

Luiz Paulo dos Santos Monteiro

O PINTOR-ARTISTA EM *LORENZACCIO* DE ALFRED DE MUSSET; marcas de um posicionamento no campo artístico

Volume 1

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas. Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Neolatinas. (área de concentração: Estudos Literários Neolatinos; opção: Literaturas de Língua Francesa.).

Orientadora: Professora Doutora Celina Maria Moreira de Mello.

Rio de Janeiro
2006.

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Luiz Paulo dos Santos Monteiro

O PINTOR-ARTISTA EM *LORENZACCIO* (1834) DE ALFRED DE MUSSET; marcas de um posicionamento no campo artístico

Rio de Janeiro, de de 2.....

Celina Maria Moreira de Mello, Professora Doutora - UFRJ

Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina, Professor Doutor - UFRJ

Geraldo Ramos Pontes Júnior, Professor Doutor - UERJ

Pierre François Georges Guisan, Professor Doutor - UFRJ

Henrique F. Cairus, Professor Doutor - UFRJ

A Luiz Augusto, companheiro e amado pai. À minha amada mãe Lindalva, cujos exemplos de amor e afeto transpõem as barreiras impostas pela saudade. A Ana Paula, minha irmã, por acreditar em meus sonhos. Que Deus esteja sempre conosco!

AGRADECIMENTOS

A Celina Moreira de Mello, minha orientadora, pela dedicação a esse trabalho, pela paciência, pelas orientações valiosas que fizeram dessa releitura um momento de prazer. Pela revisão dos meus capítulos, pelos ensinamentos, pela preocupação com minha carreira de professor e pelo exemplo de profissional que representa. Obrigado Celina, essa experiência fez de mim uma outra pessoa.

Ao professor Pedro Paulo Catharina, por aceitar fazer parte da banca, pela ajuda na compreensão dos conceitos, pelas dicas, pelas críticas, pela preocupação em ver meu trabalho crescer. Pelos questionamentos, quando da correção das monografias, e pelas observações quanto ao emprego da língua francesa, que me acompanham desde a graduação e foram de fundamental importância para minha chegada até aqui.

Ao professor Geraldo Pontes, por aceitar fazer parte da banca, e por me acolher generosamente junto à equipe de professores de francês da UERJ.

Ao professor Pierre Guisan, por orientar meus primeiros passos no fascinante mundo da pesquisa acadêmica.

A todos os pesquisadores do grupo PRISMA, em particular, a Alana Quintanilha, a Sabrina Baltor e a Fernanda Lima, companheiras inseparáveis.

À minha querida avó Francisca, ao meu afilhado Paulo Victor e a todos os meus familiares e amigos, que compreenderam minha falta de tempo para com eles.

A Ana Lúcia Drumond, por ajudar-me a enxergar a vida de forma mais amena.

Aos companheiros do NEFA e aos fraternos amigos Antônio Augusto (Guto) e Erika Noel.

A Juliana Balduino, minha namorada, por dividir comigo cada momento dessa trajetória, por oferecer-me seu colo para que eu pudesse descansar, por motivar-me, por cuidar de mim... Essa conquista também é sua !

“Il y a deux sortes de littératures: l’une, en dehors de la vie, théâtrale, n’appartenant à aucun siècle: l’autre, tenant au siècle qui la produit, résultant des circonstances, quelquefois mourant avec elles, et quelquefois les immortalisant.”

Alfred de Musset.

RESUMO

MONTEIRO, Luiz Paulo dos Santos. **O pintor-artista em *Lorenzaccio* de Alfred de Musset**; marcas de um posicionamento no campo artístico. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação. (mestrado em Letras Neolatinas; área de concentração: Estudos Literários Neolatinos; opção: Literaturas de Língua Francesa.) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

Apresentamos uma releitura da obra literária francesa *Lorenzaccio* de Alfred de Musset, publicada em 1834, a partir da leitura das cenas em que se encontra presente o personagem do pintor-artista Tebaldeo. Com base nessa representação de artista, tratamos da relação entre a arte e o poder na peça, através dos conceitos de cenografia enunciativa do lingüista Dominique Maingueneau (1993), e de campo literário do sociólogo Pierre Bourdieu (1992). No percurso dessa releitura, contestamos a afirmação do crítico Henri Lefebvre que descreve a peça apenas como uma tragédia política. Apontamos para as questões estéticas presentes na obra, como por exemplo, a subversão do gênero drama romântico e a filiação da peça ao gênero *Spectacle dans un fauteuil*, criado pelo autor. Mediante a inscrição, na trama, de um personagem pintor, em Florença, no período do Renascimento, verificamos as estratégias de posicionamento do poeta Alfred de Musset nos campos literário e pictórico, na França, em 1834, articulando os posicionamentos do autor, por meio da representação de Tebaldeo, ao seu trabalho de crítica de arte.

RÉSUMÉ

MONTEIRO, Luiz Paulo dos Santos. **O pintor-artista em *Lorenzaccio* de Alfred de Musset**; marcas de um posicionamento no campo artístico. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação. (mestrado em Letras Neolatinas; área de concentração: Estudos Literários Neolatinos; opção: Literaturas de Língua Francesa.) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

Nous présentons une relecture de *Lorenzaccio* de Alfred de Musset, texte publié en 1834, fondée sur l'analyse des scènes où se trouve le personnage du peintre-artiste Tebaldeo. À partir de cette représentation d'artiste, nous cernons le rapport entre l'art et le pouvoir grâce aux concepts de scénographie énonciative de Dominique Maingueneau (1993) et de champ littéraire de Pierre Bourdieu (1992). Nous contestons l'affirmation du critique Henri Lefebvre, qui décrit la pièce comme une simple tragédie politique. Nous soulignons les traits esthétiques présents dans l'oeuvre, comme par exemple, la subversion du drame romantique et l'appartenance de la pièce au genre *Spectacle dans un fauteuil*, créé par l'auteur. D'après l'inscription, dans la trame, d'un personnage peintre à Florence, aux temps de la Renaissance, nous examinons les stratégies de positionnement du poète Alfred de Musset à l'intérieur du champ littéraire aussi bien qu'à l'intérieur du champ pictural, en France, en 1834, en articulant les positionnements de l'auteur à son travail de critique d'art, à l'époque.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. *Andrea Doria en Neptune* - 1540/50. BRONZINO, Agnolo. In.: SCHNEIDER, Norbert (2002). **Nota 155**: p. 82.

Figura 2. *Portrait d'Alexandre de Médicis* – 1534. VASARI, Giorgio. In.: CESATI, Franco(1999). **Nota 167**: p. 83.

Figura 3. *Autoportrait* – 1505/06. RAFAEL. In.: THOENES, Christof (2005). **Nota 176**: p.84.

Figura 4. *Parnassus* – 1509/10. RAFAEL. **Nota 180**: p. 85.

Figura 5. *La belle jardinière* – 1507/08. RAFAEL. In.: THOENES, Christof (2005). **Nota 185**: p. 86.

SUMÁRIO

1. LORENZACCIO, APENAS UMA TRAGÉDIA POLÍTICA?	10
2. A ABORDAGEM SÓCIO-DISCURSIVA DA OBRA	23
2.1. CENOGRAFIA ENUNCIATIVA	23
2.2. CAMPO, POSICIONAMENTO E TRAJETÓRIA	27
2.3. ETOS E ARQUIENUNCIADOR	34
3. LORENZACCIO, CENA GENÉRICA E CAMPO LITERÁRIO EM 1834	39
3.1. A BIO/GRAFIA DE ALFRED DE MUSSET E A CENOGRAFIA ENUNCIATIVA DE <i>LORENZACCIO</i>	39
3.1.1. A vida rumo à grafia	42
3.1.2. A grafia rumo à vida	47
3.2. <i>LORENZACCIO</i> E O PROJETO ESTÉTICO DO <i>SPECTACLE DANS UN FAUTEUIL</i>	54
3.3. A SUBVERSÃO GENÉRICA E O POSICIONAMENTO DO AUTOR	60
4. A RELAÇÃO ENTRE A ARTE E O PODER EM <i>LORENZACCIO</i>	67
4.1. O PINTOR-ARTESÃO E A PUREZA DE SUA ARTE	68
4.2. O PINTOR-ARTISTA E A EXPRESSÃO DE UMA ARTE CORROMPIDA	77
4.3. A IMAGEM DO ARTISTA RENASCENTISTA EM <i>LORENZACCIO</i>	83
5. AS POSIÇÕES ESTÉTICAS DE MUSSET E O CAMPO DA ARTE	96
5.1. O POETA CRÍTICO DO PINTOR	96
5.2. A REPRESENTAÇÃO ENTRE A ARTE E O PODER EM 1834	106
5.3. TEBALDEO, PORTA-VOZ DOS POSICIONAMENTOS DE MUSSET NO CAMPO LITERÁRIO	115
6. CONCLUSÃO	125
7. REFERÊNCIAS	130

1. LORENZACCIO, APENAS UMA TRAGÉDIA POLÍTICA?

Henri Lefebvre, no ensaio *Musset* (1955), apresenta uma crítica literária social de inspiração marxista. No primeiro capítulo de seu trabalho, o crítico menciona a existência de um paradoxo entre o conteúdo de *Lorenzaccio* e a posição política de Alfred de Musset na sociedade:

Ora, o autor de *Lorenzaccio* no momento em que se preparava para escrever sua tragédia política, não cessava de declarar que o poeta pode falar de seus amigos, de suas amantes, dos vinhos que ele bebe, do tempo, de tudo, exceto de política.¹

Ao apresentar esse comentário, o filósofo faz referência à frase de Musset: “Se a literatura quer existir, é necessário que ela rompa completamente com a política”.² Essa frase encontra-se em um texto crítico do poeta publicado, em 1831, no jornal *Le Temps*, que critica a ligação entre a literatura e a política, naquela época. Entretanto, uma única frase, em um artigo datado de 1831 seria representativa da posição política do escritor, no momento de elaboração de *Lorenzaccio*?

A trama de *Lorenzaccio* se passa na Itália, na região de Florença no século XVI, e relata o drama do jovem Lorenzo de Médicis, que será o assassino de Alexandre, seu primo, duque que governa tiranicamente a cidade de Florença. Lorenzo surge primeiramente, na trama, como um jovem tenro, generoso e amante das artes e, no decorrer da ação, torna-se um indivíduo capaz de matar. Seu projeto de assassinar o duque seria explicado pelo ideal de libertar a cidade de Florença do regime ditatorial implementado pelo duque naquela sociedade. Todavia, o protagonista não alcança seus objetivos, já que o duque é assassinado, mas a dinastia da família Médicis continua com a chegada de Cosme de Médicis ao poder.

¹ “Or, l’auteur de *Lorenzaccio*, au moment où il allait écrire sa tragédie politique, ne cessait de déclarer que le poète peut parler de ses amis, de ses maîtresses, des vins qu’il boit, du temps qu’il fait, de tout sauf de la politique”. LEFEBVRE, Henri. *Musset*. Paris: L’arche, 1956 (1955), p.15. A partir de agora, para identificar esta obra, utilizaremos a sigla H.L., seguido do número da página.

² “Si la littérature veut exister, il faut qu’elle rompe en visière à la politique.” MUSSET, Alfred de. *Revue Fantastiques* In.: ____. *Oeuvres complètes en prose*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1951, p.777.

