UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LÍNGUA E LITERATURA FRANCESA

MARIA LÚCIA DIAS MENDES

No limiar da História e da Memória.
Um estudo de Mes mémoires, de Alexandre Dumas

São Paulo
2007

MARIA LÚCIA DIAS MENDES

No limiar da História e da Memória.
Um estudo de Mes mémoires, de Alexandre Dumas

Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Língua e Literatura Francesa
Orientador: Profa. Dra. Glória Carneiro do Amaral

São Paulo
2007

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO OU PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Mendes, Maria Lúcia Dias.

No limiar da história e da memória. Um estudo de Mes mémoires, de Alexandre Dumas / Maria Lúcia Dias Mendes; orientadora Glória Carneiro do Amaral. -- São Paulo, 2007.

320 f.

Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa. Área de concentração: Língua e Literatura Francesa) - Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Dumas, Alexandre, 1802-1870. 2. Literatura francesa (crítica e interpretação) – Século 19. 3. França (Historiografia) – Século 19. 4. Memória autobiográfica. I. Título.

21ª. CDD 843.7

M538n

FOLHA DE APROVAÇÃO

Maria Lúcia Dias Mendes

No limiar da História e da Memória.
Um estudo de **Mes mémoires**, de Alexandre Dumas

Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.
Área de concentração: Língua e Literatura Francesa
Orientador: Profa. Dra. Glória Carneiro do Amaral

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr _____

Instituição _____

Prof. Dr _____

Instituição _____

Prof. Dr _____

Instituição _____

Prof. Dr _____

Instituição _____

Prof. Dr _____

Instituição _____

Para Eduardo Mazzaferro Ehlers,
por todos esses anos juntos.

AGRADECIMENTOS

O entusiasmo e o estímulo da minha orientadora Profa. Dra. Glória Carneiro do Amaral foram cruciais para o desenvolvimento desta tese. Desde as primeiras orientações, a lapidação do tema até os momentos finais, Glória sempre esteve presente com sugestões acertadas, com palavras de encorajamento, sempre permeadas de muito carinho. Sou grata por todos esses anos de amizade, de convivência amistosa e agradável e por tudo o que aprendi. Seus ensinamentos foram decisivos não só para a realização deste trabalho como também para a minha trajetória acadêmica.

Agradeço à Profa. Dra. Valéria de Marco, pela leitura competente e sensível de meus textos (na Qualificação de Mestrado, na banca da Dissertação de mestrado e na Qualificação de Doutorado) que sempre revelou novos caminhos a serem trilhados. Pelas indicações bibliográficas, pelo interesse que demonstrou pelo andamento do trabalho, por seu carinho.

Não posso deixar de agradecer ao Prof. Dr. João Roberto Faria, cujas pesquisas sempre foram muito importantes para a formação do meu repertório sobre teatro no século XIX. As leituras sugeridas desde a Pós-Graduação foram cruciais para a melhor compreensão da obra de Alexandre Dumas e para o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço também a algumas professoras que sempre foram amigáveis e interessadas pelas minhas pesquisas: Profa. Dra. Maria Cecília de Queiróz Pinto; Profa. Dra. Sandra Margarida Nitrini e Profa. Dra. Cristina Casadei Pietraróia.

Contei também com o apoio financeiro da CAPES, que me permitiu uma dedicação maior de tempo à pesquisa. A eficiência e o carinho da Edite e da Márcia da Secretaria do Departamento de Letras Modernas foram fundamentais, assim como o apoio do Carlos da Biblioteca, que sempre encontrava os livros de que eu precisava.

Agradeço ao intenso trabalho da Société des Amis d'Alexandre Dumas, que me permitiu o acesso a obras esgotadas e a documentos do acervo.

Minha família me deu muito estímulo para continuar, sobretudo minha mãe, Aracy Dias Mendes e minha sogra, Gilda Mazzaferro Ehlers que estiveram a postos para socorrer em todas as emergências. Agradeço a Mariana Mazzaferro e Denise Mazzaferro Ehlers, pelo carinho e estímulo.

Agradeço às amigas: Verônica Galindez Jorge, Maria Elvira Rossignoli e Clotilde Tible Lainseck pelo carinho, por todas as palavras de apoio e encorajamento. Agradeço à Mayra Tanaka e ao André Silva e também às meninas: Cibele, Tatiana, Cristiana e Marcela, pela torcida.

Aos meus filhos queridos, Maria Sophia e Antonio, sempre carinhosos e ansiosos.

Ao meu marido, Eduardo Mazzaferro Ehlers, meu porto seguro.

Maintenant, comment en suis-je arrivé à recevoir un pareil cadeau?
C'est ce que je vais vous raconter.
Seulement, la narration sera longue – Je suis fort prolixe,
lorsque je cause avec vous, chers lecteurs.
Les gens qui cherchent toujours à côté de la raison qui existe
ou qui n'existe pas, prétendent que je tire la ligne.
Excusez ce terme d'argot, je ne m'en sers que pour parler la langue de ceux auxquels,
à mon avis, le bon Dieu aurait aussi bien fait de ne pas donner de langue.
Eh! chers ennemis, quand je travaille pour moi, et c'est ce que je fais dans ce moment,
je n'ai aucun intérêt à tirer à la ligne, – et je compte devenir,
en fait de causerie, plus long que je n'ai jamais été.
Je suis tout le contraire des gens qui disent à leurs amis en les voyant:
– C'est étonnant, j'avais tant de choses à vous dire, et,
maintenant que vous voilà, je n'en trouve plus le premier mot.
Moi, je vous l'avoue franchement, chers lecteurs, avant de prendre la plume,
souvent je ne sais pas le premier mot de ce que je vous dirai.
Puis, une fois parti, je m'accroche à une idée et je ne m'arrête plus.

RESUMO

A tese faz uma leitura da obra **Mes mémoires** de Alexandre Dumas a partir da visão de Georges Gusdorf sobre as escrituras do eu. A pesquisa parte da hipótese de que mesmo sendo uma obra memorialística mescla interesses e técnicas utilizadas por Dumas em outras obras. No início, as idéias de Philippe Lejeune e de Georges Gusdorf são apresentadas, e o conceito de memória esboçado. Devido à profunda ligação entre memória e História, analisou-se as mudanças ocorridas no início do século XIX na historiografia e literatura francesas, influenciadas por Walter Scott e como Dumas as assimilou em sua obra. Depois, procura discernir quais foram os recursos narrativos empregados para a construção da obra, os temas recorrentes e as técnicas vindas de outros gêneros praticados pelo autor. Discute a imagem que o autor deseja fixar para si e para a sua geração. No final, apresenta-se uma biografia de Victor Hugo que, como outras, foi inserida nessa obra multifacetada de Dumas. Conclui-se que em **Mes mémoires** Alexandre Dumas narra a sua trajetória harmonizando interesses e características já presentes em outras obras, movido pelo desejo de eternizar em suas memórias a memória da França de seu tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Alexandre Dumas; Romantismo; Memórias; História; França.

ABSTRACT

The thesis revises the book **Mes mémoires**, written by Alexander Dumas, adopting Georges Gusdorf's vision of the writes of the self. The research assumes the initial premise that, even being a memory book, it brings together interests and techniques used by Dumas in other works. At the beginning, the ideas of Philippe Lejeune and Georges Gusdorf are presented and the concept of memory is explained. Because of the deep linking between memory and History, the changes occurred in French historiography and literature during the beginning of century XIX, influenced by Walter Scott and assimilated by Dumas, are studied. Further, it seeks to understand the narrative resources used to build the memories, the recurrent issues and the techniques that the author rescued from previous writes. It also analyses the image that Dumas desires to fix for himself and for his generation. Finally, the thesis presents a biography of Victor Hugo that, as others, was included in this multifaceted work of Dumas. The conclusion is that Mes mémoires of Alexander Dumas tells its trajectory putting together interests and characteristics already presents in his complete works, moved by the desire to eternize in his memories the Memories of France and of his time.

KEY WORDS: Alexandre Dumas; Romanticism; Memory; History; France.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO – *L'AIR DU TEMPS* 13

CAPÍTULO 1 – AS ESCRITURAS DO EU 21

1.1 GÊNERO 24

1.1.1 **Philippe Lejeune** 25

1.1.2 **Georges Gusdorf** 29

1.1.3 ***Entre les deux...*** 33

1.2 MEMÓRIA E AUTOBIOGRAFIA 36

1.2.1 **No século XIX** 40

CAPÍTULO 2 – *LES MÉMOIRES DE LA FRANCE* 43

2.1 MEMÓRIAS E HISTÓRIA 45

2.2 ALEXANDRE DUMAS E A HISTÓRIA 58

CAPÍTULO 3 – AUTOR E OBRA 87

3.1 ALEXANDRE DUMAS, *PÈRE* 87

3.2 A VOZ DO ESCRITOR ROMÂNTICO 97

3.3 *MISE EN RÉCIT* 105

3.4 EDIÇÕES DA OBRA 113

3.5 MES MÉMOIRES, OBRA MEMORIALÍSTICA 117

CAPÍTULO 4 – ARTIFÍCIOS NARRATIVOS 124

4.1 MESTRE DE CERIMÔNIAS 125

4.2 ESPIRAL DO TEMPO 137

4.3 *BRICOLAGE* 143

4.3.1 **Um jogo de espelhos** 151

4.4 DIÁLOGOS 155

4.5 TEMAS RECORRENTES 168

4.5.1 ***La vérité, âpre vérité*** 171

4.5.2 ***Où sont les neiges d'antan?*** 178

4.5.3 **Vida pessoal** 196

4.5.4.1 Negritude 197

4.5.4.2 *Cherchez la femme!* 201

CAPÍTULO 5 – EM BUSCA DE UMA IMAGEM DE SI MESMO 219

5.1 BERLICK: SOB O SIGNO DO TEATRO 221

5.2 ALEXANDRE DUMAS: *FAISEUR DE L'HISTOIRE*? 232

5.2.1 **Més mémoires**, **um auto-retrato?** 253

CAPÍTULO 6 – VICTOR HUGO *D'APRÈS* ALEXANDRE DUMAS 255

6.1 VICTOR HUGO E ALEXANDRE DUMAS CONTEMPORÂNEOS 258

6.2 VICTOR HUGO *PAR* ALEXANDRE DUMAS 265

6.2.1 **Sob as lentes de Dumas** 270

6.3 VIAGENS, PAISAGENS, SONORIDADES 273

6.4 *L'ENFANT PRÉDESTINÉ* 279

6.5 TODA FORMA DE CONHECER É UMA FORMA DE AMAR 288

EPÍLOGO 290

BIBLIOGRAFIA 297

APRESENTAÇÃO

L'AIR DU TEMPS

> Au fur et à mesure que j'ai avancé en âge, ce besoin de causerie est devenu de plus en plus impérieux chez moi – la vieillesse est conteuse! – si bien que, pour satisfaire à mes goûts, pour m'en donner à cœur joie, je me suis mis, – sans faire tort d'une ligne à mes romans, bien entendu, mais comme passe-temps, comme intermède, – je me suis mis à écrire mes **Mémoires**, puis la série de mes **Grands hommes en robe de chambre**, puis des préfaces rétrospectives pour les nouvelles éditions de mes livres; puis que sais-je encore?.... J'ai même fondé un journal, – histoire de causer.
>
> Alexandre Dumas, Préface, **Causeries**.

Em uma folha azul, com letra irrepreensível, sem rasuras, Alexandre Dumas dava início à redação de suas memórias. Era 18 de outubro de 1847, cinco e meia da manhã, e o Château de Monte-Cristo estava completamente silencioso. Aos quarenta e cinco anos, o célebre autor de dramas românticos e de famosos folhetins decidiu parar para refletir sobre sua existência e para se dedicar ao introspectivo trabalho que exigem as escrituras do eu. Assim nasceu **Mes mémoires**: obra caudalosa, entre o registro literário e o histórico, concebida com a ambiciosa pretensão de eternizar, mais do que a sua história pessoal, as memórias de seu país, a França.

As memórias, assim como as autobiografias, os diários, as narrativas de viagem e as correspondências, são caracterizadas como escrituras do eu. Tratam-se de manifestações nas quais seus autores empreendem intensa busca pela própria essência e pelo autoconhecimento. São os retratos, reais ou imaginários, produzidos pelo autor acerca de sua passagem pela existência, que fixam sua maneira de vivenciar e, sobretudo, de ver o mundo.

As atuais discussões sobre as escrituras do eu oscilam entre duas correntes de pensamento: de um lado a corrente liderada por Philippe Lejeune,

que procura classificar precisamente quais são as formas que caracterizam as autobiografias; de outro, uma corrente mais filosófica, cujo expoente é Georges Gusdorf, que descarta a possibilidade de classificações definitivas para as escrituras do eu, concebendo-as, portanto, como manifestações de uma individualidade.

Ao contrário da visão que Lejeune (1970) tem das escrituras do eu – fazendo uma espécie de taxonomia literária, como se cada forma fosse independente – Gusdorf (1991) procura mostrar como cada uma das escrituras do eu se relaciona com a outra, pois todas têm origem na busca do autor por si mesmo. Para Gusdorf, mais importante do que traçar limites precisos entre memória e autobiografia, por exemplo, é compreender como cada escritor cria sua obra, nela refletindo, da melhor maneira possível, seus anseios e seu desejo de expressão.

Diante de uma obra como **Mes mémoires**, a visão de Georges Gusdorf apresenta-se como a mais apropriada por possibilitar uma análise mais abrangente e menos classificatória de textos caracterizados como escrituras do eu. [1] Mesmo afirmando que as escrituras do eu não têm origem na Literatura, pois não são escritas com vistas à adequação a um determinado gênero, a perspectiva de análise que Gusdorf sugere, revela a poesia da obra, em toda sua liberdade e especificidade.

No entanto, a obra **Mes mémoires** de Alexandre Dumas (1989) pode ser caracterizada como uma busca singular de si mesmo, tal como defende Georges Gusdorf em sua teoria sobre as escrituras do eu? Esta interrogação norteou a realização desta pesquisa, cuja hipótese considera que, mesmo sendo uma obra memorialística, cujo fio condutor é a vida do autor, **Mes mémoires** harmoniza características, influências e interesses que já se manifestavam em obras anteriores, tais como o gosto pela História e pela historiografia do seu tempo; o uso de recursos narrativos vindos – do romance folhetim (como a presença de narrador); as influências teatrais (como o uso do diálogo) e o estilo romanesco.

---

[1] Em francês, *écritures du moi*. Alguns autores preferem a tradução escrituras de si ou escritas do eu.

Nesta obra, Dumas apresenta, portanto, além dessa busca de si mesmo – traço comum em obras de cunho autobiográfico, segundo Gusdorf – características que impedem classificá-la segundo um gênero apenas.

Em **Mes mémoires**, Dumas mistura distintos registros de escrituras do eu (como memórias, correspondências, narrativas de viagens), valendo-se do uso de diversos recursos ficcionais, com os quais já estava acostumado em sua escrita literária. Esta instigante mistura, de *bricolage* e História, que às vezes parece obedecer apenas aos impulsos do autor, revela-se como uma amostra de seu envolvimento com as questões de seu tempo, tanto as relacionadas às Artes (na época, a História incluía-se entre elas) quanto às mudanças políticas.

Alexandre Dumas escreve suas memórias comovido pela presença recorrente da morte em sua vida. A perda da mãe e de três grandes amigos (Charles Nodier, Duque d'Orléans e Frédéric Soulié) o aproxima do sentido da finitude, levando-o a rever sua trajetória pregressa e a buscar formas de fixar para sempre uma imagem que gostaria de deixar de si mesmo. Durante oito anos, entre idas e vindas, Dumas tece sua própria narrativa, como a imensa tapeçaria de Bayeux.

Repleta de peculiaridades, esta obra memorialística permite várias aproximações para o estudo de temas atualmente relevantes, como os limites entre a ficção e a História, ou as definições do que se entende por escrituras do eu. Ao mesmo tempo, possibilita a compreensão de temas cruciais para o século XIX, como a afirmação do romantismo na França, a criação literária no romantismo, as coxias dos teatros românticos, ou o modo de vida da época. Para Alexandre Dumas, importa narrar sua trajetória e a de seus amigos, além do ambicioso desejo de retratar a sua época. Escrevendo suas memórias, Dumas deseja escrever uma História da França.

Enquanto as memórias, no plural, significam a história de uma vida, no singular, designam um monumento à lembrança (crônicas, epitáfios, efígies, túmulos) capaz de impedir que, com a morte dos grandes homens, os grandes feitos possam cair no esquecimento, assegurando-lhes, assim, uma vida eterna. Na origem, o memorialista era um cronista, um historiógrafo, responsável por escrever crônicas históricas que relatavam, sob a ótica de uma

testemunha – muitas vezes atuante –, os acontecimentos mais importantes de sua época.

Assim duas idéias essenciais estão na origem desse gênero: a idéia de escrever a História e a idéia de ficar na História, de eternizar seus feitos e sua fama. [2]

Esta tese discute as duas idéias contidas na palavra memória: o anseio de Dumas de perpetuar uma imagem de si mesmo e, concomitantemente, o desejo de legar um testemunho de sua época, escrevendo as memórias da França.

O primeiro capítulo apresenta as principais questões e posições que permeiam o debate entre as correntes lideradas por Philippe Lejeune e Georges Gusdorf. Define-se, então, a tênue distinção entre as noções de memória e de autobiografia, adotando as idéias de Gusdorf como referencial teórico para a compreensão de **Mes mémoires**.

Uma leitura mais profunda dessa obra pressupunha desvendar os caminhos pelos quais trilhava a escrita da História no início do século XIX. As questões que moviam os historiadores da época eram muito próximas dos ares românticos que sopravam na literatura e os tênues limites que delimitavam as duas artes – como se dizia então – eram constantemente ultrapassados. De Walter Scott vinham as inspirações que renovavam e nutriam a escrita da História e da Literatura. O formidável sucesso do bardo escocês na França nos anos de 1820 a 1830 impulsiona uma mudança estrutural tanto no modo de compreender a História quanto no de conceber o romance, propondo a análise da relação entre a realidade e a ficção, sob uma perspectiva temporal e histórica.

O segundo capítulo é dedicado ao tema da História. São estudadas as relações entre a proliferação de coleções de memórias publicadas na França do início do século XIX e o surgimento da historiografia romântica que, embalada pelas narrativas de Scott, conquistou um público maior, já seduzido pelas aventuras escocesas.

---

[2] ARIÉS, Philippe. Pourquoi écrit-on des mémoires? In **Essais de mémoires (1943-1983)**. Paris: Seuil, p. 345-354, 1993.

Dentre os novos admiradores da História estava Alexandre Dumas. No início as obras que tratavam da História da França eram apenas mais um capítulo do imenso livro que o autor deveria ler para completar sua formação intelectual, somado à leitura de obras de autores consagrados de todos os gêneros. Mas, apesar da resistência inicial de Dumas, ele logo percebeu que estava diante de um verdadeiro tesouro.

A descoberta da História traz para Dumas novas possibilidades de composição. A partir da leitura de Walter Scott e de historiadores contemporâneos, ele concebe uma maneira de mesclar o tema histórico (ainda inexplorado na França) com algumas técnicas teatrais. O literato francês cria com maestria, a partir de então, dramas românticos e romances folhetins, ampliando o acesso do público à História e vulgarizando mais um tema romântico. Em **Mes mémoires**, o tema da História é explorado, pelo menos, de três formas distintas: no momento em que Dumas narra o encontro entre sua verve teatral e as obras de historiografia; no contato que estabelece com historiadores da época – Barante, Thiers, Blanc, Thierry e Michelet –; e, ainda, nas citações que utiliza para narrar acontecimentos históricos.

No terceiro capítulo discorre-se sobre a obra **Mes mémoires**. O *portrait* do autor é traçado tendo em vista delinear os principais momentos de sua trajetória, contextualizar as aspirações do jovem Dumas e, em seguida, esboçar a situação do escritor na Paris do início do século XIX. Essa obra foi escrita ao longo de oito anos, durante os quais a vida de Dumas passou por significativas mudanças. No item 3.3 desta tese, intitulado *Mise en récit*, são apresentadas algumas dessas mudanças e o modo como elas interferiram na composição da obra.

O primeiro reflexo do longo período de escritura desse texto é a alteração do veículo de publicação. No princípio, vários capítulos foram preparados antes que as memórias começassem a ser publicadas em folhetim. Anos depois, com outras obras para serem escritas, Dumas escrevia suas memórias às vésperas da impressão, provocando inevitáveis atrasos, interrupções e supressões de trechos.

As escrituras do eu sempre provocam discussões quando o assunto é classificação. No caso de **Mes mémoires**, o tempo de escritura também

influenciou o projeto original do autor: concebida como uma obra memorialística, tendo em vista a construção de uma memória da França, o autor acaba perdendo-se em digressões sobre a época da escritura, em respostas aos críticos de suas obras e em enxertos de obras de autores contemporâneos.

Escritor de centenas de obras, dono de um estilo inconfundível, Dumas, para compor **Mes mémoires,** lança mão de recursos narrativos com os quais já estava familiarizado, dando ao leitor a sensação de que as memórias saíram realmente da mesma pena que escreveu as obras de ficção.

O uso de artifícios narrativos atribui às memórias um ritmo ficcional, semelhante ao que encontramos em seus romances e em suas *causeries*. O autor reproduz o narrador que lhe é peculiar, o Mestre de cerimônias. A figura do narrador apresenta-se, por vezes, como a própria voz de Dumas e age como um intermediário entre a narrativa e o leitor.

As memórias também favorecem a junção dos tempos, pois mesmo escritas em uma ordem cronológica, possibilitam a interferência do presente da narrativa, por meio de comentários do narrador, pelas emoções despertadas pelas recordações ou por evidências da situação do escritor no presente.

Suas memórias adquirem uma espécie de linha lógica ao encontrarem uma ressonância a referências externas, formando uma narrativa coerente e linear: sem lacunas. Recolhendo antigos textos pessoais, restabelecendo uma cronologia que parecia perdida anteriormente, o autor francês vai organizando seu texto, à medida em que relê páginas escritas em outras épocas, recriando acontecimentos que, seja por seu caráter pitoresco ou cômico, seja por seu interesse político ou histórico, ou ainda, seja pela emoção que provocam no autor, são costurados no grande tecido das suas memórias.

Mesmo não sendo artifício usual em memórias, Dumas, em busca de uma reconstrução fiel das cenas que descreve, permeia sua narrativa com diálogos, que transportam o leitor para o momento da ação, tornando-o um espectador. Os diálogos possibilitam ao narrador uma construção ficcional das personagens que apresenta, ampliando o detalhamento de informações e explicitando emoções presentes na cena.

Mes mémoires é um grande *potin mondain*, no qual diversos temas convivem sem aflições e até com inusitada harmonia: literatura consumida na época de Napoleão; Revolução de 1830; biografias de escritores, de atores; críticas literárias; *insigts* que resultaram em obras literárias, comentários sobre as celebridades de seu tempo. Há espaço para quase tudo, menos para as confissões.

A falta de espaço para as confissões pode parecer uma contradição, pois as memórias costumam evocar a exposição da intimidade de seu autor. Entretanto, Dumas opta por um tom caro aos memorialistas do XVIII: expõe apenas os aspectos de sua vida que julga conveniente vir a público, deixa de lado certas indagações recorrentes em outras escrituras do eu, apresenta situações e cenas que não ferem o pudor público. Os fatos históricos aparecem com mais relevo na medida em que não exagera nos tons pessoais e evita tratar de qualquer tema que possa provocar controvérsias.

Tratou-se de analisar, dentre a diversidade de temas apresentados pelo autor, aqueles mais relevantes: a questão da verdade (diretamente ligada à discussão entre realidade e ficção); a nostalgia do passado (tema que encontra nas memórias um lugar especial) e a vida pessoal.

A vida pessoal de Alexandre Dumas aparece em suas memórias muito menos do que se poderia supor. A questão da negritude, muitas vezes comentada por críticos, principalmente americanos e antilhanos, praticamente passa despercebida e os relacionamentos são comentados com toda a discrição que convém à época. Autor de uma vida movimentada mesmo para os padrões românticos – teve 34 amantes conhecidas, participou de duelos passionais, teve filhos bastardos e não reconhecidos – não deixa que esse seu lado transpareça nas suas memórias. Opta por um tom mais discreto, quase burguês, segundo o qual são poucas as referências a fatos e pessoas feitas pelo autor.

No capítulo quatro analisa-se a representação que o autor deseja promover de si para seus leitores. Inicialmente, revela-se como o autor desenvolve um tema tradicional nas memórias: o momento do seu nascimento. Como não poderia deixar de ser, Dumas faz uso do romanesco e associa a sua vinda ao mundo a uma farsa – *Polichinelo* – apresentada em uma quermesse.

Com medo, sua mãe, apavorada com o arquétipo do *Polichinelo* das *Commedias dell'Arte*, acaba "batizando" o bebê com o nome de Berlick, apelido que no meio familiar Dumas carregaria, com bom humor, por toda sua vida.

Depois analisa-se como se dá a evolução da imagem de si que Dumas deseja eternizar em suas memórias. Se no início da narrativa, o jovem Alexandre parece saído de um romance de formação, herói de aventuras, no final, é junto ao grupo dos românticos que o autor descreve seu próprio retrato.

Em **Mes mémoires**, Dumas, ao escrever sobre si, escreve sobre o mundo. Narra sua trajetória inscrita em uma época cujas transformações acompanhou. Nas palavras do autor: "Nous avons inventé, Hugo, Balzac, Soulié, de Musset et moi, la littérature facile; et nous avons, tant bien que mal, réussi à nous faire une réputation avec cette littérature, si facile qu'elle fût." [3].

No sexto capítulo, apresenta-se a análise da biografia de Victor Hugo, redigida por Dumas. As biografias têm um papel extremamente importante na obra **Mes mémoires**, visto que um dos desejos do autor é compor um painel da sua época, principalmente no que diz respeito às personalidades das Artes. O desejo de escrever as memórias da França, entendidas como as memórias de todos aqueles que foram relevantes para o período, leva Dumas a escrever com esmero as biografias de seus contemporâneos e até mesmo analisar suas obras. A biografia de Hugo é escolhida para uma análise mais detalhada pois, além da importância do autor para o século XIX, a relação de amor e ódio que mantiveram durante quase cinqüenta anos foi determinante em suas vidas.

---

[3] DUMAS, Alexandre. **Mes mémoires**. Paris: Robert Laffont, 1989, p. 695, t. II.

CAPÍTULO 1

AS ESCRITURAS DO EU

> Cette idée me sourit. Oui, mais cette effroyable quantité de Je et de Moi! Il y a de quoi donner de l'humeur au lecteur le plus bénévole. Je et Moi, ce serait, au talent près, comme M. de Chateaubriand, ce roi des égotistes.
>
> Stendhal, **La vie d'Henry Brulard**.

Definição contemporânea, as chamadas escrituras do eu abarcam domínios próximos, difíceis de serem definidos isoladamente. Vistas como um campo unitário, "[…] au sein duquel il n'est pas possible d'établir des compartiments étanches [...]"[4], as escrituras do eu devem ser entendidas como uma manifestação que tem como ponto de partida a liberdade do escritor. Este, ao tomar a palavra para exprimir a sua própria vida, escolhe a maneira que melhor corresponde aos seus anseios. Certamente, as obras constituídas de escrituras do eu oferecem ao leitor certas estruturas permitindo-lhes reconhecer alguns procedimentos técnicos que as aproximam mais de uma definição do que de outra, mantendo sempre, no entanto, um elo: o desejo de falar de si.

Através dos séculos, os homens procuraram dialogar consigo mesmo, colocando no papel suas palavras interiores, em um movimento de exteriorização que lhes garante uma forma e uma consistência diferentes daquela que tinham em sua intimidade. Ao escrever sobre si, o autor projeta-se na escritura como testemunha do que se acredita ser e do que se acredita serem os outros ao seu redor. Registrando as oscilações de seu eu, os homens comuns ou poderosos expõem ao mundo a marca de sua personalidade.

---

[4] GUSDORF, Georges. **Les écritures du moi**. **Lignes de vie 1**. Paris: Éditions Odile Jacob, 1991, p. 241.

São sutis as diferenças no modo de compreender as escrituras do eu e como elas estabeleceram-se através dos séculos, segundo as modificações empreendidas tanto pelos escritores quanto, mais recentemente, pelos críticos literários.

Adotando as formas que lhes pareciam mais adequadas, os assuntos que lhes pareciam mais importantes para a época, os autores procuravam nas escrituras do eu uma forma de manifestação de seus sentimentos e de expressão de suas personalidades.

O que seriam, então, mais precisamente, as escrituras do eu? Podemos começar por definir que as literaturas do eu são aquelas nas quais o autor toma a si mesmo por objeto do texto que escreve. "L'écriture du moi suppose la présence du moi, l'adhésion, l'adhérence de l'être personnel" [5]. Trata-se do uso privado e refletido de uma escritura na qual o autor, decide tomar como ponto de partida, como orientação temática o desejo de revelar o próprio eu, de aprofundar o conhecimento que o autor tem de si mesmo, voltando-se, às vezes, para o passado, elucidando o presente ou mesmo profetizando o futuro.

Portanto, como Gusdorf (1991) aconselha, "[...] le plus simple, le plus prudent est d'homologuer comme écriture du moi tout texte rédigé à la première personne où l'auteur porte témoignage de sa propre vie". [6]

Essas escrituras do eu podem manifestar-se sob a forma de memórias, autobiografias, confissões, diários, correspondências. Assim, segundo Misch (1950), diversas formas podem ser usadas com fins autobiográficos e outras podem ser criadas para contemplar a busca pelo conhecimento que os autores desejam alcançar[7]. Ou ainda, como explicita Gusdorf (1991), "Les écritures du moi englobent tous les textes à la faveur desquels une individualité tente d'approfondir la connaissance qu'elle a d'elle-même, à la fois mémorial et du passé, ou même prophétie du futur. "[8]

Essa intersecção dos tempos cria uma certa dificuldade para aqueles que tratam dos escritos autobiográficos, pois:

---

[5] GUSDORF, Georges. Op. cit., 1991, p. 122.
[6] Id., ibid., p. 56.
[7] MISCH, Georg. **A history of autobiography in Antiquity**. Translated in collaboration with the author by E.W. Dickes. London: Routledge & Kegan Paul Limited, vol. I, 1950, p. 4.
[8] GUSDORF, Georges. Op. cit., 1991, p. 242.

> For he has before him not only the infinite natural multiplicity of individual life but also the historically determines multiplicity of its forms of presentation; and he has to seek the point at which those forms come together into a unity – if history is to be more than a gallery hung with pictures of the ever-changing aspects of live. [9]

Philippe Amen (2006) faz uma diferenciação entre "*l'homme qui raconte sa vie*" e "*celui qui se raconte*" [10]: aqueles cujas lembranças esclarecem a sua trajetória e aqueles cujos mesmos *souvenirs* servem como pretexto para a análise muitas vezes abstrata de um caráter em transformação. Estas duas perspectivas correspondem, segundo Amen, ao primeiro critério que separa os dois tipos de escrituras do eu: a autobiografia pura, um esforço concentrado para a construção da perspectiva de uma vida (aqui estariam as memórias e autobiografias) e o "*journal intime*", o diário contendo uma sucessão de análises de si mesmo, em que a coerência da narrativa é mais impalpável. O primeiro teria a sua vida como parâmetro; o segundo, o seu cotidiano, do que decorre a criação de duas diferentes escrituras: "Encore une fois Chateaubriand versus Amiel". [11]

Boa parte das discussões a respeito da tipologia, da caracterização das obras preocupam-se apenas em determinar se uma obra, maior ou menor, pode ser considerada como autobiografia, memórias ou romance autobiográfico, de acordo com a aproximação mais ou menos considerável da vida que deu origem à narrativa. [12] A seguir, algumas considerações são apresentadas sobre as discussões envolvendo a questão do gênero e as escrituras do eu.

---

[9] MISCH, Georg. Op.cit., 1950, p. 05.
[10] AMEN, Philippe. Autoportrait, autobiographie et journal au XIXe siècle. In Patrick BERTHIER e Michel JARRETY (dir.). **Histoire de la France littéraire**. Paris: Presses Universitaire de France, tome III: *Modernités* (XIXe siècle – XXe siècle), p. 375-400, 2006, p. 376.
[11] Id., ibid., p. 376.
[12] GUSDORF, Georges. Op.cit., 1991, p. 240.

1.1 GÊNERO?

Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux.

Voltaire.

As discussões contemporâneas sobre as escrituras do eu estão longe de ser uma unanimidade. Difícil de serem teorizadas, estas escrituras têm as suas fronteiras fluidas, talvez por estarem sempre – e esta pode ser considerada a sua característica mais primordial – ligadas a uma personalidade em especial e, assim, serem definitivamente moldadas segundo ela. Neste cenário, pode-se dizer que há basicamente duas correntes que debatem o tema na França, cujos autores principais, nos dias de hoje, são Philippe Lejeune e Georges Gusdorf.

É importante ressaltar que as discussões sobre a autobiografia levantadas pelos franceses inscrevem-se numa perspectiva diferente daquela assumida pelos autores alemães. Se, na França, a partir de 1970, Philippe Lejeune promoveu com suas obras os debates iniciais acerca do estudo da autobiografia, na Alemanha, desde o século XVIII, com os trabalhos de Herder, a autobiografia é estudada e vista como material de pesquisa para o desenvolvimento da civilização, sempre sob uma perspectiva histórica.[13] A partir do século XX, graças ao acesso (e ao sucesso) da obra monumental de Georg Mish, **Geschichte der Autobiographie**, composta de doze volumes nos quais o autor traça um percurso histórico da autobiografia, da Antiguidade ao início do século das Luzes. Esta obra contribui significativamente para que a prática da escrita do eu fosse amplamente reconhecida.

[13] A primeira coleção de escritos autobiográficos foi publicada na Alemanha, em 1790, e reunia textos de vários países do mundo. Foi organizada por alunos de Herder, sob sua orientação. Cf.: Georg MISCH. Op. cit., 1950, p. 2.

1.1.1 **Philippe Lejeune**

> L'autobiographie gêne. Elle gêne intellectuellement, esthétiquement, affectivement. C'est là ce qu'elle a de meilleur.
>
> Philippe Lejeune. **Pour l'autobiographie**.

Paris, 1969. [14]

Philippe Lejeune foi convidado a escrever um artigo para uma enciclopédia sobre um gênero literário de sua escolha. Na relação que lhe foi entregue, percebeu que entre os gêneros relacionados não havia a autobiografia; decidiu então propor ao editor a sua inclusão. A enciclopédia mudou de formato e o artigo, já pronto, não fora publicado.

Ao fazer as pesquisas para a composição do texto, Lejeune percebeu a carência de artigos sobre o tema: enquanto na Alemanha, na Inglaterra e nos Estados Unidos havia uma profusão de estudos aprofundados sobre a autobiografia, na França quase nada ainda havia sido feito.

> J'ai décidé d'écrire le livre que j'aurais voulu pouvoir lire pour rédiger mon article. Et de fil en aiguille, j'ai abandonné la thèse commencée sur un autre sujet, inspiré pour toujours par un genre dont je n'avais pas prévu, en le définissant, qu'il aurait pour moi si peu de limites [...].

A pesquisa o levou a considerar seu *hobby* como objeto de estudo: escritor de diários desde os quinze anos, Lejeune procurou definir o que seria uma autobiografia. O resultado foi a publicação, em 1970, da obra **L'autobiographie em France** e, em 1975, da obra **Le pacte autobiographique**.

As discussões provocadas por essas duas obras de Philippe Lejeune mudaram a relação da crítica com as escrituras do eu. Desde então, não se

---

[14] Informações obtidas na conferência pronunciada por Philippe LEJEUNE, na conferência **Autobiografía en España: un balance** (25-27 octobre 2001), publicada com o título **Le pacte autobiographique 25 ans après**. Disponível em: http:www.autopacte.org/pacte_ autobiographique.html. Acesso em jun. de 2005.

pode tratar dessas escrituras do eu passando ao largo das definições forjadas por este teórico.

L'autobiographie en France (de 1970), provocou intensos debates. Na primeira parte da obra, dividida em três capítulos, Philippe Lejeune ocupa-se com a definição do gênero. O primeiro capítulo (*Définition*), o autor caracteriza a autobiografia em oposição aos outros gêneros; no segundo capítulo (*Histoire*), levanta algumas questões sobre quando se inicia a história da autobiografia; como escrever essa história etc.; já no terceiro capítulo (*Problèmes*) analisa o *pacto autobiográfico* e o discurso autobiográfico, situando a autobiografia em relação à psicanálise. A segunda parte é composta por uma seleção de documentos: um repertório que, a partir da definição do gênero, relaciona algumas autobiografias, uma bibliografia e duas antologias (uma de pactos autobiográficos e outra de alguns textos críticos sobre o tema).

Segundo Lejeune, o aparecimento da autobiografia teria se dado com a publicação de **Les confessions** de Jean-Jacques Rousseau, obra intimamente ligada ao início da civilização industrial e à chegada da burguesia ao poder [15]. Naquele momento, a autobiografia, segundo Lejeune, finalmente caracterizou-se como um gênero outro, distingüindo-se das demais formas literárias de escritura do eu.

Em **Le pacte autobiographique**, publicado em 1975, Lejeune define claramente as características desse gênero específico: trata-se de uma narrativa em prosa, em primeira pessoa; cujo conteúdo temático versa sobre a vida particular e sobre a história de uma personalidade; o narrador e a personagem principal são a mesma pessoa; e, por fim, caracteriza-se como uma escrita em retrospectiva. O autor ressalta ainda como característica principal desse gênero a consideração da narrativa como um ato fundamentado em um pacto feito entre autor e leitor, sem o qual a autobiografia não pode vingar.

Esse pacto autobiográfico, segundo Lejeune, é uma espécie de compromisso, que o autor de uma escritura do eu assume perante o leitor, de contar sua vida (ou parte dela, certos aspectos) munido de uma promessa de

---

[15] LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

verdade. Este pacto oporia-se ao pacto firmado em uma obra de ficção, na qual o autor não exige do leitor que este acredite nele, apenas que finja acreditar para que a fruição da obra seja completa.

Nesse contrato exige-se a participação do leitor: é necessário que haja seu engajamento. Assim, a leitura de uma obra cujo autor firma este compromisso é necessariamente diferente da leitura empreendida em outros gêneros. Há um pedido de adesão, esse contrato pressupõe uma relação de fiabilidade, de confiabilidade; pressuposição esta que não ocorre em uma ficção. Estabelece-se, com essa escrita, uma relação mais próxima com a vida real, passível mesmo de ser verificada pelo leitor. [16]

Entretanto, 25 anos depois, ao contextualizar as definições a que chegou em sua obra de 1970, perpetuadas na de 1975, Lejeune relativiza o tom normativo nelas empregado, revendo algumas de suas afirmações mais radicais – quase culpando a sua juventude e os ares de maio, "*en mai fais ce qu'il te plaît!"* –, explicando o momento da criação de suas definições e o desejo de conceituar a autobiografia que o movia na época [17]. Em sua obra de 1998, **Pour l'autobiographie**, mais uma vez o autor comenta, logo na introdução, que, quando fazia as pesquisas sobre a autobiografia em 1969, não havia estudos do gênero na França, mas ressalva que já havia os de Gusdorf (apesar de não explicitar se os conhecia ou não na época).

No afã de construir uma definição precisa do que seria a autobiografia (definição que ele diz ter retirado do Larrouse...) Lejeune não considerou seu objeto de pesquisa sob uma perspectiva histórica (como ele mesmo assumiu, 25 anos depois afirmando: "Je crois simplement qu'il est très difficile de penser le passé" [18]) e, acreditando na frase limiar do Livro I das **Confessions** de Rousseau [19], confere-lhe o *status* de pedra fundamental do gênero.

---

[16] Cf.: Phillipe LEJEUNE. **Le pacte autobiographique**. Paris: Éditions du Seuil, 1975; e, também, Phillipe LEJEUNE **Qu'est-ce que le pacte autobiographique?** Disponível em: http:www.autopacte.org/Pacte_25_ans_apr%E8s. html. Acesso jun. 2005.

[17] LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique 25 ans après.** Disponível em: http:www.autopacte. org/pacte_autobiographique.html. Acesso jun. 2005.

[18] Id., ibid.. Acesso jun. 2005.

[19] "Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'execution n'aura point d'imitateurs." Rousseau se enganou: rapidamente surgiram vários imitadores de sua empreitada, que nada mais faziam senão continuar a busca pelo conhecimento de si mesmo que, há tempos, atraía todo tipo de espírito. Ver: Georges GUSDORF. Op. cit., 1991, p. 72.

Entretanto, a obra inscreve-se na tradição e no contexto europeu. Jean-Jacques Rousseau fazia parte do grupo pietista [20] que, desde o início do século XVIII, circulava pelos meios intelectuais europeus, propagando a espiritualidade. O convite do editor de Amsterdã para que Rousseau escrevesse um livro sobre a sua própria vida (prática editorial já corrente na Alemanha e na Inglaterra, onde o gênero estava consolidado), veio em momento oportuno para a auto-reflexão, propiciando a escrita de uma obra prima que marcou a sua época e as futuras, mesmo não apresentando rupturas radicais com o gênero literário em voga.

É exatamente por se levar em conta "Que tout n'a pas toujours existé. Que certains éléments formellement identiques pouvaient avoir des fonctions différentes" [21] que é necessário estabelecer diante de uma obra tão marcante a linha histórica das obras que a engendraram e chegar, assim, nas suas particularidades.

Este debate já se estende desde 1970 e não cabe aqui estancá-lo.

---

[20] O pietismo surge no século XVII e seu principal mentor Philipp Jacob Spener (1635-1705). Trata-se de uma dissidência dentro da ortodoxia luterana, enfatizando a experiência individual da fé. Sublinhava-se a necessidade de uma conversão individual que propiciaria o nascimento de uma nova conduta, desapegada do mundo material e firmada no apoio mútuo da comunidade e na leitura individual da Bíblia.

[21] LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique 25 ans après.** Disponível em: http:www.autopacte. org/pacte_autobiographique.html. Acesso jun. de 2005.

1.1.2 **George Gusdorf**

> Écrire c'est regretter, mesurer le décalage entre ce qui est et ce qui pourrait ou devrait être.
>
> Georges Gusdorf, **La découverte de soi**.

Alemanha, década de 1940.

Nos campos de concentração, durante a Segunda Guerra Mundial, havia apenas duas maneiras de fugir dos horrores provocados pela incerteza que, dentre outras aflições, dominava o cotidiano dos prisioneiros. A via mais difícil de evasão estava reservada aos mais aptos moral e fisicamente, dispostos a enfrentar os perigos e o cansaço, além da possibilidade iminente de fracasso. A outra oferecia a todos a possibilidade de evasão sem sair dos limites da *Oflag*: aproveitando-se desta involuntária reclusão, cada indivíduo poderia voltar seus pensamentos para si mesmo, procurando elucidar o sentido de sua existência desenredada dos acontecimentos que lhe eram cotidianos, "[...] comme suspendu, en attente, entre le temps d'avant et d'après [...]" [22]. Escapando livre de todas as amarras, o cativo poderia dedicar-se à exploração de seu íntimo, interrogar-se sobre as razões que o movem, desconsiderar o passado sob a luz de um presente tão ingrato. A reclusão revelava os caminhos misteriosos para si mesmo.

George Gusdorf, hóspede involuntário durante cinco anos da triunfante *Wehrmacht*, escolheu a evasão espiritual. Redimiu a sua aflição transformando-a em objeto de estudo. "Les intelectuels possèdent le privilège d'habiller leur odyssée personnelle des apparences respectables de problématiques universelles". [23] Em meio ao dilaceramento, manteve-se vivo, pensando. A questão principal era saber se um indivíduo em busca de sua verdade interior poderia esperar pinçar, um dia, pela reflexão, o mistério que ele próprio fora para si outrora, ou se esta revelação apenas seria possível por vias indiretas (por meio de viagens, por exemplo).

---

[22] GUSDORF, Georges. Op. cit., 1991, p. 07.
[23] Id. Ibid., p. 08.

Quando libertado, de volta à França, Gusdorf trazia consigo anotações de um curso sobre a autobiografia e o *journal intime*, proferido no campo de concentração no verão de 1943. O curso tinha como tema a descoberta de si, tema este que se tornaria, sob a orientação de Gaston Bachelard, sua tese de doutorado em Letras, em 1948. [24] Utilizando como material de pesquisa basicamente obras literárias – encontradas em bibliotecas dos campos de concentração por onde passou – Gusdorf aborda as questões cruciais para as escrituras do eu a partir de uma situação na qual se misturavam o combate pela sobrevivência pessoal e a luta por uma vida espiritual. Neste momento, a vida orientava o olhar crítico.

Essa espécie de rito de passagem, essa experiência extrema no limiar entre a vida e a morte justifica a visão que o autor construiu, e manteve durante toda a sua vida, sobre as escrituras do eu. A *aventura* pela sobrevivência empreendida no campo de concentração, na companhia de outros camaradas (**La découverte de soi** é dedicado ao tenente Cadet, morto ainda cativo), é decisiva para a abordagem peculiar, realizada por este autor, do tema das escrituras do eu.

Para Gusdorf, o seu esforço para a sobrevivência espiritual (no sentido de manter acesa a chama do espírito e a consciência crítica) e física, por meio de seu trabalho crítico e filosófico, está no mesmo patamar que o esforço empreendido pelos autores das escrituras do eu que ele analisa. A busca está investida de um caráter essencial: a vida.

Após a publicação de seu doutorado, Gusdorf encontra entre seus papéis um estudo bem adiantado sobre a memória. Estimulado por um concurso criado por uma associação de ajuda aos prisioneiros de guerra que propunha o tema como objeto de reflexão, continua seus estudos sob o prisma dos *souvenirs*. O resultado é **Mémoire et personne**, obra que será publicada no ano de 1951.

Inscrita na órbita das pesquisas sobre a autobiografia (sem abordá-la diretamente), a obra trata da memória como definidora da identidade pessoal, visto que a vida dos seres humanos desenvolve-se segundo a perspectiva

---

[24] GUSDORF, Georges. **La decouverte de soi**. Paris: Presses Universitaire de France, 1948.

temporal. “Le jeu de la mémoire expose l’incessant dialogue entre le passé et le présent, dont l’enjeu est l’histoire d’une vie personnelle”. [25]

O homem não está restrito ao presente: sua consciência transita entre o passado e o futuro. Esta historicização da sua consciência (como se estivesse diante de uma linha do tempo na qual a sua vida está inscrita) permite-lhe descobrir-se tal qual ele foi, tal como ele é, e como deverá ser, de acordo com suas próprias medidas. Através da retrospecção é que a sua presença se manifesta, possibilitando um reconhecimento de si mais amplo diante do passado (recriado) do que na atualidade do presente. “D’où les charmes nostalgiques du souvenir et les incantations du passé qui permettent à l’être humain de rejouer sa destinée, et de retrouver en deuxième lecture le temps perdu de la vie”. [26]

Como se trata de uma rememoração (comemoração de uma existência), a segunda leitura, segundo Gusdorf (1991), é feita sem a limitação da narração exata dos fatos. A evocação dos acontecimentos, no rastro do tempo, respeita a ordem de valores ditada pela personalidade do autor, revelando o sentido da vida que está sendo narrada, em sua plenitude, em um presente. O que está em jogo é o sentido de um destino pessoal, entre a sua temporalidade e sua eternidade.

Assim, essa consciência do eu, transmutada em escritura, traz em si o embate entre verdade histórica e autenticidade pessoal, mesmo que a exatidão e o rigor que regem as realidades do mundo exterior não sejam passíveis de serem transpostos para as vicissitudes da intimidade.

> La vie personnelle ne se laisse pas prendre au mot; elle n’est pas prisionnière du discours, quel qu’il soit, qui prétend la représenter; l’univers du discours, si bien que toute transposition dénature cela même qu’elle expose. [27]

Intimamente ligadas à vida, as escrituras do eu expõem a marca da passagem humana pela terra, indissociável dos ciclos e ritmos da consciência individual e da consciência comunitária que falam através delas. Segundo essa visão, torna-se pouco aceitável que se abstraia da palavra escrita o contexto

[25] GUSDORF, George. Op. cit., 1991, p. 11.
[26] Id., ibid., p. 11.
[27] Id., ibid., p. 13.

espiritual e humano para examiná-la à luz de teorias que reduzam o texto a apenas um discurso vazio.

> Les écritures du moi ne sont pas des exercices de style, des arabesques arbitraires, dessinées sur le papier par un scripteur inconscient manipulant à sa fantasie les signes du langage. [28]

A escritura utilizada pelo autor torna-se uma imagem daquele que a produziu, criando outra realidade, sem deixar de ser uma imagem da primeira. "L'écriture du moi, parce qu'elle prétend entrer dans le vif du sujet est une écriture au péril de la vie". [29]

Em 1991, o tema das escrituras do eu é retomado por Gusdorf nos dois volumes intitulados **Les écritures du moi** (Lignes de vie 1) e **Auto-bio-graphie** (Lignes de vie 2).

Para Gusdorf, as escrituras do eu não nascem no domínio da Literatura. Seus adeptos pretendem aprofundar o saber que possuem sobre si mesmos, sem intenções artísticas. A mediação da escritura é utilizada como uma maneira de assegurar ao sujeito uma transparência de sua alma para si mesmo, como um modo de fixar os estados de sua consciência, para que possam ser recuperados mais tarde.

Portanto, tem-se uma forma, não um gênero, se considerarmos a definição moderna de gênero cunhada por Tzvetan Todorov (1978) – como uma categoria de formas que compõe a literatura [30] – é incontestável que as escrituras do eu do século XIX não possuem indícios de que tenham uma intenção puramente literária "car ce qu'expérimentent ces esprits à l'affût d'authenticité est une écriture libre, sans codes, sans autorité". [31]

Escrever literatura não é a intenção primeira do autor e sim um "debruçar-se sobre si mesmo", cada um a seu modo. Assim, há tantas formas de escrituras do eu quanto de indivíduos. "L'individu qui s'adonne aux écritures

---

[28] GUSDORF, Georges. Op. cit., 1991, p. 09.
[29] Id., ibid., 1991, p. 290.
[30] TODOROV, Tzvetan. **Les genres du discours**. Paris: Seuil, 1978.
[31] AMEN, Philippe. Op. cit., 2006, p. 376.

du moi n'utilise pas l'écriture comme un instrument d'une création d'art. Son intention est d'entreprendre une ênquete dont il est lui-même l'objet." [32]

Parece pouco provável que, ao decidir empreender esta busca pelo conhecimento de si o autor, antes de começar a escrever, escolha, dentre as possibilidades oferecidas pela tradição, a que regras deverá subjugar o seu texto.

1.1.3 ***Entre les deux***...

A primeira diferença crucial entre Gusdorf e Lejeune é a perspectiva histórica. Enquanto Philippe Lejeune propõe uma substancial ruptura, demarcando um início para a autobiografia, tendo a obra de Rousseau como data de nascimento, Georges Gusdorf alinha-se à tradição. Sua visão filia-se à corrente de Wilhelm Dilthey (1833-1911), herdeiro da escola histórica do século XIX alemão. Esta corrente, por sua vez, instaura-se a partir das mudanças promovidas pelo romantismo e pelas idéias de Ranke, Herder e Savigny, que ampliam a aplicação do saber histórico em seus trabalhos voltados para a História da cultura e das idéias.

"L'historien des conceptions du monde", como o chama Gusdorf [33], Dilthey trata a autobiografia como um instrumento privilegiado do conhecimento histórico, pois propõe uma expressão direta da vida do tempo em que foi escrita:

> [...] cette sorte de documents permet à l'historien de voir la réalité avec les mêmes yeux de ceux qui la vivaient; le lecteur de ces textes peut ainsi s'identifier au rédacteur et devenir le contemporain des événements et des hommes dont il s'efforce de reconstituer la présence plénière, dans sa tentative pour

[32] GUSDORF, Georges. Op. cit., 1991, p. 284.
[33] Id., ibid., p. 19.

> promouvoir la réssurrection intégrale du passé, selon la parole de Michelet. [...] [34]

Ainda nesta linha de pensamento, Gusdorf cita Georg Misch (1878-1965), discípulo e herdeiro intelectual de Dilthey. Autor de **Geschichte der Autobiographie** cuja publicação iniciou em 1804, Misch procura traçar a história da consciência do indivíduo através dos séculos, usando as autobiografias escritas em várias regiões da Europa (e aqui o termo tem um sentido amplo, pois na época em que Misch escreveu, ainda não se usava o termo escritura do eu) como fonte para compreender o desenvolvimento da individualidade, de acordo com as condições existentes em cada época. A autobiografia é o fruto do embate entre o homem e o mundo, a tradução de sua consciência de si e do mundo em que viveu. Seguindo esta lógica, Misch define: "[…] in a certain sense the history of autobiography is a history of human self-awareness." [35]

O conceito de gênero é o ponto crucial da discordância entre Lejeune e Gusdorf, pois discutir se a escritura do eu é ou não um gênero obriga a se tomar um partido produzindo divergências nos rumos futuros da discussão.

Segundo Lejeune, as escrituras do eu devem ser classificadas em um gênero a parte, o que o leva a classificá-las como literárias e, portanto, elas devem seguir os parâmetros impostos pela tradição literária.

Para Gusdorf, as escrituras do eu não possuem o traço distintivo da literatura, isto é, não são escritas com o propósito de serem publicadas, não são concebidas de acordo com parâmetros da história literária, são escritas para responder a um anseio puramente pessoal, seguindo as regras fixadas pelas circunstâncias do momento e do contexto em que são escritas. Por essa razão, essas escritas não podem ser inseridas nos cânones literários, não se tratam de um gênero. Se vistas assim, passam a fazer parte de uma espécie de repertório comum da humanidade, uma via de acesso à mentalidade dos homens de outros tempos, testemunhos de vida.

Para Lejeune, definir a autobiografia como um gênero não só distingüia sua discussão, em 1970, como a validava. Para Gusdorf, deixar de lado essa

---

[34] GUSDORF, Georges. Op. cit., 1991, p. 20.
[35] MISCH, Georg. Op. cit., 1950, p. 08.

questão do gênero significa dar um maior enfoque ao caráter individual das escrituras do eu, ressaltando o que mais as particulariza: a busca do indivíduo por sua essência, independentemente dos parâmetros externos. Essa perspectiva analítica obrigaria, posteriormente, Lejeune a rever algumas de suas considerações e admitir a existência de estudos consistentes, anteriores aos seus, sobre a autobiografia na Europa. Portanto, ele deixava assim de ocupar a função de arauto da definição de um "novo" gênero. [36]

Para Gusdorf, as escrituras do eu só poderiam ser consideradas um gênero se, no momento de sua produção, o autor tivesse a preocupação de inserí-las no sistema que a Literatura representa, caso contrário, elas devem ser conceituadas como formas de expressão.

Então, onde estaria o caráter literário dessas produções? De fato, as escrituras do eu não são escritas produzidas tendo em vista um modelo de gênero ao qual se adequar, conforme defende Gusdorf, elas são manifestações de um desejo de expressão pessoal. Por outro lado, é preciso considerar aquelas que são absolutamente literárias. Seria graças ao gênio do autor?

Como deixar de fora dos cânones da literatura européia obras como **Essais**, de Montaigne; **Mémoires d'outre-tombe**, de François-Réne de Chateubriand; **Les confessions** e **Les rêveries d'un promeneur solitaire**, de Jean-Jacques Rousseau ou **Aus meinem Leben: Dichtung und Whaheit**, de Johann Wolfgang von Goethe?

---

[36] Gusdorf cita, dentre outros, o excelente trabalho de George Misch (**Geschichte der Autobiographie, A history of autobiography in Antiquity**) de 1904, que trata da autobiografia no período da Antiguidade ao Renascimento. "La simple évocation de cette publication monumentale met en évidence l'inconscience ou l'impudeur de ceus qui, forts de leur seule ignorance, décrètent que le genre autobiographique prend naissance avec Rousseau à la fin du XVIIIe siècle." Cf.: GUSDORF, Georges. Op. cit., 1991, p. 19.

1.2 MEMÓRIA E AUTOBIOGRAFIA

> Je ne prétends nullement écrire une histoire, mais tout simplement noter mes souvenirs.
>
> Stendhal, **Vie de Henry Brulard**.

A linha que separa as memórias das autobiografias não é muito clara. Segundo Gusdorf, as memórias são autobiografias, entretanto, o contrário nem sempre é verdadeiro. Para ele, uma das distinções encontra-se no fato de que as memórias tendem a dar ênfase à vida social de um indivíduo, à sua carreira política ou militar, nas autobiografias, por sua vez, predominam os aspectos subjetivos, as transformações dos sentimentos. [37]

Assim, o que caracteriza as memórias é a prática do autor que visa a situar os acontecimentos da sua vida sempre tendo em vista a lógica da História, preocupando-se mais com o devir do mundo do que com o seu próprio. Sua vida apresenta-se mais como um destino regido pelas necessidades históricas do que movido por anseios pessoais. Já as autobiografias têm como marca primordial reconhecer a superioridade dos impulsos íntimos em relação aos externos, sendo a consciência pessoal o motor da organização dos fatos e das datas. O indivíduo não se contenta mais em ser submetido às influências do movimento histórico e social; ele reivindica a autonomia de sua linha de existência e, apesar de muitas vezes assumir um tom religioso, deseja manter a liberdade do sentido, o direito de se sobrepor à realidade universal e de afirmar a sua individualidade. [38]

Misch acrescenta que a diferença entre autobiografia e memória encontra-se na forma como o autor relaciona-se com o mundo a seu redor. Nas memórias, a relação do autor com o mundo seria mais passiva, pois ele apresenta-se como mero observador dos acontecimentos e atividades nas quais teve uma participação. O que ele conta de sua vida pessoal serve apenas para reforçar o quanto esteve ligado a certos eventos, ou próximos de personalidades que lhes são contemporâneas. Nas autobiografias, por sua vez,

---

[37] GUSDORF, Georges. Op. cit., 1991, p.10.
[38] Id., ibid., p. 182.

o autor coloca-se como o centro de sua narrativa e apenas sai de seu mundo para tratar de acontecimentos históricos caso seja necessário para a compreensão de sua história pessoal. [39]

Há, ainda, teóricos como Briot, que empregam o termo "autobiografia" como uma espécie de enriquecimento do termo "memória", de modo que, se não se encontra, necessariamente nas memórias, os chamados "remplis du coeur", muitas vezes, porém, o memorialista se expõe, até quando trata de temas aparentemente mais impessoais. [40]

Assim, diante da liberdade criativa de cada escritor, as definições e distinções tornam-se, por vezes, muito estreitas considerando-se que muitas barreiras foram transpostas, muitas experiências agregaram novos sentidos às definições estabelecidas pelos teóricos.

Do ponto de vista lingüístico, os dois termos não são exatamente opostos. "Autobiografia" é um termo culto, formada por palavras de origem grega, e pertencente ao domínio da crítica literária. Surge primeiro em alemão (*Selbstbiographien*), em 1796, para depois ser usado em inglês (a*utobiography*), em 1809. Na língua francesa, o termo será adotado apenas em 1838, a partir do modelo inglês, mas tornar-se-á mais corrente apenas na segunda metade do século XIX. Mesmo depois de sua aparição, os escritores ainda preferiam optar, para nomear suas obras, por títulos mais literários ou mesmo mais ligados à tradição. [41]

O termo "memórias", ao contrário, está tradicionalmente ligado às narrativas de vida, desde a origem das línguas romanas. Um *mémoire* é, a princípio, um relato de fatos, a exposição de um tema. O termo "*Mémoires"*, no plural, está ligado à recapitulação, à inscrição em *mémoire* de acontecimentos aos quais o autor teve acesso direto e que possibilitam a sua rememoração. O memorialista não é um historiador, nem um cronista apenas, trata-se, na verdade, de uma testemunha da História. Seu testemunho restringe-se aos acontecimentos aos quais ele esteve ligado – como ator ou expectador. Para escrever, o autor normalmente recorre a testemunhos de outras pessoas

---

[39] MISCH, Georg. Op. cit., 1950, p. 15.
[40] BRIOT, Frédéric. **L'usage du monde, usage de soi. Enquête sur les mémorialistes d'Ancien Régime**. Paris: Seuil, 1994. (Collection La couleur de la vie), p. 117.
[41] Ver: Georg MISCH. Op. cit., 1950, nota da página 05.

presentes ou mesmo a fontes documentais; contudo é a primeira pessoa que toma a frente na narração, organizando os fatos de acordo com a perspectiva pessoal de um indivíduo em particular.

Assim definida, as memórias correspondem a uma "[...] une chronique personnelle du devennir historique, mettant l'accent sur l'ordre des choses plutôt que sur l'objectivité du narrateur." [42]

Outro termo freqüentemente utilizado, em concorrência com o termo "*mémoires"*, é "*souvenirs"*. Demonstrando uma certa modéstia, *souvenirs* deixa um espaço maior para a subjetividade, autorizando o autor a assumir um tom mais casual e despretensioso, podendo se ocupar seja da vida pública, seja da privada com a mesma atenção ou, então, escolher como tema apenas sua vida pessoal.

Claramente, tratam-se de duas definições muito próximas e, até mesmo por questões históricas, visto que um termo autobiografia é mais recente do que memórias, mais tradicional. A linha que as separa é muito tênue. Há casos de autores que, acreditando estarem escrevendo memórias, em função de todas essas nuances estabelecidas teoricamente, na verdade, estavam produzindo uma autobiografia (como é o caso de Chateaubriand, em **Mémoires d'outre tombe**, obra na qual consegue misturar as duas de maneira intuitiva, conduzindo a história da sua vida pessoal, revelando sutilmente sua intimidade, e a evocação objetiva de sua carreira de personagem pública, envolvida na política nacional e internacional de seu país).

> Le mémorialiste se propose de dresser l'inventaire d'un monde, espace et temps, ordre social au sein duquel il a vécu; [...]. L'autobiographie entreprend de faire le tour de sa propre conscience, déliée de tout enracinement dans le milieu environnant. Mais une conscience est toujours au monde, conscience d'un monde en germe dans une pensée. Un monde renvoie toujours à une conscience, dont il expose la détente, la figuration en forme d'univers. Le parcours de mémoires et celui de l'autobiographie ne sont contradictoires, ni même opposés; ils seraient plutôt concentriques, le second s'efforçant de demeurer au plus près du noyau du sens, le premier

[42] GUSDORF, Georges. Op. cit., 1991, p. 252.

> s'abandonnant à la force centrifuge qui projette la conscience en expansion d'univers. [43]

As memórias implicam sempre em uma importância social que pode estar ligada a funções, acontecimentos ou posições importantes. "Há que se notar que a autobiografia se constitui contra a escrita aristocrática das memórias tradicionais. Às memórias o espaço público; à autobiografia, o íntimo e o privado. De um lado o domínio do ter; do outro, do ser". [44]

É sob a influência de três fatores decisivos que o termo "memórias" adquire a sua acepção contemporânea: o aprofundamento da análise do eu, o enfraquecimento do poder baseado no direito divino e a aceleração brutal da História. Diretamente ligados entre si no final do século XVIII, a observação desses fatores foi responsável pela fixação definitiva do gênero. Para que existam memórias, no sentido moderno, é necessário que haja uma fratura nos quadros sociais tradicionais e uma ascensão do indivíduo, não apenas no sentido psicológico, mas sobretudo no sentido da igualdade social. Nas memórias, o lugar reservado à psicologia é limitado e determinado pelas necessidades de definição social; trata-se de um elemento da indispensável identidade do memorialista, um aspecto da sua trajetória e de sua carreira. À medida que essa identidade psicológica passa a ser o foco das memórias, tem-se, então, a autobiografia. [45]

Frédéric Briot, em sua obra sobre os memorialistas franceses do *Ancien Régime*, comenta que no momento em que as memórias passam a ser escritas com vistas à publicação, tendo como destino um público composto por anônimos, o texto muda completamente de *status*. "C'est peut-être la naissance de l'autobiographie 'moderne'". [46]

---

[43] GUSDORF, Georges. Op. cit., 1991, p. 273-4.

[44] GOULEMOT, Jean-Marie. As práticas literárias ou a publicidade do privado. In Philippe ARIÈS e Georges DUBY (org.). **História da vida privada: Do Renascimento ao Século das Luzes. vol. III,** Trad. Armando Luís de Carvalho Homem. Porto: Edições Afrontamento, (dirigido por Roger Chartier), p. 371-405, 1990, p. 401.

[45] NORA, Pierre. Les Mémoires d'État: De Commynes à de Gaulle. In NORA, Pierre (direction). **Les lieux de la mémoire. La République. La Nation. Les France.** Paris: Gallimard, p. 787-850, 1997, p. 1403.

[46] BRIOT, Frédéric. Op. cit., 1994, p. 33.

1.2.1 **No século XIX**

Sob a influência das *réveries* de Rousseau, dos romances pessoais (e escandalosos) de Rétif de la Bretonne, o sucesso das edições de memórias (sobretudo as de Mme. Roland e as de Chateaubriand), deve-se aos ares românticos do século XIX, que inspiram a proliferação das escrituras do eu.

O desejo de manifestar os dilaceramentos de seu eu romântico, de registrar seus medos e suas angústias, de ser testemunho de sua própria sinceridade, dão aos escritos íntimos uma função séria, que se recusa a ser meramente romanesca: o eu torna-se um tema literário, e os autores empenham-se em manifestar uma individualidade, um temperamento. [47]

O aumento do desejo de individualização coincide com as transformações que aconteceram na sociedade européia a partir da Revolução Francesa. Mesmo sem terem consciência, os homens e mulheres do século XIX sofrem as conseqüências das profundas mudanças que afetaram as relações entre as pessoas e destas pessoas consigo mesmas. Essa situação exige dos homens e mulheres um novo posicionamento diante do mundo e dos outros em busca de um equilíbrio. As escrituras do eu aparecem como um ponto de partida para uma nova compreensão do estar no mundo, mais voltadas para a experiência interior do que para a exterior. O indivíduo "[...] Passou a considerar o mundo nada mais do que a matéria-prima e o substrato das experiências do seu eu, e utilizou-o como pretexto para falar de si próprio".[48]

O início da sociedade de massa traz algumas transformações que são cruciais para a mudança de concepção sobre si mesmo. A primeira delas é o aumento da população nas grandes cidades da época: à medida que o número de homens começa a aumentar, maior valor será dado, pelos próprios indivíduos, às peculiaridades de cada um.

---

[47] AMEN, Philippe. Op. cit., 2006, p. 373.
[48] HAUSER, Arnold. **História social da Literatura e da Arte**. Trad. Walter Geenem. São Paulo: Mestre Jou, v.II, 1982, p. 836.

Outra mudança a ser ressaltada é a urbanização: espaços cada vez menores são destinados a um número maior de pessoas. A valorização crescente da individualidade, no entanto, choca-se ao desaparecimento do indivíduo na *foule*. Frustrado pelas novas relações interpessoais que se estabelecem nesse momento sem que satisfaça suas necessidades de comunicação, o indivíduo volta-se para a solidão (uma espécie de reclusão consigo mesmo) e para a busca de autoconhecimento. O anonimato leva à busca da afirmação do nome próprio, de uma identidade.

O progresso da instrução aliado à consciência de que cada pessoa é única e que, portanto, a sua experiência também é singular, motiva o uso da escrita como maneira de fixar a expressão de tudo o que se pensa e se sente, ou seja, escrever sobre si, sobre seu mundo e seus desejos.

O relevo dado ao talento individual ficou mais evidente: a origem social não é mais a única maneira de garantir um cargo. Há, a partir de então, tanto a possibilidade de ascensão social graças ao aumento de carreiras ligadas às profissões liberais e à educação, quanto o aumento significativo da competitividade. Após a Revolução Francesa, sobretudo, institui-se os direitos individuais e cada um dispõe de uma parcela de poder.

A imprensa teve também papel preponderante no processo de individualização, à medida que trazia, a cada dia, aos leitores um signo tangível das mudanças cotidianas. Foi no período da Revolução, aliás, que se deu o primeiro surto de desenvolvimento da imprensa, verificável na multiplicação de jornais e na liberdade reconhecida à cada indivíduo de exprimir as suas opiniões.

A narrativa cotidiana dos acontecimentos sociais e políticos mais importantes, seu caráter efêmero, talvez tenha contribuído com a mudança na concepção que se tinha da História e do lugar que os indivíduos ocupam na vida coletiva. Ao acompanhar o desenrolar dos fatos no dia-a-dia tornava-se mais difícil perceber os grandes movimentos do conjunto. “L’Histoire se decompose en quelque sorte sous les yeux du lecteur, comme la durée s’atomise.” [49]

---

[49] GIRARD, Alain. **Le journal intime**. Paris: Presses Universitaire de France, 1963, p. XIV.

> L'Histoire des hommes n'a donc plus de consistence que l'histoire d'un homme, et l'individu qui se tourne vers l'observation intérieure ne trouve pas plus en soi qu'il ne la perçoit dans le monde ou la société, la belle ordonnance d'une organisation immuable, obéissant à un dessein transcendant. Il s'épie de jour en jour pour tenter de se comprendre tout autant que de se connaître, opposant au relatif et à un sentiment d'évanescence le seul absolut qui lui reste, le sentiment de son existence. [50]

Os ares românticos favorecem as manifestações do eu como um registro pessoal do mundo ao redor: o indivíduo volta-se para si mesmo em busca de uma leitura do mundo, das transformações da sua época.

As memórias, como parte das escrituras do eu, devem ser entendidas como a narrativa de uma vida em relação à história de seu tempo. Para compreender uma obra memorialística como **Mes mémoires**, faz-se necessário discutir por que modificações passava a historiografia do início do século XIX e quais foram as influências que a história exerceu sobre a literatura romântica para, então, compreender a visão de Alexandre Dumas sobre da História.

[50] GIRARD, Alain. Op. cit., 1963, p. XIV.

CAPITULO 2

LES MEMOIRES DE LA FRANCE

> Il n'y a pas d'autres connaissances de soi que l'historique. Nul ne sait qui il est s'il ne sait ce que sont ses compagnons – et avant tout la suprême alliance, le maître des maîtres, le génie de l'époque (der Genius des Zirtalters*).*
>
> August Wilhelm e Frédéric von Schlegel,
> **Fragments de l'Athenaeum**.

Desde que Alexandre-Antoine, comissário geral de artilharia, nascido em uma família nobre normanda, e marquês por título de cortesia, decide, em 1760, partir para Saint-Domingue para tentar a sorte plantando cana-de-açúcar, a trajetória da família Dumas-Davy de La Pailleterie entrelaça-se à História da França. Sempre envolvida com as mudanças exigidas pelo curso dos acontecimentos, a família acompanhou as transformações sofridas pela França, as quais influenciaram também o resto do mundo na passagem do século XVIII para o século XIX.

Com Alexandre Dumas não foi diferente. Nascido sob o signo das aventuras vividas por seu pai, também extremamente relacionadas com o momento histórico, Alexandre vem ao mundo em uma época em que a França ainda está sob o governo de Napoleão Bonaparte. Suas vitórias, suas campanhas embalam as vidas dos franceses, impingindo-lhes o ritmo da guerra de conquista e suas transformações.

A guerra, para o pequeno Alexandre, vinha através das histórias que seu pai, já afastado do exército depois de seu cativeiro em Nápoles, costumava lhe

contar. Nestas narrativas sentia-se um sabor amargo: a mágoa do general por não ter tido o seu desempenho reconhecido por Napoleão, ressentimento que, pouco a pouco, o levou à morte.

O menino vive e sofre a História. Acompanha a ruína da família, o definhar do pai, a peregrinação da mãe, já viúva, tentando conseguir que o soldo do marido fosse pago. Ao mesmo tempo, assiste à ascensão e queda de Napoleão. Já adulto, escrevendo as suas memórias, Dumas comenta:

> J'avoue que j'avais un immense désir de voir cet homme, qui, en pesant sur la France, avait particulièrement, et d'une façon si lourde, pesé sur moi, pauvre atome, perdu parmi trente-deux millions d'hommes, et qu'il continuait d'écraser tout en oubliant que j'existasse. [51]

As palavras de Dumas mostram a mistura da consciência do momento histórico por que passou e o inevitável ressentimento provocado pelo abandono ao qual sua família foi relegada. Napoleão havia, de certa forma, destruído os sonhos de toda a França, mas Dumas não consegue deixar de sentir que ele havia arrasado especialmente a sua infância e definido o seu futuro.

A derrota de Napoleão em 1815, na Batalha de Waterloo, trouxe o vazio, a falta de perspectivas para os franceses, obrigando-os a reavaliar o futuro. Para os jovens, o fim da guerra representava a perspectiva de uma vida em tempos de paz. Assim como outras crianças, o jovem Alexandre é colocado em uma escola, pois apesar de já conhecer as letras, ainda não sabia escrever. Se até então as famílias preparavam-se para enviar seus filhos à guerra, neste momento deveriam providenciar um futuro para eles. A mãe de Alexandre sonhava para o filho uma vida burguesa, de comerciante e, quem sabe, de notário.

Mas, para o rapaz a vida na pequena Villers-Cotterêts era tranqüila demais. Como outros jovens de seu tempo, sonhava com a capital. Paris parecia a seus olhos a cidade em que poderia realizar o seu destino: viver de literatura. A sua partida não tardou muito: aos 24 anos seguia em busca de seu sonho.

---

[51] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 275, t. I.

Esta trajetória, de rapaz provinciano a célebre escritor em Paris, é uma das passagens marcantes da obra **Mes mémoires**, pois mistura a sua história pessoal com a história da França, demonstrando que o autor possuía uma visão muito apurada tanto da importância dos fatos que viveu [52], quanto da maneira empregada pela historiografia de sua época para narrá-los.

Ao contrário das memórias que, por definição, são um recuo voluntário do narrador ao passado, com vistas a um melhor julgamento do presente, mantendo-se o memorialista distante das preocupações editoriais imediatas, Dumas escreve movido por questões políticas atuais e por problemas rotineiros. O memorialista Dumas parece mais preocupado em traçar a imagem que deseja deixar para o futuro, preparar seu próprio epitáfio, do que se apresentar como uma vida exemplar ou petrificada. **Mes mémoires** é um monumento erguido pelo autor para demarcar o seu lugar na história literária e política de sua época. Mas qual era a concepção de História que norteava a França do início do século XIX?

2.1 MEMÓRIAS E HISTÓRIA

> Pourquoi les Français n'ont-ils que des Mémoires au lieu d'Histoire et pourquoi ces Mémoires sont-ils pour la plupart excellents?
>
> Chateaubriand, **Génie du christianisme**.

No momento em que a Revolução Francesa destrói a ordem milenar adotada pelo Antigo Regime, substituindo-a por uma organização fundamentada na razão e no direito, pondo em perigo o equilíbrio europeu, o Romantismo aparece como uma reação de compensação. A Revolução representa a apoteose da ideologia das Luzes, a partir de então lei; a França

[52] "Nous avons vu tomber trônes, républiques, croyances même", diz Dumas em carta à Mery, datada de 25 de janeiro de 1863. Claude SCHOP et Dominique FRÉMY. Quid de Dumas. In Alexandre DUMAS. Op. cit., 1989, p. 1223.

torna-se a nação da Razão triunfante, sob a invocação do universalismo abstrato dos direitos dos homens e dos cidadãos. Entretanto, essa experiência grandiosa, sob os olhos atentos de toda a Europa, muda rapidamente de curso: o evangelho da liberdade e da igualdade é desmentido pela violência, na perseguição, na tirania, com sangue. Trágico mal entendido: a Revolução passa a ser o Terror, o massacre dos inocentes, a guerra civil e as guerras de conquista. Napoleão Bonaparte se encarregará de substituir a autoridade de uma razão que não conseguiu se afirmar inteiramente pela razão do Estado. [53]

A visão de mundo difundida pelo romantismo corresponde à renovação dos tempos. A consciência romântica, confrontada pelas bruscas alterações provocadas pelos acontecimentos, deve centrar-se em si mesma para reagir às inseguranças do ambiente, estabelecendo, assim, uma nova relação com seu tempo.

A consciência de si passa a ser o centro da perspectiva romântica, em torno do qual gravitam as representações e os valores relevantes sobre o fundo comum da época. Assim, o homem não mais seria fruto das pressões dogmáticas e ontológicas do Classicismo e não sucumbiria às exigências lógicas do intelectualismo da época das Luzes. As pressões históricas e o determinismo dos acontecimentos enrodilham o ser humano que, tomado pela torrente que o carrega para um futuro incerto, percebe-se imerso no espírito do seu tempo.

> Le *Zeitgeist*, l'esprit du temps, caractéristique du moment historique et culturel, est une notion du romantisme. Le génie personnel de chacun parvient à la conscience de soi dans sa confrontation avec le génie de l'époque; sur cet arrière-plan commun aux uns et les autres se détachent les individualités particulières avec le relief qui les constitue. [54]

A busca de si, neste momento, significava uma compreensão mais ampla, mais abrangente do tempo em que se vivia. Os românticos, apesar de sua atitude crítica com relação a seus antecedentes históricos e da necessidade de lançar mão de novas maneiras de expressão, preocupavam-se em pensar o significado e a *raison d'être* de sua cultura, pois se viam como

---

[53] GUSDORF, Georges. **Auto-bio-graphie. Lignes de Vie 2**. Paris: Éditions Odile Jacob, 1991b, p. 351-2.
[54] Id. Ibid., p. 352.

herdeiros e descendentes de épocas anteriores. Apropriavam-se do passado, revivendo-o. [55]

A França romântica era fruto da Revolução de 1789. Era impossível ignorá-la: em busca do espírito de seu tempo, os românticos franceses precisavam desvendar o que teria acontecido. O interesse pela História, então, vinha da necessidade imperiosa de encontrar respostas à pergunta: "por que a Revolução aconteceu?".

A geração nascida por volta de 1780 e 1790 foi a mais sacrificada em relação às oportunidades de obter uma educação: quando estavam em idade de se formar, a Revolução estava no auge, o que desvalorizava qualquer refinamento intelectual (pois o destino da maioria dos rapazes era o exército). Assim, ao chegarem à fase adulta, faltava-lhes cultura, uma tradição histórica mesmo que oral, pois a Revolução também provocou uma ruptura na tradição familiar de contar as histórias dos antepassados, como narra Edgard Quinet em **Histoire des mes idées**. [56] Um silêncio perpetuado pela família e pelas instituições permeava o período, o que tornava iminente a necessidade de desvendá-lo.

Mesmo nos trabalhos de historiografia nos quais a Revolução não é o tema principal [57], a sombra de 1789 e de 1893 domina o período. A necessidade de se situar em relação a essa herança, principalmente quanto aos resultados do acontecimento revolucionário, lhes parece incontornável e, no contexto da Restauração, apresenta-se como condição fundamental para definir a atitude política a ser assumida. [58]

Durante o período napoleônico, os estudos históricos continuavam restritos apenas à enumeração dos acontecimentos, sem que houvesse o distanciamento do historiador em relação aos fatos históricos necessário para a reflexão. O efeito imediato da ruína desse período, conjugado à ambição de reatar a continuidade monárquica (passando por sobre um quarto de século

---

[55] HAUSER, Arnold. Op. cit., 1982, p. 826.
[56] Cf.: Edgard QUINET. **Histoire des mes idées, autobiographie**. Paris: Hachette, s./d., p. 45 et seq.
[57] Alguns autores dedicam-se, na época, mais especificamente ao tema, como Thiers (1823) e Mignet (1824).
[58] HOBSBAWM, Eric J.. **A era das revoluções: Europa 1789-1848**. Trad. Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001, p. 308.

absurdamente movimentado e incomparavelmente revolucionário), foi o de propor abertamente a Revolução como um novo tema que, de um só golpe, deveria ser concebido tanto na amplitude de seu desenrolar quanto na extensão de suas conseqüências. Assim, a elucidação da ruptura de 1789, à luz de sua inserção na continuidade de uma longa seqüência de acontecimentos, mostrava que uma nova consciência da profundidade e do poder do tempo histórico procurava se afirmar. [59]

As mudanças e as convulsões provocadas pela Revolução e, em seguida, as guerras e as perturbações do Império interromperam o que parecia ser um fluxo contínuo da História, instituindo assim um antes e um depois. Até 1789, as revoluções nunca haviam sido concebidas como uma parada para uma nova partida, mas como um retorno a um estado melhor e mais antigo (é próprio das revoluções do século XVIII e mesmo do XIX propor um marco que definisse o término do passado e a retomada do presente a partir do zero, inclusive no calendário) [60].

Assim, essa ruptura provocou uma completa reorientação da concepção de passado e de presente: uma nova era se iniciava, diferente de tudo o que havia sido visto; como se até então a sociedade não tivesse experimentado o sentimento de duração. "[...] Foi a descoberta da História como um processo de evolução lógica, e não simplesmente como uma sucessão cronológica de acontecimentos [...]." [61]

Surge, então, uma geração que "descobriu as diferenças da cor humana através dos tempos" [62], e, maravilhada, debruçou-se sobre os velhos arquivos em busca de uma memória nacional que esperava por herdeiros. Entretanto, faltava-lhe uma formação e mesmo uma metodologia, que lhe permitisse o trabalho com o documento. [63] Tratava-se de uma história que se escrevia

---

[59] GAUCHET, Michel. Les **Lettres sur l'Histoire de France** d'Augustin Thierry: L'alliance austère du patriotisme et de la science. In Pierre NORA (direction). **Les lieux de la mémoire. La République. La Nation. Les France.** Paris: Gallimard, p. 787-850, 1997, p. 788-9.
[60] ARIÈS, Philippe. **O tempo da História**. Trad. Roberto Leal Pereira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989, p. 213.
[61] HOBSBAWM, Eric J.. Op. cit., 2001, p. 308.
[62] ARIÈS, Philippe. Op.cit. 1989, p. 212.
[63] A França de então havia ficado à margem da renovação dos métodos de pesquisa que conduziram na Alemanha, no início do século XIX, ao desenvolvimento da disciplina filológica.

imediatamente, respondendo às inquietudes do momento e aos interesses do espírito do tempo.

A valorização das memórias foi o primeiro fruto desta busca, provocando uma onda de publicações monumentais de 1820 a 1840, cujo maior interesse era possibilitar o acesso à memória, colocando à disposição de todos uma espécie de acervo de histórias de vidas. [64] "Le passé commun, comme si vous y étiez, dans la saveur de sa langue et son incontestable cachet de vérité" [65]. Os editores acreditavam que, ao reunir em coleções memórias de vários autores, estes textos ganhariam autoridade, revelando um painel completo da época de que tratavam; assim, misturavam textos de níveis e importância diferentes, do mais popular ao mais erudito, criando uma mistura aos olhos do leitor e influenciando as produções posteriores.

