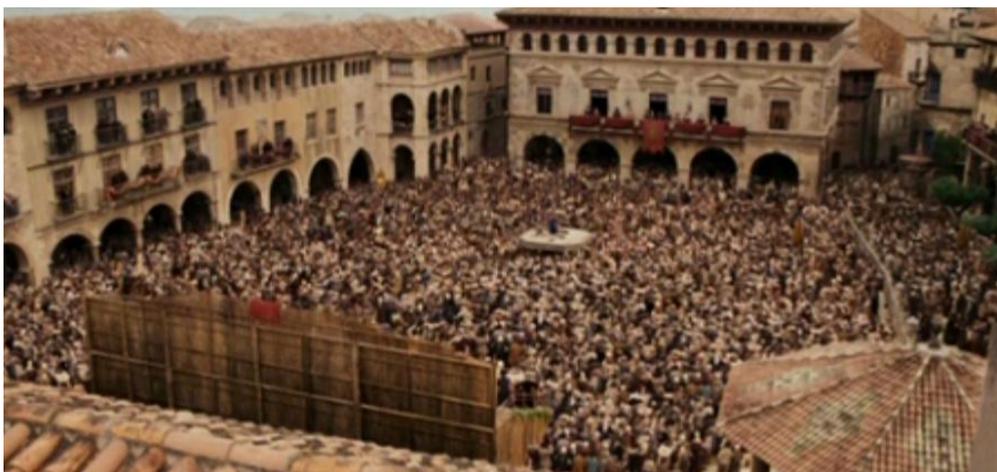


FIGURA 17 – MULTIDÃO DE PESSOAS ASSISTEM À CONDENAÇÃO DE GRENOUILLE  
 FONTE: PERFUME (2006, 2h04'18'')

Na FIGURA 17, nota-se que o palco como metáfora é o mesmo para Grenouille, que está disposto fisicamente sobre um palco de madeira, e para a audiência ao redor, pois os espectadores estão diante desses dois palcos. Esse tipo de metáfora ocorre a partir de um movimento de fora para dentro, ou seja, da multidão que observa em direção ao protagonista, que é observado. Deleuze identifica e denomina esse conceito de pensamento-ação:

a imagem cinematográfica se opõe à imagem teatral no fato de ir de fora para dentro, do cenário à personagem, da Natureza ao homem [...] É, portanto, ainda mais capacitada a mostrar a reação do homem sobre a Natureza, ou a exteriorização do homem. (DELEUZE, 2007, 195-196)

No caso do filme *O Perfume*, considerando a FIGURA 17, há três elementos que constituem essa filosofia: o protagonista em posição de destaque em cima do palco, a multidão que presencia as ações do protagonista e o público do cinema que assiste a ambos.

A ideia de palco é evidenciada no romance *O Perfume*, apontando em direção à teatralidade e à tragicidade da vida do personagem Grenouille. Existe no romance um questionamento subliminar sobre as diferenças, se é que existem, entre o espetáculo teatral e a vida. O capítulo 26, por exemplo, começa com a seguinte frase: “Palco desse delírio era – como não poderia deixar de ser – o seu império interior, no qual desde o nascimento tinha enterrado os contornos de todos os cheiros com que alguma vez houvesse deparado” (SÜSKIND, 1985, p. 130). Na sequência, todos os cheiros que Grenouille havia sentido ressurgiam na sua memória como se fossem “cenas de seu teatro interior” (SÜSKIND, 1985, p. 131). O interior de Grenouille estava se abrindo para os leitores, iniciando-se o “espetáculo seguinte do teatro grenouilliano da alma” (SÜSKIND, 1985, p. 138). Na condenação, o narrador compara o cadafalso a um “brinquedo, ou como o palco de um teatro de marionetes” (SÜSKIND, 1985, p. 242). Quando o protagonista entrou no pátio em uma carruagem e a multidão o aguardava, era igual a um espetáculo: “assim como no teatro se gosta de ver uma conhecida peça ser representada de um modo surpreendentemente novo. Muitos acharam até que a encenação da entrada fora adequada” (SÜSKIND, 1985, p. 243). A oposição entre realidade e encenação também aparece no capítulo 31, quando Grenouille, plenamente consciente, decidiu se passar por um *monsieur* perfumista na frente do marquês para ganhar importância na cidade de Taillade-Espinasse (Toulouse) e colocar seu plano em ação. O narrador relata que Grenouille fingiu um desmaio, acomodou-se em um divã de modo bem dramático, assumiu uma espécie de máscara teatral a fim de parecer outra pessoa e discursou “uma torrente de palavras de meia hora, interrompida por tosses, arquejos e faltas de ar, uma encenação que Grenouille sublinhou com tremores, gesticulações e rolar de olhos” (SÜSKIND, 1985, p. 154).

Ainda em relação às massas, o diretor Tom Tykwer propõe um exagero de fascínio nas cenas da condenação, pois pretende demonstrar como Grenouille é venerado pelas pessoas de maneira semelhante aos ídolos *pop* atuais. Tykwer explica que *O Perfume* discute o que se faz hoje na sociedade com a busca ensandecida por um ideal de imagem e de vida que geralmente não pode ser atingido. Para ele, o romance representa uma

espécie de estudo da ideologia do mundo estético. O livro é sobre como confundimos nossos ideais estéticos com a realidade. O mundo de hoje, especialmente no Ocidente, é dominado pela presença de estrelas e celebridades que representam um sistema de crenças no qual o brilho de uma pessoa consolida, justifica e até define a sua existência. Essa falácia é desmontada na história de Süskind e tragicamente despedaçada. No tempo de Grenouille, perfumes e sabão eram raridades disponíveis somente para os ricos. Então, um homem simples e imperceptível surge sozinho, cria um ultraperfume para ele e torna-se um *superstar* de um dia para outro.<sup>63</sup> (COMENTÁRIOS..., 2006, p. 18)

Assim, aos olhos da multidão, Grenouille deve ser idolatrado pelos seus feitos, porque espalhou no ar o melhor perfume do mundo e aparentemente está vestido como nobre, de meias e casaca de botões com as cores azul e dourado, digno de louvores.



FIGURA 18 – DE JOELHOS, O CARRASCO DECLARA QUE GRENOUILLE É INOCENTE  
 FONTE: PERFUME (2006, 2h02'19'')

Na FIGURA 18, pode-se notar as expressões faciais de prazer e de alegria, em alguns de desespero, que são muito parecidas com as expressões

<sup>63</sup> No original, em inglês: “a kind of study of the ideology of the aesthetic world. The book is about how we confuse our aesthetic ideals with reality. Today’s world, especially in the West, is dominated dominated by the presence of stars and celebrities who represent a system of belief in which the shining foil of a person cements, justifies and even defines their existence. This fallacy is taken apart in Süskind’s story and tragically torn to shreds. In Grenouille’s time, scents and soap were rarities only available to the rich. Then this simple, inconspicuous man comes along, creates an ultra-scent for himself and becomes a superstar overnight”.

das multidões de fãs que se espalham pelo mundo em *shows* de música e outros tipos de espetáculos em massa.

## 5.2 RECURSOS DA NARRATIVA FÍLMICA

A vantagem das adaptações cinematográficas é a possibilidade de elas criarem “uma nova situação audio-visual-verbal mais do que meramente imita[re]m o velho estado de coisas representadas pelo romance original” (STAM, 2006, p. 26). No caso de *O Perfume*, o final da história é contado no início do filme. A história começa com um *flashforward* que mostra o personagem preso, arrastado por oficiais, depois ouvindo sua sentença de morte diante do povo (PERFUME, 2006, 01’20”-03’30”). Os espectadores percebem que o personagem cometeu um crime muito grave (devido à crueldade da sentença) e criam uma expectativa. O fim da história é recontado no final do filme de forma diferente: no tempo da história são dois dias depois das cenas iniciais do filme, quando Grenouille se prepara para a execução. Mais um elemento surpresa é desencadeado, uma vez que ele está com um vidrinho de perfume, e o perfume é tão poderoso que todos mudam de ideia quanto à sentença. Grenouille não é executado e os espectadores sofrem uma reversão da expectativa. Esse prazer da adaptação advém da “repetição com variação, do conforto do ritual combinado à atração da surpresa” (HUTCHEON, 2011, p. 25). Como o processo de adaptação de uma obra envolve (re)interpretação e (re)criação, as diferentes cenas contam o momento da condenação sem produzir réplicas. O retorno ao episódio da execução não é uma réplica do mesmo momento da história com as mesmas imagens, mas uma recriação que alude ao início do filme.