Ao examinarmos o contexto de produção da peça, podemos considerar que o assassinato nela representado, constitui a tentativa de uma construção, por parte de seu autor, de uma alegoria da inutilidade da ação política. Isso porque, a sociedade francesa vivia, em 1834, um momento de conturbação política. Após a queda de Napoleão na batalha de Waterloo (1815), o período da Restauração e a insurreição de julho de 1830 que leva à abdicação de Carlos X, o povo tem como novo governante, um rei: Luís Filipe de Orléans.

A Monarquia de Julho é instaurada de uma maneira “teatral”, o rei toma decisões de acordo com as profissões de fé liberais, a religião católica é a religião oficial do Estado, e a burguesia de província ganha força, delineando seu apogeu econômico. Ao contrário do que esperava a população francesa, a França continua sofrendo com antigos problemas. O período posterior à Revolução de Julho é marcado por graves crises como a epidemia de cólera (1832), a forte baixa de salários, o aumento no preço do pão, os seguidos decretos de censura à imprensa e uma série de atentados contra o rei.

Diferentemente do que os manuais de literatura francesa enfatizam, não sem razão, visto que o assassinato do personagem do duque Alexandre de Médicis é o tema principal da peça, a mesma não trata apenas de um atentado político.³ *Lorenzaccio* apresenta, também, traços estéticos relevantes, que merecem ser considerados. O texto integra um gênero criado pelo próprio autor que ele chamou, na época, *Spectacle dans un fauteuil* (Espetáculo numa poltrona) e deflagra uma mudança no campo literário francês e na cena genérica literária, em 1834, pois até então, todas as poesias dramáticas eram produzidas com objetivo de serem encenadas.

Em um primeiro contato com a obra, podemos compreender uma das razões que impossibilitaram a sua encenação: a participação de mais de trinta personagens na trama, que atuariam em espaços diversificados, exigindo uma estrutura material distinta daquela que

³ Cf. CAZABAN, Catherine; SABBAH, Hélène & WEIL, Catherine. *Littérature I^{er}*. Nouveau bac 96 – Textes et méthodes. Paris: Hatier, 1996, p. 286-287.

vigorava no teatro francês. O projeto estético de Musset, ao publicar um texto teatral destinado à leitura, convoca-nos a discutir a subversão genérica proposta pelo autor com a publicação de um texto apoiado em traços estéticos próprios ao gênero do drama romântico, e que, no entanto, não é encenado. E nos permite questionar até que ponto esse texto pode ser considerado teatral, uma vez que anula a cena.

A subversão genérica proposta por Alfred de Musset com a publicação de *Lorenzaccio*, em 1834, na França, compreende-se pelas condições do próprio campo literário francês, à época. Nesse período, um escritor precisava escrever um texto teatral e ser encenado em uma sala de prestígio, para ter seu trabalho reconhecido como sendo um autor bem sucedido. Após duas tentativas frustradas de encenação de texto de *La Nuit Vénitienne*, no teatro *Odéon*, em 1830, Alfred de Musset põe em prática seu projeto de um teatro para a leitura.⁴ A subversão genérica proposta pelo autor, tem uma relação direta com sua trajetória.⁵ Com um teatro para a leitura, o poeta estaria livre do compromisso formal de uma montagem cênica de seus textos e dos fatores que interferiram na encenação de sua comédia em 1830, e se isentaria, por que não dizer, das imposições da censura, que, mesmo suspensa de forma oficial, controlava o trabalho dos dramaturgos franceses, em 1834.⁶

Em um exame do campo literário da época, podemos associar o texto de *Lorenzaccio* e os dois *Spectacles* de autoria de Musset, publicados respectivamente, em 1833 e 1834, com seu projeto artístico de escrever uma obra original e assumir o papel de “criador”, poeta romântico ou artista. Nesse período, a legitimação do trabalho dos escritores e a escolha dos

⁴ “En effet, en 1825, réussir en littérature est d’abord réussir au théâtre: l’itinéraire de Dumas est, dans ce sens, exemplaire, de même que celui de Musset qui, après ses succès poétiques au Cénacle, cherche avec *La Nuit vénitienne* à toucher le public parisien. Le fait qu’il ait si rudement senti cet échec montre assez l’importance que tenait la réussite théâtrale dans la renommée littéraire.” THOMASSEAU, Jean- Marie. *Alfred de Musset - Lorenzaccio* ; études littéraires. Paris: Presses Universitaires de France, 1986, p.20.

⁵ Cf. Capítulo 2: *A abordagem sócio-discursiva da obra*.

⁶ “Au début de la monarchie de Juillet, la censure se relâche nettement. Elle est d’ailleurs officiellement abolie par la Charte du 7 août 1830, la liberté d’expression faisant partie des bases sur lesquelles Louis-Philippe fonde sa légitimité populaire de roi des Français (...) Institutionnellement abolie, elle peut cependant frapper indirectement. Ainsi, au lendemain de la première houleuse du *Roi s’amuse*, le 22 novembre 1832, la pièce est

gêneros textuais estava condicionada a uma negociação entre os autores, seus pares, os críticos literários e os editores, detentores do espaço desejado pelo escritor para a publicação de sua obra.

O poeta, em 1834, apresentava-se à sociedade francesa como um artista. O processo de “desencanto” presente na sociedade, oriundo das problemáticas sociais, contribuiu com a ascensão da arte a um lugar anteriormente ocupado pela religião e, assim, o poeta passou a assumir o papel social de profeta, condutor dos homens e das mudanças na sociedade francesa. O status de poeta-profeta, almejado pelos românticos, mostra um imaginário que atribuía à poesia um lugar sagrado e cultivava a imagem do poeta como ser privilegiado, inspirado por Deus, diferenciado do restante da sociedade.

Em 1834, a reivindicação dos poetas teria como consequência imediata serem eles socialmente vistos como ocupando um lugar de prestígio na sociedade francesa. Além disso, os poetas, de modo geral, mostravam um descontentamento com os movimentos políticos na sociedade, denotando que os valores éticos a eles atribuídos por seus próprios textos, configuravam, antes de tudo, um movimento de caráter político e social. Paul Bénichou comenta:

Restaria explicar por que a alta literatura, sobretudo a poesia, dos últimos tempos da Restauração e de toda a Monarquia de Julho não foi conservadora, por que ela foi levada na direção que nós vemos. Dirão que os escritores foram arrastados para um movimento social poderoso. Na verdade, eles alimentaram intensamente esse movimento com suas obras; eles o criaram em grande parte.⁷

Tendo em vista o papel desempenhado pelos poetas na sociedade francesa, em 1834, e o caráter político instaurado na poesia seja ela lírica ou dramática, permitimo-nos contestar a

d’abord suspendue, puis interdite, sous prétexte d’outrage aux moeurs.” NAUGRETTE, Florence. *Le théâtre romantique*. Paris: Seuil, 2001, p.81-82.

⁷ “Il resterait à dire pourquoi la haute littérature, la poésie surtout, des derniers temps de la Restauration et de toute la monarchie de juillet n’a pas été plutôt conservatrice, pourquoi elle a été attirée dans la direction où nous voyons. Les écrivains, dira-t-on, ont été entraînés par un mouvement social puissant. Ils ont bien plutôt grossi ce mouvement de leur patronage; ils l’ont en grande partie créé.” BÉNICHOU, Paul. *Le sacre de l’écrivain*. Paris: Librairie José Corti, 1985, p. 352.

contradição observada por Henri Lefebvre entre a imagem social de Musset e a publicação de um texto que trata de questões políticas. Ponderamos: com *Lorenzaccio*, Alfred de Musset não estaria divulgando sua própria imagem de poeta junto aos leitores? E ainda, ao expor um atentado político inútil, praticado pelo personagem Lorenzo, o escritor não estaria apresentando um ato revolucionário como um exemplo da inutilidade da ação política? Levando em conta essa leitura, verificamos que Alfred de Musset, com sua peça, participa ativamente das discussões presentes na literatura de seu tempo.

Assim sendo, fez-se importante ler o artigo *De la politique en littérature et de la littérature en politique*, na íntegra, para melhor avaliar as afirmações do crítico em relação ao trabalho de Alfred de Musset. Nesse artigo, Musset critica a ligação existente entre a literatura e a política, na França, em 1831. Refletindo sobre as publicações do mês anterior ao seu artigo, Musset afirma: “(...) fez-se muita política na literatura e muita literatura na política”.⁸ Neste texto, Alfred de Musset critica sua própria arte, questiona o gosto do público francês da época e justifica sua crítica por entender que a política estava em toda parte:

Todo homem que tem idéias sãs se ocupa de seus negócios após o almoço; durante o almoço ele leu jornais que falam de política; indo para o trabalho, ele fala de política, se ele entra na Bolsa, política; se ele janta na cidade, política (...).⁹

Esse artigo do poeta situa-se em uma época em que um grupo de autores como Victor Hugo e Lamartine se voltam para uma literatura que adota temas políticos e participam de disputas por cargos públicos, vislumbrando uma carreira política, o que não ocorre com Alfred de Musset. O poeta marca uma distinção de ideais entre a literatura e a política: “A

⁸ “(...) on a fait beaucoup de politique en littérature et beaucoup de littérature en politique”. MUSSET, Alfred de. *Op.cit.*, p.776.

⁹ “Tout homme qui a des idées saines va à ses affaires après son déjeuner; pendant son déjeuner il a lu les journaux qui parlent politique; en allant à ses affaires, il parle politique; s’il entre à la Bourse, politique; s’il dîne en ville, politique (...) MUSSET, Alfred de. *Idem*, p.777.

política segue a ação, a literatura, o pensamento (...) Se o pensamento quiser existir por si próprio, é necessário que ele se separe inteiramente da ação (...).¹⁰ Assim, Alfred de Musset apresenta sua concepção de literatura e propõe uma discussão sobre a função da arte.

Henri Lefebvre, em *Musset*, associa os poetas contemporâneos de Alfred de Musset às suas origens sociais e ironiza o fato de eles pretenderem instaurar uma revolução que favorecesse o povo francês na época:

Eles se dizem, eles se vêem como anti-burgueses. Mas quem são eles? (...) Mais exatamente, muitos (inclusive Musset) provêm de uma semi- aristocracia emburguesada, e descontente por estar arruinada (...) desprezando a burguesia e dela fazendo parte.¹¹

O crítico, ao mencionar o grupo de poetas, diferencia Victor Hugo, que construiu uma carreira política, dos demais, questionando seu título de poeta do povo: “Mas e Hugo, que vem da nobreza do Império, e se tornará -lentamente, tardiamente- o poeta do povo e o representante ideológico da pequena burguesia?”.¹²

No decorrer de seu ensaio, Henri Lefebvre busca, em um outro texto de Alfred de Musset, argumentos para sustentar a existência do paradoxo mencionado, anteriormente, e comprovar a idéia de que o poeta rejeita a ação política. Henri Lefebvre compara Alfred de Musset a outros poetas da escola romântica. Segundo o filósofo, Musset, ao mesmo tempo que dissocia o pensamento da ação política, ele contesta a postura dos membros do campo artístico cujos olhos permaneciam distantes da realidade. Henri Lefebvre cita, como exemplo, o texto *Un mot sur l'art moderne*, publicado, por Alfred de Musset, na *Revue de Deux Mondes* em 1833: “Onde se vê um pintor, um poeta preocupado com que se passa, não em

¹⁰ “La politique suit l'action; la littérature, la pensée (...) Si la pensée veut être quelque chose par elle-même, il faut qu'elle se sépare en tout de l'action.” MUSSET, Alfred de. *Idem*, p.777.

¹¹ “(...) Ils se disent, ils se voient anti-bourgeois. Mais qui sont-ils? (...) Plus exactement, beaucoup d'entre eux (dont Musset) proviennent d'une demi-aristocratie embourgeoisée, et mécontente parce que ruinée (...) méprisant la bourgeoisie, mais en elle. H.L., p.22-23.