O antigo *topoi* permanente desde a Renascença, segundo o qual repete-se que a França não possui História, nem historiadores dignos deste nome, mas sim Memórias que corresponderiam à tradição da historiografia francesa, manifesta-se com toda a sua força. [66] A invasão de publicações de Memórias e a sua entrada massiva na formulação da escrita historiográfica marca um momento em que Memória e História se confundem, pois, imbuídos do desejo de valorizar os textos memorialísticos, os historiadores não faziam distinção entre manuscritos e documentos, utilizando ambos como fonte de pesquisa. Toda a novidade da escritura histórica erudita repousa, então, na valorização (e conseqüente) exploração do material apresentado pelas memórias.

> [...] ce sentiment nouveau de la différence des temps mène à restaurer, du moins au titre de l'art, le privilège d'attestation quasi occulaire des événements, privilège qui, dans l'ancienne historiographie, découlait logiquement d'une épistémologie de la connaissance directe, avec sa vue foncièrement continuiste du temps. Connaître un événement, c'est en quelque sorte le revoir par les yeux de celui qui en a été témoin, étant implicitement entendu que l'acteur de connaissance se situe à l'intérieur de la même sphère temporelle que le témoin – il faut

---

[64] A primeira e mais importante coleção foi publicada em 1819, por Claude-Bernard Petitot, autor dramático falido durante a Revolução, chamada **Collection complète des mémoires relatifs à Histoire de France**. Ver: Pierre NORA. Les Mémoires d'État: De Commynes à de Gaulle. In _____ (direction). **Les lieux de la mémoire. La République. La Nation. Les France.** Paris: Gallimard, p. 787-850, 1997, p. 1385.

[65] Id., ibid., p. 1387.

[66] Sobre o tema ver o texto já citado de Pierre NORA, Op. cit., 1997.

> cette co-appartenance pour que l'identification à son point de vue soit possible et pour que son attestation conserve à distance une portée intacte. [67]

Este interesse irrestrito pelas memórias inscreve as memórias individuais na memória coletiva, apresentando a ação do indivíduo na História. As memórias são vistas como a voz da França, como descrição dos momentos em que a França age (e faz a História) através da narrativa das ações de seus indivíduos.

> L'affirmation de l'individualisme, la naissance de l'autobiographie moderne, le caractère irremplaçable du témoignage existentiel ne feront que renforcer le sentiment: les Mémoires, c'est l'Histoire incarnée, la France multiple et multiforme. [68]

Um longo caminho entre as crônicas históricas (que eram produzidas até então) e a ciência histórica do final do século XIX ainda está por ser traçado. Nesse período, o contato com um *corpus* inexplorado permite uma nova perspectiva de trabalho para o historiador. Houve, então, a revelação desse tesouro precioso à espera de ser ressuscitado por seus herdeiros. [69] Os historiadores da Restauração estavam à procura de uma escrita da História que se baseasse em documentos – mesmo que ainda não possuíssem uma metodologia para a análise de documentos – sem abandonarem os ideais que norteavam as aspirações românticas, tais como: a compreensão do espírito do tempo, a afirmação da necessidade de um bem social, "[...] la sensibilisation de l'esprit public [...]" [70], a busca (desajeitada) de um distanciamento em relação ao tema tratado ao mesmo tempo em que se procura dar ênfase aos detalhes (o recurso à *couleur locale*).

Esses historiadores estavam à procura de uma expressão que pudesse abarcar tantos anseios novos, que fosse diferente da tão criticada "[...] sécheresse de l'Histoire de France". [71] Havia, por assim dizer, uma espécie de defasagem entre o tipo de registro e de tratamento técnico dispensado até então pela historiografia e a nova consciência histórica que se formava. Era

---

[67] GAUCHET, Michel. Op. cit. 1997, p. 795-6.
[68] NORA, Pierre. Op. cit., 1997, p. 1394.
[69] GAUCHET, Michel. Op. cit., 1997, p. 794.
[70] Id., ibid., p. 790.
[71] Id., ibid., p. 795.

necessário, por essa razão, descobrir um novo modo de expressão. [72] Esses anseios serão expressos de modo poético nas obras de historiografia, antes que o uso das fontes e dos arquivos se desse de maneira sistemática e distanciada.

Considerada um gênero literário no Classicismo, a História empreenderá sua escalada em direção à Ciência, durante o século XIX, até apresentar os trabalhos de Renan, Fustel de Culanges e Gabriel Monod, a organização de seu ensino na universidade e a criação de instituições de pesquisa (como a École Pratique des Hautes Études). Entre esses dois tempos, a História torna-se uma disciplina mista, que alia técnicas de exposição literária, pesquisa crítica e filológica, erudição e interpretação filosófica. [73]

A busca dos historiadores de então por uma escrita histórica, que, ao mesmo tempo, contemplasse a realidade dos fatos a serem tratados e o espírito daquele tempo, aproximava-se muito das inquietações que moviam os escritores de então.

> Si le grand mouvement de retour aux sources est le signe d'un regain de curiosité envers le passé, il apporte également une aide inappréciable à ceux qui s'attachent à en restituir les particularités et à en faire revivre l'esprit. [74]

O que as fontes sugeriram aos historiadores, o romance histórico revelou, graças à técnica que permitiu explorá-las. É interessante comparar as duas trajetórias – as mudanças ocorridas na historiografia e na literatura francesas – para depreender o paralelismo evidente. É certo que a aceitação da História por um grande público não pode ser separada, durante esse período, da fascinação suscitada pela evocação literária do passado. "L'histoire bonne à connaître est d'abord bonne à imaginer". [75] Sob este aspecto, a reforma pela qual passam os estudos históricos, nesse período, está

---

[72] GAUCHET, Michel. Op. cit., 1997, p. 810.
[73] PETITIER, Paule. L'imagination dans l'Histoire: Michelet et les critiques du Second Empire. In VAILLANT, Alain (dir.). **Écrire/Savoir: littérature et connaissances à l'époque moderne**. Paris: Éditions Printer, p. 121-138, 1996, (Collection Lieux littéraires, vol.I), p. 121.
[74] MILNER Max e Claude PICHOIS. **Littérature française. De Chateubriand à Baudelaire**. Paris: Arthaud, 1985, p. 99.
[75] GAUCHET, Michel. Op. cit., p. 812.

estreitamente ligada às mudanças estéticas do romantismo: há uma convergência de sensibilidades e de interesses que promovem este encontro.[76]

Uma dupla descoberta, da literatura pela história, da história pela literatura promoveu o encontro de interesses: "Découverte double, par l'érudition et par la fiction: découverte, côté science, de la poésie des sources, et découverte, côté art, de la vérité du récit." [77]

A História aparece aos românticos não apenas como um tema a ser explorado, mas também como uma maneira de enxergar o mundo. Graças à transitoriedade da história torna-se possível a compreensão das mudanças ocorridas em dada época. Através do olhar histórico o movimento romântico posiciona-se diante do passado e do presente.

O olhar histórico permite ter consciência de que os acontecimentos não têm origem em princípios formais, em idéias ou entidades, que a História não segue uma "lógica imanentista", mas, ao contrário, constitui-se em um processo dialético, a partir da combinação de fatores passíveis de variação. Cada um desses fatores está sujeito a uma variação constante de significados, ligados por uma interdependência indissolúvel. [78]

O interesse pela História vinha ao encontro do novo perfil do leitor. Após a Revolução Francesa (que motivou o interesse pela informação relativa aos temas "Liberté, Égalité e Fraternité" [79]) e a instituição do ensino laico e obrigatório, tem-se um aumento do número de leitores e uma conseqüente mudança de interesse: o público do classicismo, afeito às discussões sobre poéticas, de gosto refinado, conhecedor das novidades na Arte, torna-se um público burguês, sem formação literária, em busca, sobretudo, de uma forma de lazer.

---

[76] Stendhal nota, no verão de 1825, que a França obteve imensos progressos durante os primeiros anos da década de 1820, o que fez com que alguns livros, antes rejeitados por serem de difícil compreensão, passassem a ser considerados como superficiais: "Nous devons ce changement à Sir Walter Scott, **Ivanhoé** a lancé la mode des livres comme ceux de Thierry et de Guizot et tout le monde rirait aujourd'hui de lire l'éloge du système féodal em jargon sentimental". STENDHAL, **Lettres de Paris, 1825**. Paris: 1983, p. 213 apud Michel GAUCHET. Op. cit., p. 787-850, 1997, p. 820.

[77] GAUCHET, Michel. Op. cit., 1997, p. 810.

[78] HAUSER, Arnold. Op. cit., 1982, p. 826 e HOBSBAWM, Eric J.. Op. cit., 2001, p. 308.

[79] WITTMANN, Reinhard. Une révolution de la lecture á la fin du XVIIIe siècle? In Roger CHARTIER. **Lectures et lecteurs dans la France du Ancien Régime**. Paris: Seuil, p. 353-391, 1987, p. 364.

Tanto para o público quanto para os escritores, a História mostra-se um repertório mais do que atraente, substituindo, no interior das produções literárias, os temas mais intelectualizados, como as poéticas, as questões sobre universalizações românticas que continuam, ainda, sendo tratados em revistas literárias. Além disso, o uso de temas históricos em obras de Arte literária, pictórica ou cênica, sempre permite ao autor refletir sobre sua própria época, tecendo paralelos entre o período retratado e o presente.

Os primeiros gêneros a apresentarem a História como pano de fundo para a narrativa foram o romance gótico pré-romântico e o romance de aventuras. Usada como *couleur locale*, a história proporcionava um tom diferente, reforçando o gosto pelo exótico em enredos que pouco primavam pela originalidade – pois "[...] o mistério lucra com o recurso a outras eras e lugares". [80]

O chamado romance histórico [81] tem origem nos primeiros anos do século XIX, mais ou menos na época da queda de Napoleão Bonaparte. Antes, mesmo que o tema de uma obra literária fosse histórico, a História era apenas um *décor*: a escolha não influenciava na composição psicológica das personagens e dos costumes. A composição refletia as idéias e as maneiras características do tempo do escritor. [82]

Entretanto, apenas com Walter Scott, o romance vai ambicionar recriar épocas e mundos; tomando para si a tarefa de demonstrar, por meios artísticos, que as circunstâncias e as personagens históricas existiram de certa maneira. Esse recurso é o que Scott chama de "autenticidade da cor local" e Lukács define como "demonstração artística da realidade histórica". [83]

Essa concepção de romance só foi possível graças às mudanças provocadas pela Revolução Francesa. No período de 1789 a 1814, todos os povos da Europa sofreram, direta ou indiretamente, as conseqüências das

---

[80] MELLO E SOUSA, Antonio Candido. Sob o signo do folhetim: Teixeira da Silva. In _____. **Formação da literatura brasileira**, v. II (1836-1888), Belo Horizonte: Itatiaia, 1993, p. 118.

[81] Ainda não se pode tratar o romance histórico de Scott como um gênero específico, pois, nesta época, nem mesmo o romance era visto como tal – o que só aconteceu após a obra de Stendhal e de Balzac, que, de certa maneira, formalizaram as regras do gênero. Ver: Michel RAIMOND. **Le roman depuis la Révolution**. Paris: Armand Colin, 1969, p. 31.

[82] Podemos citar **La princesse de Cléves**, de Mme. de Lafayette (1678) na França, dentre outros.

[83] LUKACS, George. **Le roman historique**. Paris: Payot, 1965, p. 45.

mudanças produzidas pela Revolução. A rapidez com que essas mudanças aconteciam dava ao momento um caráter diferente, visivelmente histórico, que definitivamente excluía qualquer explicação que as reduzissem a um "fenômeno natural".

Além disso, a mobilização de um imenso contingente de pessoas, que passou a fazer parte dos acontecimentos de uma maneira direta, fez da História uma experiência vivida pelas massas em contato direto com as forças que a movem.

> Il en résulte la possibilité concrète pour des hommes de comprendre leur propre existence comme quelque chose d'historiquement conditionné, de voir dans l'Histoire quelque chose qui affecte profondément leurs vies quotidiennes et qui les concerne immédiatement. [84]

Não cabe, neste momento, lembrar todas as mudanças sociais e culturais que a Revolução Francesa e as guerras napoleônicas provocaram nas sociedades européias e de além-mar. Entretanto, cabe ressaltar que as transformações decorrentes da Revolução extinguiram, quase que por completo, os resquícios do feudalismo e provocaram a apropriação do sentimento nacional pelas massas.

Mesmo na França, somente com a queda de Napoleão Bonaparte que o sentimento nacional torna-se uma experiência vivenciada pelas camadas mais baixas da população – camponeses, pequena burguesia. Pela primeira vez, eles experimentam o sentimento de que a França é o seu país, a pátria que eles mesmos criaram. [85]

Walter Scott representa em seus romances as grandes crises históricas, sem deixar de representar também a vida cotidiana destes períodos, mostrando como as flutuações trazidas pelas conjunturas sociais mobilizam as forças populares. As grandes figuras históricas aparecem em toda a sua grandeza, não por terem sido transformadas pelo autor em heróis, mas por representarem em sua personalidade um movimento importante, significativo. O objetivo da figura histórica, segundo a representação de Scott, coincide com as aspirações populares, reunindo em si aspectos positivos e negativos deste

---

[84] LUKACS, George. Op. cit., 1965, p. 23.
[85] Id. ibid., p. 24.

movimento histórico. Sem intenção de explicar a época retratada a partir de seus grandes representantes – como fizeram os escritores românticos – Scott os deixa à margem da ação.

Por outro lado, as personagens historicamente desconhecidas são criadas segundo os mesmos princípios artísticos outrora empregados na caracterização dos heróis, conseguindo uma representatividade e uma relevância tão grandes quanto a das personagens históricas. Revelando as condições reais de vida, as dificuldades crescentes às quais o povo está submetido, o autor expõe todos os problemas que conduzem à crise histórica. Levando o leitor à experiência de uma gênese histórica, Scott faz as figuras históricas importantes agirem, de modo a recriá-las como verdadeiras representações das crises históricas, que são a essência de sua época:

> Scott, en montrant au préalable l'enchevêtrement compliqué de la vie populaire elle-même, a figuré au préalable son essence, dont le personnage historiquement dirigeant doit donner la forme abstraite, la généralisation intellectuellement la concentration dans un fait historique. [86]

Para o romance de Scott, não importa repetir a narrativa dos acontecimentos históricos relevantes, mas ressuscitar os seres humanos que estiveram envolvidos nestes acontecimentos. Interessa-lhe fazer reviver as transformações sociais e humanas que conduziram aqueles homens a pensar e agir como exigia a realidade histórica do momento. [87] É em busca da grandeza humana que Scott recria um *tableau* da vida popular; autenticidade histórica, para ele, significa demonstrar de que maneira as grandes qualidades humanas – heroísmo, desprendimento, moral – se desenvolvem segundo as bases históricas claramente descritas de sua existência.

> Ce n'est ni par l'analyse, ni par l'explication psycologique de leurs idées que Scott nous familiarise avec les caractères historiques particulières de la vie intérieure d'une époque, mais par une ample figuration de l'existence, en montrant comment pensées, sentiments, modes de conduite proviennent de cette base. [88]

---

[86] LUKACS, George. Op. cit., 1965, p. 40.
[87] Id., ibid., p. 44.
[88] Id., ibid., p. 52.

Uma série de romances de Walter Scott foi traduzida para o francês desde 1816, por Defauconpret. Entretanto, é **Ivanhoé** (publicado em 1819) que o tornará o autor da moda e o romance histórico um sucesso considerável na França da Restauração (décadas de 1820 a 1830).[89] É este sucesso que fará com que a técnica de Scott provoque mudanças tanto na literatura quanto na historiografia de sua época.

Mesmo sem conseguir delinear profundamente a psicologia de suas personagens, Scott introduzirá uma vasta pintura dos modos e das circunstâncias dos acontecimentos; o caráter dramático da ação e, em relação direta, o novo e importante papel do diálogo no romance. Scott conseguiu criar uma interação entre o tema histórico e a sua narrativa ao fazer uma organização dramática dos acontecimentos (isto é, estrutura o enredo do romance em partes, com exposição, crise e desenlace), criando episódios convergentes, cada qual contribuindo para fazer progredir a ação. [90] Foi essa capacidade de Scott de representar o choque trágico entre tempos historicamente distintos e entre suas formas sociais características (despertando posteriormente a admiração especial de Lukács) que eleva essa parte da sua ficção acima dos moralismos do melodrama de época.

Para os historiadores, o romance histórico revelava uma técnica que já lhes era sugerida pelas fontes que começavam a ser tratadas. O discurso ficcional apresentava os meios literários que possibilitavam uma ressurreição do passado, mostrando como as massas de homens, existências distintas, poderiam ser representadas, recriando uma época em seus detalhes. “Au travers du croissement dramatique d’une série de destins individuels, le roman historique parvient à mettre en scéne un jeu de forces collectives”. [91]

Essas forças coletivas, que estavam em ebulição na França desde 1789, pareciam muito bem refletidas na maneira como Scott desenvolvia o seu

---

[89] O primeiro romance de Walter Scott a ser traduzido em francês foi **Guy Mannering**, em 1816. Em 1817, foi traduzido **Les Puritains** et **L’Antiquaire**; em 1818, **La prison de Edinburg**; em 1819, **Waverley**, **L’officier de fortune**, **La fiancée de Lammermoor**. Lembramos que o primeiro romance a ser escrito em sua língua original foi **Waverley**, publicado em 1814. Ver: Michel GAUCHET. Op. cit., 1997, p. 847.
[90] RAIMOND, Michel. Op. cit., 1969, p. 21.
[91] GAUCHET, Michel. Op. cit., 1997, p. 812.

romance, pois demonstravam como os indivíduos comuns tinham seus destinos envolvidos pelas transformações de sua época.

Desde a Revolução, a França se via como uma nação, movida por ideais. Entretanto, os modelos políticos criados pela Revolução de 1789 causavam descontentamento, pois eram inadequados, em um momento de rápidas mudanças, para as condições políticas e sociais. Após 1815, definiam-se três tendências de oposição ao Império: o liberal moderado (o de classe média superior e da aristocracia liberal); o democrata radical (da classe média inferior, novos industriais, intelectuais e pequena nobreza descontente) e o socialista (trabalhadores pobres e as novas classes trabalhadoras industriais).[92] E Walter Scott representa exatamente o período em que há uma substituição do grupo que está no poder (já em decadência) por um novo, que institui uma nova organização política. [93]

Não se trata de afirmar que os historiadores "emprestaram" dos romancistas as técnicas de discurso e a partir daí criaram um romance a seu modo. Especialmente Augustin Thierry e Jules Michelet encontraram nos romances históricos uma nova forma de narrativa, uma rearticulação de alguns signos que revelaram, como em uma *mise en scène* organizada, idéias que lhes pareciam em desordem: a percepção incontestável da diferença entre os tempos; a impessoalidade das forças em ação que levam aos acontecimentos; a possibilidade de uma exploração destes dados de forma mais abrangente e capaz de ampliar os domínios da ciência pelos caminhos abertos pela arte.

> [...] Si la référence aux sciences de la nature dessine l'horizon de cette scientificité, l'histoire romantique opère sa révolution épistémologique en se servant des nouvelles possibilités de construction du sens offertes par les técniques littéraires, le roman historique, la description, le drame, l'oeuvre conçue comme totalité. [94]

Apesar da influência que o romance histórico exerceu nos românticos – tanto historiadores, quanto escritores – são poucos os traços em comum entre

---

[92] HOBSBAWM, Eric J.. Op. cit., 2001, p. 130.
[93] Na França, como assinala Dumas, "[...] la révolution de 1830 était le dernier coup de fusil de Waterloo". As convulsões sociais anteriores a 1815, deverão levar a Revolução de Julho. DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 419, t. I.
[94] PETITIER, Paule. Op. cit., p. 121.

ambos. Os temas históricos dos romances de Scott são muito próximos dos utilizados pelos historiadores e escritores, entretanto o tratamento dado aos temas difere. Para os historiadores românticos, interessava no escocês a apropriação das técnicas vindas da composição do romance histórico, que lhe permitiam a reprodução "imediata" do passado, sem a intermediação das reconstituições permeadas pela crítica, reconciliando o fato e a idéia.

Ao abrir espaço para os procedimentos usados pela literatura, a historiografia romântica tornou-se popular conseguindo, então, atrair um tipo de leitor que até então estava à margem da produção historiográfica. Abandonando o estilo das crônicas históricas, e se deixando envolver pela inspiração romântica, a História passou a ser uma lente para a compreensão do mundo.

Na primeira metade do século XIX, mudou-se completamente a escrita da História incorporando novas práticas como o trabalho com as fontes, documentos e memórias, e apropriando-se de uma narrativa literária. Faltava, agora, um escritor que transformasse a História da França no grande tema de seus romances.

2.2 ALEXANDRE DUMAS E A HISTÓRIA

> Il n'y a personne que ne soit devenu, au moins pour vignt-quatre heures, un personnage historique et qui ne se croit obligé de rendre compte au monde de l'influence qu'il a exercée sur l'Univers.
>
> Chateaubriand, **Études historiques** (1831).

Sensível aos ares românticos, Alexandre Dumas não resistiu aos ventos que sopravam em direção à História.

Ao chegar a Paris, jovem e inculto, Dumas foi aconselhado por Lassagne (seu colega de trabalho e leitor assíduo) a ler muito. Nesta cena recriada em **Mes mémoires** sob a forma de um longo diálogo, Dumas depara-se com a sua ignorância, diante de tantos autores para ler.

Em cada grande autor, o jovem deve apreender as qualidades necessárias à criação de sua própria obra: “D’abord, il ne faut pas imiter; il faut étudier. L’homme qui suit un guide, est obligé de marcher derièrre.”[95] Dentre os autores teatrais, são citados com reservas os contemporâneos Soumet, Casimir Delavigne, Ancelot, Guiraud. Gênios teatrais de outras épocas também são mencionados com veemência: Friedrich Schiller (1759-1805), Willian Shakespeare, Pierre Corneille, Jean Racine, Ésquilo, Molière, Sófocles, Eurípedes.

Entre os romancistas, Lassagne recomenda a leitura principalmente de **Wilhelm Maister** de Gœthe (“que vous donnera la poésie”), **Ivanhoé** de Walter Scott (“l’étude des caractères”) e **L’Espion** de Cooper (“La mystérieuse grandeur de les prairies, des forêts et des océans”). Entretanto, em nenhum deles, segundo Lassagne, o jovem encontraria paixão.

O terceiro conselho vem sob a forma de uma afirmação: a França “[...] attend le roman historique”. Ao ouvir a resposta do jovem, (“L’histoire de la France est ennuyeuse!”), recomenda-lhe a leitura de uma série de memorialistas, e não de historiadores.

E será pela leitura dos memorialistas que, desde 1825, Dumas aprende história, bem mais do que em livros de síntese escritos por historiadores especializados. As indicações de leitura que incluem as memórias de Frossart, Retz, Joinville, L’Estoile, Montluc, Saulx-Tavannes, Villars, Madame de La Fayette, Richelieu, Chateubriand, fazem eco à moda em que a França estava submersa.

É interessante notar que estas memórias de corte, como as chama Pierre Nora, indicadas por Lassagne a Dumas, apresentam uma relação muito estreita com o romance (que estava em vias de começar a se formalizar). Na formação da estética clássica, entre 1660 e 1680, são as memórias, com tudo o que este termo pode implicar de referências à verdade e ao natural, que fornecem ao romance algumas soluções e o ponto de partida para sua emancipação e sua definição moderna. O romance, como se entenderá depois com a obra de Balzac, constitui-se a partir da mesma célula das memórias. A

[95] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989: 587, t. I.

linha que cuidadosamente separava memórias e romances, as primeiras centradas na narrativa autobiográfica e histórica, os segundos na narrativa ficcional, rompe-se tornando-os mais próximos. Memórias e romances se voltam para a narrativa pessoal, através da investigação psicológica, da análise da vida psíquica e das emoções individuais. Ambos serão orientados para a descrição realista e sociológica, dedicando a maior parte de sua extensão à narrativa pitoresca e à reportagem documentária. Das memórias, o romance tomou emprestada a fórmula, que repetiu excessivamente, esvaziando-a e subvertendo-lhe o sentido. Depois que Courtilz de Sandras embaralhou todas as pistas, misturando o verdadeiro e o falso, mais de dois mil romances foram editados entre 1700 e 1750 sob a forma de memórias. [96]

Dumas leu, indiscriminadamente, todas as memórias a que teve acesso, tanto as verdadeiras quanto as falsas. E delas retirou os temas de alguns de seus mais famosos romances. **Les trois mousquetaires** foi inspirado na obra **Mémoires de M. d'Artagnan**, escritas por Courtilz de Sandras e publicadas em 1700 na cidade de Colônia. [97] O enredo de **Le comte de Monte-Cristo**, saiu das páginas de **Le diamant et la vengeance (Les mémoires historiques tirés des archives de Paris, pour servir à l'Histoire de la morale et de la police depuis Louis XIV à nous jours)**, da obra **La police dévoilée**, Jacques Peuchet. [98] As memórias de Charles Nodier, de quem Dumas tornou-se amigo na época das batalhas românticas, chamadas **Souvenirs de la Révolution et de l'Empire**, são a origem da obra **Les blancs et les Bleus**. A partir da obra **Mémoires**, de Madame La Fayette, Dumas criou **Le Vicomte de Bragaleone**. [99] Empréstimos freqüentes são feitos das *mémoires* de La Rochefoucault, de Pierre de la Porte, Cardinal de Retz, Madame de Chevreuse entre outras. Em todos estes casos, a técnica empregada era a mesma: Dumas vislumbrava um tema que poderia render um bom romance histórico; transformava a narrativa, sem diálogos, em que o autor evita imaginar o que não presenciou, em uma

---

[96] NORA, Pierre. Op. cit., 1997, p. 1403.

[97] SIGAUX, Guilbert. Préface. In Alexandre DUMAS. **Les trois mousquetaires**. Paris: Gallimard, p.IX-XXV, 1962. Segundo Claude Schopp, Dumas teria emprestado da Biblioteca Municipal de Paris os quatro volumes de **Mémoires de M.d'Artagnan** em junho de 1843, e jamais os teria devolvido. Ver: Claude SCHOPP. **Alexandre Dumas, le génie de la vie**, Paris: Fayard, 1997, p. 368 ou André MAUROIS. **Les trois Dumas**, Paris: Hachette, 1957, p. 174.

[98] SCHOPP, Claude. Op. cit., 1997, p. 374.

[99] MAUROIS, Andrè. **Les trois Dumas**. Paris: Hachette, 1957, p. 178.

cena teatral, cheia de diálogos, *coups de théâtre*, personagens mais delineadas e efeitos de violência, aventura ou comédia.

Desde o início de sua carreira como dramaturgo, os temas históricos são predominantes em sua produção. O seu primeiro grande sucesso no teatro foi **Henri III et sa cour** (1829), drama baseado no curto e controvertido reinado de Henri de Valois na França. O tema foi retirado da **Biographie Universelle**, em um trecho em que Pierre Taisan de L'Estoille, cronista da corte de Henri III e Henri IV, narra o episódio em que Saint-Mégrin, *premier gentilhomme de la chambre du roi*, foi massacrado na rua, em 1579, sob as ordens do próprio rei, para castigá-lo por ter feito amor com sua esposa. Mais adiante, encontra outro parágrafo sobre outro senhor da época, Louis de Bussy Amboise (1549-1579), que, ao encontrar sua amante Contesse de Montsoreau, é flagrado pelo marido e morto. Os dois parágrafos possuíam todos os ingredientes necessários para agradar: paixão, história, ação. Somado a isso, a verve teatral de Dumas. [100] No ano seguinte, escreve **Christine ou Stockholm, Fontainebleau et Rome**, outro drama com inspiração histórica. O tema histórico entra, definitivamente, para o repertório teatral do público da época.

Em 1831, o lançamento da **Revue des Deux Mondes** por M. Buloz propicia a Dumas mais um espaço para experimentação: publica o seu primeiro *récit autobiographique*, **La vendée après le 29 juillet**, em que narra sua aventura durante a Revolução de julho de 1830 (depois inserido em **Mes mémoires**) e as **Scènes historiques (Chroniques de la France)**, sua primeira narrativa cujo tema era histórico.

Em **Mes mémoires**, Dumas explicita quais foram os caminhos que o levaram à crônica histórica. Em busca de mais conhecimento sobre a História da França, Dumas teria lido a obra **Histoire des ducs de Bourgogne** do historiador Barante. "Pour la première fois, um historien français laissait à la chronique tout son pittoresque, à la légende toute sa naïvité". [101] Dumas havia sido tocado não apenas pelo tema histórico, mas havia pressentido uma nova maneira de apresentá-lo.

---

[100] MAUROIS, Andrè. Op. cit., 1957, p. 63.
[101] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 696, t. I.

> L'oeuvre commencée avec les romans de Walter Scott s'acheva dans mon esprit. Je ne me sentais encore force de faire un roman tout entier; mais il se produisait alors un genre de littérature qui tenait le milieu entre le roman et le drame, qui avait quelque chose de l'intérêt de l'un, beaucoup saisissant de l'autre, où le dialogue alternait avec le récit; on appelait ce genre de littérature: scènes historiques.
> Avec mon aptitude déjà bien décidée au théâtre, je me mis à découper, à raconter et à dialoguer des scènes historiques tirées de l'**Histoire des ducs de Bourgogne**. [102]

Dumas começa a compor o livro, sem saber precisamente o que engendraria. À medida que as cenas ficavam prontas, levava a Buloz, que imediatamente as publicava. "Dès ce moment éclatèrent dans ces essais mes deux principales qualités, celles qui donneront dans l'avenir quelque valeur à mes livres et à mes pièces de théâtre: le dialogue, qui est le fait du drame; le récit, qui est le fait du roman". [103] E assim nascem as crônicas históricas que, em 1834, são publicadas com o título de **Isabel de Baviera**.

Nesta reflexão sobre o seu modo de criação das obras de tema histórico, Dumas declara suas duas principais influências: Walter Scott e Prosper de Barante (representando os historiadores românticos que serviriam de referências a outras obras).

A primeira obra que Dumas leu do *barde écossais* – "c'est ainsi que cela se disait à cette époque" – foi **Ivanhoé**. Conta que demorou um pouco, acostumado às doces intrigas de Mme. Cottin e às brincadeiras excêntricas do **Baron de Felsheim** e de **L'enfant du Carnaval** (romances de Pigault-Lebrun[104]), para se habituar à rudeza natural de Gurth e aos estranhos comentários de Wamba, o bobo da corte de Cédric. Mas assim que o autor começa a descrever os espaços e as personagens, Dumas percebe a magia escondida naquelas palavras, consegue vislumbrar outros horizontes, além daqueles que já conhecia.

Dumas confessa que, no primeiro momento, preferiu Pigault-Lebrun a Walter Scott – e Voltaire a Shakespeare, "[...] double héresie dont m'avait fait

---

[102] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 696, t. I.
[103] Id., ibid., p. 696-7, t. I.
[104] Charles-Antoine-Guillaume Pigault de l'Épinoy (1753-1835), conhecido como Pigault-Lebrun, escreveu romances de aventura que fizeram muito sucesso e cuja principal qualidade é a verve. O leitor é fisgado pelo movimento, pela imaginação que cria peripécias com *gaieté*. Seu estilo deixa a desejar, mas possui o entusiasmo e a vivacidade próprios do gênero.

revenir, mon bien cher Lassagne”. [105] Entretanto, após ter vencido a sua resistência, leu todas as obras de Scott e delas retirou (além de muitas idéias) dois dramas que não foram encenados. Depois do sucesso de suas **Scènes historiques**, e alguma hesitação, Dumas percebe que precisa estudar História.

> J’avais étudié le théâtre; je le savais à être content de moi; il me fallait étudier l’histoire comme théâtre, et, derrière cette histoire, barrière placée sur mon chemin, qui me disait qu’il n’y aurait pas une nouvelle étude à faire, plus longue, plus sèche, plus ardue que les précédents? [106]

Walter Scott conseguira criar uma interação entre a personagem e o momento histórico ao qual ela pertence, transformando a História, antes puro *décor*, em causadora de especificidades nos caracteres das personagens. Pretendendo criar um *tableau de l’ Histoire animée*, o autor mistura os conflitos internos das personagens aos conflitos históricos – reais – nos quais elas estão envolvidas [107]. Apesar de não poder ser considerado o fundador do romance histórico, Scott é o primeiro a estabelecer o prestígio do gênero, tomando como assunto a história social e tratando-a de acordo com o ponto de vista científico da elite intelectual da época. Por mais conservador que fosse em política, o seu “método sociológico” não poderia ser concebido sem as transformações que a Revolução Francesa trouxera: suas personagens têm sempre a marca da sua origem social, mas a descrição que faz do povo é, em geral, convencional e esquemática. [108]

Muitas páginas depois, ao comentar que havia chegado a notícia da morte de Scott (final de setembro de 1832, pelo que se pode apreender da narrativa), Dumas, comovido [109] comenta a leitura que havia feito de Scott, ressaltando as qualidades e os defeitos do escocês:

> Les qualités de Walter Scott ne sont point des qualités dramatiques; admirable dans la peinture des moeurs, des costumes et des caractères, Walter Scott est complètement

---

[105] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 918, t. II.
[106] Id., ibid., p. 703, t. II.
[107] RAIMOND, Michel. Op. cit., 1969, p. 20.
[108] LUKÁCS, George. Walter Scott and the Historical Novel. **International Literature**, nº 12, 1938, p. 12. Arnold HAUSER. Op. cit., 1982, p. 869.
[109] Pois, como ele mesmo assume, “[...] la lecture de sir Walter Scott avait eu, on se le rappelle, une grande influence sur les débuts de ma vie littéraire [...]”. DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 918, t. I.

> inhabile à peindre les passions. Avec des moeurs et des caractères, on peut faire des commédies; mais il faut des passions pour faire des drames. [...] Mais mon travail sur Scott ne m'avait été inutile, tout infructueux qu'il était resté; on ne connait la structure de l'homme qu'en ouvrant des cadavres; on ne connaît le génie d'un auteur qu'en l'analysant. L'analyse de Walter Scott m'avait fait comprendre le roman sous un autre point de vue qu'on ne l'envisageait chez nous. Une même fidélité de moeurs, de costumes et des caractères, avec un dialogue plus vif et des passions plus réelles, me paraissait être ce qui nous convenait. [110]

Ao que parece, Dumas, após analisar as narrativas de Scott, percebe que, apesar de possuir algumas qualidades desejáveis (tais como: oferecer uma nova visão do romance e uma maneira interessante de fazer a "*peinture des moeurs*"), não conseguia em suas intrigas alcançar a dramaticidade esperada. É interessante notar que, ao criticar Scott, Dumas articula o que seria a sua própria técnica de romance histórico: buscar a fidelidade de representação dos hábitos, costumes e do espírito da época tratada e usar diálogos mais ágeis e paixões mais reais. Uma fala do personagem Eugène, o poeta romântico, do drama romântico **Antony** poderia servir para ilustrar esta perspectiva dumasiana de uso da História como recurso dramático:

> L'Histoire nous lègue des faits, ils nous appartiennent par droit d'héritage, ils sont incontestables, ils sont au poète: il exhume les hommes d'autrefois, les revêt de leurs costumes, les agite de leurs passions, qu'il augmente ou diminue selon le point où il veut porter le dramatique. [111]

A História tende a exigir mais nuances, mais ambigüidades do que estaria acostumado o leitor de romances folhetins. Então, Dumas soma a esta lição recebida de Scott as artimanhas de excelente dramaturgo que é: dá vida aos acontecimentos criando personagens secundárias que agem na História, buscando segredos de alcova, mexericos de outros tempos, enfim, recriando a atmosfera da época retratada. [112]

---

[110] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 918, t. II.
[111] DUMAS, Alexandre. **Antony**. In **Théâtre complet**. Paris: Minard, tome II, 1975, p. 274.
[112] MENDES, Maria Lúcia Dias. Alexandre Dumas: uma visão pessoal da História. **Revista Alea**, Revista do Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ, Rio de Janeiro, setembro de 2004.

Cria uma História que, sendo mais cheia de aspectos cotidianos, consegue ser mais "real" do que aquela que se lê em livros tradicionais de historiografia, exatamente como desejava o público de sua época:

> [...] Un peuple qui avait *fait* [grifo do autor] de l'histoire, et vu d'immenses changements, souhaitait pénétrer dans l'intimité de ce passé si proche. Mais pour intéresser les foules à des rois et à des reines, à des ministres et à ses favorites, il fallait leur révéler, sous les manteaux de cour, des êtres humains, en quoi Dumas pouvait se montrer admirable. [113]

Depois da reflexão sobre Scott, Dumas confessa: "C'était ma conviction, mais j'étais loin de me douter encore que j'essayerais de faire pour la France ce que Walter Scott avait fait pour l'Écosse". [114]

O que o francês talvez não percebera é que, de certo modo, as motivações do escocês eram diferentes das suas. Walter Scott inseria-se em um movimento que, desde o final do século XVIII, provocava, em alguns países europeus, um grande interesse em pesquisar tradições populares e recriá-las. Assim, antes de escrever **Ivanhoé**, seu romance histórico mais aclamado, pesquisara baladas e tradições da Escócia, no intuito de contribuir para com a preservação da história de sua terra natal, que estava se dissolvendo e se misturando à da Inglaterra. [115]

Dumas, por mais que dissesse que "[...] notre prétention en faisant du roman historique est non seulement d'amuser une classe de nos lecteurs qui sait mais d'instruire une autre qui ne sait pas"[116], ficava muito distante do nacionalismo que movia o "bardo escocês". Escrevia na França, em uma *nação* – conceito que a Revolução Francesa criara e difundira pelo mundo – embalada por uma segunda revolução vitoriosa (a de 1830), em que a arte e a política unem-se em busca de uma arte "para o bem da humanidade". Na década de 1840, já não era mais uma questão de afirmação ou legitimação

---

[113] MAUROIS, André. Op. cit., 1957, p. 170. Dumas, em uma carta a Méry de 25 de janeiro de 1863, demonstra consciência das transformações que a sua geração testemunhou: "Nous avons vu tomber trônes, républiques, croyances même". Claude SCHOPP et Dominique FRÉMY. Quid de Dumas. In Alexandre DUMAS. Op. cit., p. 1223.

[114] Id., ibid., p. 918, t. II.

[115] BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna. Europa, 1500-1800**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 43.

[116] DUMAS, Alexandre. **Le comte de Moret**; chap. VII, note; apud Claude SCHOPP *et* Dominique FRÉMY. Quid de Dumas. In Alexandre DUMAS. Op. cit., 1989, p. 1235, t. II.

política e artística (como talvez tivesse sido nos primeiros tempos do romantismo, com as primeiras obras do drama romântico), mas sim de um romantismo mais bem comportado, “um romantismo de salão elegante”. [117] O romance histórico que conquistou o público leitor europeu a partir da segunda metade do século XIX, não ofendia o sentimento patriótico, mas não tinha mais nenhuma intenção de promover o nacionalismo.

Além disso, a visão de Dumas do romance histórico – a necessidade de paixão nos dramas – só era possível para alguém que se norteasse pelos princípios do drama romântico, que fosse hábil o bastante com o tratamento das personagens e dos diálogos. Entretanto, apesar da sua consciência, diga-se assim, da limitação da obra de Scott, muitos defendem que Dumas teria caído na mesma armadilha, criando, muitas vezes, personagens sem profundidade, extremamente servis aos seus enredos cheios de peripécias.

Lendo **Mes mémoires** podemos traçar um painel dos historiadores românticos lidos por Dumas e por grande número de leitores na França de então. Não sem provocar críticas, a historiografia romântica procurava trilhar novos caminhos, escrevendo uma História impregnada de emoções do presente e de ideologia, provocando reações às vezes entusiasmadas, às vezes contrárias.

Para Dumas, a historiografia estava inserida na revolução que o romantismo estava promovendo na Arte:

> Au reste, l'envahissement romantique, timide encore au théâtre et dans la littérature, se présentait hardiment au combat dans les autres branches de l'Art. En Histoire, M. Thiers publiait sa **Révolution française**, et Botta son **Histoire d'Italie**; M. de Barante mettait au jour son excellente **Chronique des ducs de Bourgogne**, ouvrage plein de science et de coloris, qui, cette fois, par hasard, ouvrit juste titre les portes de l’Académie à son auteur. [118]

Prosper de Barante é o primeiro nome citado. Autor da **Histoire des ducs de Bourgogne**, publicada entre 1824 e 1828, em doze volumes (que foram reeditados a exaustão por décadas) teve grande sucesso. Para Dumas,

---

[117] As duas expressões são de Arnold HAUSER. Op. cit., 1982, p. 829. Ainda sobre o assunto ver: Eric J. HOBSBAWM. Op. cit., 2001, p. 288 et seq..
[118] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 734, t. I.

e certamente para os leitores de sua época, a obra parecia atraente por suas qualidades narrativas e de estilo, bem características da escola romântica. Entretanto, em uma visão distanciada, pecava pela falta de recuo crítico e de rigor científico.

Outro historiador citado, muito admirado, é Louis Blanc (1811-1882). Em **Histoire de dix ans (1830 – 1840)**, oito volumes publicados entre 1841 e 1844, baseado na documentação publicada em anexo em cada volume, este autor constrói uma lúcida interpretação sobre as barricadas de 1830 e a fragilidade do poder real obtido em condições incertas, mantido pela repressão feroz. [119] Preocupado com as conseqüências sociais da Revolução Industrial, Blanc propõe a criação de um Ministério do Trabalho que dê continuidade às reformas necessárias, garantindo os meios de sobrevivência às classes menos favorecidas. Sua **Histoire de la Révolution Française**, publicada na mesma época da de Michelet, é considerada como a primeira visão socialista da revolução.

Outra obra de Louis Blanc, muito citada por Dumas é **Histoire de dix ans**, publicada em oito volumes (1841-1844) traz em anexo a documentação empregada pelo autor. Foi muito usada por Dumas para reconstruir as passagens em que narra a revolução de 1830.

Dumas insere na sua narrativa um trecho em que é citado por Louis Blanc, em plenos acontecimentos revolucionários

> Arago sortit le premier. Nous courûmes à lui.
> Louis Blanc, qui, dans son excellente **Histoire de Dix Ans**, n'a laissé échapper aucun détail de cette grande période, mentionne notre entrevue en ces termes:
> ‘En sortant, M. Arago rencontra dans la cour Savary et Alexandre Dumas, un savant et un poète; très animés l'un et l'autre, ils n'eurent pas plus tôt appris ce qui venait de se passer chez M. Laffitte, qu'ils éclatèrent en discours pleins d'emportement et d'amertume, disant que Paris, pour se soulever, n'avait attendu qu'un signal, et qu'ils s'étaient rendus bien coupables envers leur pays, les députés si prompts à désavouer les efforts du peuple.

---

[119] BERTHIER, Patrick. Écritures de l’Histoire au XIXe siècle. In _____.; JARRETY, Michel (dir.). **Histoire de la France littéraire**. Paris: Presses Universitaire de France, tome III: *Modernités* (XIXe siècle – XXe siècle), p. 336-353, 2006a, p. 346.

> – Mais, demanda François Arago, tout n'est-il donc pas fini?
> – Non, dit un homme du peuple qui était là, et qui écoutait notre conversation; car on entend le tocsin de l'église Saint-Merri, *et, tant que le malade râle, il n'est pas mort*.' L'expression me frappa, et l'on voit que je ne l'ai pas oubliée. [120]

Em algumas passagens, Dumas cita literalmente a obra de Blanc, elogiando a descrição que o historiador havia feito da cena, como quando fala sobre Charles X:

> [...] et Louis Blanc l'a admirablement peint dans ces lignes: 'Aussi humain que médiocre, s'il voulait que son pouvoir fût absolu, c'était pour se dispenser de le rendre violent, car il n'y avaiten lui rien d'énergique, pas même son fanatisme; rien de grand, pas même son orgueil'. [121]

Um retrato incisivo do rei que, por ressaltar o que há de mais mesquinho em seu caráter, parece ter sido criado por um romancista, pois consegue ultrapassar uma leitura feita apenas a partir dos atos reais. Blanc escreve a sua História naquele pequeno intervalo que há entre o ato e a interpretação deste ato. O historiador procura restringir-se a interpretar o ato da personagem histórica, o romancista, por sua vez, cria a partir deste ato para assim compor o que teria sido o caráter desta personalidade.

Louis Adolphe Thiers (1797-1877), apesar de ter publicado uma **Histoire de la Révolution** de 1823 a 1827 que, pelo enorme sucesso, lhe trouxe a eleição para a Academia Francesa em 1833, é lembrado por Dumas mais pela sua atuação política do que por sua obra historiográfica. Dono de um estilo que lembra o de um romancista, Thiers foi muito apreciado pelos leitores; sua maneira de dramatizar os fatos, impondo a visão burguesa da Revolução Francesa como a única razoável, apesar de estar condizente com a época, pecava pela falta de documentação. [122]

Em 1830, já célebre, funda o jornal **Le National** com seu discípulo (e também historiador) François-Auguste Mignet (1796-1884) e o republicano

---

[120] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 838, t. II.
[121] Id. Ibid., p. 11, t. II.
[122] BERTHIER, Patrick. Op. cit., 2006a, p. 345.

Armand Carrel (amigo de Dumas durante a Revolução de Julho [123]), dedicando-se a combater Charles X. “M. Thiers était orléaniste, ainsi que M. Mignet [...]” e foi responsável por convencer o Duque de Orléans a aceitar a coroa.

Um episódio de **Mes mémoires**, chamado ironicamente “Comment M.Thiers écrit l’histoire”, Dumas narra um encontro que Thiers teria forjado entre o Duque de Orléans e os partidários da República, de modo a colocar frente a frente os interesses opostos e forçar o rei, recém aclamado, a se posicionar perante seus oponentes. Da leitura, depreende-se a visão do autor: Thiers era um articulador que usava seu acesso às notícias e suas relações para adiantar alguns acontecimentos políticos, de modo a encaminhá-los para o desfecho de seu interesse. Logo após, Thiers deu início a sua carreira política: na Monarquia de Julho, foi nomeado ministro do Interior e presidente do Conselho, durante o Segundo Império foi eleito deputado e, em 1871, eleito o primeiro presidente da Terceira República.

“C’est um homme charmant que M.Thiers; je connais peu de conteurs plus agréables, et peu d’écouteurs aussi intelligents” [124], escreve Dumas algumas páginas mais adiante. Entretanto, em uma longa cena, reproduz um diálogo com M.Thiers que confirmaria a personalidade dúbia que já havia sido insinuada no outro episódio.

Antony na época (dia 15 de março de 1834, precisamente) era um sucesso de público no teatro Porte-Sainte-Martin, apesar das pesadas críticas que recebia na imprensa mais conservadora. Chamado pelo historiador para uma reunião no Ministério do Interior, Dumas ouve, com surpresa, que ele gostaria que Hugo e ele apresentassem seus dramas no Théâtre-Français (templo do teatro clássico até então). Feliz pela notícia, com um orçamento prometido, Dumas inicia os preparativos para a reestréia de **Antony** no outro teatro.

---

[123] A descrição que Dumas apresenta de Carrel mostra a contradição evidente (mesmo para o amigo) em que a personagem vive: muito jovem, vestia-se como um *dandy* elegante, de hábitos refinados; entretanto, era dono de um texto jornalístico polêmico, “[...] ces articles avaient toujours l’air d’être écrits, non pas avec une plume, mais avec un stylet d’acier comme ceux qui se servaient les anciens, et qui laissaient dans la cire des tablettes la trace profonde de leur acuité”. DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 34, t. II.

[124] Id., ibid., p 484, t. II.

Entretanto, “[...] un fait littéraire prenait importance d’un fait politique.” [125] Uma crítica ferrenha sai no **Constitutionnel**, assinada por um acadêmico, questionando o uso do Théâtre-Français para as obras dramáticas românticas, ainda mais patrocinadas pelo tesouro público. A repercussão do artigo parece ter sido tão grave (Dumas dedica cinco páginas de **Mes mémoires** a produzi-lo e contestá-lo), que Thiers decide suspender a apresentação horas antes da estréia. Dumas irritado, vai ao ministério, “[...] demander compte à l’homme du manque de parole du ministre.” Diante da explicação de Thiers, que havia sido ameaçado pela Chambre de ficar sem a aprovação do orçamento se a peça fosse apresentada, e da sua oferta de indenização, Dumas sai indignado:

> Et je le sortis tout boudant et tout grondant; ce que je n’eusse certes pas fait, si j’avais su qu’avant deux ans le même Thiers manquerait de la parole à Pologne, en laissant occuper Cracovie par les Autrichiens, les Prussiens et les Russes; à l’Espagne, en refusant d’intervenir, et à la Suisse, en menaçant de la bloquer. Prés de ces trois grands événements, qu’était-ce qu’un pauvre petit manque de parole à un auteur dramatique?[126]

Dentre os historiadores de seu tempo, Augustin Thierry e Jules Michelet foram os que mais atraíram Dumas, que neles reconhece as características que procura cultivar em si mesmo.

Jacques Nicolas Augustin Thierry (1795-1856) é um dos nomes mais relevantes dentro da historiografia romântica. Secretário de Saint-Simon e seu discípulo, volta-se para o estudo da História. O interesse de Thierry pela História nasce na filosofia da História, de suas especulações sobre o destino das sociedades européias, pela sua trajetória que engendra a criação de uma nova organização social.

A Revolução Francesa impôs uma renovação no discurso histórico para permitir a entrada do povo. As populações devem figurar como as personagens centrais da narrativa histórica e a reviravolta, representada pelo ano de 1789, deve conduzir a uma revolução também no modo de escrever a História.

Sua vocação de historiador foi muito influenciada pela leitura dos **Martyrs** (1809) de Chateaubriand e seu ardor romântico foi alimentado pelas

---

[125] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p 486, t. II.
[126] Id., ibid., p. 484-5, t. II.

obras de Walter Scott, que influenciaram a sua maneira de escrever e sua concepção de história, integrando o aspecto literário e o dramático.

Para Thierry, o passado deve ser revelado não através de sua faceta esplendorosa das grandes batalhas, daquilo que pode ser grandioso: deve ser apresentado através do sofrimento do povo. Ao saber mais sobre os combates do passado, adquire-se o conhecimento sobre os combates atuais: história deve reativar a memória dos povos, religando os fios do tempo para que a luta dos antepassados não seja deixada de lado, nem tenha sido em vão. "L'histoire organise la cérémonie du souvenir. Elle élève, en parole, leurs monuments aux morts". [127]

Admirador eufórico de Walter Scott, Thierry sente-se atraído não apenas pela *couleur locale* que as obras de Scott lhe revelaram, mas também por sua maneira de representar as diferenças que existem na sociedade. Diferenças que deverá reproduzir em suas obras procurando restabelecer os costumes, a língua, os nomes próprios para chegar à verdade histórica. Movido pela certeza de que o passado dá luz ao presente, preocupa-se em dar uma interpretação lógica (às vezes implacável, às vezes romanesca) aos fatos que analisa, procurando dar ao leitor uma reconstituição épica, na qual apresenta a ligação intrínseca que há entre política e história.

Faz uma dramatização da História, mostrando o choque entre as raças, sendo sempre mais simpático às raças mais oprimidas. Procura discernir, sob a aparência das nações os conflitos existentes que remontam a épocas passadas, criando uma história que recupera a consciência do povo em relação às lutas de seus antepassados e revitaliza a sua compreensão do presente. "Le présent trouve son sens et sa vérité dans l'exploration des époques antérieures". [128]

> Comme la plupart de ses contemporains, Augustin Thierry croit en la toute-puissance des idées. Il pense que les mots de l'historien, comme la parole du Dieu de la Genèse, ont le don d'incarner les choses, de les faire exister. Sa machinerie scientifique aurait le pouvoir d'actionner les rouages de

---

[127] RIGNOL, Loïc. Augustin Thierry et la politique de l'histoire.Genèse et principes d'un système de pensée. **Revue d'histoire du XIXe siècle**, Le temps et les historiens. Disponível em: http://rh19. revues.org/ document423.html. Acesso jun. 2007.
[128] Id., ibid.. Acesso jun. 2007.

> l'Histoire pour la créer à volonté. Accélérant son cours, sous la Restauration, il en arrêterait la marche sous la Monarchie de Juillet. Nouveau Dieu, son regard transcendant contemple les siècles, embrasse tous les âges pour abolir la distinction du passé et du présent dans la présence immuable de son système. Celui-ci enferme aussi bien les lois d'évolution des sociétés que les règles de la connaissance historique qui en rend compte. En cela, adversaire acharné de l'histoire monarchique, il sacre une nouvelle royauté, celle de l'historien, souverain des événements. Mais le théoricien des luttes a forgé des armes qui se retournent contre son inventeur. Elles tombent entre les mains du plus grand des historiens, l'Histoire elle-même, qui décide toujours, en dernière instance, du sort du combat. Le savant en est la créature, non le créateur. [129]

Em **Mes mémoires**, Dumas recria, como se fosse uma epifania, o momento em que descobre a existência da obra de Thierry. Empenhado em aprender a História da França, pois havia feito sua primeira incursão no gênero com a publicação de **Scènes Historiques**, Dumas recorre ao manual de Abbé Gauthier, escrito em versos. Lendo durante o trabalho, foi surpreendido por seu colega, Delanoue que o repreende por estar estudando um historiador ultrapassado e indica-lhe **Lettres sur l'Histoire de France**, de Thierry e **Scènes Historiques**, de Chateaubriand.

Depois de um quarto de hora Dumas tem os dois volumes sob os olhos. E, ao acaso, abre o livro de Thierry:

> Je lus – je me trompe – je ne lus pas, je dévorai le merveilleux travail de l'auteur de **La conquête des Normands** sur les rois de la première race; puis ces espèces de scénes historiques intitulées **Récits mérovingiens**. [130]

Imediatamente, todos os espectros se materializam a sua frente, a partir da reconstituição feita pelo "savant chroniqueur": "Je vis ce donc je ne me doutais pas enfin, un monde tout entier vivant, à la distance de douze siècle, dans l'abîme sombre et profond du passé. Je restais anéanti." [131]

Diante da obra de Thierry, Dumas descobre uma nova geografia, em que cada raça seguia, isoladamente, o curso de seu destino através dos tempos: gauleses, imensos como um lago; românicos, majestosos como um rio;

---

[129] RIGNOL, Loïc. Op. cit.. Acesso jun. 2007.
[130] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 701, t. II.
[131] Id., ibid., p. 702, t. II.

francos, terríveis como uma inundação; hunos e godos, devoradores e rápidos como as torrentes.

Sente-se novamente tomado pela consciência de que, mesmo depois de passados nove anos desde as conversas com Lassagne, ele pouco havia avançado em sua luta contra a ignorância. A leitura da obra de Thierry mais uma vez evidenciava a sua falha:

> Pourquoi donc ceux qui savaient ne produisaient pas?
> Oh! C'est que j'ignorais, à cette époque, avec quelle paternelle bonté Dieu traite les hommes; comment il fait des uns les mineurs qui tirent de la terre l'or et les diamants, des autres des orfèvres qui les cisèlent et qui les montent.
> J'ignorais que Dieu avait fait d'Augustin Thierry un mineur, et de moi un orfèvre. [132]

Thierry, para Dumas, revela-se um descobridor de preciosidades que, no entanto, não é capaz de burilar: suas pesquisas trazem das profundezas do passado pedras preciosas que ele oferece à luz, sem lapidá-las. E ao autor, resta dar a esta riqueza um acabamento.

Este acabamento que Dumas se vê capaz de fazer nada mais é senão a vulgarização das idéias e informações contidas na obra do historiador, que são traduzidas em romances que permitem a compreensão do público, a partir de certas escolhas no momento da escritura. A consciência que Dumas tem do seu trabalho como vulgarizador aparece em uma passagem de **Mes mémoires**.

Quando Thierry publicou sua obra **Lettres sur l'Histoire de France**, a influência de Walter Scott e sua *coleur locale* era tão marcante que o historiador optou por usar os nomes francos para designar suas personagens históricas. Dumas escreve um estudo histórico chamado **Gaule et France** (1833) seguindo os passos de Thierry, optando por nomear os reis merovíngeos com seus nomes francos, explicando em notas de rodapé a sua significação. A obra é criada a partir de uma concepção histórica que Dumas deseja desenvolver: atrás de todo ruído e de todo furor há sempre o dedo da Providência. [133]

---

[132] DUMAS, Alexandre. Op. cit., p. 702, t. II.
[133] SHOPP, Claude. Op. cit., 1987, p. 454.

No momento de sua publicação, um artigo na **Revue des Deux Mondes**, já critica a maneira com que Dumas usa as idéias de Thierry, escrevendo uma obra que não é nem historiográfica nem romance:

> Vulgarisateur à sa manière, M. Dumas, nullement critique, intentionnellement véridique et croyant, a battu monnaie avec quelques idées de son époque, celles de Thierry et de Châteaubriand, par exemple; donnant aux unes sa chaleur et aux autres sa forme. Mais, par malheur, le coin ici s'est trouvé moins puissant que le lingot, et l'empreinte est sortie superficielle et sans caractère. Le dramaturge n'était plus sur son terrain. **Gaule et France** est un livre estimable comme pastiche, faible comme histoire. Si ce n'est pas un ouvrage irréprochable, c'est du moins une oeuvre utile à la liberté, d'opinion consciencieuse, et la meilleure action littéraire peut-être qu'ait faite l'auteur. [134]

Dumas assume, em **Mes memoires**, as dificuldades pelas quais passou durante o período em que escreveu **Gaule et France**. Ainda sem saber muito sobre história, alguns críticos diriam que, na verdade, ele nunca conseguiu aprender muito sobre o tema e propunha-se a ensinar os seus leitores à moda de Thierry:[135]

> D'ailleurs, j'avais mon livre de **Gaule et France** qui était commencé, et que je voulais finir.
> C'était une chose singulière que l'exécution de ce livre: j'apprenais moi-même pour apprendre aux autres; mais j'avais un grand avantage: c'est qu'en allant au hasard à travers l'histoire, il m'arrivait ce qui arriverait à un homme qui ne connaîtrait pas son chemin, et qui serait perdu dans une forêt; il est perdu, c'est vrai, mais découvre des choses inconnues, des abîmes où personne n'est descendu, des hauteurs où personne n'a gravi.
> **Gaule et France** est un livre d'histoire plein de défauts. mais il se termine par la plus étrange prophétie qui ait jamais été imprimée seize ans à l'avance. Nous le verrons en son lieu et place. [136]

Ao lançar mão dos nomes pitorescos, Dumas corresponde ao seu desejo de recriar a atmosfera de um período distante e bárbaro; entretanto, a

---

[134] ROMAND, H.. Poètes et romanciers modernes de la France: Alexandre Dumas. Revue des Deux Mondes, tome 1, 1834. Disponível em:. Acesso out. 2006.[135] Dumas desejou, em **Gaule et France** adaptar ao gosto do seu público as teorias de Thierry. Ver: Sarah MOMBERT. Alexandre Dumas, vulgarizateur. In Michel ARROUS (org.). **Dumas, une lecture de l'Histoire**. Paris: Maisonneuve & Larose, p. 589-608, 2003, p. 590.

[135] Dumas desejou, em **Gaule et France** adaptar ao gosto do seu público as teorias de Thierry. Ver: Sarah MOMBERT. Alexandre Dumas, vulgarizateur. In Michel ARROUS (org.). **Dumas, une lecture de l'Histoire**. Paris: Maisonneuve & Larose, p. 589-608, 2003, p. 590.

[136] DUMAS, Alexandre. Op. cit., p. 917, t. II.

narrativa ficou confusa e truncada, dificultando a identificação das personagens pelos leitores. De que serve demonstrar erudição lingüística se esta impede seu público de relacionar o que lê com seus conhecimentos anteriores?

Mais tarde, ao escrever suas memórias, Dumas reconhece que a escolha de recursos narrativos deve sempre se curvar à necessidade de propiciar uma compreensão rápida para o leitor:

> Qu'on me pardonne de dire *Clovis*. Je le disais alors, je le dis encore aujourd'hui, mais, de 1833 à 1840 j'ai dit *Hlode-Wig.*
> Il est vrai que personne ne me comprenait; c'est pour cela que je suis revenu à dire *Clovis*, comme tout le monde. [137]

Para Dumas, nesta constelação de historiadores a estrela maior é Jules Michelet (1798-1874). De origem modesta – seus pais possuem uma tipografia arruinada no final da Revolução –, Michelet sofreu profundas influências do seu pai (marcado pelo pensamento de Voltaire e por um espírito republicano). Tornou-se professor de História na École Normale Supérieure e depois na Sorbonne e no Collège de France. No início de sua carreira, publica obras pedagógicas, com o intuito de serem lidas por seus alunos; depois se interessa por filosofia (traduz Giambattista Vico); traduz e organiza as memórias de Lutero; escreve sobre as origens do direito francês e sobre a República romana.

Sua obra monumental **Histoire de France**, que perfaz desde a História Antiga até o século XVII, começou a ser publicada em 1833 e só foi finalizada em 1867, com o décimo sétimo volume. Este foi o trabalho que o acompanhou durante toda a vida. Ao longo desse período, publicou outras obras, tais como **Histoire de la Révolution Française**, em sete volumes, de 1847 a 1853.

Le peuple, publicado em 1846, coloca pela primeira vez o povo como personagem central de um livro de historiografia. Dedicado a Edgard Quinet, o livro é uma reflexão sobre o povo e uma espécie de “profissão de fé” do autor na capacidade deste de fundar uma “fraternidade social”. Michelet não escapa do socialismo reinante entre os intelectuais de sua época – apesar de criticar o tipo de discurso de Victor Hugo, por ser muito teórico e apresentar uma visão estereotipada do povo.

---

[137] DUMAS, Alexandre. Op. cit., p. 699, t. II.

A ambição de abarcar de maneira total o Universo fez Michelet publicar ensaios cujos temas tocam as ciências naturais, tais como **L'Insecte** (1853); **L'Oiseau** (1856), **La Mer** (1861) e **La Montagne** (1868). Publicou também ensaios que podem ser classificados como tratados morais, **L'Amour** (1858) e **La Femme** (1859).

Michelet possuía uma técnica de historiografia que misturava o trabalho de pesquisa e a imaginação: procurava alimentar-se de fontes e documentos de época (foi chefe da divisão histórica dos Arquivos Nacionais de Paris por muitos anos) que transformava em signos de vidas de outras épocas, as quais fazia ressuscitar, recompondo personalidades e cenas. Sua narrativa apaixonada e o desejo de *ressuscitar* o passado eram movidos pelo mesmo "desenraizamento" que poetas e romancistas pediam à ficção e à ficção histórica. [138]

Além de se interessar pelas grandes figuras do passado, Michelet reservava um papel importante, em suas narrativas, para o *povo*, massa de pessoas que até então haviam sido mantidas longe da *cena* histórica, os quais transforma em peça fundamental para as mudanças. Nesta reconstrução, o papel principal era dado à França: nação que, por seu passado de glórias e sua inclinação à liberdade, deveria indicar o caminho às outras. Pretendia fazer da História uma ressurreição integral do passado que abarcasse a vida da nação e de seu povo, reunindo elementos, materiais e espirituais que revelassem a sua natureza.

Na sua escrita da História a sensibilidade norteia seus trabalhos. Ao escrever, recuperava as emoções que aqueles acontecimentos provocaram, misturando-as às suas próprias emoções, refletidas em seu estilo muito próximo dos literatos românticos. Os ares do romantismo, em sua obra, ainda podem ser notados nas sonoridades das palavras, no ritmo das frases, na sua eloqüência e no uso freqüente de imagens. Acreditando que o historiador deveria produzir uma síntese entre o fato histórico e a sua vivência, Michelet vai criando uma espécie de método, que provocará reações contraditórias: aos olhos dos historiadores do futuro, este envolvimento será seu maior pecado; aos olhos dos leitores contemporâneos, seu maior trunfo.

---

[138] ARIÈS, Philippe. Op. cit., 1989, p. 212.

> 1841, 18 juin, vendredi.
> L'histoire: violente chimie morale, où mes passions individuelles tournent en généralités, où mes généralités deviennent passions, où mes peuples se font moi, où mon moi retourne animer les peuples.
> Ils s'adressent à moi pour que les fasse vivre. Hélas! suis-je bien vivant? Ah! Frères, la compassion ne me manque pas, elle est immense et douloureuse. Mais pensez-vous que je puisse parmi mes douleurs bien déméler vos douleurs? Les prendre en moi, volontiers. Mais ne confondrai-je pas? Ma vie individuelle ne se substituera-t-elle pas à votre vie générale?
> Alors ils me disaient, en gémissant, que c'était la même chose, qu'eux et moi nous n'étions qu'un, que nos coeurs souffraient de même, que leur vie vivait dans ma vie, que ces pâles ombres étaient mon ombre, ou plutôt que moi-même j'étais l'ombre vivante, fugitive, des peuples fixés dans la véritable existence et dans l'immutabilité. [139]

A escrita da História para Michelet envolvia a expressão de sua própria alma, que através de seus sentimentos seria capaz de ressuscitar as vidas de outros tempos, pela compaixão. Unindo sua individualidade a de outros seres humanos, acredita ter acesso as suas dores, trazendo-os de volta à vida. "De quoi l'histoire s'est-elle faite, sinon de moi? De quoi l'histoire se refait-elle, se ranconterait-elle, sinon de moi?" [140]

Michelet fazia sérias críticas ao romance, apesar de ser um leitor assíduo. [141] Para ele o romance faz uma aproximação muito individual do acontecimento:

> Le roman intéresse comme destinée individuelle; on se dit: *Cela pourrait m'arriver*. Mais le peuple ne s'y plaît pas; il lui faut du vrai [...]. L'histoire, non collective, mais biographique, agirait sur lui davantage. [142]

O romance não exprime a vida humana em sua totalidade, ao contrário da biografia, na qual a vida individual se exprime em sua totalidade:

> Il [le roman] est le contraire de l'Histoire, non seulement parce qu'il subordonne les grands intérêts collectifs à une destinée

---

[139] MICHELET, Jules. **Journal**. Texte integral, établi sur les manuscrits autographes et publié pour la première fois, avec une introduction, des notes et de nombreux documents inédits par Paul Villaneix. Paris: Gallimard, t. I (1828-1848), 1951p. 362.
[140] Id., ibid.,p. 281. Anotação do dia 19 de março de 1842.
[141] Em uma nota escreve: "[...] Nous avons un fade roman. Pour quoi? Parce que nous n'avons pas une grande poèsie." MICHELET, Jules. **La Bible et l'Humanité** apud Roland BARTHES. **Michelet**. Paris Seuil, 1988, p.402, t. II.
[142] MICHELET, Jules. Op. cit., 1951, p.642. Anotação de 19 de maio de 1846.

> individuelle, mais parce qu'il n'aime pas les voies de cette préparation difficile qui dans l'Histoire produit les choses. Il se plaît davantage à nous montrer les coups des dés que parfois les hasards amène, à nous flatter de l'idée que l'impossible souvent devient possible. Par cet espoir, le plaisir, l'intérêt il gagne son lecteur, gâté dès le début, et qui le suit ensuite avidement, à ce point qu'il tiendrai quitte de talent, d'adresse même. L'esprit chimérique se trouve intéressé dans l'affaire, il veut qu'elle réussisse. [143]

Sob este ponto de vista, o romance trata dos acontecimentos com um espírito romanesco, sem se importar em tecer as conjunturas e as explicações necessárias para a construção de um pensamento histórico. Prefere se ocupar de peripécias e não de destinos individuais, animando o leitor com a perspectiva de que as reviravoltas trazem um final feliz.

Por mais que Michelet não gostasse de romances (ao contrário de Thierry) e afirmasse que seus objetivos no trabalho com a História estavam longe daqueles visados pelos romancistas, seus procedimentos narrativos podem facilmente ser tomados pelos mesmos usados por escritores de ficção. A sua escritura estava completamente envolvida pelo espírito romântico: se, por um lado, observa-se sua extrema capacidade de trabalhar os arquivos e fontes que ampliaram os domínios de atuação da História – ele acreditava em uma História que abrangesse a Filosofia, as Artes e outros ramos de conhecimento – por outro, é preciso considera a deformação destas fontes, motivada por uma leitura às vezes engajada, às vezes sensibilizada com os fatos que tratava. O papel do historiador, para ele, é mostrar que o passado tem um sentido e que esse sentido é necessário para influenciar a construção do futuro. [144]

A influência de Michelet na visão que Dumas tem da História se manifesta em vários de seus romances, principalmente naqueles cujo tema é o Renascimento. Para escrevê-los, Dumas pesquisa principalmente na obra sobre a História da França, da qual retira as informações necessárias para recriar suas personagens históricas e o clima da época. Dentre estes romances, pode-se citar a trilogia *Renaissante* (**La reine Margot** (1845)**, La**

---

[143] MICHELET, Jules. **La Bible de l'Humanité** apud Roland BARTHES. Op. cit., 1988, p. 402.
[144] DUBY, George. Un précurseur, entretien avec Gérard Khoury. **Europe**; Revue littéraire mensuelle. Paris, Les Éditeurs Français Réunis, p. 36-44, mai/1998.

dame Monsoreau (1846) e **Les quarent-cinq** (1847); e as obras que se passam na Idade Média (**Chronique de Charlemagne** (1842), **Le batârd de Mauléon** (1846-1847), **Robin Hood, le proscrit** (publicação póstuma, 1872).

A outra grande obra de Michelet, **Histoire de la Révolution**, foi fundamental para que Dumas escrevesse seus romances históricos baseados no período, tais como a série **Mémoires d'un médicin**, que compreende os romances Joseph Balsamo (1846-1849), Le collier de la reine (1849-1850) **Ange Pitou** (1850-1851) e **La Comtesse de Charny** (1852-1855).

Apesar de Dumas citar, apenas oito vezes, o nome de Michelet na obra **Mes mémoires**, essas citações representam a profunda identificação que o autor estabelece com o pensamento do historiador. Mesmo que cite outros historiadores, mesmo que tenha se baseado neles para a composição de algumas obras (por exemplo, **Gaule et France** é construída a partir da obra **Lettres sur l'Histoire de France** de Thierry, **Isabel de Baviera**, baseada na **Histoire des ducs de Bourgogne**, de Barante) sua ligação com Michelet é muito mais profunda.

A admiração de Dumas por Michelet manifesta-se também no momento em que o historiador havia sido suspenso de sua cadeira no Collège de France, tendo suas aulas canceladas pelo governo reacionário de Luis Napoleão, em março de 1851. Michelet foi destituído do cargo em abril de 1852 e, em junho, tendo se recusado a jurar fidelidade ao Império (depois do golpe de Luis Napoleão), foi também afastado de suas funções nos Arquivos. Dumas, em solidariedade manda-lhe um bilhete:

> Cher grand poète. Nous ne nous sommes jamais vus, je crois. Mais s'il y a un un homme qui vous aime et qui vous admire au monde, c'est moi. Laissez-moi donc vous dire combien je trouve lâche, misérable, infâme la conduite de ces laquais de ministère [...]. Ma plume, mon cœur, toute ma personne enfin sont à votre disposition (22 mars 1851). [145]

Como resposta, Michelet retribui o elogio:

> J'avais besoin depuis longtemps de vous écrire, de vous exprimer l'étonnement où me tient votre inépuisable génie, le

[145] SCHOPP, Claude *et* Dominique FRÉMY. Quid de Dumas. In DUMAS, Alexandre. Op. cit., p. 1317, t. II.

> fleuve immense de votre invention. Vous êtes plus qu'un écrivain. Vous êtes une des forces de la Nature, et j'ai pour vous les sympathies profondes que j'ai pour elle-même (23 mars 1851). [146]

Segundo Claude Schopp, este seria o bilhete original de Michelet. Em **Mes mémoires**, Dumas não resiste à tentação da recriação e o transcreve de maneira diferente:

> Un jour, Michelet m'écrivit – je n'ai jamais vu Michelet, je ne lui ai jamais parlé – un jour, dis-je Michelet m'écrivit:
> "Monsieur, je vous aime et je vous admire, parce que vous êtes une des forces de la nature".
> Cette lettre me fît un plaisir beaucoup plus réel et beaucoup plus vif que si l'on m'êut écrit que je vennais d'être nommé grand-croix de la Légion d'Honneur. [147]

Das oito vezes em que Michelet é mencionado em **Mes mémoires**, duas são usadas para comentar o bilhete que ele teria lhe enviado. Motivo de orgulho, Dumas delicia-se em citá-lo, usando a mesma expressão de Michelet para elogiar Soulié. O bilhete passa a ser uma espécie de medalha que Dumas juntou às outras que recebeu durante toda a sua vida, com o mesmo orgulho.

> Qu'on me pardonne, quand je parle de Soulié, de m'étendre largement sur lui: c'est une des plus vigoureuses organisations que j'aie connues, et je dirai de lui ce que Michelet disait un jour de moi: c'était une des forces de la nature. [148]

Mas no **Journal** de Michelet, encontra-se uma anotação que põe em risco o orgulho que Dumas sentia por ter sido elogiado:

> 1840, 7 septembre, lundi.
> Histoire: jugement? Oui, mais avec résurrection; non le galvanisme d'Alexandre Dumas, qui remue les cadavres et les fait grimacer. [149]

Em **Mes mémoires**, Dumas evoca o nome de Jules Michelet como uma autoridade, para dar um respaldo àquilo que está narrando ou comentando. Acima de qualquer suspeita, o nome do historiador apóia as afirmações de

---

[146] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 1364, t. II.
[147] Id., ibid., p. 1108, t. II.
[148] Id., ibid., p. 837, t. I.
[149] MICHELET, Jules. Op. cit., 1951, p. 253.

Dumas, como um certificado de autenticidade ("Tenez, Michelet va vous le dire [...]" ou "[...] c'est Michelet qui parle [...]"). [150]

> Non, monsieur le ministre, Louis XIV, croyez-le bien – et Michelet, un des plus grands historiens qui aient existé, vous le dira, non, Louis XIV n'est grand roi que parce qu'il a eu pour précurseur Richelieu, tandis que Corneille a eu pour précurseur... qui? Jodelle. [151]

Neste trecho a seguir, Dumas diferencia as escrituras dele e as de Michelet, como tendo princípios e objetivos diferentes: entretanto, o processo criativo dos dois, sabe-se, não diferia muito. Mas para Dumas, citar Michelet significa oferecer uma fonte absolutamente isenta e inquestionável:

> C'est encore Michelet qui va vous raconter comment ils tuaient; si je vous racontais seul et moi même, vous diriez que je fais du roman.
> Vous ne supposerez pas que celui-là ment; on l'a chassé de sa chaire parce qu'il y disait, non seulement la vérité du passé mais encore celle du avenir. [152]

E Dumas cita várias páginas de **L'Histoire de la Révolution** sobre uma revolta que aconteceu em Nantes, 1793, entre patriotas republicanos e defensores da monarquia, entre citadinos e camponeses. [153]

Em suas obras, Michelet cria uma história impregnada de sentimento, de lirismo, de literatura, mesmo que não ceda à tentação do romance. A Dumas, o que importa é a literatura: a ficção romanesca. Contudo, a sedução da História está lá, como a da literatura estava para Michelet. As fronteiras entre as duas disciplinas são fluidas e, neste momento, constantemente ultrapassadas.

Alexandre Dumas não possui nenhum projeto historiográfico bem definido. Mesmo com relação à Literatura, negava ter um método: "Je n'admets pas, em littérature, de système; je ne suis pas d'école; je n'arbore pas de bannière; amuser et intéresser, voilá mes seules règles". [154] Entretanto em **Compagnons de Jehu**, no capítulo intitulado "Sculpture et Peinture" (cap.

---

[150] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 908, t. I.
[151] Id., ibid., p. 636, t. I.
[152] Id., ibid., p. 908, t. I.
[153] Ver: Jules MICHELET. **Histoire de la Révolution Française**. Paris: Gallimard, 2 t., 1952. Collection Pléiade, édition établi et commenté par Gérard Walter, p.458, t. II.
[154] DUMAS, Alexandre. **Napoléon Bonaparte** apud SCHOPP, Claude *et* Dominique FRÉMY. Quid de Dumas. In DUMAS, Alexandre. Op. cit., p. 1234, t. II.

XXXVI), Dumas formula, um pouco tardiamente (1857), o que poderia ser chamada de uma teoria do seu romance histórico (o que certamente faria Dumas tremer).

Com vistas a se defender de críticas que certamente viriam com o romance, Dumas afirma que almeja dois objetivos: “instruire et amuser”; pretende, depois de ter escrito tantos romances históricos, “[...] d’avoir, sur ces cinq siècles et demi, appris à la France autant d’Histoire qu’aucun historien [...]”, pois “[...] l’amusement, chez nous, n’a été qu’un masque à l’instruction”. [155]

Apesar disso, cria antes de tudo um espetáculo: corta a História em cenas e diálogos, fazendo uma montagem. Tudo ou quase tudo em sua narrativa está na ação. A reflexão é breve [156], as descrições dão um pouco de movimento e realidade às tomadas históricas, pois todos os recursos desdobram-se para atender às peripécias do enredo. "Il y a longtemps que j'ai dit qu'en matière de théâtre, surtout, il me paraissait permis de violer l'histoire, pourvu qu'on lui fit un enfant; [...]”, como Dumas define. [157]

Em outra passagem o autor descreve as diferentes abordagens de um fato, feitas pela imprensa, pelos historiadores e por ele, romancista:

> Donnons quelques détails sur ces différents arrestations; ces détails, les journaux les enregistrent, on s’en préocupe dans le moment, on se les transmet, on les répète; puis, peu à peu, on les oublie; le fait reste, le fait brutal et bête; puis arrive l’histoire, qui se borne à consigner ce fait dépouillé de tous ses détails, c’est-à-dire de tout son pittoresque.
> Mais qu’importe à l’histoire? N’est-elle pas le squelette des événements, et pas autre chose?
> Quant à nous, nous aimons mieux le personnage vivant que la momie, et la momie que le squelette. En conséquence, nous tâcherons toujours de faire l’histoire vivante, et ce ne sera bien malgrè nous que nous ferons de la momie et du squelette. [158]

---

[155] DUMAS, Alexandre. **Les compagnons de Jéhu**; chap.XXXVI.

[156] “[...] On aurait tort au reste de juger les actions d’une époque au point de vue d’une autre époque [...]” diz o narrador de **Les trois mousquetaires**. DUMAS, Alexandre. **Les trois mousquetaires et Vingt ans après.** Paris: Gallimard, 1962, p. 401. Este modo de pensar está absolutamente coerente com as idéias que circulavam em sua época entre os autores de obras historiográficas (e que foram o germe da consciência histórica moderna). ARIÈS, Philippe. Op. cit., 1989, p. 212.

[157] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 510, t. II.

[158] Id., ibid., p. 272 t. II.

Para Dumas os papéis de historiador e de escritor pareciam estar bem definidos, por mais contraditório que isso pareça. Aos historiadores cabe esmiuçar o fato, resgatar todos os detalhes que o compõem, até que se chegue ao seu esqueleto – quer dizer, a sua matéria mais perene e ao mesmo tempo mais impessoal. Aos escritores, cabe recuperar, nos destroços despojados de vida que o historiador já dissecou, o que pode haver de pitoresco, de vivo. Entretanto, é através das pistas encontradas pelos historiadores que os escritores conseguem dar corpo novamente ao personagem histórico.

E claro que, na visão de Dumas, são os literatos que se saem melhor nesta empreitada, como afirma:

> Il n'a pas de mal [...] que l'on apprenne chez les romanciers certains détails qu'oublient de raconter les historiens, soit qu'ils jugent indignes de l'Histoire, soit probablement ils les ignorent eux-mêmes. [159]

Todorov, em **Les Morales de l'Histoire**, comenta que se é fato que o romancista aspira à verdade revelada (*de dévoilement*, ele escreve), o historiador, por sua vez, não pode se contentar apenas com o estabelecimento dos fatos incontestáveis:

> L'historien est, en somme, placé devant un dilemme: ou s'en tenir aux faits, inattaquables mais en eux-mêmes peu parlants; ou chercher à les interpréter, et alors prêter le flanc aux critiques; peu nombreux sont ceux qui ont choisi la première voie (personne ne veut se contenter de savoir quelle est la couleur du cheval de Henri IV). Mais comment passe-t-on de la première à la deuxième conception de la vérité? [160]

Para Dumas, a verdade estava sempre mais próxima da ficção. Na coletânea de **Causeries** lançada em 1854, ele o afirma mais uma vez:

> Je reconnus, avec une satisfaction que vous comprendrez facilement, que pas un historien n'avait été historique, et, avec une satisfaction plus grande encore, que c'était M. Thiers qui avait été le moins historique de tous les historiens. Je m'en doutais bien déjà, mais je n'en avais pas la certitude. Le seul qui eût été exact, mais d'une exactitude absolue, c'était Victor Hugo dans son livre intitulé **Le Rhin**. Il est vrai que Victor Hugo

---

[159] DUMAS, Alexandre. **Comte de Moret** apud MOMBERT, Sarah. Op. cit., 2003, p. 597.
[160] TODOROV, Tzvetan. Fictions et vérité. **Les morales de l'histoire**. Paris: Bernard Grasset, p.129-159, 1991, p. 133.

> est un poète, non pas un historien. Quels historiens cela ferait, que les poètes, s'ils consentaient à se faire historiens!
> Un jour, Lamartine me demandait à quoi j'attribuais l'immense succès de son **Histoire des Girondins**?
> – A ce que vous vous êtes élevé à la hauteur du roman, lui répondis-je. Il réfléchit longtemps, et finit, je crois, par être de mon avis. [161]

Dumas tem em vista a reprodução narrativa da História. Talvez melhor seja dizer reelaboração, recomposição ou recriação, pois se a História representa o que aconteceu, os historiadores lapidam o acontecimento e tiram dele o que pode ser tido como um valor geral. Mas o que ele pretende é recriar o acontecimento, inserido-o em uma teia de relações, desencadeando uma série de reações que são recuperadas, para que se compreenda a sua dimensão.

E, como para Dumas o indivíduo é o epicentro das transformações, é em suas emoções que se pode mesurar a natureza dos acontecimentos e sua expansão em todos os domínios. Por isso, o autor, rompe os limites impostos ao historiador, tentando descobrir ou intuir o que está dentro das personagens da História, não apenas o que pode ser deduzido através de seus atos. [162]

Nesse momento, a História está definindo seu campo de atuação, os seus procedimentos, em busca de uma metodologia e a literatura também está em busca de sua especificidade, da delimitação de regras para sua construção. Alexandre Dumas ousa manter unidos os dois campos: escrevendo literatura, crê estar escrevendo história, baseado não só em documentos, mas em seu testemunho. Coloca lado a lado o seu trabalho com o do historiador: se o historiador trabalha com as fontes, ele também o faz, usando os documentos de que dispõe, com a vantagem de ser uma testemunha real do acontecimento de que trata.