Em relação à filmagem das reações da multidão, Tykwer afirmou que foi um desafio recriar a cena final de amor em que todos os presentes na praça caem sobre os outros, tiram as roupas e compartilham um envolvimento erótico intenso (COMENTÁRIOS..., 2006). Para ele, parecia impossível em termos dramáticos, demonstrar a incrível transformação dos personagens nas faces

e nos corpos dos atores, porque eram centenas deles misturados. Por isso, Tykwer imaginou a sequência como uma espécie de coreografia, uma dança performática que parecesse natural e artística ao mesmo tempo (COMENTÁRIOS..., 2006). Contratou, então, o grupo de dança espanhol La Fura dels Baus e juntou aos dançarinos mais atores extras que totalizaram 750 pessoas na cena, o que recriou perfeitamente a intoxicação que o perfume de Grenouille causa na multidão e a forte explosão de amor e desejo descrita no capítulo 49 do romance:

[...] o povo entregava-se, entrementes, cada vez mais desavergonhadamente à incrível embriaguez dos sentidos que a aparição de Grenouille desencadeara. Quem no começo, ao olhá-lo, sentira apenas compaixão e simpatia estava agora pleno de desejo nu e cru; quem primeiro admirara e desejara era levado ao êxtase. [...] E todos se sentiam por ele atingidos e dominados em seu ponto mais sensível: ele os atingira em seu centro erótico. (SÜSKIND, 1985, p. 246-247)

Outro recurso bem frequente no filme, até bastante óbvio se for considerada a extensão da narrativa em quatro partes e seu grande arcabouço de detalhes, é a condensação do romance. O personagem foi adotado por várias amas, pelo padre e por Mme. Gaillard no romance, mas a maioria desses fatos foi modificada no filme para menos falas, mais dramatização e cenas de impacto a fim de se obter o efeito desejado: “o trabalho do adaptador é o de subtrair e contrair; isso é chamado de arte cirúrgica” (HUTCHEON, 2011, p. 43). De tantos deslocamentos e mudanças que Grenouille faz durante o seu percurso de vida, pode-se dizer que o filme se tornou um *road movie* (filme de estrada), como são conhecidas as produções cinematográficas que se baseiam na transformação que sofre um personagem conforme os locais por onde passa.

No filme, Grenouille sai do orfanato para o curtume, em seguida conhece o mestre dos perfumes Baldini, aprende algumas técnicas e vai até as montanhas, onde se esconde em uma caverna. Na sequência, Grenouille viaja para Grasse, onde os assassinatos começam a acontecer e ainda persegue a sua última vítima em uma ilha na Provença. Essa estrutura espacial diversa foi muito bem trabalhada por Tykwer no filme, que redesenhou os detalhes históricos de cada região durante o tempo dos acontecimentos. Conforme as palavras de

Robert Stam (1981, p. 61), o “artista exerce controle sobre o tempo de sua história [e o] tempo fílmico pode ser prolongado ou abreviado pela montagem”. Geralmente o tempo discursivo escolhido é proporcional à importância narrativa do evento, isto é, um elemento-chave para a compreensão da obra como um todo. No filme *O Perfume*, são exemplos de elementos-chave a cena da loja de perfumes, a sequência de cenas da perseguição à primeira mulher, o sufocamento e perda rápida do aroma dela (PERFUME, 2006, 21’23”-25’10”) e o momento em que Grenouille chora por perceber que a melhor essência do mundo não lhe trouxe a felicidade e a plenitude (PERFUME, 2006, 2h09’30”-2h09’50”). É o reverso das expectativas.

No filme, o tempo é acelerado sem que o leitor perca a compreensão da narrativa, por exemplo, quando Grenouille deixa de ser bebê e já aparece crescido (PERFUME, 2006, 09’10”) ou quando sai do orfanato para o curtume (PERFUME, 2006, 12’10”). Essas acelerações foram realizadas no filme por meio de cenas de Grenouille contemplativo, abrindo portas, braços abertos e visão para frente, pois ele enxergava a sujeira e a pureza do mundo através do seu olfato. Conforme enfatizado anteriormente, para Deleuze (2007), essa é a principal característica do cinema: juntar em uma única cena o passado, fatos vividos pelo personagem na narrativa, com o futuro, aquilo que o espectador ainda não conhece. Portanto, “a imagem cinematográfica [...] pode fundir o movimento reportando-o ao todo que ele exprime (metáfora, que reúne as imagens)” (DELEUZE, 2007, p. 194). Esse tipo de fusão feita por meio do enquadramento do personagem Grenouille na tela pode causar uma impressão ao mesmo tempo de fechamento e de abertura para um outro lugar, da mesma forma como Grenouille se sentia no seu íntimo. No filme, Grenouille aparece constantemente enquadrado pelas portas, pelas grades ou pelos cenários ao ar livre, passando ao espectador a sensação de aprisionamento e confinamento. Quando os enquadramentos apresentam Grenouille voltando-se para fora, com o rosto projetado para a frente, o nariz altivo descobrindo o mundo à sua espera, tem-se a impressão de uma esperança de escape e de realização pessoal.



FIGURA 19 – GRENOUILLE ABRE AS PORTAS DO ORFANATO, DE BRAÇOS ABERTOS PARA O MUNDO

FONTE: PERFUME (2006, 09'10'')



FIGURA 20 – GRENOUILLE ADULTO, DE BRAÇOS ABERTOS PARA O MUNDO

FONTE: PERFUME (2006)



FIGURA 21 – GRENOUILLE SONHA COM OS PERFUMES ALÉM DO CURTUME  
 FONTE: PERFUME (2006, 14'06'')

No capítulo 7 do romance, a sensação utópica de fuga atinge Grenouille por meio da maresia. Para o protagonista, o oceano era algo ao mesmo tempo simples e grandioso, um aroma tão especial que ele vacilava em “dividir os seus odores de peixe, de sal, de água, de algas, de frescor e assim por diante. Preferia deixar o cheiro do mar reunido, preservava-o como um todo na memória e o fruía indiviso” (SÜSKIND, 1985, p. 40). Tinha vontade de navegar em uma embarcação livre no oceano, sem avistar terra alguma<sup>64</sup>, para voar no “infinito aroma do mar” e “embebedar-se” desse aroma (SÜSKIND, 1985, p. 40). Como esse sonho nunca se realizou, pode-se dizer que o mar representa um mundo inatingível para Grenouille: “jamais em sua vida haveria de ver o mar, o mar de verdade, o grande e imenso oceano que havia a ocidente, nem jamais haveria de misturar-se com esse aroma” (SÜSKIND, 1985, p. 40).

Um recurso igualmente interessante é o uso da narração voz *off* em alguns momentos do filme, que é feita pelo ator John Hurt. O narrador passa a

<sup>64</sup> O narrador explica que Grenouille ficou sabendo através de narrativas o “quão grande era o mar e que nele se podia navegar durante vários dias com navios sem ver terra alguma”, ou seja, foram histórias contadas por outras pessoas, o que se pode caracterizar como metalinguagem no romance (narrativa dentro de narrativa).

sensação de que se está diante de uma contação de história, uma moldura narrativa, que apresenta os acontecimentos sem interferir na experiência única do espectador. Esse narrador permanece como uma voz fundamental para a compreensão dos acontecimentos. Tykwer criou um possível equivalente cinematográfico para o narrador de Süskind, que explora os personagens por meio de suas ações sem intervir ou julgar diretamente como fizeram muitos escritores realistas como Henry Fielding, Honoré de Balzac e Machado de Assis. Apesar dessa relativa neutralidade, a principal característica do filme é que as imagens substituem as descrições, por isso, o efeito é ainda mais intenso: os espectadores são impulsionados a concentrarem-se absolutamente no cheiro. Sem a imagem explícita do narrador, os espectadores passam a contar apenas com a voz forte de John Hurt e o diretor usa a câmera para focar nas imagens às quais Grenouille se refere utilizando-se de pouquíssimas palavras. Em uma cena cujo fotograma aparece a seguir na FIGURA 22, a câmera acompanha os objetos que formam o vocabulário limitado de Grenouille, alguns substantivos e adjetivos que ele aprendeu, como se fosse o próprio sopro dos aromas chegando às narinas.