¹² “Mais Hugo, qui sort de la noblesse d'Empire, et deviendra – lentement, tardivement – le poète du peuple et le représentant idéologique de la petite bourgeoisie?” H.L., p. 23

Veneza, ou em Cadiz, mas em Paris, por toda parte? Que dizem de nós nos teatros, nos livros?”¹³

Podemos notar que Alfred de Musset propõe uma discussão sobre o papel social do artista e refere-se ao trabalho dos escritores e dos pintores, descrevendo-os como artistas. Henri Lefebvre assinala, pautado nesse texto, que Alfred de Musset se nega a adotar o modelo de um poeta lírico que trataria apenas de sua subjetividade. Na terceira parte do ensaio *Musset*, o crítico sustenta a existência de duas categorias, para diferenciar o trabalho dos poetas franceses contemporâneos de Musset. Lefebvre diferencia o poeta lírico subjetivo do poeta lírico objetivo. O lírico subjetivo atinge o universal a partir de sua vida individual, privada. O lírico objetivo seria aquele que atinge o universal através de temas e símbolos exteriores, frequentemente populares, circunstanciais ou políticos. Henri Lefebvre classifica Alfred de Musset na segunda categoria.

Ressaltamos que a leitura de Henri Lefebvre é uma leitura marxista e está ligada ao momento de sua produção. O filósofo, comunista ortodoxo, participou da ofensiva contra o escritor Jean-Paul Sartre, em 1947, e a categorização de poeta lírico proposta pelo crítico para Alfred de Musset pode ser associada à definição de poeta apresentada por Jean-Paul Sartre em *Qu'est-ce que la littérature?* (1948): “Para o poeta, a linguagem é uma estrutura do mundo exterior, o falante está em situação na linguagem. (...) O poeta está fora da linguagem, ele vê as palavras ao avesso, como se ele não pertencesse à condição humana (...)”.¹⁴

Através de sua poesia lírica, Alfred de Musset trata das polêmicas políticas instauradas em sua época. Para ilustrar, citamos os poemas: *Au roi* (1832), publicado após o atentado sofrido pelo rei Luís Filipe, *Charles-Quint au Monastère de Saint-Just* (1829) e *Loi sur la*

¹³ “Où voit-on un peintre, un poète, préoccupé de ce qui se passe, non pas à Venise ou à Cadix, mais à Paris, à droite et à gauche? Que nous dit-on de nous dans les théâtres? de nous dans les livres?” MUSSET, Alfred de. Un mot sur l’art moderne. In: _____. *Oeuvres complètes en prose*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1951, p. 901.

¹⁴ “Pour le poète, le langage est une structure du monde extérieur, le parleur est en situation dans le langage (...) Le poète est hors du langage, il voit les mots à l’envers, comme s’il n’appartenait pas à la condition humaine

presse (1835), publicada após a sanção de um dos decretos de censura, pelo rei Luís Filipe. A discussão política presente nas obras líricas de Musset leva-nos a contestar a afirmação de Henri Lefebvre, quanto à rejeição de Alfred de Musset frente à ação política.

Ao tratar da poesia dramática do poeta, Henri Lefebvre afirma que o teatro de Musset não consiste em um teatro de alienação: “o trágico de Musset não pertence ao teatro de alienação”.¹⁵ O crítico explica, no capítulo *théâtre et poésie*, o que seria teatro de alienação: “Um outro ser humano se desprende do dado inicial (enquanto o espectador se torna outro: o dramaturgo o arranca de si próprio, de seus hábitos, de suas emoções...) é o teatro de alienação que tem, portanto como tema central a alienação.”¹⁶

No ensaio *Musset*, Henri Lefebvre não leva em conta a questão estética do gênero textual *Spectacle dans un fauteuil* tampouco menciona o personagem do pintor-artista Tebaldeo. Conseqüentemente, o crítico não avalia as questões pertinentes ao campo artístico francês em 1834, representadas por Alfred de Musset em *Lorenzaccio*, por meio daquele personagem.

Na cena II,2 Tebaldeo nos é apresentado, inicialmente, como um pintor-artesão, mais precisamente um pintor de igreja. Após submeter uma de suas obras à análise de Lorenzo, protagonista da trama, Tebaldeo é convidado pelo mesmo a pintar um retrato do duque em seu palácio. A aceitação do convite pelo personagem do pintor e o processo de confecção da “encomenda”, que se passa na cena II,6, são fundamentais para o desenvolvimento da trama, pois a proposta de pintar o duque seminu visa permitir a Lorenzo roubar as vestes que protegiam Alexandre de Médicis de possíveis golpes, facilitando seu plano, que tem como objetivo assassinar o tirano.

(...). SARTRE, Jean-Paul. Qu'est-ce que la littérature? In.: ____. *Situations, II*. Paris: Gallimard, 1975 (1948), p.65.

¹⁵ “Le tragique de Musset n'appartient pas au théâtre de l'aliénation.” H.L., p.104.

¹⁶ “Un autre être humain se dégage de la donnée initiale (cependant que le spectateur devient autre: le dramaturge l'arrache à lui, et à ses habitudes, et à ses émotions...) c'est le théâtre de l'aliénation, qui a donc pour thème central l'aliénation.” H.L., p. 98.

Lorenzo, em *Lorenzaccio*, transgride as normas institucionais da época em que se passa a trama, uma vez que designa um artesão para cumprir a missão de pintar um retrato do duque, na Florença do século XVI, o que seria um trabalho para um pintor-artista, credenciado e legitimado para tanto naquela sociedade. O quadro serviria, assim, para legitimar Tebaldeo, que passa de artesão a artista de corte, e também para legitimar o poder do duque naquela sociedade. Após a cena II,6, o personagem Tebaldeo não mais figura no texto da peça que foi publicado em 1834. O quadro, por sua vez, não é concluído. Esclarecemos que o personagem figura em uma das cenas deixadas de lado pelo próprio autor no momento de publicação de seu texto. Esta cena não compõe o *corpus* de nossa leitura, o que não nos impede de citá-la como ilustração para discussões propostas em nosso trabalho.

Nas cenas II,2 e II,6, identificamos a função do personagem do pintor-artista na trama. Porém, a fortuna crítica da peça pouco nos informa sobre a função da representação deste personagem na sociedade francesa em 1834. Propomos, então, uma releitura da obra a partir do estudo da representação do artista na peça. Esta releitura se desenvolve a partir das cenas que marcam a presença do personagem Tebaldeo na trama; através delas, tratamos da relação entre a arte e o poder, na estética de Musset. Para tanto, nos baseamos nos conceitos de cenografia enunciativa, do lingüista Dominique Maingueneau (1993) e de campo literário de Pierre Bourdieu (1992).

Um estudo da fortuna crítica da peça revela a escassez de informações sobre o estatuto artístico do personagem do pintor Tebaldeo na trama. As informações encontradas sobre essa questão mostram-se conflitantes. Os autores que dela tratam, como é o caso de Jean-Marie Thomasseau, em *Alfred de Musset – Lorenzaccio ; études littéraires* (1986) e Alain Heyvaert em *L'Esthétique de Musset* (1996), por exemplo, definem o personagem exclusivamente como artista. Os mesmos autores não mencionam o fato do personagem possuir um duplo

estatuto artístico, questão que envolve o estudo dessa representação de artista, proposta pelo poeta Alfred de Musset, em 1834.

A primeira participação de Tebaldeo na ação ocorre na cena II,2, em meio a um diálogo entre os personagens do cardeal Valori e de Lorenzo de Médicis, que conversam sobre as belezas materiais contidas no interior de uma igreja. Após ser reconhecido como *petit Freccia*, seu sobrenome, o personagem pintor se identifica por meio de seus feitos artísticos e declara que suas obras têm pouco mérito: “Mes ouvrages ont peu de mérite; je sais mieux aimer les arts que je ne sais les exercer. Ma jeunesse toute entière s’est passée dans les églises.”¹⁷ Na mesma réplica, Tebaldeo se diz admirador dos trabalhos de Rafael e Michelângelo, e afirma ver nos quadros destes pintores a glória de artista. Nesta cena, o personagem refere-se, nestes termos, à oposição presente no campo artístico da sociedade florentina do século XVI, que distingue o pintor-artesão do pintor-artista, sendo este último possuidor de um título a ser conquistado mediante o reconhecimento social de seu trabalho.

Na lista de personagens, Alfred de Musset apresenta aqueles que desempenham funções importantes na sociedade florentina de Renascimento,¹⁸ por ele projetada, com seus nomes e sobrenomes, o que não ocorre com o personagem Tebaldeo. Este é identificado apenas pelo seu nome de batismo e exerce a função de “pintor”. Qual o estatuto do “pintor” nessa sociedade e qual a função da representação do “pintor”, na peça, levando-se em conta o contexto de produção da obra?

A primeira hipótese desse estudo parte do fato de que o personagem “pintor” é representado na obra *Lorenzaccio*, com um duplo estatuto social. Tebaldeo surge inicialmente na trama como um pintor-artesão, um pintor de igreja. E em um segundo momento, após

¹⁷“Minhas obras têm pouco mérito. Eu sei melhor amar as artes do que as praticar. Minha juventude inteira se passou dentro de igrejas.” MUSSET, Alfred de. *Lorenzaccio*. In.: _____. *Théâtre complet*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1990, p.166.

¹⁸ “Les bourgeois et les autres, artistes et artisans ne sont nommés que par leur prénom (Tebaldeo) ou leur nom de famille seul (Venturi, Maffio).” THOMASSEAU, Jean- Marie. *Op.cit.*, p. 63.

submeter sua obra à avaliação de um membro da corte, o personagem Lorenzo, Tebaldeo é convidado a pintar um retrato do duque Alexandre de Médicis em seu palácio. Ao pintar este retrato, ele assume o papel de artista, naquela sociedade, uma vez que para pintar o retrato de um duque em 1536, o pintor precisava ter a qualidade de seu trabalho legitimada pelo mecenas, representado pela Igreja ou pelo príncipe. Acreditamos que a representação do duplo estatuto do “pintor” na peça suscita uma discussão sobre a relação entre a arte e o poder, no período de sua publicação.

A segunda hipótese desenvolvida nesse trabalho considera que o personagem do pintor–artista Tebaldeo é apresentado ao público-leitor francês, em 1834, num momento de aliança entre o trabalho de um grupo de escritores e um grupo de pintores, na França. Pierre Bourdieu, em *As regras da arte* (2002), observa a importância dessa relação para que os pintores, ainda submissos às instituições legitimadoras de sua arte, conquistassem sua autonomia. Também segundo o sociólogo, com a divulgação da imagem do artista “criador”, os escritores românticos puderam tirar proveito da tentativa de ruptura implementada pelos pintores, no campo pictórico, à época, para se distanciarem ainda mais das instituições que haviam controlado seus trabalhos.¹⁹ Além disso, o sucesso do trabalho dos pintores, na França, no período de publicação de *Lorenzaccio*, dependia imensamente do comentário dos escritores, em seus trabalhos de crítica de arte. Por meio dessa atividade, os poetas, como Alfred de Musset, tinham a possibilidade de repensar o seu próprio projeto artístico.