Dumas adapta o discurso historiográfico tendo em vista o seu público, pensando em uma comunicação mais imediata e acessível, pois é neste período do século XIX que se dá a segmentação dos leitores, rapidamente assimilada pelos editores (que encomendam as obras de vulgarização). Foi

---

[161] DUMAS, Alexandre. La figure de César I. In **Causeries**. Disponível em: http://www.dumaspere. com/pages/biblio/sommaire.php?lid=m1. Acesso mar. 2007.
[162] Ver sobre o tema Andrè MAUROIS. **Aspects de la Biographie**. Paris: Au sens Pareil, 1928, p. 164.

assim que Buloz, da **Revue des Deux Mondes**, encomendou a Dumas as **Chroniques de France**, visando ao público esclarecido de sua revista, também foi este o caso da revista **Musée des familles**, na qual publica **Bataille de Friedland**, em 1844. [163]

Os empréstimos feitos de obras historiográficas e as referências explícitas a documentos apresentam-se, aos olhos do leitor menos esclarecido, como provas incontestáveis do "rigor científico" com que Dumas escreve suas obras. O vulgarizador, longe de confessar suas dívidas, certifica o público de que se seu saber é de segunda mão, ao menos ele é retirado das melhores fontes.

Entretanto, após a criação da imprensa popular em 1836, o "historiador" Dumas não pode mais se endereçar apenas ao público culto, erudito, que alimentava as vendas do jornal **Le Siècle**, no início da publicação dos romances folhetins. A partir deste momento deve atender às expectativas daqueles que passaram a ter acesso à leitura dos jornais, mas que ainda não têm muita informação.

Dumas não rejeita o público letrado –, antes propõe-lhe que descubra o novo e o pitoresco através dos documentos que explora – muito menos o público desinformado, aos quais prepara vastos *tableaux* que permitem recapitular os acontecimentos conhecidos.

Para que funcione bem, a narrativa deve se aproximar do tom da conversação e ao mesmo tempo ser precisa, para fornecer os dados históricos necessários para a composição da cena situada em um tempo distante dos leitores. Como neste exemplo retirado de **Mes Mémoires**:

> Vous connaissez Catherine II de nom, n'est-ce pas? – celle que Voltaire appelait la Sémiramis du Nord, celle qui faisait des pensions à nos hommes de lettres que proscrivait Louis XV, ou qu'il laissait mourir de faim, quand il ne les proscrivait pas. [164]

Dumas deve transformar os documentos e torná-los acessíveis e completamente inseridos na trama, para que não haja uma rejeição de seu público.

---

[163] MOMBERT, Sarah. Op. cit., 2003, p. 602.
[164] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 776, t. I.

> La Révolution a influencé considérablement l'écriture de Dumas en entraînant chez lui une modification de la notion d'histoire et la notion de genre romanesque, comme on peut le voir à travers sa pratique référentielle qui témoigne d'une volonté de justifier les moindres détails exposés, mais aussi de légitimer son approche de l'événementiel par la multiplications des effets de réel. À cela, s'ajoute, pour assurer l'intrusion de la fiction dans l'histoire, l'usage des processus structurels, narratifs et stylistiques. [165]

Tomando as liberdades necessárias para a criação de suas obras que tratam da História, Dumas dá continuidade ao percurso de vulgarização do saber historiográfico iniciado nos anos de 1830, com Barante, Thiers, Thierry e depois com Michelet. Com seus romances históricos, não só há a propagação do conhecimento como também é criado o imaginário que permite ao leitor ver o passado com outro olhar: o da imaginação.

Alexandre Dumas transforma a História em seu grande tema. Como ele diz: "D'abord, il y a des moments où l'histoire fait du pittoresque mieux que les romanciers [...]". [166] A partir de suas leituras – tanto obras de memorialistas quanto de historiadores – Dumas recria em suas obras mais de cinco séculos de História da França.

Dentre as suas obras que têm a História como referência, **Mes Mémoires** figura como uma das mais monumentais. Afinal, Dumas, ao escrever as suas memórias tem em vista não só narrar a sua vida, mas também abarcar a sua época e todos aqueles que dela fizeram parte. A seguir são apresentadas em que condições Dumas escreveu **Mes mémoires** e como essas circunstâncias se manifestam na estrutura da obra.

---

[165] ARROUS, Michel. Introduction. In ARROUS, Michel (org.). **Dumas, une lecture de l'Histoire**. Paris: Maisonneuve & Larose, 2003. p. 09-16, p. 14.

[166] DUMAS, Alexandre. Boucher, boucherie. **Le grand dicctionaire de cuisine.** Disponível em: http://www.dumaspere.com/pages/biblio/sommairecuisine.php?lid=c1. Acesso fev. 2007.

CAPÍTULO 3

AUTOR E OBRA

3.1. ALEXANDRE DUMAS, PÈRE

> Être un grand homme et un saint pour soi-même, voilà la unique chose important.
>
> Charles Baudelaire.

A vida da família Dumas-Davy de la Pailleterie daria, por si só, um folhetim. As histórias são muitas, e foram contadas por Alexandre Dumas e por seus biógrafos. Seu avô paterno, Alexandre-Antoine (que era de família nobre normanda e marquês por título de cortesia, antigo coronel e comissário geral de artilharia) decidiu, em 1760, partir para Saint-Domingue tentar fortuna, cultivando cana-de-açúcar. De sua união com uma escrava negra chamada Cesette Dumas nascem Thomas-Alexandre, o primogênito, e outros filhos. Com a morte de Cesette, o marquês decide voltar a Paris e, seguindo o costume entre os nobres franceses das ilhas, leva consigo o rapaz e deixa as filhas. Thomas-Alexandre, com sua força e beleza exótica, fez muito sucesso em Paris onde, porém, o rapaz não se sentia muito à vontade. Decidiu, então, alistar-se nos *Dragons de la reine*, como Dumas (pois seu pai o proibira de usar o nome de família) e, vinte meses depois, já era general (1793), combatendo na Itália e no Egito. Após certo período, em que fora considerado por Napoleão Bonaparte como um de seus melhores generais, caiu em desgraça: não se sabe se por ter sido capturado em Nápoles (Bonaparte era muito supersticioso,

e reabilitar um general nessa situação poderia trazer azar), [167] ou se o General Dumas teria sido vítima de calúnias por parte de outros generais (que fizeram uma reunião para discutir a terrível situação em que se encontravam durante a batalha no Egito em sua tenda, quando eles lhe teriam atribuído a fama de infiel) ou ainda por ter insinuado, ao próprio Napoleão, que ele estaria colocando os seus interesses à frente dos da França (esta é a versão que Dumas defende em suas memórias). Além disso, o general Dumas teria se recusado a ir ao Haiti abafar uma revolta, o que complicou ainda mais sua situação perante Napoleão. Falecido em 1806, deixa como legado ao filho uma imagem heróica, relacionada à defesa dos ideais republicanos e nem um *sou*.

Nascido em 1802, em Villers-Cotterêts, Alexandre Dumas era filho de Thomas-Alexandre Davy de la Pailleterie e de Marie-Louise-Élisabeth Labouret (filha de um comandante da Guarda Nacional e dono do *Hôtel l'Ecu*). Sua origem aristocrática e burguesa será sempre lembrada por ele (de acordo com a sua conveniência).

Antes de completar quatro anos, Dumas perde seu pai. Mesmo tendo convivido por pouco tempo com o general, sua imagem ficará para sempre na lembrança do autor como símbolo da força, da integridade e da coragem. Toda a primeira parte das suas memórias será dedicada a narrar acontecimentos que se passaram com o general, sua convivência com Napoleão Bonaparte e os outros generais e, depois, a sua tristeza, em função do abandono pelo exército, sem ao menos receber o seu soldo.

Do seu pai, herdaria a força, a imaginação e a generosidade. Como todos de sua geração, os relatos das batalhas napoleônicas formaram o seu espírito e seu imaginário; as narrativas das aventuras espetaculares e sangrentas alimentaram o seu gosto pelo drama e pela ação.

Sua infância é marcada pela falta de recursos de sua família, o dinheiro é escasso, e sua mãe esforça-se para dar a ele e a sua irmã mais velha uma educação digna. Na pequena cidade provinciana, Alexandre passa os dias envolvido em caçadas pelos bosques da região.

---

[167] "Superstitieux comme un Ancien, Napoléon voulait avoir pour lui les présages." DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 272, t. I.

Aprende a ler no **Le Buffon de la jeunesse**, depois lê **Robinson Crusoé**, a **Bíblia**, **Les mille et une nuits**, **Le Jounal de l'Empire** e, na adolescência, lê **Lettres d'Heloïse et Abélard** (enquanto se preparava para a primeira comunhão), Voltaire, Pigault-Lebrun, Parny e Legouvé e **Werther** de Goethe. Sua mãe logo procura fazê-lo aprender um ofício, e Alexandre começa a trabalhar como *clerc de notaire* (escrevente) "[...] tout état, excepté celui de séminariste, m'était assez indifférent", escreve Dumas em **Mes mémoires** [168], muitos anos depois.

Sonhando viver de literatura, Alexandre Dumas faz o que vários jovens faziam em sua época: vai para Paris (1823). Consegue, graças à sua bela letra, um posto de secretário do Duque de Orleans. Em 1824, nasce seu filho bastardo, que só seria reconhecido bem mais tarde, Alexandre Dumas Filho, futuro escritor de romances e peças teatrais.

Ao chegar à capital, o jovem Alexandre percebeu sua ignorância intelectual. Ajudado por Lassagne (que, como Virgílio ajudando Dante a traçar seu caminho, orienta as suas leituras) entra no mundo da literatura, como forma de garantir sua sobrevivência. Seu amadurecimento dura cerca de cinco anos (1822 a 1827).

Freqüentador de teatros da boemia parisiense, logo se envolve nos meios literários. Começa a escrever para o teatro, conhece Victor Hugo e outros românticos, encena no Théâtre Français **Henri III et sa cour** (1829), primeiro sucesso do drama romântico.

A noite de estréia muda sua vida: "[...] complètement inconnu le soir, le lendemain, en bien ou en mal, je faisais l'occupation de tout Paris" [169], diz Dumas. O herói, pobre e nu, depois de ter lutado contra a sua própria ignorância, enfrenta uma sociedade que dificilmente aceita o desconhecido, tem o reconhecimento de um grande público e da crítica, e passa, assim, a ser Alexandre Dumas – cheio de sonhos de fama e de glória.

Além de coroar os esforços de Dumas para alçar vôos teatrais, a *première* de **Henri III** coloca-o frente a frente com Victor Hugo e Alfred de Vigny

---

[168] Cf.: Alexandre DUMAS. Op. cit., 1989, p. 325, t. I.
[169] Id., ibid., p. 945.

que foram ter com ele após a apresentação (narrado por ele mesmo em uma passagem que lembra muito o encontro de d'Artagnan com Porthos e Athos em **Les trois mousquetaires**). No dia seguinte, "le lendemain de la victoire" (termo dumasiano para se referir ao episódio), Charles Nodier convida-o para os saraus do Arsenal. A partir de então o *je* solitário dá lugar ao *nous*. O escritor reúne-se aos combatentes românticos, tendo como inimigos declarados os "clássicos", seja no teatro, seja na política.

A estréia de **Antony** (1831) choca as platéias pelo seu enredo surpreendente e inovador – graças ao tratamento dado ao tema do adultério feminino e ao desfecho trágico, além de definir com precisão, através da personagem Antony, o herói romântico por excelência, com traços byronianos e apaixonados. Apesar de sua criatividade e inovação no teatro e nas narrativas, é necessário admitir que muitas vezes Dumas cedeu ao sucesso fácil, repetindo-se, adaptando seus folhetins para o teatro ou usando técnicas e temas já gastos pelo melodrama.

O período das batalhas românticas é marcado pela amizade e narrado com heroísmo em **Mes mémoires**. Dumas e Hugo tornam-se amigos inseparáveis e, unidos a Vigny, exclamam: "*tous pour un, un pour tous!*"; um círculo maior de amigos o recebe, os objetivos comuns estreitam as relações e a autobiografia abre espaço à biografia dos seus companheiros. O primeiro deles é Victor Hugo, que se identifica totalmente com o grupo.

Em 1836, começaram a ser publicadas, no jornal **La Presse***,* crônicas históricas de Dumas, já famoso como dramaturgo. Diz-se que, para custear sua vida luxuosa e festiva, Dumas começou a aumentar suas crônicas históricas, dando cada vez mais lugar à escrita de romance. Imaginação não faltava a este homem ligado ao seu tempo, que se divertia oferecendo bailes e preparando banquetes aos amigos, contando e escrevendo *causeries*, relatos de suas viagens e caçadas.

Logo, muda-se para o jornal rival, **Le Siècle**, obtendo sucesso ao criar o seu primeiro folhetim (moldado conforme as necessidades da publicação em fascículos): **Le Capitaine Paul** (1838), cujo enredo deve muito ao **Pirate** de

Fenimore Cooper[170]. Tem início a sua carreira de folhetinista (sem deixar de lado a de cronista e dramaturgo), alternando excelentes criações – como os memoráveis romances **Le Comte de Monte-Cristo** (1844-1846, **Journal des Débats**), **Les trois Mousquetaires** (1844, **Le Siècle**) e **La reine Margot** (1845, **La Presse**) – com inúmeras obras menores.

O resultado concreto de **Capitaine Paul** para o jornal foi o acréscimo de cinco mil assinaturas em três meses. A partir de então não se tratava mais, para o romance folhetim, de trazer para o jornal o prestígio da ficção em troca da força da penetração: é o jornal que passa a viver em função do romance, dependendo dele para a sua manutenção e para o aumento do número de assinaturas.[171] Para Dumas, o resultado financeiro também não foi dos piores: assinou um contrato de colaboração com **Le Siècle**: 100 mil linhas por ano a um franco e meio a linha.

Rapidamente, seu nome torna-se sinônimo de bons folhetins e, sobretudo a partir de 1841-1842, a *griffe* "Dumas" aparece cada vez mais em vários jornais. Para manter a produção, monta uma equipe de colaboradores que lhe prepara – redigem, dizem alguns – o trabalho, em troca do pagamento de uma pequena quantia, pela cessão dos direitos sobre a obra e até mesmo sobre a autoria. Esta maneira peculiar de escrever provoca críticas de seus contemporâneos, manifestadas em um panfleto de título *Fabrique des romans Maison A. Dumas e Cia.* (em fevereiro de 1845, no auge da fama do romance histórico); as críticas, entretanto, acabam por aumentar-lhe a fama.

Não é de se admirar que o romance folhetim tome forma nas mãos de um escritor ligado ao teatro. Dumas descobre o essencial da técnica folhetinesca: diálogos, ação e corte. Da sua experiência de autor de dramas românticos, veio o cuidado com o enredo, dando aos diálogos mais carga dramática, mais lirismo. Do melodrama trouxe o gosto pelo espetáculo, pelo *trompe-l'œil,* pelo esmero visual de que impregnou seus folhetins; do melodrama também vêm as revelações súbitas (bilhetes que caem em mãos erradas, filhos que encontram pais...), o uso freqüente de artifícios cênicos

---

[170] MAUROIS, André. Op. cit., 1957.
[171] MEYER, Marlise M. **Folhetim – uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.61.

(passagens secretas, subterrâneas). Entretanto, Dumas (como Victor Hugo e outros) jamais confessou suas ligações ou sua dívida para com este gênero de teatro popular, mesmo tendo o melodrama e o romance-folhetim origens ligadas ao *roman noir* – essa designação indica o desprezo que já sofria a palavra e o estilo entre a geração dos românticos. Comum às duas formas teatrais tem-se: a ação como fator preponderante na narrativa e o necessário domínio do corte da cena, que garante o interesse do público no desenrolar da história.

A fusão de linguagens é uma das características principais do romance folhetim, mas os folhetins dumasianos têm uma particularidade: Dumas conseguiu imprimir nas suas narrativas a marca de sua personalidade, tornando-as, no mínimo, atraentes. Desde que chegara a Paris, sempre esteve ligado a pessoas que, de certo modo, participavam do cenário cultural de sua época e, pouco a pouco, conseguiu construir para si uma imagem que misturava a sua fama de *bon vivant* com a de bom escritor de dramas românticos e folhetins. Ao mesmo tempo em que sua fama como dramaturgo e escritor cresce, sua personalidade vai definindo uma personagem.

O século XIX tem uma atração especial pela figura do escritor: exaltado ou degradado, vencedor ou fracassado, os “homens de letras” provocam um interesse que vai além de suas obras. Assim, com o intuito de pensar sobre suas vidas, seja para revesti-las de *glamour* ou mesmo de finalidade, seja para criar uma aura filosófica em torno de si mesmo, os escritores redigem cartas, diários. São suas crises, conflitos internos e externos, suas mazelas, seu comportamento social, dificuldades e contradições de sua criação (mais do que seus lampejos de iluminação), suas relações com editores, imprensa e público, seus usos e costumes, gostos particulares, vícios, hábitos, sua ética (ou a sua falta), sua grandeza ou vileza, seus medos ou esperanças que constituem o repertório de um interminável folhetim, trama na qual Dumas tenta compor, pelas suas ambigüidades e contradições, uma imagem um pouco mais tolerável para si mesmo. Fazendo uma espécie de *mise en point* de seu cotidiano, o escritor cria e reivindica um lugar para si, para sua história: são

biografias, memórias, diários, correspondências que expõem e discutem o seu trabalho e sua função. [172]

Desde Jean-Jacques Rousseau, o romantismo incorporara a idéia de que o escritor deveria possuir, além das qualidades literárias desejáveis, uma certa dose de *esprit*, um toque de genialidade que o tornasse diferente das demais pessoas. [173] Alexandre Dumas não era exatamente o tipo de artista incompreendido, "[...] gritando só no meio da noite sem ao menos a certeza de um eco" (como diz Eric Hobsbawm) [174], que produzia apenas aquilo que dizia respeito às suas questões íntimas, sem levar em consideração o mundo e sem cogitar a aceitação de sua obra por um público mais amplo. Ainda assim, possuía uma personalidade que se adequava bem ao espírito irreverente do romantismo de sua época.

Dumas obteve sucesso logo no início de sua carreira, escrevendo seus enredos inovadores, seja pelo tema, seja pelo desenvolvimento, como é o caso de **Henri III et sa cour** (1829), que trata do reinado de um rei fraco, dominado por sua mãe Catherine de Médicis, famoso por promover orgias no palácio do Louvre; e, sobretudo, com **Antony** (1831), obra na qual ousou construir, pela primeira vez na França, um drama romântico sem recorrer à História, adotando a prosa ao invés do verso e criando personagens com características até então reservadas à comédia e ao melodrama. [175] Consciente de seu feito, o autor ressalta sua originalidade dentro da própria peça, na notável cena VI do ato IV na qual se insere uma discussão sobre a estética do teatro romântico, completamente integrada à ação. [176]

Dumas conhecia mais do que ninguém o equilíbrio exato entre a inovação estética e o desejo do público, sabia, enfim, utilizar elementos inovadores para provocar o *frisson* necessário e fazer reverberar seu trabalho, sem decepcionar a audiência.

---

[172] GOULEMOT, Jean M. *et* Daniel OSTER. **Gens de lettres, écrivains et bohèmes – l'imaginaire littéraire 1630-1900**. Paris: Minerve, 1992.
[173] Id., ibid., p. 96.
[174] HOBSBAWM, Eric J.. Op. cit., 2001, p. 283.
[175] BORIE, Monique; SHERER, Jacques; ROUGEMONT, Martine de. **Esthétique théatrale**. Paris: Sedes, 1982, p. 200.
[176] Trata-se da cena VI, em que as personagens Frédéric, Baron de Marsanne, Eugéne e Madame de Camps – além de Adèle e Antony – discutem a estética do drama romântico, suas relações entre melodrama e drama.

Seu convívio no *grand monde* e sua vida boêmia – cheia de festas e de mulheres –, amizades e viagens, tornavam-se um considerável repertório que Dumas, com seu talento para *causeries*, transformava em histórias, casos e anedotas, cuja personagem principal era, na maioria das vezes, ele mesmo.

Fosse pela sua habilidade em transformar qualquer assunto em narrativa, fosse pela quantidade de informações pessoais que tornava conhecidas, o fato é que, cada vez mais, Dumas distende o limiar entre sua vida privada e sua vida pública, contando seus feitos como se houvesse ocorrido com outra pessoa. Ele cria, aos poucos, uma personagem de si mesmo, para atuar nas narrativas que contava nos saraus que freqüentava. Compartilhava suas impressões, suas vivências, seus feitos, seus ganhos e suas falências, suas querelas com contemporâneos e sua vida tornava-se assunto de comentários e de entrevistas. Chegou até a dar uma entrevista a Firmin Maillard, publicada na obra **La cité des intellectuels** (1905), em que declarava com que roupa costumava trabalhar:

> Si j'en crois certaines révélations faites par les intéressés, c'est surtout chez eux, dans leur intérieur, que le public aime à savoir dans quel costume ils reçoivent l'inspiration; Alexandre Dumas s'est le premier déboutonné sur cette question:
> 'Été comme hiver, je travaille sans gillet et dans rendingote, en pantalon à pieds, en pantoufles et en manches de chemise.
> La seule différence que la succession des saisons amène dans mon costume est de changer l'étoffe de mon pantalon à pieds et ma chemise.
> L'hiver, mon pantalon à pieds est de drap;
> L'été, mon pantalon à pieds est de basin;
> L'hiver, ma chemise est de toile;
> L'été, ma chemise est de batiste.
> Je descends donc dix minutes après, avec une chemise de batiste et un pantalon de basin.'
> C'est palpitant, comme on voit, et à trois francs la ligne, c'est vraiment pour rien. D'autres n'osant se déshabiller eux-mêmes en public, attendent chez eux de pied ferme le hardi reporter qui, les yeux écarquillés, fera défiler devant vous, comme dans une lanterne magique, tous nos grands hommes en robe de chambre. [...] [177]

Parece ser o início do fenômeno das celebridades pois, como ressalta Maillard, o público adora saber dos detalhes da intimidade dos famosos, que

---

[177] MAILLARD, Firmin. **La cité des intellectuels**. Paris: [s.l.], 1905 apud Jean-Marie GOULEMOT, et Daniel OSTER. Op. cit., 1992, p. 111.

por sua vez adoram contá-los. Tudo pode virar assunto na imprensa e colaborar com a criação de uma imagem de autor de sucesso:

> L'œuvre dévore le créateur qui n'est plus que ce qu'il écrit. La biografie se confond avec la bibliographie. La gloire universelle, tout à coup, qui commande, qui impose des postures, des relations. Alexandre ne s'appartient plus, il est la chose de ses lecteurs, de ses critiques, de ses détracteurs. Le vampire de la popularité s'est emparé de lui. [178]

Dumas possuía uma personalidade única, a qual soube, durante toda a sua vida ressaltar e transformar em ponto favorável para a construção de sua fama, ao mesmo tempo em que poderia ser considerado um exemplo dos rapazes do seu tempo.

Sua trajetória representa bem a época em que viveu: era filho de um general mulato e republicano de Napoleão (sempre se declarava republicano) e neto de um marquês (ascendência que era lembrada nos momentos convenientes). Como um *parvenu*, foi a Paris atrás de fortuna e sucesso, tendo apenas o seu talento como ferramenta. Ao entrar em contato com a vida cultural parisiense, Dumas percebe que lhe falta repertório e começa a dedicar-se à leitura de autores clássicos e contemporâneos (após a Revolução Francesa o talento, assim como a educação, passaram a ser valorizados como meios de ascensão social, facilitando o acesso de jovens às carreiras a que seus pais não pertenciam). [179]

Sua carreira literária começou rapidamente e, como para muitos de sua geração, o sucesso chegou cedo: aos 27 anos já era considerado um grande autor dramático. Mas, contrariando a lenda segundo a qual os românticos morrem jovens, Dumas preferiu se reinventar, criando uma nova maneira de fazer sucesso – o romance-folhetim.

A melhor definição de sua carreira vem dele próprio, formulada em uma carta enviada a Napoleão III:

> Il y avait en 1830, et il y a encore aujourd'hui, trois hommes à la tête de la littérature française. Ces trois hommes sont: Hugo, Lamartine et moi [...] J'ai écrit et publié douze cents volumes. Ce n'est pas à moi de les apprécier au point de vue littéraire.

---

[178] SCHOPP, Claude. Op. cit., 1997, p. 376.
[179] HOBSBAWM, Eric J.. Op. cit., 2001, p. 211.

> Traduits dans toutes les langues, ils ont été aussi loin que la vapeur a pu les porter. Quoi que je sois le moins digne des trois, ils m'ont fait, dans les cinq parts du monde, le plus populaire des trois, peut-être parce que l'un est un penseur, l'autre rêveur, et que, je ne suis, moi, qu'un vulgarisateur [...]. [180]

O autor tem consciência de que, mesmo com todas as inovações que trouxe aos palcos e aos romances, seu papel principal foi o de vulgarizador das idéias e das formas do romantismo, tornando-o uma estética acessível ao público do teatro e aos leitores. Esta vulgarização do romantismo fez com que seus temas e formas se tornassem, em alguns casos, arquétipos que perduraram.

Alexandre Dumas deixou sua vila para tornar-se, a custa de muito trabalho, um escritor reconhecido em Paris. A sua trajetória, da pequena Villers-Cotterêts até Paris, estava em sintonia com as mudanças ocorridas no *status* de escritor, na sociedade francesa do século XIX. Essa mudança de imagem criará as condições para que autor se eleja como tema de suas obras.

---

[180] DUMAS, Alexandre. Lettre adressée à Napoléon III, 10 août 1864. SCHOPP, Claude *et* Dominique FRÉMY. Quid de Dumas. In DUMAS, Alexandre. Op. cit., p.1366.

3.2. A VOZ DO ESCRITOR ROMÂNTICO

Être Chateaubriand ou rien.
Victor Hugo.[181]

Durante o século XIX, os escritores designam-se, ou são designados, como *hommes de lettres* quando são obrigados a definir a sua ocupação. Sem nenhum tipo de conotação discriminatória, essa definição engloba várias atividades que envolvem a escrita; entretanto, o vocabulário empregado para isso é bem maleável.

A época romântica coloca em voga dois termos para designar os homens de letras: *génie* – dando ênfase ao caráter sagrado da prática – e *poète* – partindo da poesia como fonte primordial de inspiração. Victor Hugo, por exemplo, é freqüentemente chamado das duas maneiras, sem dever a nenhumas delas. Balzac, por outro lado, não usa os termos senão de modo irônico (como quando define alguma personagem vaidosa, por exemplo). Para autodesignar-se emprega a palavra *historien*, o que não lhe impede de empregar também a palavra *auteur*, em situações em que não é o processo criativo que está em jogo, mas a comercialização de sua obra. [182] Outro termo dúbio que classifica os homens de letras, nessa época, é *gens de lettres*, cuja sociedade foi criada em 1839, em um momento em que a expressão era lisonjeira, mas, posteriormente, conheceu dias ruins, tendo sido usada muitas vezes de modo ridicularizante.

O desejo de se reunir em um grupo e compartilhar as mesmas orientações e idéias torna-se mais forte após 1815 e, desde então, todas as questões relativas à literatura – e às artes em geral – parecem passar pelos salões e saraus promovidos em Paris. Ser aceito por um deles e,

---

[181] Máxima anotada pelo poeta aos quatorze anos em um diário, após ter perdido um concurso de poesias, pois o júri não acreditou que alguém tão jovem pudesse ter realizado o poema. Cf.: Victor HUGO. **Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie (1802-1817)**. Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle, 1927.

[182] Ver também para uma outra definição de *écrivains* e *écrivants* o ensaio de Roland Barthes, em **Essais critiques**. Paris: Seuil, p. 152-159, 1964.

conseqüentemente, aderir aos seus princípios, apresenta-se como condição para se fazer parte do mundo das letras.

O principal sarau da época é o de Charles Nodier. Nomeado bibliotecário do Arsenal em 1824, reúne a sua volta intelectuais que desejam discutir novos caminhos para a literatura. Escritor renomado, dotado de espírito tolerante, torna-se – junto com sua esposa e filha adoráveis e receptivas aos convidados – um anfitrião gentil e uma espécie de padrinho dos jovens escritores. Abre as portas de sua casa, no momento em que o romantismo começava a despontar como uma estética inovadora, criando uma atmosfera propícia ao convívio de sensibilidades diferentes. Como nota Dumas, "[...] plus Nodier était chez lui, plus chacun était chez soi" [183], fazendo com que todos sentissem-se livres para se expressar. Em seu salão há espaço para que os grandes temas em voga sejam discutidos e as inspirações reveladas; para que os românticos leiam os seus versos, discutam arte, divirtam-se ouvindo música e dançando.

Nodier reunia em seus saraus todos os que contavam no mundo das artes, da literatura e das idéias. Escritores já consagrados – como aqueles ligados à Revista **La Muse Française** e ao **Le Conservateur Littéraire** – jornalistas, artistas de teatro e pintores conviviam com jovens promessas – como Balzac, Musset, Liszt – e usufruíam da cordialidade do anfitrião, que sabia como ninguém entusiasmar seus convidados e estimular a troca de idéias. [184]

> La communauté est le fondement du style romantique de penser, de vivre, d'agir et de créer spirituellement. L'expression directe de cette activité d'esprit est la conversation, et sa forme la plus haute le dialogue. [185]

Graças a essa convivência, o escritor se identificará como parte de um grupo, de modo a encarar seu ofício, por vezes, como uma batalha.

> Les générations parvenant à l'âge adulte em 1820 et en 1830 sont donc les premières, dans l'histoire des lettres françaises, où tous les écrivains marquants vivent réellement de leur plume (c'est-à-dire non pas de gratifications ou de pensions, mais du

[183] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 913, t. I.
[184] MILNER, Max; PICHOIS, Claude. Op. cit., 1985, p. 201.
[185] SAMUEL, Richard. Introduction au Tome IV de l'édition Kluckhohn-Samuel des Werke de Novalis apud Georges GUSDORF. Op. cit., 1991, p. 153.

> produit de la vente de leurs ouvrages), et cela non par choix ou goût de l'indépendance, comme arrivait exceptionellement dans les générations précédantes, mais par suite des contraintes de leur situation sociale et des possibilités nouvelles offertes à la diffusion de la pensée. [186]

Desde o fim do século XVIII, Paris atraía jovens que sentiam o "mal de literatura", criando, assim, em torno da cidade um mito que logo se uniria ao da própria literatura: Paris se escreve e só se escreve em Paris.

Muitos tinham no sucesso de Voltaire um ideal: o reconhecimento de seu talento em vida, a consagração por seu teatro e pelas causas que defendia; outros estavam fascinados pela aura mística da escrita e pela figura do escritor, como Rosseau, que vive em completa coerência com seu ideal de literatura; outros ainda acreditavam que a vida na cidade proporcionaria um contato mais próximo com "seus iguais", com o meio literário, com as *librairies-imprimeurs*, com as revistas que traziam os debates e os assuntos da época, enfim, com o mundo da literatura.

Mas como, então, sobreviver da literatura?

Depois das mudanças ocorridas com a Revolução Francesa, a leitura ganhava outro sentido e a burguesia buscava nela uma identidade própria: novos valores, o ideal de igualdade fundado no direito natural, o espírito prático e utilitarista, uma imensa aspiração à cultura que servia para demarcar a aristocracia e a ascensão social que ela representava. Buscava-se um novo ponto de vista, forjado por uma opinião pública que não era nem ligada à Corte e nem ligada à Igreja. Assim, foram colocando-se em prática outras maneiras de pensar a literatura, primeiramente, e, depois, a política. "L'identité individuelle remplaiçait désormais le statut octroyé par la naissance [...]"[187]. É sobretudo no domínio intelectual que a burguesia procurará obter a autonomia que ela aspira: a individualidade burguesa, que se caracteriza pela descoberta da subjetividade, aspirava a uma comunicação permanente que permitisse alargar o campo restrito de suas experiências. A educação apresentava-se, então, como um meio eficaz para a ascensão social. [188]

---

[186] MILNER Max; PICHOIS, Claude. Op. cit., 1985, p. 49.
[187] WITTMANN, Reinhard. Op. cit., 1987, p. 359.
[188] Sobre o tema ver: Eric J. HOBSBAWN. Op. cit., 2001, p. 211.

A cultura escrita e a literatura tornam-se o campo de experimentação da auto-interpretação e da reflexão. O livro e a leitura adquirem assim uma nova posição na consciência pública. Dispondo, então, de mais tempo para dedicar-se à leitura de obras literárias, e contando com um poder de compra, a burguesia vê na leitura um fator essencial de desenvolvimento intelectual, um modo de emancipação, e uma força social produtiva, ou seja, a leitura alargava o horizonte moral e espiritual, fazia do leitor um cidadão útil à sociedade, permitindo-lhe conhecer melhor o conjunto de suas obrigações, além de contribuir com sua ascensão social. "Le mot imprimé devint l'agent de la culture bourgeoisie [...]". [189]

Essa "revolução da leitura", segundo Wittmann (1987), institui-se de maneira diferente em cada região européia, e para cada indivíduo em particular, dado que seu acesso não está mais restrito a certas classes sociais.

No meio urbano, a prática da leitura evolui de modo mais rápido, principalmente entre pessoas ligadas ao trabalho doméstico, empregados do comércio e artesãos, que possuíam condições externas necessárias: iluminação (preciosa), tempo livre e um pequeno orçamento para a aquisição de obras – quando se dispunha de recursos financeiros, contava-se com o acesso às bibliotecas públicas e aos gabinetes de leitura. Além disso, é notório o aumento da penetração da imprensa nas camadas populares.

Como conseqüência imediata, tem-se o aumento da vendas de livros, objeto cultural que passa a ser encarado como uma mercadoria e, como tal, seu comércio submete-se às leis do mercado. Este, por sua vez, rapidamente percebe que o público tem se tornado, então, mais heterogêneo: o mesmo romance lacrimoso poderá agradar à senhora burguesa e à sua dama de companhia, o mesmo *roman noir* poderá interessar ao funcionário da justiça e ao artesão. Fazer literatura torna-se também uma maneira de ganhar a vida.

A evolução das técnicas tipográficas possibilita um maior número de publicações. A partir de 1830 a fabricação do papel e a impressão – que até então eram artesanais – passam a ser mecanizadas. Desenvolve-se a técnica de introdução de imagens impressas graças à litogravura que integra as

---

[189] WITTMANN, Reinhard. Op. cit., 1987, p. 359.

edições e, cada vez mais, é incorporada ao imaginário popular, educando o olhar e expandindo as percepções do leitor.

Neste momento são os periódicos que oferecem aos escritores maiores chances de difusão de sua obra. Todos os jornais e revistas da época mantêm como seus colaboradores críticos literários, de teatro e colunistas que comentam todo tipo de acontecimento, fomentando uma vida literária bem atribulada. Entretanto, além do número de leitores ser ainda inexpressivo – os analfabetos na França de 1830 passam de 60% da população – o custo elevado dos jornais também dificulta o acesso. [190]

A grande mudança nesse cenário ocorre quando Émile de Girardin e Armand Dutacq, em 1836, lançam ao mesmo tempo dois jornais: **La Presse** e **Le Siécle**. Com preços módicos (graças à venda de espaço nas páginas para a publicação de anúncios) e uma atração irresistível (os romances publicados em pedaços), rapidamente, estes dois jornais tornam-se muito populares, obrigando os outros a seguirem a novidade. [191]

A entrada dos escritores no mundo do comércio não foi tranqüila. Além da censura política, moral e religiosa, havia o risco real de ter que restringir a literatura às normas impostas pela imprensa. Apesar disso, o jornal oferecia aos escritores uma mídia que permitia um grande contato com o seu público, um veículo eficaz de grande divulgação de sua literatura e das suas idéias.

O sucesso da impressão em jornal também era promovido pelos problemas da edição em livro. Na maioria dos casos, em função de seu formato grande, os volumes são caros e com tiragem limitada. As edições, em vários tomos, ainda são feitas tendo em vista o seu cliente potencial: os gabinetes de leitura (que preferem as publicações em tomos para que possam ser alugados ao mesmo tempo para vários sócios). Ainda que o francês seja a segunda língua da maior parte das classes dominantes européias (e de outras partes do mundo), as editoras francesas não tiram partido desse possível público leitor, pois suas parcas edições concorrem com os editores belgas que, rapidamente e a baixo custo, imprimem as obras em francês, inclusive os folhetins, logo que terminam no jornal.

---

[190] MILNER, Max; PICHOIS, Claude. Op. cit., 1985, p. 33.
[191] Sobre este tema cf.: Marlise M. MEYER. Op. cit., 1996.

Diante deste cenário, os ganhos com a publicação das obras variam muito, de acordo com a obra e, sobretudo, com a notoriedade do autor. A melhor maneira de conseguir o prestigio necessário aos bons lucros era, sem dúvida, alcançar um grande sucesso nos palcos, receber parte da renda da bilheteria e depois vender os direitos de publicação da peça.

Por mais que muitos escritores desejassem o isolamento para a contemplação estética, o mundo das letras torna-se cada vez mais exigente quanto à qualidade e à quantidade da produção. Além disso, para os escritores e editores é necessário ganhar o pão de cada dia, vendendo a um público que tem cada vez mais ofertas de entretenimento. Em busca de um lugar ao sol, os escritores esforçam-se para definir qual seria o seu campo de atuação e, sobretudo, o que os distingüiria dos outros atores sociais e mesmo dos atores do campo cultural. Cria em torno de si uma imagem.

> Toute la littérature du XIXe siècle, et plus encore celle des années 1850 à 1900, a eu précisément pour object – d'une manière qu'on pourrait même estimer exagérément explicite, diffuse et péremptoire – de 'définir qui est l'écrivain', c'est-à-dire de 'trancher les conflits qui ont opposé les littérateurs eux-mêmes sur la définition de littérature, et plus encore sur la définition de l'homme des lettres lui-même en tant qu'il se distingue des autres acteurs du même champ culturel. [192]

O escritor torna-se uma personagem. Exaltado ou degradado, vencedor ou fracassado, os "homens de letras" provocam um interesse que vai além de suas obras, confundindo-se com sua vida pessoal.

A difusão da imagem pública e privada dos homens de letras (através de biografias, memórias, entrevistas, diários) vem desde o século XVIII. Os grandes homens são envolvidos em rumores que repercutem historietas e anedotas sobre o seu menor gesto, ou seu menor feito. Qualquer movimento é anunciado pela imprensa. Aproximá-los do público, torná-los mais reais (à medida que seus pequenos atos cotidianos são documentados), é dar autenticidade a sua voz e ao seu discurso. Ao homem de letras cabe redigir o seu testemunho de verdade, preenchendo as lacunas que possam dar um sentido ao seu ser.

---

[192] GOULEMOT, Jean-Marie; OSTER, Daniel. Op. cit., 1992, p. 104.

No intuito de refletir sobre suas vidas e de registrá-las – seja para revesti-las de *glamour* ou mesmo de finalidade, seja para criar uma aura filosófica em torno de si mesmo – os escritores redigem cartas, diários. São suas crises, conflitos internos e externos, mazelas, seu comportamento social, dificuldades e contradições de sua criação (mais do que seus lampejos de iluminação), as relações com editores, imprensa e público, seus usos e costumes, gostos particulares, vícios, hábitos, sua ética (ou a falta), sua grandeza ou vileza, seus medos ou esperanças que constituem o repertório de um interminável folhetim, trama na qual ele tenta inventar, pelas ambigüidades e contradições, uma imagem um pouco mais tolerável para si mesmo. Fazendo uma espécie de *mise en point* do seu cotidiano, o escritor inventa e reivindica um lugar para si, para sua história.

Neste teatro, o homem de letras cria para si uma personagem. Revelando sua intimidade, buscando uma relação entre obra e vida pessoal, muitos acabam ofuscando a obra com sua personalidade ou, ao contrário, há aqueles que, de tão comuns, não parecem ter sido capazes de produzir algo de efeito, uma imagem convincente.

Como se estivesse sempre no palco, o homem de letras só existe sob o olhar do outro. É nesta contradição que se desenha a dependência: é necessário inventar-se para ser. E ser significa ser lido.

> [...] le romantisme dans son ensemble et ses avatars sont fondés sur l'éxhibition du moi-auteur. Artiste, à partir de 1830, signifie ostentation. Jeunes-France, bousingots, bohèmes ont d'abord à dire ce qu'ils sont ou ce qu'ils croient être. Devenu moins hommes des foules que des lieux publics (boulevards, cafés, salles de rédaction), l'homme de lettres se constitue dans l'extériorité [...]. [193]

Expor-se é conquistar um espaço, é existir.

À pergunta crucial do romantismo (quem sou eu?) o homem de letras forja uma resposta, que não é senão uma imagem. Não seria o escritor senão um intrincado sistema de relações incertas e ambíguas, mas sempre reafirmadas entre o eu e o outro, o que ele é e a opinião que se tem dele?

---

[193] GOULEMOT, Jean-Marie; OSTER, Daniel. Op. cit., 1992, p. 167.

Talvez isso explique a proliferação de *portraits*, *médaillons*, *mémoires*, *confidences*, *pages d'histoire*, *souvenirs*, *voyages*, os quais suprem, de um lado, as exigências do público de conhecer mais os escritores, de outro, da imprensa, que dispõe assim de mais material para publicar, além de suprirem o desejo do escritor de se afirmar.

> La liberté d'une écriture sans genre, les défaillances de la mémoire, les aveux incommodes, tout concourt à rendre ce moi elliptique, singulier et aride. Et pourtant, le XIXe siècle aime la confession, et le public des journaux à grand tirage se rue sur les "récits de vie" sourtout s'il y lit les brisures de la carapace.[194]

Durante a Revolução e o Império havia uma preferência maior pela escrita de memórias históricas, entretanto, de 1815 a 1848, raros foram os autores que publicaram a obras sobre suas vidas (por exemplo, as obras de Benjamin Constant e de Stendhal permaneceram inéditas até o final do século). Neste período a expressão pessoal se desenvolve sob outras formas, tais como poesia lírica, *roman intime*. Confissões indiretas são formas que colocam na narrativa a figura do autor de modo velado, sugerindo uma leitura autobiográfica a um público que parece não distingüir muito a diferença entre a expressão direta e a indireta.

A partir de 1848 até 1855, primeiro publicadas em folhetim e depois em volume, o público poderá acompanhar com interesse crescente uma onda de memórias: Chateaubriand (1848-1850); Lamartine (1849-1850); George Sand (1854-1855) e Alexandre Dumas (1848-1853). [195]

O escritor criou um lugar para si na Paris do século XIX, afirmando sua identidade como um grupo e, principalmente vivendo de sua própria pena. Escrever sobre si torna-se definitivamente um tema que atrai até mesmo escritores que já têm o seu lugar garantido na plêiade de escritores consagrados. Para Dumas, o desafio será tornar compatível a escritura de suas memórias com a exigência (por parte dos editores e de sua necessidade de dinheiro) da produção de outras obras para a publicação.

---

[194] AMEN, Philippe. Op. cit., 2006, p. 376.

[195] Os três últimos autores escreveram suas memórias para serem publicadas, o que faz toda a diferença. Cf.: Philippe LEJEUNE. Biographie, témoignage, autobiographie: **Victor Hugo raconté**. In _____. **Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias**. Paris: Éditions du Seuil, 1980. p. 60-102, p. 69.

3.3 *MISE EN RECIT*

> C'est un grand enseignement pour tout esprit philosophique que de revoir un à un les jours de ce passé qui, dans un temps, avait été l'avenir. On s'aperçoit comment les choses révolues se préparaient peu à peu; on reconnaît les jalons que place, pour qu'il n'y ait rien d'abrupt et d'innatendu dans les événements à accomplir, cette grande puissance que l'on prend dans le présent pour le hasard, et qui, lorsqu'on l'interroge dans le passé, devient la Providence.
>
> Alexandre Dumas, **Mes mémoires**.

Quase oito anos são necessários para que Alexandre Dumas complete suas memórias. Composta ao sabor das circunstâncias, entre abandonos e reinícios, nenhuma obra exigiu-lhe tanto tempo.

No início da empreitada (1847), Alexandre Dumas havia completado recentemente quarenta e cinco anos (comemorados com um grande banquete de inauguração do Château de Monte-Cristo, para seiscentos convidados) e, apesar do sucesso que suas obras ainda conquistavam, uma espécie de melancolia o habitava. A morte de sua mãe, do seu amigo Charles Nodier, do Duque d'Orléans e, mais recentemente, de Frédéric Soulié haviam lhe comovido profundamente. O "grande diabo galhofeiro" (*le grand diable rieur*, como era chamado por seus amigos) era o mais sensível dos homens.

No dia 18 de outubro de 1847, Dumas traça as primeiras linhas do que serão as suas memórias. No dia 20 de outubro o jornal **Le Siècle** inicia a publicação do romance **Vicomte de Bragelonne**, "[...] roman d'une mélancolie très poignante [...] parce qu'il contient l'expression de la mémoire et de sa justification" [196]. No romance, D'Artagnan volta-se para o seu passado, ao mesmo tempo em que seu criador escreve as primeiras palavras do que serão as suas memórias: uma dezena de capítulos sobre a figura fascinante de seu pai, o General Dumas. As suas memórias nascem, assim, sob o signo do romance. Um romance de aventuras.

Neste momento, a situação financeira de Dumas mantinha-se estável – para os seus padrões. O drama **La reine Margot** estava em cartaz no Théâtre

---

[196] JAN, Isabelle. **Alexandre Dumas, romancier**. Paris: Éditions Ouvrières, 1978, p. 145.

Historique, o jornal **La Presse** estava publicando os escritos de viagem **Impressions de voyage (de Paris à Cadiz)**, o jornal **Le Constitutionnel** publicava o romance histórico **Les quarante-cinq**, dentre outras publicações menores.

A chegada da Revolução de 1848 [197] mudou completamente a vida de Dumas. O espírito republicano renasce depois de quase duas décadas de esquecimento, ou seja, se o entusiasmo foi levado pela juventude, restaram-lhe as convicções. Em dezembro de 1847, Dumas é eleito comandante da Guarda Nacional em Saint-Germain-in-Laye e prepara-se para interpretar, durante os acontecimentos que estão por vir, um papel que esteja à sua altura.

A Revolução envolveu o republicano Dumas que, motivado pelos acontecimentos, decide fundar um órgão de imprensa **Le mois – resumé mensuel et politique de tous les événements jour par jour, heure par heure***,* **entièrement redigé par Alexandre Dumas**, exortando cada cidadão a deixar por escrito o que pensa sobre as coisas públicas. Após as batalhas, o sonho se esvai, assim como o público dos teatros.

Mais um período de dificuldades se inicia. O Théâtre Historique teve o seu último sucesso representado no verão de 1849 (**Le chevalier d'Harmental**), apesar das tentativas de Dumas e Maquet, que ainda escrevem e adaptam dramas na esperança de reanimá-lo. A Revolução atinge as livrarias e mata o teatro, as dívidas começam a se acumular; o Château de Monte-Cristo é vendido e o Théâtre Historique agoniza.

---

[197] Dumas participa ativamente da Revolução de 1848. Desde o início (novembro de 1847) da campanha pelas reformas que agitam a Monarquia de Julho, declara-se a favor da manifestação dos escritores pela causa republicana. Quando as primeiras barricadas começam (22 de fevereiro de 1848), prefere manter-se fora da manifestação ("Ce serait un insulte à la chose publique"). As barricadas se multiplicam durante todo o dia seguinte e Dumas, estando à noite no Boulevard des Capucines (sede do Ministère des Affaires Étrangères) acompanhando as movimentações, vê a tropa militar atirar na multidão, matando dezesseis pessoas. Comovido, corre à sua casa, veste-se com o uniforme de comandante da Guarda Nacional (usado na Revolução de 1830) e no pátio da Prefeitura do IIIe arrondissement, faz um discurso inflamado, exortando a Guarda a acompanhá-lo até o ministério. Após a abdicação de Louis-Philippe, Dumas torna-se partidário da nomeação da Duchesse d'Orléans como regente. Seguindo os rebeldes, Dumas entra nas Tuilleries – abandonadas pelo rei – e assiste à sessão da Chambre em que a duquesa tenta ser nomeada. No dia 27 de fevereiro, Dumas assiste à proclamação da República e dias depois faz publicar no jornal **La Presse** uma carta endereçada à Eugène de Girardin, na qual protesta contra a retirada da estátua do Duque d'Orléans no pátio do Louvre. Em março, nas primeiras eleições da IIe Republique, tenta em vão se eleger como deputado.

No início de 1850, Alexandre Dumas recupera o fôlego, como se, após um longo caminho, estivesse no cume da montanha e pudesse vislumbrar o seu passado e o seu porvir: escolhe retomar as suas memórias. A sua vida, então, recomeça, pela magia da escritura. Ele volta a ser Berlick, o pequeno diabrete que caminha apenas nas pontas dos pés. Aos 48 anos, Dumas esquece, trabalhando, suas preocupações, suas dívidas crescentes e o processo que credores movem contra ele. Vive em um modesto apartamento no *Boulevard Beaumarchais*, onde os livros o ajudam a compor compilações históricas que vende ao editor Cadot – **Louis XV**, **Louis XVI**, **Le drame de quatre-vignt-treize**. Nesse local, Dumas escreve, enquanto dedica-se a cuidar de sua frágil amante Isabelle (de quinze anos), sem abandonar o romance e a parceria com Maquet.

Planejavam **L'Ange Pitou** quando o governo reacionário, temendo a mensagem progressista trazida pelos folhetins da época – como o de Sue, de Sand e mesmo o de Dumas – acusando os folhetins de propagarem a violência e os adultérios, aumenta o *droit do timbre* (16 de julho de 1850), obrigando os jornais a reduzirem a publicação dos folhetins a três dias por semana. Diante de mais esta taxa, o editor pediu que o romance histórico fosse diminuído. Em contrapartida, os jornais começavam a preencher os seus espaços com a publicação de memórias e testemunhos históricos. [198]

A pouca demanda abala a já desgastada colaboração entre Dumas e Maquet. Para que produzir se não há comprador? Assim, Dumas escreve sozinho o folhetim **L'Ange Pitou**, romance que se passa sob o reinado de Louis XVI, meses antes da Revolução (de julho a outubro de 1789). [199]

Sem a possibilidade de viabilizar seus projetos, Dumas ainda trabalha adaptando alguns romances de sucesso para o teatro e retoma o projeto de

---

[198] SCHOPP, Claude. Op. cit., 1997, p. 439.

[199] A personagem principal deste romance, Ange Pitou, teria realmente existido. Sua vida foi pesquisada por Auguste Maquet, que descobriu uma trajetória perfeita para um romance folhetim: Ange Pitou foi jornalista, contra-revolucionário, agente da coroa, conspirador, *chansonier*; deportado à Cayenne, foi libertado e passou o resto de seus dias na miséria. Contudo, Maquet não mostrou suas pesquisas à Dumas (não queria que ele as utilizasse?). Como Dumas já havia vendido o folhetim, foi obrigado a improvisar com urgência uma personagem que, da verdadeira, só guardou o nome. Criou um rapaz ingênuo, dotado de bom senso, corajoso, mas não muito, e que, além de seu nascimento em Villers-Cotterêts, tem outros pontos em comum com o autor: era grande fisicamente e preferia caçar a aprender latim.

suas memórias. Termina de escrever sobre a sua infância e envia os originais ao seu editor.

Dumas redige a primeira e a segunda parte – mais de 120 capítulos – e, em 1851, vende ao seu livreiro habitual, Alexandre Cadot, que revende ao jornal **La Presse**. Émile de Girardin havia acabado de publicar, de 21 de outubro de 1848 a 5 de julho de 1850 (alternando com o folhetim de Dumas, **Le collier de la reine**), **Les mémoires d'outre tombe** de Chateaubriand, que haviam atraído a atenção dos leitores e o interesse do editor. As memórias de Dumas começam a ser publicadas em 16 de dezembro de 1851.

Levado ao tribunal por seus credores, o julgamento de Dumas tem o desfecho previsto, por mais que seu advogado tenha tentado provar que seus rendimentos haviam sido gastos para tentar salvar o seu teatro – o que, mesmo tendo em vista o imenso sucesso de seus romances e das primeiras temporadas do Théâtre Historique, teria sido impossível.

Paris é surpreendida por um Golpe de Estado (na madrugada de 2 de novembro de 1851) que acaba com a Segunda República. Dumas percorre as ruas da cidade e percebe que aos republicanos só resta fugir. Victor Hugo, procurado vivo ou morto, esconde-se e, com um passaporte falso, segue para Bruxelas. Dumas prevê que sua falência será decretada e, diante da possibilidade de ser preso, só lhe resta fugir para o mesmo destino.

Os dois heróis do romantismo optam pelo exílio. Por motivos diferentes, Hugo, é perseguido por suas convicções e por sua atividade política que representavam um perigo iminente ao restabelecimento da monarquia; Dumas, porque fugia de seus credores.

Logo que chega em Bruxelas, Dumas encontra-se com dois velhos amigos, Jean-Pierre Meline e Charles Hen, livreiros que, graças ao plágio e às cópias, distribuem literatura francesa por toda a Europa. Decidem publicar uma edição de **Mes mémoires** em Bruxelas, a ser oferecida como a única versão integral, livre das censuras e dos cortes impingidos à edição do jornal **La Presse**. Antes mesmo de ser censurado, Dumas grita contra a censura, um modo de fazer publicidade de sua obra, mas também como uma maneira de posar de vítima de Napoleão III e assim juntar-se à *troupe* de proscritos.

Rapidamente Dumas corrige os originais de **Mes mémoires** para entregá-los à Meline. Enquanto isso, Dumas Fils procura vender, sem sucesso, alguma peça inédita de seu pai em Paris. A intenção de Dumas era escrever a continuação de **Ange Pitou** (**La comtesse de Charny**), mas para isso ele precisaria do livro de Jules Michelet, **Histoire de la Révolution**, impossível de encontrá-lo na cidade. A necessidade de ganhar dinheiro o obriga a ceder ao desejo de seu editor e adaptar uma novela escrita em flamengo para o francês. Diante da permissão do autor, Dumas aproveita a intriga e muda apenas as personagens e o espaço (utiliza-se de personagens da sua cidade natal, que aparecem também em suas memórias). Veloz, escreve um volume a cada dez dias – são ao todo cinco – os quais são imediatamente publicados e trazem de volta um pouco de sucesso ao seu autor. Neste momento, Dumas só pensa em fazer dinheiro e publica, na seqüência de **Conscience l'innocent** (adaptação do romance flamenco), **Histoire nautique** e **Épisodes de la mer**, obras que caíram no esquecimento. Logo que consegue acumular algum dinheiro, muda-se do hotel em que se hospedava para uma casa confortável, que ele mobilia luxuosamente.

O pouco dinheiro que Dumas consegue vem de Paris, graças a seu antigo colaborador Paul Meurice que adapta o romance que escreveram juntos, **Ascanio**, para o teatro. Para que os credores não consigam pôr as mãos nos lucros, Dumas pede ao amigo que não coloque seu nome nos créditos da adaptação. Mais um pouco de sucesso, mais alguns meses de tranqüilidade.

Mas, nesta primavera de 1852, é a sua instalação no Boulevard Waterloo que toma a maior parte de seu tempo: comanda as reformas e sonha com a decoração. Manda vir o que restou do Château de Monte-Cristo – obras de artes, vasos, tapetes, móveis – para montar o cenário de seu exílio como se fosse para um de seus dramas ou romances, com salas temáticas e luxo por toda a parte. Traz também Noël Parfait, misto de secretário e amigo que controla o dinheiro e põe ordem na casa. Torna-se o cenário perfeito para que Dumas escreva as suas memórias.

A nova casa de Dumas, no Boulevard Waterloo 73, tornou-se o ponto de encontro dos exilados de Paris, um oásis de luxo e convívio social sempre aberto aos refugiados que vivem na Bélgica ou àqueles que estão de

passagem. Dumas recebe de braços abertos amigos como Alphonse Esquiros (hipnotizador que se apresentava freqüentemente no Monte-Cristo); Pascal Duprat (diretor da revista **La Revue Indépendante**); Émile Deschanel (conferencista da École Normale, preso e expulso em 1852); Jean-Baptiste Charras (herói da revolução de 1830, torna-se um testemunho fundamental para Alexandre Dumas escrever as suas memórias); Étienne Arago (autor de *vaudevilles* e profundamente ligado à militância política) [200] dentre outros, que sempre encontram ali um pouco da hospitalidade e da cozinha francesa para aplacar as suas saudades: uma boa conversa, uma mesa bem servida e até mesmo algum empréstimo. Mas, para Dumas, o hóspede mais aguardado é seu amigo Victor Hugo que, entretanto, só vem raramente.

Apesar disso, Victor Hugo, talvez por estar distante de Paris, encontra-se em uma calma providencial, propícia à rememoração. Mais velhos, mas ainda capazes de enfrentar novos combates, os dois generais de batalha reacendem as cinzas do fogo romântico, os ímpetos de 1830. É com este ânimo que Hugo narra a Dumas a sua biografia (quinze anos antes de ditá-la a Adèle), para ser inserida – em sete capítulos – nas memórias do amigo.

Mesmo sem saber se Girardin continuaria a publicar suas memórias, Dumas trabalha sem descanso em meio à vida no exílio. Os ecos da publicação em Paris lhe são favoráveis, mas o editor o pressiona para que deixe de lado as memórias e inicie **Isaac Laquedem**, aquele que seria "o romance de sua vida" que começaria em Jesus Cristo e terminaria com o último homem da criação.

A terceira parte de **Mes mémoires** é escrita em Bruxelas, em meio ao turbilhão que é o quotidiano em sua casa – apesar de Parfait tentar manter tudo sob controle. Entre as reuniões de homens que discutem em alta voz a política francesa, jantares e almoços, festas, desconhecidos que se instalam na ala dos quartos, hóspedes que passam temporadas, Dumas constantemente retira-se para o seu gabinete de trabalho instalado no sótão, onde escreve sem

---

[200] Dumas comenta no capítulo CXLIII de Mes mémoires que havia conhecido Étienne Arago (1802-1892) logo no início de sua carreira literária, quando Arago fez uma crítica à sua Ode ao Général Foy. Durante a *Révolution* de 1830 os dois combatem juntos pelas ruas de Paris, ao lado dos republicanos. Eleito deputado constituinte em 1848, Arago opõe-se à política de Napoleão III e acaba exilando-se em Bruxelas até 1859**.**

descanso enquanto Parfait copia as páginas que Dumas acaba de escrever, eventualmente ajudado por algum amigo mais solidário.

Apoiado em referências de obras historiográficas – usa, por exemplo, **Histoire de dix ans** de Louis Blanc e **Histoire de la Révolution** de Thiers – às quais junta depoimentos que recolhe de seus amigos e suas lembranças, Dumas vai construindo a *sua* Revolução de 1830: heróica, pungente. De uma só vez escreve os trinta e seis capítulos que compõem a terceira parte publicada pelo jornal **La Presse** entre 26 de janeiro e 14 de abril de 1853.

No mesmo ano, um acordo com os credores parisienses permite-lhe um trânsito mais tranqüilo entre as duas cidades. Mas Dumas quer voltar vitorioso a Paris. Então se envolve em projetos teatrais, buscando o triunfo que, para ele, depois da noite de estréia de **Henri III et sa cour**, só o teatro pode dar.

A quarta parte das memórias será escrita entre as idas e vindas, entre Paris e Bruxelas. Essa parte começa a ser publicada no **La Presse** em 31 de agosto de 1853, e é interrompida entre 18 e 26 de setembro. Escrevendo sem notas, Dumas reclama da falta de documentos em Bruxelas e da ausência de depoimentos em Paris.

O autor não consegue entregar, como aconteceu com as outras três partes, o trecho finalizado antes da sua publicação: à medida que vai escrevendo as páginas são enviadas ao editor que as publica imediatamente.

O romance **Isaac Laquedem** começa a ser publicado no jornal **Constitutionel** e provoca crítica do jornal **Univers, union catholique,** escandalizado com a mistura entre sagrado e profano que transforma Cristo em apenas um homem superior cujo efeito magnético age sobre os mais frágeis. A censura obriga mutilações no texto e o fim da publicação no **Constitutionel**.

Entretanto, mais do que a censura, o que provoca a suspensão do romance folhetim é a falta de interesse dos leitores: eles esperavam um entretenimento, Dumas lhes propunha uma meditação sobre a História Universal. A cumplicidade entre autor e leitores havia sido quebrada, depois de tantos anos.

Com a admissão das dívidas (foram arrolados cerca de cento e cinqüenta e três credores), Dumas passa a morar tanto em Paris quanto em Bruxelas (onde permanece a sua filha, Marie-Alexandrine, que teve com Belle Krelsamer). No resto do tempo (excluindo o que passa na estrada de ferro entre as duas cidades) tenta administrar a sua vida com a filha, as amantes oficiais e as oficiosas e a sua produção literária.

Dumas volta a fazer sucesso com o teatro em Bruxelas e em Paris. Apesar da boa fase, Girardin recebe o aviso para suspender a publicação de **Mes mémoires**; Dumas, furioso, decide fundar um jornal para manter a palavra: **Le mousquetaire**.

Concebido como um canhão contra tudo e contra todos aqueles que o difamam, é definido pelo autor como um jornal não político e de cunho estético. Dentre as razões manifestadas para a criação de um jornal, Dumas cita a grande quantidade de memórias que tem para publicar e, por estarem cada vez mais próximas do tempo presente, eram, por essa razão, cada vez mais comprometedoras, de modo que ele preferia responsabilizar-se pela obra, não só como autor, mas também como editor.

A continuação das memórias é publicada de 12 de novembro a 12 de maio de 1855, de maneira irregular, sendo redigidas com pressa para serem imediatamente impressas. A publicação é desordenada, sendo interrompida por uma obra (**Les mohicans de Paris**) ou por digressões (**Dix ans de la vie d'une femme**) que não serão retomadas na versão definitiva das memórias.

Silenciosamente, cansado, Dumas abandona a obra, deixando o projeto estagnado por algum tempo. O presente expulsa o passado: o jornal que deve sair todos os dias, os romances a fornecer, as peças de teatro para montar, o turbilhão que é a vida de Paris. As memórias repousam e nunca mais retomarão o ritmo anterior, apesar de algumas incursões autobiográficas que aparecem no **Le Mosquetaire**, no **Monte-Cristo** e em outros jornais.

Assim, **Mes mémoires** oferece aos leitores o painel dos primeiros anos de vida de Alexandre Dumas (1802-1833), e da França que ele conheceu: a queda dos Orléans, a proclamação de uma República, a insurreição da miséria, a eleição de um presidente, o Golpe de Estado deste presidente, o

restabelecimento do Império. O autor dos folhetins incoerentes, da época do final das memórias, não é o mesmo do início de sua carreira. Ele enfrentou a bancarrota do Théâtre-Historique, as desilusões políticas, os credores, o auto-exílio em Bruxelas, conheceu a fraternidade com os antigos companheiros, a esperança com a criação de um novo jornal.

Dumas envelheceu, o mundo em sua volta mudou, alguns amigos morreram. O monumento que ele deseja erigir ao escrever as suas memórias, mais do que lembrar seu sucesso, expressa a intenção de glorificar a sua geração.

A escrita das memórias acompanhou a vida de Alexandre Dumas por oito anos, refletindo todas as situações pelas quais passou neste período. Escritas para serem publicadas em folhetim, foram editadas em outros formatos, como se verá a seguir.

3.4. EDIÇÕES DA OBRA

> Nous publions aujourd'hui sur le manuscrit autographe de l'auteur, les seuls, les véritables **Mémoires** du romancier le plus célébre et le plus aimé de notre temps, de l'homme dont la vie accidentée de tous caprices de l'imagination et de la poésie.
>
> Prefácio do tomo I da edição de **Mes mémoires** de Méline, Cans et Cie., Bruxelas, 1852.

Diante das numerosas edições (onze) e das reimpressões citadas por Pierre Josserand, [201] o sucesso da obra **Mes mémoires** é evidente. Entretanto, a apresentação da obra vai sendo modificada a cada uma das publicações, sofrendo adaptações às contingências da época até chegar ao formato que mantém nos dias de hoje.

Alexandre Dumas escreve **Mes mémoires** em capítulos para que sejam publicados em jornal – primeiro o **Le Siècle**, depois o **La Presse**. Escreve

---

[201] JOSSERAND, Pierre. Avant-propos. In DUMAS, Alexandre. Op. cit., p. V-XXXIII, 1989. Todas as informações foram retiradas deste artigo.

rapidamente, entregando cada capítulo à medida que fica pronto, sem uma concepção completa da obra e, ao contrário de seus melhores romances, em muitos momentos perde a linha narrativa em favor de alguma história que deseja contar. Até mesmo a divisão definitiva em capítulos só será estabelecida em 1863 por Dumas, após nove edições da obra.

A partir desta concepção fragmentada, reunir em volumes os capítulos já publicados em folhetim é obrigatoriamente um recorte que, no caso da primeira edição pela Édition Michel Lévy, foi feito usando as datas de publicação no **La Presse**. Assim, o primeiro volume será composto do capítulo I ao capítulo LXXIV (publicados no jornal do dia 16 de dezembro de 1851 a 21 de março de 1852); o segundo volume será o texto que completará o futuro capítulo LXXIV até o capítulo CXLII (publicados entre 24 de março a 2 de setembro de 1852); o terceiro, do capítulo CXLIII ao CLXXVII (publicados de 26 de janeiro a 14 de abril de 1853); e o quarto volume, que compreende os futuros capítulos CLXXVIII ao CCXIII (publicados de 31 de agosto a 26 de outubro de 1853).

Uma segunda edição extra é feita pelo jornal **La Presse**, em três volumes que vão sendo lançados aos poucos: o primeiro reunindo do capítulo I ao capítulo CXLII (reunindo o primeiro e o segundo volumes da edição da Michel Lévy); o segundo volume do capítulo contém o capítulo CXLII ao capítulo CLXXVII; o terceiro volume será a partir do capítulo CLXXVIII ao CCXXIII da edição Michel Lévy. Esta tiragem extra é anunciada no próprio jornal (desde janeiro de 1852) e registrada na **Bibliographie de la France** na edição de 17 de abril do mesmo ano, seguida pelo registro de uma terceira edição da obra que, desta vez, é lançada dois tomos pela Édition Cadot, depositária dos direitos de publicação de Alexandre Dumas.

Houve também uma edição publicada em Nova York, pelo **Courrier des États-Unis**, em 1852, que contém o texto publicado por **La Presse**. Possivelmente, à medida que chegavam na América os folhetins eram reunidos em volume e imediatamente publicados. A editora americana adotou esse mesmo procedimento com a obra **Mémoires d'outre tombe** de Chateaubriand, no período de 1848-1849.

Ao chegar a Bruxelas, o próprio Alexandre Dumas, apesar de ter um contrato com a Cadot, na França, negocia uma impressão de suas memórias

com a editora Méline, Cans et Cie.. Esta edição vendida pelo autor como a única edição completa no estrangeiro, livre da censura que impunham à sua obra, provavelmente foi impressa ao mesmo tempo em que a edição pela Cadot (1852-1853), mas com algumas diferenças em relação a esta. Melhor impressa, trazia os capítulos divididos de modo mais claro e com títulos mais cômodos e detalhados, que serão retomados nas edições posteriores. Entretanto, nenhuma das duas tinha um sumário.

Em 1854, finalmente são editados os dois tomos finais da Édition Cadot, iniciados em 1852. Nesta edição banal, do tipo das que eram feitas para os gabinetes de leitura, com letras grandes e muito papel em branco, pela primeira vez aparece o título da obra como **Mes mémoires** (teria sido dado pelo editor?) e não **Mémoires** como havia sido chamado até então.

O jornal **Le Mousquetaire**, de Alexandre Dumas, publica de 12 de novembro de 1853 a 21 de abril de 1855 a conclusão das memórias (capítulos CCXIV a CCLXIV e o último da edição Michel Lévy. Depois deste período as memórias continuam sendo publicadas pelo jornal até 24 de abril, mas este final é tão incoerente que nem foi recolhido para as edições posteriores.

Alexandre Cadot publica, de 1852 a 1856, as memórias impressas no jornal **Le Mousquetaire**, sob o título de **Souvenirs de 1830 a 1842**.

Os editores belgas Meline, Cans et Cia. editaram mais uma vez as memórias, desta vez intituladas **Mémoires d'Alex. Dumas. Deuxième série**, contendo a parte publicada pelo **La Presse** e, a partir do sexto volume, as memórias publicadas pelo **Le Mousquetaire**.

Outra edição belga é feita pelo editor A. Lebèrge durante o período de 1852 a 1856 em 29 volumes, sendo que os primeiros 22 reproduziam o texto das **Mémoires** e do volume 23 ao 29 o texto **Souvenirs de 1830 a 1842**. Chamada **Les mémoires d'Alexandre Dumas: édition complète et autorisée** obteve autorização do autor para circular na Bélgica e em outros países, com exceção da França.

Em 1863, Alexandre Dumas dá às suas memórias a forma definitiva para que sejam publicadas pela Editora Michel Lévy. Como a anterior feita por esta editora, a edição reproduz, não sem modificações, as **Mémoires** e os

Souvenirs de 1830 a 1842. Esta edição tornou-se uma referência por ter estabelecido uma distribuição melhor dos capítulos e por ter um sumário, contando com várias reedições até 1912.

A edição utilizada nesta tese, publicada pela Éditions Robert Laffont (1989), é a mais recente na França (e foi reimpressa em 2002). Foi estabelecida a partir da adoção do texto e das divisões da edição de 1863 de Michel Lévy; entretanto, as variantes interessantes encontradas na edição Cadot foram assinaladas, assim como as passagens que foram suprimidas, dispuseram de retificação em nota.

Há apenas uma tradução brasileira: em 1947, a Editora José Olympio publica com o título de **Memórias de Alexandre Dumas, pai** trechos selecionados e traduzidos por Rachel de Queiroz. Infelizmente a edição não traz o conteúdo integral da obra: são 289 páginas diante das 2.153 da edição francesa (sem contar as notas, variantes, anexos, cronologias e prefácios). Alguns trechos são cortados sumariamente, outros resumidos: a tradutora deixa de lado as divagações dumasianas, tão características de seu estilo, o que empobrece o texto – apesar de, na maioria dos casos, trazer a informação biográfica.

Historicamente, as memórias (assim como outras escrituras do eu) são escritas das quais o autor visou a sua publicação. São textos produzidos para serem lidos em um círculo restrito de leitores, ou mesmo dentro da própria família do autor. Quando publicados, na maioria das vezes após a morte do autor, acabam sofrendo modificações e cortes promovidos pela própria família ou por seu editor.

No caso de Alexandre Dumas, suas memórias foram escritas para serem publicadas, o que confere à sua escritura uma rapidez que não permite muita sistematização, ao contrário de seus melhores romances, que mantém uma linha narrativa muito coerente.

As memórias não foram pensadas, a priori, para serem publicadas em brochura, mas sim em folhetins. O interesse que há em percorrer os detalhes das principais publicações desde 1852 é mostrar que por causa da fragmentação inerente da obra, ao ser impressa, as editoras acabam definindo

qual será o formato final, decidindo as divisões e os títulos dos capítulos, ou como arranjar os volumes e até mesmo o título final da obra. Apenas na edição de 1863, feita pela Éditions Michel Lévy é que Dumas teria dado às memórias a sua forma definitiva – e possivelmente o título **Mes mémoires**.

Apesar do título da obra, dado tardiamente pelo autor, tratar-se-iam mesmo de memórias?

3.5 **MES MÉMOIRES**, OBRA MEMORIALÍSTICA

> Je ne prétends nullement écrire une histoire,
> mais tout simplement noter mes souvenirs.
>
> Stendhal, **Vie de Henry Brulard**.

Segunda-feira, 18 de outubro de 1847, às cinco horas da manhã, Alexandre Dumas começa a escrever o primeiro capítulo das suas memórias. Após este, 263 virão.

A decisão de iniciar qualquer tipo de escritura do eu exprime a confissão de uma necessidade íntima de questionar a sua própria existência. Um indivíduo, até então satisfeito em deixar fluir a sua vida como a maior parte dos homens, sente-se impelido a parar para refletir sobre o caminho traçado até então. No caso de Dumas, parece ser o seu encontro com a finitude da vida (morte de sua mãe e de amigos) que o motiva a começar a escrever.

Em forma de memórias, Alexandre Dumas vai tecendo a sua narrativa, de modo a delinear uma lógica aos acontecimentos, dando-lhes um sentido maior:

> La vie, tel qu'elle s'offre à nous, n'a pas de sense; elle s'en va de tous les côtés, elle s'effiloche au hasard des circonstances contradictoires. Il faut lui donner un sens, la rappeler à l'ordre de la personnalité grâce à la magie de l'imagination correctrice ou créatrice, qui soummet l'ordre des choses à la loi de l'être personnel.[202]

[202] GUSDORF, Georges. Op. cit., 1991, p. 139.

Mes mémoires é uma obra memorialística que foge de padrões esquemáticos ou pré-estabelecidos. Manifestação de uma individualidade, as escrituras do eu estão sempre diretamente ligadas a uma personalidade, a um modo de ver o mundo. “Les écritures du moi sont des exercices du moi sous une forme écrite" [203]. Essas memórias mostram, através de acontecimentos escolhidos pelo autor, a evolução de uma personalidade. Esses acontecimentos são reconstruídos a partir de uma visão retroativa que o autor tem de sua própria existência. Escolhendo dentre suas experiências aquelas que parecem mais significativas e representativas de sua própria essência, descreve-se uma trajetória particular, indissociável de sua individualidade – impossível de ser aplicada em outra circunstância.

Ao selecionar os acontecimentos que vai narrar em suas memórias, Dumas prefere sempre aqueles que podem fornecer matéria para a aventura, para situações emocionantes ou engraçadas. Deixa de lado as questões mais delicadas, tais como: sua infância cheia de dificuldades financeiras na *province* (neste período prefere lembrar-se de suas caçadas e suas namoradinhas); o nascimento de seu filho e de sua filha; os relacionamentos com as amantes; as disputas com Victor Hugo. A partir desta seleção, a imagem que deseja construir para o leitor passa ao largo dos problemas, sejam eles materiais ou sentimentais.

A primeira dificuldade que as memórias oferecem é a de sua classificação. O leitor assíduo de Dumas percebe, na primeira leitura, que aquela obra saiu da mesma pena que todas as outras: a voz do narrador, o ritmo da narrativa, a presença marcante da aventura e da peripécia, o uso dos diálogos e a grande quantidade de personagens, remetem imediatamente aos romances desse autor. Seria então um romance? Não. Pois apesar de mobilizar todos os recursos ficcionais e romanescos que domina tão bem, a intenção do autor tem os pés fincados em um chão muito definido: narrar sua vida tendo em vista os acontecimentos que presenciou: “Or, voici ce qui s’était passé, voici ce dont je garantis l’exactitude, voici ce que je défie que l’on puisse nier.” [204]

---

[203] GUSDORF, Georges. Op. cit., 1991, p. 141.
[204] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 159, t. II.

Alexandre Dumas não inventa personagens. Pode criar diálogos que não ouviu ou reescrever outros tantos; pode utilizar textos já publicados por outros ou por si mesmo, pode transcrever documentos ou bilhetes, pode inserir biografias e *notices* de várias personagens, mas sua intenção é dar o seu testemunho, manifestar a sua verdade.

Afinal, de que verdade estamos falando?

As relações entre ficção e realidade são complexas e há muito são discutidas. No caso de Alexandre Dumas, deparamo-nos, em suas obras, com a verdade que só a ficção pode oferecer, ou seja, a verossimilhança.

Todorov, ao discutir os meandros entre ficção e realidade na obra **Les morales de l'histoire**, retoma Paul Valéry, em **Regards sur le monde actuel**[205], que afirma que o leitor, diante de um texto escrito por um historiador ou por um autor de ficção, entre livros de "témoins véritables et ceux de témoins imaginaires", pode julgá-los tanto como *inventeurs* quanto como *reporteurs*, e ainda assim como verdadeiros os dois. Todorov conclui que, mesmo julgando os dois verdadeiros, as razões que levam o leitor a declarar os ficcionais mais verdadeiros do que os outros se relacionam com a veracidade – ou a possibilidade de confirmação – da narrativa: "Ce que nous apprécions, pourrait-t-on dire (même si Valéry n'emploie ces mots), c'est la vraissemblance, non la vérité; l'effet de vérité, l'effet de réel, non le réel et la vérité eux-mêmes".[206]

No caso de **Mes mémoires**, a verdade desejada pelo autor é a mais próxima possível do acontecimento; entretanto, a verdade que ele alcança é aquela que só é possível através da ficção.

Uma anotação no diário de Stendhal (24 de maio de 1834) vai ao encontro dessa perspectiva da verdade exercida na ficção: "Mme. De Tracy me disait: 'On ne peut plus atteindre au *vrai* que dans le roman.' Je vois tous les jours davantage que partout ailleurs, c'est une prétention." [207]

---

[205] VALÈRY, Paul. **Regards sur le monde actuel**. Paris: Gallimard, 1962, p. 11-12 apud TODOROV, Tzvetan. Op. cit., 1991, p. 129.
[206] Id., ibid., p. 129.
[207] STENDHAL, **Oeuvres intimes**, t. II, Paris: Gallimard, 1980, p. 198.

O contexto desta citação mostra que Stendhal considerava o romance (portanto a ficção) como superior, por um lado, aos livros de História, pois se permite ultrapassar o factual e, por outro lado, aos livros de filosofia e aos tratados abstratos, visto que o romance não abandona o particular, sabendo como se deter nos detalhes. [208]

Todorov lembra ainda que depois da fórmula consagrada por Nietzsche e repetida por tantos outros, "[...] il n'y a pas des faits, mais seulement des discours sur les faits; conséquent, il n'y a pas de vérité du monde, mais seulement des interprétations du monde." [209]

Alexandre Dumas, ao escrever as memórias, se esforça para reproduzir fielmente as passagens narradas, desejando sinceramente escrever com detalhes a sua vida e a de seus contemporâneos. Entretanto, é apenas através dos recursos ficcionais que consegue aproximar o leitor da imagem do que teria sido a França dos românticos.

Escrita ao longo oito anos, sempre tendo em vista a sua publicação, **Mes mémoires** reflete, também, as circunstâncias do momento de sua criação. A narrativa sofre com a falta de depoimentos – quando Dumas estava em Paris – e de documentos – quando Dumas estava em Bruxelas. Torna-se monótona, repleta de compilações quando o autor está exaurido por tantos textos a publicar em seu jornal **Le Mousquetaire**; ou intensa se o tema é envolvente e o tempo não é escasso. Ao contrário de seus melhores romances, o tecido narrativo é mais frouxo, mais susceptível às influências externas ao texto. Às vezes, a vida de algum escritor percorre vários capítulos (como por exemplo nos capítulos em que trata da vida de Byron) ou quando opta por outro viés (por exemplo ao relatar como se inspirou para escrever **Antony** [210]) a linha narrativa torna-se mais coerente e coesa por vários capítulos. Em outros momentos, na ânsia de apresentar provas dos acontecimentos que narra, perde-se em cópias de cartas e respostas (como no caso de seu duelo com M. Gaillardet por causa de sua peça **La tour de Nesle**, cujo argumento foi criado

[208] TODOROV, Tzvetan. Op. cit., 1991, p. 131.
[209] Id., ibid., p. 129-130.
[210] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 710-717 tomo I e p. 472-477 do tomo II.

por Gaillardet, mas reescrito por Dumas a pedido de Harel sem colocar o nome do outro nos créditos). [211]

Seria então uma autobiografia? Segundo Lejeune, a existência do pacto autobiográfico é essencial ao gênero. Esse pacto deve ser explicitado nas introduções, prefácios, comentários no decorrer da obra, espaços que permitem ao autor declarar a sua intenção, o seu projeto.

Projeto que, em **Mes mémoires**, Dumas não consegue definir com exatidão: à medida que as memórias são escritas, as intenções variam. Define suas memórias como uma "gigantesque galerie où chaque nom laissera sa statue vivante"; ou "em grande partie consacrés au développement de l'Art en France pendant la première moitié du XIXe siècle"; como as memórias "de la peinture, de la littérature et de la politique des cinquante premiéres années du siècle". Na maioria das vezes, ele deixa clara a intenção historiográfica, o desejo de abarcar a vida de todos aqueles com quem compartilhou os grandes acontecimentos do romantismo, de narrar todas as transformações por que passou a França neste período. [212] Em outras passagens, ressalta o caráter pessoal de seus comentários, afirmando que são suas impressões, para logo depois afirmar: "[...] je parle de moi comme d'un étranger". [213]

A definição do gênero varia até o ponto de se contradizer, mas a ambição histórica, às vezes enciclopédica, sobrepõe-se às outras, chegando mesmo a rivalizar com a narrativa memorialística.

O adjetivo possessivo, no título da obra foi escolhido apenas para a edição de 1854 e talvez demonstre apenas a subjetividade com a qual será escrita, pois o tempo pode modificar as lembranças, e não necessariamente a marca da intimidade ou de uma confissão, como o autor deixa transparecer neste trecho:

> Je demande pardon à mes lecteurs de m'écarter à tout moment de mon sujet pour me jeter dans une divagation de cœur pareille à celle-ci; mais j'écris des mémoires et non une histoire. Mes impressions et non une chronologie; et au fur et à mesure que mes impressions reviennent à mon souvenir, elles font

[211] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 738-779 do tomo II.
[212] Chapitre LXXXI; Chapitre LXXVII; Chapitre CCVII, respectivamente.
[213] Chapitre CCXXXIV.

> flotter entre mes yeux et mon papier, selon qu'elles sont tristes ou joyeuses, un nuage sombre ou doré. [214]

Assim como em obras memorialísticas do século XVIII, há muito pouco de pessoal em **Mes mémoires**. Aqueles que a lêem esperando encontrar "les remplis de cœur" [215] encontram apenas alguns poucos comentários que podem traduzir estados de alma.

Outra definição apresentada por Lejeune, que não se adequa exatamente à obra em análise, é a de *espaço autobiográfico*. Poderia-se falar que o espaço autobiográfico [216] utilizado por Dumas estaria também em seus outros romances? Alguns críticos, como Isabelle Jan e Daniel Zimmermann acreditam que o espaço autobiográfico de Dumas compreenderia também os seus romances, tais como **Les trois mousquetaires** (Athos teria características de seu pai, assim como Porthos teria as suas características) ou em **L'Ange Pitou**, no qual teria criado personagens que remeteriam a pessoas da sua aldeia natal. Mas, esta definição é frágil, pois o escritor toma como primeira matéria-prima para as suas obras a própria vivência; assim toda a obra, em seu primeiro movimento é ligada à experiência do autor. É a partir deste referencial que deverão ser feitas as combinações, transformações, recriações que as formarão. E, segundo Gusdorf, "Dans l'écriture du moi, l'écrivain est son premier personnage". [217]

Parece-me mais sensato, continuando na linha de pensamento firmada por Georges Gusdorf, avaliar, no caso de Alexandre Dumas, de onde parte este olhar memorialístico. Isto é, procurar discernir, dentro do universo em que se constrói, quais são os recursos narrativos mobilizados para engendrar essa verdade, independente do conceito de pacto autobiográfico.