FIGURA 22 – GRENOUILLE FAREJA AS COISAS DO MUNDO  
FONTE: PERFUME (2006, 09'40'')

Essa cena do filme faz alusão ao seguinte trecho do romance:

Grenouille estava sentado, com as pernas esticadas, sobre a pilha de lenha, as costas apoiadas na parede do galpão; tinha os olhos fechados e não se mexia. Só o odor da madeira, que se elevava ao seu redor e ficava preso debaixo do teto como sob uma campânula. Bebeu esse odor, afogou-se nele, impregnou-se dele até o último e mais íntimo poro, tornou-se ele mesmo madeira, como um boneco de pau. Como um Pinóquio, como morto, ficou estirado sobre a pilha de madeira, até que, muito tempo depois, talvez mais de meia hora, proferiu a palavra “madeira”. Como se estivesse recheado de madeira até as orelhas, como se a madeira lhe chegasse até o pescoço, como se ele tivesse o estômago, a goela, o nariz cheios de madeira, assim ele vomitou a palavra. (SÜSKIND, 1985, p. 28)

No romance, os indícios de que existe uma narração são expressos por alusões e referências metalinguísticas aos modos de narrar, por exemplo, “A sua história é contada aqui” (SÜSKIND, 1985, p. 7), “falar desse universo como uma paisagem é uma *façon de parler*” (SÜSKIND, 1985, p. 131-132) e “O que nós aqui, para melhor entendimento, reproduzimos num discurso indireto e ordenado” (SÜSKIND, 1985, p. 154). Esses trechos demonstram que Süskind utilizou uma perspectiva metalinguística no romance *O Perfume*. Além disso, a transposição para o cinema mantém a chamada pregnância do texto anterior, isto é, “a presença dum texto noutra, em termos de intertextualidade [...] desde que se possa encontrar num texto elementos anteriormente estruturados” (JENNY, 1979, p. 7;16), como se pode perceber com a força descritiva do romance transposta para o filme em imagens.

Diferente de outras obras fílmicas e literárias que possuem apenas um final marcante, a narrativa de *O Perfume* possui dois finais de igual significação e representatividade – tanto no romance quanto no filme. Além da condenação, ainda há uma última cena. Trata-se do momento em que Grenouille retorna a Paris no mesmo lugar onde nasceu. Após ter criado o melhor perfume do mundo, aquele que poderia lhe proporcionar incontáveis prazeres e lhe dar o poder universal, quase como um novo Messias ou o próprio Deus sobre a terra, Grenouille percebe que jamais poderá cheirar a si mesmo e ter um perfume próprio. Totalmente decepcionado e deprimido, ele foge da praça onde seria a condenação, porque o perfume tão fascinante que havia criado não era capaz de fascinar a ele mesmo; Grenouille desejava exalar um cheiro pessoal, o que

praticamente era sinônimo de existir, de sentir a vida pulsando e mostrar aos outros quem realmente era de dentro para fora. Sem essa realização, ele decide morrer: derrama sobre a cabeça todo o perfume do frasco e encontra uma maneira de ser livre e retornar à sua essência.

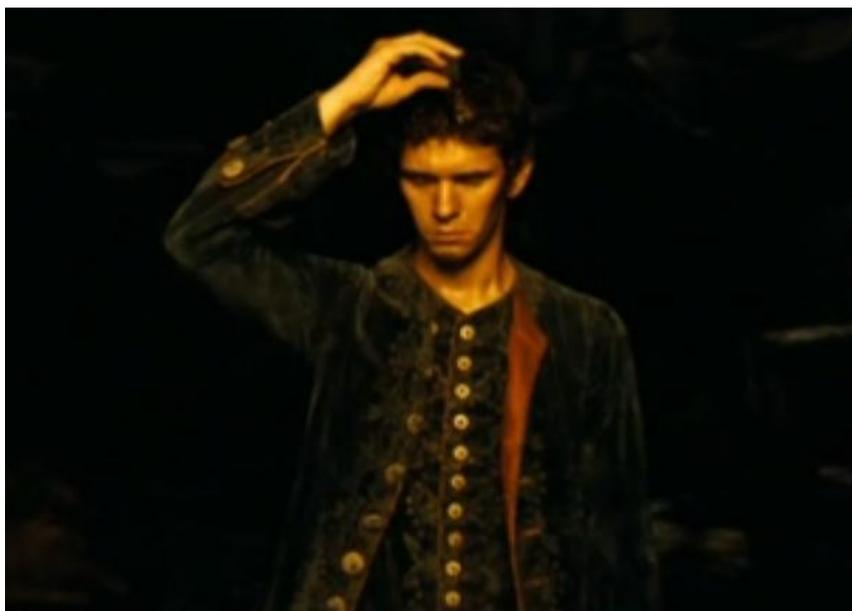


FIGURA 23 – GRENOUILLE DERRAMA O PERFUME SOBRE A CABEÇA  
FONTE: PERFUME (2006)

Como ilustra a FIGURA 23, no filme, após derramar o poderoso perfume sobre a cabeça, Grenouille atrai as pessoas ao redor, que ficam eufóricas e devoram todas as partes do seu corpo como hienas famintas. Desse modo, ele se torna um desaparecido, mas consegue permanecer no seu lugar, entre a sua gente. Pode-se fazer uma analogia com a ideia de registro e preservação do original que deixou de existir no campo da adaptação, pois os artistas recriam e dão sentido às suas obras a partir de discursos anteriores, conforme os conceitos de apropriação e assimilação de Julie Sanders (2007). O processo de adaptação utiliza-se do âmago do texto-fonte, o seu interior, as suas raízes, para se libertar em uma nova obra.

### 5.3 O PERFUME COMO PERSONAGEM

O perfume é uma questão central para as duas mídias, destacando-se nas narrativas e colocando-se como fundamental em toda a trajetória de vida do protagonista. Devido à importância que consagra nas duas narrativas, o perfume dá título ao romance e ao filme e pode ser compreendido como um personagem não humano. No lugar em mais destaque dos títulos aparece a palavra “perfume” e, em segundo plano, no subtítulo, aparece a palavra “assassino”. Portanto, o título completo demonstra que a história de um assassino é, na verdade, a história de um perfume – único e sublime.

O grande responsável pela obsessão de Grenouille é o perfume, que se torna a sua obra-prima, atraindo magicamente todas as pessoas e proporcionando-lhe uma sensação momentânea de ser amado. No desfecho da narrativa, o perfume consolida-se como elemento principal das obras. Causador de toda a transformação do personagem, do julgamento e da própria história, o perfume, que contém o amor (um dos perfumes famosos comercializados no romance chama-se Amor e Psiquê), faz com que pessoas de aparente pudor e castidade se tornem livres. Homens da igreja, da nobreza e do povo se tornam iguais. Até mesmo o carrasco, símbolo da frieza, fica com a mão trêmula e o coração mole. Süskind descreve esse poder do perfume, tão poderoso quanto a respiração e a própria vida, com as seguintes palavras:

as pessoas podiam fechar os olhos diante da grandeza, do assustador, da beleza, e podiam tapar os ouvidos diante da melodia ou de palavras sedutoras. Mas não podiam escapar ao aroma. Pois o aroma é um irmão da respiração. Com esta, ele penetra nas pessoas, elas não podem escapar-lhe caso queiram viver. E bem pra dentro delas é que vai o aroma, diretamente para o coração [...] Quem dominasse os odores dominaria o coração das pessoas. (SÜSKIND, 1985, p. 162-163)

Existem razões significativas para a constituição perfeita do perfume criado por Grenouille. A maioria de suas vítimas eram mulheres virgens, que exalavam ainda o frescor de um corpo saudável. A virgindade das jovens evoca a ideia de algo intocado, delicado e puro, da mesma forma que as flores o são,

portanto provocam sensações de amor das mais belas e verdadeiras. De acordo com os estudos de Corbin (1987, p. 226), as jovens virgens eram capazes de “suscitar o desejo sem trair o pudor, eis o papel atribuído à olfação no refinamento do jogo amoroso, que manifesta uma nova aliança entre a mulher e a flor”. Há no corpo da virgem “os eflúvios que emanam do corpo grácil, cujo timbre olfativo ainda não foi estragado pelo esperma masculino: o terno aroma de manjerona que a virgem exala é mais doce, mais embriagante que todos os perfumes da Arábia” (CORBIN, 1987, p. 234). No romance, por exemplo, a moça que mais cheira bem na escala de Grenouille é uma ruiva de 16 anos que foi criada respeitando sua castidade dentro dos perfumados jardins da casa, o que lhe dava a impressão de abrigar dentro de si uma alma floral. Para Grenouille, seguindo essa lógica associativa entre mulheres e flores, as moças escolhidas funcionavam como parte de uma estrutura olfativa que pertence a qualquer trabalho analítico e meticuloso realizado pelos perfumistas no momento de combinar essências para criar um perfume. Existem as essências de superfície, as de saída (ou cabeça), as de coração (ou corpo) e as de base (ou fundo), sempre combinadas em notas que podem ser contrastantes ou harmoniosas (florais e amadeiradas, cítricas e refrescantes etc.). As mulheres ruivas também despertavam interesse em Grenouille, as quais foram sempre consideradas mais odorantes que as loiras e as morenas. Segundo Corbin, (1987, p. 63), a cor avermelhada dos cabelos e da pele das ruivas foi inicialmente associada com o sangue menstrual: “ao mesmo tempo pútridas e fascinantes, como se um ciclo desregulado as fizesse evacuar regras perpétuas”. Quando um odor feminino arrebatador chegava às narinas de Grenouille, ele não tinha dúvidas de que fosse oriundo de uma ruiva (SÜSKIND, 1985, p. 178).