Tendo em vista o trabalho de crítica de arte desenvolvido por Alfred de Musset, na década de 1830, na França, observamos que o poeta participa das discussões sobre o papel da arte e do artista em voga na sociedade francesa. Conseqüentemente, o escritor se posiciona nos campos artístico e literário e analisa as condições de sua própria arte. Sendo assim, o personagem “pintor” em *Lorenzaccio* serviria como “porta-voz” do escritor nas discussões

acerca da arte em 1834, estando a obra ligada diretamente ao trabalho crítico de seu autor. Creio que esta representação do artista serve para questionar não só a situação do pintor, face ao poder, em 1834, mas também a do próprio poeta.

Por entendermos que o sentido de uma obra literária não é estável e fechado, sendo construído na relação entre o autor e o leitor, apresentamos como objetivo geral desse trabalho, a proposta de uma releitura da obra *Lorenzaccio* de Alfred de Musset, a partir do estudo da representação da função social do artista na peça. Pretendemos, especificamente, estudar a relação entre a arte e o poder na peça, tendo como objeto a imagem do pintor-artista Tebaldeo e, também, propor uma releitura deste personagem como porta-voz do posicionamento de Alfred de Musset, nos campos literário e pictórico, na França, em 1834.

Utilizaremos o texto de *Lorenzaccio* que integra a coletânea *Théâtre complet*,²⁰ publicado pela editora Gallimard, em 1990, a qual reúne os textos dramáticos de Alfred de Musset. Nessa edição, além do texto de *Lorenzaccio*, publicado em 1834, encontram-se, em apêndice, as cenas retiradas do texto pelo poeta, no momento de sua publicação, o fragmento do livro XV de *Chroniques Florentines* de Benedetto Varchi e o texto integral de *Une conspiration en 1537*, de George Sand. Cabe ressaltar que os dois últimos textos integram a gênese de *Lorenzaccio*. A utilização dessa fonte justifica-se por não termos acesso à edição original da peça, que se encontra na seção de obras raras da Biblioteca Nacional da França.

O segundo capítulo desta dissertação, intitulado *A abordagem sócio-discursiva da obra*, apresenta o quadro teórico-metodológico da pesquisa. Na seção 2.1, tratamos do conceito de cenografia enunciativa. Na seção 2.2, apresentamos os conceitos de campo, posicionamento e trajetória. E na seção 2.3, examinamos os conceitos de etos e arqui-enunciador. No terceiro capítulo, *Lorenzaccio, cena genérica e campo literário em 1834*,

¹⁹ Cf. BOURDIEU, Pierre. As trocas entre os pintores e os escritores. In. :____. *As regras da arte* (Trad. de Maria Lucia Machado). São Paulo : Companhia das letras, 2002, p. 152-159.

²⁰ Nesta coletânea, encontram-se todos os textos dramáticos de Alfred de Musset mencionados ao longo desse trabalho.

abordamos o projeto estético do autor com as publicações das duas coletâneas de *Un spectacle dans un fauteuil*. Nesse capítulo, associamos as escolhas enunciativas do autor a sua posição no campo literário em 1834 e a opção de subversão do gênero dramático, uma vez que o poeta projeta um texto teatral para a leitura e não para a cena francesa.

No capítulo 4, *A relação entre a arte e o poder em Lorenzaccio*, em 4.1 e 4.2 analisamos as cenas II,2 e II,6 que marcam a presença do personagem na peça, discutindo sua postura antes de receber a encomenda da pintura de um membro da corte e após ascender ao título social de artista. Na seção 4.3, traçamos a imagem do artista na peça. No capítulo 5, *As posições estéticas de Musset e o campo da arte*, apresentamos uma leitura do personagem do pintor Tebaldeo como representação não só do pintor, como também do poeta, estabelecendo relações com o trabalho de crítica de arte de Musset. Nesse capítulo, discutiremos a postura do escritor diante das instâncias representantes do poder que interferiam em seu trabalho. O capítulo 6 será o espaço dedicado à conclusão de nosso estudo.

2. A ABORDAGEM SÓCIO-DISCURSIVA DA OBRA

Tendo em vista a nossa proposta de releitura da obra de *Lorenzaccio* (1834), e do estudo da relação entre a arte e o poder na peça, a partir do personagem do pintor-artista Tebaldeo, faz-se importante descrever a abordagem crítica que utilizaremos. Adotamos como quadro teórico a análise do discurso francesa de Dominique Maingueneau, na qual destacamos o conceito de cenografia enunciativa, e as teorias do campo de Pierre Bourdieu.

2.1.CENOGRAFIA ENUNCIATIVA

Maingueneau define o fato literário como um ato de comunicação complexo. Segundo o lingüista, uma reflexão sobre a enunciação possibilita-nos a leitura de um texto como um “conglomerado” de marcas lingüísticas, sendo o discurso literário uma atividade realizada em conjunto com as instituições que norteiam a enunciação. Maingueneau adverte que as teorias lingüísticas da enunciação não separam o plano lingüístico do plano extralingüístico e apresenta a noção de situação de enunciação. Podemos entender situação de enunciação como sendo o contexto empírico de produção do enunciado, ou ainda, “a situação implicada pela

enunciação de tal ou tal gênero de texto, a encenação da fala”.²¹ De fato, a noção de situação de enunciação permite-nos associar o texto a seu contexto.

Cabe ressaltar que a relação entre o texto do autor e a recepção do leitor se processa através de um dispositivo ritualizado, no qual cada um “recebe seu papel”. Cena de enunciação define-se, assim, como a situação de que o texto pretende surgir, conjunto de marcas enunciativas que caracterizam o sentido de uma obra como fruto da negociação entre as posições do autor e do receptor, envolvendo, ainda, a condição do escritor na sociedade, os modos de elaboração e de difusão do texto, como destaca Maingueneau:

(...) A obra é indissociável das instituições que a tornam possível não existe tragédia clássica ou epopéia medieval fora de uma certa condição dos escritores na sociedade, fora de certos lugares, de certos modos de elaboração ou de circulação de textos.²²

A noção de contexto não se refere aqui a algo que está situado fora da obra, o texto literário é a própria gestão de seu contexto. Sendo assim, contexto define-se como um espaço institucionalizado e discursivo, onde o escritor posiciona-se, inscrevendo sua obra, que se situa em um tempo e espaço determinados. Segundo Dominique Maingueneau, a obra literária é concebida como uma representação, ou seja, um arranjo de conteúdos que permitiria expressar ideologias ou mentalidades, tendo sua enunciação como “parte integrante do mundo que pretensamente representa”.²³ Desta maneira, a obra se faz presente no mundo que pretende representar por meio de sua enunciação, ou seja, não só fala deste mundo, mas interfere nessa representação que ela constrói.

Ao verificarmos o contexto de produção da obra *Lorenzaccio*, pertencente ao projeto estético de Alfred de Musset de legitimar um teatro para a leitura, deparamo-nos com a

²¹“(…) la situation d’énonciation est la situation impliquée par l’énonciation de tel ou tel genre, la mise en scène de la parole.” MAINGUENEAU, Dominique. *Linguistique pour le texte littéraire*. 4ed. Paris: Nathan, 2003, p. 10.

²² MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. (Trad. de Marina Appenzeller). São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.19.

conflituosa relação entre o contexto de produção da obra literária, inscrita no entorno da atividade enunciativa e sua cena de enunciação, que compõe o interior desta atividade.²⁴ A cena de enunciação permite que o leitor entre em contato com um texto através de suas marcas enunciativas “em um tempo e um espaço definidos pela enunciação do texto”,²⁵ concretizando a interação entre a mensagem enunciada pelo autor de uma obra e o seu leitor.

A cena de enunciação desenvolve-se em três planos complementares: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia. A cena englobante corresponde ao tipo de discurso da obra, de forma que o leitor, ao ler o texto, possa identificar a que tipo de discurso ele se associa (religioso, político, filosófico). Marcas enunciativas que permitem ao leitor seguir corretamente os roteiros de leitura²⁶ estabelecidos pelo autor, através do gênero escolhido, possibilitando, assim, a sua interpretação. No caso de Alfred de Musset, ao criar o gênero do teatro para a leitura, com as duas publicações de *Un spectacle dans un fauteuil* (1833/1834) o autor luta para legitimá-lo e incita o leitor a conhecer seus textos teatrais como literários, mesmo sem os encenar,²⁷ o que permitiu que suas peças integrassem o discurso literário.

A cena genérica define-se como um conjunto de normas próprias a determinado gênero, dimensionando a expectativa do público. O leitor, ao ler *Lorenzaccio*, um drama romântico, não espera encontrar aspectos formais ou temáticos pertinentes a um romance epistolar, por exemplo. Apesar de ter invertido o lugar do espetáculo, que passa das salas dos teatros franceses para a poltrona e o imaginário do leitor, Alfred de Musset apresenta em seu

²³ MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. (Trad. de Marina Appenzeller). São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.19.

²⁴ Cf. MAINGUENEAU, Dominique; *Linguistique pour le texte littéraire*. 4ed. Paris: Nathan, 2003, p.13.

²⁵ “(...) On parlera de scène d’énonciation pour la situation dont le texte prétend surgir: non celle de l’individu Proust écrivant dans sa chambre aux murs couverts de liège, mais celle du narrateur de *À la recherche du temps perdu*, celle où le lecteur entre en contact avec une instance proprement littéraire dans un temps et un espace définis par l’énonciation du texte.” MAINGUENEAU, Dominique; *Linguistique pour le texte littéraire*. 4ed. Paris: Nathan, 2003, p.11.

²⁶ Cf. MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário* (Trad. de Marina Appenzeller). São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.46-49.

²⁷ Em 1834, na França, as peças de teatro eram primeiramente encenadas e, mediante seu sucesso perante o público, os textos eram então publicados em volume.

texto elementos que o caracterizam como teatral. Podemos citar como exemplo a divisão do texto em atos e cenas, a presença de didascálias e a indicação de falas para cada personagem. Na dinâmica da recepção da peça, o leitor passa a reconhecer a obra proposta pelo autor como pertencendo a um determinado gênero e legitima um gênero específico de teatro, o teatro para leitura.

A cenografia enunciativa é a situação enunciativa de um texto (oral ou escrito), o espaço, o tempo e as condições do enunciador e do co-enunciador, criados pelo autor para legitimar sua enunciação. A cenografia enunciativa é determinada, na maioria das vezes, pela cena literária que confere o contexto pragmático à obra e define as posições de autor e público. A cenografia enunciativa varia de acordo com a época e a sociedade em que determinada obra é produzida e não deve ser compreendida como algo preestabelecido. Ela se define por um processo no qual a enunciação deve “legitimar a situação de enunciação que a torna possível”.²⁸

A cenografia enunciativa caracteriza-se a partir de três tipos de indícios: paratextuais (um título, menção a um gênero, um prefácio do autor...); textuais explícitos, que dão forma ao corpo textual e transmitem claramente as escolhas do escritor, denotando seu posicionamento; e textuais implícitos, os quais marcam a relação entre enunciado e contexto, estando a interpretação do sentido do enunciado e a leitura dos posicionamentos do autor condicionados ao exame da situação de enunciação do texto. Dominique Maingueneau descreve cenografia enunciativa como “um dispositivo que permite *articular* a obra sobre aquilo de que ela surge: a vida do escritor, a sociedade”.²⁹

Os indícios textuais implícitos serão privilegiados no presente trabalho. Tais indícios colaboram para uma melhor identificação de posicionamentos de Alfred de Musset nos

²⁸ Cf. MAINGUENEAU, Dominique. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris: Seuil, 1996, s.v *scénographie*.