---

[214] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 52, t. II.

[215] Como escreve o Cardinal de Retz: "Ma morale ne tire aucun mérite de cette sincerité; car je trouve une satisfaction si sensible à vous rendre compte de tous les remplis de mon âme et de mon cœur, que la raison, à mon égard, a beaucoup moins de part que le plaisir dans la réligion et l'exactitude que j'ai pour la vérité." Cf.: CARDINAL DE RETZ (Pierre de Gondi). Mémoires. **Œuvres**. Paris: Gallimard, Bibliothéque de la Pléiade, p. 123-1096, 1984.

[216] Espaço autobiográfico implica na interferência de um autor, na obra, caracterizada entre autobiografia e ficção, permitindo uma leitura autobiográfica de ficções declaradas. Cf.: LEJEUNE, Philippe. Op. cit., 1975, p. 41-43.

[217] GUSDORF, Georges. Op. cit., 1991, p. 19.

Longe de escrever apenas para si, o autor escreve as suas memórias para serem publicadas, tendo como referência outras obras memorialísticas, lidas na juventude. Além disso, procura conciliar o desejo de dizer a verdade (e de ser um testemunho fidedigno para o leitor) aos recursos ficcionais que utilizará para dar conta de seu intento (pois é através deles que será possível esta reconstrução).

Neste caso parece haver a combinação das duas vertentes: Dumas é movido pelo desejo de se expressar, de deixar o seu ponto de vista sobre aquele mundo que conheceu, sem deixar de ter sob os olhos o mundo em que vive. O autor preocupa-se com o leitor para quem escreve, usa recursos de que dispõe e que domina bem, recorre a assuntos cotidianos para pontuar as suas discussões, isto é, insere sua obra em um mundo literário já no momento de sua concepção. Assim, sem deixar de lado as idéias que norteiam a criação de uma escritura do eu, Dumas anseia por produzir uma obra que seja literária.

Afinal, como a vida do autor, suas memórias possuem altos e baixos, sem que isso provoque o afastamento do leitor.

Está-se, então, diante de um romance autobiográfico?

Como bem mostrou Claude Schopp, toda a narrativa da obra **Mes mémoires** pode ser lida como um grande romance de formação, em que se acompanha a trajetória de um rapaz que sai de uma pequena vila em direção à Paris em busca do sucesso através da literatura. [218]

Entretanto, tomar a obra como um romance autobiográfico deixaria de lado uma questão que me parece absolutamente relevante: a História. Dumas escreve tendo em vista a criação de uma obra que deixará registrados os movimentos e transformações pelas quais o autor (e toda a sua geração) passou. E ele tem consciência da História que está em curso.

Mes mémoires é uma obra memorialística em que Dumas procura conciliar a narrativa de sua vida com a História de seu tempo. Apesar desta busca pela verdade, é apenas através de artifícios narrativos empregados na ficção que ele conseguirá o seu intento.

---

[218] SCHOPP, Claude. Préface. In DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. XVIII e seguintes.

CAPÍTULO 4

ARTIFÍCIOS NARRATIVOS

¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño,
que toda la vida es sueño,
y los sueños sueños son.

Caldéron de La Barca, **La vida es sueño**.

As *memórias* de Alexandre Dumas estão intimamente ligadas a suas outras obras. O leitor habitual tem a impressão de que todas saíram da mesma pena, pois reencontra o estilo dumasiano com toda a sua desenvoltura.

A ficcionalização é uma tentação à qual Dumas não resiste. Lançando mão de recursos a que estava acostumado, escreve **Mes mémoires** sem se preocupar em adequar o seu estilo, trazendo características de seus dramas românticos e seus romances folhetins obra memorialística.

O primeiro item a ser analisado é o narrador. Em seus romances folhetins e *causeries*, Dumas expande as funções habituais do narrador. Além de organizar e comentar a narrativa [219], entra em cena o narrador Mestre de cerimônias, que às vezes parece ser a voz do próprio autor (mesmo quando não se trata de uma escritura do eu).

[219] RAIMOND, Michel. **Le roman.** Paris: Armando Colin, 1994, p. 116.

4.1. MESTRE DE CERIMONIAS

> Dans tous le pays du monde, on parle, on pérore, on discute; on ne cause qu'en France.
>
> La causerie est une condition de notre langue bavarde, une consequence de notre caractère bon enfant. Au fur et à mesure que j'ai avancé en âge, ce besoin de causerie est devenue de plus en plus impétueux chez moi – la veillesse est conteuse! – si bien que pour satisfaire à mes goûts, pour m'en donner à coeur joie, j'ai même fondé un journal.
>
> **Étude sur le coeur et le talent des poètes**, Alexandre Dumas.

Por todos os escritos de Alexandre Dumas, passeia o mesmo tipo de narrador. Nas suas *causeries*, nos romances ou nos relatos de viagem, tem-se um narrador que parece um mestre de cerimônias: comenta, prepara e articula os acontecimentos que narra, para que o leitor possa fruir melhor a narrativa.

O que Dumas chama de *causerie*, reivindicando uma espécie de paternidade do gênero, é uma obra de circunstância, a expressão de um momento, "[...] qui sauve l'écrivain, fictivement, de la solitude de la page blanche".[220] Escreve para todo mundo, e, ao mesmo tempo, para ninguém, em uma prosa informal, uma conversa com seus leitores e leitoras, assinantes do jornal que algumas vezes lhe respondem, mantendo uma espécie de correspondência. [221]

A *causerie* estabelece uma relação privilegiada entre o ego faustoso de Dumas, que parece ter escrito para o teatro somente para, em prosa, ser encenado, e aquele que o faz viver, o leitor, a quem ele confia em seu dia-a-dia (quase) tudo: suas lembranças, seus prazeres com as leituras, seus projetos, suas indignações, suas tristezas, suas alegrias. [222] Este diálogo estabelecido por Dumas com seus leitores está em busca de uma relação amistosa e intima

---

[220] SCHOPP, Claude. Présentation. In DUMAS, Alexandre. **Causeries Familières**. Paris: Fayard, p. 09-29, 1997, p. 11-12.

[221] Uma das leitoras, Emma Mannoury-Lacour, iniciou uma amizade com Dumas através de respostas às *causeries* publicadas e depois se tornou sua amante, durante os anos em que ele manteve o jornal **Le Mousquetaire** e **Monte-Cristo** (de 1854 a 1860).

[222] SCHOPP, Claude. Présentation. In DUMAS, Alexandre. Op. Cit., 1997, p. 12.

que parece ter influenciado o tom do narrador em suas memórias e em seus romances.

Dizem que, em sociedade, Dumas era um *causeur* espantoso. Os irmãos Goncourt, em seu **Journal** comentam:

> La parole est abondante, toutefois sans grand brillant et le mordant de l'esprit, et sans la couleur du verbe. Ce ne sont que des faits, des faits curieux, des faits paradoxaux, des faits épatants, qu'il tire d'une voix enrouée, au fond d'une immense mémoire. Et toujours, toujours, toujours, il parle de lui, mais avec une vanité d'enfant qui n'a rien d'agaçant. [223]

O narrador criado por Dumas para seus romances folhetins e *causeries* entrará em cena novamente em suas memórias. Este narrador a quem chamei de mestre de cerimônias funciona como uma personagem que, como se estivesse no palco, faz comentários e esclarece a platéia, enquanto as cenas desenrolam-se.

Atualizando os acontecimentos que descreve, contextualizando uma personagem que entrará em cena, discutindo um diálogo que acabou de acontecer, este narrador tem como característica facilitar o acesso do leitor às cenas [224], ao mesmo tempo em que consegue manter uma unidade na ação que se desenrola.

Em **Mes mémoires**, Alexandre Dumas retoma o narrador a que já estava habituado, só que desta vez diz *eu*, ao passo que nos romances preocupava-se um pouco mais em metamorfosear-se em uma personagem[225], mesmo quando tecia alguns comentários bem particulares. Emprega o pronome *je*, que designa o narrador no tempo em que escreve a narrativa e o personagem das cenas que narra; é o sujeito da enunciação e o do enunciado,

---

[223] GONCOURT, Edmond et Jules de. **Journal. Mémoires de la vie littéraire: 1863-1864**. Monaco: Fasquelle, 1957, 1er de février de 1865.

[224] MENDES, Maria Lúcia Dias. Amor e encenação em **La reine Margot**, de Alexandre Dumas. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – FFLCH da Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, agosto de 2003.

[225] De acordo com a definição de Wolfgang Kaiser, segundo a qual o narrador é uma personagem de ficção na qual o autor se metamorfoseou. Cf.: Wolfgang KAISER, Qui raconte le roman? **Poétique**. Paris: Seuil, nº 04, p. 501-12, 1970, p. 504.

ou seja, trata-se da chamada narração *autodiegética*, na clássica terminologia de Gerard Genette. [226]

A narrativa caminha segundo os impulsos do autor, que claramente tem consciência de que está escrevendo sob o seu ponto de vista:

> Le désir que j'ai de conduire mes lecteurs sans interruption jusqu'au moment où mon sort, ainsi que celui de ma mère, a été fixé par ma mise sur les états comme expéditionnaire à douze cents francs, m'a fait passer par-dessus une foule d'événements bien autrement importants sans doute pour les étrangers que ceux que j'ai racontés, mais qui – l'on me permettra cet égoïsme – à mes yeux, et dans mon appréciation devaient tenir le second rang. [227]

Mesmo quando conta uma biografia, Dumas emite algum comentário ou faz algum tipo de interferência que deixa clara a sua presença. Muitas vezes, como um convidado um pouco alcoviteiro, comete indiscrições, como nesta passagem em que, narrando a vida de Byron, comenta sobre uma amante que o inglês teria conhecido durante a sua estadia na Itália.

Foi em Veneza, segundo Dumas, que o inglês teria vivido o verdadeiro romance de sua vida, envolvendo-se com três representantes das três classes sociais venezianas. Dumas conta que conheceu em Roma uma delas, a grande dama que ele não nomeia (*la plus infidéle des trois*), trinta e oito anos depois, já casada com um marquês francês. Reprovando o comportamento da senhora que, mesmo depois de tanto tempo, ainda falava do antigo amante já morto com tamanha paixão e indiscrição, comenta:

> Dites, avoir été la maîtresse de Byron, n'était-ce donc pas un titre aussi beau que le titre quel qu'il fût, qu'un nouvel époux pouvait vous donner?
> [...]
> Il est vrai que Byron, avec toutes ses fantaisies, toutes ses excentricités, toutes ses manies, ne devait pas être un amant bien agréable. Mais alors, c'était à Byron vivant qu'il fallait être infidéle, et non pas à Byron mort. [228]

O tom mostra que Dumas desprezava este casamento feito apenas por questões sociais, como uma maneira de garantir a manutenção de um *status*.

---

[226] GENETTE, Gerard. Discours du récit. In _____. **Figures III**. Paris: Seuil, 1972.
[227] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 621, t.I.
[228] Id., ibid., p.725, t. I.

Teria sido melhor, se não fosse possível suportar as manias de Byron, que ela tivesse se separado dele.

Continuando a falar sobre infidelidades femininas, mais indiscrições: “On a pardonné à Josephine, impératrice, ses infidélités des Tuilleries, on n’a point pardonné à Marie-Louise, veuve, son infidelité de Parme.” [229]

O narrador utilizado por Dumas em suas memórias faz interferências sempre atreladas aos acontecimentos, preparando, explicando, organizando ou rememorando a ação, de modo a dar uma amplitude maior aos diálogos:

> Ce dialogue, comme on le comprend bien, se passait en aparté, tandis que le maréchal des logis, qui devait conduire les jeunes gens chez le colonel, était allé faire sa toilette militaire.[230]

A oralidade faz-se presente na escritura de Dumas à medida que, como um bom contador de casos, sabe manter atentos os seus ouvintes, de modo a não deixar nenhum detalhe da narrativa escapar:

> Tout en changeant de scène, nous retrouverons sur celle où je conduis le lecteur un comédien qui valait bien les acteurs que nous quittons.
> Ce n'était point, au reste, un de ceux qui, depuis cinquante ans, eussent joué les rôles les moins curieux dans le grand drame qui avait attiré tous les yeux et occupé tous les esprits pendant la fin du XVIIIe et le commencement du XIXe siècle.
> Pour que le lecteur sache à quoi s'en tenir, nous lui dirons tout de suite qu'il s'agit de Paul-François-Jean-Nicodème, comte de Barras.[231]

A presença do narrador engendra a do narratário e vice-versa. Possuindo um outro *status* dentro da obra romanesca, a dupla narrador/leitor não corresponde a personagens como as outras, pois permite através de suas intervenções, uma espécie de questionamento do funcionamento da narrativa romanesca.

Se o leitor efetivo sabe que se trata de uma obra de ficção, que as personagens são “seres de papel”, o narrador e o leitor são considerados de outra forma. Entretanto, no caso das escrituras do eu, os seres citados são

---

[229] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 725, t. I.
[230] Id., ibid., p .188, t. II.
[231] Id., ibid., p. 1077, t. I.

seres que realmente viveram. “Du coup, narrateur et narrataire sont entraînés dans ce vent de vérité qui – plus ou moins trompeusement d’ailleurs – souffle dans l’autobiographie”.[232] Assim, aparentemente, o leitor a quem o autor-narrador fala é também mais real.

O leitor a quem se endereçam as memórias e as autobiografias é revestido de uma espécie de gravidade que lhe confere uma autoridade sobre aquilo que é narrado. Primeiramente, porque muitas dessas obras são destinadas à publicação depois da morte do autor – por exemplo, o leitor evocado por Stendhal em **La vie d’Henri Brulard** localiza-se cinqüenta, cem anos depois de sua morte; então o leitor é uma espécie de depositário do testamento do autor e a sobrevivência do texto e do escritor dependem dele.

Philippe Lejeune mostrou, em sua obra **Le pacte autobiographique**, como o leitor é fundamental em sua definição de autobiografia. Realmente, na maioria das obras memorialísticas e autobiográficas, os autores remetem-se ao leitor como uma maneira de garantir sua adesão ao texto. Nos prefácios, nos momentos em que o autor reafirma a sua sinceridade mais solenemente, na hora das confissões, o leitor é chamado a compactuar do processo de escritura como resposta a uma necessidade de o autor confessar-se. Mas a palavra “pacto” parece perigosa, pois supõe um duplo engajamento: se o autor de uma escritura do eu compromete-se a manter a identidade entre autor-narrador-personagem, passível de ser verificada, o leitor mencionado na narrativa pelo autor não corresponde necessariamente àquele leitor real, não saberemos jamais se há uma coincidência entre os dois. [233]

No caso da obra **Mes mémoires**, o apelo ao leitor está diretamente ligado ao desejo de criar uma intimidade e uma espécie de adesão à opinião manifestada pelo autor. O leitor é chamado a pronunciar-se:

> Le lecteur se doutait-il que le fameux Geoffroy écrivît d’un pareil style? – Non. – Eh bien, ni moi non plus.

---

[232] BRUSS, Elisabeth W.. L’autobiographie comme acte littéraire. Trad. Jean-Pierre Richard. **Poétique, Revue de théorie et analyse littéraires**. Paris: Seuil, n°17, p. 14-26, nov. 1974, p. 240.
[233] Id., ibid., p. 241.

> Continuons. A mesure qu'on avance, cela cesse d'être plat: cela devient curieux. [234]

Algumas vezes, o narrador refere-se textualmente à sua leitora, procurando uma espécie de maior cumplicidade:

> Que mes lectrices soient franches, et elles avoueront ce que nos ingénieurs français ont avoué hautement à la gloire du Génèral Chassé: c'est une résistance de trois semaines est une résistence fort honorable, et qu'il y a peu de places, si bien fortifiées qu'elles soient, qui tiennent ce temps-là. [235]

Ou desculpa-se pelo excesso de divagações que sua memória provoca em sua narrativa, obrigando-o a fazer paradas e conduzir a narrativa a outros rumos imprevistos:

> Je ne l'ai jamais vu imprimé, je ne l'ai jamais relu, depuis le jour où j'en fis trois copies, et cependant ma mémoire est telle, que je pourrais le dire d'un bout à l'autre.
> Mais que le lecteur se rassure, je me contenterai d'en citer quelques vers. [236]

No momento em que escreve suas memórias, Dumas já é um autor célebre, tanto pelas suas obras feitas para o teatro quando pelos seus folhetins: seu público o conhece de longa data. E o narrador diverte-se comentando algumas de suas características já consagradas:

> On connaît le côté vaniteux de ma personne. Mon orgueil n'avait pas besoin d'être encouragé pour sortir du vase où il était enfermé, et grandir comme le géant des **Mille et une nuits**: je commençai à croire que j'avais fait un chef-d'œuvre.[237]

Neste trecho, Dumas ri de sua vaidade, ironiza o seu orgulho, usando uma imagem literária do gigante das **Mille et une nuits**, uma obra que lhe é muito familiar (pois foi uma das primeiras obras literárias a que teve acesso, ainda criança). Ao mesmo tempo, mostra a sua vaidade e seu orgulho em ação, chamando a sua obra de *chef-d'oeuvre*.

---

[234] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 648, t. I.
[235] Id., ibid., p. 21, t. II.
[236] Id., ibid., p. 393, t. I.
[237] Id., ibid., p. 365, t. I.

Lejeune [238] afirma que o mais habitual nas memórias é que o narrador seja discreto em relação a sua situação pessoal no momento em que escreve. Dumas compraz-se, ao contrário, em pontuar a narrativa com comentários sobre as mudanças que o tempo lhe trouxe:

> J'acceptai, cependant. A cette époque, je n'avais pas cette horreur des nouvelles connaissances qui m'est venu depuis. On me promettait de la littérature et des littérateurs; avec cette promesse-là, on m'eût fait passer sur le tranchant du rasoir qui sert de pont au paradis de Mahomet.
> Aujourd'hui, j'y passerais encore, tout encliné aux vertiges que je suis, mais ce serait pour fuir ce que j'allais chercher à cette époque. [239]

E também diverte-se ao ressaltar uma característica que o tempo não modificou: "J'étais, comme, on le voit, bien simple, bien provincial et bien naïf, à cette époque-là. J'ai tort de dire à cette époque-là; hélas! je le suis encore autant aujourd'hui, peut-être davantage." [240]

Quando abusa do tom informal, explicita a intimidade com seus interlocutores: chama a si mesmo de "votre serviteur", mostrando-se inteiramente devotado ao seu público. Usando o verbo *causer*, antecipa as perguntas que o seu texto poderia suscitar no leitor:

> Pardon! il faut encore que je m'interrompe, ou plutôt que j'interrompe Geoffroy.
> Le lecteur sait que c'était à ce vers que l'on attendait les débutantes.
> Pourquoi cela? demandera le lecteur.
> Ah! c'est vrai, on ne sait ces choses-là que lorsqu'on est obligé de les savoir.
> Je vais le dire.
> Parce que ce vers est tout simple, et indigne de la tragédie.
> Vous ne doutiez pas de cela, n'est pas, monsieur, n'est ce pas, madame, qui me faites l'honneur de causer avec moi? mais votre serviteur le sait, lui qui est obligé de tout lire, même Geoffroy. [241]

Supõe-se um leitor benevolente, ao qual Dumas parece devotar consideração e respeito, preocupando-se em corresponder às expectativas de seu público, buscando a sua cumplicidade, sem entediá-lo com assuntos que

---

[238] LEJEUNE, Phillipe. Op. cit., 1980, p. 15.
[239] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 901, t. I.
[240] Id., ibid., p. 514, t. I.
[241] Id., ibid., p. 650, t. I.

podem não ser do seu interesse: “Faisons um instant trêve à la politique, dont je suis peut-être plus las que le lecteur”.[242]

Em outros momentos, procura-se o respaldo daqueles que presenciaram a cena descrita, especialmente celebridades, para confirmar e avalizar o que acabou de narrar:

> Te rappeles-tu cela, Hugo?
> Vous rappelez-vous cela, de Vigny?
> Nous fûmes tirés de notre léthargie, le lendemain matin, par le libraire Barba, qui venait m’offrir douze mille francs du manuscrit de **Christine**, c’est-à-dire, le double de ce que j’avais vendu **Henri III**.
> Décidément, c’était un succès! [243]

Mostram-se as suas relações pessoais e a proximidade que possui com outros escritores famosos, ao chamar Vitor Hugo pelo prenome (usando o pronome pessoal tu) e Vigny pelo nome de família (usando o vous). Seria *coquetterie* de Dumas?

Entretanto, Dumas, muitas vezes, dirige-se àquele tipo de leitor que podemos chamar de mal intencionado. Aquele que lerá sua obra tendo em vista procurar nela as omissões, as faltas e descuidos do autor. Para estes, manda recados, reafirma a sua coerência e revela as fontes que o leitor desconfiado deve consultar:

> C’est um rapport à la date du 2 décembre 1831, pourtant le n°1034.
> Je le transcris littéralement, quoique je n’y tienne qu’une place secondaire et épisodique.
> Il prouvera que ce que je dis de mes opinions, toujours les mêmes, n’est point exagéré. – D’ailleurs, je crois que le moment actuel est assez mal choisi pour se vanter d’être républicain.
> Le rapport est authentique, et porte la signature de M.Binet.
> Il va sans dire que je n’ai pas l’honneur de connaître ce monsieur. [244]

Ou, então, abre mão de seu papel de comentador e passa ao leitor a função de opinar sobre a narração: “Je livre cette réfléxion à la sagacité des psycologistes qui, par hasard, liront ce livre”. [245]

---

[242] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 354, t. I.
[243] Id., ibid., p. 1105, t. I.
[244] Id., ibid., p. 852, t. II.

Alguns inimigos declarados, o autor chama pelo nome. Como é o caso de Monsieur Faucher (Ministre de L'Instruction Publique) e Monsieur Guizard (Directeur des Beaux-Arts) aos quais dirige um discurso inflamado contra a censura impingida aos versos de Théophile Gautier sobre Corneille, para depois defender-se da censura que também havia sofrido com uma provocação, lembrando o número de traduções de sua obra e a quantidade de livros já publicados:

> Moi, ce que j'écris, je vous ne préviens, Monsieur Guizard, ce que j'écris se traduit en huit ou neuf langues différentes. Nous aurons donc, pous nous aider dans nos recherches, les savants de plusieurs pays, et les archéologues de trois générations; car en supposant que mes œuvres ne vivent que le temps qu'il faudra aux rats pour les manger, les rats mettront bien cent ans à manger mes mille volumes.[246]

Dumas adverte o leitor quanto às críticas feitas a suas obras por críticos mal intencionados:

> M. Granier, dit de Cassagnac a publié, en 1833, un travail sur moi, continué depuis par M.Jacquot, dit de Mirecourt, travail dans lequel il indiquait les sources où j'avais puisé tous mes sujets de pièce, et pris toutes mes idées de roman. Je compte, au fur et à mesure que j'avancerai dans mes mémoires, faire ce travail sur moi-même, et j'affirme que mon travail sera plus complet et plus consciencieux que celui de ces deux illustres critiques; seulement, j'espère que mes lecteurs n'exigeont point qu'il soit aussi malveillent. [247]

No caso do folhetim dumasiano, é o narrador que faz a ligação entre a vida real e a representação da ficção, comentando sempre as diferenças entre o tempo da narrativa e o seu tempo (assinalando mudanças na paisagem, nos costumes, na política). No caso das memórias, a narração preenche o espaço entre o fato histórico e a sua representação pessoal. Para que isso aconteça, o narrador deve colocar-se como um testemunho fidedigno daquilo que narra, mostrando-se capaz de dar uma visão relevante do acontecimento ou ao menos garantir que a sua posição naquele universo era no mínimo privilegiada. Assim, Dumas esforça-se para construir perante o leitor uma imagem de

---

[245] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 256, t. II.
[246] Id., ibid., p. 636, t. I.
[247] Id., ibid., p. 520, t. II.

testemunha isenta e confiável: “Je me crois obligé d’affirmer sur l’honneur, que ce que je vais dire est l’exacte vérité.” [248]

Além de mostrar-se confiável, o narrador deve afirmar a sua capacidade de memorização, como na passagem em que faz questão de descrever minuciosamente todos os detalhes de sua primeira viagem a Paris, aos três anos, afirmando o seguinte: “Je cite tous ces détails pour prouver combien ma mémoire est sûre et combien je puis compter sur elle.” [249]

Dumas também pede ao leitor que se lembre: “Vous rappelez-vous, vous qui lisez ces lignes, le Louvre de l’Empire? C’était le rendez-vous de ce qu’il y avait de plus beau au monde; tout chef-d’oeuvre était là, et semblait n’être bien que là.” [250]

Nas suas memórias, assim como no folhetim, cabe a este narrador inserir as personagens na narrativa, contextualizando-as antes que elas passem a fazer parte da cena. Em **Mes mémoires**, o autor usa o mesmo recurso para apresentar as personagens, agora históricas, em seu contexto antes de fazê-las agir, para que o leitor as reconheça e lhes dê a importância efetiva:

> Il y a déjà vingt-deux ans que le roi Charles X est allé mourir dans l’exil; les hommes de notre génération l’ont pas vu; mais les hommes de trente ans et les jeunes gens de vingt ne l’ont vu; c’est pour eux que nous écrivons les lignes suivantes.
> Charles X était, alors, un vieillerd de soixante seize ans, grand, mince, portant d’habitude un peu inclinée sa tête, garnie de beaux chevaux blancs [...]. [251]

E, depois, sente-se seguro para avançar a narrativa, falando sobre os acontecimentos da *soirée* que presenciou no Palais-Royal, em companhia de toda a aristocracia da época.

Às vezes, o autor prefere comentar a situação geral antes de introduzir uma personagem nova:

---

[248] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 631, t. I.
[249] Id., ibid., p. 148, t. I.
[250] Id., ibid., p. 660, t. II.
[251] Id., ibid., p. 11, t. II.

> Au reste, une grande révolution était em train de s'opérer dans le vaudeville à cette époque, et cette révolution était faite par un homme qui, depuis, a proscrit les autres comme révolutionnaires. Nous voulons parler de Scribe, qui, dans la révolution littéraire de 1820 à 1828, joua à peu près le rôle que jouèrent les girondins dans la révolution politique de 1792 à 1793. [252]

Consciente da quantidade de nomes e *notices* de que lança mão para construir a sua narrativa, Dumas esclarece as razões das interferências:

> J'ai dit qu'au fur et à mesure que les noms célèbres s'inscriraient sous ma plume, j'éclairerais ces noms de toutes les lueurs répandues sur eux à l'époque où je me trouvai en contact avec ces noms, leurs éphéméres pour quelques-uns, éteintes aujourd'hui pour beaucoup, mais qui n'en présenteront que plus de curiosité, ayant été saisies au moment où elles entouraient l'artiste de tout leur éclat. [253]

E assim continua:

> Le roi de Naples était cet ignoble François, fils de Ferdinand et de Caroline, qui, choisi, en 1820, par les patriotes pour les représenter, avait trahi les patriotes; qui, donné pour tuteur à la révolution, avait étouffé la révolution. Maître de sa bourgeoisie, décimé en 1798, proscrite en 1820; sûr de ses lazzaroni – la véritable force sur laquelle s'appuie le trône des Deux-Siciles – il venait visiter la France, et passer quelques jours en famille.[254]

Fazendo uma espécie de "arqueologia social" [255], provocada pela aparição de novas personagens que interrompem o fluxo da narrativa, multiplicando o número de *notices*, as memórias tendem a prender-se muito mais às personagens do que aos acontecimentos em si. Por exemplo, Dumas diverte-se contando as suas peripécias, durante as barricadas de 1830, com os seus companheiros de luta (como Arago e La Fayette); entretanto, pouco há sobre o que realmente estava acontecendo em termos políticos.

É um narrador que assume as suas relações com a narrativa ficcional, sem se preocupar em esconder que lança mão de certos artifícios narrativos na sua obra memorialística: "Qu'on nous permettre de remonter un peu plus haut.

---

[252] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 607, t. I.
[253] Id., ibid., p. 639, t. I.
[254] Id., ibid., p. 09, t. II.
[255] Termo utilizado por Frédéric BRIOT. Op. cit., 1994, p. 36.

Notre habitude du drame nous fait toujours, et en tout point, préférer les expositions bien claires et bien lucides.” [256]

Que propõe ao leitor a percorrer com ele os meandros construídos por uma narrativa ficcional: “Voulez-vous nous y suivre, si les petits détails à la manière de Balzac vous amusent. Si vous croyez que la nature a autant de peine à faire l’hysope que le cèdre?” [257]

Em outras passagens, o narrador faz suspense sobre o que acontecerá, segurando o leitor pela curiosidade: “Comme cette occasion revêtit pour moi toutes les formes du miracle, qu’on me permette de ne pas anteciper sur les événements, et de raconter le miracle à son jour et à son heure. ”[258]

Em **Mes mémoires**, Dumas constrói um narrador que cumpre papéis diferentes. Ao narrar os acontecimentos que se passaram com ele – como sua infância, suas descobertas – apresenta-se como uma personagem, ficcionalizando suas emoções e aventuras. Quando está envolvido com os acontecimentos históricos e políticos, aparece como um narrador testemunha, pronto a relatar tudo o que presenciou. Quando trata de seus contemporâneos, traçando *portraits* de seus *frères d’art* ou ao fazer críticas literárias, comporta-se como um historiador, que recupera o vivido de modo a fixá-lo em uma dimensão mais longa do tempo.

Entretanto, ao escrever as suas memórias, Dumas entra em contato com uma outra dimensão do tempo, mais flexível, capaz de moldar-se às suas lembranças.

---

[256] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 258, t. I.
[257] Id., ibid., p. 913, t. I.
[258] Id., ibid., p. 488, t. I.

4.2 ESPIRAL DO TEMPO

O passado é a soma das lembranças do presente.
Santo Agostinho

A memória pode ser encarada como o tempo que transcorreu na parte mais pessoal de uma pessoa: sua própria vida. Memória e Tempo são dois lados da mesma moeda.

Elemento essencial do que se costuma chamar identidade (individual e coletiva), o ato de rememorar articula e ordena os fatos e experiências da vida, funcionando como uma conquista do saber pessoal.

Ao contrário das biografias – que evocam a história de um indivíduo que, na maioria dos casos já morreu, com um olhar voltado para o passado –, as memórias, mesmo quando respeitam a ordem do tempo, são escritas no presente, permitindo a junção dos tempos para criar uma nova lógica temporal.

O testemunho obedece, em primeiro lugar, às exigências impostas pelo fio das recordações, independente de uma coerência temporal firmada pela tradição. O rumo é dado pelos sentimentos, pelas recordações e associações que se seguem, tecendo a narrativa de modo a formar um conjunto complexo e revelador. A mistura entre o passado, o presente e a reflexão é que origina a narrativa, tornando os tempos indissociáveis.

Em **Mes mémoires**, o autor pretende narrar sua vida, tendo como parâmetros os anos de 1802 (seu nascimento) e de 1833 (ano em que publica na **Revue des deux mondes** a *causerie* **Comment je devins um auteur dramatique**, dentre outras obras). Dumas escreve pensando em uma publicação imediata, tendo como público alvo seus leitores habituais e contemporâneos, e não se preocupa demasiadamente com as balizas temporais: narra os acontecimentos sem muitas vezes declarar a sua data. Entretanto, no decorrer da escritura, outros tempos interferem no desenrolar da narrativa, alterando a sua cronologia.

E o tipo de narrador escolhido por Dumas também favorece estes encontros temporais, pois trata-se de um narrador *causeur*, próximo do leitor,

que gosta de tecer comentários sobre os acontecimentos – e por causa disso acaba retrocedendo no tempo para explicá-los.

Por mais que Dumas esteja ávido por mostrar a sua visão dos acontecimentos dos quais tomou parte, o presente de sua narrativa está sempre à espreita, seja em um comentário, seja na visão que o autor tem de seu público leitor. É uma narrativa em retrospectiva, que deixa entrever as suas oscilações temporais: "J'écris tout cela de mémoire, comme on le comprend bien, et je cite les points lumineux qui se dessinent dans mon esprit à travers une nuit de vingt-deux ans." [259]

Mesmo que o narrador procure afirmar a sua excelente memória, suas evocações do passado são comandadas evidentemente pelos aspectos afetivos e emocionais que são despertados pelos acontecimentos que narra. A obra depende dos comentários e das observações que o autor introduz, dos esclarecimentos que lhe parecem relevantes. "De ce point de vue, le texte, dans son style, son ordre et son contenue, revendique l'incomplétude et l'imperfection comme des valeurs". [260]

Às vezes o narrador dá-se conta do tempo que passou e duvida de sua memória. Teria sido assim?

> Après plus de vingt ans écoulés, nous hésitons presque à écrire ce qui va suivre, tant le récit nous en paraît incroyable à nous-même; mais nous renverrons ceux qui douteraient au **Moniteur** du 9 août contenant le rapport officiel qu'y fit insérer le général La Fayette, afin que les intéressés puissent réclamer ou démentir s'il y avait lieu. Personne ne réclama, personne ne démentit. [261]

Muitas vezes, Dumas insere, no meio da narrativa no passado, um comentário sobre um acontecimento que está mais próximo do presente da escritura do que o da narrativa:

> Le soir, mon père et ma mère allèrent au spectacle et me conduisirent avec eux.
> C'était à L'Opéra-Comique: on jouait **Paul et Virginie**, et les deux principaux rôles étaient remplis par Méhu et Madame Sant-Aubin.

---

[259] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 1077, t. I.
[260] BRIOT, Frédéric. Op. cit., 1994, p. 37.
[261] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 126, t. II.

> Dernièrement, je retrouvai cette bonne petite Madame de Saint-Aubin, qui avait quelque chose comme trente-huit ans à cette époque et qui, par conséquent, en a aujourd'hui quatre-vingt-deux ou quatre-vingt-trois, et je lui rappelai tous ces détails, de cette soirée du moins d'août de 1805, et parmi tous ces détails, un qui lui était personnel: c'est que Virginie était grosse à pleine ceinture.
> La pauvre Saint-Aubin n'en pouvait revenir. [262]

Narrando sua ida ao teatro com seus pais, na sua primeira viagem a Paris em 1805, Dumas insere um comentário sobre um encontro que teria tido, recentemente, com a personagem citada (isto é, em 1849).

As memórias permitem uma espécie de condensação dos tempos, em momentos nos quais o narrador faz encontrar o passado e o presente da escritura como em uma espiral. Algumas vezes, estes saltos temporais são utilizados para explicar um fato que é importante para aquele momento ou para justificar a presença da próxima narrativa. "Il est étrange, n'est-ce pas que je vienne parler de **Sylla** au public de 1851. Qu'est-ce que **Sylla**? va me dire toute une génération." [263]

Outras vezes esta espiral do tempo pode fazer convergir três tempos, como no caso deste trecho, em que Dumas, para mostrar que o Duque d'Orléans era econômico, pára a narrativa, que estava em 1830, para contar um fato ocorrido em 1848, enquanto a data da escritura é 1852:

> Expliquons d'abord comment ces pièces sont tombées entre nos mains. Et, pour ce faire, d'une seule enjambée, franchissons dix-huit années; soyons au lieu du jeune homme acteur dans ce qu'on vient de lire, l'homme mûr qui a vu passer tristement et à l'écart les événements de ce long règne. Supposons que ce lieutenant général dont on connaît la proclamation est un roi vieilli à son tour, dépopularisé á son tour, chassé á son tour; supposons, enfin, que nous sommes, non plus au dimanche 1er août 1830, mais au 24 février 1848, à trois heures de l'après-midi. [264]

O autor preocupa-se ainda em pontuar a vida de uma personalidade fazendo comentários sobre a sua situação no presente da escritura:

> Hélas! Helás! Que sont devenus tous ceux qui étaient là?

---

[262] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 150, t. I.
[263] Id., ibid., p. 475, t. I.
[264] Id., ibid., p. 166-167, t. II.

> Fonatney et Johannot sont morts; de Vigny s'est fait invisible; Taylor a renoncé aux voyages; Lamartine, au gouvernement provisoire, a laissé tomber la France de sa main; Hugo est député, et essaye de ramasser cette France, qui a été trop lourde à la main de son collège; nous autres, nous sommes dispersés, suivant chacun de notre côté une route labourieuse, hérissé de mauvais vouloirs, de lois épineuses, de petites haines ministérielles; et nous allons, aveugles et fatigués, vers ce nouveaux monde que Dieu garde pour nous et nos petits-fils, que nous verrons pas, nous, mais dont au moins nos tombes, comme de bornes militaires, indiqueront le chemin. [265]

Outras passagens deixam entrever o desencantamento do autor em relação aos rumos que o acontecimento narrado deverá tomar:

> J'étais resté rêveur. Qu'eût-ce donc été, si j'avais pu prévoir que ce trône, le moins poétique des trônes de la terre, élevé par un poète en 1830, serait renversé par un poète en 1848? Quel étrange encadrement à ces dix-huit ans de règne que Béranger et Lamartine. [266]

Algumas observações mostram as mudanças que o tempo provocou em sua personalidade:

> [...] A cette époque, je n'avais pas cette horreur des nouvelles connaissances qui m'est venue depuis. On me promettait de la littératures et des litterateurs; avec cette promesse-là, on m'eût fait passer sur le tranchant du rasoir qui sert de pont au paradis de Mahomet. [267]

Provoca no narrador o encontro de várias épocas: o passado daquele que estava a sua frente no momento narrado, a consciência de que ele não podia prever o futuro e o presente da escritura que recupera a emoção:

> Il me tendit la main.
> J'avais grande envie de la lui baiser. Avec mes idées de théâtre, Talma était un dieu pour moi, dieu inconnu, c'est vrai, inconnu comme Jupiter l'était à Sémélé, mais dieu qui m'apparaissait le matin, et qui allait se révéler le soir.
> Nos deux mains se touchèrent.
> O Talma! si tu eusses eu vingt ans de moins, ou que j'eusse eu vingt ans de plus !
> Tout l'honneur fut pour moi, Talma! moi, je savais le passé; toi, tu ne pouvais pas deviner l'avenir.

---

[265] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 960, t. I.
[266] Id., ibid., p. 159, t II.
[267] Id., ibid., p. 901, t. I.

> Si on t'avait dit, Talma, que la main que tu venais de toucher écrirait soixante ou quatre-vingts drames dans chacun desquels – toi qui cherchas des rôles toute ta vie – tu eusses trouvé un rôle dont tu eusses fait une merveille, n'est-ce pas que tu n'eusses point laissé partir ainsi le pauvre jeune homme tout rougissant de t'avoir vu, tout fier de t'avoir touché la main?
> Mais comment eusses-tu vu en moi, Talma, puisque je n'y voyais pas moi même? [268]

A obra memorialista, que por definição deveria apresentar um recuo voluntário ao passado, sem preocupações com o presente, acaba se curvando às questões relativas aos caminhos da política do momento em que Dumas escreve:

> Maintenant, j'ai dit au président de la République, à M. Le ministre de l'interieur, et à M. le chef de division chargé du département des beux-arts, ce que j'avais à leur dire, revenons à l'année 1823, qui avait aussi une censure, mais bien moins dure que celle de 1851. [269]

Insere uma história contemporânea, que se passou nos dias em que está escrevendo por achar que vale a pena reproduzi-la, ultrapassando os limites habitualmente firmados nas memórias para tornar-se uma crônica do momento em que se vive:

> ... Au moment où je vais clore ce chapitre, on me raconte une bonne histoire de la censure aujourd'hui, 6 juin 1851; je crois devoir lui consacrer le chapitre suivant. Cette brave censure en faits et gestes sans ordre chronologique, mais où l'on peut et quand on peut, sinon on court le risque d'en oublier, et, en vérité, ce serait dommage!... [270]

Neste trecho, ironicamente, o autor comenta que a censura não é apenas um tema que diz respeito ao passado, mas que se trata de algo que continua interferindo no presente.

A partir de 1831, o autor recusa a progressão cronológica que havia seguido até então, apesar de alguns saltos, e passa a associar os acontecimentos, de acordo com uma lógica frouxa. O marco desta passagem da cronologia para as associações é **Antony**. Após relatar a gênese da peça e os momentos de sua representação – e sua glória posterior –, o narrador se

---

[268] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 470, t. I.
[269] Id., ibid., p. 637, t. I.
[270] Id., ibid., p. 631, t. I.

projeta três anos mais tarde, lembrando-se das circunstâncias da suspensão de que o drama foi vítima: “Assez sur **Antony**, que nous allons laisser suivre son cours d’une centaine de représentatios au milieu des émeutes, et revenons aux événements qui causent ces émeutes.” [271]

O mesmo salto cronológico acontece quando Dumas narra os momentos que antecederam **La tour de Nesle**: o narrador faz suceder a apresentação do drama (noite do dia 29 de maio de 1832) e o duelo que dois anos mais tarde o coloca frente a frente com o seu colaborador à revelia (pois Dumas reescreveu a sua peça, sem sua autorização), Frédéric Gaillardet (dia 17 de outubro de 1834). Outro exemplo: o grande baile oferecido por Dumas a *tout* Paris é situado em 1832 – em plena epidemia de cólera! – mas só aconteceu no ano seguinte, em 30 de março de 1833. [272]

E, às vezes, o autor procura retomar os pontos perdidos em sua narrativa, de modo a recuperá-los:

> Je demands pardon de la digression; mais, comme j’avais négligé d’inscrire cet important épisode de ma vie dans son ordem chronologique, on ne trouvera pas extraordinaire que j’aie saisi la première occasion qui s’est présentée de réparer cet oubli. [273]

A espiral do tempo interfere mais uma vez em **Mes mémoires** e, desta vez, preparando o tempo futuro. Ao conceber um projeto tão grandioso, Dumas memorialista parece embalar seus desejos para o tempo que virá, preparando, de uma certa maneira, o seu próprio epitáfio. As memórias fixam a imagem que deverá permanecer para a eternidade.

Esta imagem vai sendo construída à medida que fragmentos de outras obras norteiam a cronologia da vida de Dumas. Estes fios serão urdidos com a maestria do autor de modo a formar um novo tecido cujas tramas, bem combinadas, enredarão o leitor.

---

[271] DUMAS ,Alexandre. Op. cit., 1989, p. 477, t. I.
[272] SCHOPP, Claude. Préface. In DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. XXXII.
[273] DUMAS ,Alexandre. Op. cit., 1989, p. 502, t. I.

4.3 *BRICOLAGE*

[...] l'homme de génie ne vole pas, Il conquiert [...].
Alexandre Dumas, **Mes mémoires**.

Para escrever as suas memórias, Dumas relê o livro de sua vida. Literalmente.

Recolhendo os seus textos antigos, o autor organiza uma espécie de cronologia que compõe o fio de sua vida, oferecendo uma mediação entre o passado e a escrita de suas memórias. Suas lembranças são revividas e reescritas, ajudando a compor um tecido mais coeso, sem lacunas. "Hélas! Le meilleur de ma vie est déjà dans mes souvenirs [...]", escreve Dumas em **Un diner chez Rossini**, de 1850.

Grande parte dos acontecimentos relevantes da sua vida viravam escrituras do eu. Dumas era um grande contador de casos e rapidamente transformava em narrativas – na maioria das vezes, *causeries* – as situações que presenciava. Por exemplo, a visita que Dumas fez a Turin para conhecer Garibaldi foi narrada em uma crônica espirituosa, publicada em um volume chamado **Causeries**, em 1854. O autor comenta a situação da Itália naquele momento, além de descrever o seu encontro com o grande revolucionário, de quem era um admirador declarado. [274]

Como viajar era uma de suas paixões – Dumas percorreu distâncias consideráveis para a época, tendo conhecido vários países da Europa, África e até mesmo a Rússia –, suas aventuras tornavam-se *récits de voyage*, publicados em jornais e, depois, em livros. Podemos citar, por exemplo, as narrativas das viagens feitas por Dumas: **Impressions de Voyage, Suisse** (1833); **Impressions de Voyage, Midi de la France** (1841); **Impressions de Voyage, de Paris à Cadix** (1847) e **Voyage en Russie** (1859).

Quando Dumas escreve **Mes mémoires**, estas lembranças são reescritas, de modo a ressaltar suas qualidades e a ampliar o efeito dentro da

---

[274] DUMAS, Alexandre. Une visite a Garibaldi. **Causeries**. Disponível em: http://www.dumaspere.com/pages/biblio/sommaire.php?lid=m1. Acesso maio de 2007.

narrativa, compondo suas memórias com trechos de romances e peças teatrais.

Seu leitor fiel reconhece, na medida em que a leitura avança, fragmentos de outras obras, como podemos mostrar neste exemplo:

> Ce sont les hommes, et non pas l'homme, qui inventent, chacun arrive, à son tour et à son heure, s'empare des choses connues de ses pères, les met en œuvre par des combinaisons nouvelles, puis meurt après avoir ajouté quelques parcelles à la somme des connaissances humaines, qu'il lègue à ses fils; une étoile de la voie lactée. [275]

> Car l'homme n'invente pas. Dieu lui a livré la création; c'est à lui de l'appliquer à ses besoins; le progrès n'est que la conquête journalière, mensuelle, séculaire de l'homme sur la matière. Chacun arrive à son tour et à son heure, s'empare des choses connues de ses pères, les met en oeuvre par des combinaisons nouvelles, puis meurt après avoir ajouté, à la somme des connaissances humaines qu'il lègue à ses fils, quelque parcelle nouvelle – une étoile à la voie lactée! [276]

A primeira, escrita no prefácio **Comment je devins auteur dramatique**, alguns anos antes, ainda conserva uma espécie de crença no poder de criação dos homens, a segunda, escrita na maturidade, aproximadamente em 1851, parece designar a Deus o poder supremo da criação e aos homens o trabalho, feito todos os dias, para a conquista de uma maneira nova de ver o mundo. A diferença é sutil, a intenção, muito próxima.

Uma das narrativas mais citadas é **Impressions de voyage**, publicada pela primeira vez na **Revue des Deux Mondes**, em capítulos, no ano de 1833. Trata-se de uma narrativa de viagem, em que Dumas, em forma de *causerie*, compartilha com seu público leitor as suas aventuras em viagem pela Suíça. [277]

O trabalho de reescritura varia demais, segundo as necessidades da narrativa memorialística. O autor procura ressaltar o que há de mais cômico ou patético no acontecimento e, assim, atualiza a lembrança, às vezes fazendo uso dos diálogos, às vezes recriando o texto anterior. A intenção é fundir os

---

[275] DUMAS, Alexandre. **Comment je devins un auteur dramatique**. In: **Théâtre complet.** Paris: Minard, v. I, p.31-69, 1974, p. 36.
[276] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 885, t. I.
[277] Com o mesmo título, Dumas publicou narrativas de viagens feitas à Bélgica (1840); ao Midi de la France (1840); à Cadix (1847).

trechos heterogêneos ao tecido narrativo, para que se crie uma sensação de continuidade.

Por estas numerosas citações (algumas vezes não confessadas, inseridas sem que o nome do autor ou da obra seja mencionado), Dumas parece desejar convencer o leitor, com textos já impressos, que ele pode exigir a verdade dos fatos narrados. As narrativas, já de domínio público, afirmariam a idoneidade do testemunho, comunicando através da letra impressa, uma garantia de coerência.

> Au reste, comme je ne veux pas qu'on prenne ces lignes pour une flatterie tard venue, et que je tiens à ce que l'on me sache incapable de flatter autre chose que les exilés ou les morts, j'écrirai ici sur la reine Hortense ce que j'écrivais en 1832.
> Je copie les lignes suivantes dans mes **Impressions de voyage**: [...].[278]

Ou, talvez, o ato de retomar os seus próprios textos seja uma forma de procurar uma linha lógica em sua própria vida, tentando retraçar o seu caminho, através de suas pegadas. Ao se reler, Dumas encontraria um fio de Ariadne que lhe permitiria fazer o percurso para seu passado de forma mais segura.

Contudo, a autocitação é só um dos aspectos do recurso mais amplamente utilizado por Dumas para a composição de suas memórias: a colagem.

Dumas insere na narrativa fragmentos de jornais, cartas, poemas, bilhetes, críticas literárias, páginas de obras de outros escritores, apresentando aos olhos do leitor trechos das mais diversas procedências:

> Après plus de vingt ans écoulés nous hesitons presque à écrire ce qui va suivre, tant le récit nous en paraît incroyable à nous-même; mais nous renverrons ceux qui douteraient au **Moniteur** du 9 Août, que le rapport officiel qu'y fit insérer le général La Fayette, afin que les intéressés puissent réclamer ou démentir, s'il y avait lieu. [279]

---

[278] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 907, t. II.
[279] Id., ibid., p. 126, t. II.

E estas interferências são variadas. Pode ser a transcrição de uma crítica de jornal, pois ao longo do texto Dumas recorre também a pesquisas em jornais da época, tanto em Paris quanto em sua temporada na Bélgica:

> Et il me passa, en effet, un journal sur lequel je lus les lignes suivantes:
> "Aujourd'hui, le Théâtre Français a reçu, par acclamation et à l'unanimité, une tragédie en cinq actes, en vers, d'un jeune homme qui n'a encore rien fait.
> Ce jeune homme appartient à l'administration du Duc d'Orléans, qui lui a aplani toutes les difficultés, et qui l'avait fortement recommendé au comité de lecture. "
> On voit avec quelle exactitude la presse quotidienne débutait sur mon compte; depuis ce temps, la tradiction ne s'est pas perdue. [280]

Mas, mesmo quando reproduz o texto jornalístico, não há uma preocupação com a exatidão da notícia, pois o autor usa a informação de acordo com os seus interesses: estes trechos parecem estar ali apenas para justificar a autenticidade da narrativa, buscando eliminar qualquer dúvida sobre os acontecimentos relatados ou sobre a sua imparcialidade.

A quantidade de citações aumenta ainda mais nos trechos das memórias em que faz a biografia de alguns de seus contemporâneos. Um dos casos mais exemplares é o *portrait* que Dumas traça de Georges Sand, tirado quase inteiramente do livro **Histoire de ma vie**.

Quanto a Victor Hugo, as reiteradas citações, carregadas de admiração e reverência parecem ter sido produzidas por motivos não literários: elas podem ser vistas como um ato político, pois no momento de sua publicação no jornal (1853), Hugo havia sido exilado da França. Então, citá-lo em suas memórias poderia ajudar a manter viva a sua imagem perante a opinião pública. Ou, talvez, se tratasse de pura vaidade, visto que ao unir-se a Hugo, deixando clara a proximidade com ele, Dumas reclama seu lugar no Panteão dos imortais: Hugo estaria para a poesia, assim como ele estaria para o teatro... As memórias servem, sobretudo, para preparar a visão histórica que o tempo forjará.

---

[280] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 896, t. I.

Dentre as transcrições feitas por Dumas, a correspondência ocupa um lugar especial. Já muito freqüente antes da Revolução, a prática epistolar torna-se essencial durante o século XIX, por causa do aumento de instruídos e a melhoria dos serviços do correio, sendo usada tanto para fins utilitários quanto para interesses pessoais. Passando a carregar um sentido que excede ao da mensagem da carta, a correspondência instaura um espaço em que se pode entrever as figuras construídas de si mesmo e dos outros, em que se define uma linha de demarcação entre o público e o privado. O século XIX a concebe como uma espécie de expressão de uma personalidade na (e pela) escritura, uma busca da autenticidade do cotidiano, a inscrição do drama na vida real. [281] Assim, com uma naturalidade mais ou menos afetada, o equilíbrio entre a simplicidade exigida pela expressão epistolar e a sinceridade esperada, a carta é vista como uma garantia de autenticidade, um testemunho revelador tanto da personalidade de quem escreve quanto do meio social em que vive.

Dumas, então, usa em suas memórias cartas e bilhetes como uma maneira de garantir a veracidade daquilo que narra, uma prova dos acontecimentos que comenta, como no caso de sua dúvida em fazer representar ou não sua peça **Christine**, pois seu amigo Frédéric Soulié havia escrito uma peça com o mesmo tema que havia sido um fiasco. Para justificar a sua decisão, expõe os bilhetes que recebeu de Harel (diretor do teatro) e de Soulié:

> "Mon cher Dumas, que dites-vous de cette idée de Mlle. Georges:
> Jouer immédiatement votre Christine sur le même théâtre et avec les mêmes acteurs qui ont joué la Christine de Soulié.
> Quant aux conditions, c'est vous qui les ferez.
> Ne vous préoccupez pas de cette idée que vous étranglez la pièce d'un ami: elle est morte hier de sa belle morte.
> Votre tout dévoué,
> Harel". [282]

Logo depois de ler, Dumas envia o mesmo bilhete a Soulié, com seus comentários:

---

[281] CHOTARD, Loïc. Les correspondances au XIXe siécle. In Patrick BERTHIER e Michel JARRETY (dir.). **Histoire de la France littéraire**. Paris: Press Universitaire de France, tome III: *Modernités* (XIXe siècle – XXe siècle), p. 401-407, 2006, p. 402.
[282] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 1073, t. I.

> Mon cher Frédéric, lis cette lettre.
> Quel brigand que ton ami Harel!
>
> Á toi,
> Alex. Dumas. [283]

E depois, para deixar o leitor a par do desfecho, coloca a resposta de Soulié:

> "Mon cher Dumas,
> Harel n'est pas mon ami, c'est un directeur.
> Harel n'est pas un brigand, c'est un spéculateur.
> Je ne ferais pas ce qu'il fait, mais je lui conseillerais de le faire.
> Ramasse les mourceaux de ma Christine – et il en a beaucoup, je t'en préviens – jette-les dans la hotte du premier chiffonier qui passera et fais jouer ta pièce.
>
> Tout à toi,
> F. Soulié". [284]

Não se pode deixar de mencionar que as correspondências são consideradas como parte das escrituras do eu. As cartas, vistas sob este prisma, representam um momento particular, no qual o autor manifesta-se em um dia preciso – como em um diário – para outra pessoa. A presença do outro, ao qual a escritura é endereçada, introduz uma relação de reciprocidade, antecipando o confronto da imagem que o autor manifesta com aquela que o destinatário faz dele, e revela um diálogo no qual aparecem algumas intenções[285]. É um quebra-cabeça em que estão em jogo as imagens que o narrador deseja passar de si mesmo, a que tem de si e a que supõe que o receptor tenha dele.

Um bom exemplo é o pedido de demissão do cargo de secretário que Dumas endereça ao Duque d'Orléans, depois de uma conversa em que foi pressionado pelo duque a expressar suas opiniões políticas.

> Sire,
> Mes opinions politiques n'étant point en harmonie avec celles que Votre Majesté a le droit d'exiger des personnes qui composent sa maison, je prie Votre Majesté d'accepter ma démission de la place de bibliothécaire.
> J'ai l'honneur d'être, avec respect, etc.
>
> Alex. Dumas. [286]

---

[283] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 1073, t. I.
[284] Id., ibid., p. 1073, t. I.
[285] GUSDORF, Georges. Op. cit., 1991, p. 152.
[286] DUMAS, Alexandre. Op., cit., 1989, p. 287, t. II.

Em alguns casos, há o desejo expresso de que o leitor formule a sua própria opinião sobre os acontecimentos, entrando em contato com o conteúdo completo da carta, sem a intermediação do narrador:

> Nous les citons entières [les lettres] et textuellement; l'analyse n'en donnerait pas une idée.
> L'une se rapporte à la nommination d'Hugo comme officier de la Légion d'honneur; l'autre, à la propre nommination de M.Viennet à la prairie. Car M.Viernnet fut député et pair de France; car M.Viennet est encore commandeur de Légion d'honneur et académicien. [287]

As cartas, no caso de Dumas, adquirem ainda outra conotação: carregam a sua herança. Após a morte de seu pai, Dumas parece ter reconstruído a história de seu pai e sua passagem pelo exército, através das cartas que herdou, completadas pelas narrativas de sua mãe. É com base nestes documentos que Dumas pode delinear uma imagem do que teria sido a trajetória de seu pai e, depois de sua morte, provar sua relevância.

As cartas funcionavam ora como um salvo-conduto para que ele pudesse pedir uma audiência com o general Foy, por exemplo, ora como uma maneira de cobrar um favor devido ao seu pai – como quando chegou a Paris e foi falar com general Berthier. Serviam também para conquistar a confiança do M. de Villenave, pai de Mélanie Waldor (sua "Adèle"), colecionador de autógrafos e documentos, que deixou o autor se aproximar da família com interesse em uma carta ao general Dumas na qual Napoleão havia assinado *Buonaparte*.

Outras referências muito usadas por Dumas são as obras de historiografia. Dumas recorre à produção historiográfica de seu tempo como uma maneira de obter referências aos episódios que comenta, como na sua narrativa sobre Faublas, respaldada pela obra **Histoire de dix ans**, de Louis Blanc:

> Quant à lettre originale de Favras, je fus tout étonné, un jour, de la retrouver textuellement, autant du reste, que pouvait la

[287] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 762, t. I.

> collationner ma mémoire, dans l'excellent et surtout consciencieux ouvrage de Louis Blanc sur la Révolution.
> C'est donc à cet ouvrage que je l'emprunte et que je renvoie le lecteur, dans le cas où il voudrait d'autres détails sur le malhereux Favras [...]. [288]

Mesmo que se possa pensar que Dumas apelava para a repetição de passagens de seus próprios textos ou para a reprodução de passagens de outros escritos para tornar mais rápido o processo de composição de suas *mémoires* (o que não deve estar muito longe da verdade), o efeito causado no leitor é de estranhamento (ou arrefecimento), pois são trechos de tamanhos variados, muitas vezes longos, tornando o ritmo da narrativa irregular.

É como se Dumas usasse a sua própria obra como palco para outros atores, deixando o leitor, que está, em princípio, em busca de suas memórias, perdido. Podemos dizer até que a visão de Dumas em relação à obra, quanto mais o tempo passava, tornava-se tão fragmentada que ele mesmo já não conseguia mais ver estes enxertos como uma interferência na sua escritura. O fato é que à medida que as memórias avançam, as citações vão ficando mais freqüentes.

Mesmo que a narrativa pareça um pouco fragmentada, em alguns momentos Dumas usa esta fragmentação para mostrar ao leitor os percursos de sua poética, conforme veremos no item a seguir.

---

[288] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 227, t. II.

4.3.1 **Um jogo de espelhos**

Continuava caindo, caindo, caindo.
Será que a queda não ia chegar ao fim nunca?

Lewis Carroll, **Alice no País das Maravilhas**.

Pretendendo ser "les archives littéraires du XIXe siècle", Dumas usa o recurso da colagem para fazer um jogo de imagens, mostrando ao leitor quais são os caminhos que as obras literárias percorrem em sua poética – e na poética de outros escritores consagrados. Poder-se-ia chamar esse procedimento de intertextualidade *mis à nu.*

Como melhor exemplo, escolheu-se a cena em que, cheio de admiração e nostalgia, Dumas lembra-se de uma noite muito especial no salão de Nodier: a primeira vez que Alfred de Musset participou da reunião.

Era final de 1830 ou começo de 1831; o jovem Musset é descrito como um *dandy*: "[Il] entra, affectant une grande désinvolture de manières qui n'était peut-être destinée qu'à cacher une timidité réelle", veio para ler alguns poemas antes de publicá-los. "Dès le début, toute cette assemblée de poètes frissonna; elle sentait qu'elle avait affaire à un poète."

Afirmando mais uma vez o seu completo desinteresse pelo assunto, lembrando que está escrevendo não apenas as suas memórias, mas as memórias da arte do seu tempo, Dumas pede a autorização para citar os versos lidos naquela noite, "quoiqu'ils soient connus de tout le monde". [289]

Depois de citar e elogiar os versos de Musset, Dumas explica como teria tido a idéia que deu origem a "ce pastiche dramatique qui a nom de **Charles VII**".

A partir daí, são mostrados os trechos de obras que teriam inspirado a criação da peça **Charles VI chez ses grands vasseaux**. O percurso é interessante e bem explicitado. Dentre as obras lidas por Musset, há uma espécie de comédia intitulada **Les marrons du feu**, sobre uma dançarina belga do Opéra (1734 a 1751), La Camargo, celebrada por Voltaire. Dumas resume o

[289] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 521, t. II.

entrecho: três vezes caluniada, a dançarina pede que, como prova de amor, o amante mate o seu amor. Depois se arrepende. A cena final é copiada fielmente.

Esta cena remete Dumas a **Andromaque**, de Racine. O diálogo em que Hermione pede a Oreste que mate Pyrrhus é transcrito, assim como aquele em que Oreste volta com a espada ensangüentada, após ter cometido o assassinato.

"On le voit", escreve Dumas, "dans les deux femmes, c'est la même passion: danseuse de l'Opéra, princesse de Sparte, parlent différemment, mais agissent de la même façon". [290]

O narrador lembra que as duas têm como exemplo a Chimène, de **Le Cid**, de Corneille. E rapidamente insere o trecho em que Don Sancho entra com a espada na mão e prosterna-se diante de Chimène, não sem comentar que o próprio Corneille havia tomado emprestada a cena de Guilherme de Castro, que, por sua vez, havia feito o mesmo com o romancero do **Cid**.

O tema da peça de Musset é o da mulher que leva um homem a quem ela não quer matar outro que ela realmente ama. Esse tema já havia impressionado Dumas na peça **Götz de Berlinchingen**, de Gœthe. Essas cenas comoveram-no de tal modo, que foram transcritas na sua obra.

Depois de oito páginas de trechos emprestados de outros autores, Dumas explica sua *démarche*: as cenas de Gœthe haviam ficado adormecidas em sua memória e nem Corneille, nem Racine conseguiram acordá-las; mas na obra de Musset, o resultado foi outro: "La poésie incorrecte, mais chaude, mais vivante de Alfred de Musset les galvanisa, et, à partir de ce moment, il leur fallut un emploi". [291]

A próxima referência literária a ser citada é a obra **Quentin Durward**, de Walter Scott, cuja personalidade de Mograbin impressionou Dumas e o fez pensar em escrever uma peça que se passasse na Idade Média. Folheando

---

[290] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 526, t. II.
[291] Id., ibid., p. 529, t. II.

crônicas do século XV, “pour trouver un clou où accrocher mon tableau” [292], o autor depara-se com uma crônica histórica sobre Charles VII, escrita por Maître Alain Chartier e, devidamente, transcrita por Dumas em suas memórias. Nela encontra suas personagens: “On le voit, l’histoire avait tout prévu, et me fournissait un cadre qui, depuis quatre cents ans, attendait son tableau [...]”.[293]

> J'ai toujours constaté l'admirable complaisance de l'histoire à cet endroit; jamais elle ne laisse le poète dans l'embarras. Ainsi, ma manière de procéder vis-à-vis de l'histoire est étrange. Je commence par combiner une fable; je tâche de la faire romanesque, tendre, dramatique, et, lorsque la part du coeur et de l'imagination est trouvée, je cherche dans l'histoire un cadre où la mettre, et jamais il ne m'est arrivé que l'histoire ne m'ait fourni ce cadre, si exact et si bien approprié au sujet, qu'il semble que ce soit, non le cadre qui ait été fait pour le tableau, mais le tableau pour le cadre. [294]

Mostrando todos os artifícios utilizados para a composição de sua obra, Dumas decide citar literalmente os trechos, “[...] car, puisque je suis en train de me critiquer moi-même, il faut que j’aille jusqu’au bout, quitte à rester, aux yeux de mes lecteurs, solus, pauper et nudus, comme Adam dans le Paradis terrestre, ou comme Noè au pied de sa vigne!” [295] E seguem-se mais três páginas copiadas, agora do texto de **Charles VII**.

Depois Dumas ainda reconhece mais alguns empréstimos feitos a **Quentin Durward** e à obra de Walter Scott, **Richard, Cœur de Lion**. “Voilá! Grâce au ciel ma confession est finie! Elle a été longue; mais aussi c’est que, comme œuvre d’assimilation et d’imitation, **Charles VII** est mon plus gros péché.” [296]

Dumas recorre a esses autores não só para mostrar o que ele chama de seu maior pecado, mas também para se defender das acusações de plágio que pesavam sobre suas obras. A intertextualidade funciona ainda como uma prova, uma técnica de confirmação da verdade, seja no que diz respeito aos acontecimentos narrados, seja em relação a uma prova de seu talento, filiando-

---

[292] Frase que nada mais é senão uma glosa do prefácio de **Catherine Howard**, de 15 junho de 1834: “**Catherine Howard** est un drame extra-historique, une oeuvre d’imagination procréé par ma fantaisie; Henri VIII n’a été pour moi qu’un clou auquel j’ai attaché mon tableau.”
[293] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 530, t. II.
[294] Id., Ibid., p. 529, t II.
[295] Id., ibid., p. 530, t. II.
[296] Id., ibid., p. 534, t. II.

se a uma tradição de grandes escritores. É como um vertiginoso jogo de espelhos em que Dumas procura encontrar nos textos dos outros a sua imagem.

Sobre a *bricolage*

O texto das memórias é uma grande *bricolage* de narrativas diversas, que compõem um tecido narrativo. Dumas mescla textos antigos de sua autoria sobre sua vida e suas obras textos antigos ou escritos para a ocasião, recria narrativas de acontecimentos históricos de seu tempo, muitas vezes baseadas nos textos escritos por historiadores, como biografias de artistas e escritores contemporâneos seus, como Hugo, Vigny, Talma, Delacroix. O autor insere ainda cartas, artigos da imprensa, bilhetes, poemas e fragmentos de peças de amigos, páginas de escritores odiados ou admirados, e incorpora lendas e anedotas criadas por outros a seu respeito.

A citação – na maioria das vezes assinalada com referências – é utilizada como um meio e não como um fim em si mesmo: usada para defender (ou condenar) uma causa, um homem ou uma obra; para criar um efeito sobre o leitor, para comovê-lo, por exemplo. Ao inserir as citações em um novo contexto, Dumas consegue fazê-las reviver, dando maior peso ao que deseja expressar.

Em *Mes mémoires*, cada inserção feita torna-se uma espécie de testemunha de Dumas, atestando a veracidade do relato. A verdade vem, de certa maneira, de fora da obra para se incorporar a ela.

Este diálogo entre textos provoca a sensação de que estamos diante de várias vozes que, às vezes, em uníssono, às vezes, em dodecafonia, ressaltam a visão de Dumas de sua época.

4.4. DIALOGOS

> [...] Aussi l'événement est-il figuré dans le dialogue.
> L'action y prend naissance, et évolue selon son cours. Et le rôle traditionnellement dévolu au choeur se fond avec celui du messager en une parité contrapudique qui n'interdit pas le crescendo.
> Les faits, les actes disparaissaient; l'événement devient un brouhaha sans consistence, il n'est même plus repris en écho, comme dans le choeur antique, mais entièrement recouvert par le rythme fiévreux d'une intermineble conversation. [...]
>
> Isabelle Jan, **Alexandre Dumas, romancier.**

Apesar de a obra escolhida ser uma obra memorialística, com todas as particularidades que lhe são inerentes, é impossível analisar qualquer obra de Alexandre Dumas, passando ao largo da questão teatral.

Dumas sonhava com a carreira de autor teatral, quando ainda morava na pequena Villiers-Cotterêts. Embalado pela adaptação de Shakespeare feita por Ducis (seu primeiro contado com o teatro no palco, pois ele havia considerado enfadonhas as leituras de Racine e Voltaire, aconselhadas por sua mãe), o rapaz começou a sonhar com as glórias que, na sua época, só o teatro poderia lhe dar. Já em Paris, o início do sucesso ocorre em 1829, com a apresentação de **Henri III et sa cour** e confirma-se com **Antony**, em 1831. É esta formação como autor dramático que vai propiciar, em 1838, a criação daquele que será o primeiro romance-folhetim: **Le capitaine Paul**.

O romance folhetim do século XIX é uma combinação de alguns gêneros de sucesso na época de sua criação[297], assim como de alguns temas e tratamentos que já haviam se tornado tradicionais. Cada autor tende mais para um ou outro ingrediente temático ou estrutural. No caso de Alexandre Dumas, a influência mais marcante em seus romances-folhetins vem da sua ligação com o drama romântico e, apesar de jamais ter sido assumida, com o melodrama.

O romance folhetim dumasiano traz ingredientes que são utilizados no teatro para torná-los fundamentais também na estruturação de seus romances, dentre eles, a peripécia (*le coup de théâtre*) e a construção das personagens, por exemplo; o uso dos cenários como recurso para a narrativa e,

[297] O romance-folhetim traz elementos dos gêneros que faziam sucesso junto ao público do início do século XIX: o *roman d'aventures*, o romance sentimental, o *roman noir*, o drama romântico e o melodrama.

principalmente, o uso dos diálogos. Pode-se dizer que o romance de Alexandre Dumas – histórico ou não – é um romance teatral: "À nouveaux, les frontières sont floues. Le démon du théâtre rend le roman passionant. Le démon de l'histoire le rend intéressant." [298]

Como grande autor do drama romântico, Dumas introduz nos palcos uma linguagem lírica, mas também próxima da coloquial. Apesar de os primeiros dramas românticos ainda conservarem a poesia como expressão, rapidamente a prosa torna-se a forma escolhida para expressar os sentimentos das suas personagens, diminuindo a distância entre a linguagem falada coloquialmente e a usada no palco. [299]

O diálogo no romance-folhetim de Alexandre Dumas é utilizado como uma maneira de trazer aos olhos do leitor as cenas que são narradas, como se estivessem transcorrendo naquele momento. Transforma-se, assim, o leitor em espectador.

E, devido a sua constância, torna-se uma espécie de fio condutor da narrativa, pois os acontecimentos são construídos à medida que as personagens trocam palavras, como se estivéssemos em uma representação no teatro, dando à narrativa a rapidez e a concentração dramática das cenas teatrais.

Para os romances históricos, o diálogo é ainda mais importante, pois dar voz a personagens de outras épocas aumenta a quantidade de elementos pitorescos em jogo, inserindo esta personagem em seu meio, *ressuscitando* os seres humanos que estiveram envolvidos naquele momento histórico retratado[300], expressando as emoções que as moveram.

Sustentando e conduzindo o desenrolar das cenas, os diálogos parecem provocar os acontecimentos, pois evocam, escritos no tempo presente, as ações e intenções, no momento em que se manifestam, trazendo ao leitor a sensação de que ele está realmente presente.

---

[298] SANTA, Angels. **Mémoires d'um médecin**: de l'Histoire à la fiction. In ARROUS, Michel (org.). **Dumas, une lecture de l'Histoire**. Paris: Maisonneuve & Larose, 245-263, p. 247.
[299] PRADO, Décio de Almeida. Teatro romântico: a explosão de 1830. In GUINSBURG, Jacob (org.). **O Romantismo.** São Paulo: Perspectiva, p.167-184, 1978, p.175.
[300] DUCHET, Claude. **Romantisme et politique**. Paris: Colin, 1969, p.43.

Se, no início de sua carreira como romancista, o uso dos diálogos estava ligado às suas origens teatrais e às inovações que ele mesmo ajudou a estabelecer na linguagem empregada no drama romântico, posteriormente, com a obrigação de folhetinista de "tirer à la ligne", este recurso passou a ser mais uma maneira de acumular o número de réplicas e exclamações até a exaustão do leitor ou negligência com o texto – o "abus de plume", do qual os seus críticos o acusam. [301]

Em toda a obra de Dumas, mesmo nas que podem ser classificadas como escrituras do eu (as *causeries*, as narrativas de viagem e, sobretudo, as memórias) o uso do diálogo é recorrente.

Nas memórias, tradicionalmente, os recursos que denotam claramente uma ficcionalização são evitados, pois há uma intenção do autor de se afirmar como um narrador digno de confiança e isenção. [302] Pois a presença de indícios de ficcionalização induzem ao leitor crer que a história foi criada, e o pacto de confiança quebrado.

Esses indícios, como a presença de cenas detalhadas, de diálogos transcritos *in extenso* e literalmente; de descrições minuciosas, assim como todos os modos de acesso direto à subjetividade das personagens (o uso dos verbos que exprimem sentimentos e pensamentos, o monólogo interior e o estilo indireto livre), são indícios da ficção e produzem no leitor a impressão justificada de ficcionalização. [303]

Entretanto, em **Mes mémoires**, Alexandre Dumas lança mão de todos os recursos ficcionais de que dispõe, não fazendo, por exemplo, grande distinção entre os gêneros que pratica. Dumas deixa livre a sua verve de *causeur*. Os recursos ficcionais que emprega tornam-se elementos constitutivos de sua obra, seja ela ficção ou *écriture du moi*, dando ao leitor a impressão de que todos foram produzidos com o mesmo *élan*.

---

[301] JAN, Isabelle. Op. cit., 1978, p.31.

[302] Em **Vie de Henr Brulard**, Stendhal mostra ter plena consciência do tênue limite entre a ficção e a realidade do que fora vivido, quando escreve suas memórias: "[...] mon souvenir n'est qu'un roman fabriqué à cette occasion", escreve no capítulo 46. O autor procura identificar os mecanismos destas reconstruções (conversas ouvidas, depois, imagens vistas, modificações da lembrança da experiência inicial pela superposição de experiências posteriores, etc.), repetindo este gesto crítico cada vez que julga necessário.

[303] THÉRENTY, Marie-Eve. Op. cit.. Acesso abril 2007.

Ao procurar reproduzir os diálogos dos quais supostamente teria participado, como forma de garantir a exatidão do que narra, Dumas muitas vezes acaba transmitindo ao leitor uma sensação de que ele não está em contato com a verdade, mas submerso em procedimentos que são caros à ficcionalização.

As passagens mais explícitas de uso do diálogo como recurso ficcional são aquelas em que Dumas recria as cenas que teriam se passado com seu pai (falecido quando Dumas tinha menos de quatro anos). Em uma das mais marcantes, o general é chamado para ir ter com Napoleão, logo pela manhã, após a chegada do exército em Toulon, pouco antes da partida para a conquista do Egito. Apressado, encontra-se com Dermoncourt no caminho e o chama para ir consigo.

> – Ce n'est pas chez Bonaparte que vous allez, général? demanda Dermoncourt.
> – Si fait.
> – Mais Il ne vous recevra pas.
> – Pourquoi donc?
> – Parce qu'il est de trop bonne heure.
> – Oh! Cela ne fait rien.
> – Vous le trouverez couché.
> – C'est problable.
> – Couché avec sa femme: Il l'aime comme un bourgeois.
> – Tant mieux! Cette bonne Joséphine, je serais heureux de la revoir.[304]

E os dois generais encontram realmente o casal em um momento de intimidade: os dois ainda estavam deitados e, como fazia calor, estavam cobertos apenas por "un seul drap qui dessinait leurs corps". "Joséphine pleurait; Bonaparte, d'une main, lui essuyait les yeux, et, de l'autre, battait en riant une marche militaire sur la partie du corps de Joséphine, qui était tourné vers la ruelle". [305]

Uma cena prosaica e maliciosa, indigna de tão nobre personalidade histórica. Dumas já havia tomado Napoleão como personagem principal de um

---

[304] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 96, t. I.
[305] Id., ibid., p. 96, t. I.

drama romântico[306] e, em **Mes mémoires**, ele aparece com freqüência nos primeiros capítulos (devido à sua proximidade com o general Dumas) e, depois, como uma sombra (pois não havia sequer amparado a viúva do general).

Nestas passagens em que Bonaparte aparece ao lado de sua esposa, é o lado cotidiano que Dumas prefere ressaltar. O general Bonaparte passa a ser Napoleão, às voltas com problemas pessoais, tendo que, ao mesmo tempo, decidir sobre a invasão do Egito e controlar as lágrimas da mulher.

> – Ah! Pardieu! Dumas, dit-il en apercevant mon père, vous arrivez bien; vous allez m'aider à faire entendre raison à cette folle. Ne veut-elle pas venir en Égypte avec nous? Est-ce que vous emmenez votre femme, vous?
> – Ma foi, non, dit mon père; et je crois qu'elle m'embarrasserait fort.
> – Eh bien, tu vois. Tu ne diras pas que Dumas est un mauvais mari, qu'il n'aime pas sa femme et sa fille! Écoute: ou je serai de retour dans six moins ou nous serons là-bas pour quelques années.
> Les pleurs de Joséphine redoublèrent.
> – Si nous sommes là pour quelques années, la flotte reviendra nécessariement prendre une vigtaine de mille hommes sur les côtés d'Italie. Retourne à Paris, préviens madame Dumas, et, de ce convoi-là, par exemple, vous en serez. Cela vous va-t-il, Dumas?
> – Parfaitement, répondit mon père.
> – Une fois là-bas, ma bonne Joséphine, Dumas, qui ne fait que des filles, et moi qui n'en fais même pas, nous ferons tout ce que nous pourrons pour faire chacun un garçon; si nous faisons un garçon, il en sera parrain avec sa femme; s'il fait un garçon, j'en serai le parrain avec toi. Allons, c'est dit, ne pleure plus et laisse-nous causer d'affaires. [307]

Mostrando uma rusga entre Napoleão e Joséphine, o diálogo deixa evidente o relacionamento próximo entre ele e o general Dumas, uma espécie de camaradagem masculina, que ajuda Napoleão a controlar os ciúmes de sua esposa. Com sutilezas literárias como esta, Dumas consegue traçar um retrato provável da personalidade histórica, ressaltando particularidades de seu caráter.

---

[306] Trata-se de **Napoléon Bonaparte ou Trente ans d'Histoire de France**, apresentado pela primeira vez no dia 10 de janeiro de 1831, no Théâtre Odéon, tendo Frédéric Lemaître no papel principal e, em 1851, voltará à personagem, com **La barrière Clichy**. Ver: Barbara T. COOPER. Alexandre et Napoléon: lire **Napoléon Bonaparte ou Trente ans de l'Histoire de France** d'Alexandre Dumas père. In Michel ARROUS (org.). **Dumas, une lecture de l'Histoire**. Paris: Maisonneuve & Larose, p. 63-77, 2003.
[307] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 96-7, t. I.

A promessa feita ao general não será cobrada: quando o menino nasce, as relações já não são mais as mesmas. Certamente, quem comentou o encontro entre o general Dumas e Bonaparte foi a mãe de Dumas, fornecendo os elementos necessários ao dramaturgo para a recriação desta cena, assim como de tantas outras da mesma época que se encontram em **Mes mémoires**.

A figura de Napoleão sempre é evocada nas memórias de modo dúbio, a mistura de sentimentos que ela provoca em Dumas resulta em passagens às vezes melancólicas, às vezes ressentidas. Napoleão traz, para toda uma geração, a imagem de glória, de vitória, de energia; para Dumas, essas imagens vêm mescladas à lembrança de seu pai, injustiçado, e da falência do sonho do Império e também da glória para a sua família.

Apenas duas vezes Dumas viu, de longe, Bonaparte. E descreve a silhueta fugidia do grande imperador, em meio a cenas dignas de um drama romântico.

As tropas do Império, a caminho da derradeira batalha de Waterloo, passaram por Villiers-Cotterêts. “Merveilleux spectacle”, é assim que Dumas se refere à visão que teve ainda menino, da guarda militar: “[...] un type complètement disparu de nous jours, et qui était la vivante personification de ces dix années impériales que nous venions de traverser, la légende vivante et glorieuse de la France”. Durante três dias, trinta mil homens passaram firmes e calmos, “presque sombres”, sem pressentir que estavam marchando para o túmulo, com devoção, coragem e honra. “[...] c’était le plus pur sang de la France! [...] c’était non pas la noblesse française, mais la noblesse du peuple de la France!”

Havia, segundo Dumas, qualquer coisa de sublime, quase sagrada, nestes homens que, resignados, dirigiam-se ao seu destino fatal. A comparação com os gladiadores romanos evoca o caráter sacrificial da escolha feita por eles: tratava-se de lutar pela liberdade de um povo! “Ils passaient un matin; le bruit de leurs pas s’éteignit, les derniers accords de leurs musique moururent; cette musique jouait, je me rappelle, l’air de *Veillons au salut de l’Empire*...” [308]

---

[308] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 275, t. I.

Napoleão costumava seguir o mesmo trajeto que suas tropas, o que faz o menino se agitar com a possibilidade de vê-lo. O imperador deveria partir de Paris às três horas da manhã (Dumas havia ouvido as notícias que circulavam na vila, pois os cavalos já deveriam ser providenciados, conforme a ordem enviada pelo correio), então, entre sete e oito horas da manhã do dia 12 de junho de 1815, ele deveria atravessar Villers-Cotterêts, rumo ao seu encontro em Waterloo.

Às seis horas da manhã, Dumas já estava no início da rua principal para esperar a chegada de Napoleão. Mas, percebe que não será possível vê-lo durante a passagem, melhor seria tentar aproximar-se durante a troca de cavalos. Correndo, Dumas chega até o lugar em que os cavalos esperam a chegada das carruagens, e ouve o ruído das carruagens da guarda de Napoleão cada vez mais alto.

> Tout le monde se precipita sur la voiture de l'empereur.
> Je me trouvai naturellement un des premiers.
> Il était assis au fond, à droite, vêtu de l'uniforme vert à revers blancs, et portant la plaque de la Légion d'Honneur.
> Sa tête pâle et maladive, qui semblait grassement taillée dans un bloc d'ivoire, retombait légèrement inclinée sur sa poitrine; à sa gauche, était assis son frère Jérôme, et sur le devant, l'aide de camp Letort.
> Il leva sa tête, regarda autour de lui et demanda:
> – Où sommes-nous?
> – A Villers-Cotterêts, sire, dit une voix.
> – A six lieues de Soissons, alors? répondit-il.
> – A six lieues de Soissons, oui, sire.
> – Faites vite.
> Et Il retomba dans cette espèce d'assouissement dont il avait tiré le temps d'arrêt qu'avait fait la voiture.
> Pendant ce temps, on avait relayé; les nouveaux postillons étaient en selle; ceux qui venaient dételer agitaient leurs chapeaux en criant: *Vive l'empereur!*
> Les fouets claquèrent, l'empereur fit un léger mouvement de tête qui équivalait à un salut. Les voitures partirent en grand galop et disparurent au tournant de la rue de Soissons.
> La vision gigantesque était évanouie. [309]

O clima de euforia da população que aguarda a passagem do mito parece não ter influenciado a recepção de Napoleão. O retrato pintado por Dumas, enquadrado pela janela da carruagem, é quase um busto de mármore. O queixo encostado no peito, em sinal de desânimo, como se estivesse

[309] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 276, t. I.

prevendo o desenrolar de sua empreitada. Adulto, Dumas recupera a grandiosidade da imagem vista pelo menino, dando-lhe uma importância, certamente, muito maior do que aquela que deu no momento em que ainda ignorava o destino daquele homem e de tudo o que ele representava. Ao conhecer o futuro da cena, o autor pôde redimensionar o seu significado: tratava-se de uma visão gigantesca, que abarcava toda uma época.