A primeira vítima foi uma mocinha de mais ou menos 14 anos que carregava um cesto de nectarinas e exalava um aroma muito diferente, mais agradável que todos os outros já conhecidos no repertório de Grenouille. Quando a garota das nectarinas passou pelas calçadas enquanto acontecia a comemoração pelo aniversário da coroação do rei, Grenouille sentiu de repente que “o vento lhe trouxe algo mínimo, quase impossível de notar, um pequeno fragmento, um átomo de aroma, não, ainda menos: a noção de um aroma mais

que um aroma de fato” (SÜSKIND, 1985, p. 46). Exalava pelo ar a fumaça dos fogos de artifício e os suores das milhares de pessoas presentes, mas Grenouille identificou naquela confusão olfativa uma mistura de frescor e calor, de leite e seda, “uma mistura de ambos, do fugaz e do pesado, não uma mistura, mas uma unidade e, além disso, restrita e fraca e, ainda assim, sólida e fundamental” (SÜSKIND, 1985, p. 44). Era incompreensível, “indescritível, de modo nenhum classificável, a rigor nem deveria existir” (SÜSKIND, 1985, p. 44). Grenouille estava completamente atraído e preso a esse cheiro que podia ser considerado “belo” como uma imagem bonita é assim declarada. Diante desse aroma, o resto era absurdo; era “a pura beleza, beleza pura” (SÜSKIND, 1985, p. 46). “Palpitava-lhe a extraordinária sensação de que esse aroma seria a chave para ordenar todos os outros aromas, que não se entenderia nada de aromas e se não tivesse entendido esse; e ele, Grenouille, teria desperdiçado a vida se não conseguisse pegá-lo” (SÜSKIND, 1985, p. 43). A partir desse aroma-chave, Grenouille iniciou uma empreitada incessante para possuir os aromas. Perseguiu a garota e decidiu matá-la para capturar a sua fragrância, pois queria guardar o melhor dela: “o princípio do seu perfume” (SÜSKIND, 1985, p. 49). Quando pôde farejar todo o corpo da garota, sentiu uma sensação de felicidade “como se estivesse nascendo pela primeira vez [e] sua vida tinha sentido e finalidade e objetivo e destinação mais elevados” (SÜSKIND, 1985, p. 48).

No filme, o crime premeditado recebeu uma característica acidental, pois Grenouille colocou as mãos na boca da garota apenas para evitar que ela gritasse e chamasse a atenção dos vizinhos. Por isso, pode-se dizer que o diretor quis isentar Grenouille de qualquer culpa e crueldade, evidenciando a necessidade que ele sentia de tomar o perfume para si. Outro fato interessante é que o filme ampliou a cena da garota das nectarinas: no romance são cerca de seis páginas dentro do capítulo 8 que narram o fato e no filme são quase dez minutos. Isso se deve à qualidade de atuação de Karoline Herfurth, a atriz que interpreta a moça. De acordo com Tykwer, seu desempenho foi tão bom no teste de audição que a equipe decidiu expandir o papel dela no filme (COMENTÁRIOS..., 2006).

Grenouille conheceu a última vítima quando ela ainda era uma criança. Fisgado pelo odor magnífico da menina, Grenouille percebeu que precisava esperar alguns anos até que o tempo desenvolvesse o máximo do seu potencial. Evidentemente, para Grenouille a beleza de Laure era olfativa, e não visual, como os demais insistiam em reconhecer. Para ele, ao contrário das definições “burras” e comparações “idiotas” baseadas em concepções óticas, a beleza de Laure estava em seu perfume maravilhoso: “tinha um cheiro tão assustadoramente divino que, quando viesse a se desenvolver em todo o seu esplendor, exalaria um perfume como jamais o mundo havia sentido” (SÜSKIND, 1985, p. 179). O capítulo 41 do romance trata da beleza de Laure, que atingiu a perfeição quando completou 16 anos de idade:

tinha cabelos ruivos e olhos verdes. Seu rosto era tão cativante que visitas de todas as idades e de ambos os sexos ficavam instantaneamente paralisadas, sem conseguirem mais despregar os olhos daquele rosto, a que lambiam como se lambessem sorvete com a língua, com expressão abobada. (SÜSKIND, 1985, p. 208).

Como um colecionador das melhores fragrâncias, Grenouille decidiu completar a sua criminosa obra com a mais perfeita de todas e de uma forma que não maculasse essa perfeição nem em qualidades nem em intensidade.

A manipulação dos odores feita pelos perfumistas possui efetivamente um quê de segredo e mistério, algo que pode ter sido herdado dos antigos alquimistas e religiosos que lidavam com perfume. Esse pensamento ajudou a intensificar a aura de suspense que o romance criou a partir das descrições olfativas nos momentos em que Grenouille extraía e produzia um perfume. O próprio Grenouille pode ser considerado um personagem misterioso, porque permanece recolhido em si mesmo durante toda a narrativa, sendo identificado como assassino pela polícia somente nos últimos capítulos do romance. “Incapazes de descrever um aroma, chamam-lhe misterioso e a impenetrabilidade de um perfume que desafia a linguagem é transferida para quem o usa, ou assim se declara” (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 1996, p. 200). Por isso, é muito difícil decifrar suas intenções e ações, o que foi explorado no filme através de características próprias dos filmes de suspense: a aparição sorrateira dele nas cenas, o corte das cenas de violência para o

momento pós-crime, o fundo musical lento e assustador, a fotografia escura etc., elementos característicos do *noir*. No filme, há uma constante sensação de mistério e suspense por parte do espectador. Por exemplo, quando o mestre Baldini explica para Grenouille como se faz um perfume reunindo 12 essências básicas, conta a ele também sobre a lenda dos egípcios que utilizaram uma 13ª essência secreta que nunca foi descoberta, aumentando o suspense no espectador. Em relação à quantidade de essências, de certa forma os espectadores recebem um sinal, um aviso de quantas mulheres seriam mortas e de como a última vítima seria especial. No romance, não se sabe previamente quantas moças são; o narrador revela somente no capítulo 40 que 24 moças foram mortas pelo assassino e ele ainda estava em busca da última.

A fim de concretizar essa combinação de modo perfeito, Grenouille sempre perseguiu moças virgens. Além disso, os seus crimes aconteciam no fim da madrugada, ao alvorecer, porque os odores florais desprendem-se nesse momento do dia. Segundo Corbin (1987, p. 235), é “em perfumes da natureza e durante os primeiros raios de sol que o olfato deve ser exercitado”. No filme, por outro lado, a terceira vítima de Grenouille era uma prostituta. Essa mudança demonstra que o diretor estabeleceu uma relação com as cenas chocantes do bacanal que acontece no desfecho da história. Para o perfume tornar-se tão sexualmente apelativo, era necessário o cheiro forte de uma mulher maculada pelo sexo que dispusesse da intensidade do almíscar para segurar todas as outras essências das virgens. Tendo em vista a propriedade de retenção do almíscar e seu favoritismo como uma essência feminina sensual, pode-se dizer que a função dele no perfume é “idêntica à do corpete, que acentua as saliências do corpo” (CORBIN, 1987, p. 100) e provoca o sexo oposto. No final, “a monotonia dos aromas inocentes e bem comportados é quebrada pelos cheiros fortes” (CORBIN, 1987, p. 251). Somando-se as duas qualidades odoríferas, tem-se a mulher que deseja “ser respirada; ela afirma desse modo a vontade de autoexpressão. Por essa discreta alusão aos impulsos do corpo, por essa busca do reflexo, ela cria uma aura de sonho e de desejo” (CORBIN, 1987, p. 99). Comparado à mulher perfeita, o resultado do trabalho é um perfume tão bom e tão intenso que consegue despertar o amor e o desejo em todas as pessoas ao redor.