²⁹ Cf. MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária* (Trad. de Marina Appenzeller). São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 134.

campos literário, pictórico e político, em 1834, sobretudo através das alusões à questões que envolvam o contexto da peça, no período em que foi publicada. No caso de *Lorenzaccio*, a peça apresenta um assassinato político que se passa na Florença de 1536, no entanto, o texto é transmitido ao público leitor em 1834. Isso dito, cabe questionarmos: o autor assume um trabalho de reconstituição de uma época, apenas por assumir o caráter pedagógico contido no projeto romântico de construir a história da França, haja vista que o autor relata um fato ocorrido na família Médicis ?

A leitura da peça nos permite associar discussões políticas, sociais e artísticas em seu texto, que são próprias tanto à sociedade da Florença do Renascimento como à sociedade francesa após a Revolução de Julho. Além disso, devemos lembrar a censura imposta pela monarquia aos textos publicados que circulavam na França, em 1834. O artifício da “cor local” serviu de estratégia, face à censura, para os escritores franceses, na época, possibilitando-lhes criticar a sociedade da qual eles faziam parte, servindo-se de acontecimentos históricos anteriores. A leitura dos indícios textuais implícitos contribui, sobretudo, para relacionarmos as posições do personagem do pintor-artista Tebaldeo, naquilo que concerne à relação entre a arte e o poder, com aquelas de Musset, sem perder de vista as tensões nos campos literário e pictórico na França, em 1834.

Ainda no que tange à cenografia enunciativa, Dominique Maingueneau afirma que as obras podem basear sua cenografia em cenários enunciativos pré-existentes, o que nos permite associar tal noção com a gênese da obra *Lorenzaccio*. Isso porque, a história de Lorenzo de Médicis já havia sido mencionada por muitos autores antes de Alfred de Musset apropriar-se da mesma. Georges Sand escrevera, em 1832, uma cena histórica,³⁰ intitulada *Une conspiration en 1537*. Citamos a novela anônima chamada *Les salmigondis* ou *Contes de toutes les couleurs* publicada na França, no mesmo ano. Maingueneau explica o significado

do termo validado: “(...) validado não significa valorizado, mas já instalado no universo de saber e de valores do público.”³¹

2.2.CAMPO, POSICIONAMENTO E TRAJETÓRIA

A fim de analisar as condições que tornaram possível a enunciação da obra *Lorenzaccio*, quando de sua publicação, em 1834, torna-se fundamental a definição dos conceitos de campo, posicionamento e trajetória. Campo é um conceito proposto por Pierre Bourdieu para designar microcosmos sociais, situados no macrocosmo social. Esses microcosmos sociais atingem os ramos da política (campo político), da pintura (campo pictórico), da literatura (campo literário), etc. Campo pode ser entendido como “um universo social particular, constituído por agentes que ocupam posições específicas”,³² de dominação e sujeição, definidas de acordo com a estrutura de distribuição das diferentes espécies de capital em seu interior.

Pierre Bourdieu não restringe o uso do conceito de capital apenas para fazer referência ao aspecto pecuniário dos agentes sociais. Bourdieu distingue quatro tipos de capital: capital econômico, capital cultural, capital social e capital simbólico. O capital econômico compreende a posse de “fatores de produção”³³ (terras, trabalho, fábricas, etc.), e um conjunto de bens de valor comercial. O capital cultural define-se pelos recursos culturais que correspondem ao “conjunto de qualificações intelectuais produzidas pelo sistema escolar, ou

³⁰ Cf. seção 3.3. *A subversão genérica e o posicionamento do autor*. Nessa seção mencionamos o gênero da cena histórica.

³¹ MAINGUENEAU, Dominique, *O contexto da obra literária* (Trad. de Marina Appenzeller). São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.126.

³² “Le champ est un univers social particulier constitué d’agents occupant des positions spécifiques dépendantes du volume et de la structure du capital efficient dans le champ considéré”. BONNEWITZ, Patrice. *Pierre Bourdieu*, vie, oeuvres, concepts. Paris: Ellipses, 2002, p. 52.

³³ “Le capital économique est constitué par les différents facteurs de production (terres, usines, travail)”. BONNEWITZ, Patrice. *Op.cit.*, p.56.

transmitidas pela família”.³⁴ Este tipo de capital é caracterizado de três formas: a maneira do agente se dirigir a um grupo de indivíduos; pela obtenção de bens culturais como quadros, esculturas, obras literárias; e títulos sociais oriundos de instituições prestigiadas.

O capital social³⁵ é definido por um “conjunto de recursos” que possibilita a um indivíduo ou grupo estabelecer relações dentro da sociedade. A posse desse tipo de capital contribui para a mobilização do indivíduo, ou do grupo, dentro do campo social, e favorece um “trabalho de sociabilidade” com outros agentes. O capital simbólico³⁶ está ligado ao reconhecimento social atribuído por outros agentes sociais a um indivíduo, o qual adquire conseqüentemente, prestígio e autoridade perante o grupo social a que pertence.

A estrutura de um campo corresponde à forma de distribuição de capital em seu interior. O capital distribuído de forma desigual provoca um antagonismo entre os agentes dominantes, maiores acumuladores de capital específico ao campo, e os dominados, aqueles que acumulam tal capital em menor quantidade. A distribuição de capital em um campo é fruto de uma relação histórica de força entre agentes e instituições que coabitam em seu interior. A tentativa de mudança na estrutura do campo envolve uma luta por apropriação de capital específico ao campo, que alteraria a posição dos agentes.

Assim como outros campos, o campo literário é um espaço social simbólico, onde seus agentes disputam capitais, mediante lutas simbólicas. Essas lutas não se dão de forma física, corporal, são lutas entre agentes que ocupam diferentes posições no campo literário e investem para manter a estrutura do campo com suas normas e conceitos, ou lutam para implementação de novos parâmetros para a produção do discurso literário, de acordo com seus interesses. Pierre Bourdieu defende a idéia das relações sociais associadas à prática do

³⁴ “(...) le capital culturel correspondant à l’ensemble des qualifications intellectuelles, soit produites par le système scolaire, soit transmises par la famille.” BONNEWITZ, Patrice. *Idem*, p.56.

³⁵ “(...) le capital social se définit essentiellement comme l’ensemble des relations sociales dont on dispose un individu ou un groupe; la détention de ce capital implique un travail d’instauration et d’entretien des relations c’est-à-dire un travail de sociabilité: invitations réciproques, loisirs en communs, etc.” BONNEWITZ, Patrice. *Idem*, p.56.

jogo, da negociação, que pressupõe estratégias, tomadas de posição, mediante as possibilidades de obtenção de capital. Bourdieu comenta:

As estratégias dos agentes e das instituições que estão engajadas nas lutas literárias, ou seja, suas *tomadas de posição* (específicas, estilísticas, por exemplo ou não específicas, políticas, éticas, etc.), dependem da *posição* que eles ocupam na estrutura do campo, na distribuição do capital simbólico específico, institucionalizado ou não (...).³⁷

Cada campo é regido por suas regras específicas, irredutível às regras que conduzem outros campos. Todavia, um campo possui uma autonomia relativa, visto que as disputas por capital, desenvolvidas em seu interior, sofrem interferências diretas das relações de força instauradas em seu exterior, em outros campos, o que denota a articulação entre eles. A posição dos agentes sociais em um determinado campo depende, em parte, de sua posição no espaço social, demarcando uma homologia entre a estrutura social e os campos sociais.

Quanto a posicionamento, trataremos deste conceito no campo discursivo, entendido aquele como “identidade enunciativa forte, em um lugar de produção discursiva bem especificada”.³⁸ Maingueneau descreve o termo, que assume dois valores. O primeiro sendo definido como “ato pelo qual uma formação discursiva se posiciona no campo discursivo”³⁹ e esta formação se constrói “marcando sua identidade em relação a de outras”.⁴⁰ E o segundo por “formação discursiva, considerada como identidade em um discurso”.⁴¹ Para o lingüista,

³⁶ Cf. BONNEWITZ, Patrice. *Idem*, p.56-57.

³⁷ “Les stratégies des agents et des institutions qui sont engagés dans les luttes littéraires, c’est-à-dire leurs *prises de position* (spécifique, c’est-à-dire stylistiques par exemple, ou non spécifiques, politiques, éthiques, etc.) dépendent de la *position* qu’il occupent dans la structure du champ, c’est-à-dire dans la distribution du capital symbolique spécifique, institutionnalisés ou non (...)” BOURDIEU, Pierre. *Raisons pratiques*. Paris: Seuil, 1994, p.71.

³⁸ “Une identité énonciative forte (le discours du parti communiste de telle période, par exemple), un lieu de production discursive bien spécifié.” CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique. *Dictionnaire d’analyse du discours*. Paris: Seuil, 2002. s.v. *positionnement*.

³⁹ “Acte par lequel une formation discursive se positionne dans un champ discursif (...)” MAINGUENEAU, Dominique. *Les termes clés de l’analyse du discours*. Paris: Seuil, 1996. s.v. *positionnement*.

⁴⁰ “(...) émerge en marquant son identité par rapport à d’autres.” MAINGUENEAU, Dominique. *Op. cit.*, s.v. *positionnement*.

⁴¹ “(...)la formation discursive elle-même, considérée comme identité dans un interdiscours”. MAINGUENEAU, Dominique. *Idem*, s.v. *Positionnement*.

esses dois valores são inseparáveis, pois nas relações interdiscursivas, as formações discursivas se redefinem constantemente.

Nesta concepção, Dominique Maingueneau explora um duplo sentido do termo posição, aliando “tomada de posição” e “posição militar”. Essa ligação, explicitada por Maingueneau, faz referência aos conflitos interdiscursivos, dos quais as identidades enunciativas participam a fim de se imporem umas perante as outras. Em uma obra literária, um posicionamento não se restringe apenas aos conteúdos, podendo abranger as diversas dimensões do discurso. Ele se manifesta também nas escolhas de gênero, de uma citação, etc. Os posicionamentos de um autor estão ligados a sua postura no meio social, aos lugares por ele freqüentados e a seus investimentos sociais ou estéticos, sendo possível um escritor posicionar-se de formas diferentes, seguidamente, ou de forma simultânea.⁴²

O investimento de um escritor em um gênero marca uma estratégia de posicionamento no campo literário, isso porque, a legitimação de uma obra acarreta, de certa forma, uma intervenção na hierarquia dos gêneros instituída em seu interior. Dependendo da posição ocupada no campo literário, o autor escolhe um determinado gênero em detrimento de outro, contando que o gênero escolhido lhe proporcione a oportunidade de legitimar o que diz. A mensagem que o autor pretende enunciar com seu texto deve estar ligada a um gênero para que o leitor possa identificá-lo, interpretá-lo e, com isso, aderir ao seu discurso, tornando a comunicação literária bem sucedida.⁴³

A obra literária se institui como tal em contraponto aos gêneros já legitimados. Logo, Alfred de Musset ao criar um drama para não ser encenado, posiciona-se no campo literário, em contraposição a outros escritores que escreviam peças de teatro voltadas para a representação. Segundo as regras vigentes no campo literário em 1834, para ser reconhecido

⁴² “Il arrive souvent qu’un même écrivain participe de divers positionnements, en même temps ou successivement.” MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire*. Paris: Armand Colin, 2004, p.118.

⁴³ Cf. MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário* (Trad. de Marina Appenzeller). São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.15.

como grande escritor, o poeta deveria escrever para as cenas de prestígio dos teatros franceses subvencionados e freqüentados por um público composto por membros das elites social e intelectual da época.⁴⁴ Musset adere ao gênero teatral do drama romântico, gênero de prestígio em certos grupos no campo literário francês, porém o subverte, criando uma peça, não para ser encenada, como era de costume, mas para ser lida. A filiação de suas peças a esse gênero teatral provocou uma mudança no campo literário francês da época e possibilitou que o autor legitimasse sua posição perante o público leitor.