Dias depois, aos 20 de junho, dez ou doze cavaleiros, de uniforme em farrapos, quase mortos, entram na vila, trazendo notícias de que a batalha de Waterloo havia sido perdida. A população, apavorada, teme os estrangeiros e quer prendê-los. Logo, outros sobreviventes começam a chegar e confirmam o desastre do dia 18. Dumas e sua mãe, ávidos por notícias, se instalam no correio, lugar onde podiam obter mais notícias sobre a derrota.

Às sete da manhã um mensageiro chega, assim como seu cavalo, coberto de lama e extremamente cansado. Imediatamente, pede que sejam preparados quatro cavalos, para uma carruagem que o segue, cujo ruído já se pode ouvir. Dumas vê a carruagem e pergunta ao chefe do correio se é o imperador que está chegando.

> C'était l'empereur, à la même place où je l'avais vu, dans une voiture pareille, avec un aide de camp auprès de lui et autre en face.
> Mais ceux-là ne sont plus ni Jérôme ni Letort.
> C'est bien le même homme, c'est bien le même visage, pâle, maladif, impassible.
> Seulement, la tête est un peu plus inclinée sur la poitrine.
> Est-ce simple fatigue? Est-ce douleur d'avoir joué le monde et de l'avoir perdu?
> Comme la première fois, en sentant la voiture s'arrêter, il lève la tête, jette autour de lui ce même regard vague qui devient si perçant lorsqu'il le fixe sur un visage ou sur un horizon, ces deux choses mystérieuses derrière lesquelles peut toujours se cacher un danger.
> – Où sommes-nous?
> – A Villers-Cotterrêts, sire.
> – Bon! A dix-huit lieues de Paris?
> – Oui, sire.
> – Allez.
> Et comme la première fois, après avoir fait une question pareille, dans les mêmes termes à peu près, il donna le même ordre et partit aussi rapidement. [310]

[310] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 277-8, t. I.

Napoleão já não está mais acompanhado de seus generais mais próximos. Está sozinho. É o mesmo homem, o mesmo rosto, mas carrega sobre seus ombros um peso a mais, que Dumas reconhece na postura cabisbaixa do imperador. Dor ou cansaço, pergunta-se, deixando ao leitor a possibilidade da réplica.

Ao sentir que a carruagem parou, Napoleão olha perdidamente ao seu redor. Em **Compagnons de Jehu**, Dumas defende que, ao contrário da escultura e da pintura, é a literatura (e mais especificamente o romance) a única maneira de realizar o impossível *portrait* de uma personagem histórica, cuja personalidade pesa demais para ser realmente visível.

Dumas dizia que não havia nenhum retrato ou busto de Napoleão, em nenhuma das fases da sua trajetória política, que fosse realmente parecido com a sua figura. Em cada um deles, em cada período, dava-se mais ênfase a um aspecto de sua aparência, mas que em nenhum deles foi possível ao artista (ao *génie*, como chama Dumas) triunfar sobre a impossibilidade:

> [...] mais que ni buste, ni portrait ne pouvaient rendre ce qui était hors du domaine de l'imitation, c'est-à-dire la mobilité de son regard; le regard qui est à l'homme ce que l'éclair est à Dieu, c'est-à-dire la preuve de sa divinité. [311]

Neste pequeno trecho de **Mes mémoires**, Dumas retoma o olhar de Napoleão para dar a medida da aflição que avassalou o espírito do imperador, como espelho de sua alma. Este olhar vago, fixo e penetrante, pode tornar-se incisivo, quando encontra o rosto de uma pessoa ou um horizonte, dois mistérios nos quais pode estar escondido o perigo. [312] "Les cœurs troubles ont les yeux voilés". [313]

Mas o que chama mais a atenção do leitor nesta passagem são os dois diálogos quase idênticos que Dumas recria. As réplicas curtas, monossilábicas, remetem a várias passagens encontradas tanto em romances quanto nos dramas dumasianos, como esta que se segue, de **Henri III et sa cour**:

---

[311] DUMAS, Alexandre. Sculpture et peinture. **Compagnons de Jehu**. Disponível em: http://www.dumaspere.com/pages/biblio/chapitre.php?lid=r43&cid=37. Acesso jan. de 2007.
[312] Ver Charles GRIVEL, Alexandre Dumas, une écriture de l'Histoire. Michel ARROUS (org.). **Dumas, une lecture de l'Histoire**. Paris: Maisonneuve & Larose, p. 461-475, 2003.
[313] DUMAS, Alexandre. Sculpture et peinture. **Compagnons de Jehu**. Disponível em: http://www.dumaspere.com/pages/biblio/chapitre.php?lid=r43&cid=37. Acesso jan. de 2007.

> Henri III.
> – Eh bien, écoute, demain... *L'heure sonne.* Attends; c'est minuit, je crois?
> Sainte-Mégrin.
> – Oui, sire, c'est minuit. [314]

Essa passagem remete, por sua vez, ao célebre diálogo do drama romântico de Victor Hugo, que tanta polêmica causou na famosa batalha de **Hernani**:

> Don Carlos.
> – Est-il minuit?
> Don Ricardo.
> – Minuit bientôt. [315]

Ligado às origens do romantismo, Dumas incorporou a sua inovação no uso da linguagem, aproximando a linguagem literária e teatral daquela praticada nos momentos mais prosaicos. Teria Dumas sido traído por sua excelente memória e adaptado a cena ao tipo de diálogo que já conhecia muito bem?

Ou teria desejado, ao usar réplicas tão concisas, dar à fala de Napoleão uma importância maior e, ao contrário do que argumentavam os críticos na época das apresentações dos dramas românticos citados, traduzir um caráter firme e orgulhoso apesar da derrota?

O que podemos afirmar é que estes diálogos curtos, inseridos em longos trechos em que o narrador descreve a turbulência de tropas e a ansiedade que envolve a população da vila, diante de acontecimentos que estão fora da pacata e conhecida rotina, provocam no leitor a sensação de estar, realmente, em face de uma figura mítica. Ao optar por dar a Napoleão uma voz quase enigmática, em um momento conturbado, Dumas reafirma a postura divina do Imperador através de sua resignação. Napoleão Bonaparte aparece em toda a sua grandeza e, em poucas palavras, mostra a sua personalidade e seu caráter.

---

[314] DUMAS, Alexandre. **Henri III et sa cour**. In **Théâtre complet.** Paris: Minard, v. I, p. 461-582, 1974.
[315] HUGO, Victor. **Hernani**. In. **Oeuvres complètes de Victor Hugo**. Paris: Edition Hetzel-Quantin, L. Hebert, [n.d.].

Dumas, apesar de todo o ressentimento, escreve seduzido pela personalidade histórica que tem diante de si. Deste embate entre as visões que traz de Napoleão, prefere iluminar a face que mais se aproxima do mito que mudou tantos destinos.

Mais uma vez, devemos retornar ao excelente capítulo “Sculpture et peinture”, de **Compagnons de Jehu**, para o trecho em que Dumas confessa o quanto a personagem Napoleão o fascina:

> Si nous faisions ici de l'histoire, nous aurions encore bien des choses à dire de Bonaparte, sans compter – quand nous aurions fini avec Bonaparte – ce qui nous resterait à dire de Napoléon.
> Mais nous écrivons une simple chronique dans laquelle Bonaparte joue son rôle; par malheur, là où se montre Bonaparte, ne fît-il qu'apparaître, il devient, malgré le narrateur, un personnage principal.
> Qu'on nous pardonne donc d'être retombé dans la digression, cet homme qui est à lui seul tout un monde, nous a, en dépit de nous-même, entraîné dans son tourbillon. [316]

A ficcionalização é usada nos diálogos em diversas passagens, competindo com a voz do narrador. Habitualmente, o memorialista evita narrar acontecimentos a que não esteve presente, ou deixar a imaginação livre para criar, pois procura dar mais ênfase aos acontecimentos e sensações que foram trazidos pela memória, como comenta Jean-Jacques Rousseau:

> Je les écrivais de mémoire [les souvenirs]; cette mémoire me manquait souvent ou ne me fournissait que des souvenirs imparfaits et j’en remplissais les lacunes par des détails que j’imaginais en suppléant de ces souvenirs, mais qui ne leur étaient jamais contraires. [317]

Páginas e páginas são usadas para recriar as cenas de que Dumas dispõe em sua memória: ao transpor suas lembranças em forma de diálogos, o autor as aproxima da cena teatral e traz para o leitor a emoção do momento da representação.

Lendo as obras de Walter Scott, Dumas pensou mais do que se imagina sobre o seu *métier*. A partir dos procedimentos aprendidos, Dumas antes de

---

[316] DUMAS, Alexandre. Sculpture et peinture. **Compagnons de Jehu**. Disponível em: http://www.dumaspere.com/pages/biblio/chapitre.php?lid=r43&cid=37. Acesso jan. de 2007.

[317] ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Les revêries du promeneur solitaire**. Paris: Brokking International, 1994, p. 66.

introduzir as personagens, descrevia longamente o cenário, preparando o espírito do leitor para o desenrolar da cena. As características marcantes de seus personagens eram mostradas, para que se criasse uma familiaridade entre leitor e personagem, retomada sempre que necessário ao longo da narrativa. E o vício do autor de folhetim que precisa desde as primeiras linhas prender o público é visível também no uso que faz do diálogo: após delinear suas personagens, salta diretamente para a ação dialogada.

Aproveitando suas qualidades de autor dramático, aperfeiçoadas pelas técnicas de folhetinista, Dumas criava diálogos que mantinham o leitor em suspenso, colocando-o no meio da ação:

> Un fusil à deux coups était si peu un appendice du costume de Delanoue, que ce fusil à deux coups me frappa plus que tout le reste.
> – Que diable se passe-t-il donc ? lui demandai-je.
> – Il se passe, mon cher, que Charles X marche sur Paris avec vingt mille hommes et cinquante pièces de canon, et que tout Paris se soulève pour marcher, de son côté, au-devant de lui... En es-tu?
> – Pardieu! si j'en suis! m'écriai-je en sautant à bas du lit; je crois bien que j'en suis!
> J'appelai Joseph, ne m'apercevant pas que sa tête, tout effarée, apparaissait derrière la tête de Delanoue.
> – Me voilà, monsieur, dit-il, me voilà!
> – Donne-moi mon costume de chasse, et porte mon fusil à laver chez le premier armurier.
> – Ne lui fais pas porter ton fusil chez un armurier, dit Delanoue, on le lui prendra en route.
> – Comment, dis-je, on le lui prendra?
> – Sans doute... C'est pis que dans les trois journées!
> – Alors, mon cher Joseph, lave le fusil toi-même.
> – Ah! mon Dieu! mon Dieu! dit Joseph, monsieur va donc retourner encore à Soissons?
> – Non, Joseph; je vais, au contraire, du côté absolument opposé.
> – A la bonne heure!
> Je m'habillai rapidement.
> Tandis que je m'habillais, Harel entra.
> – Ah! bon! je vous trouve! dit-il.
> – Bonjour, Harel... Qu'y a-t-il, mon ami?
> – Il y a, dit Harel en tirant sa tabatière de son gousset, et en fourrant dans sa tabatière le pouce et l'index jusqu'à la première phalange, il y a que j'ai une idée de pièce...
> Il respira voluptueusement sa prise, abandonnant, selon l'habitude des grands amateurs, au parquet et à l'air les trois quarts de son tabac.
> – Et une bonne! ajouta-t-il.
> – Eh bien, cher ami, vous me la communiquerez à mon retour.

> – Où allez-vous?
> – A Rambouillet, donc!
> – Bon! il ne vous manquait plus que cela! Vous avez risqué de vous faire fusiller, il y a trois jours, à Soissons, et voilà que vous allez vous faire casser quelque membre à Rambouillet!
> – Mais ne savez-vous pas que Charles X marche sur Paris avec vingt mille hommes et cinquante pièces de canon? [318]

Os diálogos longos, compostos por réplicas curtas, acaba trazendo o leitor para o momento da ação, como se realmente ele estivesse assistindo ao seu desenrolar. As personagens expõem suas emoções, seus sentimentos e suas hesitações, que encaminham para o desfecho do episódio.

Mas Dumas subverte o uso do diálogo, transformando-o em uma ferramenta para chegar à verdade. Apesar de ser um recurso evidentemente ficcional, que transmite ao leitor a sensação de estar diante (e, efetivamente, ele está!) de uma recriação ou de um improviso, o autor deseja, com o seu uso, afirmar a verdade de sua narrativa:

> Je vais copier exactement le procès-verbal de cette étrange séance, sans ajouter foi le moins du monde à aucune des prédictions que je verrais, je l'avoue, s'accomplir avec le plus grand regret, et que je ne puis attribuer qu'à l'état fébrile dans lequel le sommeil magnétique avait jété son cerveau.
> Je conserve aux pages suivantes la forme du dialogue et les termes mêmes dans lesquels il eut lieu. [319]

Transcrever os diálogos, nestes momentos, é expor uma prova de que o leitor está diante de uma cópia fiel da realidade vivida pelo autor. Esse gesto consiste em dar uma chance ao leitor para que ele possa experimentar as mesmas sensações vivenciadas por Dumas, seguindo-o em sua narrativa.

Já a falta de diálogos importantes a que o autor esteve presente provoca um sentimento de ausência, como se faltasse, ao leitor, uma parte fundamental para a compreensão do acontecimento narrado, sensação que o autor faz questão de ressaltar: "Je regrette de ne pouvoir transmettre à la posterité la conversation qui s'ensuivit." [320]

---

[318] DUMAS, Alexandre. Op., cit., 1989, p. 198, t. II.
[319] Id., ibid., p. 980, t. I.
[320] Id., ibid., p. 303, t. II.

Construindo castelos de palavras, como diz Isabelle Jan, Dumas estabelece um fio condutor de sua narrativa que, junto com seus temas preferidos, promovem a unidade de sua obra.

4.5 TEMAS RECORRENTES

É realmente difícil estabelecer uma relação dos temas tratados por Alexandre Dumas em suas memórias. Seu desejo de tudo abarcar, somado à sua capacidade de entreter e ao seu gosto pela *causerie*, tornam as suas memórias um *potin mondain*, no qual quase tudo encontra o seu espaço.

Diante da megalomania de Dumas, parece impraticável ao crítico segui-lo passo a passo por todos os temas, levantar todas as personalidades mencionadas ou mesmo todos os fatos históricos citados. Além dos comentários deliciosos sobre a vida cotidiana do *grand monde*, formado por artistas e intelectuais românticos: Dumas é capaz de tecer considerações sobre a sociedade de sua época (fazer o que ele chama de *étude des moeurs*) e das transformações mais profundas no espírito filosófico, através de observações pitorescas, como no extrato a seguir:

> J'ai dit qui c'était fait à Paris de grands changements, j'aurais dû dire des changements fatals.
> L'absence du souper a sur la civilisation des conséquences plus fâcheuses qu'on ne le croit.
> C'est à l'absence du souper et à la présence du cigare que j'attribue la dégénérence de notre esprit. [321]

A ceia, servida em torno das onze horas da noite, era o momento em que o espírito, distante das obrigações cotidianas e ciente de que dispunha de cerca de oito horas para empregar como bem lhe aprouvesse até que o

[321] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 803, t. I.

amanhecer o chamasse a retornar, poderia se dedicar aos prazeres e aos divertimentos leves. Em companhias agradáveis, embalado pelos seus perfumes e pela iluminação aconchegante, o espírito "[...] se laisse emporter tout éveillé dans la sphère des rêves, et, alors atteint l'apogée de sa vivacité et de son excitation". Se não há mais a ceia, não há mais este momento em que o espírito se manifesta de forma mais envolvente e também mais filosófica.

A agradável reunião entre homens e mulheres que tinha lugar após as refeições termina com a presença do charuto. Ao acabar o almoço, os convidados passavam à sala de bilhar ou então ao jardim; depois do jantar, a conversa seguia na sala de estar, no mesmo tom, sem interrupções bruscas. Com o charuto, mal saem da mesa, os homens reúnem-se em torno do tabaco, passeando nas calçadas onde, mesmo que se encontrem algumas mulheres, estas não possuem o mesmo espírito daquelas deixadas na sala de estar. Restrito às conversas passageiras pelo *trottoir* com pessoas que não são sempre as mesmas, mas que são do mesmo tipo (comuns), "[...] l'esprit se vulgarise. Joignez à cela l'influence du narcotique que contient le tabac, et préjugez ce que sera la société dans un demi-siécle, si le goût du cigare va toujours croissant".

Neste pequeno trecho comentado, toda a verve de Dumas está presente: o ritmo de conversa que a *causerie* impõe, o olhar apurado para perceber como se dá a vida social na Paris de sua época, os sinais das mudanças trazidas pelo aumento da população, o gosto pelo pitoresco, um leve ar de saudosismo e ainda o tom premonitório em relação ao tabaco. E esta passagem é só uma amostra da diversidade de temas que encontramos durante a leitura da obra.

Entre os temas figuram aqueles que estão na ordem do dia da época em que viveu Dumas, tais como as mudanças políticas pelas quais a França passou na primeira metade do século XIX: a vida em Paris, a censura às obras literárias, a Revolução e suas conseqüências, a aristocracia e os republicanos.

Os temas políticos estavam na ordem do dia durante o Romantismo. No início, durante as batalhas românticas, Victor Hugo proclamou no prefácio do seu drama romântico **Hernani**, que "le romantisme est le libéralisme en littérature". Mas, depois de 1840, cada autor vai procurar a sua maneira de

fazer política: Victor Hugo candidata-se a deputado, Alphonse Lamartine participa ativamente da Revolução de 1848, Jules Michelet assume o tom socialista em suas obras.

No caso de Alexandre Dumas, a política sempre fez parte de sua vida. Em **Mes mémoires**, o tema republicano faz eco ao tema do pai, amplamente desenvolvido na primeira parte das memórias e reaparece acentuado durante a Revolução de 1830. Entretanto, não se pode esquecer que a obra foi dedicada ao Comte D'Orsay, mostrando as boas relações que Dumas mantinha com a aristocracia de seu tempo, inclusive com os Bourbons (principalmente com o Duque d'Orléans). Ao contrário de Hugo, Dumas nunca transformou suas obras em reflexos de suas opiniões políticas, mesmo quando escreveu a biografia de Giuseppe Garibaldi, com quem lutou na Itália e a quem ele admirava, o tom romanesco triunfava sobre o político. Parece ter convivido com o tema político assim como todos da sua geração, mas não deixou que ele sobrepujasse os demais interesses. Em **Mes mémoires**, a política aparece na medida em que dá margem à aventura, que cria situações propícias ao desenvolvimento da peripécia e não como reflexão.

> Quelques mots sur cette pauvre chère créature, que je voyais pour la première fois, et qui, vingt-six ans plus tard, devait mourir dans mes bras [Marie Dorval].
> Il est bon de marquer le point de départ des artistes éminents, grands comédiens ou grands poètes; c'est là surtout ce que l'on trouvera dans ces Mémoires, en grande partie consacrés au développement de l'art en France pendant la moitié du XIXe siècle.
> Certes, les événements politiques, eux aussi, y tiendront leur place, mais la place seulement qu'ils doivent y tenir. Il est temps de mettre chaque chose en son lieu et place, et, comme notre siècle est, avant tout, un siècle d'appréciation, il est bon d'apprécier les hommes et les choses.[322]

Neste trecho, Dumas deixa clara a sua predileção por assuntos relativos à Arte e não à política: entende que o tempo mostra a relevância das coisas, que não deve dar mais espaço ao assunto do que ele mereceria. Mais vale deter-se em apreciações da arte do que em digressões políticas.

---

[322] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 566, t. I.

Também não ficam de fora os temas que podem ser considerados clássicos nas memórias: o relacionamento do autor com os contemporâneos proeminentes (no caso de Dumas, podem ser tanto aqueles que estão envolvidos em grandes acontecimentos políticos quanto artísticos); um pouco de seus relacionamentos pessoais; as viagens que fez; a nostalgia do tempo que passou e a busca pela verdade de seu relato.

A afirmação da verdade é um dos pontos cruciais dentro da organização da narrativa memorialística: é a partir da construção de um elo de isenção e confiança entre o autor e o leitor que se dá a fruição do texto.

4.5.1 *La vérité, l'âpre vérité* [323]

> [...] d'ailleurs, que le fait soit vrai ou faux, peu importe, pourvu qu'il donne matière à une discussion d'un certain intérêt [...].
>
> Alexandre Dumas, **Causeries sur la mer**.

As memórias são um olhar pessoal voltado para a História. Ao escrevê-las, o autor volta-se não apenas para a sua vida, mas para o mundo do qual ele participou. Trata-se de uma voz sobre o seu tempo.

Esta perspectiva pessoal aparece nos momentos em que Alexandre Dumas, procurando assegurar ao leitor a veracidade do seu relato, explicita essa questão.

E é interessante notar, como no trecho abaixo, que o autor tenta demarcar o seu campo de atuação, insistindo em seu trabalho, voltado para as memórias e não para a ficção, e explicitando a sua intenção:

> Um mot de cette petite cour de Bonaparte. Nous faisons de Mémoires, cette fois, et non un roman. Il en résulte que nous

[323] Stendhal cita a frase como epígrafe de **Le rouge et le noir** e atribui sua autoria a Danton.

> nous reposons de la fable par la vérité, du plan par le caprice, de l'intrigue par la vagabondage. [324]

> Je me crois obligé d'affirmer sur l'honneur, que ce que je vais dire est l'exacte vérité. [325]

> Or, voici ce qui s'était passé, voici dont je garantis l'exactitude, voici ce que je défie que l'on puisse nier. [326]

Aliado à busca pela verdade, há o desejo expresso do narrador de se qualificar como isento, como se estivesse apenas descrevendo os acontecimentos sem transparecer nenhum reflexo de sua personalidade:

> [...] j'écris, je le répète, avec mes sensations, et surtout avec mes convictions, et je proclame d'une voix aussi impartiale l'avarice et la ruse du père que le courage et la loyauté des enfants. [327]

> J'écris l'histoire de l'art pendant la première moitié du XIXe siècle; je parle de moi comme d'un étranger; je mettrai les pièces sous les yeux de mon arbitre naturel, c'est-à-dire du public; il jugera sur pièces, comme on dit au palais. [328]

Nestes trechos citados, Dumas evidencia a sua relação muito próxima com o público leitor. Autor consagrado, hábil manipulador das estruturas do romance-folhetim, está acostumado a ter sempre em vista o receptor para sua mensagem, mesmo quando escreve as suas memórias. Como comenta Umberto Eco:

> O autor de romances populares jamais encara os problemas de criação como puramente estruturais ("Como fazer uma obra narrativa?"), mas sim em termos de *psicologia social* ("Que problemas é preciso resolver para construir uma obra narrativa que seja destinada a um vasto público, e visando a despertar o interesse das massas populares e a curiosidade das classes abastadas?). [329]

Como conseguir, então, a adesão do leitor à sua verdade? Provocando o leitor para que ele também venha participar desta narrativa, confirmando o que

---

[324] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 644, t. I.
[325] Id., ibid., p. 631, t. I.
[326] Id., ibid., p. 158, t. II.
[327] Id., ibid., 1989, p. 271, t. II.
[328] Id., ibid., p. 727, t. II.
[329] ECO, Umberto. Retórica e ideologia em Eugène Sue. In _____. **Apocalípticos e Integrados**. Trad. Geraldo de Sousa. São Paulo: Perspectiva, p. 181-206, 1970, p. 190.

realmente se passou. Partindo do princípio de que o leitor também viveu estes momentos – ou pelo menos tomou conhecimento deles por outros relatos –, Dumas acredita ser um porta-voz daquela época, cujo testemunho representa a verdade vivenciada por todos.

Em **Compagnons de Jehu**, Dumas formula um pouco de sua "teoria literária"; procurando se resguardar dos ataques dos críticos e afirmando que seu objetivo maior é instruir. O autor coloca-se em uma posição privilegiada, "au-dessus des hommes et au-dessus de l'époque", para, a partir daí, apresentar um *compte rendu* dos acontecimentos e idéias que apreendeu:

> Historien, romancier, poète, auteur dramatique, nous ne sommes rien autre chose qu'un de ces présidents de jury qui, impartiellement, résument les débats et laissent les jurés prononcer le jugement. Le livre est le résumé. Les lecteurs, c'est le jury. [330]

O autor – e neste momento Dumas coloca lado a lado os historiadores e os poetas, expressando exatamente a visão de sua época – é aquele gênio que consegue formular e organizar as idéias que estão circulando ao seu redor.[331] Como uma espécie de Vate, ao qual cabe ser um porta-voz, cabe a ele a expressão dos anseios de sua época, mesmo que o seu público ainda não esteja consciente das transformações de mentalidade as quais todos estão sujeitos.

Por dominar muito bem os códigos da chamada "literatura de massa", Dumas escrevia, acreditando estar respaldado por esse público leitor, que compartilhava com ele as posições sobre os acontecimentos tratados. "Et ils attendent un instant dans le salon vert [Maubreil et Roux-Laborie] – vous savez, dans ce salon vert devenu historique –, ils attendent en lisant les journaux." [332]

A sua proximidade com o público – laços que foram se tornando mais estreitos à medida que o sucesso vinha tanto pelos seus dramas românticos quanto por seus romances-folhetins – era alimentada por sua experiência jornalística.

---

[330] DUMAS, Alexandre. **Compagnons de Jehu,** chap. XXXVI.
[331] Idéia muito bem desenvolvida na obra **Le sacre et l'écrivain (1780-1830)**, de Paul Benichou.
[332] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 401, t. I.

“A literatura e o jornalismo se fundiram, sobretudo na França, Alemanha e Itália.” [333] Durante a Restauração e a Monarquia de Julho (Revolução de 1830), muitos escritores, movidos por necessidades financeiras, colaboravam com jornais e revistas escrevendo. São artigos que se inscrevem em uma tentativa de dar conta das modificações da época, tratando das questões que são relevantes para a sociedade francesa de então: artigos sobre política, atualidades, críticas, crônicas, *études des moeurs*, reportagens e *récits de Voyage.* [334]

Ao contrário dos jornalistas “profissionais” que procuravam fazer coincidir as linhas dos seus artigos com a linha editorial do jornal que os publicava, os escritores, mesmo tratando de assuntos atuais, não resistem ao desejo de fazer do jornal um *atelier* de escritura pessoal. O homem de letras, diante de um contrato com o jornal, deve fazer conciliar duas vertentes: como jornalista, deve se ater ao real; como escritor, sente-se tentado a “por em ficção” este real.

A tentação da literatura está sempre à espreita, e o escritor, obrigado a confrontar-se com as dificuldades recorrentes em seu trabalho, procura outras maneiras de descrever o mundo. “Cette attraction pour la littérature passe souvent par le chemin de la fiction” [335] e pode ser negada, mascarada ou exibida. Como no caso em que o leitor encontra no texto indícios de que a história é inventada por aquele que a narra ou mesmo por qualquer um de quem ele a herdou, ou quando o escritor reivindica o seu lugar, deixando de lado a postura inicial de jornalista.

Entretanto, o mais habitual é que esta ficcionalização da escritura referencial seja mascarada por recursos, usados pelo autor, que deixam no leitor a impressão de que ele está diante de uma ficção. A presença de cenas detalhadas, de diálogos transcritos integralmente e de descrições extensas, assim como os modos de acesso direto à subjetividade das personagens, os verbos que traduzem sentimentos e pensamentos, o monólogo interior (e o

---

[333] HOBSBAWM, Eric J.. Op. cit., 2001, p. 292.
[334] THÉRENTY, Marie-Eve. Op. cit.. Acesso ab. 2007.
[335] Id., ibid.. Acesso abr. 2007.

discurso indireto livre) e a voz narrativa (a dissociação entre o autor e o narrador) são tidos como sinais de ficção. [336]

Alexandre Dumas faz parte desta geração, como Honoré de Balzac, George Sand, Alfred de Musset, Frédéric Soulié, dentre outros, que, sob o título *chroniques, étude des moeurs* ou *récits de voyage,* escreve em jornais cedendo pouco a pouco o espaço da realidade à ficção.

No início, os espaços de variedades dos jornais e de algumas revistas (como a **Revue des Deux Mondes**, criada em 1829) inserem essencialmente textos documentários do tipo descritivo, mas os recursos ficcionais se desenvolvem, paralelamente, nos *récits de voyage*. Depois, as lendas e a crônica histórica aparecem, pois são narrativas cuja estrutura permite uma passagem sem sobressaltos para a ficção. Pouco a pouco, os dados da realidade começam a migrar para as notas e a ficção reivindica o seu espaço. Os jornais e as revistas preparam o caminho para a entrada triunfal do romance-folhetim, que, a partir de 1836, atrairá os leitores para as notícias.

O desenvolvimento da ficção na imprensa, descrito por Marie-Eve Thérenty, corresponde exatamente àquele traçado por Alexandre Dumas. Sua carreira no jornal iniciou-se com uma publicação na **Revue des Deux Mondes**, com uma crônica chamada “La Vendée après le 29 juillet”, na edição de janeiro de 1831. Em julho, publicou “La rose rouge”, um conto fantástico; em dezembro, “Scènes historiques (Chronique de France)”, iniciando um período em que as suas crônicas históricas vão ficando cada vez mais estruturadas. E nem é necessário comentar que mais tarde, em 1836, é Dumas quem dá forma ao romance-folhetim.

O espaço oferecido pela imprensa para a discussão de temas contemporâneos torna-se uma oportunidade para que os escritores da geração romântica experimentem novas formas de expressão. Assim foi com Dumas. O tratamento que ele dá à realidade passa sempre pela ficção: os recursos ficcionais vão sendo aprimorados, de modo a servir também às suas narrativas que terão como tema experiências reais, sejam elas escrituras do eu ou História.

---

[336] THÉRENTY, Marie-Eve. Op. cit.. Acesso ab. 2007.

> On me demandera peut-être pourquoi je dis cela. Je répondrai que c'est parce qu'il faut que je le dise. Dieu me garde de chercher scandale inutile, et de faire inutilement une croix rouge à la pierre qui couvre la tombe de deux morts; mais ce que j'écris, c'est surtout l'histoire d'art, l'histoire de la littérature, il faut que je dise la vérité. [337]

No entanto, Dumas tem, e isso é diversas vezes reiterado com o uso de fragmentos de outros textos, um "compromisso" com a Verdade. Todos estes recursos para afirmar a veracidade são usados com o mesmo fim: a História. Há, porém, algumas diferenças: no primeiro volume, o autor deseja afirmar a sua origem e a sua trajetória de talento individual; no segundo, mais histórico, dar a visão do que teriam sido aqueles dias de glória e revolução.

Por mais que o autor tente construir um narrador que se pauta na existência real dos acontecimentos, procurando estabelecer um pacto de cumplicidade com o leitor – através da sua experiência em relação aos fatos narrados –, as memórias são, *a priori*, escritas sob uma perspectiva pessoal, obra de um ponto de vista particular, uma visão de mundo, uma recriação.

> Cette perspective personnelle se donnant priorité sur le devenir du monde met en bonne lumière la logique spécifique de la autobiographie, à la faveur de laquelle un homme exerce un droit de reprise non seulement sur sa propre vie, mais aussi sur l'histoire universelle. La première personne est ici l'unité de compte; le monde va son chemin sans considération des individus par myriades qui apparaissent et disparaissent, aussi négligeables que les termites dans la termitière. Raconter sa vie, c'est tenter de sauver le sens de sa vie, tenter de donner de sens à sa vie, [...]. [338]

É entre a singularidade de seu olhar de memorialista e o seu desejo de abarcar uma visão global da História de seu tempo que Dumas deverá se posicionar. Ao escolher o ponto de vista pessoal, o autor entra necessariamente nos domínios do subjetivo, pois a narrativa será construída a partir de seu universo, portanto passível de ser questionada por outras opiniões.

Dumas, assim como todos os outros memorialistas, não cessa de proclamar a sua preocupação com a verdade, o cuidado com a sinceridade e a

---

[337] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 925, t. I.
[338] GUSDORF, Georges. Op. cit., 1991, p. 180.

fidelidade com relação aos acontecimentos relatados, consciente de que tudo será visto e dito de um ponto de vista preciso, iluminado por um individuo.

Esta visão restrita, diante da qual nós, leitores, nos posicionamos, na maior parte das vezes, não traz nenhuma revelação surpreendente sobre os acontecimentos. Essa visão encerra seu valor naquilo que desvenda, isto é, por mostrar *o que* foi visto (os acontecimentos que foram selecionados pelo autor para serem narrados) e *como* (qual teria sido a influência deste acontecimento na personalidade do autor e como ele teria sido assimilado esta vivência).

Na época em que Dumas escreve já é aceito que a verdade não é uma só e que os indivíduos podem agir de acordo com suas convicções. Cabe a ele restituir a trajetória de sua personalidade, reconstruindo seus passos, afirmando que a sua verdade e a de seus companheiros das batalhas românticas continua válida.

Neste percurso, Dumas é invadido por uma nostalgia, que o leva a divagações saudosas sobre o seu passado e sobre o passado de seus companheiros mortos.

4.5.2 *Où sont les neiges d'antan?*

> Ah! Perpetuité! Oh! Le grand mot! Prononcé si souvent dans la vie, et qui n'existe véritablement que dans la mort!
>
> Alexandre Dumas, **Mes mémoires**.

> Aujourd'hui que je regrette encore mes chimères sans les poursuivre, je veux remonter le penchant de mes belles années: ces Mémoires seront un temple de la mort élevé à la clarté de mes souvenirs.
>
> Chateubriand. **Mémoires d'outre tombe**.

Ao organizar a narrativa da sua vida, o memorialista recorre à nostalgia diversas vezes, como uma forma de situar-se diante do mundo que ele narra em comparação ao que vive no momento da escritura.

Em busca de um tempo perdido, o memorialista procura em seus guardados aqueles que fizeram parte de sua vida, montando um álbum de retratos, de recordações. Onde estarão aqueles que compartilharam o tempo da minha vida? Tomado por uma nostalgia, um sentimento de que tudo em sua volta mudou, o memorialista tenta resgatar as imagens de outros tempos.

A primeira forma que o tema assume é uma nostalgia da infância, em Villers-Cottêrets. Dumas, apesar das tentativas frustradas de sua mãe para educá-lo dentro dos padrões formais, era um garoto que gostava de andar pelos campos, armando armadilhas para lebres, caçando perdizes com o seu cachorro. A lembrança do parque em que caçava, que foi derrubado, enternece o coração: "Il est dificile de se faire une idée de ce qu'était, à cette époque du siècle et de l'année, ce beau parc dont mon coeur porte encore le deuil, et qu'un ordre de Louis-Philippe a fait abattre depuis." [339]

As descrições das paisagens em **Mes mémoires**, assim como em seus romances, são cuidadosamente elaboradas, como uma maneira de manter a atenção do leitor e dar uma dimensão da cena narrada:

> Le ciel était magnifique; le matin, comme dit Shakespeare, posait son pied mouillé de rosée sur la cime des collines, et semblait, ainsi qu'un nuage lumineux, descendre dans la

[339] DUMAS, Alexandre. Op. cit., p. 337, t. I.

> plaine; les feuilles des arbres murmuraient; les moissons jaunissantes se courbaient élégalement, et, du millieu des épis presque mûrs, l'allouette, fille du jour, s'envolait en battant rapidement des ailes et en faisant retentir l'air de son chant clair et joyeux.
> Les paysans ouvraient leurs portes, humaient la brise du matin, et s'apprêtaient à aller, les uns au travail, les autres au marché, ceux-ci à la ville, ceux-là aux champs.
> – Diable! dit Charras, sais-tu que voilà un pays qui n'a pas le moins du monde l'air d'être en révolution? [340]

E quando Dumas lembra-se de sua infância, tomado pela nostalgia, a descrição da paisagem é usada como uma maneira de pontuar a mudança de costumes e a falta de preocupação das gerações posteriores com a preservação das florestas:

> Oh! mes beaux bois, mes vastes ombrages, mes solitudes chéries, je vous ai revus depuis; mais aucune ombre ne glissait plus sous vos arceaux verts et dans vos sombres allés... Qu'avez-vous fait de tout ce monde charmant, évanoui avec ma jeunesse? Pourquoi donc d'autres générations ne sont-elles pas venues; pâles ou roses, vives ou nonchalantes, bruyantes ou silencieuses, remplacer celles-là? Est-ce que cette efflorecescence d'un instant a disparu à jamais? Est-ce elle qui manque réellement, ou sont-ce mes yeux qui ne voient plus? [341]

O ritual de passagem que marcou para Dumas a entrada na juventude foi o baile de primavera, promovido pelo padre de sua vila, na primavera de 1818. Pela primeira vez, o garoto se vê envolvido com os preparativos, preocupado com as roupas que iria usar. Procurando roupas do seu pai, no armário de guardados de sua mãe, Dumas encontra a obra **Les aventures du Chevalier Faublas**, que lê escondido, com prazer.

Aos olhos do autor, o livro parece ruim do ponto de vista da moralidade, mas se trata de um romance encantador sob o aspecto da invenção. Apresentando personagens variadas – um pouco exageradas –, o romance surge como um modo de se comportar. Dumas vai buscar na ficção uma orientação: "J'avais donc une magnifique théorie de la séduction toute faite, quand arriva le dimanche de la Pentecôte, et quand je fus présenté, avec mon

---

[340] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 186, t. II.
[341] Id., ibid., p. 337, t. I.

habit bleu barbeau et mes culottes de nankin, aux deux charmantes Parisiennes.” [342]

A ingenuidade do rapazote provoca uma nostalgia no autor:

> C’était, je l’ai dit, la première fois que je valsais avec une femme; c’était la première fois que je respirais une haleine parfumée, que je sentais des chevaux passer sur mon visage, que mes yeux s’arrêtaient, plongeant dans des épaules nues: que mon bras enlançait une taille rebondie, cambrée, mouvante. Je poussai une espèce de soupir frémissant et joyeux. [343]

É um olhar compreensivo, que traz ao presente narrativo um pouco da candura e da emoção vivida no passado. Maduro, Dumas parece ter saudades daquela ingenuidade quase infantil, daquelas sensações que procura recriar com a delicadeza de sua narração. É a única passagem em que o autor se permite expor com tanta expressividade e comoção os seus sentimentos mais íntimos, sua fragilidade sentimental. Nessa passagem, Dumas comenta o seguinte:

> Je suis en train de dire les ridicules de mon enfance; que l'on soit tranquille, je ne cacherai pas davantage ceux de ma jeunesse; je serai plus courageux que Rousseau: Rousseau n'a avoué que des vices. [344]

O autor lembra-se da sua juventude, quando a vida era cheia de descobertas e de surpresas. “C’était une vie fatigante que celle que nous menions: chaque jour amenait son émotion, soit politique, soit littéraire”. [345]

A leveza e a vontade de viver intensamente, que eram a marca daqueles tempos de juventude, são relembradas:

> À cette époque de 1832, au reste, je n’étais pas encore le travailleur que je suis devenu depuis. J’étais un jeune homme de vingt-neuf ans, ardent au plaisir, ardent à l’amour, ardent à la vie, ardent à tout enfin, excepté à la haine. [346]

---

[342] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 341, t. I.
[343] Id., ibid., p. 348, t. I.
[344],Id., ibid., p. 347, t. I
[345] Id., ibid., p. 508, t. II.
[346] Id., ibid., p. 694, t. II.

Dumas sente saudades também da sensação de ter o futuro ainda por construir, de estar apenas começando a descobrir os prazeres da vida:

> Il me serait impossible de dire ce qui me traversa l'esprit pendant l'heure qui s'écoula, et que je passai à rêver. Toute ma vie d'enfant venait de disparaître comme, dans un tremblement de terre, disparaissent villages et villes, vallès et montagnes, lacs et rivières: le présent seul m'apparaissait, chaos immense rayé par des lueurs fugitives qui n'éclairaient ni comme ensemble, ni comme détail: rien d'assez positif pour être saisi, soit par les regards de mon corps, soit par ceux de mon esprit.
> La seule chose positive, incontestable, réelle, c'est que, depuis un quart d'heure, j'aimais.
> Qui?
> Personne encore... l'Amour. [347]

Ressente-se por não poder mais dedicar seu tempo às amizades, como fazia durante a sua juventude:

> Pauvres et chers enfants! bons et tendres amis de ma jeunesse! ma vie est tellement prise maintenant, mes heures m'appartiennent si peu, je suis tellement une chose commune que chacune se partage, que, lorsque, par hasard, je vais là-bas, ou que vous venez ici, je ne puis vous donner tout le temps que vous doivent mon coeur et mes souvenirs! Mais, quand j'aurai conquis quelques-unes de ces heures de repos à la conquête desquelles Théaulon a passé sa vie, et qu'il n'a jamais conquises, oh! je vous le promets, ces heures seront à vous, sans conteste et sans partage! Vous avez assez de souvenirs pour les jeter à pleines mains sur ma vieillesse, et me faire des derniers jours aussi fleuris que l'ont été les premiers![348]

Lembra-se dos amigos com os quais já não tem mais contato e das lições de vida que aprendeu com eles:

> Depuis bien longtemps, je vous ai perdu de vue, mon cher de la Ponce! Quelque part que vous soyez, si vous lisez ces lignes, retrouvez-y le témoignage toujours vivant, toujours réel, de mon éternelle amitié.
> Car vous avez fait beaucoup pour moi, mon ami. Vous m'avez dit: 'Croyez-moi, mon cher enfant, il y a autre chose dans la vie que le plaisir, que l'amour, que la chasse, que la danse et que les folles aspirations de la jeunesse! Il y a le travail. Apprenez à travailler... c'est apprendre à être heureux.'
> Et vous aviez raison, mon ami. Pourquoi, à part la mort de mon père, la mort de ma mère et la mort du duc d'Orléans, pourquoi n'ai-je jamais eu une douleur que je n'aie fait plier sous moi, un

[347] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 349, t. I.
[348] Id., ibid., p. 508, t. I.

> chagrin que je n'aie surmonté? C'est que vous m'aviez fait faire la connaissance du seul ami qui console le jour, qui console la nuit, que l'on a sans cesse près de soi, accourant au premier soupir, vous versant ce baume à la première larme: vous m'avez fait faire la connaissance du *travail*. [349]

Dumas lembra-se dos seus avós maternos, das visitas que fazia com sua mãe ao túmulo do general, na pequena Villers-Cotterêts, e, como romântico, lembra-se dos passeios ao cemitério:

> Je présume que c'est de ces promenades accomplies avec ma mère au cimetière de Villers-Cotterêts qu'est née ma prédilection pour les cimetières, mais pour les cimetières de village, bien entendu – rien ne m'impressionne encore autant aujourd'hui – touchant aux églises avec leur maigre saule pleureur, leurs pierres à moitié brisées et leurs croix peintes en noir, avec une simple inscription blanche disant le nom et l'âge du trépassé.
> Hélas! si je retournais maintenant dans le nôtre, outre la tombe de ma mère, combien de tombes amies y retrouverais-je! Presque tous ceux que j'ai connus dans mon enfance sont là, et, comme le Christ au commencement de la Rome chrétienne, je puis dire: 'J'ai plus d'amis dessous que dessus.' [350]

Assim como procura traçar uma genealogia de sua família, narrando a vida do seu pai, definindo qual é o seu lugar no mundo, Dumas faz um também uma espécie de genealogia daqueles que, na época em que chegou a Paris, eram as pessoas que estavam fazendo as mudanças na arte, dentre as quais ele vinha reclamar um lugar. Sem fazer uma classificação, o autor começa citando o nome de literatos e dramaturgos; depois dos homens que ele chama de "demi-littéraires, demi-politiques", historiadores que tiveram participação política; aqueles que ainda não eram famosos, mas que logo entrariam para o mundo literário, compositores, atores e atrizes e os reis e príncipes. Dumas nomeia, assim, todos aqueles na companhia de quem gostaria de ser lembrado, de modo a construir sua própria plêiade.

A sensação de que o tempo está se esvaindo parece tomar Dumas nos momentos em que se cria uma espécie de tensão entre o passado e o presente:

---

[349] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 386, t. I.
[350] Id., ibid., p. 188, t. I.

> Et quand on pense que voilà vingt ans que les mêmes hommes barrent les mêmes rues; que, tandis que de vieux ils deviennent décrépits, nous, de jeunes nous devenons vieux; qu'ils ont, à force de mauvais vouloirs et de persécutions, poussé Lamartine et Hugo dans la politique, Soulié et Balzac dans la tombe; que je suis resté, à peu près seul, debout et luttant contre eux; qu'ils ont inventé le timbre, comme ce cachet de Salomon qui enfermait les génies des **Mille et une Nuits** dans des vases de terre, et que toute cette compression politique et littéraire éclatera un jour à leur face, tuant et renversant tout autour d'eux sans les atteindre, nains accroupis qui tourmentent éternellement la cendre chaude des révolutions? [351]

E Dumas comenta como a passagem do tempo pode ser diferente para os antigos companheiros de luta:

> Maintenant, peut-être me demandera-t-on comment il se fait que Béranger, républicain, habite tranquillement avenue de Chateaubriand, n°5, à Paris, tandis que Victor Hugo demeure à Marine-Terrace, dans l'île de Jersey.
> Cela est tout simplement une question d'âge et de tempérament. Hugo est un lutteur, et il a cinquante ans à peine; Béranger, à tout prendre, est un épicurien et à soixante et dix ans; c'est l'âge où l'on prépare son lit pour y dormir du sommeil éternel, et Béranger – Dieu lui donne de longues années, dût-il nous les prendre à nous! – et Béranger veut mourir tranquille sur le lit de fleurs et de lauriers qu'il s'est fait!
> Il en a le droit: il a assez lutté dans le passé, et soyez sans crainte, son oeuvre se continuera dans l'avenir! [352]

Ao rememorar aqueles que fazem parte de sua geração, Dumas evoca seus mortos e, com eles, uma época perdida nas brumas do tempo. Cada nome evocado revela uma espécie de parentesco, uma confraria à qual o autor ainda se sente ligado; confraria que Dumas acredita não ter resistido ao passar dos anos.

Contando como foram os preparativos para o grande baile de máscaras que ofereceu aos seus amigos no carnaval de 1833 (ele confunde a data, escreve que foi em 1832...), o autor lembra-se que as paredes do apartamento foram pintadas pelos grandes pintores românticos da época. Dos dez que o ajudaram com a decoração, quatro já estavam mortos.

> Qui vous eût dit alors, dans le joyeux atelier que vous couvriez de vos peintures, et que vous emplissiez de vos rires, pendant

[351] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 947, t. I.
[352] Id., ibid., p. 333-4, t. II.

> ces trois jours de causeries où pétilla incessamment ce charmant esprit dont les artistes ont seuls le secret; qui vous eût dit, morts bien-aimés! que, jeune encore, je vous survivrais, et que je m'arrêterais tout d'un coup en citant le nom de l'un de vous pour me dire: 'Ce n'est point assez pour toi, leur frère, de citer leurs noms; il faut que tu racontes ce qu'ils étaient comme hommes et comme artistes, comme caractère et comme talent...?' [353]

Comovido, lembrando-se de seus companheiros já mortos, Dumas sonda os mistérios do além-túmulo, em uma mistura de compaixão e alegria. Clama pela presença de seus amigos, pede que eles lhe contem sobre suas vidas, sobre seus anseios:

> Tâche douce et triste à la fois que de parler des morts qu'on aime!
> Il est minuit, au reste: c'est l'heure des évocations. Me voilà seul; aucun regard profane ne luira dans l'ombre, effarouchant votre pudeur sépulcrale. Venez, frères! Venez! Racontez-moi, dans cette langue des trépassés, avec ce doux murmure qui ressemble à celui du ruisseau caressant ses rives, avec ce doux bruit des feuilles frémissant dans la forêt, avec ce doux gémissement de la brise pleurant dans les roseaux, racontez-moi votre vie, vos douleurs, vos espérances, vos triomphes, et que ce monde, presque toujours indifférent quand il n'est pas ingrat, sache ce que vous étiez, et surtout ce que vous valiez![354]

O primeiro a ser lembrado, talvez por ter sido o primeiro a morrer, é Alfred Johannot.

> Il s'appelait Alfred Johannot, et il y a aujourd'hui seize ans qu'il est mort.
> Viens, frère! Approche-toi; c'est moi, c'est un ami qui t'évoque. Parle, raconte avec la parole des morts ta jeune et glorieuse vie, et, moi, je la redirai avec la parole des vivants.
> Esprits de la nuit, éteignez jusqu'au frémissement de vos ailes de phalène, et que tout se taise, jusqu'à toi, silence nocturne, fils muet de l'obscurité! La mort parle tout bas, et, moi, je vais parler tout haut.
> Nous l'avons tous vu, jeunes gens de vingt-cinq ans, hommes de quarante, vieillards de soixante et dix.
> Il était bien tel que j'ai dit, n'est-ce pas ?
> Maintenant, voici son histoire. [355]

---

[353] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 659, t. II.
[354] Id., ibid., p. 659, t. II.
[355] Id., ibid., p. 959, t. II.

Alfred Johannot (1800-1837) era pintor e gravador, assim como seus dois irmãos, Charles (1788-1825) e Tony (1803-1852). Ligados aos românticos, freqüentadores do grupo que se reunia no Arsènal, ilustraram grande parte das edições da época. [356] A história da vida de Alfred traz alguns temas que interessam a Dumas: uma passagem em que Napoleão vê o rapaz pintando no Louvre e o elogia; o gênio que se manifesta na juventude; as dificuldades familiares e a morte prematura.

Em outra obra, **Le collier de velours**, a morte de Alfred Johannot é citada. No primeiro capítulo, Dumas, a bordo do Véloce, atracado entre Cartago e Tunis, escreve uma carta a Marie Nodier (filha de Charles Nodier), ainda impressionado com um pesadelo que havia tido na noite anterior. Na carta (escrita no dia 04 de dezembro de 1846, segundo anotação do autor), relembra dos tempos em que se encontravam nos saraus do Arsénal, na companhia de Nodier, rodeados de amigos:

> Oh! puisque je fais appel à vos souvenirs, allons plus loin encore: vous rappelez-vous Fontaney et Alfred Johannot, ces deux figures voilées qui restaient toujours tristes au milieu de nos rires, car il y a dans les hommes qui doivent mourir jeunes un vague pressentiment du tombeau? [357]

A imagem que Dumas evoca de Alfred Johannot e de Antoine Fontaney (1803-1837, escritor que havia estado muito próximo de Marie Nodier) é envolta em um mistério, como se mesmo entre os vivos, já estivessem de alguma forma ligados ao outro mundo.

As dificuldades por que passou Alfred, a morte de seu irmão mais velho aos 37 anos (e os sacrifícios que fez para sustentar os pais e o irmão mais novo), os apertos financeiros de sua família e o sofrimento que o levou à morte marcaram profundamente Dumas. A perda de um companheiro das batalhas românticas ainda no meio da luta fez com que anos depois ainda fosse tema para as suas nostalgias.

---

[356] Os irmãos Johannot tornaram-se protegidos de Déveria, o que lhe garantia a sobrevivência. Conhecidos como excelentes gravadores ilustraram obras de contemporâneos, como Victor Hugo, Walter Scoot, Lamartine, George Sand, Balzac, Chateaubriand, Lord Byron, Fenimore Cooper, Goethe, além de obras de Bernardin de Saint-Pierre, Ariosto, Molière, Cervantes e a Bíblia.

[357] DUMAS, Alexandre. La femme au collier de velours. **Les mille et un fantômes**. Disponível em: http://www.dumaspere.com/pages/biblio/chapitre.php?lid= r30 &cid=1. Acesso mar. 2007.

Depois de narrar a efêmera trajetória do artista, Dumas parece retomar Michelet, que pretende ser a voz dos mortos de outros tempos [358], e transcreve um diálogo imaginário que teria tido com o fantasma de Alfred, no momento em que escrevia aquelas lembranças:

> Le spectre venait de se taire. Alors, me retournant de son côté:
> – Est-ce cela, frère? lui demandai-je, et ai-je bien traduit tes propres paroles?
> Mais je ne vis plus qu'une blanche vapeur qui s'évanouissait, et je n'entendis plus qu'un faible soupir qui s'éteignait dans l'air en modulant le mot 'oui'. [359]

O próximo fantasma a ser evocado é Clément Boulanger (1812-1840):

> Le murmure éteint, l'ombre disparut. Une autre ombre sortit de terre, et s'avança silencieusement comme la première, mais d'un pas plus rapide. On sentait que, chez celle-là, la vie avait été en quelque sorte plus vivante, et que la mort avait tout à coup pris cette existence entre ses bras décharnés, sans s'annoncer longtemps à l'avance, comme elle l'avait fait pour ce pauvre Alfred. [360]

Dumas reconhece o semblante do amigo, tem a impressão de que a sombra inclina-se em sua direção e sente "[...] son souffle effleurer mon front, ainsi que fait le baiser d'um ami après une longue Voyage. De retour de la mort, il m'embrassait." [361]

Clément Boulanger nasceu em 1812. Durante a gravidez, sua mãe teria sentido um imenso desejo de aprender a pintar. E, por mais que seu desejo tenha sido satisfeito, "[...] l'enfant en fut *marqué*, comme on dit en termes de sage-femme". Mesmo ao escrever uma pequena biografia de seu amigo, Dumas não deixa de mencionar o presságio que antecipou o nascimento de Boulanger, seguindo a tradição entre os memorialistas, procura um lugar para esta narrativa, em meio aos ruídos que existiam anteriormente. [362]

Dumas pede ao espectro que lhe conte sobre sua vida e sua morte, a fim de que ele narre sua biografia às gerações que não o conheceram.

---

[358] Como foi comentado no capítulo Memórias e História.
[359] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 664, t. II.
[360] Id., ibid., p. 664, t. II.
[361] Id., ibid., p. 665, t. II.
[362] Cf. capítulo 5, em que é tratada a narrativa romanesca do nascimento de Alexandre Dumas.

> Je crus voir comme une étincelle s'allumer dans les yeux caves du fantôme, et une sorte de sourire passer sur ses lèvres pâles. C'est une si bonne chose que la vie, quoi qu'on en dise, que les morts tressaillent toutes les fois que la parole des vivants arrive jusqu'à eux prononçant leur nom.
> Il parla, et je tressaillis à mon tour, étonné d'entendre des paroles gaies sortir de la bouche d'un fantôme. [363]

A trajetória do pintor é descrita com detalhes até sua entrada como aprendiz no atelier de Ingres. Depois, Dumas reserva espaço à narração do casamento precoce com Marie Monchablon (também artista), ao seu sucesso como pintor, elogiado por Ingres e por Delacroix, à estadia da família na Itália e à sua morte, aos vinte e oito anos, em Constantinopla (1840).

O próximo amigo a ser chamado a dar o seu depoimento é Jean-Ignace-Isidore-Gerard Granville (gravador, 1803-1847).

> [...] c'est vous, cher Granville! Venez! Je commence à avoir autant d'amis sous terre que dessus, venez! Dites-moi que l'amitié est plus forte que la tombe, et je ne craindrai plus de descendre où vous êtes, puisque, en mourant, on réjouit ses amis morts, sans quitter ses amis vivants. [364]

Dumas faz ao amigo uma pergunta acerca de uma das dúvidas cruciais de todos os que ainda estão vivos: a amizade é mais forte do que a morte?

Lembrando-se do tempo em que passavam horas juntos, conversando, enquanto Granville desenhava, conta que jamais pensou em lhe perguntar sobre seu passado ou mesmo sobre seus anseios “[...] vous souriez tristement à la vie, à l’avenir, car toujours vous avez eu un peu de tristesse extravasée au fond du coeur”. Coisas que ousa perguntar, depois que o amigo está morto “[...] et couché dans um tombeau”.

> Vous avez oublié, dites-vous, cher Granville? Je comprends cela. Mais il y a un de vos amis, homme de coeur, homme de talent, qui n’a pas oublié: prenez Charles Blanc, et, à ce dont il s’est souvenu, ajoutez ce dont vous vous souviendrez. [365]

Charles Blanc (1813-1882), irmão de Louis Blanc, era historiador e crítico de arte, fundador, com Édouard Houssaye, da **Gazette de Beaux-Arts**

---

[363] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 665, t. II.
[364] Id., ibid., p. 671, t. II.
[365] Id., ibid., p. 672, t. II.

(1859), publicação de enorme influência na segunda metade do século XIX. Autor de diversas obras sobre arte (que inclui um sistema cromático baseado nas pesquisas de Delacroix e uma monumental **Histoire des peintres de toutes les écoles**, em 14 volumes), publicou, em 1855, uma obra sobre Granville. Lembrando Charles Blanc, Dumas afirma que a morte não separa os amigos, que a memória pode recuperar as lembranças e revivê-las.

A partir daí, narra a vida de Granville (certamente baseado na obra de Blanc). Conforme ocorre com Clément Boulanger, o momento do nascimento marca a existência de Granville:

> Il naquit si débile, que l'on crut un instant qu'il ne naissait que pour mourir; sa mère le prit dans ses bras, et le cacha si bien sur son coeur, que la Mort, qui le cherchait, passa sans le voir. L'enfant la vit, lui, et c'est pour cela que, depuis, il la fit, tant de fois, si ressemblante.
> Jeune, il était taciturne mais observateur, regardant toute chose avec ses grands yeux mélancoliques, et semblant chercher et trouver dans chaque chose une face inconnue et invisible aux autres yeux. [366]

A passagem da morte deixou no menino recém-nascido uma lembrança tão profunda, tão inconsciente, que marcou toda a sua produção posterior, tornando-se um traço distintivo na sua arte. Seus desenhos, segundo Dumas, recriavam o mundo, "[...] un caprice qui touchait à la folie conduisait son pinceau. Um monde plus fantastique que les temptations de Callot et les diableries de Brueguel". Um mundo imaginário saía de suas criações, que provocava quem as observava a "[...] chercher le sens de ces illustrations improvisées de contes d'Hoffmann inconnus."

Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) foi uma personalidade multifacetada: burocrata eficiente e boêmio extravagante; juiz corajoso e diretor de teatro arrojado; músico, desenhista; estudioso de ciências ocultas e visionário, mas, sobretudo, foi um humorista sarcástico. [367]

Dumas deve ter recorrido a Hoffmann pois seu nome estava diretamente associado ao romance gótico, gênero que o almão aperfeiçoou. Ao citá-lo, sabia que o público imediatamente saberia a quem ele se referia: Hoffmann foi

---

[366] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 672, t. II.
[367] CARPEAUX, Otto Maria. Prosa e Ficção do romantismo. In Jacob GUINSBURG (org.). **O Romantismo.** São Paulo: Perspectiva, p. 157-165, 1978, p.162.

extremamente lido na Alemanha, traduzido para o francês, o inglês e o russo e criou um estilo que influenciou outros escritores da época (como Emily Brontë, Prosper Mérimée, Edgard Allan Poe e Gogol). Mais uma vez, Dumas para ter certeza de que sua mensagem vai ser entendida pelos seus leitores usa o recurso da citação, criando no imaginário de seus leitores a cena desejada.

E, neste momento, é a fantasmagoria do desenho e das litogravuras de Granville que Dumas quer evocar. A sua relação com a morte, com os seres do outro mundo, vai se revelando através da narrativa de sua vida e da descrição feita por Dumas de suas obras.

E, como não poderia deixar de ser, a morte vem encontrá-lo: primeiramente, sua esposa e, depois, seus três filhos. Em seguida, ele adoece e também morre. Dumas não deixa de assinalar que "On eût dit que la voix de ces quatre bien-aimés l'appelait à eux. "

O último a ser evocado, nesta parte das memórias que Dumas dedica aos amigos mortos, é Tony Johannot.

> Granville disparut. – Remontait-il au ciel sur le rayon d'une de ces étoiles dont il s'est fait le courtisan, en leur donnant des visages de femme? Allait-il, couché dans la tombe, écouter, pendant le sommeil de la mort, pousser ces femmes à qui il avait donné des tiges?
> Oh! cela est le grand secret que la tombe garde mystérieusement, que la mort ne peut dire à la vie, qu'Hamlet a demandé inutilement à la tête d'Yorick, au fantôme de son père, à la chanson interrompue d'Ophélia! C'est ce que me diraient bien certainement ces deux chers et bons amis à moi, morts le même jour, c'est-à-dire le 4 août 1852 et qui s'appelaient Tony Johannot et Alfred d'Orsay, s'il leur était permis de me le dire.[368]

Apesar de ser o amigo mais próximo (ou, talvez, por isso), Dumas adota uma perspectiva diferente das demais. A biografia do amigo é bem mais resumida e atem-se às impressões que Dumas guardou dos momentos em que estiveram juntos, sem dar espaço ao romanesco.

Comenta apenas o ano do nascimento (1803) e, visto que já havia falado sobre a família Johannot, passa logo ao momento em que o conheceu na casa de Nodier, aos vinte e cinco anos.

---

[368] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 676, t. II.

O talento natural do amigo para as artes é ressaltado, em todos os sentidos, assim como o charme que dele emanava. Dumas rebate as críticas dirigidas a Tony por outros ilustradores, de acordo com as quais ele monopolizava todos os editores com as suas ilustrações, o mesmo tipo de crítica que era dirigida ao próprio Dumas.

> Eh bien, Tony est mort depuis dix-huit mois; voyons, où sont donc ces vignettes qui n'attendaient qu'une vacance pour se produire?
> [...]
> Où sont donc cette fantaisie et ce caprice qui devaient succéder au *chic*? Où est donc cet art qui devait remplacer la marchandise? [369]

No momento em que escreve, Dumas está passando por dificuldades para imprimir as suas memórias. O **La Presse** havia parado de publicá-las e Dumas fundou o jornal **Le Mousquetarie**, que mantinha praticamente sozinho, para continuar escrevendo. O autor defende-se da acusação de monopólio, lembrando os leitores que todos os jornais estão livres, que os escritores podem se sentir liberados para ocupar o seu lugar. "N'attendez pas que je sois mort pour cela!"

Qual seria o segredo que a morte não poderia dizer à vida?Quando escreve, no dia 15 de dezembro de 1853, Dumas pensa na morte. Aos 51 anos, lembra-se daqueles que já se foram e volta-se para o grande enigma da existência. O que lhe reserva o futuro? Seu presente é conturbado, sem muitas perspectivas. Vive entre Paris, onde está a sede do **Le Mousquetaire**, e Bruxelas. Apesar das críticas favoráveis que recebe dos seus amigos (Hugo e Lamartine), os rendimentos do jornal não são suficientes para pagar seus colaboradores.

As memórias deixam de ser apenas um recuo ao passado. Seu passado emerge como uma maneira de pensar o presente e o futuro. Será que Dumas temia ser esquecido, como seus amigos mortos?

Nestes quatro capítulos em que Dumas dedica-se a se lembrar de seus amigos mortos, **Mes mémoires** muda novamente de tom. Em busca das vidas de seus amigos, Dumas quase tece uma narrativa fantástica, que nada tem a

---

[369] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 679, t. II.

ver com a verossimilhança exigida por uma narrativa memorialística. Ele permite-se invocar os espectros, pede sua ajuda para que as suas biografias sejam fiéis ao que foram em vida e imagina diálogos. O autor abre espaço em suas memórias para a fantasmagoria e para a imaginação. Dumas faz entrar em cena uma espécie de inquietante estranheza: mistura a sua narrativa supostamente baseada em acontecimentos reais com um relato de experiências que tocam o sobrenatural.

Desde que a Revolução Francesa trouxe consigo as modificações que transformaram o perfil do público, introduzindo o Terceiro Estado no mundo das manifestações artísticas, o estranho, o terrificante e o sobrenatural se fazem presentes.

Antes mesmo da Revolução, o *roman noir* ou romance gótico já havida chegado da Inglaterra. É o romance dos espectros em castelos arruinados, de mocinhas presas em cárceres subterrâneos, de monges de tendências anticlericais: "[...] uma mistura de sentimentalismo burguês e da mística inglesa contra o Classicismo da aristocracia" [370]. Nasceu um novo gênero literário, cultivado por aristocratas céticos e lido pela nova classe de leitores, cujos autores mais representativos foram Horace Walpole, **The castle of Otranto** (1765); Ann Radcliffe, **The Castles of Athlin and Dunbayne** (1789) e Matthew Gregory Lewis, **The monk** (1796).

Nos teatros de *boulevard*, o herdeiro da tradição *noir* foi o melodrama, que trazia para os palcos mocinhas apavoradas, um mocinho em busca da reabilitação da verdade e um vilão usurpador. A *mise-em-scène* elaborada propiciava o acúmulo de acontecimentos movidos pelo acaso, o que ajudava a compor o clima de mistério.

Em 1829, os contos de E.T.A Hoffmann foram traduzidos por Loève-Veimars e, logo, viraram moda. O fantástico possuía elementos que vinham ao encontro da expectativa da época, como, por exemplo, a intrusão do sobrenatural na vida cotidiana. O leitor de contos de fadas – muito em voga durante o século XVIII – e o amante dos romances góticos deixavam-se facilmente levar pelo encantamento de uma narrativa na qual as leis da

---

[370] CARPEAUX, Otto Maria. Op. cit., 1978, p.160.

realidade pareciam não ter lugar. Para que haja a sensação do fantástico tornava-se necessária uma ruptura, uma falha na coerência que se firmava até então. Daí o estranho, a sensação de que uma situação, um objeto ou uma personagem transitavam entre o mundo real e o fantástico.[371]

Dumas certamente tinha sua imaginação povoada pelos espectros, aos quais faz referência. Influenciado pelas leituras que fez da obra de Charles Nodier, principalmente **Smarra**, que considerava uma obra-prima [372], e de todo o repertório de romances góticos a que sua época teve acesso e ainda pelo contato próximo com a estética do melodrama (que soube como ninguém adaptar em seus dramas românticos e em seus romances-folhetins), Dumas possuía um amplo repertório, alimentado pelas narrativas que ouvia no Arsénal.

Foi em 1823, durante a representação do melodrama **Le vampire**, de Charles Nodier, que Dumas teve contato com o mundo dos seres sobrenaturais:

> D'ailleurs, si informe que cela fût, c'était un essai de romantisme, c'est-à-dire de quelque chose de fort inconnu à cette époque. Cette intervention d'êtres immatériels et supérieurs dans la destinée humaine avait un côté fantastique qui plaisait à mon imagination, et peut-être est-ce cette soirée qui déposa dans mon esprit le germe de **Don Juan de Marana,** éclos onze ans après seulement. [373]

Nesta noite, por coincidência, sentou-se ao lado de Nodier, sem ainda saber de quem se tratava. O bibliófilo lia atentamente um livro e Dumas foi logo puxando conversa. Nodier estava assistindo a peça – da qual ele era um dos autores anônimos – para vaiar (assim, diz ele, evitaria que os outros vaiassem) e lendo um exemplar raro, um Elzévir, sobre o qual dá uma aula a Dumas. Logo que começa o espetáculo, Nodier exclama: “C’est absurde!”, depois de uma cena em que o fantasma Ruthwen pede que Malvina se case com ele. Dumas logo aproveita o comentário para retomar a conversação, perguntando sobre o desabafo:

---

[371] MILNER, Max; PICHOIS, Claude. Op. cit., 1985, p. 151.
[372] Cf. capítulo 6, sobre Victor Hugo.
[373] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 549, t. I.

– Blâmez-vous donc l'intervention des êtres surnaturels dans le drame?

– Non pas, au contraire, je l'aime fort. Tous les grands maîtres en ont tiré de puissants effets: Shakespeare, dans **Hamlet**, dans **Mackbeth**, et dans **Jules César**; Molière, dans **Le Festin de Pierre**, qu'il eût dû appeler **Le Convive de Pierre**, pour que son titre eût une signification; Voltaire, dans **Sémiramis**; Goethe, dans **Faust**. Non, j'aime fort le surnaturel, au contraire, attendu que j'y crois.

– Comment ! vous croyez au surnaturel?

– Sans doute.

– Dans la vie commune?

– Certainement. Nous côtoyons à tout instant des êtres qui nous sont inconnus parce qu'ils nous sont invisibles: l'air, le feu, la terre sont habités. Sylphes, gnomes, ondins, farfadets, lutins, anges, démons, flottent, rampent, voltigent, bondissent autour de nous. Qu'est-ce que c'est que ces étoiles filantes dans la nuit, météores que les astronomes cherchent en vain à nous expliquer, et dont ils ne peuvent découvrir ni la cause ni le but, si ce n'est des anges qui vont, d'un monde dans un autre, porter les ordres de Dieu? Un jour, nous verrons tout cela. [374]

Nodier mistura seres de várias mitologias e impressiona o jovem recém chegado, que fica boquiaberto. Então, Dumas continua:

– Nous verrons, dites-vous?

– Mais oui, nous verrons. Parbleu! pourquoi voulez-vous que nous ne voyions pas ces merveilles?

– Vous dites ‘nous’, est-ce nous personnellement qui les verrons?

– Oh! je ne dis pas cela précisément... Pas moi qui suis déjà vieux; peut être vous qui êtes encore jeune; mais, à coup sûr, nos descendants.

– Et comment diable nos descendants verront-ils une chose que nous ne voyons pas?

– Mais comme nous voyons des choses que n'ont pas vues nos aïeux.

– Que voyons-nous donc qu'ils n'ont point vu!

– Dame! la vapeur, les fusils à piston, l'aérostat, l'électricité, l'imprimerie, la poudre à canon! Croyez-vous que ce soit pour s'arrêter à moitié chemin que le monde marche? Croyez-vous qu'après avoir conquis successivement la terre, l'eau et le feu, l'homme ne se rendra pas maître de l'air, par exemple? Ce serait absurde de ne pas avoir cette conviction-là. Est-ce que vous en doutez, par hasard, vous, jeune homme? Tant pis, tant pis, tant pis!

– Ma foi, monsieur, j'avoue une chose, c'est que je ne doute ni ne crois. Jamais mon esprit ne s'est arrêté sur ces sortes de matières, et j'ai eu tort, je le vois, puisqu'elles peuvent avoir l'intérêt que je me sens prêt à y prendre, si j'avais le bonheur de

[374] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 551, t. I.

> causer longtemps avec vous. – De sorte que vous croyez, monsieur, que nous arriverons peu à peu à connaître tous les secrets de la nature?
> – J'en suis convaincu. [375]

Nodier era um contador de casos que fascinava seus amigos pela mistura de imaginação e erudição. O jovem Dumas encantava-se com um mundo que nem sequer havia imaginado e que alimentava sua fantasia de provinciano. Poderíamos, um dia, ter acesso a estes seres sobrenaturais? É interessante notar que no diálogo recriado a descoberta dos seres imaginários vem junto com a conquista pelo homem dos segredos da natureza e também da ciência. Parece que Nodier pensa ser inevitável que o domínio deste conhecimento aconteça, junto com os avanços científicos da Humanidade.

No momento em que encontra o bibliófilo, Dumas fica realmente impressionado com todo o conhecimento daquele homem, com tudo o que havia aprendido em tão pouco tempo. Em outra obra, **Le collier de velours**, baseada em uma narrativa de Nodier, como explica no prefácio intitulado L'Arsénal, Dumas faz um comentário que explica um pouco do encanto que Nodier exercia sobre as pessoas:

> Nodier savait à peu près tout ce qu'il était donné à l'homme de savoir; d'ailleurs, Nodier avait le privilège de l'homme de génie: quand il ne savait pas il inventait, et ce qu'il inventait était bien autrement ingénieux, bien autrement coloré, bien autrement probable que la réalité. [376]

Antes do terceiro ato, Nodier decide ir embora deixando o seu vizinho sozinho: "Je le regardai s'éloigner avec regret; un pressentiment me disait vaguement sans doute, qu'après m'avoir rendu un grand service, cet homme deviendrait un de mes meilleurs amis." [377]

Nodier deixa o jovem em suspenso: ao final da conversa, a sensação é de que há um *surplus de sens*, ou seja, parece ter havido a revelação de que o sentido da existência ou as explicações para os fenômenos naturais podem estar além da compreensão racional do mundo.

---

[375] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 551, t. I.
[376] DUMAS, Alexandre. La femme au collier de velours. In **Mille et un fantômes**. Disponível em: http://www.dumaspere.com/pages/biblio/sommaire.php?lid=r30. Acesso dez 2006.
[377] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 562, t. I.

Ao mesmo tempo, narrando este acontecimento, Dumas talvez testemunhe menos o crescimento de uma crença no sobrenatural do que uma confiança nos poderes demiúrgicos do escritor (ainda mais que, nesse caso, trata-se de Nodier), que, graças às suas inspirações, imaginação e audácia, colocaram a literatura em contato com as profundezas do inconsciente.

Além disso, Dumas também se aventurou pelo gênero, escrevendo **Les mille et un fantômes**. Publicado em 1849, a obra reúne algumas novelas independentes que têm em comum seu tema: o fantástico. São histórias de espectros que retornam ao mundo dos vivos, de maldições, de encantamentos, de amores sobrenaturais e de acontecimentos inexplicáveis.

Les mille et un fantômes é um conjunto formado por quinze narrativas, compostas durante um jantar em que cada um dos convivas conta uma história sobrenatural. O Avant-propos é uma carta endereçada a M. M*** (que havia comparado Dumas a Sherazade e a Nodier), na qual Dumas explica os motivos que o levaram a escolher para os seus contos temas tão distantes da realidade. O que o move é a nostalgia do passado, o desejo de manter viva uma tradição que a sua geração ainda conheceu, mas com a qual as próximas não terão nenhum contato. Saudades dos contos e das lendas, do charme que o Antigo Regime mantinha.

> Et ce que je cherche surtout, ce que je regrette avant tout, ce que mon regard rétrospectif cherche dans le passé, c'est la société qui s'en va, qui s'évapore, qui disparaît comme un de ces fantômes dont je vais vous raconter l'histoire. [378]

Neste ponto das memórias, Dumas deixa de lado a narração de sua vida. Ao evocar os seus amigos mortos, Dumas procura, através de sua voz, dar a palavra a outros tempos: ao relembrar o passado, mantém a História de sua época viva.

> Je vis avec les morts beaucoup, avec les exilés un peu. J'essaie de faire revivre les sociétés éteintes, les hommes disparus, ceux-là qui sentaient l'ambre au lieu de sentir le cigare; qui se donnaient des coups d'épée au lieu de se donner des coups de poing.

---

[378] DUMAS, Alexandre. Avant-propos. **Les mille et un fantômes**. Disponível em: http://www.dumaspere.com/pages/biblio/chapitre.php?lid=r29&cid=1. Acesso mar. de 2007.

> Et voilà pourquoi, mon ami, vous vous étonnez, quand je cause, d'entendre parler une langue qu'on ne parle plus. Voilà pourquoi vous me dites que je suis un amusant conteur. Voilà pourquoi ma voix, écho du passé, est encore écoutée dans le présent, qui écoute si peu et si mal. [379]

4.5.4 **Vida pessoal**

> Je mentirais et ferais du roman si j'entreprenais de le detailler (...)
>
> Jean-Jacques Rousseau, **Les confessions**.

Durante o século XIX, as noções de espaço público e de espaço privado eram diferentes das atuais. Ao escrever suas memórias, o autor dirige-se habitualmente aos seus familiares e amigos, tendo em vista narrar os acontecimentos em que esteve envolvido; ele trata dos fatos históricos a que teve acesso, como uma figura de seu tempo. Mesmo que seja dirigida aos seus íntimos, o autor se propõe a escrever sobre os acontecimentos de sua vida que tiveram relação com o mundo exterior, com o espaço público. [380]

Mesmo a Revolução Francesa não conseguiu alterar o estilo consagrado das memórias, desde o Antigo Regime: os aspectos da vida privada – o amor, as relações conjugais, a saúde – permanecem na sombra, como se não guardassem nenhum vínculo com a experiência da criação de uma nova nação. Um bom exemplo da divisão em que se concebe a escrita das memórias é o caso de Mme. Roland, que escreveu suas **Notices historiques sur la Révolution** que, como as memórias de homens políticos, constituem uma espécie de diário político. Suas **Mémoires particulières**, entre as mais pessoais, cobrem o período que vai até a Revolução.

---

[379] DUMAS, Alexandre. Avant-propos. **Les mille et un fantômes**. Disponível em: http://www.dumaspere.com/pages/biblio/chapitre.php?lid=r29&cid=1, em março de 2007.

[380] Ver: Lynn HUNT, Revolução Francesa e vida privada. **História da vida privada**. Trad. Denise Bottman. In Philippe ARIÈS e Georges DUBY (org.). São Paulo: Companhia das Letras, vol IV, da Revolução Francesa à Primeira Guerra (sob a direção de Michelle Perrot) p. 22-51, 1991.

Ao escrever **Mes mémoires**, Alexandre Dumas tem muito claro que está escrevendo para ser publicado, mantendo-se muito próximo daquele que acredita ser o seu público leitor.

Por mais que Dumas tente apagar de suas memórias a sua vida pessoal, algumas vezes se trai falando de outros assuntos. Suas paixões, suas animosidades, suas adesões projetam-se nas narrativas dos acontecimentos – e nas escolhas destes acontecimentos –, nos retratos que ele pinta de homens e mulheres de seu tempo – independentemente de ter convivido com eles ou não. Aquele que escreve suas memórias fala de si, falando dos outros. Ao escolher um certo aspecto do fato para comentar ou um adjetivo para descrever uma obra, ao fazer um comentário sobre uma situação, demonstra a sua personalidade, mesmo esforçando-se para escondê-la.

4.5.4.1 Negritude

> Les phamphlets salissent ceux qui écrivent, bien plus que ceux contre lesquels on les a écrits.
>
> Alexandre Dumas, **Le vicomte de Bragelonne**.

Em **Mes mémoires**, um tema ausente, assim como em quase toda a sua obra, fato sempre lembrado pela crítica, é a questão da negritude.

A questão racial, *le prejugé de couleur* como se dizia então, foi tema de uma única obra, **Georges**, publicada em 1843. Neste romance, Dumas conta a história de um rapaz mestiço que, nascido na Île de France (atual Maurice) e enviado por seu pai para a França para estudar, resolve, mais tarde, voltar a sua terra natal para combater o preconceito racial ligado a sua cor. Cheio de peripécias, o romance expõe algumas questões em relação ao racismo importantes na sua época (a narrativa se passa entre os anos de 1810 e 1825), tais como: o racismo (tanto na ilha quanto na França); a dubiedade do mestiço, no que respeita à dificuldade que há entre os mestiços em aceitar a negritude

(o irmão de Georges torna-se um *négrier*); a condição escrava nas colônias francesas e a luta pela liberdade empreendida nas colônias.

Romance de juventude, **Georges** retoma e adapta muitos elementos da história familiar de Dumas. Saint-Domingue é trocada pela Île de France, uma colônia exótica, mas escravagista. Georges é mestiço, como Dumas e seu pai. Quanto à revolta de negros, o autor estabelece a comparação com a insurreição de Saint-Domingue e a independência do Haiti, tema que no período anterior entrou em voga – com **Bug-Jargal**, de Victor Hugo (1826), e **Toussaint Louverture**, de Lamartine (1840). As outras personagens negras, depois de **Georges**, ocupam posições insignificantes (como Zamore, em **Joseph Balsamo**, e Alexis, em **Histoire de mes bêtes**) ou desempenham papéis de selvagens (africanos, em **Le Véloce**).

Em suas memórias, a questão de sua ascendência negra não é explicitada, na medida em que o autor não trata a cor de sua pele como motivo de conflitos. Em nenhum momento, Dumas comenta qualquer tipo de preconceito que teria sofrido, nem mesmo o caso de Eugène de Mirecourt.

Em 1845 – no auge da fama dos romances-folhetins de Dumas, tais como **Les Trois mousquetaires**, **La reine Margot** e **Le comte de Monte-Cristo** – Eugène de Mirecourt publica um panfleto intitulado **Fabrique des romans: Maison Alexandre Dumas et compagnie**. Acusando Dumas de ser "[...] le Méfistópholes nègre de la littérature qui n'est depuis le début de sa carrière que plagiaire et négociant du travail d'autrui", incita seus colaboradores (Félicien, Mallefille, Paul Meurice, Hippolyte Augier, Pier-Angelo Fiorentino e, sobretudo, Auguste Maquet) a não mais "[...] se prostituer ainsi pour un peu d'or, jeter la voracité d'un autre sa portion de gloire, dépouiller une auréole, salir des palmes, renoncer au triomphe". [381]

Mirecourt, antes do ataque, havia procurado Dumas para lhe propor um tema para um romance que seria escrito a quatro mãos. Após ter sido recusado, procurou a Société des Gens de Lettres para protestar contra os procedimentos que, dizia ele, não davam chance aos autores de ganhar a vida. Desprezadas as suas reclamações, Mirecourt procurou Émile Girardin, diretor

[381] SCHOPP, Claude. Op. cit., 1997, p. 381-2.

do jornal **La Presse**, que neste momento publicava **La Reine Margot** com enorme sucesso, para pedir-lhe que fechasse sua porta ao "honteux mercantilisme d'Alexandre Dumas" e a abrisse aos jovens de talento, isto é, a ele, Eugène de Mirecourt. Girardin respondeu-lhe que seus leitores queriam Dumas e que era isso que ele lhes daria.

A difamação foi o caminho escolhido por Mirecourt. Bem informado, talvez por meio de alguns colaboradores de Dumas que se julgavam mal reconhecidos por seu trabalho, Mirecourt toma a obra de Dumas, drama por drama, romance por romance, e revela aqueles que ele chama de verdadeiros autores. O que poderia ser uma crítica torna-se um ataque, na medida em que seu autor mostra-se mal intencionado e ofende Dumas.

"Grattez l'écorce de M. Dumas et vous trouverez le sauvage", bradava o enfurecido (e invejoso) Mirecourt. "Il embauche des transfuges de l'intelligence, des traducteurs à gages qui se ravalent à la condition des nègres travailleurs sous le fouet d'un mulâtre!" [382] Além disso, Mirecourt atacava a vida pessoal de Dumas, ridicularizando a sua esposa Ida Ferrier, Marquise de La Pailleterie.

As acusações foram feitas em um tom tão grosseiro que mesmo os inimigos de Dumas partiram em sua defesa [383]. Dirigindo-se à Société des Gens de Lettres, Dumas evita o debate sobre a pureza literária e articula a sua defesa, ressaltando a sua boa fé e o grande número de obras que escreveu tanto em companhia de seus colaboradores quanto sozinho, além das obras que seus colaboradores publicaram por conta própria.