Nesse sentido, o perfume provoca uma reminiscência olfativa, uma “estranha sensação que arranca o véu entre o coração e o pensamento, abole a distância que separa o passado do presente e conduz à melancolia do *never more* pela tomada de consciência da unidade do eu” (CORBIN, 1987, p. 258). Grenouille criou um perfume constituído da mesma natureza afetiva das lembranças que se ligam às sensações do olfato, fazendo a imaginação e a reminiscência infiltrarem-se no coração das pessoas. Das gotas de perfume espargidas no lenço, surgiu um forte sentimento de coexistência e de unidade que somente as ações olfativas como respirar, expirar e aspirar podem conseguir. No entanto, tendo em vista que o olfato não se prende à razão, sabe-se que “o coração comanda o seu jogo, independentemente do pensamento; quando se retira o véu, sentimos por tudo aquilo que perdemos e a melancolia toma conta de nossa alma” (CORBIN, 1987, p. 259). Com isso, toda sensação aparentemente boa e reconfortante transforma-se em nada, porque não há eternidade nenhuma em um perfume. Capaz de evocar o “charme profundo, mágico, com o qual nos embriaga, no presente, o passado restituído”, o melhor perfume do mundo logo se torna uma banalidade (CORBIN, 1987, p. 260). Diante dessa decepção, Grenouille percebeu que o perfume não seria o caminho para sua felicidade e que não existia outra forma de atingi-la: havia encontrado o seu próprio final. Esse final apoteótico do romance, em que o criminoso e condenado Grenouille reverte totalmente a situação, faz com que ele assuma o papel de criador, ou dono do espetáculo, ou ainda aquele que detém os fios das marionetes para manipular os seus movimentos. Grenouille assemelha-se a duas figuras importantes discutidas nesta dissertação: o próprio ficcionista, que domina e detém os personagens e os rumos que estes devem perfazer ao longo do romance, e o adaptador, que recria a história a partir do seu ponto de vista. Alguns trechos do romance comprovam essa analogia, como no capítulo 33, quando Grenouille inventa uma história sobre sua experiência de vida nas cavernas: “Tinha de contar e recontar a história dos assaltantes que o haviam sequestrado, do cesto que era baixado em sua direção e da escada. E a cada vez ele enfeitava mais a história, acrescentando novos detalhes” (SÜSKIND, 1985, p. 167).

No romance, Süskind atribui ao perfume o *status* de obra de arte máxima e perfeita, resultado da combinação entre a inspiração, o talento nato e o trabalho árduo de Grenouille. Esse projeto de incluir os perfumistas e suas criações nas categorias artísticas vai ao encontro do que realmente se tem delineado na contemporaneidade. Jaquet (2014, p. 190) acredita que existe uma “nova tendência de arrancar o perfume do seu estado de produto de luxo e de consumo e conferir-lhe uma dimensão artística”. Prova desse fenômeno são as inúmeras exposições pelo mundo que se dedicam ao perfume, como “Hino ao perfume” (1992) e “Segredos do perfume, viagem através da essência” (2001), ambas promovidas pelo Comitê Francês do Perfume. Além disso, desde os anos 1980, multiplicam-se os museus e institutos voltados para a história e a cultura em torno dos perfumes, como o Museu Internacional da Perfumaria, situado em Grasse, na França, um dos mais completos, e a Osmoteca de Versalhes, também na França, que abriga em frascos mais de 1300 fragrâncias diferentes.

No entanto, há um obstáculo epistemológico que dificulta a inclusão do perfume no âmbito das artes: como foi discutido no subcapítulo 4.2 desta dissertação, o perfume possui um caráter efêmero e volátil. Foi a mesma dificuldade enfrentada por Grenouille quando não conseguiu fazer a sensação do perfume perdurar e tornar o amor verdadeiro. Para contra-argumentar sobre o caráter efêmero do perfume, pode-se considerar o acionamento da memória, que faz o perfume permanecer por mais tempo por meio da sensação resgatada de experiências anteriores. Também pode ser realizada uma comparação com a música, que impressiona aos espectadores somente enquanto está sendo interpretada. Segundo Jaquet, (2014, p. 197), “assim como a melodia renasce graças à partitura, ao disco, à voz humana, o perfume pode renascer graças a um novo perfumante, a um novo frasco e principalmente, graças à sua fórmula”. A situação conflituosa é muito parecida com os ourives, os artesãos, os costureiros e os maquiadores: as joias meticulosamente lapidadas, os trabalhos criativos de artesanato, as delineações precisas e combinações de cores da maquiagem e as roupas nunca atingiram o patamar de arte nas sociedades, mas são reconhecidos e apreciados por muitas pessoas como se o fosse de verdade. Sendo assim, o

romance *O Perfume* impõe-se como uma tentativa de valorizar os perfumistas e o mundo dos perfumes, ressaltando o lado artístico dessa atividade. Em uma leitura para além das aparências, pode-se dizer que essa é uma proposta reflexiva sobre o teor da própria arte, da própria ficção literária.

## 6 CONCLUSÃO

Esta dissertação foi realizada com o objetivo maior de compreender a relação estabelecida entre o romance e o filme *O Perfume*, com foco na linguagem olfativa. É relevante observar que as interpretações pessoais construídas ao longo da pesquisa não esgotam as múltiplas possibilidades de leitura das duas obras, tampouco da base teórica e dos demais livros citados.

Os pressupostos teóricos que nortearam o capítulo 2 sugerem que adaptar é um processo constante de retomada de textos, intrinsecamente ligado ao potencial criativo do artista, o que aponta para a existência de um incessante e contínuo diálogo entre os textos e – num sentido mais amplo – entre as artes. No trabalho artístico de transposição de um livro para um filme (bem como em outras mídias), subjaz um processo de recriação em que o artista desfruta de liberdade para construir uma obra sob nova perspectiva e a partir de um novo contexto. O capítulo 3 foi de fundamental importância para relacionar as duas obras analisadas, considerando que o contexto dos dois artistas influenciaram suas produções em termos estéticos, ideológicos, sociais, históricos e culturais.

O capítulo 4 traçou uma linha cronológica sobre o modo como foi visto o sentido do olfato durante as mais diversas épocas históricas e como a linguagem olfativa foi abordada na literatura e na filosofia. Pôde-se concluir após os resultados desse estudo que o olfato foi extremamente valorizado no Ocidente pré-moderno, perdeu prestígio durante a modernidade e, atualmente, tem recuperado o destaque tanto nas ciências quanto nas artes. Também foi possível observar que o olfato está intimamente relacionado ao cotidiano das pessoas, mais do que se imagina, pois esse sentido afeta a alimentação, a saúde, a identificação do mundo externo, a preservação da memória, a sensibilidade artística, as relações interpessoais, os relacionamentos afetivos e sexuais, a constituição do ser humano como animal racional e até mesmo o comportamento moral.

Considerando o olfato como o ponto crucial desta dissertação, esses dados foram aplicados de forma mais direta no capítulo 5, com a análise em si

da transposição do romance para o filme. Foi possível perceber que a questão do romance e do filme é a (re)criação de uma linguagem olfativa artística, que possui beleza estética e deflagra as intimidades do ser humano, no caso exploradas intensamente através do protagonista Jean-Baptiste Grenouille. As duas obras de arte sugerem que todos os seres humanos são fundamentalmente animais, mas que reagem aos odores de uma forma particularmente humana. Pressupondo que essa relação é feita em via de mão dupla entre a humanidade e a animalidade existente em cada ser humano, o protagonista coloca-se como um ser contraditório e ambíguo diante dos leitores/espectadores. Além disso, um elemento muito importante nas duas obras é o perfume criado pelo protagonista, que, devido à sua constituição, deflagra o sentimento do amor nos personagens ao mesmo tempo em que desperta a sexualidade. Enfim, de um lado o amor associa-se com a sutileza, o encantamento e a pureza do coração humano diante de perfumes agradáveis; por outro lado, a sexualidade representa uma característica animal involuntária na qual o olfato possui enorme representatividade – já que os cheiros estão relacionados ao contato físico da pele e do corpo e às secreções sexuais.

Um ponto a se destacar nesta pesquisa é a semelhança entre as duas obras analisadas no que se refere ao protagonista e ao perfume criado por ele. A trajetória de vida de Grenouille e a perfeição do perfume que ele desenvolve obsessivamente a partir das mulheres mortas foram exploradas de modo muito parecido nas duas mídias. As modificações na história e no enfoque sobre os acontecimentos não interferem no percurso geral da narrativa, evidenciando que o “esqueleto” das duas histórias contadas são propositalmente iguais. Na transposição do texto-fonte para o texto-alvo, é possível perceber a questão nevrálgica desta dissertação: a criação de uma linguagem literária olfativa no romance de Süskind e uma recriação desse vocabulário e dessa visão de mundo no filme de Tykwer.