O estudo do gênero teatral criado por Alfred de Musset assume uma condição importante neste trabalho, principalmente, no que concerne à sua escolha, pois a identificação, por parte do leitor, do gênero literário a que uma obra pertence interfere, consideravelmente, na legitimação do discurso de seu autor, definindo a obra como bem aceita ou não. A reação do público interage diretamente com as produções do autor, dimensionando sua trajetória. A apresentação de um personagem artista, na dinâmica de legitimação do trabalho de Alfred de Musset, enquanto escritor justifica a evocação do conceito para verificar os posicionamentos do poeta no período de publicação da obra e associá-los a seu projeto artístico.

Definimos, então, com Bourdieu, o conceito de trajetória como “série de posições sucessivamente ocupadas pelo mesmo escritor nos estados sucessivos do campo literário.”⁴⁵ As escolhas e os investimentos dos escritores em determinado projeto estão relacionados com a sua trajetória social. O projeto de cada escritor define-se pela apreensão das condições do campo literário, que são depreendidas pelo seu *habitus*, como destaca Pierre Bourdieu:

Cada produtor, escritor, artista, cientista constrói seu próprio projeto criador em função da percepção das possibilidades disponíveis que lhe asseguram as categorias de percepção e de apreciação inscritas em seu *habitus* por uma certa trajetória e em função também da propensão a aderir

⁴⁴ “Les théâtres les plus prestigieux, ceux que fréquente l’élite intellectuelle et sociale, sont les théâtres subventionnés (Opéra, Opéra-comique, Théâtre-Français, Odéon.)”. NAUGRETTE, Florence. *Op.cit.* , Paris: Seuil, 2001, p. 83.

⁴⁵ “(...) la trajectoire décrit la série de positions successivement occupées par le même écrivain dans les états successifs du champ littéraire (...)” BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* , p.78.

ou recusar tal ou qual desses possíveis que lhe inspiram os interesses associados a sua posição no jogo.⁴⁶

Dito isso, cabe definir o conceito de *habitus* como um sistema de disposições duráveis e práticas, interiorizadas pelos indivíduos, que funciona como princípios inconscientes, condicionando suas ações, suas percepções e reflexões nos espaços sociais que freqüentam. A orientação de um investimento, em determinado projeto, depende da visão que o escritor tem do sistema de possibilidades⁴⁷ que ela possa assumir, dependendo do capital de que se dispõe no campo literário. E essa maneira de ver será determinada por sua condição no campo, seja fazendo parte do pólo dos dominantes ou seja integrando um grupo de dominados.

A trajetória⁴⁸ de um autor se constitui a partir da publicação em uma determinada revista, em uma dada época, por acordos com editores, pela filiação a um determinado grupo, investimento em determinado gênero. A trajetória se caracteriza também pela sucessividade, ou seja, pelas diferentes posições históricas de um autor no campo e esta se refletirá em suas escolhas. Essa posição “histórica” no campo, faz com que o escritor avalie seu trabalho e seus investimentos, muitas vezes inconscientemente, e, em consequência disso, também reavalie suas estratégias e invista em novos projetos ao longo de sua carreira.

No caso de Alfred de Musset, o fracasso da encenação de *La nuit vénitienne* (1830) provocou uma reavaliação de seu trabalho. Com o objetivo de tornar-se um escritor de sucesso e diante da condição imposta pelo campo, que previa como regra para legitimar o trabalho de um poeta a representação de textos dramáticos, Alfred de Musset investe no projeto estético de escrever peças de teatro para a leitura.

⁴⁶ “Chaque producteur, écrivain, artiste, savant, construit son propre projet créateur en fonction de la perception des possibilites disponibles que lui assurent les catégories de perception et d’appréciation inscrites dans son *habitus* par une certaine trajectoire et en fonction aussi de la propension à saisir ou à refuser tel ou tel de ces possibles que lui inspirent les intérêts associés à sa position dans le jeu.” BOURDIEU, Pierre. *Idem*, p. 71.

⁴⁷ Cf. BOURDIEU, Pierre. *Habitus e os possíveis*. In.: _____. *As Regras da arte* (Trad. de Maria Lucia Machado). São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 294-298.

⁴⁸ BOURDIEU, Pierre. *Raisons pratiques*. Paris: Seuil, 1994, p. 79.

O conceito de trajetória, neste trabalho, contribui também para que situemos a posição de Alfred de Musset, no campo, no período que compreende a produção e a publicação de *Lorenzaccio*. Avaliaremos os posicionamentos do autor presentes na obra, relacionando-os com seus textos de crítica de arte. Buscaremos, então, evitar afirmações generalizantes, uma vez que as tomadas de posição dos autores dependem da forma como o capital está sendo distribuído no interior do campo literário e a posição que eles ocupam, em um determinado momento, mediante as relações de força instauradas em seu interior.

A estrutura do campo literário é dinâmica e um escritor pode apresentar diferentes posições ao longo de sua vida. Ao aliarmos a abordagem utilizada em nosso trabalho, com nossos objetivos, consideramos como essencial o exame do campo literário e das interferências exercidas pelo campo político em seu interior, à época da publicação da peça. Desta forma, podemos reconstruir o contexto de enunciação de *Lorenzaccio* e avaliar as instituições que a tornaram possível.

Os conceitos de posicionamento, campo e trajetória fundamentam nossa leitura do paradoxo acentuado por Henri Lefebvre de que Alfred de Musset rejeita a ação política e escreve uma peça política. Uma vez que não temos, aqui, a intenção de discutir se o poeta teria sido ou não engajado, nos termos em que Lefebvre coloca a questão, consideramos o fato de Alfred de Musset ter escrito uma peça na qual apresenta um atentado político, como marca de um posicionamento do autor não só no campo literário, mas também no campo político. Da mesma forma, o poeta ao apresentar um personagem “pintor” na trama, posiciona-se, no campo artístico francês em 1834.

2.3. ETOS E ARQUIENUNCIADOR

A inclusão do conceito de etos em nosso trabalho se faz importante, sobretudo, pelo fato desta noção constituir uma “dimensão” privilegiada da cenografia enunciativa de uma obra.⁴⁹ O etos é um conceito da retórica antiga, compreendido como *ethé*, que fazia referência às “propriedades que os oradores se conferem implicitamente através de sua maneira de dizer”.⁵⁰ Sendo assim, o etos se caracterizaria a partir dos gestos do enunciador em um discurso, do seu modo de falar, de sua aparência e sua postura enquanto discursiva.

Dominique Maingueneau, na perspectiva da análise do discurso, reelabora este conceito. Em *O contexto da obra literária*, o etos é relacionado ao exercício da palavra, papel correspondente ao discurso de um determinado locutor, que busca legitimar aquilo que diz, e não ao indivíduo “real”, desvinculado de seu desempenho oratório. Maingueneau atenta para o fato de a noção de etos não fazer parte do vocabulário crítico e a associa ao conceito de patos que Aristóteles, em sua *Poética*, entende como “um estado afetivo suscitado no receptor por uma mensagem particular”.⁵¹

Embora tenha sido definido inicialmente com base na análise de textos orais, o etos abrange também o estudo de textos escritos, entre os quais citamos também as obras literárias. Ao considerarmos um texto literário como portador de uma mensagem destinada a um receptor, observaremos que o mesmo assume uma vocalidade, oriunda de seu caráter enunciativo. Essa vocalidade expressa pela obra literária pode ser apreendida mediante o estudo de sua cenografia. Assim, o etos de um texto será dimensionado pelo tom de sua enunciação e pela corporalidade projetada. Maingueneau destaca que o tom da enunciação de um texto não é assumido diretamente pelo autor e menciona a existência de um fiador que se responsabiliza pelo enunciado:

A instância que assume o tom de uma enunciação evidentemente não coincide com o autor efetivo da obra. Trata-se, de fato, dessa representação

⁴⁹ “Como o etos não passa de uma dimensão da cenografia, é submetido nesse ponto às mesmas injunções que ela.” MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.150.

⁵⁰ MAINGUENEAU, Dominique, *Op.cit.*, p.137.

⁵¹ MAINGUENEAU, Dominique. *Idem*, p. 138.

do enunciador que o co-enunciador deve construir a partir de índices de várias ordens fornecidos pelo texto. Essa representação desempenha o papel de um fiador que se encarrega da responsabilidade do enunciado.⁵²

O fiador, descrito por Maingueneau, apresenta um caráter e uma corporalidade. O caráter é composto de traços psicológicos minimalizados, peculiares a uma época determinada, a um lugar específico no qual uma obra é publicada. O texto literário colabora na validação desses traços, perante o público-leitor, e se serve desses estereótipos para conquistar adeptos a seu discurso. O fiador adquire uma corporalidade atribuída pelo leitor, que está diretamente ligada a um modo de se vestir e circular na sociedade: “o etos implica portanto um policiamento tácito do corpo, uma maneira de habitar o espaço social.”⁵³ O etos articula o texto e o corpo, por meio de seu etos o fiador se identifica ao público e, apoiado na cenografia da obra, busca legitimar sua maneira de dizer, a partir de seu enunciado.

O etos associa-se ao conceito de *habitus* definido pelo sociólogo Pierre Bourdieu, visto que a mensagem enunciada é articulada ao corpo social do enunciador. O etos é uma projeção discursiva do *habitus*. Este implica princípios ou valores no estado prático, sendo forma interiorizada, e não consciente, da moral que regula a conduta cotidiana. O etos se opõe à ética, forma teórica, argumentada, explicitada e codificada da moral, incluindo uma “maneira de ser”, uma “maneira global de agir”. O etos se define como “imagem corpórea e social do enunciador, articulação de uma voz e de um corpo imaginários, presos em um sistema de produção e identificação de valores simbólicos”.⁵⁴

Dominique Maingueneau destaca o fato do uso da linguagem pelo enunciador corresponder a uma aptidão corporal, sendo a maneira com a qual este interage com o mundo. Através do uso da linguagem e da enunciação de seu texto, o autor lança no meio social em

⁵² MAINGUENEAU, Dominique. *Idem*, p. 139.

⁵³ MAINGUENEAU, Dominique. *Idem*, p. 139.

⁵⁴ MELLO, Celina Maria Moreira de A cenografia de um drama romântico; Henri III et sa cour (1829) de Alexandre Dumas. In.: PAULIUKONIS, Maria Aparecida & GAVAZZI, Sigrid. *Da língua ao discurso*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005, p.45.

que habita opiniões, julgamentos, podendo criticar até a conduta dos agentes dos campos sociais e as regras vigentes. O etos de um enunciatador é inseparável de seus posicionamentos enunciativos.

A mensagem enunciada deve conquistar adeptos para que se torne legítima, logo as concepções defendidas e apresentadas em um texto estão aliadas a um modo de dizer com o qual o leitor possa interagir e a ele aderir. Alfred de Musset, em *Lorenzaccio*, com o tema de uma ação política fracassada, busca com essa temática conquistar um público-leitor que possa associar a representação do insucesso do ato político do protagonista da ação, aos questionamentos do autor sobre a eficácia política da Revolução de Julho e, por que não dizer, identificar-se com eles. O tema do ato político inútil assolara a sociedade francesa em 1830, ávida por mudanças sociais não concretizadas com a implantação da Monarquia de julho. O fato de o tema da ação política inútil estar presente no imaginário do leitor em 1834 pode ser relacionado à escolha do tema da peça por Alfred de Musset, permitindo-lhe alcançar leitores e legitimar seu discurso.