Perseguindo seu difamador na Justiça, consegue a condenação de Mirecourt a quinze dias de prisão e a divulgação dessa condenação nos jornais, o que acaba de vez com o crédito de seu detrator no mundo das letras. Depois de tanta polêmica, seria de se esperar que Dumas mencionasse o caso em **Mes mémoires**, entretanto, nada é relatado. E não há nenhuma outra

---

[382] MAUROIS, Andrè. Op. cit., 1957, p. 183.

[383] Balzac, que teria ficado radiante em ver o seu rival enxovalhado – pois na época, seus romances também eram publicados em folhetins, disputando o mesmo espaço nos jornais e na vida dos leitores –, escreve à Mme. Hanska, no dia 20 de fevereiro de 1845: "C'est ignoblement bête; mais c'est tristement vrai! Et comme en France, on n'écoute pas les bêtes et qu'on croit bien plus à une calomnie spirituelle qu'à une vérité sottement articulée, cela fera peu tort à Dumas". Cf. Andrè MAUROIS. Op. cit., 1957, p. 183 e Claude SCHOPP. Op. cit., 1997, p. 381.

menção às injúrias que teria sofrido em outras situações por causa de sua ascendência negra.

Poucas são as vezes que Dumas refere-se à sua aparência física em suas memórias, e quando o faz não faz alarde da sua cor de pele:

> J'ai dit que je n'avais jamais été beau; mais j'étais grand, bien découplé, quoiqu'un peu mince; j'avais le visage maigre, de grands yeux, le teint brun; avec cela s'il était impossible de faire la beauté, il était aisé de faire du caractère. [384]

Em suas memórias, Dumas contenta-se em evocar sua aparência física de modo sumário, ao passo que descreve muitas vezes o seu pai. Sua força hercúlea, seus cabelos crespos e seus pés delicados são evocados de modo a criar uma imagem mítica do general.

Entretanto, Dumas, logo no início de sua obra comenta um episódio em que seu pai, aos vinte e dois anos, estando em um teatro, teria sido ofendido por um mosqueteiro, que o tomou por um pajem. Teria sido a cor da pele? [385]

Ao que parece, Dumas não se importava se a cor negra de sua herança ancestral fosse lembrada e até sentia-se orgulhoso dela, desde que a referência fosse em tom amigável, como na passagem citada por André Maurois:

> Nodier fit ce qu'il put pour épurer son goût [de Dumas]; il essaya même de le corriger de sa vantardise, mais sans succés. Depuis qu'il gagnait de l'argent avec **Henri III**, Dumas se couvait de bijoux, de breloques, de bagues, de chaînes et portait des gilets multicolores.
> – Ah! lui disait affectueusement Nodier, vous serez toujours les mêmes, vous autres nègres... Vous aimez les verrotries et les hochets. [386]

Ou na passagem em que o próprio Dumas se chama de "mulâtre", conversando com Marie Dorval. [387]

Contudo, Dumas parecia sentir uma necessidade de provar a si mesmo (e a seus contemporâneos) a todo instante que valia tanto quanto os outros.

---

[384] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 1111, t. I.
[385] Id., ibid., p. 13, t. I.
[386] MAUROIS, André. Op. cit., 1957, p. 71.
[387] Conferir, na seqüência, o item sobre Marie Dorval.

Daí o tom muitas vezes presunçoso. Por outro lado, talvez devido a sua história de vida, Dumas possuía uma disposição natural de compreender a revolta contra a sociedade daqueles que, por algum motivo, fosse a cor da pele, a raça, o nascimento ou a bastardia, se sentiam proscritos dos padrões sociais.

4.5.4.2 *Cherchez la femme!* [388]

C'est par humanité que j'ai des maîtresses; si je n'avais qu'une,
elle serait morte avant huit jours.
Alexandre Dumas.

Famoso por suas conquistas, por seu modo apaixonado de ver as mulheres e por sua *galanterie*, Dumas não transforma em tema de suas memórias os encontros e desencontros amorosos. Poucas são as referências encontradas em **Mes mémoires**.

Durante sua vida, Dumas casou-se formalmente apenas uma única vez. Ida Ferrier, como era conhecida a atriz Marguerite-Joséphine Ferrand, conheceu Dumas no final de 1831; eles permaneceram juntos desde essa data até o ano de 1844. Daí por diante, até que a morte a levasse, em 1859, os desentendimentos eram constantes, principalmente no que diz respeito à guarda de Marie-Alexandrine Dumas, filha de Dumas e Belle Krelsamer, que adorava a madrasta.

O casamento, desaprovado por Alexandre Dumas Fils, então com dezesseis anos, teve como testemunhas Chateaubriand (*pair de France*) e Villemain (*Ministre de l'Instruction Publique*). Apesar da formalização, o

---

[388] Antes mesmo da criação do detetive Hawkshaw do melodrama **The ticket-of-leave man** (1863), de Tom Taylor (1817-1880, editor e dramaturgo nascido na Inglaterra que fez muito sucesso nos Estados Unidos com seus melodramas), tido como o primeiro de uma série na qual se inclui Sherlock Holmes, de Conan Doyle, Dumas havia colocado em cena o detetive Jackal.
Em **Mohicans de Paris** (1854), a personagem Monsieur Jackal foi o primeiro detetive a aparecer na literatura. Atrás de seus óculos verdes, cheirando rapé, dizia sempre: "Cherchez la femme!". Guy ENDORE. **Alexandre Dumas, o rei de Paris**. Trad. Olga Biar Laino. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1962, p. 159.

casamento incluiu uma boa dose de liberdade, pois os dois, de modo que tanto Alexandre Dumas quanto Ida Ferrier mantiveram relacionamentos extraconjugais. Juntos passaram longas estadias fora de Paris, como em Trouville e Florença, por exemplo. Após a separação, Ida tornou-se a amante oficial do Príncipe de Villafranca, vivendo entre Roma e Paris, até sua morte.

Depois de uma vida amorosa atribulada e cheia de romances, Dumas parece ter preferido a discrição, ao escrever as suas memórias. Ele evita entrar em detalhes sobre seus relacionamentos e, quando o faz, imprime no comentário um tom estratégico: ao se referir a detalhes de sua vida íntima, procura esvaziar o sentido pessoal, deixando claro que está contando aquelas intimidades apenas para ilustrar algo mais importante.

A maneira escolhida por Dumas para tratar sua vida pessoal provocou reações enfurecidas. A publicação de **Mes mémoires** foi considerada um ultraje pelas duas únicas mulheres que parecem tê-lo realmente amado: Catherine Labay e Mélanie Waldor.

Catherine Labay

> Le dimanche, Alexandre Dumas emmenait sa voisine dans le bois de Meudon.
> On s'arrêta, d'abord sur l'herbe, puis dans une grotte obscure.
> Qu'y a-t-il de plus dangereux, pour la vertu des couturières, que les grottes?
>
> Andrè Maurois, **Les trois Dumas**.

Alexandre Dumas, assim que conseguiu um emprego em Paris (1823), como secretário do Duque de Orléans, alugou um pequeno quarto na Rua des Italiens, número 1, que será registrado nas memórias: "[..] Du poète, j'avais la mansarde, de l'homme heureux, j'avais déjà le grenier. J'avais mieux que cela: j'avais vingt ans!".[389]

Não demorou muito para que, entre as horas dedicadas ao trabalho, às leituras e aos amigos, Dumas notasse a jovem loira e rosada, com quem

[389] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 585, t. I.

diversas vezes cruzava no seu andar. Marie-Laure-Catherine Labay era uma simples costureira, nascida em Bruxelas, que mantinha em seu pequeno quarto um atelier de costura. Logo a impetuosidade juvenil e os olhos azuis de Alexandre haviam conquistado a jovem de trinta anos, de natureza séria e resoluta. Por economia, ele decidiu mudar-se para a casa de sua nova amante, o que não significava o desejo de um compromisso mais sério.

Neste momento, a vida de Alexandre começou a girar em torno do *grand monde*: freqüentava as *premières* teatrais e os salões bonapartistas, ensaiava a sua entrada triunfal para a glória que tanto desejava. Catherine Labay tinha qualidades, como o bom senso, a fidelidade, o gosto pelo trabalho e até um pouco de charme; faltava-lhe, no entanto, cultura e boas relações. As leituras faziam com que Dumas imaginasse romances mais calorosos, envolventes, com damas da sociedade apaixonadas e atrizes. [390] Talvez, por isso, nada registrou em suas memórias sobre Catherine.

Sobre Catherine Labay, nada é, portanto, comentado em **Mes mémoires**. Apenas são encontradas algumas referências em biógrafos de Alexandre Dumas, tais como Claude Schopp [391] e André Maurois [392], ou de Alexandre Dumas Fils.

Nem mesmo sua mãe sabia que Dumas mantinha um relacionamento tão estável com Catherine. Ao receber um pequeno aumento, escreve à sua mãe, que não o vê desde que partiu de Villers-Cotterêts, convidando-a a vir morar em Paris. Assim que sua mãe chega, Dumas aluga um apartamento maior, para que ela possa acomodar as poucas coisas que trouxe. Indo morar com ela, Dumas passa apenas alguns momentos com sua pequena família.

O nascimento de Alexandre Dumas Fils é outro ponto mencionado com extremo comedimento:

> Au reste, il était d'autant plus important d'aviser, que, le 29 juillet 1824, tandis que le duc de Montpensier venait au monde

[390] MAUROIS, Andrè. Op. cit., 1957, p. 51.
[391] SCHOPP, Claude. Op. cit., 1987.
[392] MAUROIS, Andrè. Op. cit., 1957.

> au Palais-Royal, il me nassait, à moi, un Duc de Chartres, place des Italiens, n°1. [393]

Um duplo erro: o Duque Montpensier nasceu no dia 31 de julho de 1824; Dumas Fils, no dia 27 de julho de 1824. O que teria acontecido? A data citada é a do dia do registro em cartório, em que o menino foi registrado apenas com o nome da mãe; pai desconhecido.

E Dumas continua: "C'était une des raisons qui, jointe à l'éxigüité de la chambre jaune, où il m'était impossible d'installer ma mère, me forçaient à chercher un nouveau logement." [394]

A outra razão para Dumas se ver forçado a procurar um outro apartamento para morar com a mãe é Catherine, presença nem sequer mencionada. No trecho seguinte, comentam-se as dificuldades para encontrar um apartamento que lhe fosse conveniente, que estivesse localizado próximo ao Palais-Royal, que fosse de tamanho suficiente para acomodar a sua mãe e que não fosse muito caro.

A seguir, narra a felicidade de estar novamente morando com sua Mme. Dumas, mesmo que o aluguel do pequeno apartamento fosse alto. Sabe-se que nenhuma palavra foi dita à viúva sobre a sua amante e sobre o seu neto (o que só aconteceu muitos anos depois).

A infância de Alexandre II foi marcada pela vida árdua que levava com sua mãe, de quem herdou o caráter correto e o senso prático. Por outro lado, as visitas de seu pai acendiam nele a imaginação e a necessidade de ser admirado e amado.

Apenas em 1831, movido pelo sucesso de **Antony** e pelo nascimento de sua segunda filha, Alexandre Dumas decidiu reconhecer o filho. Com este ato, Dumas mudou completamente a vida do filho, separando-o da mãe. Uma longa briga pela guarda do rapaz tem início, causando marcas eternas em Alexandre II. [395] Rebelde, é enviado ao internato, onde é maltratado pelos colegas por

---

[393] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 740, t. I.
[394] Id., ibid., p. 741, t. I.
[395] Dores que mais tarde servirão como tema para a peça **Le fils naturel** (1858), na qual defende a tese segundo a qual todo pai deve ser responsável pelo filho que traz ao mundo.

causa de sua ascendência negra e por ser filho de um homem de letras e de uma costureira.

Mesmo que, depois de adulto, Alexandre II tenha conseguido manter um bom relacionamento com seu pai, chegando mesmo a levar, por algum tempo, uma vida tão dissoluta quanto a dele [396], a sensação de abandono sofrida na infância jamais foi esquecida. Já adulto, dizia: "Mon père c'est un grand enfant que j'ai eu quand j'étais tout petit." [397] E durante toda a vida, os sentimentos entre pai e filho foram contraditórios, o filho obrigando-se a cuidar do pai, e Dumas, em baixa no momento em que Alexandre II faz sucesso com **La dame aux camélias**, fica incomodado com a ascensão e com a maturidade de seu filho. [398]

A partir de 1844, para distingui-los, começam a chamá-los de Alexandre Dumas Père e Alexandre Dumas Fils, o que desagrada ao pai, que logo escreve:

> Tu devais, au lieu de signer Alex(andre) Dumas, comme moi, – ce que peut avoir pour nous deux, un jour, un grave inconvénient, puisque nous deux signatures sont pareilles – signer Dumas Davy. Mon nom est trop connu, tu comprends, pour qu'il y ait doute – et je ne puis ajouter *père*: je ne suis pas encore trop jeune pour cela. [399]

Em uma carta endereçada ao filho, no dia seguinte da primeira apresentação de **La dame aux camélias**, aos 3 de fevereiro de 1852, Dumas escreve apenas: "Enchanté, reçois toutes mes embrassades". E segue pedindo que o filho lhe resolva pequenos problemas em Paris (pergunta sobre dois quadros, um lustre de bronze, um móvel, um espelho e candelabros que estavam no Chateau de Monte-Cristo e pede que ele os envie para que possa vendê-los), que dê um recado a Viellot, e termina, dizendo o seguinte: "Donc fais le plus d'argent possible et arrive-nous".[400]

---

[396] Este período de sua vida foi tema de um livro de poesias, chamado **Péchés de jeunesse** (1847), em que ele renega sua vida libertina.
[397] MAUROIS, André. Op. cit., 1957, p. 186.
[398] As dificuldades de relacionamento entre os dois deu origem a peça **Le père prodigue** (1859).
[399] SCHOPP, Claude; FRÉMY, Dominique. Quid de Dumas. In DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p.1278.
[400] DUMAS, Alexandre. Correspondences. Op. cit., p. XXXV-LIII, 1989, p. XXXVI.

Para contextualizar o momento em que escreveu **Antony**, Dumas vê-se obrigado a comentar alguns detalhes de sua vida pessoal. Conta-nos como convenceu Marie Dorval a representar Adèle e dá-nos uma pequena pista – falsa – sobre quem seria a dama que havia provocado a paixão tempestuosa retratada no drama romântico.

Mélanie Waldor

> A vida prejudica a expressão da vida. Se eu vivesse um grande amor nunca o poderia contar.
>
> Bernardo Soares, **Livro do desassossego**.

Em 1827, Alexandre Dumas é convidado por seu amigo Delanoue para ir assistir a uma conferência sobre literatura no Athénée [401], em Paris. Depois da conferência, o palestrante, M.Villanave (professor de literatura, tradutor de Ovídio e Virgílio e colecionador de documentos e autógrafos), convidou-os para tomar chá em sua casa. Impressionado com a quantidade de livros e de documentos e com a erudição do professor, Dumas descreve a casa como quem faz o inventário de seu dono:

> "[...] chaque oiseau a son nid fait d'herbes ou de plumes différents; chaque homme a sa maison – quand il a une maison toutefois – appropriée à son caractere, à son tempérament, à sa fantaisie.
> La maison de M.Villenave avait donc son caractère à elle, emprunté au caractère de celui qui l'habitait" [402].

Fascinado pelo cenário que acabava de conhecer, Dumas tece comentários e relações entre a aparência opressiva e cinzenta da casa e a personalidade de seu dono. Mélanie Waldor é a filha de M.Villenave. Nenhum detalhe maior é dado sobre a moça. Mas o hábito de Dumas de reescrever suas histórias em **Mes mémoires** fornece-nos um pouco mais sobre a convivência com a família.

---

[401] L'Athénée (criado em 1785 com o nome de Lycée) era um estabelecimento de ensino que oferecia cursos livres. Muito em moda até o final da Monarquia de Julho, atraía principalmente a sociedade letrada.
[402] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 911, t. I.

Todo o trecho em que Dumas nos conta sobre M. Villenave já havia sido publicado como parte fundamental de um conto chamado **Le testament de M. de Chauvelin**, em uma coletânea de contos fantásticos intitulada **Les mille et un fantômes** (1849). Pela narrativa de Dumas, podemos perceber que ele foi muito bem acolhido pela família, inclusive pelo M.Villenave, a quem ele presenteava com cartas enviadas por Napoleão e outros generais ao seu pai.

> J'ai dit combien la maison de la rue de Vaugirard m'avait été douce, bonne et hospitalière; de la part de Mme. de Villenave, parce qu'elle était naturellement affectueuse; de la part de Mme. de Waldor, parce que, poète, elle aimait les poètes; de la part de Théodore de Villenave, parce que nous étions du même âge tous deux, et tous deux à cet âge où l'on a besoin de donner une part de son coeur et de recevoir une part du coeur des autres. [403]

Em suas memórias, Dumas comenta o passeio até a casa de M. Villenave, apresenta sua família e acrescenta:

> En ma qualité d'étranger, j'eus le poste d'honneur, c'est-à-dire que je donnai le bras à madame Waldor. Vu la longueur de la route, c'était un moyen de faire connaissance.
> Au reste, ne nous étant jamais vus, ne nous étant jamais parlé, ce long trajet n'eût pas été sans embarras pour nous deux, si Delanoue ne se fût mis en tiers dans la conversation, de la place du Palais-Royal à la rue de Vaugirard.
> Ce fut un grand service qu'il rendit à chacun de nous, et dont chacun de nous lui sut gré au fond du coeur.
> Quelle étrange chose que ces rencontres fortuites, et combien il m'eût étonné, celui qui m'eût dit que cette famille, que je ne connaissais pas deux heures auparavant, qui m'était complètement étrangère, allait, pour deux ou trois ans, presque devenir la mienne, et que ce chemin qui m'avait paru si long, de la rue du Faubourg-Saint-Denis à la rue de Vaugirard, je le ferais, à l'avenir, tous les jours deux fois! [404]

Pelos seus biógrafos, sabemos que as coisas não se passaram assim. Mélanie Waldor tinha seis anos a mais que Alexandre Dumas quando se conheceram, na conferência de M.Villenave. Naquele noite, depois de se conhecerem, seguiram com o grupo a pé até a casa dos Villenave para o chá. Casada com um capitão da infantaria, mais velho do que ela, Mélanie tinha uma filha pequena e morava com seus pais em Paris, pois não gostava da

---

[403] DUMAS, Alexandre. **Les mille et un fantômes.** Disponível em: http://www.dumasperecom /pages/biblio/chapitre.php?lid=r32&cid=3. Acesso mar. de 2007.
[404] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 903, t. I.

rotina das pequenas cidades do interior para as quais seu marido era transferido. Ela bem que tentou resistir aos ataques, mas, pouco a pouco, Dumas a inunda de cartas violentas, sensuais, diárias, em que prometia prazeres e uma paixão eterna.

Mélanie, apaixonada, cede aos encantos de Alexandre e torna-se sua amante. Os encontros furtivos têm como cenário, um pequeno e discreto quarto que Alexandre aluga. Incentivado por ela, começa a abordar temas mais nobres (faz uma adaptação de Schiller e compõe uma tragédia, que será aceita pela Comédie-Française, e escreve **Henri III**).

Sobre o período, Dumas menciona em **Mes mémoires** o momento em que leu sua peça, sem mais explicações:

> **Henri III** achevé, je le lus chez madame Waldor en petit comité. La pièce fit grand effet; mais l'avis unanime fut que je devais faire représenter **Christine** auparavant. **Henri III**, disait-on, était trop risqué pour un premier ouvrage. [405]

Apesar do romance, Dumas mantém casos com outras mulheres, principalmente com a atriz Virginie Boubier, enquanto são feitos os ensaios para **Henri III et sa cour** (setembro de 1828)[406], a primeira de uma série de atrizes seduzidas pela glória e pelos encantos do autor. Mélanie incomoda-se com a situação, mas, mesmo assim, assume cada vez mais o relacionamento, alugando um apartamento para si, recebendo os amigos de Dumas em sua casa e acompanhando-o ao salão de Nodier.

Em 1830, Mélanie engravida e parte para o campo para ter o bebê discretamente. Dumas deveria acompanhá-la, tão-logo terminasse seu novo drama, **Antony**, inspirado em seus amores com Mélanie, mas não consegue deixar Paris (está envolvido com Belle Krelsamer e com a Revolução de Julho). Quando se encontram, tudo dá errado: Dumas confessa sua ligação com Belle, Mélanie perde o bebê (que se chamaria Antony) e o rompimento é inevitável.

---

[405] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 929, t. I.

[406] Dumas faz um pequeno comentário sobre esta atriz em **Mes mémoires**: “Je suivais mes répétitions avec une grande assiduité, attiré – à ce que je disais, moi – par l’intérêt que je portais à l’ouvrage, et – à ce que disait Mlle.Mars – par celui que je portais à une très belle et très gracieuse personne [...] à Mlle.Virginie Bourbier”. DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 936 t. I.

Entretanto em suas memórias, Dumas cita apenas o local em que Mélanie esteve hospedada, sem maiores detalhes:

> L'endroit que j'avais marqué comme mon centre d'opérations était une petite ferme appartenant à M. Villenave; cette petite ferme, dont j'ai déjà parlé, était située entre Clisson et Torfou, et se nommait La Jarrie. Madame Waldor habitait cette ferme, depuis trois ou quatre mois, avec sa mère et sa fille. [407]

Ainda desesperada, Mélanie volta à Paris, ameaça cometer suicídio e suplica a Dumas que volte. Apenas com a publicação de Antony, por causa dos versos que lhe servem de prefácio – copiados em **Mes mémoires** – é que ela desiste da reconciliação. [408]

Admitindo que **Antony** provocou muitas controvérsias, Dumas pede permissão ao leitor para continuar seus comentários sobre os ensaios, a *première* e o enorme sucesso do drama. Diz tratar-se de sua obra mais original e pessoal.

> Quand je fis **Antony**, j'étais amoureux d'une femme qui etait loin d'être belle, mais dont j'étais terriblement jaloux: jaloux parce qu'elle se trouvait dans la position d'Adèle, qu'elle avait son mari officier dans l'armée, et que la jalousie la plus féroce que l'on puisse éprouver est celle qu'inspire un mari, attendu qu'il y a pas de querelle à chercher à une femme en puissance de mari, si jaloux que l'on soit de ce mari. [409]

Vinte e quatro anos depois do amor ter acabado, depois de toda a loucura amorosa ter passado, Dumas diz: "Lisez **Antony**: ce que j'ai souffert, c'est Antony qui vous raccontera". [410]

Por meio da epígrafe escolhida para a publicação da peça, uma frase de Byron ("Ils ont dit que Child Harold c'était moi... peu importe") [411], e da inclusão dos versos apaixonados (medíocres, segundo o próprio autor, mas que devem

---

[407] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 233, t. I.
[408] Em um bilhete enviado de Bruxelas, Dumas pede a seu filho, em 18 de julho de 1852, que lhe envie os versos feitos à "petite Waldor" e seu epitáfio ("Saro di te o di morte"). Entretanto, nem os versos nem o epitáfio são reproduzidos em **Mes mémoires**. Cf.: Alexandre DUMAS. Correspondance. in DUMAS, Alexandre. Op. cit., p. XLV, t. I.
[409] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 472, t. II.
[410] Id., ibid., p. 472, t. II.
[411] Anos antes de Flaubert!

ser compreendidos como uma forma de desabafo), Dumas expõe sua dor. “Antony c’était moi, moins l’assassinat. Adèle, c’était elle, moins la fuite.”[412]

A infidelidade feminina, exposta de forma tão pungente, como um tema contemporâneo, chocou as platéias e os críticos. Com Antony, Dumas conseguia dar ao herói moderno a violência dos homens da Renascença, fato que parecia novo. Foi preciso que houvesse a Revolução de Julho para que a peça fosse liberada, para que fosse possível retratar os modos da época sem retoques (liberdade que permitiu algumas obras de Balzac). Contudo, no momento em que Dumas escreve Antony, a censura é ainda severa: o autor não poderia se furtar a constatar o adultério, devendo condená-lo e punindo os culpados.

Dumas não tinha o direito de dizer, em cena, que uma mulher pode às vezes ser culpada pela traição e feliz, por mais que ele pensasse assim. Talvez de uma maneira um pouco torta, visto que mais de uma vez sua conduta, na vida real, fez sofrer suas amantes.

Belle Krelsamer

La donna è mobile.

Puccini, **La Traviatta**.

No mesmo período em que estava loucamente apaixonado por “Adèle”, Dumas manteve outros relacionamentos. Fidelidade no amor nunca foi seu forte.

Além da atriz Virginie Bourbier, *amitié amoureuse* que se manterá até 1848, em maio de 1830, Dumas é apresentado à atriz Mélanie Serres (Belle Krelsamer), que atuou na peça **Henri III et sa cour**, durante a tournée. Bela e sedutora, resistiu por três semanas aos charmes de Dumas mas, assim que cedeu, alugou um apartamento na mesma rua em que ele morava. Com a partida da outra Mélanie para o campo, Dumas passa a dedicar-lhe todas as suas horas livres.

---

[412] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 473, t. I.

Em **Mes mémoires**, Dumas introduz a nova amante comentando que levou um amigo para jantar no terceiro andar do número sete da Rue Université (o dele ficava no número 25...), no apartamento de Mélanie Serre (Belle Krelsamer), “une très jolie femme”. Dumas havia decidido deixar para depois a sua viagem para a Argélia, pelo mesmo motivo que o havia feito marcá-la: a curiosidade. “Son avis était que j’aurais pu trouver une meilleure raison, d’abord pour partir, ensuite pour rester”.[413] Curiosidade de ver a Argélia recém-conquistada; curiosidade de acompanhar os rumos que a política na França estava tomando e que levariam à Revolução de 1830.

Na tentativa de criar laços mais próximos com Dumas, e de assegurar o seu monopólio, Serres afasta completamente Waldor – não sem antes provocar algumas disputas, idas e vindas – e engravida.

E Dumas comenta:

> Les lecteurs qui m’on fait la grâce de suivre les différentes phases de ma vie dans ces mémoires doivent s’être aperçus combien j’ai été avare de détails du genre de ceux que je leur communique en ce moment; mais j’aurai plus d’une fois l’occasion de revenir sur cette liaision, dont Dieu a permis que, pour mauvais jours, il me restât un de ces vivants souvenirs qui changent les tristesses en joie, les larmes en sourire. [414]

Ao desculpar-se por dar detalhes tão íntimos aos leitores, usando metáforas deixa escapar o nascimento de sua filha. “Un de ces vivantes souvenirs”: Marie-Alexandrine, nascida em 05 de março de 1831, que Dumas registrou dois dias depois. [415]

E conta como, graças a Firmin, ator que representou Sainte-Mégrin na tournée de **Henri III**, foi apresentado a Belle, “une magnifique duchesse de Guise”, que queria um papel.

> Je commençai par demander à Firmin quel degré d’intérêt et quel genre d’intérêt il portait à sa protégée.
> J’ai toujours fort respecté les protégées de mes amis et, en face de cette belle personne, la demande acquérait une certaine importance.

---

[413] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 26, t. II.
[414] Id., ibid., p. 26, t. II.
[415] Belle já tinha um filho de pai não reconhecido e uma filha, proveniente de uma relação com o Barão Taylor, comissário real junto ao Théâtre-Français. Ver Claude SCHOPP et Dominique FRÉMY. Quid de Dumas. In DUMAS, Alexandre. Op. cit., p. 1295, t. II.

> Firmin m'avait répondu que son intérêt était tout artistique, et qu'ainsi le mien pouvait prendre la forme qui lui conviendrait. [416]

Encantado pela beleza da jovem Mélanie S*** (na obra é assim que seu nome é redigido), como ele a nomeia, Dumas coloca-se à inteira disposição para ajudá-la na procura por algum papel, convencendo-a a ter paciência e esperar. Durante esta espera, a ligação entre os dois tornou-se mais forte.

Depois do nascimento da menina – que foi imediatamente entregue a uma babá – Mélanie passa dois meses com Dumas em Trouville, enquanto ele escreve **Charles VII et chez ses grands vassaux**. Desejando levar uma vida familiar, o novo casal aluga uma casa e Mélanie convence Dumas a trazer Alexandre II para morar com eles.

Mas, ao final de 1831, o ator Bocage apresenta a Dumas uma jovem atriz chamada Ida Ferrier. Esta nova relação parece não abalar a situação de Belle, que continua acompanhando seu amante em uma viagem de junho a outubro de 1832 à Suíça e ao norte da Itália. No dia 30 de março de 1833, Belle recebe, junto com Dumas, os convidados para o grande baile de máscaras.

No verão de 1833, Dumas escreve **Angèle** para que Ida represente. Na première, Belle, enraivecida, é obrigada a assistir ao sucesso da outra. A partir desta época, desaparece para nunca mais voltar, deixando sua filha aos cuidados do pai e de sua amante, que a tratará muito bem (mesmo após separar-se de Dumas).

---

[416] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 26, t. II.

Marie Dorval

> Elle ne s'appelait pas Marie Dorval, alors: ces deux noms, si doux à prononcer, qu'ils semblent avoir dû toujours être les siens, ces deux noms n'étaient pas encore liés l'un à l'autre par la chaîne d'or du génie.
>
> Alexandre Dumas, **Mes mémoires**.

> L'amour physique pardonne toutes les infidélités, mais toi, amour de l'âme, amour passionné, tu ne peux rien pardonner.
>
> Alfred de Vigny, **Journal d'un poète**.

A primeira vez que Dumas viu Marie Dorval, ela estava em cena, no melodrama de Charles Nodier, **Le vampire** (1823), no qual ela fez a sua primeira apresentação notável. Entretanto, o primeiro encontro será apenas sete anos depois, na noite após a apresentação de **Christine** (30 de março de 1830). A cena, recriada em **Mes Mémoires**, narra a aproximação de Dorval, dando conta de sua personalidade irreverente. Dumas está andando pela rua, ainda sonhando com a noite de sucesso, quando uma mulher sai da janela de um *fiacre* e grita seu nome:

> Je me retournai. Le fiacre s'arrêta; j'ouvris la portière.
> – C'est vous qui êtes M.Dumas? me dit la personne qui était dans le fiacre.
> – Oui, madame.
> – Eh bien, montez ici, et embrassez-moi... Ah! Vous avez un fier talent et vous faites un peu bien les femmes!
> Celle qui me parlait ainsi, c'était Dorval. [417]

Sempre recriando os acontecimentos como se estivesse escrevendo uma obra de ficção, Dumas nos conta como, após ter sua peça quase finalizada, mas recusada pelos atores que deveriam representar o casal principal da peça (Mlle. Mars e Firmin), sai correndo para a casa de Marie Dorval com a peça debaixo do braço.

As cenas que se seguem, devidamente recriadas pelo romancista, deixam entrever além do que os "diálogos" explicitam. Fazendo um jogo de insinuações, Dumas demonstra intimidade na maneira com que fala com Marie, deixa notar que há (ou houve) uma ligação mais íntima entre eles.

---

[417] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 1106, t. I.

Entretanto, para o leitor, fica a sensação de que esta atração que se sente no ar não passa de uma paixão platônica de Dumas por Marie:

> – Ah! Tu es gentil! Me dit-elle avec cet accent traînard qui avait quelquefois dans sa bouche un si grand charme; il y a six mois qu'on ne t'a vu!
> – Que veux-tu, ma chère! Dis-je en entrant et en lui jetant les bras autour du cou, j'ai fait, depuis ce temps-là, un enfant et une révolution, sans compter que j'ai manqué deux fois d'être fusilé... Eh bien, voilà comme tu embrasses les revenants, toi?
> – Je ne peux pas t'embrasser autrement, *mon bon chien*.
> C'était le nom d'amitié, je dirai même d'amour, que Dorval m'avait donné. Et son *bon chien* lui a été fidèle jusqu'à la fin, pauvre Dorval!
> – Et pourquoi ne peux-tu m'embrasser? Lui demandai-je.
> – Je suis comme Marion Delorme: je me fais une virginité.
> – Impossible?
> – Parole d'honneur! Je redeviens sage;
> – Ah! Ma chère! Je parlais d'une révolution que j'avais faite: en voilà une seconde. Qui diable a fait cela?
> – Alfred de Vigny.
> – Ne me parle pas, j'en suis folle!
> – Et que fait-il pour te maintenir dans ces bons sentiments?
> – Il me fait de petites *élévations*.
> – En ce cas, ma chère, reçois mes sincères compliments: d'abord, de Vigny est un poète d'un immense talent; ensuite, c'est un vrai gentilhomme: cela vaut mieux que moi, qui suis un mulâtre. [418]

Dumas prometeu que seria fiel a ela até o fim. Apesar de parecer que Marie está devotamente ligada a Vigny – e é esta a intenção do autor, mostrar que ela está realmente envolvida e regenerada – sabe-se que nesta época, Dumas e Marie mantinham algo mais do que uma amizade. [419] No momento em que ele vai ler a peça para Marie, chega Vigny, e Dumas é obrigado a fazer como suas personagens: acobertado pela empregada, sai escondido.

A leitura só será possível à noite. Dumas chega e encontra Marie só. Antes de permitir que Dumas comece a ler, Marie pergunta-lhe, docemente, se ele a ama verdadeiramente. Diante da resposta afirmativa, ela pede-lhe que, se deseja preservá-la do sofrimento, se deseja que ela represente o papel de Adèle:

---

[418] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 303, t. II.

[419] De Vigny, perdidamente apaixonado por Marie, demorou a perceber que estava sendo traído, e sobretudo com Dumas, de quem era bem próximo. Assim que a peça foi encenada, o poeta escreveu um artigo para a **Revue des Deux Mondes**, no qual elogia ardentemente o drama e a atuação de Marie Dorval. Cf.: Andrè MAUROIS. Op. cit., 1957, p. 99.

> – Eh, bien, ne me tourmente plus comme tu as fait ce matin. Je n'aurais pas la force de me défendre, moi, et... et je suis heureuse comme je suis; j'aime Vigny, il m'adore. Tu sais il y a des hommes que l'on ne trompe pas, ce sont les hommes de génie, ou, si on les trompe, ma foi, tant pis pour celles qui les trompent!
> – Ma chère Marie, lui dis-je, tu es à la fois l'esprit le plus élevé et le meilleur cœur que je connaisse. Touche là, je ne suis plus que ton ami.
> – Ah! entendons-nous, je ne dis pas que cela durera toujours.
> – Cela durera, du moins, tant que tu ne me rendras pas la parole que je te donne.
> – C'est dit. Si, un jour, cela m'ennuie, je t'écrirai.
> – À moi?
> – À toi.
> – Avant tout autre?
> – Avant tout autre, tu sais bien comme je t'aime, mon bon chien... [420]

É um trato que deixa claro que não haverá a traição, de nenhuma das partes. As frases, recriadas, parecem ter saído da boca da própria Adèle!

Marie fica envolvida com a intriga da peça e vai, à medida que ouve, comentando as passagens, repetindo as falas de Adèle com a entonação necessária e comove-se com a situação da personagem que foge para não trair o marido.

Cabe aqui citar o comentário feito por Sainte-Beuve em relação à obra de Chateaubriand, **Mémoires d'outre tombe**:

> Non pas, encore une fois, que ces Mémoires ne soient sincères, mais ils sont surtout poétiques, et n'ont que ce genre de sincérité-là, – une vérité d'artiste. Or l'artiste ici rend son émotion, son impression telle qu'il l'a au moment où il écrit, non pas telle qu'il l'a eue dans le moment qu'il raconte. Il substitue à son insu impressions et effets d'aujourd'hui à ses sentiments d'autrefois. [421]

Ao narrar episódios de sua vida nos quais Marie Dorval esteve envolvida, Dumas procura recuperar a imagem de sua amiga diante de si e de seus leitores. A relação intensa que os dois mantiveram – apesar de Marie estar ligada a Vigny e Dumas casado com Ida – tornou-se uma amizade

---

[420] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 307, t. II.
[421] SAINTE-BEUVE, **Chateaubriand et son groupe littéraire**, Troisiéme leçon. Paris: Garnier, t. I, 1948, p. 89 apud GUSDORF, Georges. Op. cit., 1991, p. 177.

cúmplice. [422] No momento em que Dumas escreve misturam-se as emoções: o calor do romance que houve entre os dois, as lembranças dos encontros, o rompimento, a vida de Dorval transformando-se em tristeza pela morte de seu neto. E depois, a pobreza e a doença que a levaram a morrer em seus braços.

> Ô splendide organisation que la mort a cru détruire en la frappant entre mes bras, et que j'ai juré, moi, de ne pas laisser détruire par la mort; oh! je te ferais revivre, je te l'ai dit, et puisque ceux qui avaient le droit d'exiger de moi le mensonge m'ont autorisé à dire la vérité, sois tranquille: à chaque évocation de ma plume, tu sortirais de la tombe, palpitante de réalisme, avec les faiblesses qui te faisaient femme, avec les qualités qui te faisaient artiste; telle enfin, que Dieu t'avait créée. Pour toi pas de voile, pour toi pas de masque; te traiter comme une femme vulgaire serait insulter à ton génie! [423]

As emoções vão se acomodando em camadas, fazendo com que o autor tenha contato com uma mais recente, outra mais antiga, de modo a formar um mosaico que traga de volta a imagem de Marie Dorval que ele compôs. E essa imagem é formada por fragmentos que, amalgamados pela saudade do passado, recriam as cenas e as emoções.

Resumo do capítulo:

Dumas não se preocupa em adequar seu estilo ao escrever suas memórias: os recursos narrativos que usa são os mesmos utilizados em suas outras obras, tanto nas *causeries*, quanto nos romances folhetins ou nos dramas românticos.

A narrativa vem atrelada à figura do narrador que faz as vezes de um mestre de cerimônias, apresentando as personagens, comentando as ações, preparando o desenrolar das cenas e mantendo o leitor atento, quase como em uma conversa animada. A presença do autor é evidente, não apenas por narrar

---

[422] Em seu leito de morte (1849), Marie pediu a Dumas que não deixasse que a enterrassem em uma vala comum; o velho amigo falido, para cumprir o último desejo da atriz, penhorou as suas condecorações, pediu dinheiro a quem pôde e, emocionado, enterrou a amiga. Seis anos depois, para conseguir fundos para construir a lápide, escreveu e vendeu **La dernière année de Marie Dorval**, dedicado à George Sand (1855), que também manteve uma *amitié amoureuse* com Marie.

[423] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 311, t. II.

na maioria dos casos passagens de sua vida, mas também por tecer comentários pessoais.

Esta conversa com o leitor permite que o narrador sinta-se livre para brincar com os tempos da narrativa. A espiral do tempo, proporcionada por uma escrita memorialística na qual o narrador oscila entre o presente da escritura e os vários pontos do passado a que tem acesso, proporciona em **Mes mémoires** recuos voluntários a épocas distantes assim como inserções que pontuam o momento da escritura. Em busca de um lugar no futuro, as memórias procuram tecer as lembranças que deverão ficar para a eternidade.

Para traçar este percurso, Dumas procura em seus escritos uma linha do tempo, que permita norteá-lo. Reorganizando as suas lembranças a partir de outros textos já escritos, as memórias são escritas como uma *bricolage*, formando o tecido de uma vida feita de letras. Teseu retoma o seu fio de Ariadne, mais uma vez, para mostrar como em um labirinto de textos de outros autores, consegue criar seu próprio enredo.

Os diálogos, tão cuidadosamente recriados, urdem as tramas da narrativa, colocando o leitor diante da cena, como nos dramas românticos de então. A verdade é expressa através de um recurso evidentemente ficcional, o autor se compraz em dizer que tudo se passou como está escrito e o leitor, envolvido pela ação, deixa-se levar.

Uma infinidade de temas perpassa as *memórias*, transformando a obra em um grande almanaque. Tudo, ou quase tudo passa pela pena de Dumas. Entretanto, alguns temas merecem destaque pela presença marcante ou pela ausência. Entre aqueles que são constantemente lembrados, mereceu maior destaque a questão da verdade (o desejo do narrador de se qualificar como isento) e a nostalgia dos tempos idos (as saudades do tempo de juventude e dos amigos mortos). Por não terem sido bem explorados por Dumas, estão presentes a questão da negritude e sua relação com as principais amantes.

Como, afinal, justificar a escolha por não tratar profundamente da sua vida pessoal? O autor parece esquecer-se de passagens que poderiam pôr em dúvida o monumento que pretende construir para sua época e para si. Não há

nenhum comentário sobre as suas históricas disputas com Hugo (com brigas que chegaram a durar quinze anos), sua briga famosa com George Sand (provocada por um caso amoroso que acabou mal, pelo qual Dumas duelou com Gustave Planchet), seu caso com Marie Dorval e outras situações indesejáveis que provocaram uma amnésia no autor. “Le monument élevé à la gloire du romantisme ne doit pas être défiguré par les figures hideuses de la haine, de la trahison et de la petitesse”. [424]

[424] SCHOPP, Claude. Préface. In DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. XXXII, t. I.

CAPÍTULO V

EM BUSCA DE UMA IMAGEM DE SI MESMO

Sa vie est encore son plus amusant ouvrage, et le plus curieux
roman qui demeure de lui est celui de ses avenures.

Brunetière.

A Condessa Dash, Gabrielle-Anne de Courtiras (1802-1872), grande amiga de Alexandre Dumas (e autora de alguns romances publicados com o nome dele, como **Mémoires d'une aveugle** ou **La dame de volupté**), escreve em sua obra **Mémoires des autres, souvenirs anecdotiques sur mes contemporains**, que haviam três Dumas.

O primeiro poderia ser chamado de Dumas dos palcos é o autor de **Antony**, **Henri III** e **Christine**: sentimental, apaixonado, vivendo fora do mundo, criando para si um outro mundo nas nuvens. É o Dumas com quem as mulheres sonham depois de ter assistido aos seus dramas, cujo olhar exprimia os sentimentos elevados da alma, cuja fronte se iluminava como uma auréola assim que ele se deixava levar pela *rêverie* que exprimia e sabia bem como sentir e transmitir. Este Dumas, segundo a condessa, não existe mais senão por anacronismo: a juventude não é mais capaz de se elevar para compreender sentimentos tão profundos; o amor foi trocado pela *galanterie*, a paixão expressa pelo teatro ficou fora de moda.

Em Dumas, há também a faceta de homem *bien-élevé*, de maneiras distintas, que sabe exatamente como tratar todos os grandes senhores sem esquecer nenhuma honraria. A Condessa Dash nota, porém, que este Dumas já foi contaminado pelos *sans-gêne,* pelos hábitos modernos, e pior, pelo

sucesso, que lhe deu um ar de quem se entedia em sociedade. Mesmo sem ter esquecido o seu *savoir-vivre*, Dumas o trata como uma jóia preciosa, que sai do porta-jóias em dias de gala para que todos a admirem até que não se precisa mais de seu brilho e ela pode voltar à sua caixinha, à espera de outra grande ocasião.

A sua outra faceta é aquela que se mantém desde o início. É o Dumas *bon enfant*, espiritual, das **Impressions de Voyage**. Contador de casos, cuja conversação brilhante divertiu e agradou a Europa toda por mais de trinta anos, que manteve o universo atrelado a sua pluma, este Dumas, segundo Dash, existirá para sempre. [425]

Qual seria afinal a imagem que Dumas gostaria de deixar em suas memórias? Apesar de afirmar com convicção que está escrevendo as memórias da França e não apenas a sua, podemos perceber, seja pela escolha dos episódios, seja pela narrativa, que Dumas procura esboçar um retrato de si tendo em vista a posteridade.

Neste capítulo, analisa-se um episódio em que Dumas, seguindo uma tradição entre os memorialistas, narra as circunstâncias em que se deu o seu nascimento, entre o medo de sua mãe e a *Commedia dell'Arte*. Discute-se em que medida seria possível fazer uma leitura de **Mes mémoires** como um romance de formação ao gosto do romantismo, em que a aventura é o fio condutor. Em seguida, analisa-se o desejo de Dumas de escrever a História da França, a partir de seu testemunho.

---

[425] Comtesse Dash. **Mémoires des autres, souvenirs anecdotiques sur mes contemporains**. Volume VI, chap. XVII. Disponível em: http://www.dumaspere.com/pages /vie/ils_ont_dit/dash.html. Acesso jan. 2007.

5.1 BERLICK: SOB O SIGNO DO TEATRO

> Esta farsa de vida humana, que nos atribui papéis que desempenhamos mal.
>
> Sêneca.

> Enquanto o homem vive, está no palco.
>
> Cícero.

Na obra **Anatomia da crítica**, Northrop Frye (1973) define o romanesco como o meio do caminho entre o mito e a realidade, como o mito que desce do céu e seculariza-se. Associado, na linguagem quotidiana, à idéia de inverossímil e de puramente imaginário, o romanesco não se opõe ao realismo, obedece ao princípio do prazer, entre o amor e a aventura.

Mas, na medida em que ele faz uma secularização do mito, define aquelas personagens que, aos poucos, provocam o reconhecimento e a identificação do leitor (o pícaro, o gentilhomme, tipos imperfeitos ou pouco ideais, bem próximos do humano). O herói romanesco é aquele que, elevando-se acima das contingências e da podridão do mundo, inventa a sua arte de gênio. Pode também possuir características cômicas, mas continua a ter um papel crítico em relação à realidade.

No romantismo houve um retorno acentuado aos velhos motivos romanescos, principalmente na literatura que se tornou popular na época: o melodrama, o *roman noir*, o *roman d'aventures*, o romance folhetim, o romance histórico. Seja o herói nobre ou plebeu, neste tipo de literatura o romanesco leva ao sublime, à paixão, ao idealismo, ao inverossímil.

Sempre associado a uma ética da liberdade individual, o caráter romanesco leva a uma superação de si mesmo, manifestada no desenvolvimento da ação, que é, *a priori*, uma característica fundamental do

gênero romanesco. Como nota Northrop Frye, no romanesco a aventura constitui o elemento essencial da ficção. [426]

Em **Mes mémoires**, Alexandre Dumas traça um perfil para si que em muito se aproxima do herói romanesco definido por Frye.

O início da narrativa é marcado pela inserção de uma voz em um mundo já povoado por outras vozes: palavras, narrativas, acontecimentos. A voz do memorialista insere sua narrativa em um contexto já conhecido, engendrando-se em outros discursos, que já ecoam em um mundo ruidoso. É necessário inserir a sua história na História.

Em **Mes mémoires**, o início da narrativa segue os princípios de outras memórias, descrevendo o local de seu nascimento:

> Je suis né à Villers-Cotterêts, petite ville du département de l'Aisne, située sur la route de Paris à Laon, à deux cents pas de la rue de la Noue, où mourut Demoustiers, à deux lieues de La Ferté-Milon, où naquit Racine, et à sept lieues de Château-Thierry, où naquit La Fontaine. [427]

No primeiro parágrafo da obra, Dumas delimita o lugar onde nasceu tomando como ponto de partida três escritores que também nasceram na região. Traçando suas fronteiras literárias, evoca Charles-Albert Demoustiers (1760-1801, autor de **Lettres à Émilie sur la mythologie**, obra famosa em sua época); Jean de La Fontaine (1621-1695, poeta, dramaturgo e romancista); Jean Racine (1639-1699, dramaturgo) e coloca-se ao lado de três figuras ilustres, cujo sucesso é reconhecido sem restrições.

> J'y suis né le 24 juillet 1802, rue de Lormet, dans la maison appartenant aujourd'hui à mon ami Cartier, qui voudra bien me la vendre un jour, pour que j'aille mourir dans la chambre où je suis né, et que je rentre dans la nuit de l'avenir, au même endroit d'où je suis sorti de la nuit du passé; j'y suis né le 24 juillet 1802, à cinq heures et demie du matin; ce qui me constitue, à l'heure où je commence ces Mémoires, c'est-à-dire le lundi 18 octobre 1847, quarante-cinq ans et trois mois. [428]

---

[426] FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 227.
[427] DUMAS, Alexandre. Op.cit., 1989, p. 03, t. I.
[428] Id., ibid., p. 03, t. I.

No segundo parágrafo, Dumas recorre a um procedimento habitual em seus romances: pontua o local e a data do acontecimento. Ao definir com precisão a narrativa, Dumas consegue prender o leitor, atraído por uma data longínqua e um lugar que remete a outras histórias e personagens e, além disso, reafirma o pacto de verossimilhança, mostrando-se um narrador que possui um olhar de cronista, preocupado em relatar com fidelidade os fatos (aumentando a cumplicidade com o seu público). Podemos comparar com as primeiras frases dos romances que, a meu ver, iniciam as melhores trilogias de Dumas:

> Le 24 février 1815, la vigie de Notre-Dame de la Garde signala le trois-mâts le *Pharaon*, venant de Smyrne, Trieste et Naples (**Le comte de Monte-Cristo**).
>
> Le premier lundi du mois d'avril 1625, le bourg de Meung, où naquit l'auteur du *Roman de la Rose*, semblait être dans une révolution aussi entière que si les huguenots en fussent venus faire une seconde Rochelle (**Les trois Mosquetaires**).
>
> Le lundi, dix-huitième jour du mois d'août 1572, il y avait grande fête au Louvre (**La reine Margot**).

Gênero aristocrático, as memórias funcionam como uma espécie de genealogia, na qual o papel da instituição familiar pode ser percebido claramente. Habitualmente dirigidas aos descendentes e amigos, as memórias tratam com minúcias das raízes do narrador, da sua infância e juventude, como em uma espécie de testamento. [429] A história da família é concebida como um legado aos leitores (que *a priori* dela fazem parte e são também herdeiros da tradição de escritura de memórias), como uma afirmação da transmissão de um patrimônio, fruto de uma sabedoria de vida.

O primeiro capítulo de **Mes mémoires** faz eco aos outros exemplos de memórias: ao narrar a sua vida, o memorialista vê-se obrigado a inserir a sua trajetória na história da família a que pertence pois, como ele diz:

> Je suis un des hommes de notre époque auxquels on a contesté le plus de choses. On m'a contesté jusqu'à mon nom de *Davy de la Pailleterie*, auquel je ne tenais pas beaucoup, puisque je ne l'ai jamais porté, et qu'on ne le trouvera à la suite

[429] BRIOT, Frédéric. Op. cit., 1994, p. 68.

> de mon nom de Dumas que dans les actes officiels que j'ai passés devant notaire, ou dans les actes civils auxquels j'ai figuré comme personnage principal ou comme témoin. [430]

As escrituras do eu têm como postulado, como ponto de partida a afirmação da existência do eu, esse é o seu grande desafio. Pode parecer um truísmo, mas aqueles que se engajam nesta busca parecem mobilizados pelo desejo de demonstrar, diante de seus próprios olhos (e de justificar) a sua existência, juntar provas contra falsas acusações, desmentir testemunhos contrários; é a confirmação da identidade e da permanência do eu. [431]

A forma encontrada por Dumas para que não houvesse mais nenhuma dúvida sobre o assunto é transcrever a sua certidão de nascimento, na qual podem ser lidos os nomes de seus avôs paternos e maternos e de seus pais (como casados, do que ele dá provas logo em seguida ao transcrever também a certidão de casamento). [432]

A transcrição da certidão de nascimento também foi adotada como procedimento de escrita por Chateaubriand, em **Mémoires d'outre-tombe**. Mas, se no caso deste, desenhar a sua genealogia tem também a função de posicioná-lo quanto à tradição aristocrática a que pertence, para Dumas, esclarecer as suas origens é demonstrar a autenticidade de sua ascendência aristocrática e afastar de vez o fantasma da bastardia que sempre o acompanhou.

A bastardia, nesta época, ainda representava um estigma que nem mesmo a Revolução Francesa havia conseguido aplacar. Em uma sociedade aristocrática como a do século XIX (pois se 1789 praticamente extinguiu a aristocracia ligada a Louis XVI, o Império criou a sua, que depois, com a volta dos Bourbons, incorporou os remanescentes da nobreza... [433]) o nascimento e

---

[430] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 03, t. I.
[431] GUSDORF, Georges. Op. cit., 1991, p. 26.
[432] Sabe-se que o autor fora mesmo registrado apenas como Alexandre Dumas. Apenas em 27 de abril de 1831, o tribunal de Soissons retificou o nome na certidão de nascimento para Alexandre Dumas Davy de la Pailleterie, como aparece no registro transcrito. Trata-se de mais uma das armadilhas romanescas de Dumas.
[433] "As sociedade construídas sobre o carreirismo individual saúdam estas marcas de sucesso visíveis e estabelecidas. Napoleão chegou a recriar uma nobreza formal, de categorias, que se juntou depois de 1815 aos velhos aristocratas remanescentes." Cf.: Eric J. HOBSBAWN. Op. cit., 2001, p. 204.

a posição social eram marca de distinção. Dumas mostrava-se coerente com as idéias liberais do seu tempo [434], proclamando:

> Si j'avais été bâtard, j'aurais tout simplement accepté la barre, comme ont fait de plus célèbres bâtards que je ne l'eusse été, et, comme eux, j'eusse si bien travaillé de corps ou d'esprit, que je fusse arrivé à donner à mon nom une valeur personnelle. Mais, que voulez-vous, messieurs! Je ne le suis pas, et il faudra bien que le public fasse comme moi, c'est-à-dire qu'il se résigne à ma légitimité. [435]

Neste pequeno trecho pode-se depreender que Dumas fala diretamente ao seu público, solicitando-lhe que deixe de lado esta discussão e aceite sua situação legítima (o esclarecimento de sua situação, no início da narrativa, instaura um certo efeito de verdade, fundamentando a confiança que deve ser instaurada.). Depreende-se ainda nessa passagem de suas memórias, outro ponto relevante: o narrador explicita sua confiança no talento individual, um dos valores cruciais em sua narrativa.

Como mostrou Hobsbawn, [436] a sociedade francesa pós Revolução era burguesa em seus valores e em sua estrutura. Era a sociedade do *parvenu*, do homem que se fez sozinho, graças ao seu talento individual. Dumas traçará em **Mes mémoires** o seu percurso a partir deste preceito: de que ele é a prova de que, com dedicação, esforço e educação, um homem pode vencer mesmo quando todos os fatores sociais lhe são desfavoráveis. Afinal, como define Décio de Almeida Prado,

> Ser romântico era viver de uma certa forma, abrir-se sem reservas para a vida afetiva, desembaraçar-se das peias sociais – que passam a se chamar convenções – não consentir que a coletividade, por intermédio de forças moderadoras como a razão e a vontade, sufocasse a espontaneidade do instinto e a sabedoria da razão. [437]

---

[434] Observa-se que Alexandre Dumas Fils foi reconhecido apenas em 17 de março de 1831, portanto, sete anos depois de seu nascimento e registro no qual, seguindo as leis do tempo, fora declarado bastardo. Dumas Fils, portanto, recebeu seu nome de família um mês antes do próprio Alexandre Dumas (père) ter seu registro judicialmente retificado, anexando ao seu nome o sobrenome da família aristocrática de seu pai.
[435] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 04, t. I.
[436] HOBSBAWN, Eric J.. Op. cit., 2001, p. 211.
[437] PRADO, Décio de Almeida. Op. cit., 1978, p.183.

O nome é uma escolha importante na vida de Dumas. Assinar Dumas e não Davy de La Pailleterie, também traz em si uma escolha política, pois seu pai (Thomas-Alexandre) havia sido proibido de alistar-se como soldado usando o nome aristocrático e lutou a vida toda pela República. Em um diálogo recriado entre ele e sua mãe, o autor (que neste momento torna-se uma personagem) explicita o desejo de continuar sendo chamado de Dumas:

> –- [...] Ton grand-père, le marquis de la Pailleterie, a servi Louis XVI comme ton père a servi la République. Voyons, maintenant, écoute bien ceci, car, probablement, tout ton avenir dépendre de la résolution que nous allons prendre. Veux-tu t'appeler Davy de la Pailleterie, comme ton grand-père? Alors tu es le petit-fils du marquis Davy de la Pailleterie, gentilhome de la chambre de M. le prince de Conti, et commissaire général d'artillerie; on obtient pour toi une bourse, ou bien tu entres dans les pages, et, en tout cas, tu as une position faite auprès de la famille régnant. Veux-tu t'appeler Alexandre Dumas tout simplement et tout court, comme ton père? Alors tu es le fils du général républicain Alexandre Dumas, et devant toi toute carrière est fermée; car, au lieu d'avoir servi ceux qui règnent, comme ton grand-père, ton père a servi contre eux!... (...) Selon ce que tu décideras toi-même, il va agir. Réfléchis bien avant que le répondre.
> –- Oh! Il n'y a pas besoin de réfléchir, ma mère! M'écriai-je; je m'appele Alexandre Dumas et pas autrement. J'ai connu mon père et je n'ai pas connu mon grand-père; que penserait donc mon père, qui est venu me dire adieu au moment de sa mort, si je le reniais, lui, pour m'appeler comme mon grand-père!
> Le visage de ma mère rayonna.
> –- C'est bien ton avis?
> –- Et c'est le tien, n'est-ce pas, mère?
> –- Hélas! Oui; mais qu'allons-nous devenir?
> –- Bah! Lui dis-je, tu oublies que j'explique le **De viris**, et par conséquent, je sais ce que veut dire la devise de mon père: *Deus dedit, Deus dabit*. Dieu a donné, Dieu donnerá.
> –- Allons, allons, dit ma mère, va te coucher là-dessus, mon enfant; tu me fais bien enrager quelquefois, mais, au fond, je suis sûre que tu as un bon coeur.
> J'allai me coucher sans trop savoir quelle grande résolution mon instinct filial venait de prendre, et que j'avais très probablement décidé, comme l'avait dit ma mère, de l'avenir de toute ma vie. [438]

Trata-se, aqui, de uma narrativa romanesca de um diálogo certamente imaginário. Esse episódio ocorrido com sua personagem contradiz, de certo modo, os fatos da vida do autor, se considerarmos que, no momento em que escreve, Dumas já tinha conquistado o direito, no tribunal de Soissons, de

[438] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 234, t. I.

retificar seu nome no registro de nascimento, acrescentando-lhe o nome aristocrático de família (do qual ele fará uso em momentos que lhe pareçam oportunos, como ao se relacionar com a nobreza ou quando for preciso afirmar-se frente a outros aristocratas). Mas, para dar corpo à personagem, a escolha – mais instintiva que racional – do garoto de doze anos pelo nome de família precede a entrada para o mundo dos homens, apontando desde então a sua escolha política – decide-se por ser o herdeiro dos ideais do pai – e sua escolha emocional. É em momentos como este que Dumas delineia as características de sua personagem.

Dumas sempre se comprometeu com o regime republicano (assumindo-o como uma herança paterna), o único que a seu ver poderia convir à França: combateu em 1830 para retirar Charles X do trono, e, não tendo muita simpatia por Louis-Philippe, participa da Revolução de 1848 para destroná-lo. Entretanto, tornou-se muito próximo do Duque de Orléans e, depois de sua morte, do Duque de Montepensier. Era ainda admirador e amigo do *dandy* Conde d'Orsay, a quem dedica a obra **Mes mémoires**. Seu republicanismo acomoda-se às suas relações conviviais com a realeza, apesar de ter se radicalizado sob a influência de Victor Hugo e de Michelet. Em suas memórias, sua voz move-se entre as duas vertentes, apesar de muitas vezes ele realmente crer estar do lado do povo (sem explicar exatamente o que ele entende pela palavra).

O nascimento, descrito logo nas primeiras páginas da obra, pode ser tratado como um nascimento formal, uma vez que é apresentada aos leitores a versão oficial do nascimento de Alexandre Dumas, com origem confirmada por certidão. Em seguida, o autor assinala a escolha de seu nome por sua própria personagem, com as implicações políticas que esse gesto traz.

Dando continuidade a sua narrativa, Dumas fará uma pequena biografia de seu pai, descrevendo a sua trajetória, desde as Antilhas até o seu relacionamento próximo com Napoleão – reforçando, assim, o mito do General Dumas, apresentado como um republicano de coração que sofre as conseqüências de suas convicções –, sua posterior prisão em Nápoles e sua volta para casa, adoentado e ignorado por Napoleão. Depois da biografia do pai, narra uma versão romanesca de seu nascimento, mais dumasiana.

Usando a sua habilidade de romancista de folhetim, que sabe que já estamos no início do décimo sexto capítulo e muitas histórias já foram contadas, Dumas retoma o tema do nascimento: “Je naquis, comme je l'ai dit au commencement de ces Mémoires, le 5 thermidor an X (24 juillet 1802), à quatre heures et demie du matin”. [439] E transcreve a carta em que seu pai relata a notícia ao General Brune, seu amigo. No final, como um *Post-Scriptum*, seu pai coloca: “Je rouvre ma lettre pour te dire que le gaillard vient de pisser par dessus sa tête. C'est de bon augure, hein!” [440]

“Qu’on passe quelque chose à l’amour-propre de mon père”, diz Dumas. “Il avait tant désiré ce garçon, depuis dix ans qu’il était marié, qu’il crut que sa naissance, comme celle d’Auguste, devait être précédée, accompagnée et suivie de présages dignes d’intéresser le monde”. [441] Este foi o primeiro presságio relatado, o do seu pai.

O segundo presságio que narra, desta vez da parte de sua mãe, rendeu-lhe o apelido: Berlick.

No dia de Pentecostes, poucos meses antes de Dumas, Mme. Dumas vai à festa na paróquia da pequena Villers-Cottêrets que, de tão animada, atraía moradores de toda a região. Atraiu, também, um homem que em cuja charrete trazia, “comme l’escargot porte sa coquille”, o espetáculo *Polichinelle*.

Neste momento, Dumas intercala a narrativa com comentários sobre *Polichinelle*, espetáculo essencialmente nacional do qual, segundo ele, Goethe tirou o seu drama **Fausto**. Igualando o entrecho das duas narrativas, Dumas diz que não se arriscaria a dizer que a versão francesa é mais poética do que a alemã, mas ousa dizer que ela é tão filosófica quanto e mais divertida.

A mãe, grávida de sete meses, vai ver *Polichinelle*. Acontece que neste espetáculo, representado sobre a relva trinta ou quarenta vezes ao dia, o diabo da farsa chamava-se Berlick.

> L'apparition de Berlick frappa singulièrement ma mère.
> Berlick était noir comme un diable. Berlick avait une langue et une queue écarlates. Berlick ne parlait que par une espèce de grognement, qui ressemblait au bruit que fait un siphon d'eau

[439] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 136, t. I.
[440] Id., ibid., p. 137, t. I.
[441] Id., ibid., p. 137, t. I.

> de Seltz au moment où la bouteille achève de se vider; bruit inconnu à cette époque où ces siphons n'étaient pas inventés, mais, par cela même, d'autant plus effrayant. [442]

A figura impressionou profundamente Mme. Dumas, que saiu da festa apavorada, certa de que daria à luz a um Berlick. Quanto mais o dia do nascimento se aproximava, mais ela tinha certeza de seus presságios: o bebê fazia em seu ventre cambalhotas que só um diabo poderia fazer, e, quando o pequeno lhe dava pontapés, era possível sentir as suas garras!

> Mais, en venant au monde, il paraît qu'à force de me tourner et retourner, je m'étais pris le cou dans le cordon ombilical, de sorte que j'apparus violet et à moitié étranglé.
> La femme qui assistait ma mère poussa un cri.
> – Oh! Mon Dieu! Murmura ma mère: noir, n'est-ce pas?
> La femme n'osa répondre: du violet, au noir, il y avait si peu de différence, que ce n'était pas la peine de la démentir.
> En ce moment, je voulus crier, comme fait en entrant dans la vie cette créature, destinée à la douleur, que l'on appelle l'homme.
> Le cordon me serrait le cou, je ne pus faire entendre qu'une espèce de grognement, analogue à un bruit qui n'était que trop présent à l'oreille de ma mère.
> – Berlick! s'écria-t-elle désespérée, Berlick!...
> Heureusement, l'accoucheur se hâta de la rassurer; il me dégagea le cou, et ma face reprit sa couleur, et mon cri fut un vagissement enfantin et non un grognement diabolique.
> Mais je n'en étais pas moins baptisé du nom de Berlick, et le nom m'en resta. [443]

Com todas as histórias que envolvem o nascimento, Dumas mobiliza elementos que transformam o acontecimento em algo absolutamente romanesco. O mito está presente na narrativa, quase como se se tratasse do nascimento de uma personagem de romance. Tecendo observações sobre o pai e a mãe com uma ironia afetuosa, o narrador torna-se cúmplice do leitor, construindo para a narrativa uma atmosfera de *gaieté* romanesca.

Os elementos dramáticos são apresentados do mesmo modo pelo narrador, criando o cenário ideal para que o herói atrapalhado entre em ação. Primeiro, a entrada em cena da *charrette-théâtre*. Sabe-se que a *Commedia dell'Arte* fez sucesso na França desde o Renascimento e, graças a sua mobilidade, as trupes viajavam pela Europa, espalhando a sua influência

---

[442] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 146, t. I.
[443] Id., ibid., p. 147, t. I.

servindo como inspiração tanto para autores de teatro (por exemplo, Molière) quanto para outras pequenas trupes. As peças seguiam um enredo frouxo, que permitia improvisações, e os atores esmeravam-se para caracterizar as particularidades das personagens típicas.

Polichinelle é uma personagem que representa a trapaça. Conta-se que o diabo o teria empurrado e ele teria caído com as costas no chão, daí a sua corcunda que o deixa com uma aparência horrível, ainda mais se somada ao seu nariz pontudo e a sua barriga proeminente. Enganador, mostra-se gentil, mas pode tomar atitudes cruéis; pode parecer estúpido ou fingir ser magistrado para trapacear alguém. Por outro lado, dotado de uma espécie de ingenuidade rude, fala o que pensa a quem perguntar e não sabe guardar segredo – daí a expressão “segredo de polichinelo”. Talvez diante de tanto embuste, venha o ditado: “Avoir um polichinelle dans un tiroir”, que significa “estar grávida”.

Dumas nasce já sob o signo da representação. O grito da mãe chama-o para vida com o seu primeiro nome de batismo, Berlick. Dumas faz sua entrada romanesca no mundo, associado a uma personagem de uma farsa popular.

Os dois presságios que seus pais tiveram (os quais fez questão de recuperar em suas memórias), também fazem parte dos ruídos que havia antes do seu nascimento (o desejo de seu pai por um menino, o medo que sua mãe sentia de parir um diabo ou talvez de que seu filho fosse monstruoso – medo recorrente entre as grávidas) e que devem ser reorganizados na narrativa do memorialista, de modo que ele lhes imponha o seu ponto de vista. Aquilo que já havia sido dito (ou não) deve ser confrontado em sua narrativa, para que a verdade do autor apareça.

Os presságios são freqüentemente evocados em memórias. O mais famoso é o evocado pelo Cardinal de Retz, logo no segundo parágrafo de suas memórias. Conta ele que, no dia de seu nascimento, foi pescado um esturjão monstruoso no pequeno riacho que passa nas terras de Montmirail, na região de Brie, onde sua mãe deu à luz.

> Comme je ne m'estime pas assez pour me croire un homme à augure, je ne rapporterais pas cette circonstance, si les libelles qui ont depuis été faits contre moi, et qui en ont parlé comme d'un prétendu présage de l'agitation dont ils ont voulu me faire

> l'auteur, ne me donnaient lieu de craindre qu'il n'y eût de l'affectation à l'omettre. [444]

Menos supersticioso, Retz justifica a inserção do acontecimento retirando-lhe a aura de presságio, esvaziando-lhe, assim, de seu significado irracional. Comentar o aparecimento do peixe – mesmo que o animal remeta imediatamente a Cristo e ao cristianismo – é apenas uma forma de se proteger contra o ataque dos libelos.

Podemos citar, contrapondo a Retz, um trecho de Chateaubriand no qual, em **Mémoires d'outre-tombe**, são narrados os presságios que envolveram o dia de seu nascimento:

> J'étais presque mort quand je vins au jour. Le mugissement des vagues, soulevées par une bourrasque annonçant l'équinoxe d'automne, empêchait d'entendre mes cris: on m'a souvent conté ces détails; leur tristesse ne s'est jamais effacée de ma mémoire. Il n'y a pas de jour où, rêvant à ce que j'ai été, je ne revoie en pensée le rocher sur lequel je suis né, la chambre où ma mère m'infligea la vie, la tempête dont le bruit berça mon premier sommeil, le frère infortuné qui me donna un nom que j'ai presque toujours traîné dans le malheur. Le Ciel sembla réunir ces diverses circonstances pour placer dans mon berceau une image de mes destinées. [445]

Contando o seu nascimento, Chateaubriand escreve "on", recuperando as histórias que fazem parte de sua vida antes mesmo de sua existência. A tempestade, claro sinal de um mau presságio, e as fortes ondas impediam que seus gritos fossem ouvidos. A narrativa é organizada em torno deste momento crucial, entre a vida e a morte, signo da ação do destino que reúne em torno de seu berço as circunstâncias que manifestam o seu futuro.

Na narrativa de Dumas, o presságio relativo a seu nascimento, particularmente o de sua mãe, aproxima-se daquele narrado por Chateaubriand. Ainda que não haja nenhum traço de reflexão ou de nostalgia na descrição do presságio de Dumas, há, como no de Chateaubriand, a presença de um toque do destino, que cria o cenário para a sua manifestação.

---

[444] CARDINAL DE RETZ (Pierre de Gondi). Mémoires. **Oeuvres**. Paris: Gallimard, Bibliothéque de la Pléiade, p. 123-1096, 1984.

[445] CHATEAUBRIAND, François Auguste Réne. **Mémoires d'outre-tombe**. Disponível em: http:// www.poesies.net/chateaubriandmemoiredoutretombe.txt. Acesso jun. 2007.

O destino preparou a sua chegada ao mundo nos braços da *Commedia dell'Arte*. Não a de tipo mais elaborado, como a reescrita por Goldoni, mas aquela que já havia sido incorporada às pequenas festas religiosas da *province*, aquela que o "*homme à la baraque*", como ele o chama, representa no meio do público da quermesse, "cette sublime farce qui nous a tous fait rire, enfants, et fait réfléchir, hommes". E não teria sido isso que Dumas buscara fazer durante toda a sua vida? Fazer rir e refletir o seu público, vulgarizando o repertório romântico?

5.2 DUMAS*: FAISEUR DE L'HISTOIRE?*

> Au sein plus précis du terme, les livres de mémoires seraient donc des livres de Histoire mis en perspective personelle.
>
> Georges Gusdorf, **La découverte de soi**.

Assim como Victor Hugo, que se coloca no rochedo de Guernesey, no papel do proscrito, como a personificação da consciência de todos os tiranos do mundo, ou Alfred de Vigny, que deseja ser a encarnação da nobreza melancólica, Alexandre Dumas deseja criar uma imagem de si para a posteridade. "Il semble qu'il y a dans les hommes représentatifs, conscientemment ou nom, ce désir d'imposer une image particulière de soi." [446]

Entretanto, a partir das mudanças trazidas pelo romantismo em relação à consciência de si mesmo, tornando-a mais ligada a uma perspectiva histórica, a construção dessa imagem tão desejada passa a ser cada vez mais fugidia. Se até então existia uma conduta de vida a ser seguida, uma linha que levava ao arrependimento e à conversão, o romantismo vai afirmar uma renúncia às determinações fixas e temporais, reconhecendo que cada indivíduo está em constante mudança, que "[...] l'individu est pour lui-même un enjeu, non pas un principe a priori, mais une exigence de vie qui se cherche à travers

[446] GUSDORF, Georges. Op. cit., 1948, p.246.

les vicissitudes des temps.” [447] O auto-retrato pintado com traços firmes e definitivos não será mais possível.

Até mesmo na literatura romanesca, anterior ao romantismo, as personagens eram dotadas de uma natureza fixa e inabalável: os acontecimentos de que elas participam não afetam seu caráter; as peripécias restringem-se ao mundo exterior das personagens, não modificam em nada o seu interior.

O romantismo inventa o *Bildungsroman*, o romance de formação, que procura traçar o percurso do desenvolvimento de uma personalidade, da infância à maturidade. Mostrando a maturação do caráter, para a qual contribuíram as provas e as vicissitudes que a vida impõe, este tipo de romance delineia a trajetória de uma personagem no tempo. Uma das primeiras obras do gênero é **Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister** (1795-1796), de Johann Wolfgang von Goethe, depois vieram **Le rouge et le noir** (1830), de Stendhal; **Les illusions perdues** (1836-1843) de Balzac e **L’éducation sentimentale** (1869), de Flaubert, dentre outras.

A obra **Mes mémoires** também pode ser lida, até certo ponto, como um romance de aprendizagem, que mostra a trajetória de um herói em busca do amadurecimento.

Há, segundo Gusdorf [448], uma estreita correspondência entre o romance de formação e a autobiografia, uma vez que na autobiografia, mas aos moldes do romance de formação, o autor transpõe a sua própria experiência, delineando a sua trajetória e mostrando a formação de sua personalidade. Em alguns casos o período retratado vai exatamente até a passagem para a maturidade – como na obra de Goethe, **Memórias: poesia e verdade** – como se os anos de juventude fossem mais interessantes, mais reveladores do caráter da personagem (no caso do romance) ou do autor (nas autobiografias).

Em **Mes mémoires** até o capítulo CXX, em que Dumas narra o triunfo da apresentação de **Henri III et sa cour**, pode-se acompanhar todo o percurso percorrido pelo autor, como em um romance de formação.

---

[447] GUSDORF, Georges. Op. cit., 1991b, p. 354.
[448] Id., ibid., p. 355.

Nessa primeira parte da obra, descreve-se como se deu a transformação do rapaz despreparado, saído da pequena Villiers-Cotterêts, em famoso autor de dramas românticos, a partir da mudança de Dumas para Paris, das dificuldades para se estabelecer, do deslumbramento que a cidade lhe causou e, principalmente, da lenta maturação intelectual que propiciou ao herói vencer a sua ignorância.

O objetivo de Dumas é viver de sua pena. A literatura, neste final da Restauração, representa uma chance de ascensão social:

> Je n'ai pás reçu l'éducation de M.Casemir Delavigne, qui a été élevé dans les meilleurs collèges de Paris. Non, j'ai vingt-deux ans; mon éducation, je la fais tous les jours, aux dépens de ma santé peut-être, car tout ce que j'apprends – et j'apprends beaucoup des choses, je vous jure – je l'apprends aux heures oú les autres s'amusent ou dorment [...]. Écoutez bien ce que je vais vous dire, dût ce que je vais vous dire vous paraître bien étrange: si je croyais ne pas faire dans l'avenir autre chose que ce que fait M.Casimir Delavigne, [...] à l'instant même, je vous offrirais la promesse sacrée, le serment solennel de ne plus faire de littérature. [449]

A excelente réplica ao seu diretor Oudart anuncia uma ambição: associar integração social (desejo de ter a mesma educação de M.Casimir Delavigne) à busca de outra literatura diferente da que faz Delavigne. O rompimento do romance de formação se dá exatamente na noite de estréia de **Henri III et sa cour**, em que há o coroamento das duas ambições: após a luta contra a sua própria ignorância o herói consegue ter, perante uma sociedade que dificilmente aceita o desconhecido, um nome. Alexandre torna-se Alexandre Dumas.

> Peu d'hommes ont vu s'opérer dans leur vie un changement aussi rapide que celui qui s'était opéré dans la mienne, pendant les quatre heures que dura la représentation d'**Henri III**.
> Complètement inconnu le soir, le lendemain, en bien ou en mal, je faisais l'occupation de tout Paris.
> Il y a contre moi des haines de gens que je n'ai jamais vus, haines qui datent du bruit importun que fit mon nom à cette époque.
> J'ai des amitiés aussi qui datent de là. [450]

---

[449] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 834, t. I.
[450] Id., ibid., p. 945, t. I.

Esse momento caracterizado pela mudança significativa na vida de Dumas, descrito nas memórias completa-se no episódio em que o *eu* torna-se *nós*. O eu solitário, solto em um mundo hostil, descobre que tem aliados. A aventura torna-se coletiva, o grupo – Victor Hugo, Alfred de Vigny e Alexandre Dumas – passa a ser o motor das ações.

> J'eus une petite loge placée sur le théâtre même, et dans laquelle on tenait deux personnes.
> Ma soeur eut une première loge où elle donna l'hospitalité à Boulanger, à de Vigny et à Victor Hugo.
> Je ne connaissais ni Hugo ni de Vigny; ils s'étaient adressés à moi en désespoir de cause.
> Je fis connaissance avec tous deux ce soir-là. [451]

Consciente ou não, Dumas retoma neste momento a narração de **Les trois mousquetaires**: o jovem Alexandre (D'Artagnan), recém chegado a Paris com a sua ignorância (o cavalo amarelado) e, após ser ridicularizado, encontra-se com os verdadeiros mosqueteiros (Hugo e Vigny), e é aceito.

O período seguinte – da apresentação de **Henri III et sa cour** até as vésperas da Revolução de Julho – é relatado gloriosamente: a amizade e a fraternidade entre os jovens românticos têm como símbolo maior o sarau de Charles Nodier, o Arsenal.

É o período das Batalhas Românticas, cujo frescor e juventude são ressaltados no momento em que Dumas, já transcorrido um bom tempo, escreve. Ele constrói para si e para seus amigos uma imagem ligada à aventura, às mudanças promovidas pelo romantismo. Movido por uma espécie de saudosismo, reencontra-se com a alegria e a leveza de sua infância e juventude, o deslumbramento de seus primeiros sucessos, afinal, escrever o passado é uma forma de esquecer o presente que assusta por sua incerteza. O presente tumultuado por uma República que se deixou envolver por Louis Napoléon e o futuro imprevisível tornam ainda mais fácil a mitificação das suas conquistas e a criação de uma aura de felicidade.

Os inimigos são reconhecidos: os escritores clássicos (Arnault, Lemercier, Viennet, Jouy), o jornal **Constitutionnel**, o liberalismo na política, a censura. As batalhas são muitas: as críticas a **Henri III**, a proibição da

---

[451] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 943, t. I.

apresentação de **More de Venise** de Vigny (24 de outubro de 1829), a batalha de **Hernani** (25 de fevereiro de 1830) e a proibição de **Christine ou Stockholm, Fontainebleau et Rome** de Dumas (30 de março de 1830). Entretanto, os soldados estão a postos:

> On voit que tous ces grands démolisseurs étaient fort jeunes, et que les poètes révolucionnaires ressemblent fort aux trois généraux de la Révolution dont j'ai parlé, je crois, qui commandaient l'armée de Sambre et Meuse, et qui avaient soixante et dix ans à eux trois: Hoeche, Marceau, mon père. [452]

Esta geração empunha a pluma em defesa dos ideais, os mesmos que levaram seus pais a usar a espada. Hugo, Vigny e Dumas são guerreiros eternizados nas passagens em que Dumas comenta cada vitória como se fosse do grupo todo. Quase ouvimos o lema dos mosqueteiros *"tous pour un, un pour tous*!":

> A deux heures, le jour de la représentation, nous étions dans la salle.
> Nous comprenions bien que la victoire remportée par de Vigny était une victoire sans portée. Ce n'était pas de Shakespeare, de Goethe et de Schiller que les gens sensés doutaient, c'était de nous.
> Nous demandions un théâtre national, original, français, et non pas grec, anglais ou allemand: c'était à nous de le faire. [453]

Para comandar as batalhas, Victor Hugo, reconhecido por todos como o maior; as armas usadas saíram de "[...] l'arsenal de notre maître à tous – Shakespeare." [454] O tom torna-se heróico, a amizade funda uma república ideal cujos objetivos parecem ser os mesmos.

Na segunda parte, que é escrita em Bruxelas, no período em que Dumas se exila para fugir da ameaça de ser processado por suas dívidas, o saudosismo é permeado de melancolia. Longe da França, rodeado por republicanos proscritos pelo golpe de Estado, Dumas muda o tom de suas memórias: o romance pessoal passa a refletir suas desilusões políticas, seu envolvimento nas Trois Glorieuses (Revolução de 1830) e, no final, apesar de tratar de acontecimentos até 1833, a narrativa possui um tom nostálgico,

---

[452] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 1069, t. I.
[453] Id., ibid., p. 1099, t. I.
[454] Id., ibid., p. 1069, t. I.

citando os amigos que já não estão mais presentes e as críticas à censura que imperava no momento em que escreve.

Seriam as dívidas e o exílio, a causa da diferença marcante entre as duas partes das memórias? Ou seriam a tomada de consciência e a perda de suas ilusões? O fato é que as memórias se transformam mais uma vez: o eu passa a ser o povo. A narração oscila entre o eu e o coletivo, o destino pessoal e a História. Agora o *nós* é político: engloba os companheiros de luta, os republicanos de todas as tendências (Dumas, Arago, Lothon, Charras). O destino pessoal confunde-se com a construção da História.

A partir de então, as memórias adquirem um tom épico, em que se misturam intimamente os registros do pessoal, do plural e do histórico. São as biografias, as conquistas e os objetivos do grupo de revolucionários que sobressaem na narrativa, em detrimento do lado pessoal de Dumas.

Ao optar por escrever a sua vida de uma forma romanesca, Dumas põe em relevo a sua técnica de romancista: decide-se por preencher as lacunas da memória com elementos utilizados nos romances (inclusive de diálogos). Ao contrário do diário pessoal – que esmiúça as crises e atos cotidianos muitas vezes de modo excessivamente retórico – Dumas, em suas memórias, ao evitar um detalhamento maior, deixa lacunas, o que produz mais eficazmente o efeito de realidade, contribuindo para que a personagem pareça mais real, assim como faz em seus romances.

> Les inconvénients de cette catégorie de documents [mémoires et confessions] sont pourtant très importants. Danger d'abord de la nature rétroactive d'un pareil examen de conscience: il se produit après coup. [...]. Or, après coup, l'auteur des mémoires sait comment vont tourner les événements qu'il raconte. Son travail comporte le vice de toute oeuvre historique: c'est une reconstituition beaucoup plus qu'une relation simplement fidéle de l'existence telle qu'elle fut vécue au jour le jour, dans son incertitude persistante et dans sa nouvauté. D'emblée, le récit est orienté vers l'aboutissement, le dernier mot su par avance et qui projette son ombre sur le travail tout entier du narrateur. De là le caractére de stylisation des œuvres de ce genre, et non seulement parce qu'elles constituent d'ordinaire un plaidoyer, conscient ou non, une apologie, mais déjà par la inévitable et excessive cohérence qu'elles introduisent dans l'image qu'elles donnent de la vie personnelle. L'ensemble est

> trop centré, trop voulu, le héros y domine sa carrière qu'il semble trop comprendre et prévoir à mesure. [455]

Assim, a vida de Dumas, do modo como é descrita em suas memórias, possui uma linha clara e expressiva. Ao priorizar descrições heróicas e grandiosas, omitindo ações e reações mais cotidianas, o autor consegue dar corpo romanesco ao que seria, de início, apenas um relato de lembranças individuais e pessoais.

Se de fato, há pontos em comum entre o romance de formação e a autobiografia, entretanto é preciso aprofundar um pouco essa discussão, não esquecendo da profunda relação dessa obra de Dumas com a História.