Destaca-se ainda no romance e no filme a maneira como o protagonista Grenouille, devido ao seu talento hipersensível, criou um mundo particular a partir do olfato. Por meio da análise, pode-se dizer que o romance e o filme utilizam o protagonista para configurar um novo olhar sobre o universo olfativo, que engloba todas as categorias de odores existentes: desde os

perfumes em sua essência estética, passando pelos cheiros característicos de elementos existentes na natureza *versus* os cheiros humanos e urbanos até chegar aos odores ruins, que não são aceitos pela sociedade. Süskind e Tykwer igualaram o olfato em nível de importância a todos os outros sentidos, principalmente em posição par com a visão, que se constitui como o princípio básico de apreciação estética no mundo moderno e contemporâneo. Os artistas evidenciaram, ainda, a beleza dos odores e como isso contribui para uma maior valorização de julgamentos baseados no olfato, de opiniões diversas em relação a um odor específico e de histórias que resgatam sensações olfativas guardadas na memória ou adaptam outras histórias conhecidas.

A pesquisa contribuiu muito para os estudos intermidiáticos, pois deflagrou a existência de inúmeros diálogos entre livros, filmes, pinturas e outros que ao longo das gerações foram se transformando devido ao pensamento de cada época, à ideologia do artista e à cultura de cada local. Nesse sentido, a análise do romance e do filme *O Perfume* oferece uma contribuição aos demais estudos críticos do percurso de uma adaptação desde o texto-fonte até o texto-alvo. Outro destaque desta dissertação é colocar-se como uma referência importante no estudo do olfato na literatura e no cinema, tendo em vista o trabalho minucioso feito pelos artistas analisados, apesar de não fechar definitivamente o tema. Pelo contrário, esta pesquisa pode ser considerada um ponto de partida para outros possíveis estudos em universidades brasileiras que abordem o olfato em obras de arte.

Estudos interessantes, por exemplo, podem relacionar um escritor que explora o olfato com as suas fontes e suas inspirações (como foi brevemente analisado nesta dissertação nas obras *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, e *Às Avessas*, de Huysmans) ou também considerar a impressão olfativa em outras artes pouco estudadas, partindo de um determinado artista. Pode ser feito um estudo da “linhagem” de filmes que se destacam ao trabalhar com o olfato, sendo ou não adaptações. Outras possibilidades de estudo que ficam como sugestões derivam do próprio romance *O Perfume*: 1) a análise do protagonista pelo viés da Psicologia; 2) a comparação de Grenouille com *Fausto*, de Goethe, conforme a leitura proposta por Wilson Ferreira, citado

nesta dissertação; 3) a relação de Grenouille com os outros personagens intermediada pelo olfato, e não pela palavra; 4) a ligação entre ficção e história existente no romance em se tratando da Revolução Francesa; 5) a metalinguagem do romance como apelo ao próprio fazer literário, aproximando-o do trabalho quase artístico do perfumista.

Há inúmeras conexões que podem ser estabelecidas sobre o tema do olfato, assim como houve um diálogo entre o romance e o filme *O Perfume*. Por conta dessa multiplicidade, esta pesquisa foi uma possível interpretação das duas obras e uma abertura para novos estudos sobre o olfato na literatura e em outras artes.

## REFERÊNCIAS

ACKERMAN, Diane. **Uma história natural dos sentidos**. Tradução Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Bertrand, 1992.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ANTUNES, Benedito (Org.). **Memória, literatura e tecnologia**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2005.

ARISTÓTELES. Problemata. In: E. S. Forster (Org.). **The work of Aristotle**. Oxford: Clarendon Press, 1927. Disponível em: <[http://archive.org/stream/worksofaristotle07arisuoft/worksofaristotle07arisuoft\\_djvu.txt](http://archive.org/stream/worksofaristotle07arisuoft/worksofaristotle07arisuoft_djvu.txt)>. Acesso em: 21/10/2014, 15h.

ASHCAR, Renata. A história do perfume da Antiguidade até 1900. **Revista ComCiência**, n. 91, 10 set. 2007. Disponível em: <[www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=28&id=329](http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=28&id=329)>. Acesso em: 20/06/2014, 15h30.

ASSIS, Angelo Adriano Faria. A razão brilha para todos. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, ano 9, n. 98, p. 18-22, nov. 2013.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Coleção Estudos – Crítica, v. 2).

BALZAC, Honoré de. **A comédia humana**: estudos de costumes – cenas da vida privada. v. 1. São Paulo: Biblioteca Azul, 2012.

BARBEITOS, Carmo Lédna Pereira. **Percepção do olfato**: folhas que não guardei. 2010. Disponível em: <[www.revistaohun.ufba.br/pdf/ledna.pdf](http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ledna.pdf)>. Acesso em: 30/10/2014, 17h20.

BARRY, Nicolas de. **Os perfumes históricos**. 2011. Disponível em: <[www.nicolasdebarry.com/historical\\_perfumes.ws](http://www.nicolasdebarry.com/historical_perfumes.ws)>. Acesso em: 22/10/2014, 15h50.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1973.

BASBAUM, Sérgio. Sinestesia e percepção digital. **Teccogs**, n. 6, p. 245-265, jan./jun. 2012. Disponível em: <[www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/artigos/2012/edicao\\_6/9-sinestesia\\_e\\_percepcao\\_digital-sergio\\_basbaum.pdf](http://www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/artigos/2012/edicao_6/9-sinestesia_e_percepcao_digital-sergio_basbaum.pdf)>. Acesso em: 31/10/2014, 13h15.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BAZIN, André. Por um cinema impuro – defesa da adaptação. In: \_\_\_\_\_. **O cinema**: ensaios. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **A tarefa-renúncia do tradutor**. In: WERNER, Heidermann (Org). Clássicos da Teoria da Tradução. Antologia Bilíngüe. v. 1. Florianópolis: UFSC, 2001.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória** – ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. Martins Fontes: São Paulo, 1999.

BURR, Chandler. **O imperador do olfato**: uma história de perfume e obsessão. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CALVINO, Italo. **Sob o sol-jaguar**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. (Coleção Debates).

CHADYCH, Danielle; LEBORGNE, Dominique. **Paris**: a história de uma grande cidade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2012.

CHAUDHARI, N.; ROPER, S. D. The cell biology of taste. **The Journal of Cell Biology**, v. 190, n. 3, p. 285–296, aug. 9, 2010. Disponível em: <<http://jcb.rupress.org/content/190/3/285.full>>. Acesso em: 01/04/2014, 16h40.

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

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia. (Org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: UFMG, 2006a.

\_\_\_\_\_. Inter textus/ inter artes/ inter media. In: **Aletria**: revista de estudos de literatura, v. 14, n. 1 (Intermedialidade), Belo Horizonte, UFMG, jul-dez 2006b, p. 11-41.

\_\_\_\_\_. Intermedialidade e estudos interartes. In: NITRINI, S. et al. (Orgs.). **Literaturas, artes, saberes**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: ABRALIC, 2008.

COMBEAU, Yvan. **Paris**: uma história. Tradução de William Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2011.

COMENTÁRIOS SOBRE O FILME PERFUME: THE STORY OF A MURDERER. 2006. Disponível em: <<http://static.thecia.com.au/reviews/p/perfume-the-story-of-a-murderer-das-parfum-die-geschichte-eines-morders-production-notes.rtf>>. Acesso em: 20/10/2013, 10h45.

CORAZZA, Sonia. **Aromacologia**: uma ciência de muitos cheiros. São Paulo: Senac São Paulo, 2002.

CORBIN, Alain. **Saberes e odores**: o olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX. Tradução Ligia Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio d'água, 2000.

\_\_\_\_\_. **A imagem-tempo**. Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007. (Cinema 2).

\_\_\_\_\_. **Conversações**. Tradução Peter Pál Pelbart. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010. (Coleção TRANS).

DE LISO, Oscar. **Padre Pio, the priest who bears the wounds of Christ**. [S.l.]: McGraw-Hill, 1960.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: UFMG, 2012. (Coleção Humanitas).

DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. v. 2. Belo Horizonte: RONA: FALE/UFMG, 2012.

DUBY, Georges. (Org.) **História da vida privada: da Europa feudal à Renascença**. v. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DUMAS, Alexandre. **Memórias gastronômicas de todos os tempos – seguido de – Pequena história da humanidade**. Organização, tradução e notas André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. **Quase a mesma coisa: experiências de tradução**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EIGENHEER, Emílio Maciel. **Lixo: a limpeza urbana através dos tempos**. Porto Alegre: Palotti, 2009.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio**s. São Paulo: Art, 1989.

FERREIRA, Wilson Ribeiro Vieira. Perfume: o assassinato do indivíduo pelo sagrado. **Blog Cinegnose**, fev. 2010. Disponível em: <<http://cinegnose.blogspot.com.br/2010/02/perfume-o-assinato-do-individuo-pelo.html>>. Acesso em: 25/04/2013.