A busca por uma legitimação de seu discurso e o direito de tomar a palavra no campo literário pressupõe negociações do autor com os outros agentes do campo, como os editores, críticos literários, os escritores já consagrados e aqueles em busca de reconhecimento. Alfred de Musset investe na incorporação de um etos romântico e, por conseguinte, adota o gênero drama romântico, gênero de prestígio, para certos grupos sociais, na França, em 1834. Mesmo com a subversão do gênero, e a criação de um teatro para a leitura, Alfred de Musset rompe apenas parcialmente com as regras vigentes no campo. Musset submete-se às exigências do público que consagrava o gênero drama romântico, adotando esse gênero e curvando-se aos próprios editores, visto que as publicações estavam condicionadas a um retorno comercial concreto que interferia na adoção de um determinado gênero por um escritor.

A interpretação das marcas enunciativas presentes no texto de *Lorenzaccio* e a formação de uma imagem corpórea do enunciador pelo co-enunciador envolvem a questão da dessimetria, na relação entre autor e receptor, que cerca um texto dramático. No caso de *Lorenzaccio*, a “problemática”, ainda é mais acentuada pelo motivo de a peça compor um gênero de teatro para a leitura, opondo-se à cena. A enunciação de um texto dramático dispõe de vários interlocutores e as personagens participam do discurso teatral como se fossem falantes autônomos. Ao contrário do romance, por exemplo, cujo narrador é, geralmente, identificado de forma clara pelo leitor, em uma peça de teatro, a identificação da instância narradora encarregada de transmitir a voz do autor ao seu público não ocorre facilmente. Assim sendo, trabalharemos com o conceito de arqui-enunciador, “instância distinta do escritor encarregada de uma rede conflituosa de posições enunciativas”.⁵⁵

O conjunto de enunciados que compõem uma peça de teatro, oriundos de suas personagens associam-se ao arqui-enunciador, “fonte enunciativa invisível”.⁵⁶ O discurso de um arqui-enunciador emerge da instabilidade do estatuto da linguagem dramática. Os enunciados de uma peça são depreendidos por um leigo, como múltiplos discursos enunciados por personagens em um espaço qualquer, embora constituam falas criadas pelo autor em uma situação específica por ele projetada.⁵⁷

Os diálogos entre o personagem do pintor Tebaldeo e o protagonista de *Lorenzaccio*, nas cenas que compõem o *corpus* de nossa pesquisa, possibilitarão a interpretação de uma imagem de artista proposta pelo arqui-enunciador na peça. Essa imagem que se incorpora no artista, na obra, será comparada, na seqüência deste trabalho, com a imagem do artista enquanto personagem social, na França, no momento de publicação da peça. A partir das

⁵⁵ Cf. MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.160.

⁵⁶ MAINGUENEAU, Dominique. *Op.cit.*, p. 160.

⁵⁷ “No teatro, de fato, os enunciados são avaliados como atos de linguagem comuns, submetidos às normas do discurso, mas também como fragmentos de uma obra que tem suas próprias leis, o discurso de um

relações estabelecidas, tentaremos identificar os posicionamentos de Alfred de Musset nos campos literário e pictórico, na França em 1834, na intenção discutir de que forma a imagem representada na peça serve para legitimar o discurso do autor, junto ao público leitor.

3. LORENZACCIO, CENA GENÉRICA E CAMPO LITERÁRIO EM 1834

Na intenção de aliar texto e contexto e entendendo que a tomada da palavra no campo discursivo para a enunciação literária envolve um conjunto de ações verbais e não verbais, destacaremos nesse capítulo as posições estéticas de Alfred de Musset, no campo literário francês, no ano de publicação de *Lorenzaccio* (1834). Para tanto, avaliaremos, primeiramente, a *bio/grafia*⁵⁸ de Alfred de Musset, a fim de reconstituir sua trajetória no campo literário até a consolidação de seu projeto estético de um teatro para a leitura. Em seguida, trataremos da subversão genérica instaurada pelo autor com as publicações de *Un spectacle dans un fauteuil* e do modo como *Lorenzaccio* constitui um posicionamento no campo literário francês em 1834. E por fim, abordaremos as marcas textuais presentes no texto da peça, que a caracterizam como um drama projetado para a leitura e não para a cena, aliando tal posicionamento à construção de sua própria cenografia enunciativa.

3.1. A BIO/GRAFIA DE ALFRED DE MUSSET E A CENOGRAFIA ENUNCIATIVA DE LORENZACCIO

arquienunciador. É a consequência do estatuto instável da linguagem dramática.” MAINGUENEAU, Dominique. *Idem*, p.171.

⁵⁸ Cf. MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.45-47.

Na perspectiva da análise do discurso, vida e obra não se separam. A enunciação literária de um autor não se constitui apenas pela sua escrita; independentemente de suas ações no mundo, a produção de uma obra participa da vida do autor. Assim, os comportamentos do escritor na sociedade e no próprio campo literário, em busca da legitimação de seu discurso, não serão colocados em segundo plano neste trabalho. Os fatos biográficos do autor contribuem para entendermos de que forma Alfred de Musset articulará seus projetos de escrita literária às condições que lhe são impostas pela literatura, enquanto instituição.

Para conquistar o direito de enunciar sua obra, um escritor deve traçar um caminho para a validação de seu discurso. A situação histórica do campo literário prescreverá determinadas “regras de conduta” para a produção literária, constituindo posicionamentos, como por exemplo: freqüentar ateliês de artistas consagrados, ir ao teatro, viajar, freqüentar festas de membros da corte, etc.⁵⁹ Na enunciação literária, os acontecimentos biográficos possuem um valor social e a mesma se desenvolve por meio do que Maingueneau denomina *ritos*, ou seja atividades desenvolvidas pelos autores visando exclusivamente a produção da obra. Contudo, essas atividades não se restringem somente ao ato de enunciação e se inscrevem no enunciado.

O enunciado tem sua origem no ato de enunciação que o constitui, seu tempo e o modo de se referir ao mundo são reconstituídos a partir da verificação da situação de enunciação da qual o enunciado faz parte. A enunciação constitui o laço de união entre a língua e o mundo, possibilitando, assim, a identificação de traços integrantes da enunciação no enunciado, já que ela caracteriza um fato lingüístico, inscrito em um tempo e espaço

⁵⁹ “Les divers états historiques de la production littéraire, en fonction des positionnements qui y sont dominants, filtrent ainsi la population énonciative potentielle. Ils définissent certains profils: fréquenter les milieux mondains ou non, le théâtre ou les hommes de science, herboriser ou faire du sport, voyager, connaître les

definidos.⁶⁰ O estudo da *bio/grafia* de Alfred de Musset busca reconstituir a situação de enunciação de *Lorenzaccio* (1834), permitindo-nos examinar indícios textuais no enunciado de Musset que dizem respeito à situação de enunciação da obra, principalmente, no que concerne a interferência do campo político no campo literário.

A criação e a enunciação literária fazem parte da vida do autor. O modo de analisar as condições do campo literário e a maneira como um autor se posiciona estão relacionados a sua trajetória social, que permite a formulação de estratégias na legitimação de seu discurso perante os outros integrantes do campo literário. Na busca por uma leitura “bio/gráfica” de *Lorenzaccio*, utilizaremos duas biografias do autor. Uma escrita por Paul de Musset, irmão do poeta, publicada em 1888, pela L. Hébert Librairie, a outra, de autoria de Frank Lestringant, publicada em 1999, pela editora Flammarion, e premiada com o prêmio de biografia da Academia Francesa, no mesmo ano.

Entre essas duas fontes biográficas, podemos destacar algumas desseleções relevantes para o nosso estudo. A biografia escrita por Paul de Musset, publicada em 1888, não é documentada, mas serve de fonte para o trabalho de boa parte dos autores da fortuna crítica de *Lorenzaccio*. Por outro lado, a biografia de Lestringant apóia-se em documentos oficiais, dentre estes alguns inéditos, e menciona onde os mesmos se encontram. Conseqüentemente, Frank Lestringant corrige certos equívocos e informações controvertidas presentes na biografia escrita por Paul de Musset. No que tange à obra *Lorenzaccio*, Paul de Musset afirma que Alfred de Musset escreveu a peça após retornar da Itália, país visitado pelo poeta em companhia de George Sand.⁶¹ Lestringant, por sua vez, invalida essa informação e

dessous de la grande politique, etc.” MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire*. Paris: Armand Colin, 2004, p. 119.

⁶⁰ Cf. MAINGUENEAU, Dominique. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris: Seuil, 1996. s.v. *énoncé*.

⁶¹ “D’autres lettres de Florence nous apprirent qu’il avait trouvé dans les chroniques florentines le sujet d’un ouvrage dramatique en cinq actes, et qu’il prenait un grand plaisir à visiter les places publiques et les palais où il

comprova a inexatidão do dado, expondo que o texto da peça foi enviado a um editor parisiense, antes de Alfred de Musset partir para a Itália, estando a peça concluída no outono precedente à viagem.⁶²

Maingueneau, ao tratar da *bio/grafia*, afirma que a mesma percorre dois sentidos: “da vida rumo à *grafia* e da *grafia* rumo à vida”.⁶³ Desta forma, dividimos essa seção em dois momentos: no primeiro, trataremos da trajetória social de Alfred de Musset, até sua entrada efetiva no mundo da criação literária, validada pela sua primeira publicação. E no segundo momento, ocupar-nos-emos das posições de Musset em defesa da legitimação de seu discurso e a tentativa de construir uma carreira como escritor.

3.1.1. A vida rumo à grafia

Alfred de Musset nasceu em Paris, no dia 11 de dezembro de 1810. Originário de uma família cujo título de nobreza foi conquistado no século XVIII, Musset vivia em uma família onde a relação com os textos literários era uma tradição. Seu pai, Victor Donatien Musset-Pathay, publicou sua primeira obra em 1798, intitulada *L'anglais cosmopolite* ou *Voyage de Milord Laysher*. Entre 1818 e 1828, Musset-Pathay, sem trabalho, dedica-se exclusivamente à literatura. Das obras publicadas, destacamos a *Histoire de la vie et des ouvrages de Jean-Jacques Rousseau*, publicada em 1827, por P. Dupond, que credenciou o pai de Musset como a principal referência da memória do filósofo francês, durante o período que compreende a Restauração e o início da Monarquia de Julho.

voulait mettre en scène les personnages de sa pièce. C'était le drame de *Lorenzaccio*.” MUSSET, Paul de. *Biographie d'Alfred de Musset*. Paris: L. Hébert, Librairie, 1888, p.130-131.

⁶² “On a longtemps voulu que *Lorenzaccio* (...), fut conçu, par les étapes successives de Florence et Venise, lors du désastreux voyage d'Italie. Mais l'on sait à présent que le drame était achevé dès l'automne précédent et se trouvait alors en lecture chez un éditeur parisien.” LESTRINGANT, Frank. *Musset*. Paris: Flammarion, 1999, p.15.

⁶³ MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.46.