As memórias têm como característica principal descrever a trajetória de um indivíduo em sua época, mostrando as relações que ele construiu com o seu tempo. Em **Mes mémoires**, Alexandre Dumas pretende ir além:

> Quand j'ai commencé ce livre, croyez-vous, vous qui me lisez que ç'ait été dans le but égoïste de dire éternellement moi? Non, je l'ai pris comme un cadre immense pour vous y faire entrer tous, frères et soeurs en art, pères ou enfants du siècle, grands esprits, corps charmants, dont j'ai touché les mains, les joues, les lèvres, vous qui m'avez aimé, et que j'ai aimés; vous qui avez été ou qui êtes encore la splendeur de nôtre époque; vous-mêmes qui m'êtes restés innconnus; vous-mêmes qui m'avez haï! **Les mémoires d'Alexandre Dumas**! Mais c'eût été ridicule! Qu'ai-je donc été par moi-même, individu isolé, atome perdu, grain de poussière emporté dans tous les tourbillons? Rien! Mais en adjoignant à vous, en pressant de la main gauche la main droite d'un artiste, de la main droite la main gauche d'un prince, je deviens un des anneaux de la chaine d'or qui relie le passé à l'avenir. Non, ce ne sont pas mes mémoires que j'écris; ce sont les mémoires de tous ceux que j'ai connus, et comme j'ai connu tout ce qui était grand, tout ce qui était illustre en France, ce que j'écris, ce sont les mémoires de la France. [456]

Movido pelo desejo de abarcar toda a sua época, não apenas de narrar a sua vida e sua trajetória, Dumas abre espaço em suas memórias a todos aqueles com quem conviveu. Neste trecho (o melhor para definir a finalidade de seu projeto) Dumas toca em três questões cruciais para o romantismo: a

---

[455] GUSDORF, Georges. Op. cit., 1948, p. 34.
[456] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 1113, t. I.

individualidade, a integração com o grupo e a História. É a partir delas que Dumas criará um tríptico, que será completado no decorrer de sua narrativa.

As mudanças trazidas pelo romantismo descobrem a historicidade da existência humana. Nas épocas anteriores, a identidade pessoal era definida à margem dos acontecimentos da história, sob a invocação de um julgamento anterior, estabelecido em função de uma predestinação ontológica ou teológica. [457] O indivíduo trazia desde o berço uma espécie de insígnia que definia a posição que ele deveria ocupar no mundo, o seu *status quo*.

A existência individual é liberada das amarras das quais ela sempre foi prisioneira, sugerindo que cada um se comporte à sua maneira, segundo as condutas ditadas por suas necessidades profundas. Se o herói da tragédia deve seguir inexoravelmente a linha da vida fixada pelos deuses, que definiram o seu destino, o romantismo promove o romance e o drama, cujas peripécias sempre renovadas significam que nada é imutável no desenrolar da realidade humana. “Chaque être humain est, dans une certaine mesure, ou plutôt dans une mesure incertaine, l’artisan de sa vie, dont il doit choisir le sens, et le mantenir à travers le nouvellement des circonstances”. [458]

Dumas constrói a sua história em paralelo com as mudanças na História da França, consciente de que a sua trajetória pode exemplificar as transformações pelas quais a nação passou. A perspectiva assumida nessa obra está impregnada dos valores de sua época: individualismo (consciência de que o indivíduo tem um papel crucial a cumprir diante dos acontecimentos de seu tempo); nacionalismo (a França é tida como a maior nação, responsável por encaminhar as outras para a modernidade) e o romantismo.

Dumas descreve sua trajetória como uma grande aventura movida pelos ideais do romantismo, dentre eles a exortação do talento individual que é a chave para o sucesso. Essa aventura da qual ele tomou parte nada mais é senão o romantismo francês levado às últimas conseqüências: Dumas vivenciou os valores e as aspirações de seu grupo, sua vida é um reflexo disso.

---

[457] GUSDORF, Georges. Op. cit., 1991b, p. 357-8.
[458] Id., ibid., p. 358.

“Que voulez-vous! C’est de l’histoire, comme Poitiers, comme Azicourt, comme Malplaquet!” [459]

Entretanto, para um romântico, a compreensão do seu tempo vinha atrelada ao *Zeitgeist*, o espírito do tempo: o *génie* pessoal chega à consciência de si apenas a partir do confronto com o *génie* de sua época, este pano de fundo comum a todos, do qual se destacam as individualidades particulares com o relevo que as constitui.[460] E Dumas evocará todos aqueles que participaram da sua trajetória, de um modo ou de outro, para compor o seu mosaico. “C’est là surtout ce qu’on trouvera dans ces mémoires, en grande partie consacrés au développement de l’Art en France pendant la première moitié du XIXe siècle [...].” [461]

Em **Mes mémoires**, os românticos aparecem quase na mesma proporção que o próprio autor. Eles são citados em acontecimentos cruciais, têm suas vidas relatadas em biografias, suas obras copiadas, elogiadas e muitas vezes defendidas. Enfim, têm sua genialidade e importância documentadas.

A partir de sua chegada a Paris, principalmente depois da grande noite de estréia de **Henri III et sa cour**, Dumas mistura a sua vida à vida de seu grupo de amigos. Em **Mes mémoires**, a narrativa reflete o desejo de incorporar as vivências e as glórias de seu grupo, a sua existência, enfim, como é explicitado por ele no trecho a seguir, escrito em **Un diner chez Rossini:**

> Je ne sais si après moi, il restera quelque chose de moi; mais, en tout cas et à tout hasard, j'ai pris cette pieuse habitude, tout en oubliant mes ennemis, de mêler le nom de mes amis, non seulement à ma vie intime, mais encore à ma vie littéraire. De cette façon, au fur et à mesure que j'avance vers l'avenir, j'entraîne avec moi tout ce qui a eu part à mon passé, tout ce qui se mêle à mon présent, comme ferait un fleuve qui ne se contenterait pas de réfléchir les fleurs, les bois, les maisons de ses rives, mais encore qui forcerait de le suivre jusqu'à l'Océan l'image de ces maisons, de ces bois et de ces fleurs.[462]

---

[459] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 387, t. II.
[460] GUSDORF, Georges. Op. cit., 1991b, p. 352.
[461] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 566, t. I.
[462] DUMAS, Alexandre. **Um dîner chez Rossini**. Disponível em: http://www.dumaspere .com/pages /biblio/sommaire.php?lid=r33. Acesso fev. 2007.

Podemos afirmar que **Mes mémoires** é uma obra em que Dumas se propõe a narrar a sua trajetória, ligando-a completamente à sua época. Trata-se de um monumento escrito para a reafirmação dos valores do romantismo, valores que foram a base de sua vida, dentre os mais importantes: o talento individual, os ideais políticos e o sentimento de estar inserido em sua geração.

São, portanto, várias as passagens em que Dumas reafirma o seu compromisso com a sua geração. Por sentir-se parte de uma comunidade, parte de um grupo, ele leva este sentimento às últimas conseqüências: cede o espaço que, por definição, deveria ser dedicado à narração de sua vida, à manifestação de sua individualidade, para tornar as suas memórias as memórias dos românticos.

> Nous l'avons dit, et nous ne saurions trop le répéter, ces Mémoires ne sont pas nos Mémoires seulement: ce sont ceux de la peinture, de la poésie, de la littérature et de la politique des cinquante premières années du siècle. [463]

Henri Bergson (1859-1941), em **Matière et Mémoire**, escreve que o processo de localização de uma lembrança no passado não se dá de maneira imediata, apenas retirando das profundezas as lembranças de modo a chegar até aquela que é desejada. O trabalho de localização consiste em um esforço crescente de expansão pelo qual a memória, que está sempre inteira à disposição, distende o período a ser pesquisado e acaba por distingüir, em um amontoado de recordações até então confusas, aquelas que deseja recuperar. [464] O acesso às lembranças torna-se possível graças aos “pontos de apoio”: um acontecimento ou um estado de consciência cuja posição no tempo é bem conhecida em relação ao momento atual, e que por sua intensidade ou complexidade aumenta a chance de relembrar outros acontecimentos e de mesurar-lhes sua importância.

Maurice Halbwachs (1877-1945) vai além, ao afirmar que os indivíduos não alcançam a completude das suas lembranças sozinhos, é necessário que sejam acionadas as memórias do grupo social.

---

[463] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 521, t.II.
[464] BERGSON, Henri. **Matière et Mémoire**. In **Oeuvres**. Paris: PUF, 1959, passim.

À medida que tentamos localizar uma lembrança utilizando os “pontos de apoio” de nossa memória, nós não só os localizamos, graças às nossas lembranças individuais, mas fazemos submergir, com estas, os *cadres sociaux*, a visão de mundo que serve de suporte à nossa consciência presente. Essa memória coletiva define o indivíduo, considerando que é apenas como membros de um grupo que os seres humanos podem se representar a si mesmos.

Não são todos os eventos que surgem das brumas de nossa memória, nem se trata da série cronológica exata dos antigos acontecimentos, mas as lembranças que vêm à tona correspondem àquelas que se ligam também às nossas preocupações atuais.. E a razão desta aparição não está nelas, mas na relação que propiciam com nossas idéias e percepções, no presente. Como conseqüência, nossas lembranças são forçosamente reconstruções baseadas em nossa identidade no presente. [465]

Em **Cadres sociaux de la mémoire** (1925), Halbwachs procura, através dos estudos dos sonhos, mostrar que o passado não se conserva verdadeiramente na memória individual. Nela subsistem impressões, fragmentos, imagens que não constituem lembranças completas, pois apenas as memórias coletivas permitem preencher as lacunas da memória individual. As lembranças pessoais não são auto-suficientes, o indivíduo não se lembra realmente do passado, ele o reconstitui a partir das necessidades do presente, através da reflexão. O trabalho da consciência precede a evocação das lembranças e é através das referências dadas pela memória coletiva, pelos chamados “*cadres sociaux de la mémoire*”, que o indivíduo compõe uma imagem do passado, de sua existência dentro do grupo, de sua identidade.

> Tout souvenir, si personnel soit-il, même ceux des événements dont nous seuls avons été les témoins, même ceux de pensées et de sentiments inexprimés, est en rapport avec tout un ensemble de notions que beaucoup d'autres que nous possèdent, avec des personnes, des groupes, des lieux, des dates, des mots et formes du langage, avec des raisonnements aussi et des idées, c'est-à-dire avec toute la vie matérielle et

[465] HALKBWACHS, Maurice. **Les cadres sociaux de la mémoire**. Paris: Albin Michel, 1994 [1925], p. 35.

> morale des sociétés dont nous faisons ou dont nous avons fait partie. [466]

Em **Mes mémoires** emerge uma espécie de memória coletiva da França dos românticos. Alexandre Dumas mistura as suas memórias individuais com outros registros da memória coletiva, com os quais monta um mosaico de sua época.

À medida que a narrativa avança, Dumas insere cada vez mais biografias, trechos de obras, relatos de acontecimentos históricos, construindo um painel de seu tempo. Sua intenção é deixar um registro de sua época para as gerações futuras: "Ah! Si um homme nous eût laissé sur le XVIe, le XVIIe et le XVIIIe siècle ce que j'essaye de faire pour le XIXe, combien j'eusse bénni cet homme, et que de rudes travaux il m'eût épargnés!" [467]

Com a pretensão de construir uma imagem prestigiosa de si e de sua obra, reafirma a importância de seu projeto:

> Il va sans dire que, lié comme je l'ai été avec tous les grands peintres et tous les grands statuaires de l'époque, chacun d'eux passera à son tour dans ces Mémoires, gigantesque galerie où chaque nom illustre laissera sa vivante statue. [468]

Desejando eternizar as conquistas dos românticos, Dumas se detém, notadamente, nas mudanças que provocaram nas artes:

> Nous signalerons les autres changements, au fur et à mesure qu'ils s'opéreront dans les arts. Constatons seulement que nous sommes entrés dans l'ére des transitions. – Dès 1818, Scribe a commencé pour le vaudeville; de 1818 à 1820, Hugo de Lamartine jettent, au millieu du monde littéraire, l'un avec les **Odes et Ballades**, l'autre avec les **Méditations**, les premiers essais d'une poétique nouvelle; de 1820 à 1824, Nodier publie des romans de genre qui ouvrent une voie nouvelle, celle du pittoresque; de 1824 à 1835, s'accomplira le révolution dramatique, que suivra presque immédiatement celle du roman historique et de fantaisie.
> Alors, le XIXe siècle, sorti des langues paternelles, prendra sa couleur et conquerra son originalité. [469]

---

[466] HALKBWACHS, Maurice. Op. cit., 1994 [1925], p. 34-35.
[467] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 644, t. I.
[468] Id., ibid., p. 609, t. I
[469] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 608, t. I.

O autor sincretiza em suas memórias a narrativa das trajetórias de personalidades que lhe parecem importantes,

> Il est bon de marquer le point de départ des artistes éminents, grands comédiens ou grands poètes; c'est là sourtout ce que Je cherchais une occasion de passer en revue toute les hommes et les œuvres littéraires de l'Empire, sont j'avais guère pu parler, à cause de l'âge que j'avais quand florissaient ces hommes, quand ces œuvres étaient jouées. [470]

Talvez mesmo sem se crer essencialmente objetivo, o autor cria o efeito de isenção em consideração a seus leitores por meio da linguagem empregada:

> J'écris l'histoire de l'art pendant la première moitié du XIXe siècle; je parle de moi comme d'un étranger; je mettrai les pièces sous les yeux de mon arbitre naturel, c'est-à-dire du public; il jugera sur pièces, comme on dit au palais. [471]

O interesse maior da narrativa dumasiana é delinear as trajetórias de seus contemporâneos, por serem importantes para a compreensão de sua própria trajetória:

> Ce sont les premières lignes de l'auteur de **Mathilde** et des **Mystères de Paris** qui aient été imprimées; il nous semble curieux de les consigner ici. Nos mémoires, nous l'avons dit, sont les archives littéraires de la première moitié du XIXe siècle; d'ailleurs, il est toujours intéressant pour les artistes d'étudier le point de départ d'un homme arrivé au sommet élevé où est parvenu notre illustre confrère.[472]

Narrando as conquistas de seu grupo, Dumas tem a dimensão das transformações das quais todos foram protagonistas. Através da biografia de outros escritores, de outros artistas, recupera o sentido da sua existência, pois compreende o seu papel naquele tempo. As memórias de Alexandre Dumas passam a ser a voz das memórias de seu tempo, a imagem que ele constrói dos seus contemporâneos colabora com a imagem que ele deseja fixar para si.

> Quand nous évoquons un souvenir, et quand nous le précisons en le localisant, c'est-à-dire, en somme, quand nous le complétons, on dit quelquefois que nous le rattachons à ceux

---

[470] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 667, t.I.
[471] Id., ibid., p. 727, t.II.
[472] Id., ibid., p. 1009, t.II.

> qui l'entourent: en réalité, c'est parce que d'autres souvenirs en rapport avec celui-ci subsistent autour de nous, dans les objets, dans les êtres au milieu desquels nous vivons, ou en nous mêmes: points de repère dans l'espace et le temps, notions historiques, géographiques, biographiques, politiques, données d'expérience courante et façons de voir familières, que nous sommes en mesure de déterminer avec une précision croissante ce qui n'était d'abord que le schéma vide d'un événement d'autrefois. Mais, puisque le souvenir doit ainsi être reconstruit, on ne peut pas dire, sinon par métaphore, qu'à l'état de veille nous le revivons; il n'y a pas non plus de raison d'admettre que tout ce que nous avons vécu, vu et fait, subsiste tel quel, et que notre, présent traîne derrière lui tout notre passé. [473]

Dumas também foi testemunha dos grandes acontecimentos históricos de seu tempo e, mesmo que a narrativa de suas Memórias termine em 1833, a perspectiva que adquiriu com esses acontecimentos está, de certa forma, entranhada na visão que forjou de sua época. Durante sua vida, viu a campanha da França e a queda de Napoleão (1814-1815); a queda dos Bourbons, dos dois ramos da família (1830 e 1848); a colonização da Argélia (1846); o governo de Napoleão III (1851), a abolição da servidão na Rússia (1858); a unificação da Itália, com Garibaldi (1860-1861) e a vitória da Prússia (1866). Destes acontecimentos, Dumas teve participação efetiva nas *Trois Glorieuses* (Revolução de 1830) e nas manifestações republicanas que se seguiram à tomada de poder por Louis-Philippe (1830-1832). Lutou na Revolução de 1848 e participou da campanha eleitoral que sucederam a proclamação da república em 1848, ocasião em que se candidatou a deputado. Lutou também na campanha de Garibaldi na conquista da Sicília e de Nápoles (1860).

É este passado que Dumas deseja testemunhar. Parte atuante no grupo que era o motor das transformações, testemunha ocular e atuante dos acontecimentos que mudaram o seu tempo, Dumas escreve suas memórias pensando em deixar registrada sua versão da História, como se sentisse impelido ao registro.

> Mais nous qui arrivons parmi les derniers, nous, spectateur presque désintéressé de tous ces grands événements, nous que notre caractère a fait sans haine privée, nous que notre

[473] HALKBWACHS, Maurice. Op. cit., 1994 [1925], p. 35.

> position a fait sans haines politiques, c'est à nous, éclaireur de la postérité, placé sur la limite du monde aristocratique qui tombe, et du monde démocratique qui s'élève, de chercher la vérité partout où elle est ensevelie, et de la glorifier partout où nous la trouverons. [474]

Nesta época em que os limites entre escrever Literatura e escrever História estão indefinidos, Dumas acredita ser possível escrever História, assim como a sua geração escreveu a História, promovendo mudanças cruciais no curso dos acontecimentos. A História parecia estar sendo construída a cada momento, nesta época de revoluções, de transformações, na qual a historiografia ansiava por encontrar novas maneiras de expressão. Dumas sente que pode também, através de seu testemunho, escrever a História. Afinal, como ele mesmo escreve em outra obra:

> [...] ce que j'ai de talent se substitue à ce que j'ai d'individualité, ce que j'ai d'instruction à ce que j'ai de verve: je cesse d'être acteur dans ce grand roman de ma propre vie, dans ce grand drame de mes propres sensations; je deviens chroniqueur, annaliste, historien; j'apprends à mes contemporains les événements des jours écoulés, les impressions que ces événements ont produites sur les personnages qui ont vécu réellement ou que j'ai créés avec ma fantaisie. Mais des impressions que les événements de tous les jours, ces événements terribles qui secouent la terre sous nos pieds, qui assombrissent le ciel sur nos têtes, des impressions que ces événements ont produites sur moi, il m'est défendu de rien dire.[475]

Dumas vê-se como uma testemunha da História, que tem o compromisso de redigir a sua visão dos acontecimentos para as gerações futuras: “Il y a vingt ans, tout le monde a su dans ses moindres détails ce que nous allons dire; aujourd'hui, tout le monde l'a oublié. L'histoire passe si vite en France!” [476]

Mais uma vez, o tênue limite que separa Literatura e História é ultrapassado: Dumas escreve um testemunho, uma visão pessoal dos acontecimentos a que teve acesso, mas acredita que o que escreve está à altura da historiografia. Como participou ativamente das transformações de sua

---

[474] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 397, t.I.
[475] DUMAS, Alexandre. Les gentilshommes de la Sierra-Morena. In **Mille et un fantômes**. Disponível em: http://www.dumaspere.com/pages/biblio/sommaire.php?lid=r34. Acesso em fev. 2007.
[476] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 780, t.II.

época, tanto políticas quanto artísticas, esta aproximação entre vida e acontecimento lhe dá a sensação de que seu testemunho tem um peso tão grande quanto a obra de um historiador. Afinal, sente-se gabaritado para isso: "[...] les poètes savaient aussi bien l'Histoire que les historiens, – s'ils ne la savaient pas mieux." [477]

No período pós-revolucionário (tanto em 1815, com a Restauração, quanto depois de 1830, com a Monarquia de Julho) a formulação de uma narrativa historiográfica que trate da Revolução Francesa e do Império é uma preocupação essencial e leva o historiador a adquirir prestígio. Há uma urgência de escritos que propiciem a compreensão das transformações recentes, mas, ao mesmo tempo, as dificuldades para a escrita de uma história contemporânea parecem intransponíveis.

Neste cenário, as memórias aparecem como um meio termo, enquanto o "tempo da História" não chega. Esta noção se difunde tanto entre historiadores da época – um exemplo é o historiador François Guizot (1787-1874) que escreveu uma obra intitulada **Mémoires pour servir à l'histoire de mon temps**, 1858-1867, em 8 vol. – quanto para memorialistas.

Entre o tempo do acontecimento e o tempo da História, no qual todos os fatos serão revelados e esclarecidos, instala-se o tempo da memória. Nesse momento, os memorialistas legitimam os seus escritos e pretendem uma exclusividade no acesso ao passado recente. À espera do historiador que virá, os memorialistas se apropiram do terreno da contemporaneidade:

> Entre complémentarité affichée et rivalité réelle, la relation entre mémorialistes et historiens, dans le discours des Mémoires, est habituellement naturalisée sur l'axe temporel comme une succession chronologique nécessaire. Cette succession déroulerait les deux étapes d'une fable du savoir: il y aurait d'abord un temps de la mémoire (et donc des mémorialistes), puis un temps de l'histoire (et donc des historiens). [478]

---

[477] DUMAS, Alexandre. Le figurine de César III. In **Causeries**. Disponível em: http://www.dumaspere.com/pages/biblio/chapitre.php?lid=m1&cid=25&highlight=histoire&pos=14816#. Acesso em jan. 2007.

[478] ZANONE, Damien. Temps des historiens, temps des mémorialistes: complémentarité et rivalité. **Revue d'histoire du XIXe siècle**, 2002-25, Le temps et les historiens. Disponível em: http://rh19. revues.org/document432.html. Acesso jan. 2007.

Para Dumas as diferenças entre as duas maneiras de narrar o passado não são muito claras, assim como para a sua época. Às vezes afirma que pretende escrever as memórias da França, outras a história da arte, da literatura e do teatro, como se Memória e História tivessem o mesmo significado.

Em outras passagens, diferencia o seu trabalho daquele do historiador, ressaltando o descompromisso de sua narrativa e a necessidade de muitas vezes parar a narrativa para dar maiores explicações sobre o acontecimento:

> Mais, une fois pour toutes, ce n'est point de l'histoire que nous faisons, ce sont des souvenirs que nous jetons sur le papier, et souvent nous nous apercevons qu'au moment où nous avons pris le galop pour suivre les divagations de notre mémoire, nous avons laissé derrière nous des événements de la première importance. Alors, nous sommes forcé de revenir sur nos pas, de faire nos excuses à ces événements, comme le roi à M. Casimir Perier, de les prendre, pour ainsi dire, par la main, et de les ramener à nos lecteurs, qui peut-être ne leur font pas toujours un aussi gracieux accueil que celui que la cour du Palais-Royal fit au président du Conseil dans la soirée du 14 mars 1831. [479]

O autor ressalta também que, por estar escrevendo memórias, pode tratar de temas e personagens que normalmente seriam considerados inadequados à História:

> Et puis attendez, une dernière chose: celle-là, je suis sûr de la dire le premier; celle-là, je la tiens de son plus proche parent, de son plus fidèle ami, de son dernier général, de celui qui n'a pas désespéré, quand tout le monde désespérait; celle-là est indigne de figurer dans un récit d'historien, c'est vrai; mais je n'écris pas une histoire, j'écris des mémoires. [480]

Em outros momentos, ele parece acreditar que está escrevendo historiografia: “Maintenant, n’allez pas croire que ce soit du roman que nous faisions ici. C’est je ne dirai pas de la belle et bonne histoire, mais de la laide et triste histoire.” [481]

Em outro momento, demonstra a consciência de estar escrevendo um testemunho, passível de ser comprovado pela posteridade:

---

[479] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 458, t.II.
[480] Id., ibid., p. 279, t.I.
[481] Id., ibid., p. 406, t.I.

> Pour quiconque tient une plume, et écrit en face de l'histoire, c'est un devoir de dire la vérité: je crois l'avoir toujours dite.
> Pour quiconque tient une plume, et écrit en face de l'histoire, c'est une lâcheté de ne pas repousser la calomnie, et je la repousse. [482]

Dumas tem um compromisso com a História, procura criar uma reprodução narrativa completa do que teriam sido aqueles dias. Retoma os acontecimentos históricos e, através de recursos narrativos literários, recria e recompõe o que teria sido a época retratada, em seus aspectos bons e ruins:

> Seulement, ces Mémoires manqueraient leur but si, en traversant une époque, ils ne se montraient pas au public imprégnés de la couleur de cette époque-là. Tant pis quand l'époque est fangeuse, la boue que j'ai eue aux pieds n'a jamais éclaboussé ni mes mains ni mon visage. [483]

As publicações de um grande volume de memórias, no início do século XIX, alimentaram o imaginário histórico de uma geração e influenciaram a escrita das obras de historiografia da época, fornecendo elementos que contribuíram para a estruturação e para a criação da *couleur locale*:

> Et que sont d'autre les grands ouvrages historiques qui marquent époque, les quinze volumes de l'**Histoire du Consulat et de l'Empire**, de Thiers, les dix volumes de l'**Histoire des ducs de Bourgogne**, de Barante, les trente et un volumes de l'**Histoire des Français**, de Sismondi qu'une mosaïque habilement ficelée d'extraits de chroniqueurs et de mémorialistes? Michelet pourra se vanter d'être à la fois le premier à s'être plongé dans les archives et le denier à travers qui l'on entend la voix des acteurs. Son histoire, surtout celle de la Révolution, est encore dominée par l'enchantement de la mémoire. Après lui, le charme est rompu. [484]

Toda a novidade dessa escritura histórica repousa na exploração das memórias. Os testemunhos dos antigos memorialistas e cronistas, isentos de reflexão filosófica, transmitiam os acontecimentos de sua época nas cores e no estilo originais, que pareciam trazer a mais imediata representação do passado.

---

[482] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 270, t.II.
[483] Id., ibid., p. 1099, nota 1, t. II.
[484] NORA, Pierre. Op. cit., 1997, p.1390.

Essa avalanche de memórias que invade a França foi sem dúvida o último momento em que as Memórias são a memória da França. Nessa primeira fase do desenvolvimento de uma historiografia crítica, sem consciência da especificidade dos arquivos, as memórias são classificadas como documentos e tratadas do mesmo modo que os manuscritos e os outros documentos impressos.

Ao mesmo tempo, as pesquisas nos arquivos se voltam para as memórias. Há a preocupação em inserir as memórias individuais na memória coletiva, a história biográfica na história nacional, conforme escreve Michelet:

> La France agit et raisonne, decrete et combat; elle remue le monde; elle fait l'histoire et la raconte. L'histoire est le compte rendu de l'action. Nulle part ailleurs vous ne trouverez de Mémoires, d'histoire individuelle, ni en Angleterre, ni en Allemagne, ni en Italie [...] Le présent est tout pour la France. Elle le saisit avec une singulière vivacité. Dès qu'un homme a fait, vu quelque chose, vite il écrit. Souvent il exagère. Il faut voir dans les vieilles chroniques tout ce que font nos gens [...]. La France est le pays de la prose [...] le génie de notre nation n'apparaît nulle part mieux que dans son catactère éminemment prosaïque. [485]

Segundo Nora, a relação estabelecida entre indivíduo e História na França é muito particular. Uma relação de filiação e de identificação, crenças solidificadas, que combinam a epopéia, a nação e o gosto pela prosa, retratados juntos no trecho escrito por Michelet. É através das narrativas pessoais, dos testemunhos, que a História se faz presente e torna possível uma identificação imediata para o leitor.

> [...] les Mémoires, c'est l'Histoire incarnée, la France multiple et multiforme. Et jamais ce sentiment n'est plus fort qu'aux lendemains des troubles de son histoire et des ébranlements de son pouvoir, les guerres de religion, la Fronde, grandes productrices de mémoires, jamais plus intense qu'après la plus grave crise de son histoire, la grande césure de la Révolution et de l'Empire, en cette période récapitulative tout l'héritage perdu de l'Ancien Régime [...]. [486]

Alexandre Dumas, apesar de estar inserido nesta tradição memorialista, já escreve suas memórias tendo em vista outra perspectiva: a publicação. Suas

---

[485] MICHELET, Jules. **Introduction à l'Histoire universelle**. **Introduction à l'Histoire Universelle**. Paris: Bibliothéque Larousse, t. I, p. 179-234, 1930, p. 222.
[486] NORA, Pierre. Op. cit., 1997, p.1394.

memórias foram escritas em um momento de ruptura, segundo Nora (1997), em que os caminhos da escritura das memórias tomam outros rumos. Deixam de ser escritas nos moldes das memórias de Chateaubriand (publicadas postumamente, escritas como a última voz de uma aristocracia em extinção) e passam a ser escritas como as memórias de François Guizot (que explicita a vontade de publicar as memórias enquanto está vivo, para poder responder às críticas, para poder produzir uma narrativa que dispensa as referências à infância e à juventude, entrando logo na narração da vida pública, demonstrando, assim, a ambição de escrever apenas para justificar suas ações e a causa pela qual lutou).

Dumas começa a escrever as suas memórias embalado pelo sucesso da publicação das memórias de Chateaubriand, e segundo os moldes das memórias tradicionais, narrando a sua trajetória e o seu envolvimento com o romantismo. Posteriormente, o que vai se tornando mais marcante na sua produção memorialística é a memória coletiva, que aparece sob a forma das biografias de seus amigos românticos e das respostas às críticas a eles dirigidas.

Mes mémoires repousa na tentativa de criar um acordo entre dois mundos: o primeiro é o do romanesco e o outro, o da História. Alexandre Dumas procura conciliar a narrativa romanesca que tem como tema sua própria vida (usando recursos que são ficcionais, falando de si como uma personagem), e a narrativa de testemunho, que insere a sua experiência na História uma vez que se trata de uma narrativa que se alimenta do mesmo material que a historiografia).

O resultado desta mistura improvável é que as memórias de Alexandre Dumas, por mais que possuam fragmentos em que sobressaem os aspectos pessoais, estão muito próximas da esfera de ação coletiva, reproduzindo os movimentos e as transformações de seu tempo, como se estivesse escrevendo memórias de todos aqueles com quem teve contato (ou que foram relevantes na sua época). Certamente, Dumas o faz com um estilo próprio, usando recursos de que dispõe, com o desejo de eternizar sua época, escrevendo realmente as memórias da França.

Por ser um testemunho está sujeito às deformações, às dificuldades de se chegar a uma imagem imparcial tanto de si mesmo quanto do seu tempo.

> On pourrait croire l'autobiographie plus aisée à mener à bien que la simple biographie, l'auteur étant le premier témoin de ce qu'il raconte, la matière même et le héros de son récit. Mais cette proximité même est un obstacle; regardée de trop près, une image se brouille et perd ses proportions réelles, sa configuration. L'historien, ayant dépouillé la totalité des documents disponibles, se met à œuvre, la conscience tranquille; il lui faut rassembler les fragments, reconstituer la mosaïque; en s'y prenant comme il faut, il finira bien par mener son travail à bonne fin. Celui qui entreprend d'écrire sa propre vie ne peut entretenir en lui cette bonne espérance. [487]

A imagem que Dumas deseja fixar de si próprio passa pela construção de um testemunho sobre a sua geração, na França de sua época:

> L'auteur de mémoires, même lorsqu'il met en évidence les iniciatives prises, les responsabilités assumées, les résultats obtenus, ne parle pas de soi, il parle toujours d'autre chose; ce qui intéresse, c'est le train du monde, le cours de choses et ses vicissitudes, sous l'influence des forces à l'œuvre dans l'environnement. En principe, la perspective est centrée sur la place occupée par le témoin, alors que l'historien, lui, siège en un lieu abstrait vers lequel sont censées converger toutes les prises de vues. [488]

Dumas escreve sua trajetória começando como um romance de aprendizagem, passando pelos momentos heróicos da Revolução de 1830 e depois se afirma como um testemunho da história. Dumas não confia na história, prefere deixar seu lugar na memória do futuro garantido, redigindo a sua visão dos acontecimentos.

Na época em que Dumas escreve, o eu é o mundo, o motor das transformações deste mundo. Depois do fim da utopia em 1848, pouco a pouco as memórias vão saindo de cena, dando mais espaço às autobiografias, aos diários. A busca de si deixa de ser feita através do mundo e passa a ser feita pela interiorização do indivíduo.

O que Dumas testemunha é sobretudo um modo de ver a História: uma história feita de revoluções, de idéias e de homens. Uma História possível de

---

[487] GUSDORF, Georges. Op. cit., 1991, p. 133.
[488] Id., ibid., p. 260.

ser construída. A narrativa de Dumas reflete as aspirações da época, a sensação de que cada indivíduo carrega em si as aspirações do coletivo.

5.2.1 **Mes mémoires**, um auto-retrato?

> Tout témoignage doit être consideré comme une interpretation, et plus suspecte que tout autre, peut-être, le témoignage de soi sur soi, qui n'est jamais désinteressé.
>
> Georges Gusdorf, **Les écritures do moi**.

O retrato que Alexandre Dumas deseja compor de si mesmo passa necessariamente pelo romanesco. Seja narrando o seu nascimento como Berlick, seja escrevendo as suas memórias como um romance de formação, a ficção está sempre presente.

A narração do nascimento, envolto em uma aura de farsa, reconstrói o momento em que o destino do pequeno Alexandre se une ao teatro, mais especificamente a *Commedia dell'Arte*, um gênero popular de teatro, como aquele a que se dedicará a vida toda.

Dumas deseja ser lembrado como um herói, quase como aqueles sobre os quais escreveu, que soube enfrentar as dificuldades inerentes ao seu nascimento, sua falta de instrução que, à custa de muita dedicação e trabalho, construiu um nome para si.

Entretanto, para que se compreenda melhor este jovem herói, é necessário conhecer aqueles que fizeram parte de sua trajetória: Dumas passa a narrar também as biografias de seus companheiros de romantismo. A construção de sua imagem passa pelo grupo, no qual seus ideais e sua maneira de viver podem encontrar um reflexo, podem fazer sentido.

Mes mémoires deixa de ser apenas as memórias de Dumas, e como uma reafirmação dos valores que nortearam as vidas dos românticos, passa a ser um monumento às conquistas de toda a geração.

A relação entre memórias e História, no caso das memórias de Alexandre Dumas, é determinante. A história não representa apenas um fio condutor: é tema e objetivo. Dumas discute os rumos da historiografia de seu tempo, as influências que estas leituras exerceram sobre as suas criações e sobretudo deseja escrever a sua versão da História.

Misturando os conceitos de memória e história, Dumas oscila entre as duas definições. Entretanto, mostra-se como um *faiseur*, testemunho e narrador da História de seu tempo.

Suas memórias fornecem um retrato que está longe de ser apenas do autor. Fornece um conjunto de retratos que, ao final, compõem o grande *tableau* desejado por Alexandre Dumas: “les mémoires de la France”.

CAPÍTULO 6

VICTOR HUGO *D'APRÈS* ALEXANDRE DUMAS

La vie d'un ami, c'est la nôtre, comme la vraie vie de chacun est celle de tous.

George Sand. Histoire de ma vie.

Alexandre Dumas tinha um gosto especial por compreender outros tempos, outros modos de viver. E é este gosto pela História, partilhado com aqueles que eram sensíveis aos ventos românticos que então sopravam, que o faz interessar-se por narrar a vida de alguns homens que lhe parecem importantes, sejam eles seus contemporâneos ou não. As biografias de seus contemporâneos são trazidas para sua narrativa como a expressão de seu desejo de manter viva a memória de sua época, de testemunhar a importância de algumas vidas com as quais ele, seja de maneira direta ou não, teve alguma aproximação.

Preocupava-se principalmente em biografar a vida de seus amigos próximos, cujas carreiras eram representativas para o romantismo – tais como Chateaubriand; Lamartine; Marie Dorval; J.-F. Talma; Eugène Delacroix; de Béranger; Mlle. Georges. Esses vários textos foram publicados em jornais e, posteriormente, reunidos em uma coletânea, em 1862, chamada **Les morts vont vite**.

Dumas recolhia os depoimentos de seus amigos e os transformava em artigos de jornal. Mas como fazia? Em uma passagem do *journal* de Eugène Delacroix, este conta como Dumas recolheu o seu depoimento:

> Le soir, ce terrible Dumas, qui ne lâche pas sa proie, est venue me relancer à minuit, son cahier de papier blanc à la main. Dieu sait ce qu'il va faire des détails que je lui a données sottement!

> Je l'aime beaucoup, mais je ne suis pas formé des mêmes elements... Son public n'est pas le mien... [489]

Outras vezes aproveitava a proximidade com alguma personalidade célebre do momento e escrevia sobre a sua vida, como no caso de **Mémoires de Garibaldi** que, apesar do título, trata-se de uma biografia baseada em fatos contados a Dumas pelo italiano durante o período em que estiveram juntos em Nápoles.

São muitas as vidas relatadas por Dumas em **Mes mémoires**. Algumas vezes são personalidades que estiveram ao lado de seu pai lutando no exército de Napoleão Bonaparte – relatos que funcionam como esteio para que o acontecimento narrado se encaixe em um contexto histórico definido. Outras são pessoas próximas ao autor, que participam de acontecimentos relevantes – como o caso de seu amigo de infância Adolphe de Leuven, que o leva para ver Talma em sua primeira estadia em Paris. Esta é, podemos dizer, a maneira mais convencional de se escrever memórias.

Entretanto, Alexandre Dumas vai além dessas inserções biográficas. Ele dedica em suas memórias capítulos inteiros à biografia de pessoas sobre as quais ele tem interesse especial.

Apesar de ter expressado, no título, a sua intenção memorialística, Dumas tem a pretensão de escrever o que chamou de "*les mémoires de la France*" [490]. E para Dumas, a França restringia-se, naquele momento, ao grupo a que ele pertencia: os românticos. As biografias inseridas por ele em suas memórias ajudam a compor o mosaico da época através das vidas que apresenta – pois não só trata de personalidades com as quais conviveu, mas também de personalidades que foram cruciais para a sua geração, como é o caso de Lord Byron.

Assim, este esforço – que se estende por quase oito anos de trabalho – feito para dar a dimensão do período que o autor desejava representar em sua narrativa, torna a obra uma mistura de alguns tipos de escrituras do eu.

---

[489] DELACROIX, Eugène. **Journal**. Paris: Plon, 1932. 25 de novembre de 1853.
[490] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 1113, t. I.

Para Dumas, a sua vida deveria ser narrada na medida em que ela fosse representativa das grandes mudanças. Toma, então, para si a tarefa de testemunhar sobre acontecimentos que ele havia presenciado, pessoas com quem havia convivido ou que o influenciaram.

Nessa grande obra, as biografias fazem parte da estrutura narrativa, atuando como os fios que, urdidos, compõem o *gobelain* criado por Dumas para representar o que lhe parecia a História da França de seu tempo. É, segundo o autor, a partir da vida destes homens que podemos compreender a dimensão das transformações ocorridas em sua época.

Assim, são dedicados capítulos à vida de Lord Byron, Alfred de Musset, Benjamin Constant, Abbé de Lamennais; George Sand; Eugène Sue; Alfred de Vigny, além de biografias curtas usadas para apresentar as personagens antes dos acontecimentos a serem narrados.

Diante do grande número de personalidades cujas vidas foram retratadas por Alexandre Dumas em **Mes mémoires**, os capítulos sobre Victor Hugo atraem a atenção do leitor. Personalidade marcante em sua época, Hugo é o espelho no qual toda a geração romântica gostava de se ver refletida, seja por sua atuação na literatura, seja na política. No caso de Dumas, a proximidade causou uma mistura de admiração e competição, alimentada pelos amigos e pela imprensa da época. E, por ser a primeira biografia de Hugo, a narrativa de Dumas acabou sendo utilizada como um documento de época para outros biógrafos.

6.1 VICTOR HUGO E ALEXANDRE DUMAS CONTEMPORÂNEOS

Vous êtes l'Etna, vous! Et je ne suis que le Stromboli.

Carta de Alexandre Dumas a Victor Hugo.
Bruxelas, 5 de novembro de 1853.

Quando Alexandre Dumas muda-se para Paris, Victor Hugo já era um escritor de sucesso reconhecido. Filhos de generais que serviram Napoleão Bonaparte, nascidos no mesmo ano (1802), quis o destino que tivessem infâncias bem diferentes.

Nascido em 23 de julho de 1802 em Villers-Cotterêts, na *province*, a infância de Alexandre Dumas não foi das mais fáceis. Após ter sido preso em Nápoles, o General Thomas-Alexandre Davy de la Pailleterie (Dumas) volta para Villers-Cotterêts abatido e logo percebe que havia caído em desgraça: Napoleão recusa-se a recebê-lo e a pagar-lhe os benefícios de ex-combatente. Apesar dos insistentes pedidos que o general faz ao Ministro da Guerra, a família vai perdendo os poucos bens que possuía. Alexandre tem apenas quatro anos quando seu pai vem a falecer e sua mãe decide mudar-se com os dois filhos para a casa de seu avô.

Além da falta de moradia, a família não possui uma fonte de renda mensal, o que torna a educação de Alexandre e de sua irmã Marie-Alexandrine-Aimée uma preocupação. A saída encontrada pela mãe foi enviar a menina para estudar em Paris, na pensão de Mme. Mauclerc, e Alexandre, ainda que mal alfabetizado pela escola do vilarejo, onde entra sabendo ler mas não aprende a escrever, consegue uma bolsa para o seminário (mas ele foge de casa e passa três dias escondido na floresta para não ir).

Alexandre termina o seu aprendizado graças às bibliotecas de um primo de sua mãe (M. Deviolaine), de uma vizinha (Mme. Darcourt) e de um amigo de sua família (M. Collard) que lhe fornecem as leituras mais populares de seu tempo: **Le Buffon par la jeunesse**, **Journal de l'Empire**, **Robinson Crusoé**, a **Bíblia**, **Les milles et une nuits** e uma edição de **Mythologie de la jeunesse**. Aprende um pouco de latim, um pouco de italiano e inglês e seu grande mérito

é ter uma bela caligrafia – o que lhe garantira um emprego como escrivão em 1816.

As memórias de infância são divididas em duas fases: uma idílica, ligada ao período em que o pai estava ainda vivo, em que havia uma esperança da família voltar a ter dias mais tranqüilos, outra, em contraposição, realista, marcada pela dificuldade que a mãe encontra para manter Alexandre e sua irmã mais velha.

O general Joseph-Léopold-Sigibert Hugo teve uma carreira mais estável: após participar de várias campanhas pela Itália, é designado por Napoleão para seguir seu irmão Joseph Bonaparte para a Ilha de Elba e depois para Nápoles. Assim, diferente de Alexandre, Victor nasce (em 26 de fevereiro de 1802) em Paris, mas passa sua primeira infância na Itália e depois na Espanha, com a família, seguindo os passos do pai, só voltando à França em 1812.

As dificuldades familiares são aquelas por que passam as famílias em exílio: falta de autonomia para definir o futuro, uma vez que o general deve seguir as ordens dadas por Napoleão e Joseph Bonaparte. Considerando que as escolas não eram adequadas aos três meninos, a mãe de Victor Hugo deseja voltar à França.

Ao voltar à Paris, Victor se sobressai nos estudos. Em 1819, funda com seu irmão uma revista, **Conservateur littéraire**, e ganha o concurso da *Academie des Jeux Floraux*.

O ano de 1822 é um marco na vida dos dois jovens.

O primeiro livro de poemas de Hugo (**Odes**) é editado; casa-se com Adèle – dezoito meses depois da morte de sua mãe – em cerimônia religiosa que teve como testemunha Alfred de Vigny e Alexandre Somet.

Dumas faz a sua primeira viagem para Paris para passar o fim de semana com seu amigo Adophe de Leuven, que o leva para assistir Talma representando **Sylla** de Jouy. Nos camarins, Dumas declara ao ator o seu desejo de tornar-se um autor teatral e Talma o batiza poeta “au nom de Shakespeare, Corneille et Schiller”.

Para Dumas, a ida a Paris revela um mundo que até então parecia apenas feito de sonhos. Paris, o centro do mundo, o lugar onde se vive a literatura. Com as suas esperanças renovadas pelas experiências na capital, o jovem volta ao seu emprego e à sua rotina. Decide, no início de 1823, deixar o emprego em Crépy e arrisca-se mudando para Paris sem nenhuma garantia. Após muita insistência, muitas cartas enviadas a antigos amigos de seu pai, Alexandre consegue um emprego como escrevente do Duque d'Orléans. A sorte está lançada.

Apesar de terem tido percursos tão diferentes, o mesmo desejo de escrever os une na Paris dos anos de 1820.

A primeira vez que Dumas viu Hugo foi apenas de passagem. Encontraram-se em um gabinete de leitura, Hugo, já reconhecido, não correspondeu à saudação feita por Dumas – ainda um desconhecido recém-chegado à cidade. Dentre os escritos de Hugo, não há nenhuma referência à primeira vez que ele teria visto Dumas. Mesmo depois que ambos já haviam conquistado o público e a crítica, o movimento da amizade que se estabeleceu entre eles parecia ser o de uma profunda reverência de Dumas em relação a Hugo e, da parte deste, uma amizade sem maiores demonstrações de afeto.

A noite de estréia de **Henri III** (10 de fevereiro de 1829) mudou completamente a vida de Dumas. Em todos os sentidos. Sem conseguir as entradas para a estréia, Victor Hugo e Alfred de Vigny – já camaradas de longa data – recorrem a Dumas. Após a apresentação, o sucesso do drama foi admitido no grupo dos românticos: no camarim, os dois se apresentam a Dumas, e, segundo o autor da peça, a amizade começou assim. "Nos mains serrés au milieu d'un succès ne se sont jamais désunies". [491] Esta afirmação, feita em 1867, representa mais o que Dumas gostaria que tivesse sido a amizade dos dois do que o que realmente foi.

A primeira ruptura aconteceu em agosto de 1831. Hugo foi acusado pela crítica de, em **Marion Delorme**, ter plagiado **Antony** com o seu personagem Didier, o que Dumas desmentiu publicamente em um artigo na **Revue des Deux Mondes**. Mesmo assim, Hugo sente-se um pouco à sombra do sucesso

[491] SCHOPP, Claude; FRÉMY, Dominique. Quid de Dumas. In DUMAS, Alexandre. Op., cit., 1989, p. 1316.

de **Antony**. Para piorar a crise, as respectivas amantes – Juliette Drouet, de Hugo e Ida Ferrier, de Dumas – rivais no palco do Théâtre Porte-Saint-Martin, envenenam a relação de amizade.

Hugo sente-se mais ofendido ainda quando o diretor do Théâtre Porte-Saint-Martin coloca um cartaz anunciando: “Logo **Marie Tudor** (de Hugo). Em seguida **Angèle** (de Dumas)”. Hugo odeia a fórmula que condena, implicitamente, a sua peça ao fracasso. No dia seguinte (01 de novembro de 1831), o **Journal des Débats** publica um panfleto violento de Granier de Cassagnac (protegido de Hugo) que acusa Dumas de plágio. Surpreso por seu amigo não ter barrado a publicação do artigo de Cassagnac, Dumas, mesmo tendo recebido as provas corrigidas por Hugo, ainda tenta uma explicação: “Mon cher Hugo, on me dit que vous avez corrigé les preuves de l’abominable article de G. de C. sur moi. Est-ce vrai?” E assina: “Toujours à vous et quand même”. Hugo lhe responde em tom irônico que efetivamente releu o artigo, mas para atenuar algumas expressões muito ofensivas. Dumas não se deixa enganar, apesar de Cassagnac ainda publicar mais um artigo no **Débats** (em 17 de novembro de 1833) reivindicando a inteira responsabilidade pelo artigo anterior, isentando Hugo pela ruptura. O público apóia Dumas: na *première* de **Marie Tudor**, Hugo é vaiado – assim como os atores – Juliette Drouet acabou adoecendo e o teatro foi obrigado a suspender as apresentações. A maioria dos escritores, a começar por Vigny, tomou o partido do ofendido Dumas.

A reaproximação se deu em etapas. Em junho de 1834, procurando reatar com Hugo, Dumas pede-lhe que seja sua testemunha em um duelo com Alhoy. Apesar de aceitar, Hugo mantém-se na defensiva. Em 31 de maio de 1835, Hugo compra uma ação de 250 francos para financiar a viagem de Dumas pelo Mediterrâneo – o ato ainda não é uma aproximação, mas demonstra o seu interesse. A reconciliação completa se dá em maio de 1836, durante uma estadia de Dumas na casa dos Hugo em Fourqueux. No mesmo ano Dumas intercede em favor de Hugo para a eleição da Academia, em oposição à voz clássica de Delavigne.

A amizade só voltaria com o antigo vigor em um momento delicado para os dois: o exílio em Bruxelas, onde se encontram em dezembro de 1851. Dumas, fugindo dos credores, e Hugo, afastado por motivos políticos, voltam a

conviver amistosamente na residência de Dumas no Boulevard de Waterloo. Parece que a distância de Paris arrefeceu as animosidades e os dois puderam, enfim, voltar à paz.

Na véspera da partida de Hugo para a Inglaterra (31 de julho de 1852), Dumas oferece-lhe um banquete de despedida e viaja com ele até o cais de Anvers, onde é o último a abraçá-lo (01 de agosto de 1852). A cena é descrita por Hugo no livro V (dedicado à Dumas) de **Contemplations**:

> Merci du bord des mers à celui qui se tourne
> Vers la rive où le deuil, tranquille et noir, séjourne,
> Qui défait de sa tête, où le rayon descend,
> La couronne, et la jette au spectre de l'absent,
> Et qui, dans le triomphe et la rumeur, dédie
> Son drame à l'immobile et pâle tragédie!
>
> Je n'ai pas oublié le quai d'Anvers, ami,
> Ni le groupe vaillant, toujours plus raffermi,
> D'amis chers, de fronts purs, ni toi, ni cette foule.
> Le canot du steamer soulevé par la houle
> Vint me prendre, et ce fut un long embrassement.
> Je montai sur l'avant du paquebot fumant,
> La roue ouvrit la vague, et nous nous appelâmes:
> – Adieu! – Puis, dans les vents, dans les flots, dans les larmes,
> Toi debout sur le quai, moi debout sur le pont,
> Vibrant comme deux luths dont la voix se répond,
> Aussi longtemps qu'on put se voir, nous regardâmes
> L'un vers l'autre, faisant comme un échange d'âmes;
> Et le vaisseau fuyait, et la terre décrut;
> L'horizon entre nous monta, tout disparut;
> Une brume couvrit l'onde incommensurable;
> Tu rentras dans ton œuvre éclatante, innombrable,
> Multiple, éblouissante, heureuse, où le jour luit;
> Et, moi, dans l'unité sinistre de la nuit. [492]

Neste poema, dedicado ao amigo, Hugo relembra a imensa correspondência que havia entre as duas almas, que pareciam se entender e se harmonizar pela vibração (como dois alaúdes) e pelo olhar, que perdurou até que o horizonte e a bruma se impusessem. Entretanto, deixa transparecer que Hugo tinha consciência da diferença que imperava entre eles: Dumas com sua vida (e obra) dominadas pela luz do Sol e Hugo, com a sua vida (e obra) profundas e noturnas.

---

[492] HUGO, Victor. **Les contemplations**. Paris: Librairie Hachette, 1950. Avec une notice biographique, des notices littéraires et des notes explicatives par Philippe van Tieghem.

Durante todo o período do exílio de Hugo, os dois mantêm uma correspondência constante. Quando Dumas inicia a publicação de seu jornal **Le Mousquetaire** – criado como um meio de veiculação de suas idéias, um grito de independência em relação aos seus editores – Hugo o felicita: "Vous nous rendez Voltaire. Suprême consolation pour la France humilié et muette" (01 de janeiro de 1854).

Dumas dedica-lhe a peça **La conscience**: "Recevez-le comme le témoignage d'une amitié qui a survécu à l'éxil et qui suirvra je l'espère la mort. Je crois à l'imortalité de l'âme". [493]

Quando a atriz Augustine Brohan critica o seu amigo no Jornal **Le Figaro**, ele imediatamente escreve ao diretor do teatro: "J'ai pour M. Victor Hugo une telle amitié et une telle admiration que je désire que la personne qui l'attaque au fond de son exil ne joue plus dans mes pièces (05 de março de 1857) ". A imprensa reproduz a carta e Hugo agradece:

> Les grands coeurs sont comme les grands astres. Ils ont besoin de louanges, vous n'avez pas même besoin de remerciements; mais j'ai besoin de vous dire, moi, que je vous aime tous les jours davantage, non seulement parce que vous êtes un des eblouissements de mon siècle, mais aussi parce que vous êtes une des ses consolations. (08 de março de 1857). [494]

Em 1859, Dumas vai visitar Hugo em Guernesey, onde passa dois dias. Durante o período que se segue, as cartas continuam sendo trocadas, apesar do exílio de Hugo. A correspondência funciona como um elo entre os dois, lugar de troca de informações sobre os acontecimentos políticos e culturais e mais elogios. Desta vez, o motivo da carta (enviada a Dumas em viagem à Grécia) é o sucesso do drama **Le père prodigue** de Alexandre Dumas Fils:

> C'est vous, cher Dumas, que je veux féliciter du succès et de tous les succès de votre fils. Quelle admirable et douce chose! Le père mêlé au rayonnement du fils, le fils mêlé à l'auréole du père.
> Oui, vous êtes un père prodigue: vous lui avez tout donné, drame saisissant, passion chaude, dialogue vrai, style étincelant: et même temps, le miracle tout simple dans l'art, vous avez tout gardé; vous l'avez fait riche en restant opulent

[493] SCHOPP, Claude. Op. cit., 1987, p. 479.
[494] SCHOPP, Claude; FRÉMY Dominique. Quid de Dumas. In DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 1161-1369, p.1317.

> [...]. Vous allez donc partir! Si j'étais Horace, comme je chanterais au vaisseau de Virgile! Vous allez au pays de la lumière, à l'Italie, à la Grèce, au Égypte; vous allez faire le tour de l'eau de saphir; vous allez voir la mer hereuse – moi, je reste dans la mer sinistre. Mon Océan envie votre Méditerranée. Allez, soyez radieux, soyez grand et revenez. (11 de dezembro de 1859). [495]

Apesar do tom amável, do desejo de Hugo de elogiar Dumas, parece que, ao final, deixa transparecer uma confissão: *mon Océan envie votre Méditerranée.* Retomando um tema que lhe é caro, cuja ligação a crítica sempre remete, parece que o grande poeta (profundo como o oceano de que fala) desejava a leveza e a facilidade com que Dumas conseguia viver feliz em seu ensolarado mediterrâneo, apesar de todos os contratempos.

Em algumas cartas os momentos de desentendimentos parecem ter sido sublimados, principalmente quando Hugo assume um olhar em perspectiva:

> J'ai embrassé d'un coup d'œil trente-cinq ans de notre vie, écoulées sans un trouble dans notre amitié, sans un nuage, dans nos cœurs, je me suis reproché d'avoir été deux ou trois ans sans vous écrire et sans vous dire combien je vous aime. Cela m'a tourmenté toute une nuit comme un remords. Et je vous écris sans autre but que de rétablir entre nos deux cœurs ce fil électrique qui ne doit jamais ni se roulller ni se détendre. – Quant à le briser, il n'y a pas de force humaine qui en soit capable. (23 de janeiro de 1865). [496]

Entretanto, seu amigo ainda lhe causa alguns pequenos aborrecimentos em 1867, provocados por comentários que foram feitos em uma carta de Dumas ao editor do **Le Figaro** em que cita **Hernani**. Hugo escreve à Meurice (amigo comum): "Il faut tout pardonner à Dumas".

Quando soube da morte de Dumas, Hugo escreveu uma longa carta a Dumas Fils, ressaltando as qualidades de sua obra e de sua personalidade, mas não foi ao funeral (em Villers-Cotterêts) e em vão procuramos o nome do poeta na lista dos amigos que encomendaram o busto em homenagem à Dumas.

---

[495] SCHOPP, Claude. Op. cit., 1987, p. 516.
[496] SCHOPP, Claude; FRÉMY, Dominique. Quid de Dumas. In DUMAS Alexandre. Op. cit., 1989, p. 1317.

Foram muitos anos de amizade, muitos desentendimentos e aproximações. Estas sempre promovidas por Dumas. Ao que parece, o romancista estimava mais o poeta do que o poeta ao romancista.

6.2 VICTOR HUGO PAR ALEXANDRE DUMAS

L'amitié d'un grand homme est un bienfait des dieux !

Alexandre Dumas, **Mes mémoires**.

No dia 10 de abril de 1852, os amigos de Alexandre Dumas podem, enfim, conhecer a sua nova casa, no Boulevard Waterloo 73, Bruxelas. Durante esta primavera, a reforma da casa foi sua grande ocupação. Apesar da falta de dinheiro, Dumas esmerou-se na decoração, trazendo peças resgatadas do grande naufrágio do Château de Monte-Cristo; criou um cenário digno de suas personagens e das cenas imaginadas por sua verve dramática. A casa compunha-se de dois andares, de aparência suntuosa, cheia de objetos que remetem à carreira de escritor e de dramaturgo de seu dono. São referências aos seus escritores preferidos – os românticos em especial – quadros valiosos (dois Delacroix, um Deschamps, um Slingeneyer), candelabros, lustres de bronze, sofás argelinos, cortinas feitas de xales de cachemira, tecidos persas. Uma casa planejada para uma vida agitada socialmente, mas que também possuía um gabinete de trabalho no sótão, para onde muitas vezes Dumas se retirava para escrever incansavelmente.

Rapidamente o endereço torna-se um ponto de encontro para todos os republicanos, além de um oásis de luxo e de relações sociais. Todos os refugiados de Bruxelas – e de outras cidades – e viajantes encontravam os braços abertos de Dumas, mesmo quando este discordava de suas idéias. Quando a saudade da França apertava, o salão e a mesa estavam sempre à

disposição. Quando faltava dinheiro, Alexandre abria uma gaveta – ou chamava Noël Parfait, espécie de secretário-mordomo a quem chamava "jamais content", que dava um jeito. Dentre tantas visitas, convidado sempre esperado pelo dono da casa é o querido Victor Hugo que, entretanto, raramente aparece.

Alexandre e Victor encontram-se na calma provinciana de Bruxelas. Victor, como de costume, escolhe a austeridade, visitando a sua amante Juliette Drouet apenas depois que a noite cai. Mas seu filho Charles, que adorava festas e prazeres, em visita ao pai, logo é seduzido pela vida social mundana do Boulevard Waterloo. O pai, consternado, o acompanha.

Logo Victor Hugo se curva ao desejo de Alexandre Dumas: inserir em suas memórias uma biografia de seu amigo de lutas. Victor fala e Alexandre toma notas. Ele conta sobre sua família paterna e materna, sobre sua infância e juventude. O passado se desenrola em lembranças.

Os sete capítulos produzidos por Dumas são inseridos em sua obra **Mes mémoires** e publicados pela primeira vez no jornal **La Presse** entre os dias 07 e 25 de agosto de 1852.

Neste momento, 1852, não parecia estar nos planos de Victor Hugo escrever suas memórias ou uma autobiografia. Apesar de tomar a sua vida, as suas experiências e suas emoções como tema para muitas de suas obras (principalmente na poesia), o poeta parece preferir ensaiar outros tipos de escrituras do eu: escolhe fazer um uso maior do *espaço autobiográfico* [497] e deixar de lado uma incursão pela autobiografia. [498]

Entretanto, na mesma época, em uma carta escrita no dia 22 de abril de 1852, Adèle Hugo exprime o seu desejo de escrever uma "*histoire intime*" da carreira política e literária de Hugo.

---

[497] O espaço autobiográfico implica em interferência na obra de um autor, entre autobiografia e ficção, permitindo uma leitura autobiográfica de ficções declaradas. Cf.: Philippe LEJEUNE. Op. cit., 1975, p. 41-43.

[498] Posteriormente, Victor Hugo publicará algumas obras que poderiam ser definidas como escrituras do eu, tais como: **Mes fils** (1874); **Actes et paroles (Avant l'exil et pendant l'exil)**, vol. I e II (1875); **Actes et paroles (Depuis l'exil)** vol.III (1876) e **L'art d'être grand-père** (1877).

Adèle deseja narrar a vida de Hugo baseada em depoimentos, documentos familiares e mesmo a partir de sua vivência com o poeta – sem que o seu testemunho seja privilegiado (procura omitir a sua presença no relato e evita entrar em assuntos pessoais e sentimentais). Escolhe o viés da biografia, mostrando claramente o sentimento de sua própria obscuridade – a biografia nem mesmo é assinada – e sua crença de que apenas merecem ter suas vidas narradas aqueles que possuem destinos excepcionais.

O projeto, definido em 1852, vai sendo modificado durante a sua execução. A infância de Hugo acaba tendo maior importância na narrativa do que havia sido previsto no início e a narração da carreira política e literária segue apenas até 1841. Para Madame Hugo, o trabalho tornou-se mais complexo do que o previsto: os problemas de escrita, a necessidade de integrar a sua narrativa à de seu marido; a dificuldade de encontrar uma solução estética para a sua presença no texto e, sobretudo, de abstrair a sua personalidade. A obra, **Victor Hugo, raconté par um témoin de sa vie**, foi publicada em 1863, tornando-se uma espécie de biografia autorizada ditada pelo próprio Hugo a Adèle, sua mulher. [499]

Ao narrar a vida de seu amigo e companheiro de lutas, Alexandre Dumas não consegue fugir de seu estilo. Longe de desejar a imparcialidade dos biógrafos, apóia-se exatamente no seu envolvimento com a pessoa retratada. Dumas insere a biografia de Hugo em **Mes mémoires** no momento em que relata o convite feito pelo amigo para a leitura da peça, então recém terminada, **Marion Delorme** (sem deixar de comentar que o autor havia lhe confessado que sua motivação havia sido **Henri III**). Desde a primeira linha, deixa clara a sua intenção de louvar o autor de obras primas, facilmente reconhecidas pelo seu leitor: “Consacrons quelques pages à l’auteur de **Marion Delorme**, de **Notre-Dame de Paris** et des **Orientales**. Nous estimons qu’il mérite bien que nous fassions une halte pour lui.” [500]

---

[499] Cf.: Philippe LEJEUNE. Op. cit., 1980, p. 60-102.
[500] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 1002, t. I.

Entretanto, ao contrário do que motiva Charles Baudelaire ao biografar Théophile Gautier [501], é a história íntima de Hugo – no sentido que se usava na época, ou seja, a história familiar – que interessa a Dumas.

Escrever uma vida supõe ter ela um percurso que seja excepcional. Apenas interessam os destinos que se cumpriram de forma irretocável. Para que valha a pena ser contada, é necessário que essa vida real seja fora do comum, imprevisível, destacada da banalidade quotidiana: deve ser romanesca. É este o sentido buscado por Dumas ao narrar a vida de Hugo jogando com o limiar: mesmo sendo real o que se conta, está-se sempre muito próximo da ficção.

A vida de Victor Hugo é um exemplo, sob medida, para ser narrada, sobretudo por um espírito romântico como o de Dumas. Entretanto, dentre as inúmeras possibilidades que a vida intrigante de Hugo oferece para ser narrada, Dumas escolhe um caminho que poderia parecer menos interessante aos olhos de nossa contemporaneidade: opta por um relato que procura aproximar o leitor da vida cotidiana do grande poeta, de modo a traçar um perfil que, sem deixar de lado a genialidade do biografado, parece um pouco prosaico. Nada de revelações surpreendentes. Alexandre Dumas nos apresenta um retrato do poeta coerente com as expectativas de sua época, respeitando as convenções burguesas de separação entre o público e o privado, isto é, mostra-nos uma perspectiva íntima da vida de Hugo, com detalhes sobre momentos familiares e pessoais sem nunca deixar de tratá-lo sob o ângulo do homem público (sua vida familiar e oficial) – sem tocar em seus segredos do coração ou as profundezas de sua alma. As escolhas do autor recaem sobre os episódios mais pitorescos, que ajudam a construir para Hugo uma aura de predestinado ou, como ele mesmo diz, aqueles pequenos acasos que compõem a matéria das memórias: "[...] Nous prendrons seulement

---

[501] Neste texto excepcional, Baudelaire opta por abstrair da sua narrativa os acontecimentos prosaicos da vida de Gautier: traça, por assim dizer, um perfil dos anseios do poeta, procurando definir o percurso de sua poética ("Puisque j'ai, en somme, qu'à écrire l'histoire d'une idée fixe [...]" p.238) ao contrário do que é habitual nas biografias. BAUDELAIRE, Charles. Théophile Gautier. In _____. **L'art romantique**. Garnier/Flammarion: Paris, p. 237-260, 1968, p. 237-238.

les hasards pittoresques, ces lambeaux que l'histoire arrache de sa robe, et que les chroniqueurs ramassent précieusement pour leurs mémoires. "[502]

Para completar o *portrait* de Hugo, Dumas insere na narrativa as histórias do general Hugo, que fornecem um repertório interessante de acontecimentos e anedotas pitorescas ocorridas nas regiões em que serviu. É o toque de aventura que remete à história do general Dumas e que aumenta os elementos envolvidos para dar mais personalidade à descrição de Victor Hugo.[503]

As lembranças que Hugo guardou das viagens pela Itália e pela Espanha, ao serem contadas a Dumas, também se transformam em fonte de pequenas histórias pitorescas, movimentando a narrativa, dando ritmo e criando pequenas intrigas que vão se resolvendo à medida que a viagem transcorre.

Assim, Dumas estrutura sua narrativa seguindo o que seria seu fio condutor – a vida de Victor Hugo – inserindo outras narrativas que vão colorindo e completando a história principal, da mesma forma que faz com os seus romances folhetins. [504]

Para escrever a biografia de Hugo o autor segue as mesmas estratégias que vêm empregando até então em **Mes mémoires**, tais como, a inserção das biografias das pessoas que circundam o biografado; contextualizações históricas e geográficas; anedotas curtas sobre temas que interagem com o que se está narrando; textos produzidos por outras pessoas (no caso, pelo próprio Hugo) e comentários sobre acontecimentos que serão escritos posteriormente.

Não se trata de uma biografia nos moldes tradicionais, mas sim de um testemunho, cujo objetivo principal é louvar uma personalidade literária,

---

[502] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 1032, t. I.

[503] Seguindo a moda de memórias históricas da época, o general Hugo também escreveu suas memórias, publicadas em 1823. Cf.: Philippe LEJEUNE. Biographie, témoignage, autobiographie: **Victor Hugo raconté**. In _____. Op. cit., 1980. p. 60-102, p.63.

[504] O romance folhetim possui esta estrutura em que a intriga principal é pontuada por pequenas intrigas secundárias que acabam se resolvendo no final. Cf.: Maria Lúcia DIAS MENDES. Amor e encenação em **La reine Margot**, de Alexandre Dumas. Dissertação de mestrado em Língua e Literatura Francesa, apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas-FFLCH da Universidade de São Paulo-USP. São Paulo, 2002.

absolutamente reconhecida na época, que está no exílio. Essa intenção é expressa, o desejo de Dumas é dar o seu testemunho para a posteridade sobre uma trajetória comparável à dos grandes escritores:

> Combien je remercierais aujourd'hui le contemporain qui me donnerait, sur Dante, sur Shakespeare ou sur Corneille, ces détails que vignt ans d'amitié avec lui me permettent de consigner ici sur Victor Hugo! [505]

Podemos dividir a vida de Victor Hugo, contada por Alexandre Dumas, em duas partes: a primeira, aquela a que o narrador apenas tem acesso pela narrativa do amigo, sua genealogia, sua infância e adolescência, e a segunda parte, aquela em que Dumas toma parte na vida do poeta – ou dele esteve próximo. Algumas passagens da biografia são ressaltadas, outras apenas mencionadas ou até sumariamente suprimidas, de modo a valorizar, por meio dos acontecimentos narrados o que, na personalidade de Hugo, parecia mais interessante ao autor.

6.2.1 **Sob as lentes de Dumas**

> Les yeux d'un ami sont des verres grossissants avec lesquels on regarde ses qualités et qu'on chausse adroitement pour regarder ses défauts.
>
> Alexandre Dumas, **Hector Sainte-Hermine**.

Para dar maior autenticidade ao relato, Dumas assume a posição de um narrador testemunho que, diferentemente do narrador de biografia, explicita a sua proximidade com a personalidade retratada.

O testemunho é produzido por alguém que, próximo da pessoa de quem trata, traduz essa proximidade em matéria-prima para a narração. Portanto, apresenta-se como personagem inserido na vida do biografado e traz à luz um ponto de vista pessoal, cuja intimidade permite penetrar no quotidiano da personalidade e trazer informações privilegiadas. É a chamada "*petite*

---

[505] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 1037, t. I.

histoire”[506], que dá um sabor diferente às narrativas que possuem um teor assumidamente subjetivo. Escrito na maior parte das vezes como forma de traçar um perfil que ressalte as qualidades da pessoa de quem se narra a história, o testemunho apresenta uma versão a respeito da pessoa retratada e, graças ao seu caráter pessoal, permite o confronto com outros relatos.

Dumas, fiel ao estilo que vem praticando durante toda a obra – estilo que o fez famoso pelas suas *causeries* – narra a história de Hugo sem deixar de lado o tom pitoresco e informal de uma conversa com o leitor. É tal o desembaraço da escritura que o autor não se intimida em inserir comentários pessoais sobre os acontecimentos que narra:

> A propos de mon père, j’ai dit quelle antipathie Bonaparte avait pour ces officiers qui lui arrivaient tout illustrés des armées de l’Ouest, des Pyrénées ou du Nord. Le capitaine Sigisbert Hugo va nous en offrir un nouvel exemple. [507]

É um narrador que não tem a pretensão da imparcialidade ou da objetividade que uma biografia poderia supor. Usa sem problemas o *je* ou o *moi*, de modo a deixar clara a sua presença e a sua intervenção. Assume o tom de *causerie*, que lhe permite uma informalidade completa para tecer comentários paralelos ao assunto. Os comentários, às vezes, são tão pessoais, que o autor reflete a consciência da interferência utilizando símbolos gráficos para demarcá-la, como no exemplo abaixo:

> J’ai beaucoup connu, à Florence, ce roi de Naples et d’Espagne. C’était un esprit plutôt doux qu’élevé, plutôt calme que hasardeux; comme son frère Louis, comme son frère Napoléon, il avait eu, d’abord, la manie de la littérature; les autres avaient fait des mémoires, des comédies, des poèmes épiques: lui avait fait des romans.
> Sa fille, aujourd’hui princesse de Canino, portait, je crois, le nom d’une des heroïnes de son père: elle s’appelait la princesse Zénaïde.[508]

Em outros momentos, interfere na narrativa fazendo comparações entre a sua vida e a de Hugo: “Moi aussi, j’ai eu des souvenirs pareils aux tiens, frère!

---

[506] LEJEUNE, Philippe. Op. cit., 1980. p. 60-102. p.87.
[507] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 1004, t. I.
[508] Id., ibid., p. 1005, t. I.

Mais je les ai dits en humble prose, heureux de les retrouver chez toi en vers splendides et retentissants.” [509]

Talvez por não ser o poeta que gostaria, mesmo sendo insistente, Dumas consegue perceber não só a qualidade irretocável dos versos de Hugo – e a sua superioridade – mas ressalta a percepção sensível do mundo que estes versos, escritos na idade madura, refletem:

> Ainsi, bien souvent, à moi qui arrivais d’Italie, où j’ai fait quinze ou vingt voyages, Hugo, qui l’avait traversée seulement cette belle Italie, parlait des grands aspects restés dans sa mémoire, et restés aussi présents que s’il eût été mon compagnon dans mes nombreuses courses! [510]

Dumas, assim, reconhece que, apesar de ter vivido muito mais experiências em solo italiano, os versos de Hugo carregam uma sensibilidade que faz com que as suas emoções pareçam bem mais recentes. O autor deixa, então, de lado a biografia e passa a fazer crítica literária.

Ele compara, também, as diferenças de personalidade entre ambos, e a diferença com que tratam as situações difíceis – como o caso da dificuldade de relacionamento que ambos tiveram com a atriz principal, Mlle. Mars, durante os ensaios de suas peças (**Henri III** e **Hernani**):

> Mais Hugo et moi avons deux caractères absoluments opposés; lui est froid, calme, poli, sévère, plein de mémoire du bien et du mal; moi, je suis en dehors, vif, débordant, railleur, oublieux du mal, quelque fois du bien. [511]

Diante da personalidade exuberante de Dumas, é compreensível sua necessidade de, mesmo ao narrar a trajetória de seu amigo (cuja admiração é evidente e diversas vezes reiterada, como veremos a seguir), falar de si mesmo. Parece-lhe difícil abrir mão do papel principal, e assim vai pontuando com suas anedotas e seus comentários a narração da vida de Hugo (como faz todas as vezes que escreve sobre a vida de alguma personalidade), como se estivesse conversando com o leitor ou diante de um grupo de pessoas a ouvir-lhe. Muitas vezes Dumas escreve com tamanha *aisance*, tamanha

---

[509] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 1007, t. I.
[510] Id., ibid., p. 1007, t. I.
[511] Id., ibid., p. 1060, t. I.

informalidade que realmente parece que ouvimos a sua voz: “C’est incroyable, n’est pas? Eh bien, c’est ainsi.” [512]

6.3 VIAGENS, PAISAGENS, SONORIDADES

Je revins, rapportant de mes courses lointaines
Comme un vague faisceau de lueurs incertaines.
Je rêvais, comme si j'avais, durant mes jours,
Rencontré sur mes pas les magiques fontaines
Dont l'onde enivre pour toujours
[...]
Mes souvenirs germaient dans mon âme échauffée;
J'allais, chantant des vers d'une voix étouffée;
Et ma mère, en secret observant tous mes pas,
Pleurait et souriait, disant: C'est une fée
Qui lui parle, et qu'on ne voit pas!

Victor Hugo, Mon enfance, **Odes et Ballades** (1822).

Uma das características mais marcantes da obra **Mes mémoires** também se faz presente nos capítulos sobre Victor Hugo: o uso de textos retirados de outras obras para reforçar o pacto com a verdade.

Em alguns momentos, Dumas lança mão de textos do próprio Hugo para dar mais ênfase à verdade da narrativa, como no momento em que narra o nascimento de Victor. Ele reproduz, então, os versos em que o poeta descreve as circunstâncias de sua chegada ao mundo, sua fragilidade e a obstinação de sua mãe em salvá-lo. E completa:

> Cet enfant était si faible, en effet, que, quinze mois après sa naissance, il n’était pas encore parvenu à redresser sur ses épaules sa tête, qui, comme si elle eût déjà contenu toutes les pensées dont elle ne renfermait que le germe, s’obstinait à tomber sur sa poitrine.[513]

A longa genealogia da família de Hugo entra em seguida, como se para justificar a sua têmpera: sua mãe de sangue bretão (monarquista) e seu pai de sangue *Lorain* (republicano) vêm confirmar a justeza de seu caráter e a

[512] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 1035, t. I.
[513] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 1003, t. I.

tradição de sua família. Nota-se também que Dumas, para criar o *portrait* de Hugo, emprega os mesmos artifícios que ele usa para escrever o seu – o uso da genealogia familiar, a descrição da carreira do pai (e algumas anedotas da sua vida militar) – para mostrar o cenário e as condições em que a criança veio ao mundo. Trata-se, como dito anteriormente, de estratégia semelhante àquela usada para introduzir as personagens em seus romances.

A carreira de seu pai define o início de "[...] cette vie de pérégrination qui avait pris l'enfant à son berceau, et qui, à travers son adolescence, devait le conduire jusqu'à sa virilité". [514] Cada nomeação do General obrigava a família a se mudar. E Dumas dá especial atenção às descrições das viagens feitas por Mme. Hugo e seus três filhos, tratando-as como fonte de experiências que provocariam no jovem Hugo uma sensibilidade especial, notadamente o gosto pelas paisagens e cumes e a percepção de sonoridades inovadoras.

As viagens da família Hugo são meticulosamente descritas, pois possuem os ingredientes necessários a uma boa história: aventura – a família é obrigada a atravessar a Espanha durante os conflitos entre as tropas de Joseph Bonaparte e a resistência espanhola em diligências que passavam por todo o tipo de problemas – uma personagem que possuía a força de uma heroína – Mme. Hugo – e um pequeno herói fadado ao sucesso – Victor.

Essas travessias serão cruciais para dar ao pequeno Victor uma vivência especial e uma maneira especial de ver o mundo. Dumas percebe que essas experiências ficarão de certa maneira impregnadas na obra posterior de Hugo, formando uma espécie de repertório que aparecerá de modo espontâneo, seja aumentando a sua capacidade de descrição de paisagens, seja explorando sonoridades incomuns para a língua francesa.

Para o romantismo, as viagens – reais ou imaginárias – são cruciais. O desejo de conhecer outras maneiras de viver, outras paisagens e uma atração irresistível pelo exótico incitam às viagens, assim como o desenvolvimento dos meios de comunicação e de transporte. Para a maioria desses viajantes, não se trata de empreender expedições científicas – salvo o caso de Aléxis de Tocqueville e dos naturalistas – mas sim de descobrir novos cenários, novas

---

[514] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 1006, t. I.

paisagens, outros tipos humanos, outras maneiras de viver e, sobretudo, descobrir as impressões que estas experiências provocam em si mesmo. Desejo, enfim, de experimentar novas sensações, novas vivências. [515] Essas razões justificam a valorização dada por Dumas às viagens que Victor Hugo, desde tão pequeno, experimentou. Como se mesmo essas viagens provocadas por uma contingência familiar já demonstrassem o quanto Victor estava à frente dos demais.

Da Itália (período de 1802 a 1808), Hugo guardará o idioma – o primeiro que aprendeu – e as paisagens de Avellino vistas através da fresta na parede de mármore de seu quarto, aberta por um tremor de terra. Lembrará das aveleiras à beira de precipícios onde ele e seus irmãos passavam horas a colher avelãs: "De là, sans doute, vient pour Hugo cette habitude des hauts lieux, ce mépris des précipices, et cette indifférence du vide qu'il posséde plus que personne, et qui fait mon admiration [...]".[516]

As lembranças da viagem para a Espanha (1811), de Paris a Bayonne e depois a Madri são as mais expressivas. O governo de Joseph Bonaparte está mais frágil, os riscos de tamanha travessia são maiores, pois as revoltas e os ataques são freqüentes. Sob a proteção de uma escolta que protege uma grande quantia de dinheiro a ser entregue ao governo em Madri, a família mistura-se a outros viajantes ilustres, organizados segundo a hierarquia social, e que buscam a proteção do comboio. "Une autre architeture, d'autres moeurs, une autre langue, frappèrent vivement l'esprit de l'enfant [...]" [517] Dumas insere um trecho de uma poesia de Hugo sobre as impressões que a Espanha e suas cidades provocaram e comenta: "Puis quelle impression cette manière de voyager ne produisait-elle pas sur le cerveau de l'enfant qui, devenue homme, devait posséder à un si haut degré la faculté descriptive! " [518]

Dumas assinala ainda que a viagem difícil, feita por milhares de homens e mulheres (entre a escolta do tesouro e os viajantes) em situação adversa, só poderá ser descrita com intensidade pela maestria do poeta:

---

[515] TADIÉ, Jean-Yves. **Introduction à la vie littéraire du XIXe siècle**. Paris: Bordas, 1970, p. 37.
[516] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 1009, t. I.
[517] Id., ibid., p. 1016, t. I.
[518] Id., ibid., p. 1017, t. I.

> [...] Qu'on se figure le soleil ardent, la poussière dévorante, les armes étincelant dans l'atmosphère rougeâtre, des villages dévastés, une population ennemie et menaçante, des souvenirs sangrants, terribles, innoïs, paraissant se rapporter bien plutôt à des îles de l'Océanie qu'à un continent européen – et l'on aura une idée de ce que nous n'essayons pas même de décrire, de ce que seul Hugo pourrait raconter. [519]

Alguns episódios transcorridos durante a travessia são descritos pelo narrador, dando à narrativa mais um pouco de aventura e mais histórias. Cabe citar uma parada de quatro dias na Cidade de Burgos, na qual Mme. Hugo leva os filhos para ver a catedral gótica, o portal de Charles V e o túmulo do Cid, monumentos que deixam o jovem Victor maravilhado, "si jeune qu'il fût, il avait déjà l'ardente admiration des chefs-d'oeuvre de l'art architetural [...]",[520] diz o narrador, assinalando uma característica que será importante em vários momentos da obra de Hugo – por exemplo, nas descrições da Cidade de Paris em **Notre-Dame de Paris**.

Em Celadas, brincando de guerrear com seus irmãos e outras crianças do grupo em meio a ruínas de muralhas, Victor, "toujours amoureux des cimes", cai do alto do muro em um fosso e bate a cabeça em uma pedra. Desmaiado, Victor foi encontrado por seus irmãos que o acreditavam morto. Um médico o examina, cuida de sua ferida que não era tão profunda e:

> [...] aujourd'hui encore, la cicatrice de cette blessure soit parfaitement visible, á l'endroit où Hugo porte la raie de ses cheveux, dès le lendemain l'enfant n'y pensait plus, et comme Kléber après la prise d'Alexandrie, était tout prêt à assiéger une autre ville. [521]

A família se instalou em Madri, em um palácio magnífico do século XVII, repleto de obras de arte. Entretanto, logo os meninos foram obrigados a trocar o esplêndido palácio Masserano, com seus belos desenhos de mestres como Velásquez, Fra Bartolomeo, Leonardo da Vinci, Raphael e Michelangelo, suas galerias sem fim decoradas com vasos da China, suas muralhas que pareciam fazer reviver três gerações de condes e princesas em seus cerimoniais, pelo sombrio seminário onde foram estudar.

---

[519] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 1017, t. I.
[520] Id., ibid., p. 1019, t. I.
[521] Id., ibid., p. 1020, t. I.

A entrada no seminário dos nobres marca, para Victor e seus irmãos, o ritual de passagem da infância para a adolescência. Em um prédio austero, sem árvores e quase sem alunos (antes da invasão francesa eram trezentos, na época de Victor, vinte e cinco contando os Hugo), mantido sob a disciplina jesuíta e, sobretudo longe da mãe, os meninos aprenderão a conviver com outros garotos mais velhos do que eles e com a etiqueta e as maneiras espanholas.

Dentre os alunos, vinte e dois vinham de famílias nobres ligadas a Joseph Bonaparte, de treze a vinte anos, que, seguindo as maneiras da Espanha, se *tutoyaient*, como convinha, sem jamais se tratarem por seu nome de batismo ou seu nome de família, mas sim pelo seu título nobiliárquico – o que, segundo Dumas, agradava muito ao jovem Victor, tratado por barão.