\_\_\_\_\_. Alquimia e morte em Perfume: a história de um assassino. **Blog Cinegnose**, 26 nov. 2011. Disponível em: <<http://cinegnose.blogspot.com.br/2011/11/alquimia-e-morte-em-perfume-historia-de.html>>. Acesso em: 05/11/2014.

FLANDRIN, Jean-Louis. A distinção pelo gosto. In: ARIÈS, Philippe; CHARTIER, Roger (Orgs.). **História da vida privada**: da Renascença ao Século das Luzes. v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 267-309.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 20. ed. São Paulo: Loyola, 2010.

\_\_\_\_\_. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Organização e seleção de textos Manoel Barros de Motta. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. (Ditos & Escritos III).

FRAIN, Irène (Org.). **Je vous aime**: les plus belles lettres d'amour. Paris: Archipel, 2003. (Série Librio).

FRANÇA, Andréa. Cinema de terras e fronteiras. In: MASCARELLO, Fernando. (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006. (Coleção Campo Imagético).

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Tomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2015.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1973.

\_\_\_\_\_. Palimpsestos: a literatura de segunda mão. In: **Cadernos Viva Voz**. Tradução Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidades**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GOGOL, Nicolai. **O nariz**. Tradução Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2001.

GOMES, Cristina. **O cheiro das palavras**: o olfato na narrativa literária. 2009. 118 f. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Letras, 2009. Disponível em: <[http://tede.pucrs.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=2169](http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2169)>. Acesso em: 05/11/2014, 12h30.

GONÇALVES, Rita Isabel Correia Dourado Coelho. **Die Überzeugungskraft des Duftes**: a percepção olfativa e *Das Parfum* de Patrick Süskind. 2007. 124 f. Dissertação (mestrado) – Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2007. Disponível em: <<http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/14662/2/tesemestuberzeugungskraft000075098.pdf>>. Acesso em: 01/05/2015, 16h.

GUÉRON, Rodrigo. **Da imagem ao clichê, do clichê à imagem**: Deleuze, cinema e pensamento. Rio de Janeiro: NAU, 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. 1. reimp. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HOBBSAWM, Eric. **A era das revoluções**: 1789-1848. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

\_\_\_\_\_. **A era dos impérios**: 1875-1914. Tradução Sieni Maria Campo e Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

\_\_\_\_\_. **A era do capital**: 1848-1875. Tradução Luciano Costa Neto. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

HORÁCIO. **Sátiras**. Tradução Antônio Luís Seabra. Rio de Janeiro: Eidouro, [s.d.]

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. (Série Logoteca).

\_\_\_\_\_. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2011.

HUYSMANS, J.-K. **Às avessas**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

JAQUET, Chantal. **Philosophie de l'odorat**. Paris: Presses Universitaires de France – PUF, 2010.

\_\_\_\_\_. **Filosofia do odor**. Tradução Michel Jean Maurice Vicent e Maria Angela Mársico da Fonseca Maia. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. **Poétique**: revista de teoria e análise literárias, Coimbra, Almeida, n. 27 (Intertextualidades), p. 5-49, 1979.

JUVENAL. **Sátiras**. Tradução Francisco Antônio Martins Bastos. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LIMA, Grazielli Alves de. **Intermedialidade**: novas perspectivas de estudos interartes. jul. 2013. Disponível em: <[www.todasasmusas.org/09Grazielli\\_Alves.pdf](http://www.todasasmusas.org/09Grazielli_Alves.pdf)>. Acesso em: 10/02/2014, 20h50.

LOBÃO, Alexandre. Como escrever um romance de sucesso. **Literatura** – conhecimento prático, São Paulo, Escala Educacional, n. 21, p. 31-35, 2009.

LUCRÉCIO. **A natureza das coisas**. Tradução Antonio José de Lima Leitão. Lisboa, Tipografia Jorge Ferreira de Mattos, 1851. Disponível em: <[http://minhateca.com.br/minhaminhateca/hist\\*c3\\*b3ria+antiga\\*2c+medieval+e](http://minhateca.com.br/minhaminhateca/hist*c3*b3ria+antiga*2c+medieval+e)

+moderna/LUCR\*c3\*89CIO.+A+natureza+das+coisas+(s\*c3\*a9c.+l+a.C.),2603708.pdf>. Acesso em: 21/10/2014, 16h.

LURIA, Alexander. **The mind of a mnemonist**: a little book about a vast memory. Cambridge: Harvard University Press, 1987.

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

MARIUZZO, Patrícia. O sonho de um mundo sem cheiros ruins. **Revista ComCiência**, n. 91, 10 set. 2007. Disponível em: <[www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=28&id=320&tipo=0](http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=28&id=320&tipo=0)>. Acesso em: 20/06/2014, 16h33.

MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006. (Coleção Campo Imagético).

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Tradução Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1977.

\_\_\_\_\_. **Linguagem e cinema**. Tradução Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

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

MIRANDA, Célia Arns de. O entrelaçamento textual no pós-modernismo. **Scripta Uniandrade**, Curitiba, Uniandrade, n. 3 (Intertextualidades), p. 143-150, 2005. Disponível em: <[www.uniandrade.br/pdf/Revista\\_Scripta\\_2005.pdf](http://www.uniandrade.br/pdf/Revista_Scripta_2005.pdf)>. Acesso em: 07/04/2014, 18h55.

\_\_\_\_\_. Sociedade dos poetas mortos: um diálogo intertextual com Shakespeare. **SócioPoética**, Campina Grande, Eduep, v. 1, n. 6 (Dramaturgia e teatro: diálogos), p. 31-42, jul./dez. 2010. Disponível em: <<http://eduep.uepb.edu.br/sociopoetica/publicacoes/sociopoetica-v1n6.pdf>>. Acesso em: 07/04/2014, 17h16.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária – prosa**. v. 1. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaaios**. v. 2. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. **Aletria**: revista de estudos de literatura (Intermedialidade), Belo Horizonte, n. 14, p. 42-65, jul./dez. 2006. Disponível em: <[www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_txt/ale\\_14/ale14\\_wm.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_14/ale14_wm.pdf)>. Acesso em: 08/04/2014, 23h15.

MUTARELLI, Lourenço. **O cheiro do ralo**. São Paulo: Devir, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre verdade e mentira**. Organização e tradução Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007.

\_\_\_\_\_. **O anticristo**: ensaio de crítica do cristianismo. 3. ed. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2008.

NOVA, Vera Casa; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício (Orgs.). **Interartes**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

O CONTRABAIXO (*The Counterbass*). Direção: Christopher Hunter e Paul Cox. Intérpretes: Christopher Hunter e Siân Robins-Grace. 2011 (3m11s). Disponível em: <<http://vimeo.com/17677899>>. Acesso em: 09/02/2015, 17h30.

OLIVEIRA, Clenir Bellezi de. **Realismo, Naturalismo**. v. 6. São Paulo: Escala Educacional, 2007. (Coleção Literatura sem Segredos).

OLIVEIRA, Cléver Cardoso T. de. Deleuze: uma ontologia do cinema. **Anagrama**, ano 2, v. 3, mar./maio 2009. Disponível em: <[www.revistas.univerciencia.org/indez.php/anagrama/article/viewFile/6323/5731](http://www.revistas.univerciencia.org/indez.php/anagrama/article/viewFile/6323/5731)>. Acesso em: 30/10/2014, 21h.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Literaturas, artes, mídias: o que se entende por arte, hoje? **Scripta Uniandrade**, Curitiba, Uniandrade, v. 9, n. 1, p. 10-27, jan./jun. 2011. Disponível em: <[www.uniandrade.br/pdf/Scripta%20Uniandrade%209\\_N.%201\\_2011.pdf](http://www.uniandrade.br/pdf/Scripta%20Uniandrade%209_N.%201_2011.pdf)>. Acesso em: 08/04/2014, 23h30.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 2. ed. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PERFUME: a história de um assassino, 2006. Direção de Tom Tykwer. Alemanha/França/Espanha/EUA: Constantin/VIP 4 Medienfonds, 2006. 1 DVD (147min), color.

PIVA, Paula Cristina. **Cheirar bem pode fazer mal: a configuração de O Perfume como romance policial**. 2010. 91 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2010. Disponível em: <[http://base.repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/99180/piva\\_pc\\_me\\_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://base.repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/99180/piva_pc_me_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y)>. Acesso em: 05/11/ 2014, 12h35.

PLAUTO. **A comédia do fantasma (Mostellaria)**. Tradução de Reina Marisol Troca Pereira. Publicado em 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10316.2/34861>>. Acesso em: 30/03/2015, 15h50.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira Diniz; VIEIRA, André Soares (Orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. v. 2. Belo Horizonte: Rona, FALE/UFMG, 2012.

REICHMANN, Brunilda T. O que é metaficção? Narrativa narcisista: o paradoxo metaficcional, de Linda Hutcheon. **Scripta Uniandrade**, Curitiba, Uniandrade, n. 4 (Poéticas do contemporâneo), p. 331-347, 2006. Disponível em: <[www.uniandrade.br/pdf/Revista\\_Scripta\\_2006.pdf](http://www.uniandrade.br/pdf/Revista_Scripta_2006.pdf)>. Acesso em: 08/04/2014, 10h30.

REVEL, Jaques. Os usos da civilidade. In: ARIÈS, Philippe; CHARTIER, Roger (Orgs.). **História da vida privada**: da Renascença ao Século das Luzes. v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 170-210.

ROCHA, José Manuel Sacadura. **Civilização e culinária**. Disponível em: <<http://unigalera.xpg.uol.com.br/CCrenascimento.pdf>>. Acesso em: 30/03/2015, 18h50.

RODRIGUES, Sara Martin; FARIAS, Edson Silva de; FONSECA-SILVA, Maria da Conceição. **O cinema por Deleuze**: imagem, tempo e memória. In: Anais do VI ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 25-27 maio 2010. Disponível em: <[www.cult.ufba.br/wordpress/24291.pdf](http://www.cult.ufba.br/wordpress/24291.pdf)>. Acesso em: 18/11/2013.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. (Coleção Debates).

SANDERS, Julie. What is adaptation? In: \_\_\_\_\_. **Adaptation and appropriation**. London; New York: Routledge, 2007.

SCHIFFMAN, Harvey Richard. **Sensação e percepção**. Rio de Janeiro: LTC, 2005.

SILVA, Hudson Marques da Silva. **Sensação e percepção em Ensaio sobre a Cegueira, de José Saramago**. In: Anais do XIII Encontro da ABRALIC, Internacionalização do Regional, UEPB/UEFCG, Campina Grande, 10-12 out. 2012.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 5. ed. Tradução Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003. (Coleção Campo Imagético).

\_\_\_\_\_. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

\_\_\_\_\_. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

STANDAGE, Tom. **Uma história comestível da humanidade**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2010.

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

\_\_\_\_\_. **O perfume**: história de um assassino. Tradução Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Record, 1985.

\_\_\_\_\_. **A pomba**. Tradução Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Record, 1987.

\_\_\_\_\_. **Um combate e outros relatos**. Tradução Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Record, 1996.

\_\_\_\_\_. **A história do senhor Sommer**. São Paulo: Ática, 1997.

TULARD, J.; FAVIER, J. (Org.). **Lettres d'amour à Josephine**. Paris: Fayard, 1981.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, Sistema de Bibliotecas. **Normas para apresentação de trabalhos científicos**. v. 3 (Citações e notas de rodapé). Curitiba: UFPR, 2007a.

\_\_\_\_\_. **Normas para apresentação de trabalhos científicos**. v. 4 (Referências). Curitiba: UFPR, 2007b.

VEYNE, Paul. (Org.) **História da vida privada**: do Império Romano ao ano mil. v. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

VOGT, Carlos. Essência e evanescência. **Revista ComCiência**, n. 91, 10 set. 2007. Disponível em: <[www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=28&id=318](http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=28&id=318)>. Acesso em: 20/06/2014, 15h50.

WATT, Ian. Realismo e forma romanesca. In: **Literatura e realidade**: que é o realismo? Apresentação Tzvedan Todorov. Lisboa: Dom Quixote, 1984.

\_\_\_\_\_. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WERNECK, Alexandre. **“Perfume” investe em atmosfera do século 18**. Publicado em 2007. Disponível em: <[www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2601200728.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2601200728.htm)>. Acesso em: 12/08/2013.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

WRANGHAM, Richard. **Pegando fogo**: por que cozinhar nos tornou humanos. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 2. ed. 2. imp. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

XENÓFANES. Fragmentos. In: SANTORO, Fernando (Ed.). **Filósofos épicos I: Parmênides e Xenófanés**. Rio de Janeiro: Hexis/Fundação Biblioteca Nacional, 2011. Disponível em: <[www.academia.edu/1220814/Filosofos\\_Epicos\\_I\\_Parmenides\\_e\\_Xenofanes\\_fragmentos](http://www.academia.edu/1220814/Filosofos_Epicos_I_Parmenides_e_Xenofanes_fragmentos)>. Acesso em: 23/10/2014, 14h20.

**ANEXOS**

<b>ANEXO I – FICHA TÉCNICA DO FILME <i>PERFUME – A HISTÓRIA DE UM ASSASSINO</i> (2006).....</b>	<b>196</b>
---	------------

---

**ANEXO I – FICHA TÉCNICA DO FILME**  
**PERFUME – A HISTÓRIA DE UM ASSASSINO (2006)**

---

TÍTULO ORIGINAL

---

*Perfume – The Story of a Murderer*

---

DIREÇÃO

---

Tom Tykwer

ROTEIRO ADAPTADO

---

Andrew Birkin

Bernd Eichinger

Tom Tykwer

ELENCO

---



Ben Wishaw

... Jean-Baptiste Grenouille



Simon Chandler

... Prefeito de Grasse



David Calder

... Bispo de Grasse



Birgit Minichmayr

... Mãe de Grenouille



Sian Thomas

... Madame Gaillard



Alvaro Roque

... Grenouille com 5 anos

	Franck Lefevvre	...	Grenouille com 12 anos
	Sam Douglas	...	Grimal
	Jaume Montané	...	Pélissier
	Karoline Herfurth	...	A garota com nectarinas
	Timothy Davies	...	Chenier
	Dustin Hoffman	...	Giuseppe Baldini
	Dora Romano	...	Esposa de Baldini
	Rachel Hurd-Wood	...	Laure Richis
	Alan Rickman	...	Antoine <u>Richis</u>
	Sara Forestier	...	Jeanne
	Ramon Pujol	...	Lucien
	Corinna Harfouch	...	Madame Arnulfi
	Paul Berrondo	...	Druot

	Joanna Griffiths	...	Marianne
	Jessica Schwarz	...	Natalie
	Harris Gordon	...	Marquis de Montesquieu
	Anna Gelman	...	Albine
	Laure Gelman	...	Françoise
	John Hurt	...	Narrador (voz)

---

#### PRODUÇÃO

Bernd Eichinger

---

#### TRILHA SONORA (COMPOSIÇÃO E EXECUÇÃO)

Reinhold Heil

Johnny Klimek

Tom Tykwer

Berliner Philharmoniker (maestro Sir Simon Rattle)

---

#### DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Frank Griebe

---

#### EDIÇÃO

Alexander Berner

---

#### DIREÇÃO DE ARTE

---

Laia Colet  
Uli Hanisch

---

#### FIGURINO

---

Pierre-Yves Gayraud

---

#### PRODUÇÃO EXECUTIVA

---

Andreas Schmid

Andy Grosch

Manuel Malle

Samuel Hadida

Julio Fernandez

Martin Moszkowicz

---

#### COPRODUÇÃO

---

Gigi Oeri

---

#### EXECUTIVO RESPONSÁVEL PELA PRODUÇÃO

---

Christine Rothe

---

#### COMPANHIAS DE PRODUÇÃO

---

- Constantin Film Produktion
- VIP 4 Medienfonds
- Nouvelles Éditions de Films (NEF)
- Castelao Producciones
- Davis-Films
- Ikiru Films
- Rising Star

---

#### DISTRIBUIDORES ESTADOS UNIDOS

---

- DreamWorks Distribution (2006)
- DreamWorks SKG (2006)
- Paramount Pictures (2006)
- DreamWorks Home Entertainment (2007) (DVD)

---

#### LOCAIS DE FILMAGEM

---

- Barcelona, Espanha
- Girona, Espanha
- Grasse, Alpes-Marítimos, França
- Noord-Holland, Holanda
- Paris, França
- Figueras, Espanha
- Mosteiro Santa Maria, Alpes-da-Alta-Provença, França
- Munique, Bavária, Alemanha
- Tortosa, Espanha

#### DATAS DE FILMAGEM

---

12 de Julho de 2005 a Outubro de 2005

#### PRODUÇÃO, COPRODUÇÃO E DIREITOS

---

- Constantin Film Produktion GmbH / Film & Entertainment VIP Medienfonds 4 GmbH & CO. KG / NEF Productions S.A. / Castelao Productions S.A.