Entretanto, havia um rapaz que, mesmo sem nenhum título, não passava despercebido. Era Lillo, jovem oficial espanhol, de quinze anos de idade, que fora preso – depois de muita resistência – após o cerco de Badajoz. Condenado a ser fuzilado (havia matado um soldado francês), foi salvo no último momento por um marechal que soube de sua história e decidiu mandá-lo para o seminário, como aluno e prisioneiro.

Este garoto, que havia comandado soldados e acampado ao ar livre, suportava mal a disciplina cheia de amolações dos jesuítas à qual, como todos os outros, estava submisso. Sempre que possível, mantinha-se sozinho e enraivecido. Quando estava em contato com os outros rapazes era frio, melancólico e arrogante.

Nem é necessário dizer que os três franceses eram o alvo predileto de seu ódio e que ele, soldado do rei Fernando VII, estava sempre pronto a arrumar encrenca com os inimigos da Espanha, filhos de um general de Joseph.

Um dia, diante de Eugène Hugo, Lillo chama Napoleão de Napoladron – nome que a maioria dos espanhóis usava para designá-lo. Insultado, Eugène responde que o espanhol havia sido preso entre as pernas dos soldados franceses. Lillo, com um compasso na mão, fere o rosto de Eugène. Os professores intervêm para separar os dois, prestes a se bater em duelo.

O episódio fica marcado na memória de Hugo, na época um rapaz monarquista, seguindo a educação dada por sua mãe – e mostra-lhe o outro lado da história, o outro lado de sua realidade. A lembrança, misturada à experiência, provoca uma reflexão em Hugo, notada por seu interlocutor:

> J'entends encore Victor me dire de sa voix grave, le jour où il me raconta cette anedocte.
> – Il ait raison, ce jeune homme: il défendait son pays... mais les enfants ne savent pas cela! [522]

Parece interessante à Dumas ressaltar a defesa do rapaz, visto que no momento em que ele narra o acontecimento Hugo está em Bruxelas, fugindo do regime monárquico que vigora na França de então. [523] O tempo fez seu amigo reconsiderar as suas posições políticas (abandonou o apoio à Monarquia e abraçou a causa Republicana como seu pai).

A vida no seminário ficava cada vez mais difícil. Abel, irmão de Victor Hugo, que completara doze anos, entrara para o serviço dos pajens.

O terrível inverno do final de 1812 e início de 1813 tomou a Europa inteira, "[...] quoiqu'on ne se occupait guère du froid qu'il faisait em Russie. Napoléon voulait attirer et concentrer les yeux sur lui dans sés revers comme dans ses victoires". [524] A fome também chega ao seminário, como por toda a cidade. Neste período o General Hugo decide que é melhor que sua esposa volte a Paris, para o Feuillantines, apenas com os dois filhos menores. Abel Hugo, soldado com treze anos, fica perto do pai – a quem serve como aide de

---

[522] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 1030, t. I.

[523] Já no livro **Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie**, o(a) autor(a) modifica bastante a narrativa. Adèle conta que o espanhol em questão chamava-se Lino que, graças ao Rei Joseph, havia tido a condenação à forca trocada por uma espécie de reclusão no colégio. Ele era apenas mantido afastado dos outros alunos, para que não fizesse propaganda de seus ideais (ela assinala). Durante uma conversa apaixonada, Eugène – irmão de Hugo – teria comentado sobre este herói que havia sido preso entre as pernas de um soldado francês. Frasco, Conde de Belverana, furioso por ouvir falar assim de um espanhol e, sobretudo um espanhol que havia lutado contra os franceses, pega a tesoura, atira-se sobre Eugène e fere a sua face. Os padres correm para separar os dois e Frasco é suspenso. Entretanto, Eugène pede que Don Bazile perdoe o companheiro – que apenas defendia um compatriota – e que não o puna com a expulsão. E, como o diretor resistia, talvez com medo de assim manifestar seu desagrado a Joseph, ameaçou que se o camarada fosse expulso, ele também iria embora. Só com a intervenção de Mme. Hugo a situação foi resolvida: os dois meninos continuaram no colégio. Hugo, anos mais tarde vingaria seu irmão, nomeando um dos personagens menos simpáticos de seus dramas de Conde de Belverana. Qual seria a versão mais próxima do real? O que teria realmente acontecido? Cf.: Victor HUGO. **Victor Hugo raconté par um témoin de sa vie (1802-1817)**. Paris: Librairie Chapentier et Fasquelle, 1927, p.121-122.

[524] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p.1031.

camp durante a retirada da Espanha, depois das duas grandes batalhas em Salamanca e Vitória – já definira o seu destino. A Eugène e Victor, restava a École Polytechnique.

6.4 *L'ENFANT PREDESTINÉ*

Le vrai miroir de nos pensées est le cours de nos vies.
Michel de Montaigne, **Essais**.

Como escreve Baudelaire [525], fazer a biografia de uma pessoa que teve uma vida movimentada é fácil: basta ordenar os acontecimentos de modo a lhes dar um sentido. Muitas vezes, para desenhar este retrato, o autor cede à tentação de exagerar certos traços e características em detrimento de outras, insistindo em alguns aspectos que lhe parecem mais relevantes – ou mesmo mais pitorescos – deixando à margem os acontecimentos que são corriqueiros, banais. Ressaltando os traços e acontecimentos impressionantes de uma existência, suprimindo a parte infinitamente maior que o retratado tem em comum com os outros mortais, o autor produz uma impressão de que a vida em questão está muito mais distante das outras vidas do que realmente acontece. [526]

Para narrar a trajetória de Hugo, Dumas escolhe algumas passagens consoantes com a imagem que faz dele, reforça as características que mais lhe parecem interessantes, dando-lhes uma coerência, delineando os contornos de sua personalidade como se fosse uma personagem de ficção. [527]

---

[525] BAUDELAIRE, Charles. Op. cit., 1968, p. 237-238.
[526] GUSDORF, Georges. Op. cit., 1948.
[527] Sobre este tema, cf.: Anatol ROSENFELD. Literatura e Personagem. In MELLO E SOUSA, Antônio Cândido de. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, p. 09-49, 1972.

Diante da memória dos acontecimentos que Hugo narra, Dumas, além de enfatizar as histórias do General Hugo, decide escolher aquelas que denotem, sobretudo, a genialidade, tão prezada pelos românticos. [528]

É clara a intenção do autor: delinear, em alguns episódios, o percurso do gênio – no sentido usado pelos românticos, daquele que é dotado do espírito do tempo [529] – característica do momento histórico e cultural. [530] O gênio pessoal vem à luz em confronto com o gênio de sua época, destacando-se do cenário comum a todos os seus contemporâneos, tornando-se uma individualidade. "Le génie du poète, nous espérons, ressortira tout entier de notre récit; le caractère de l'homme ressort de lui-même, de la consulte tenue, des faits accomplis." [531]

O gosto e a habilidade com os idiomas é a primeira característica a ser ressaltada por Dumas: l'enfant prédestiné fala, primeiro, o italiano (idioma de Petrarca, Dante e de Virgílio, a quem Dumas admirava), depois, na primeira temporada em Paris, no Feuillantines (de 1808 a 1811) aprende mal o grego e bem o latim – a ponto de conseguir ler e discutir Tácito com os jesuítas que o receberam no seminário de Madri – além do espanhol.

Entretanto, o que mais surpreende o autor é a coragem que Victor Hugo tem de assumir que deseja ser poeta perante seu pai. As conquistas literárias de Hugo vão sendo narradas com uma espécie de orgulho de alguém que teve a sorte de acompanhar uma trajetória tão importante:

> Assistons au premier début de l'enfant.
> Quand il s'agit d'un homme comme Hugo, c'est-à-dire, d'un génie hors de ligne, qui a déjà joué et qui jouera encore un si grand rôle dans l'histoire littéraire et politique de son pays, c'est un devoir pour qui le connaît de mettre sous les yeux des contemporains et de l'avenir ces jeux d'ombre et lumière qui ont fait le caractère de l'homme et le génie du poète. [532]

Aos quatorze anos e meio, Victor Hugo resolve – em segredo – participar de um concurso promovido pela Academia Francesa. Os jurados, ao

---

[528] "[...] o gênio foi uma das invenções mais características da era romântica". Cf.: Eric J. HOBSBAWM. Op. cit., 2001, p. 282.
[529] *Zeitgeist*, para os românticos alemães.
[530] GUSDORF, Georges. Op. cit., 1991b. p.352.
[531] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 1008, t. I.
[532] Id., ibid., p. 1037, t. I.

lerem a idade do poeta, acharam que o concorrente estava fazendo uma brincadeira, mas os versos de Hugo foram aclamados pela platéia (enquanto Victor brincava de apostar corrida). A notícia da sua premiação (uma menção honrosa) foi trazida por Abel e um amigo, que entraram correndo para abraçá-lo, certamente, contando-lhe como ele teria ganho o primeiro lugar se a Academia tivesse admitido que um garoto de quatorze anos pudesse ter feito versos como aqueles. Esta suposição, não a de que ele estava zombando, mas a de que ele estava mentindo, o fez enviar o seu registro de nascimento para a Academia. "Alors, la indignation de la respectable grand'mère se changea en admiration". [533]

Nesta época, Chateubriand o chama de L'enfant sublime. Hugo conquista ainda os prêmios dos dois anos seguintes (1818 e 1819). Além disso, Victor publica duas peças e uma ode que lhe rendem oitocentos francos. "Alors, les poesies se vendaient: la société avait soif de quelque chose de nouveau; quelque chose de nouveau lui était offert, et elle approchait naïvement ses lèvres de la coupe", comenta Dumas. [534]

Apesar de seus progressos como poeta, os dois anos de retórica em latim, os dois nos de filosofia e os quatro anos de matemática conduziram o rapaz à entrada da École Polytechnique. Victor vai até lá e, pela primeira vez, tem uma visão real do que seria o seu futuro e se aterroriza. "L'avenir qu'on lui préparait n'était pas la vocation qu'il s'était faite. Au moment de franchir ce grand pas de l'examen, il écrivit à son père."[535] Pela narrativa de Dumas, este é o grande momento de decisão e amadurecimento do poeta; um ritual de passagem que o obriga a assumir as responsabilidades de suas escolhas diante de seu pai: "Il a un état, il est poéte, il ne veut pas entrer à l'École, il peut se passer de la pension de douze cents francs." [536]

Victor Hugo, jovem bem educado, tendo uma carreira preparada por seus pais, opta por seguir a sua vocação. Ao contrário de Alexandre Dumas, cuja opção pela carreira literária se deu como para muitos outros jovens contemporâneos, ou seja, foi preciso mudar-se para Paris e ser escritor, como

---

[533] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 1039, t. I.
[534] Id., ibid., p. 1039, t. I.
[535] Id., ibid., p. 1039, t. I.
[536] Id., ibid., p. 1039, t. I.

forma de ascender socialmente, de escapar de um destino prosaico em uma cidadezinha de interior.

O General Hugo, então decide deixá-lo a sua própria sorte, sem dinheiro algum até que chegue a data do exame para a Polytechnique. O desafio é aceito por Victor: ele ainda possuía os oitocentos francos provenientes de suas publicações. O dinheiro durou treze meses e durante esta temporada, escreveu **Han d'Islande**, "[...] cet étrange ouvrage fut le début d'un jeune homme de dix-neuf ans", obra que publicou sem assumir a autoria.

Neste momento crucial, Victor perde a mãe. O sucesso das vendas propicia o casamento com Adèle: [537]

> Par bonheur, ce cœur si prófondément atteint avait, comme toute profonde nuit, son étoile; comme tout abîme, sa fleur: il aimait!
> Il aimait avec passion une jeune fille de quinze ans avec laquelle il avait été élevé, mademoiselle Fouché.
> Il épousa cette jeune fille. – C'est aujourd'hui la femme dévouée qui suit le poète dans son éxil. [538]

O dote dos jovens veio do sucesso de **Han d'Islande**, as testemunhas, dois jovens poetas, "[...] débutant eux-mêmes dans l'art et presque dans la vie". Logo depois, Victor publica **Odes et ballades**, obra poética que proverá o casal com mais novecentos francos – e que permitirá ao esposo comprar o primeiro presente à sua noiva, um xale de casimira. Dumas se compraz em dar detalhes e cifras, para dar provas do empenho e do sucesso de seu amigo.

Dumas também comenta a opinião crítica favorável à obra daquele que foi uma espécie de mentor dos jovens românticos: Charles Nodier.

Nodier havia lido **Han d'Islande** e ficado maravilhado. Declarou mesmo que Byron e Mathurin haviam sido superados e que o autor havia, enfim,

---

[537] É a única vez que Dumas cita Adèle. Teria sido uma reprodução da omissão do nome dela do relato de Hugo? Mesmo levando em consideração o modelo de biografia em voga no período, a ausência de comentários sobre a vida pessoal do biografado só faz aumentar a importância dada a sua carreira. Teria Hugo preferido narrar ao amigo apenas os episódios que não envolvessem as relações familiares? Ou teria Dumas preterido a relação de Hugo e Adéle?
[538] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 1040, t. I.

atingido o ideal do pesadelo. [539] Nodier acaba, então, descobrindo quem era o autor do livro:

> Il leva le voile, et trouva – vous savez qui – ce jeune homme blond e rose qui venait d'avoir vignt ans, et en paraissait seize.
> Il recula d'étonnement: c'était à n'y pas croire. Là où il cherchait la physionomie grimaçante du vieux pessimiste, il trouvait le sourire jeune, naïf et plein d'espérance du poète naissante.
> A partir de ce premier jour où ils se rencontrèrent, furent posées les bases de cette amitié que rien n'altéra jamais.
> C'était ainsi qu'aimait Nodier, et qu'on l'aimait. [540]

Nodier, *bon et chér*, como diz Dumas, costumava receber em sua casa os jovens românticos em saraus em que poetas, dramaturgos e escritores liam suas obras pela primeira vez, músicos executavam suas composições. O Arsenal era o lugar onde as inovações e experimentações românticas tinham espaço garantido, lugar de encontros e disputas, de conversas e de prazeres. Para Dumas, o encontro entre Hugo e Nodier parece funcionar como um exemplo da genialidade de ambos: a generosidade do escritor reconhecido que reverencia um novo talento ("Lui qui devait faire **Smarra**! C'était ma foi bien modeste!" Diz Dumas) e sua perspicácia para encontrar o autor anônimo da obra que lhe havia agradado tanto.

> Nodier n'était pas un des ces hommes auxquels l'auteur d'un livre, sous quelque voile anonyme qu'il s'envelloppât, pût rester longtemps caché. Il decouvrit – le grand bibliomane, qui avait fait tant de découvertes du même genre, mais autrement difficiles à faire [...]. [541]

A obra de Hugo mostrava ser capaz de comover Nodier, um leitor experiente, e provocar a sua curiosidade em conhecê-lo. Assim, mais uma vez, Dumas exprime a aura de predestinado de Hugo, pois logo na primeira aparição no mundo da literatura é elogiado por um crítico respeitado.

Em 1827 Hugo publica **Cromwell**: "On discuta peu sur le poème, beaucoup sur la préface, qui contenait toute une poétique nouvelle". Em 1829, publica **Les orientales** e **Le dernier jour d'un condamné**.

---

[539] Realmente Charles Nodier havia publicado um artigo sobre **Han d'Islande** na revista **La quotidienne**, de 12 de março de 1823. JOSSERAND, Pierre. Notes et variantes. In DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1968. p.1197.
[540] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 1041, t. I.
[541] Id., ibid., p. 1041, t. I.

> Enfin, le 10 février 1829 fut joué, comme je l'ai dit, **Henri III**.
> La révolution poétique était à peu près faite par Hugo et Lamartine; mais la révolution dramatique était encore tout entière à faire. [542]

Mais uma vez Dumas rememora o grande momento da noite de estréia de **Henri III**. Consciente de sua importância para a dramaturgia que se afirmava, Dumas vê a estréia como sua entrada definitiva para a plêiade romântica. E, para selar este rito de passagem, a presença de Hugo no final da apresentação: "J'étais bien heureux de mon succès; mais ce qui sourtout me le rendait plus précieux, c'était le droit qu'il m'avait conquis de toucher toutes ces mains-là." [543]

Como retribuição à delicadeza de Dumas, que conseguiu na última hora as entradas da estréia para Hugo e Vigny (que não haviam conseguido comprar), Hugo convida Dumas para a primeira leitura de sua próxima peça. Dumas fica exultante.

Marion Delorme foi escrita, segundo seu autor, durante vinte e quatro horas ininterruptamente. Poucos dias depois, estava terminada. "Hugo n'eut pas besoin, comme moi, d'écrire à Nodier, et d'attendre un rendez-vous de Taylor: autant j'étais inconnu avant **Henri III**, autant Hugo est déjà illustre avant **Marion Delorme**." [544]

Seria com um pouco de ressentimento que Dumas escreveu estas palavras? Ou seria apenas um excesso de reverência a Hugo? De qualquer modo, Dumas sente-se parte do grupo, chez Deveria ao lado de Taylor, de Vigny, Émile Deschamps, Sainte-Beuve, Soumet, Boulanger, Beauchesne, "toute la plêiade, enfin". [545]

O impacto da audiência é enorme. A comoção toma todos os presentes e Dumas anota seus comentários:

---

[542] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 1049, t. I.
[543] Id., ibid., p. 1049, t. I.
[544] Id., ibid., p. 1050, t. I.
[545] Id., ibid., p.1051. Contudo esta *pléiade* era um pouco mais numerosa, estavam presentes Balzac, Antony Deschamps, Charles Magnin, os irmãos Deveria, Delacroix, Soulié, Alfred de Musset, Prosper Mérimée, Villemain, Mme. Amable Tastu, Armand e Édouard Bertin. JOSSERAND, Pierre. Notes et variantes. Cf.: Alexandre DUMAS. Op. cit., 1989, p.1198.

> Je le félicitai bien sincèrement, bien consciencieusement; je n'avais jamais entendu rien de pareils à ces vers de **Marion Delorme**: j'étais écrasé sous la magnificence de ce style, moi à qui le style manquait surtout. On m'eût demandé dix ans de ma vie en me promettant qu'en échange j'atteindrais un jour, à cette forme, j'eusse point hésité, je les eusse donnés à l'instant même! [546]

Marion Delorme é uma das obras de Hugo mais admiradas por Dumas. Mesmo depois de vinte e dois anos de sua estréia, achava que era uma obra prima e, que, depois de relê-la, foram necessários alguns dias para que voltasse a escrever. Apesar disso, Dumas reitera:

> Eh bien, je le dis hautement, il y a une chose dont je suis heureux aujord'hui comme j'étais alors: c'est qu'en relisant ce beau drame, dont j'acheterais chaque acte, si cela était possible, par une année de ma vie, je n'ai éprouvé par mon cher Victor qu'une admiration plus grande, qu'une amitié plus vive et pas un atome d'envie. [547]

A novidade espalha-se por Paris e vários diretores de teatro foram até a casa de Victor para conseguir apresentar a peça, rapidamente os atores começaram os ensaios. Entretanto a censura decide proibir a apresentação pois a peça tinha como personagem um avô do rei Charles X.

Hugo procura ajuda a M. Martingnac, que conseguiu a aprovação para **Henri III**, nada adianta. Solicita uma audiência com o rei, mas nem assim consegue a liberação da peça. Dumas insere na sua narrativa um longo trecho de uma poesia de Hugo em que ele descreve em pormenores seu encontro com sua alteza.

Enquanto a liberação não acontece, Taylor pede a Hugo que escreva outra peça. É **Hernani**, que será prontamente aceita pelo Théâtre-Français, mesmo que lá a literatura romântica não seja realmente aprovada, a começar pela atriz principal, Mlle. Mars.

Para mostrar o caráter firme e decidido de Hugo, Dumas utiliza-se de um recurso que faz parte de seu estilo: o diálogo. Recurso criticado por alguns autores de biografias (e autobiografias), os diálogos dão um ritmo ao texto que os distancia da biografia, aproximando-o do romance. Dumas cede à tentação

---

[546] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 1051, t. I.
[547] Id., ibid., p. 550-1, t. II.

de preencher as lacunas de sua memória (ou da memória de Hugo), ou mesmo de construir com cores mais envolventes as cenas que narra.

A longa cena (oito páginas) em que Dumas narra as dificuldades que Mlle. Mars causou durante os ensaios de **Hernani** demonstra bem como Hugo consegue, graças a seu temperamento, contornar o desrespeito com que a atriz trata os autores das peças nas quais atua. Dumas afirma reproduzir os diálogos entre os dois – pois diz que a discussão foi ouvida por todos os que acompanhavam os ensaios – mas de qualquer modo deixa evidente a superioridade de Hugo:

> Au milieu de la répétition, mademoiselle Mars s'arrêtait tout à coup.
> – Pardon, mon ami, dissait-elle à Firmin, à Michelot ou à Joanny, j'ai un mot à dire à l'auteur.
> L'acteur auquel elle s'adressait faisait un signe d'assentiement, et demeurait muet et immobile à sa place.
> Mlle. Mars s'avançait jusque sur la rampe, mettait la main sur ses yeux et, quoiqu'elle sût très bien à quel endroit de l'orchestre se trouvait l'auteur, elle faisait semblant de le chercher.
> C'était la petite mise en scène, à elle.
> – M. Hugo? Demanda-elle; M. Hugo est-il là?
> – Me voici, madame, répondait Hugo em se levant.
> – Ah! Très bien! Merci...Dites-moi, monsieur Hugo...
> – Madame?
> – J'ai dit ce vers là:
> Vous êtes mon lion superbe et généreux!
> – Oui, madame; Hernani vous dit:
> Hélas! J'aime pourtant d'un amour bien profond!
> Ne pleure pas... Mourons plutôt! Que ai-je un monde,
> Je te le donnerais! Je suis bien malhereux!
> Et vous lui répondez:
> Vous êtes mon lion superbe et généreux!
> – Est-ce que vous aimez cela, monsieur Hugo?
> – Quoi?
> – Vous êtes mon lion...
> – Je l'ai écrit ainsi, madame, donc, j'ai cru que c'était bien.
> – Alors, vous y tenez, à votre lion?
> –J'y tiens et je mettrai cette autre chose de mieux, et je mettrai cette autre chose à la place.
> – Ce n'est pas à moi trouver cela, je ne suis pas l'auteur, moi.
> – Eh, bien, alors, madame, puisqu'il en est ainsi, laissons tout uniment ce qui est écrit.
> – C'est qu'en vérité, cela me semble si drôle d'appeler M.Firmin mon lion!
> – Ah! Parce qu'en jouant le rôle de Donã Sol, vous voulez rester mademoiselle Mars; si vous étiez vraiment la pupille de Ruy Gomez de Sylva, c'est-á-dire une noble castillane du XVIe siècle, vous ne veriez pas dans Hernani M.Firmin; vous y

> verriez un de ces terribles chefs de bande qui faisaient trembler Charles V jusque dans sa capitale; alors vous comprendriez qu'une telle femme peut appeler un tel homme son lion, et cela vous semblerait moins drôle!
> – C'est bien! Puisque vous tenez à votre lion, n'en parlons plus. Je suis ici pour dire ce qui est écrit; il y a dans le manuscrit "mon lion" je dirai "Mon lion" moi... Mon Dieu! Cela m'est bien égal! Alons Firmin!
> Vous êtes mon lion superbe et généreux! [548]

E a narrativa segue, descrevendo todas as pequenas rusgas entre a atriz principal e o autor da peça, no mesmo ponto do texto, até a noite de estréia, momento em que ela diz outra fala, diferente da escrita por Hugo. O exemplo mostra com que detalhamento Dumas preenche os episódios de modo a criar a atmosfera, dar o tom de comédia e de ironia que exige a situação. É um caso pitoresco, mais um dentre tantos que envolveram Hugo, e, neste caso envolvendo personagens conhecidos e contemporâneos do leitor, caso que, apesar de ter sido escrito mais de vinte anos depois, conserva ainda seu frescor graças à habilidade do narrador.

Depois de narrar a apresentação, Dumas escreve: "Mais, pour le moment, force nous est, esclave que nous sommes de la chronologie, de passer de Victor Hugo à de Vigny, d'**Hernani** à **Othello**." [549] E, no próximo capítulo Dumas dedica-se a falar de Alfred de Vigny. Ao contrário de outros escritores de biografias, Dumas não se preocupa em ter uma perspectiva totalizante da vida do biografado. Contenta-se em descrever os episódios mais pitorescos, mais interessantes do ponto de vista narrativo a ter de desenvolver uma trajetória que dê conta da vida retratada.

O perfil traçado de Hugo corresponde exatamente à visão que dele tem seu amigo: um poeta predestinado ao sucesso.

---

[548] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 1060, t. I.
[549] Id., ibid., p. 1067, t. I.

6.5 “TODA FORMA DE CONHECER É UMA FORMA DE AMAR” [550]

Apesar de todos os maus momentos vividos na relação de amizade entre Alexandre Dumas e Victor Hugo, ao escrever sobre o amigo, Dumas põe toda a sua generosidade à mostra: deseja realmente glorificar Hugo.

Ao ressaltar as memórias de viagem do jovem Hugo, Dumas provoca uma associação interessante entre a paisagem descrita e uma espécie de recordação sensorial. Reviver as paisagens percorridas pelo amigo na infância traz de volta o tempo transcorrido, reacendendo as lembranças. O velho Hugo reconcilia-se com as imagens da juventude.

A evocação do viajante, do eterno exilado na biografia faz parte de uma espécie de resistência política, pois Dumas escreve enquanto Hugo ainda está fora da França.

Mesmo sendo o narrador, Dumas coloca-se em uma posição inferior à de Hugo, seja em sua capacidade poética, seja em sua capacidade descritiva: “[...] Et l’on aurait une idée de ce que nous n’essayons pas même de décrire, de ce que Hugo seul pourrait raconter.” [551]

É evidente a intenção de vangloriar o gênio Hugo e para isso o autor escolhe os acontecimentos que podem criar a imagem desejada, mostrar como eles forjaram as características do poeta. Entretanto, não há a preocupação de construir uma crítica pertinente à sua poética ou de aprofundar-se em discussões políticas.

Outras passagens, que são notoriamente consideradas cruciais para a formação de Hugo, são deixadas à margem. O nascimento de sua filha Léopoldine, em 1824, e sua morte acidental por afogamento são citados em um

---

[550] Santo Agostinho, **Confissões**.
[551] DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 1017, t. I.

mesmo parágrafo (sem maiores comentários) [552], assim como o período em que Hugo mora no Convento Feuillentines – há apenas uma referência temporal – mesmo que este período tenha sido considerado por ele como fundamental na escolha de sua vocação. Seria mais uma vez a opção pela descrição do homem público?

A narração da vida de Hugo não é um capítulo separado: está ligada em essência ao projeto do livro, ajuda a compor o que Alexandre Dumas acredita ser a História da França de seu tempo. Por isso, seu texto não possui aquela característica clássica da biografia: ver a vida do retratado como uma trajetória completa e fechada – até porque quando Dumas escreve Hugo está vivo e bem. Dumas compõe um mosaico com histórias de vidas usando a sua história como fio condutor: é um testemunho, é a sua visão que dá a unidade e a coerência à narrativa.

Charles Baudelaire [553], no ensaio sobre Théophile Gautier, afirma não conhecer sentimento mais embaraçoso do que a admiração que, pela dificuldade em se exprimir, se parece com o amor. Na última parte do ensaio, confessa que tentou (sem estar certo de ter conseguido) exprimir a admiração que lhe inspiram as obras de Gautier e de deduzir as razões que a legitimam. Escrever uma biografia não deixa de ser uma tentativa de, como Baudelaire, encontrar razões que legitimem uma relação afetiva com o biografado (ou com sua obra, seus feitos, sua personalidade). No caso de Dumas, fica evidente a admiração que o romancista nutre pelo poeta: a memória de Hugo, somada ao talento de Dumas recria o passado com os requintes necessários à ficção.

Ao tratar longamente da vida e da obra de Victor Hugo em **Mes mémoires**, Dumas deixa evidente que a sua obra pretende ser um *tableau* do século que viveu e não apenas a sua vida.

---

[552] A morte da jovem é citada, em meio a uma narrativa de acontecimentos de 1831, como um comentário sobre as mudanças que os meios de transportes trouxeram às viagens. Dumas relembra os dez anos de sua morte, “au milieu d’une partie de plaisir” e completa: “Pauvre Léopoldine! Elle serait à Jersey, aujourd’hui, complétant la pieuse colonie qui rend, sinon la patrie, du moins la famille à notre Dante exilé, et rêvant un autre Enfer!” (DUMAS, Alexandre. Op. cit., 1989, p. 512, t. II). A partir do comentário, podemos deduzir que o texto foi escrito após 1852, período em que Hugo já estava exilado na ilha de Jersey.

[553] BAUDELAIRE, Charles. Op. cit., 1968.

EPÍLOGO

ARS LONGA
Um poema só termina por acidente de publicação ou de morte do autor.

Mario Quintana, **Caderno H**.

Mes mémoires, de Alexandre Dumas faz parte da tradição memorialística da França, cuja origem remonta a Guilbert de Nogent, no século XII. [554] Parte das chamadas escrituras do eu, as memórias expõem o testemunho de um indivíduo sobre a sua vida, tendo como linha principal a sua relação com os acontecimentos históricos. Escritas com a pretensão de deixar o nome para a posteridade, os memorialistas evocam o desenrolar de uma existência a partir de sua visão sobre acontecimentos a que esteve presente, de papéis que desempenhou na vida social. Apesar dos limites entre as memórias e as autobiografias, serem, principalmente, tênues, a característica central da primeira é a intensa presença da História.

As escrituras do eu são manifestações de uma personalidade e, portanto, são diferentes umas das outras. Assim, a obra **Mes mémoires** traz em si os reflexos da personalidade e do estilo de Alexandre Dumas.

A primeira particularidade é a aproximação muito estreita com a História. Muito mais do que em outros memorialistas, Dumas tinha um interesse profundo pelas inovações que estavam sendo promovidas na escrita da História em sua época. Leitor assíduo de obras dos historiadores contemporâneos, soube como ninguém adaptar a nova maneira de escrever a História aos enredos de seus romances, tornando-se um vulgarizador dessas idéias. **Mes mémoires** é movida pelos ventos do romantismo, momento em que Literatura e História buscavam uma maneira diferente de expressar suas idéias para um público ávido por novidades.

---

[554] NORA, Pierre. Op. cit., 1997, p. 1393.

Do que decorre a outra característica que torna **Mes mémoires** diferente das outras: como o romance folhetim, que tomou forma nas mãos de Dumas, suas memórias são um *assemblage* de elementos que faziam sucesso em outros gêneros, aos quais o público já estava acostumado. Dumas mobiliza recursos que havia aprimorado nos dramas românticos e romances folhetins que escreveu (tais como o mesmo narrador mestre de cerimônias, o uso de diálogos); insere narrativas que já haviam sido publicadas com sucesso (como as narrativas de viagem e *causeries*) e insere, ainda, textos de outros autores para construir um relato que busca a verdade. Nesta mistura peculiar, é difícil para o crítico definir a qual gênero a obra pertence, pois a sensação é que tanto as obras ficcionais quanto aquelas que fazem parte das escrituras do eu (narrativas de viagem, *causeries*, memórias ou mesmo cartas) trazem a marca de Dumas.

O estilo de Dumas, que se torna uma *griffe*, é a mistura de influências vindas das estéticas contemporâneas de sucesso somadas às suas características pessoais, como o uso de temas históricos, a sua desenvoltura para narrar, e a criatividade para compor as cenas e criar peripécias. Em **Mes mémoires**, esse estilo de escrever, utilizando recursos vindos de outros gêneros, transforma o que seriam as memórias de um homem em uma crônica de seu tempo, um retrato de seus contemporâneos e de seu modo de vida. Monumento erguido para reafirmar as glórias do romantismo, Dumas põe em evidência a visão de mundo que compartilhava com sua geração, seus ideais e seus desejos de transformação.

Dumas tinha a capacidade de formular dramaticamente as aspirações, as idéias e as emoções que estavam no ar e apresentá-las ao público, na maioria das vezes, com imenso sucesso. Nas palavras de Dumas, o que o diferenciava dos seus companheiros de geração era a sua capacidade de vulgarizar, ou melhor, divulgar em uma linguagem acessível as idéias românticas:

> Lamartine est un rêveur; Hugo est un penseur; moi, je suis un vulgarisateur.
> Ce qu'il y a de trop subtil dans le rêve de l'un, subtilité qui empêche parfois qu'on ne l'approuve; ce qu'il y a de trop profond dans la pensée de l'autre, profondeur qui empêche parfois qu'on ne la comprenne, je m'en empare, moi,

> vulgarisateur; je donne un corps au rêve de l'un, je donne de la clarté à la pensée de l'autre; et je sers au public ce double mets, qui, de la main du premier, l'eût mal nourri, comme trop léger; de la main du second, lui eût causé une indigestion, comme trop lourd; et qui, assaisonné et présenté de la mienne, va à peu près à tous les estomacs, aux plus faibles comme aux plus robustes.
> Supposez une ferme exploitée par trois amis, associés pour en tirer le meilleur parti possible.
> L'un fait couper la moisson, l'autre la rentre, le troisième la bat et la vanne.
> Je suis, moi, le batteur et le vanneur.
> Puis ce qui reste sur l'aire, ce qui tombe du van, je le donne à manger aux poules.
> Voilà pourquoi les poules accourent toutes à ma voix quand je dis:
> – Venez, petites! Venez, venez, venez!
> Tandis qu'elles ne connaissent même pas la voix de mes deux associés, qui tiennent cependant à la ferme un rang plus élevé que le mien.
> Eh bien, batteur de l'esprit, vanneur de l'intelligence, c'est le grain de la causerie que je jette au vent. Grands et petits, venez, venez, venez! [555]

A terceira inovação, diferentemente de outros memorialistas que não escreviam suas obras pensando em publicá-las (ao menos enquanto estivessem vivos), reside no fato de que Dumas começa a escrever pensando em veicular os capítulos em jornais, em folhetins. Aos leitores acostumados ao gênero, Dumas oferece suas memórias, narradas com o mesmo ritmo e a sensação de aventura. A presença marcante do leitor encontra-se na obra, o que demonstra como se dá a interação entre o público e o autor, e reflete uma imagem que o autor deseja construir de si.

Mes mémoires exemplifica o processo de criação de Dumas, pois sintetiza os procedimentos de escritura que emprega na composição de outras obras, transpondo as características mais relevantes de sua poética para as suas memórias. Desde o início, entramos em contato com os principais elementos que construirão a narrativa: a História, a *bricolage* de textos, os diálogos, a condensação dos tempos no presente da narrativa, a variedade de temas.

---

[555] DUMAS, Alexandre. **Causeries**. Disponível em: http://www.dumaspere.com/pages/biblio /chapitre. php?lid=m1&cid=1. Acesso jan. 2007.

A presença da História é marcante na obra de Dumas. Mesmo quando o tema histórico não se apresenta como fundamental, a História é trazida, é inserida paralelamente, como por exemplo, na peça **Antony**, na qual o autor explicita sua concepção do tratamento do tema pela Literatura; ou em seus *récits de voyage*, em que sempre remete à História do lugar sobre o qual escreve; ou ainda nos *portraits* de figuras eminentes nos quais descreve a situação da família e da sociedade em que a personalidade se insere.

Por definição, as memórias estabelecem uma relação íntima com a História, e este é um traço distintivo do gênero, que propicia ao memorialista um fio condutor para a sua narrativa, como um determinante estrutural. Em **Mes mémoires**, Dumas utiliza a História também como tema. Ele analisa a apropriação feita por Walter Scott do tema histórico, discute as mudanças na historiografia romântica, relata como se deu o seu contato com estas obras e mostra como essa aproximação lhe permitiu a criação de obras tanto no drama romântico quanto no romance folhetim. Mas é, sobretudo, no desejo de escrever História que a influência aparece com mais força: Dumas deseja formular a sua visão dos acontecimentos e, na fluidez dos limites entre História e Literatura, se vê como um *faiseur* de l'Histoire, a partir da perspectiva segundo a qual as memórias são encaradas como fontes para a historiografia.

Por pertencer a uma geração que fez História, participou de revoluções e de mudanças cruciais, pretende deixar registrado seu testemunho, escrever a sua História. Dumas não confia na História que esqueceu o nome e os feitos heróicos de seu pai, prefere escrever a sua versão, fixando para si a imagem que pretende deixar para a posteridade. Não a imagem de um escritor austero, apesar de criador de aventuras, mas a de um escritor "heroizado", comparável aos grandes heróis de suas narrativas.

E para criar um mosaico da época, Dumas mistura duas coisas aparentemente irreconciliáveis: a ficção e a História. Em busca de uma narrativa que contenha a verdade dos fatos, ele lança mão de recursos ficcionais. Dumas distende o limite que há entre o fato autobiográfico, presenciado por ele, e a versão que ele dá deste acontecimento, transformando-a em literatura. Para isso, é necessário recorrer ao romanesco, às técnicas aprendidas com o drama romântico e o romance folhetim.

As memórias são conduzidas por seu narrador habitual, o qual atua como um mestre de cerimônias que apresenta personagens, prepara acontecimentos e mantém o leitor atento a suas narrativas, como se fizesse parte de uma conversa casual. Nesta conversa, o autor usa emprega um tom informal, tece comentários pessoais, misturando as histórias sem preocupação, de modo que narra acontecimentos do passado, comenta o presente e prepara para si um lugar no futuro.

Sente-se à vontade, em suas memórias, para traçar o seu percurso usando escritos de outros tempos, que compõem uma espécie de *bricolage* de seus escritos com textos de seus contemporâneos. Esta narrativa recortada é permeada por diálogos que mantêm um ritmo, capaz de trazer o leitor para o momento da ação, dando-lhe a sensação de ser um espectador, em presença.

Dumas recorre a muitos temas, deixando-se levar por sua verve de contador de casos. Suas memórias são o reflexo de sua habilidade de conversar.

Diante de tantos assuntos relativos à escrita do eu, foram aqui tratados dois temas muito ligados às memórias: a verdade (desejo do narrador de qualificar o seu testemunho como isento) e a nostalgia dos tempos passados (saudades da juventude e de seus amigos mortos). Outros dois temas foram analisados pela ausência: a questão das origens antilhanas de Dumas e seus relacionamentos com suas amantes.

Dumas escreve sobre si com o distanciamento necessário à escritura das memórias, segundo a concepção que a sua época herdou das memórias do século XVIIII. Ao mesmo tempo, cria uma imagem para si, como uma personagem de romance, pois não tem nenhuma intenção de se desvendar, como fizeram outros autores de escrituras do eu, passando ao largo de temas pessoais.

Em **Mes mémoires**, Dumas rompe com a definição que tradicionalmente singulariza as memórias: um inédito recuo voluntário ao passado tendo em vista um julgamento presente. A obra do memorialista, que deveria se manter distante das preocupações imediatas, inclusive editoriais, é lançada no centro das questões políticas do tempo presente da escritura. Dumas narra o passado

tendo em vista as questões e preocupações presentes, oscilando os tempos da escritura: fala do passado estando em um presente difícil, desejando preparar a sua imagem futura.

Essa extrema facilidade de expressar sentimentos que estavam no ar, de tratar temas que provocavam o interesse, mobilizando recursos de vários gêneros, imprime sedutora agilidade à narrativa das memórias, aproximando-a da aventura (assim como Georges Gusdorf definira as escrituras do eu). Aventura que Dumas faz questão de ressaltar, usando a estrutura do romance de formação para narrar sua trajetória até a noite em que se torna um autor de dramas românticos e depois, quando se une ao grupo do Arsenal.

Para narrar e dar coerência à sua trajetória, Dumas insere biografias de seus amigos mais próximos, criando um painel de figuras eminentes de sua época. Como exemplo destas biografias, analisamos os capítulos em que Dumas discorre sobre a vida de Victor Hugo, seu amigo e figura central do romantismo francês.

Estando em conformidade com as questões de seu tempo, a trajetória de Dumas representa bem a época em que viveu: era filho de um general mulato e republicano de Napoleão (sempre se declarava republicano) e neto de um marquês (ascendência que era lembrada nos momentos convenientes); participou de um momento cultural que mudou a visão do mundo (o Romantismo) e lutou por ideais de sua época. Foi, enfim, um homem de seu tempo, sentimento amplamente manifestado em suas memórias.

Mes mémoires apresenta um imenso repertório de temas e possibilidades de interpretação, o que torna o comentário irresistível para o crítico. Alexandre Dumas escreve suas memórias harmonizando características, influências e interesses que já se manifestavam em outras de suas obras como a variedade de temas, as oscilações de intenção do narrador e o uso de artifícios narrativos vindos de outros gêneros. A partir das reflexões de Georges Gusdorf, segundo as quais as escritura do eu são exercícios livres de manifestação de uma individualidade, que não podem ser classificados ou restringidos às normas, buscou-se compreender aqui a prática de escrita peculiar do autor que sincretiza linguagens, temas, gêneros em suas memórias, refletindo o estilo de Dumas e sua visão de mundo.

A pesquisa não termina aqui. Diante de uma obra tão multifacetada, as análises sempre levam a novas indagações. Afinal, o estilo de Alexandre Dumas, desenvolvido em seus dramas românticos e seus folhetins, tendo aprimorado os *coups de rideau*, o autor aguça o interesse de seu público até o próximo número. Esse desejo de reencontrar seu leitor é explicitado pelo autor nas últimas linhas de **Mes mémoires**:

> Et, maintenant, nous demandons à nos patients et fidèles lecteurs la permission de clore provisoirement ici la série de nos Mémoires. Plus tard, si l'accueil qui leur est fait répond à notre attente, et que Dieu veuille bien nous prêter vie, nous reprendrons notre plume de chroniqueur, avec l'espoir de fournir de nouveaux et curieux matériaux à l'histoire véridique de notre temps.

BIBLIOGRAFIA

Alexandre Dumas

DUMAS, Alexandre. **La dame Monseaureau.** Paris: Nelson, 192- .

_____. **Memórias de Alexandre Dumas, pai**. Trad. Rachel de Queiróz. São Paulo: José Olympio, 1947.

_____. **La tour de Nesle**. Paris: Günd, 1941.

_____. **Kean** (adaptation Jean-Paul Sartre). Paris: Gallimard, 1954.

_____. **Le Comte de Monte-Cristo.** Paris: Garnier, 1956.

_____. **Les trois mousquetaires et Vingt ans après.** Paris: Gallimard, 1962.

_____. **Antony**. **Théâtre complet**. Paris: Minard, tome II, 1974.

_____. **Henri III et sa cour**. **Théâtre complet.** Paris: Minard, v. I, p. 461-582, 1974.

_____. **Comment je devins un auteur dramatique**. **Théâtre complet.** Paris: Minard, v. I, p. 31-69, 1974.

_____. **Ivanhoë**, melodrama. **Théâtre complet.** Paris: Minard, t. I, p. 71-144, 1974.

_____. **Christine ou Stockholm, Fontainebleau et Rome**. **Théâtre complet**. Paris: Minard, tome II, 1975.

_____. **Mes mémoires.** Paris: Robert Laffont, t. 2., 1989.

_____. **La reine Margot.** Préface Jean Tulan. Paris: Gallimard, 1995.

_____. **Causeries familières**. Paris: Fayard, 1997.

_____. **La reine Margot.** Édition établie par Jacques Bony. Paris: G.F-Flammarion, 1998.

_____ **Causeries**. Disponível em: http:www.mapage.noos.fr/Oeuvre/ Anthologie/causeries.htm. Acesso mar. 2007.

_____. **Georges**. Disponível em: http://www.dumaspere.com/pages/biblio/ sommaire.php?lid=r23. Acesso dez. 2006.

_____ **Le capitaine Paul**. Disponível em: http://www.dumaspere.com/pages /biblio/sommaire.php?lid=r9. Acesso jan.2006

_____. **Compagnons de Jehu**. Disponível em: http://www.dumaspere. com/pages/biblio/sommaire.php?lid=r43. Acesso jan. 2007.

_____ **Les mille et un fantômes**. Disponível em: http://www.dumaspere. com/pages/dictionnaire /mille_ un_fantomes.html. Acesso jan. 2007.

_____. **Um dîner chez Rossini**. Disponível em: http://www.dumaspere .com/pages/biblio/sommaire.php?lid=r33. Acesso fev. 2007.

_____. **Le grand dicctionnaire de cuisine.** Disponível em: http://www. dumaspere.com/pages/biblio/sommairecuisine.php?lid=c1. Acesso em fev. 2007.

_____. La femme au collier de velours. In **Mille et un fantômes**. Disponível em: http://www.dumaspere.com/pages/biblio/sommaire.php?lid=r30. Acesso dez 2006.

Sobre Alexandre Dumas

D'ALMÉRAS, Henri. **Alexandre Dumas et les trois mousquetaires**. Paris: Société Française d'éditions littéraires et techniques, 1929.

ARROUS, Michel (org.). **Dumas, une lecture de l'Histoire**. Paris: Maisonneuve & Larose, 2003.

COOPER, Barbara T. Alexandre et Napoléon: lire **Napoléon Bonaparte ou Trente ans de l'Histoire de France** d'Alexandre Dumas père. In Michel ARROUS (org.). **Dumas, une lecture de l'Histoire**. Paris: Maisonneuve & Larose, p. 63-77, 2003.

DESORMEAUX, Daniel. Portrait de Alexandre Dumas en personnage romanesque dans **Mille et un fantômes**. In ARROUS, Michel (org.). **Dumas, une lecture de l'Histoire**. Paris: Maisonneuve & Larose, p. 477-505, 2003.

ENDORE, Guy. **Alexandre Dumas, o rei de Paris**. Trad. Olga Biar Laino. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1962.

GUERREIRO, Fernando. **Alexandre Dumas: uma história de fantasmas – a nova situação do Sujeito na Literatura**. Disponível em: http://purl.pt/301/1/xpo/docs/ap-f-guerreiro.doc. Acesso mai. 2007.

GRIVEL, Charles. Alexandre Dumas, une écriture de l'Histoire. ARROUS, Michel (org.). **Dumas, une lecture de l'Histoire**. Paris: Maisonneuve & Larose, p. 461-475, 2003.

JAN, Isabelle. **Alexandre Dumas, romancier**. Paris: Éditions Ouvrières, 1978.

JOSSERAND, Pierre. Avant-propos. **Mes mémoires**. Paris: Bouquins/Robert Laffont, 2v., p. V-XXXIII, 1989.

LETTOUMEUX, Matthieu. Dumas inspirateur du roman d'aventures historiques: quelques exemples en France, en Espagne et en Grande-Bretagne. In ARROUS, Michel (org.). **Dumas, une lecture de l'Histoire**. Paris: Maisonneuve & Larose, p. 507-533, 2003.

MAUROIS, André. **Les trois Dumas.** Paris: Hachette, 1957.

MOLLIER, Jean-Yves. Alexandre Dumas et la littérature industrielle. In ARROUS, Michel (org.). **Dumas, une lecture de l'Histoire**. Paris: Maisonneuve & Larose, p. 135-152, 2003.

MOMBERT, Sarah. Alexandre Dumas, vulgarizateur. In ARROUS, Michel (org.). **Dumas, une lecture de l'Histoire**. Paris: Maisonneuve & Larose, p. 589-608, 2003.

PRÉVOST, Christine. Une répresentation de l'Histoire que se joue des codes scéniques: **Henri III et sa cour** et **La cour du roi Pétaud**. In ARROUS, Michel (org.). **Dumas, une lecture de l'Histoire**. Paris: Maisonneuve & Larose, p.415-436, 2003.

SANGSUE, Daniel. Les vampires littéraires. **Littérature, revue trimestrielle.** Paris, Larousse, nº 75, octobre/1998.

SANTA, Angels. Mémoires d'un médecin: de l'histoire à la fiction. ARROUS, Michel (org.). **Dumas, une lecture de l'Histoire**. Paris: Maisonneuve & Larose, p.245-263, 2003.

SCHOPP, Claude. Présentation. In **Causeries Familières**. Paris: Fayard, p. 09-29, 1997.

_____. **Alexandre Dumas le génie de la vie**. Paris: Mazarine, 1987.

_____. Préface. In Alexandre DUMAS. **Mes mémoires**. Paris: Bouquins/Robert Laffont, 2v., p. V-XXXIII, 1989.

_____; FRÉMY, Dominique. Quid de Dumas. In Alexandre DUMAS. **Mes mémoires**. Paris: Bouquins/Robert Laffont, 2v., p. 1161-1369, 1989.

ROMAND, H. Poètes et romanciers modernes de la France: Alexandre Dumas. Revue des Deux Mondes, tome 1, 1834. Disponível em:. Acesso out. 2006.

SIGAUX, Gilbert. Préface. In DUMAS, Alexandre, **Les trois mousquetaires et Vingt ans après.** Paris: Gallimard, p. IX-XXV, 1962.

TULARD, Jean. Sur la Révolution Française. In ARROUS, Michel (org.). **Dumas, une lecture de l'Histoire**. Paris: Maisonneuve & Larose, p. 231-242, 2003.

ZIMMERMANN, D. **Alexandre Dumas le Grand**. Paris: Juillard, 1993.

Memórias, diários, escritos autobiográficos e obras contemporâneas

BARANTE, Amable-Guillaume Prosper Brugière, Baron de. **Études historiques et biographiques**. Paris: Didier et Cie., 1858.

BLANC, Louis. **Histoire de dix ans, 1830-1840**. Lausanne: Imprimerie Suisse, 1850.

CARDINAL DE RETZ (Pierre de Gondi). Mémoires. **Oeuvres**. Paris: Gallimard, Bibliothéque de la Pléiade, p. 123-1096, 1984.

CHATEAUBRIAND, François Auguste René. **Mémoires d'outre-tombe**. Paris: Nelson, 19 -.

_____. Disponível em: http://www.poesies.net/chateaubriandmemoiredoutre tombe.txt. Acesso jun. 2007.

CONSTANT, Benjamin. **Journal intime: précédé du Cahier rouge et d'Adolphe**. Monaco: Éditions du Rocher, 1945.

DELACROIX, Eugène. **Journal**. Paris: Plon, 1932.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Memórias: poesia e verdade**, trad. Leonel Vallendro. Brasília: Editora Universidade de Brasília/Hucitec, 2 vol., 1986.

GONCOURT, Edmond. **Histoire de la société française pendant la Révolution**. Paris: Ernest Flammarion, 1864.

_____ et Jules de. **Journal. Mémoires de la vie littéraire: 1863-1864**. Monaco: Fasquelle, 1957.

HUGO, Victor. **Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie (1802-1817)**. Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle, 1927.

_____. **Souvenirs personnels (1848-1851)**. Paris, Gallimard, 1952a.

_____. **Vie de Victor Hugo racontée par Victor Hugo**. Paris: René Juillard, 1952b. Organização de Claude Roy.

_____. **Journal (1830-1848)**. Paris: Gallimard, 1954.

_____. **Carnets intimes, 1870-1871**. Publiés et présentés par Henri Guillemin. Paris: Gallimard, 1953.

_____. **Oeuvres complètes de Victor Hugo**. Paris: Edition Hetzel-Quantin, L. Hebert, [n.d.].

MICHELET, Jules. Autobiographie. In _____. **Introduction à l'Histoire Universelle**. Paris: Bibliothéque Larousse, t. I, p. 41- 46, 1930.

_____. Préface du **Peuple**. In _____. **Introduction à l'Histoire Universelle**. Paris: Bibliothéque Larousse, t. I, p. 47-54, 1930.

_____. Mon Journal (1820-1823). In _____. **Introduction à l'Histoire Universelle**. Paris: Bibliothéque Larousse, t. I, p. 55-179, 1930. Établi par Mme. Michelet.

_____. **Journal**. Texte integral, établi sur les manuscrits autographes et publié pour la première fois, avec une introduction, des notes et de nombreux documents inédits par Paul Villaneix. Paris: Gallimard, t. I (1828-1848), 1951.

_____. **Histoire de la Révolution Française**. Paris: Gallimard, 2 t., 1952. Collection Pléiade, édition établi et commenté par Gérard Walter, p.458, t. II.

_____. **História da Revolução Francesa – da queda da Bastilha à festa da Federação**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MIGNET, François Auguste Marie Alexis. **Histoire de la Révolution Française, depuis 1789 jusqu'en 1814**, 17ª ed. Paris: Perrin, 1892.

MUSSET, Alfred. **Confessions d'un enfant du siècle**. Paris: Plon, 19 -?

NODIER, Charles. **Portraits de la Révolution et de l'Empire**. Paris: Tallandier, 1988. Préface, bibliographie, chronologie par Jean-Luc Steinmetz; notes par Jean d'Hendecourt.

QUINET, Edgard. **Histoire des mes idées, autobiographie**. Paris: Hachette, s./d..

_____. **Extraits de ses œuvres: publiés à l'occasion du centenaire**. Paris: Hachette, 1925.

RESTIF DE LA BRETONNE. **As noites revolucionárias**. Trad. Marina Appenzeller, Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Estação Liberdade, 1989. Apresentação Nicolau Sevcenko.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Les confessions**. Paris: Garnier, 1953.

_____. **Les rêveries d'un promeneur solitaire**. Paris: Booking International, 1994.

SAND, Georges. **Œuvres autobiographiques**. Paris: Gallimard, Pléiade, 1971.

STENDHAL (Henri Marie Beyle). **Journal**. Paris: Le Divan, 1937.

_____. **La vie d'Henry Brulard**. Paris: Garnier Frères, 1953.

_____. **Œuvres intimes**. Paris: Gallimard, 2 vol., 1982. Éditons Pléiade, établi par V. Del Lito.

THIERRY, Augustin. **Lettres sur l'histoire de France: Dix ans d'études historiques**. Paris: Michel Lévy, 1867.

THIERS, Adolphe. **Histoire du consulat et de l'empire**. Bruxelles: Meline, Cans et compagnie, 1845-1862.

_____. **Le courrier de M. Thiers:** d'après les documents conservés au Departement des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale, par Daniel Halévy. Paris: Payot, 1921 [1920].

THIERRY, Augustin. **Récits des temps mérovingiens**. Paris: Union Générale d'éditions, 1965.

THOUREAU, Henry D. **Walden ou a vida nos bosques e a desobediência civil**. Trad. Astrid Cabral. São Paulo: Global Editora, 1985 [1854].

Bibliografia geral

AGULHON, Maurice. **1848. O aprendizado da República**. Trad. Maria Inês Rolim. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

AMEN, Philippe. Autoportrait, autobiographie et journal au XIXe siècle. In BERTHIER, Patrick; JARRETY, Michel (dir.). **Histoire de la France littéraire**. Paris: Presses Universitaire de France, tome III: *Modernités* (XIXe siècle – XXe siècle), p. 375-400, 2006.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma Forma Literária. Trad. Milton Ohata. **Novos estudos** – CEBRAP, São Paulo, n°77, p. 205-220, mar. 2007.

ARIÈS, Phillippe. **O tempo da História**. Trad. Roberto Leal Pereira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

_____. Pourquoi écrit-on des mémoires? In _____. **Essais de mémoires (1943-1983)**. Paris: Seuil, p. 345-354, 1993.

BARBÉRIS, Pierre. Structures et dynamiques du romantisme. In _____.; DUCHET, Claude (org.). **Manuel d'Histoire littéraire de la France**. Paris: Éditions Sociales, tome IV (1789-1848) vol. I, p. 477-490, 1972.

_____; BAUDE, M. Visages du preromantisme. In BARBÉRIS Pierre; DUCHET Claude (org.). **Manuel d'Histoire littéraire de la France**. Paris: Éditions Sociales, tome IV (1789-1848) vol.I, p. 105-113, 1972.

BARENGHI, Mario. A memória da ofensa: recordar, narrar, compreender. **Novos estudos** – CEBRAP, São Paulo, n° 73, 2005. Disponível em: http://www.scielo. br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010133002005000300013&lng=en&nrm=iso. Acesso abr. 2007.

BARTHES, Roland. Écrivains et écrivants. In _____. **Essais critiques**. Paris: Seuil, p. 152-159, 1964.

_____. **La socière**. **Essais critiques**. Paris: Seuil, p. 118-128, 1964b.

_____. **Michelet**. Paris: Seuil, 1988. Collection Points.

BAUDELAIRE, Charles. Théophile Gautier. In _____. **L'art romantique**. Garnier/Flammarion: Paris, p. 237-260, 1968.

BEAUJOUR, Michel. Autobiographie et autoportrait. **Poétique, Revue de théorie et analyse littéraires**. Paris: Seuil, n° 32, p. 443-458, 1974.

BENICHOU, Paul. **Le sacre et l'écrivain (1780-1830)**. Paris: José Corti, 1985.

BERGSON, Henri. **Matière et mémoire**. **Œuvres**. Paris: PUF: 1959.

BERTHIER, Patrick. Écritures de l'Histoire au XIXe siècle. In _____.; JARRETY, Michel (dir.). **Histoire de la France littéraire**. Paris: Presses Universitaire de France, tome III: *Modernités* (XIXe siècle – XXe siècle), p. 336-353, 2006a.

_____. Qu'est-ce qu'un écrivain? In BERTHIER, Patrick; JARRETY, Michel (dir.). **Histoire de la France littéraire**. Paris: Presses Universitaire de France, tome III: *Modernités* (XIXe siècle – XXe siècle), p. 683- 693, 2006b.

_____; JARRETY, Michel (dir.). **Histoire de la France littéraire**. Paris: Presses Universitaire de France, tome III: *Modernités* (XIXe siècle – XXe siècle), 2006.

BORDAS, Eric. Le temps et les historiens. De l'historicisation des discours romanesques. Revue d'histoire du XIXe siècle. Disponível em: http://rh19.revues. org/document420.html?format=print. Acesso abr. 2007.

BORNHEIM, G. A. **Aspectos Filosóficos do Romantismo**. Porto Alegre, Instituto Estadual do Livro, 1959.

BOURDIEU, Pierre. L'illusion biographique. **Actes CRSS**, (Thème "L'illusion biographique"), n° 62/63, p.69-72, 1994. Disponível em: http www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/raisons/illusion.html. Acesso jun. de 2005.

_____. **As regras do jogo**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras: 1996.

BORIE, Monique; SHERER, Jacques; ROUGEMONT Martine de. **Esthétique théatrale**. Paris: Sedes, 1982.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1979.

BOUVIER-AJAM, Maurice. La littérature historique. In BARBÉRIS, Pierre; DUCHET Claude (org.). **Manuel d'Histoire littéraire de la France**. Paris: Éditions Sociales, tome IV (1789-1848) vol.I, p. 551-563, 1972.

_____. De la méthode de Michelet. **Europe**; revue littéraire mensuelle. Paris, Les Éditeurs Réunis, nº 535-536, p. 15-27, mai/1998.

BRIOT, Frédéric. **Usage du monde, usage de soi. Enquête sur les mémorialistes d'Ancien Régime**. Paris: Seuil, 1994. (Collection La couleur de la vie).

BROOKS, Peter. Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame. Traduction Luc Demarquest. **Poétique – Revue de théorie et d'analyse littéraries.** Paris: Seuil, nº19, p. 340-356, 1974.

BRUSS, Elisabeth W. L'autobiographie comme acte littéraire, trad. Jean-Pierre Richard. **Poétique, Revue de théorie et analyse littéraires**. Paris: Seuil, n° 17, p. 14-26, nov. 1974.

BURKE, Peter. **Cultura literária na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. A "*bibliothèque bleue*" numa perspectiva histórica. In _____. **O mundo como teatro**, trad. Vanda Maria de Anastácio. São Paulo: Difel, p. 101-108, 1992.

_____. A História como memória social. In _____. **O mundo como teatro**, trad. Vanda Maria de Anastácio. São Paulo: Difel, p. 235-251, 1992.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos. Disponível em: http: www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/236.pdf. Acesso abril de 2007.

CAMPION, Pierre. **Roman et Histoire dans L'Éducation sentimentale**. Paris: Seuil, p. 147-169, 1996.

CARON, Jean-Claude. **La France de 1815 à 1848**. Paris: Armand Colin, 2000.

CARPEAUX, Otto Maria. Romantismo de evasão. In _____. **História da Literatura Ocidental**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, parte VII (o Romantismo), p.1725-866, 1962.

_____. Prosa e Ficção do romantismo. In GUINSBURG, Jacob (org.). **O Romantismo.** São Paulo: Perspectiva, p. 157-165, 1978.

_____. Formas de romance. **Literatura e Sociedade**. Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, Marca D'água, v.1, p. 114-118, 1996.

CASTELLO, José Aderaldo. O romance romântico histórico. In AGUIAR, Flávio *et al*. **Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário**. São Paulo: Xamã, 1997.

CAVALLO, Gugliemo; CHARTIER, Roger (org.). **Histoire de la lecture dans le monde occidental**. Paris: Seuil, 2001.

CERI, Crossley. **French historians and romanticism: Thierry, Guizot, the Saint-Simonians, Michelet**. London: Routledge, 1993.

CHARTIER, Roger. **Lectures et lecteurs dans la France du Ancien Régime**. Paris: Seuil, 1987a.

_____. **Les usages de l'imprimé (XVe – XIXe siécle)**. Paris: Fayard, 1987b.

_____. As práticas da escrita. In ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (org.). **História da vida privada**. Trad. Armando Luís de Carvalho Homem. Porto: Edições Afrontamento, vol. III, Do Renascimento ao Século das Luzes (dirigido por Roger Chartier), p.113-161, 1990.

CHOTARD, Loïc. Les correspondances au XIXe siécle. In BERTHIER, Patrick.; JARRETY, Michel (dir.). **Histoire de la France littéraire**. Paris: Presses Universitaire de France, tome III: *Modernités* (XIXe siècle – XXe siècle), p. 401-407, 2006.

CORBIN, Alain. O segredo do indivíduo. In ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (org.). **História da vida privada**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, vol IV, da Revolução Francesa à Primeira Guerra (sob a direção de Michelle Perrot) p. 419-501, 1991.

DARTON, Robert. **Boemia literária e Revolução: o submundo das letras no Antigo Regime**. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

DAUPHIN, Cécile. Les réseaux dans une correspondance familiale du XIXe siècle. **Les ego-documents à l'heure de l'électronique – nouvelles approches des espaces et des reseaux relationels**. Disponível em: http:egodoc.revues.org /octobre2002/ docs/D949312.htm. Acesso abr. 2005.

DE MARCO, Valéria. **A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar**. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH da Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, brochura, 1990.

_____. A questão do romance histórico. In AGUIAR, Flávio *et al*. **Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário**. São Paulo: Xamã, 1997.

DIDIER, Béatrice. Rôles et figures du lecteur chez George Sand. **Études littéraires**. Québec, Université Laval, vol. 17, n° 2, p.239-159, automne 1984.

DUBY, George. Un précurseur, entretien avec Gérard Khoury. **Europe**; Revue littéraire mensuelle. Paris, Les Éditeurs Français Réunis, p.36-44, mai/1998.

_____ (org.). **Histoire de France – des origines à nos jours.** Paris: Larousse,1995.

DUCHET, Claude. **Romantisme et politique**. Paris: Colin, 1969.

ECO, Umberto. Retórica e ideologia em Eugène Sue. In _____. **Apocalípticos e Integrados**. Trad. Geraldo de Sousa. São Paulo: Perspectiva, p. 181-206, 1970.

ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte. Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte**. Trad. Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

ENDORE, Guy. **Alexandre Dumas, o rei de Paris**. Trad. Olga Biar Laino. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1962.

ETIENNE, Servais. **Le genre romanesque em France, depuis l'apparition de la Nouvelle Heloïse jusqu'aux approches de la Révolution**. Paris: Armand Colin, 1922.

FALBEL, Naschman. Os fundamentos históricos do romantismo. In GUINSBURG, Jacob (org.). **O Romantismo.** São Paulo: Perspectiva, p. 23-50, 1978.

FEBVRE, Lucien. **Michelet e a Renascença**, trad. Renata Cordeiro. São Paulo: Página Aberta, 1995.

FOISIL, Madeleine. A escrita do foro privado. In ARIÈS, Philippe; DUBY Georges (org.). **História da vida privada**. Trad. Armando Luís de Carvalho Homem. Porto: Edições Afrontamento, vol. III, Do Renascimento ao Século das Luzes (dirigido por Roger Chartier), p. 331-369, 1990.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica** Trad. Péricles da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FRANTZ, Pierre. Naissance d'un public. **Revue Europe**, Paris: Les Éditeurs Français Réunis, .p.26-32, Nov.-déc. 1987. Número espécial *Le Mélodrame*.

_____. **La escritura profana: un estudio sobre la estructura del romance**. Trad. Edson Simões. Barcelona: Monte Ávila Editores, C.A., 1980.

_____. Arquétipos da literatura. In _____. **Fábulas de identidade: ensaios sobre mitopoética**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, p. 13-27, 2000.

_____. Mito, ficção e deslocamento. **Fábulas de identidade: ensaios sobre mitopoética**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, p. 28-47, 2000.

GARRIGUES, Jean. **La France de 1848 a 1870**. Paris: Armand Colin, 2000.

GAUCHET, Michel. Les **Lettres sur l'Histoire de France** d'Augustin Thierry: L'alliance austère du patriotisme et de la science. In NORA, Pierre (direction). **Les lieux de la mémoire. La République. La Nation. Les France.** Paris: Gallimard, p.787-850, 1997.

GAUDON, J. Talma et l'évolution du théâtre. **Manuel d'Histoire littéraire de la France**. In BARBÉRIS, Pierre; DUCHET Claude (org.). Paris: Éditions Sociales, tome IV (1789-1848) vol.I, p.661-668, 1972.

GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Seuil, 1972.

_____. **Seuils**. Paris: Seuil, 1987.

GERREIRO, Fernando. L'amour et la mort en 1793. Le Sublime et la Révolution chez Alexandre Dumas. **Ariane. Revue d'études littéraires françaises**. Lisboa: Groupe Universitaire d'Études de Littérature Française (G.U.E.L.F.) de l'Institut de Culture Française, n° 13, *Littérature et Culture*, p. 45-74, 1995.

GIRARD, Alain. **Le journal intime**. Paris: Presses Universitaire de France, 1963.

GIRAUD, Jean. **L'école romantique française.** Paris: Armand Colin, 1942.

GOULEMOT, Jean-Marie. La difficile condition d'auteur: censure, livres et public au XVIIIe siècle. In ABRAHAM, Pierre; DESNÉ, Roland. **Manuel d'histoire littéraire de la France**. Paris: Éditions Sociales, 1715-1789 (direction de DUCHET, Michèle; GOULEMOT, Jean-Marie), tome III, p. 141-162, 1975.

_____ As práticas literárias ou a publicidade do privado. In ARIÈS, Philippe; DUBY Georges (org.). **História da vida privada**. Trad. Armando Luís de Carvalho Homem. Porto: Edições Afrontamento, vol. III, Do Renascimento ao Século das Luzes (dirigido por Roger Chartier), p. 371-405, 1990.

_____.; OSTER, Daniel. **Gens de lettres, écrivans et bohèmes. L'imaginaire littéraire 1630-1900**. Paris: Minerve, 1992.

GUINSBURG, Jacob. Romantismo, Historicismo e História. In _____ (org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 1985.

GUSDORF, Georges. **La découverte de soi**. Paris: Presses Universitaire de France, 1948.

_____. **Mémoire et personne**. Paris: Presses Universitaire de France, 2 vol., 1951.

_____. **Les écritures du moi**. **Lignes de vie 1**. Paris: Éditions Odile Jacob, 1991.

_____. **Auto-bio-graphie**. **Ligne de vie 2**. Paris: Éditions Odile Jacob, 1991b.

HABERMAS, Jurgen. A família burguesa e a institucionalização de uma esfera privada referida à esfera pública. In M. CANEVACCI (org.). **Dialética da família**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. **Mudança estrutural da esfera pública. Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa**. Trad. Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HALKBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

_____. **Les cadres sociaux de la mémoire**. Paris: Albin Michel, 1994 [1925].

HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. Trad. Walter Geenem. São Paulo: Mestre Jou, v.II, 1982.

HERVÉ, Martin. Michelet et l'appréhesion "totale" du passé. In BORDÉ, Guy; HERVÉ, Martin. **Les écoles historiques**. Paris: Seuil, 159-180, 1983.

HUNT, Lynn. Revolução Francesa e vida privada. **História da vida privada**. Trad. Denise Bottman. ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (org.). São Paulo: Companhia das Letras, vol IV, da Revolução Francesa à Primeira Guerra (sob a direção de Michelle Perrot) p. 22-51, 1991.

HOBSBAWM, Eric J. **A era das revoluções: Europa 1789-1848**. Trad. Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

JAUSS, Hans Robert. **Pour une esthétique de la réception**. Paris: Gallimard, 1978.

KAISER, Wolfgang. Qui raconte le roman? **Poétique**. Paris: Seuil, n° 04, p. 501-12, 1970.

KALIFA, Dominique. L'ère de la culture-marchandise. **Revue d'histoire du XIXe siècle**, 1999-19, *Aspects de la production culturelle au XIXe siècle*. Disponível em: http://rh19.revues.org/document152.html. Acesso jan. 2007.

KAMINKER, J.-P. Un rival: le roman. In ABRAHAM, Pierre; DESNÉ, Roland. **Manuel d' histoire littéraire de la France**. Paris: Éditions Sociales, 1715-1789 (direction de DUCHET, Michèle; GOULEMOT Jean-Marie), tome III, p. 310-328, 1975.

KOUROUPAKIS, Ariane; WERLI, Laurence. Analyse du concepte d'autofiction. Disponível em: http:www.uhb.fr/alc/cellam/soi-disant/01Question/Analyse /intro.html. Acesso jun. 2005.

LAMMERT, Eberhard. Historia é um esboço: a nova autenticidade narrativa na historiografia e no romance. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 9, n. 23, 1995. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141995000100019&lng=en&nrm=iso. Acesso jul. 2007.

LANNGLE, Henry-Melchior de. **Le petit monde des cafés et débits parisiens au XIXe siècle**. Paris: PUF, 1990.

LAOUYEN, Mounir. L'autofiction: une réception problématique. **Colloque en ligne Frontières de la fiction**. Disponível em: http:www.fabula.org/forum /colloque99 /208.php. Acesso jun. 2005.

LE GOFF, Jacques. Memória. In ROMANO, Ruggiero (dir.). **Enciclopédia Einaudi**, trad.Bernardo Leitão e Irene Ferreira. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, v. 1 Memória – História, p. 11-50, 1984.

_____. História. ROMANO, Ruggiero (dir.). **Enciclopédia Einaudi**. Trad.Bernardo Leitão e Irene Ferreira. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, v. 1 Memória – História, p. 158-259, 1984.

LECARME, Jacques; LECARME-TABONE, Éliane. **L'autobiographie**. Paris: Armand Colin, coll. U Lettres, 1999.

LECERCLE, J.-L. Jean-Jacques Rousseau. In ABRAHAM, Pierre; DESNÉ, Roland. **Manuel d'histoire littéraire de la France**. Paris: Éditions Sociales, 1715-1789 (direction de DUCHET, Michèle; GOULEMOT, Jean-Marie), tome III, p. 465-481, 1975.

LEJEUNE, Phillipe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

_____. **Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias**. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

_____. **Moi aussi**. Paris: Éditions du Seuil, 1986.

_____. **Les brouillons de soi**. Paris: Seuil, 1998.

_____. **Pour l'autobiographie**. Paris: Seuil, 1998b.

_____. Qu'est-ce que le pacte autobiographique? Disponível em: http: www. autopacte.org/Pacte_25_ans_apr%E8s.html. Acesso jun. 2005.

_____. Le pacte autobiographique 25 ans après. Disponível em: http: www. autopacte.org/pacte_autobiographique.html. Acesso jun. 2005.

_____ et *al*.. **L'auteur et le manuscrit**. Paris: Presses Universitaire de France, 1991.

LUKACS, George. **Le roman historique**. Paris: Payot, 1965.

LUKÁCS, George. Walter Scott and the Historical Novel. **International Literature**, nº12, 1938, p.12; apud Arnold HAUSER. **História Social da Literatura e da Arte**, trad. Walter Geenem. São Paulo: Mestre Jou, v.II, 1982.

_____. O romantismo da desilusão. In _____. **A teoria do romance**. Lisboa: Presença, p.117-125, s./d..

LYONS, Martyn. Les nouveaux lecteurs au XIXe siècle: femmes, enfants, ouvriers. In CHARTIER, Roger (org.). **Lectures et lecteurs dans la France du Ancien Régime**. Paris: Seuil, p. 393-430, 1987.

MAUROIS, Andrè. **Aspects de la Biographie**. Paris: Au sens Pareil, 1928.

MARTIN, Hervé. Michelet et l'appréhension du passé. In BOURDÈ, Guy; HERVÉ, Martin

. **Les écoles historiques**. Paris: Seuil, p. 159-180, 1983.

MELLO E SOUSA, Antonio Candido. Poesia e ficção na autobiografia. In _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

_____. Sob o signo do folhetim: Teixeira da Silva. In _____. **Formação da literatura brasileira**, v. II (1836-1888), Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

_____. Uma dimensão entre outras. In _____. **Observador literário**. Rio de Janeiro, p. 69-77, 2004.

_____ *et al..* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MEYER, Marlise M. **Folhetim – uma história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MICHAUD, Guy; THIEGHEM, Phillipe Van. **Le romantisme: l'histoire, la doctrine, les œuvres**. Paris: Hachette, 1952.

MICHEL, Pierre. Histoire, émotion, vérité dans l'historiographie romantique. In VAILLANT, Alain (dir.). **Écrire/Savoir: littérature et connaissances à l'époque moderne**. Paris: Éditions Printer, p. 109-119, 1996. (Collection Lieux littéraires, vol.I).

MILLOT, Hélène. Arts poètiques, préfaces et manifestes: la légitimation de l'écriture par le savoir au XIXe siécle. In VAILLANT, Alain (dir.). **Écrire/Savoir: littérature et connaissances à l'époque moderne**. Paris: Éditions Printer, p.205-227, 1996. (Collection Lieux littéraires, vol.I).

MILNER Max; PICHOIS, Claude. **Littérature française. De Chateubriand à Baudelaire**. Paris: Arthaud, 1985.

MISCH, Georg. **A history of autobiography in Antiquity**. Translated in collaboration with the author by E.W. Dickes. London: Routledge & Kegan Paul Limited, vol. I e II, 1950.

MOLLIER, Jean-Yves. Les relais de l'écrivain au XIXe siécle. L'édition. In BERTHIER, Patrick; JARRETY, Michel (dir.). **Histoire de la France littéraire**. Paris: Presses Universitaire de France, tome III: *Modernités* (XIXe siècle – XXe siècle), p. 694-722, 2006.

MOREAU, Pierre. **Le romantisme**. Paris: del Duca, 1957.

MUCCHIELLI, Laurent; MARCEL, Jean-Cristophe. **Un fondement du lien social: la mémoire collective selon Maurice Halbwachs.** Disponível em: http://laurent.mucchielli. free.fr/memoire.htm. Acesso fev. 2007.

NAUGRETTE, Florence. La vie est un roman: le travail du romanesque dans le Victor Hugo raconté par Adèle Hugo. Actes du colloque Hugo et le romanesque, Université d'Amiens, Centre d'études du Roman et du Romanesque, 18 janvier 2003. Disponível em: http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/03-01-18naugrette.htm. Acesso jun. 2006.

NORA, Pierre (direction). **Les lieux de mémoire. La République. La Nation. Les France.** Paris: Gallimard, 1997.

_____. Les mémoires d'État. De Commynes à de Gaule. In _____ (direction). **Les lieux de mémoire. La République. La Nation. Les France.** Paris: Gallimard, p. 1383-1427, 1997.

NORDMANN, Jean-Thomas. La "relation critique" au XIXe siècle. In BERTHIER, Patrick; JARRETY, Michel (dir.). **Histoire de la France littéraire**. Paris: Presses Universitaire de France, tome III: *Modernités* (XIXe siècle – XXe siècle), p. 447-488, 2006a.

_____ L'écrivain dans l'histoire au XIXe siècle. In BERTHIER, Patrick; JARRETY, Michel (dir.). **Histoire de la France littéraire**. Paris: Presses Universitaire de France, tome III: *Modernités* (XIXe siècle – XXe siècle), p. 772-798, 2006b.

OEHLER, Dolf. **Quadros parisienses: estética anti-burguesa em Baudelaire, Daumier e Heine**. Trad. José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr.. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris**. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OLIVIER-MARTIN, Yves. **Histoire du roman populaire en France – de 1840 à 1980.** Paris: Albin-Michel, 1980.

PERROT, Michelle. A vida em família. In ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (org.). **História da vida privada**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, vol. IV, da Revolução Francesa à Primeira Guerra (sob a direção de Michelle Perrot) p. 188-191, 1991.

PETITIER, Paule. L'imagination dans l'Histoire: Michelet et les critiques du Second Empire. In VAILLANT, Alain (dir.). **Écrire/Savoir: littérature et connaissances à l'époque moderne**. Paris: Éditions Printer, p. 121-138, 1996. (Collection Lieux littéraires, vol.I).

PICARD, Roger. **Le romantisme social.** Paris: Brentano's, 1944.

POLETTE, Réne. Mélodrame et roman-feuilleton sous le Second Empire. **Revue Europe.** Paris: Les Éditeurs Français Réuni. Numero spécial *Le Mélodrame,* n º703-704, nov-déc, p. 82-89, 1987.

PRADO, Décio de Almeida. O triunfo do melodrama. In **João Caetano**. São Paulo: Perspectiva, p. 73-89, 1972.

_____.Teatro Romântico: a explosão de 1830. In GUINSBURG, Jacob (org.). **O Romantismo.** São Paulo: Perspectiva, p.167-184, 1978.

_____. **O drama romântico brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PROPP, Wladimir. **Morfologia do conto**. Trad. Jaime Ferreira. Lisboa: Veja, 1978.

RAIMOND, Michel. **Le roman depuis la Révolution.** Paris: Armand Colin, 1969.

_____. **Le roman.** Paris: Armando Colin, 1994.

REGALO, Marc. Mélodrame et Révolution Française. **Revue Europe.** Paris: Les Éditeurs Français Réunis, nº 703-704. *Le melodrame.* nov.-déc., p. 06-17, 1987.

RIGNOL, Loïc. Augustin Thierry et la politique de l'histoire.Genèse et principes d'un système de pensée. **Revue d'histoire du XIXe siècle**, *Le temps et les historiens*. Disponível em: http://rh19.revues.org/document423.html. Acesso jun. 2007.

ROCHE, Daniel. **O povo de Paris: ensaio sobre a cultura popular no século XVIII**, trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2004.

ROCHEFORT, Florence; HOUBRE, Gabrielle. Temoignage: Philippe Lejeune. **Clio: Revue francophone d'Histoire des femmes**. Paris, n°04, 1996. Disponível em: http:www.clio.revues.org/document438htm. Acesso jun. 2005.

ROMAN, Myriam. Victor Hugo et le roman historique. Disponível em: http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/95-11-25roman.htm. Acesso mar. de 2007.

SALIBA, Elias Tomé. **Utopias românticas**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SILVA, Arlenice Almeida da. **O Épico Moderno: o romance histórico de György Lukács**. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH da Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, brochura, 1998.

STAROBINSKI, Jean. **A transparência e o obstáculo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991 [1971].

_____. Le style de l'autobiographie. **Poétique**. **Revue de théorie et analyse littéraires**. Paris: Seuil, n° 03, p. 259-265, 1970.

_____. La littérature. Le texte et le l'interprete. In _____. **Faire de l'Histoire. Nouvelles approches**. Paris: Gallimard, p. 168-182, 1974.

TADIÉ, Jean-Yves. **Introduction à la vie littéraire du XIXe siècle**. Paris: Bordas, 1970.

TALMON, J. L.. **Romantismo e revolta. Europa 1815 – 1848**. Trad. Tomé Santos Jr.. Lisboa: Verbo, s.d..

THÉRENTY, Marie-Eve. Contagions: fiction et fictionalisation dans le journal autour de 1830. Disponível em: http://www.fabula.org/forum/colloque99 /214.php. Acesso abr. 2007.

THOMASSEAU, Jean-Marie. Le mélodrame et la censure sous le Premier Empire et la Restauration. **Revue des Sciences Humaines.** Lille: Université de Lille III, n.º162, avril-juin, p. 173-182, 1976.

_____. Dialogue avec tableaux a ressorts – mélodrame et drame romantique. **Revue Europe.** Paris: Les Éditeurs Français Réuni, n º703-704; nov-déc., p. 65-70,1987.

_____. Le théâtre et la mise en scène au XIXe siècle. In BERTHIER, Patrick; JARRETY, Michel (dir.). **Histoire de la France littéraire**. Paris: Presses Universitaire de France, tome III: *Modernités* (XIXe siècle – XXe siècle), p. 139-186, 2006a.

TODOROV, Tzvetan. **Les genres du discours**. Paris: Seuil, 1978.

_____. Fictions et vérité. In **Les morales de l'histoire**. Paris: Bernard Grasset, p.129-159, 1991.

UBERSFELD, Anne. Le mélodrame. **Manuel d'Histoire littéraire de la France**. BARBÉRIS, Pierre; DUCHET, Claude (org.). Paris: Éditions Sociales, tome IV (1789-1848) vol.I, p. 669-675.

_____. Les bons et le méchant. **Revue des Sciences Humaines.** Lille: Université de Lille III, T.XLI;, n.º162, p. 193-203, avril-juin 1976.

VAILLANT, Alain (dir.). **Écrire/Savoir: littérature et connaissances à l'époque moderne**. Paris: Éditions Printer, 1996. (Collection Lieux littéraires, vol.I).

VIALLA, Alain. **Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique**. Paris: Éditions Minuit, 1985.

VIGIER, Philippe. Le mélodrame social dans les années 1840. **Revue Europe.** Paris: Les Éditeurs Français Réuni, nº 703-704; nov-déc., p. 71-81, 1987.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WEBER, Henri. Historiens érudits et memorialistes au XVIIe siècle. In Jean Charles PAYEN e Henri WEBER. **Manuel d'Histoire littéraire de la France**. Paris: Éditions Sociales, t. I, p. 581-599, 1971.

WHITE, Hayden. **Meta-História: a imaginação histórica do século XIX**. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Edusp, 1992.

WITTMANN, Reinhard. Une révolution de la lecture à la fin du XVIIIe siècle? In CHARTIER, Roger. **Lectures et lecteurs dans la France du Ancien Régime**. Paris: Seuil, p. 353-391, 1987.

ZANONE, Damien. Temps des historiens, temps des mémorialistes: complémentarité et rivalité. **Revue d'histoire du XIXe siècle**, 2002-25, Le

temps et les historiens. Disponível em: http://rh19.revues.org/document432.html. Acesso jan. 2007.

ZILBERMAN, Regina. Romance histórico, história romanceada. In AGUIAR, Flávio *et al*. **Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário**. São Paulo: Xamã, p. 172-192, 1997.

☆☆☆