Os trabalhos literários estão presentes na origem da família de Musset. Seu tio-avô paterno, conhecido como marquês de Musset, escreve um romance epistolar de sucesso: *Correspondance d'un jeune militaire* ou *Mémoires de Luzigny et d'Hortense de Saint-Just*, publicado em 1779. Por parte da família de sua mãe, seu avô Claude Antoine Guyot-Desherbiers escreveu textos literários, no entanto, seu maior sucesso foi a tradução de um drama histórico de Kotzebue, *Le Comte de Bourgogne*, publicado em 1814. Alfred de Musset viveu desde cedo cercado por uma “atmosfera literária”, tendo acesso desde sua infância a livros e aos temas literários do século XVIII. A biblioteca para Alfred de Musset, nesse período, era um lugar peculiar, a leitura era um sinônimo de diversão.⁶⁴

Um dos prazeres de seu avô materno era recitar provérbios e encenar para os netos cenas de comédias publicadas no século XVIII. Destacamos que o gênero provérbio inspirou grande parte da obra dramática de Alfred de Musset, sendo título de suas peças publicadas na *Revue des deux Mondes*. Paul de Musset destaca o prazer de M. Guyot-Desherbiers em representar para seus netos e a presença do gênero literário do provérbio nas obras de Musset:

Ele se divertia recitando comédias inteiras, representando todos os papéis com uma intensidade e um talento que faziam a alegria de seu meio e principalmente de seus netos. (...) O senso poético de nosso avô não se manifestou senão por capricho; mas o que distinguia sobretudo M. Desherbiers, era uma alegria gaulesa, uma maneira pitoresca de dizer todas as coisas que dava um grande encanto a sua conversação. Esse toque de graça original se encontra nas peças do neto, notadamente nos papéis de *Fantasio*, de Valentin e de Octave de *Caprices de Marianne*.⁶⁵

A infância de Alfred de Musset, segundo as biografias consultadas, não foi marcada apenas pelas questões literárias, mas também pela política. O pai de Alfred de Musset, que

⁶⁴ “Tous les livres de la bibliothèque avaient été mis à contribution. Le palais enchanté est sorti des livres, le palais est fait de livres. Alfred et son frère s’y enfouissent, y disparaissent des après-midi entières, les jours de pluie, puis en ressortent, émerveillés et haletants, les vêtements sentant la moisissure, les yeux rougis par la poussière.” LESTRINGANT, Frank. *Op.cit.*, p.41.

⁶⁵ “Il s’amusait à réciter des comédies entières, jouant tous les rôles avec une verve et un talent qui faisaient le bonheur de son entourage, et surtout de ses petits-enfants.(...) Le sens poétique de notre grand-père ne s’est manifesté que par caprice; mais ce qui distinguait surtout M. Desherbiers, c’était une gaité gauloise, une manière pittoresque de dire toutes choses qui donnait un grand charme à sa conversation. Ce tour d’esprit original se retrouve dans les comédies de son petit-fils, notamment dans les rôles de *Fantasio*, de Valentin et d’Octave des *Caprices de Marianne*.” MUSSET, Paul de. *Op.cit.*, p.11-12.

aspirava a uma vida voltada para os trabalhos religiosos, longe da política, teve seus sonhos impedidos por sua condição social e pelos acontecimentos políticos de sua época. As mudanças políticas provocadas pela Revolução Francesa fizeram com que Musset-Pathay trabalhasse na administração militar. Durante o período do Terror, o pai do poeta esteve preso apenas por 24 horas, reconquistando sua liberdade por meio de seu prestígio familiar. Em 1818, Musset-Pathay foi deposto do cargo militar, por “manifestar idéias liberais”,⁶⁶ o que o obrigou a dedicar-se intensamente à carreira literária. Musset-Pathay era descrito como um homem do *Ancien Régime*, partidário de ideais republicanos e defensor dos sentimentos cívicos, marcando a posição política da família.⁶⁷

As lembranças de Alfred de Musset sobre sua infância são sinônimas de fracasso. A fome assolava Paris, Napoleão é derrotado na Rússia, as famílias eram forçadas a ceder seus chefes às batalhas, nas quais muitos foram mortos e outros retornavam à França, mutilados pelo frio. Além disso, a derrota de Napoleão para os aliados há uma relação direta com a vida da família de Alfred de Musset. Os Musset aderiram aos ideais da Revolução e a queda do imperador provoca um desespero na família, pois eles vêem seus ideais tombarem diante do novo panorama político na França.⁶⁸ Frank Lestringant destaca os fatos sociais que cercaram a infância do poeta:

As primeiras lembranças de infância são aquelas da derrota. Abril de 1814. Paris faminta, os resmungos, o retorno da Rússia, mutilados pelo frio, e os cavaleiros do exército russo acampando nos Champs-Élysées (...) Posteriormente, é o breve clarear do 21 de março de 1815: a silhueta deselegante do imperador nas Tuileries, regressando da ilha de Elba, vestindo o uniforme dos dragões com as costas brancas, as botas de cavalaria, a cabeça descoberta, aclamado quinze minutos e depois novamente exilado.⁶⁹

⁶⁶ Cf. MUSSET, Paul de. *Idem*, p.15.

⁶⁷ Cf. LESTRINGANT, Frank. *Idem*, p.33.

⁶⁸ “Malgré leur noblesse que la légende familiale fait remonter à un parent de Jeanne d’Arc, les Musset ont adhéré sans réserve aux idéaux de la Révolution et se désespèrent de la victoire des alliés.” LESTRINGANT, Frank. *Idem*, p.22.

⁶⁹ “Les premiers souvenirs d’enfance sont ceux de la défaite. Avril 1814. Paris famine, les grognards, retour de Russie, mutilés par le froid, et les cosaques bivouaquant sur les Champs-Élysées (...) Puis c’est la brève éclaircie du 21 mars 1815: la silhouette pataude de l’empereur aux Tuileries, revenu de l’île d’Elbe, portant l’uniforme des dragons à revers blancs, les bottes à l’écuyère, la tête découverte, acclamé un quart d’heure puis à nouveau exilé.” LESTRINGANT, Frank. *Idem*, p.22.

No capítulo II, da primeira parte do romance *La confession d'un enfant du siècle*, publicado em 1836, Musset descreve as lembranças de sua infância, reportando-se ao período compreendendo os anos de 1814 e 1815 :

Durante as guerras do Império, enquanto os maridos e os irmãos estavam na Alemanha, as mães inquietas tinham colocado no mundo uma geração ardente, pálida e nervosa. Concebidos entre duas batalhas, criados em colégios ao rufo dos tambores, milhares de crianças se olhavam entre si com um olhar sombrio, experimentando seus fracos músculos. De tempos em tempos, os pais ensangüentados apareciam, levantavam-nos sobre o peito coberto de ouro e depois, colocavam-nos no chão e montavam novamente seus cavalos.⁷⁰

Embora tenha seus investimentos políticos abalados, Musset-Pathay faz com que seus filhos ingressem no colégio Henri IV, que acolhia apenas estudantes cujas famílias detivessem prestígio social. A entrada de Musset nessa instituição de ensino, em 1819, é um ponto importante em sua trajetória como escritor. Nesse colégio, o poeta conhece o também futuro escritor, Paul Foucher, irmão de Adèle Foucher, que viria a ser esposa de Victor Hugo.

Através de seu colega de turma, Musset, aos 11 anos, conhece Victor Hugo, à época com 20 anos, no momento em que acabara de publicar seu primeiro livro *Odes et poésies diverses* (1821). Alfred de Musset, no colégio Henri IV, contou ainda com a companhia do duque de Chartres, futuro duque de Orléans, filho de Luís Filipe. Esse laço de amizade garantiria um acesso futuro do poeta aos membros da corte, fato relatado por Lestringant: “Depois de 1830, Musset desempenha de vez em quando o papel de poeta oficial do regime, estigmatizando o atentado de Meunier, celebrando o nascimento do conde de Paris e, finalmente pranteando a morte acidental do duque de Orléans, em 1842”.⁷¹

⁷⁰ “Pendant les guerres de l’Empire, tandis que les maris et les frères étaient en Allemagne, les mères inquiètes avaient mis au monde une génération ardente, pâle, nerveuse. Conçus entre deux batailles, élevés dans les collèges au roulement des tambours, des milliers d’enfants se regardaient entre eux d’un oeil sombre, en essayant leurs muscles chétifs. De temps en temps leurs pères ensanglantés apparaissaient, les soulevaient sur leurs poitrines chamarrées d’or, puis les posaient à terre et remontaient à cheval.” MUSSET, Alfred. *La confession d’un enfant du siècle*. In.:____. MUSSET, Alfred. *Oeuvres complètes en prose*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1951, p. 81.

⁷¹ “(...) Après 1830, Musset joua de temps à autre le rôle de poète officiel du régime, stigmatisant l’attentat de Meunier, célébrant la naissance du comte de Paris et déplorant pour finir la mort accidentale du duc d’Orléans, en 1842.” LESTRINGANT, Frank. *Op.cit.*, p.47.

A passagem do poeta pelo colégio Henri IV, contribuiu para que Musset não só frequentasse um espaço social de prestígio, mas também conquistasse relativo prestígio na sociedade francesa, à época. Alfred de Musset foi premiado por diversas vezes, nesse colégio. Dentre essas distinções, destaca-se o prêmio de dissertação latina no concurso geral dos colégios franceses, recebido em 1827. A elaboração dessa dissertação previa um bom domínio da filosofia e a cerimônia de premiação contou com a presença da família d'Orléans. Tal prêmio alimentou os sonhos da mãe do poeta de que seu filho ingressasse na *École Polytechnique*, tornando-se engenheiro.

No entanto, o futuro profissional de Alfred de Musset, cujas previsões eram brilhantes, contrasta com indecisões e decisões precipitadas, culminando na atividade de escritor. Primeiramente, o autor de *Lorenzaccio* inscreve-se no curso superior de direito, posteriormente no curso de medicina, todavia, o autor decide abandonar os cursos e desiste das duas carreiras. Em 1828, Musset decide iniciar-se no trabalho com as belas artes. Encorajado por seu professor de desenho, o poeta passou a estudar a matéria. Paul de Musset ressalta, na biografia de seu irmão, a presença das artes plásticas em suas obras:

Sua tristeza se acalmou quando seu professor de desenho, assustado com seus progressos, declarou-lhe que ele tinha aptidão para ser pintor. A idéia que ele pudesse ter uma vocação, trouxe-lhe a coragem de volta. Ele passava as manhãs no museu do Louvre e seus cartões se enchiam de desenhos.⁷²

Frank Lestringant destaca o fato de Delacroix admirar a forma de Musset desenhar e ressalta as preferências do poeta no que diz respeito às técnicas de pintura: “Musset preferia o traço à superfície, o desenho à cor. Nisso ele se mostrava clássico.”⁷³ O poeta vivencia um debate presente no campo artístico por, no mínimo, dois séculos; a querela entre os pintores

⁷² “Son chagrin se calma lorsque son maître de dessin, étonné de ses progrès, lui déclara qu’il ne tiendrait qu’à lui d’être un peintre. A l’idée qu’il pouvait avoir une vocation, le courage lui revint. Il passa des matinées au musée du Louvre et ses cartons se remplirent de dessins.”, Paul de. *Op.cit.* , p. 76.

desenhistas e os pintores coloristas, retomada pelo romantismo, está presente em *Lorenzaccio*, debatida a partir da caracterização do personagem do pintor-artista Tebaldeo. Observamos a reserva de Lestringant ao lidar com a dicotomia que envolve os críticos na tentativa de classificar o trabalho de Alfred de Musset. Seria o autor um poeta clássico ou romântico? A pluralidade que envolve a expressão artística de Musset tem como um dos pontos centrais as posições por ele defendidas, nos círculos freqüentados pelos literatos, na França de sua época, entre os quais o *Cénacle romantique*.

3.1.2. A grafia rumo à vida

Depois de fracassadas apostas, Alfred de Musset decide entrar no mundo das letras, como escritor. Em 1828, o jornal *Provincial* de 31 de agosto publica *Un rêve*, poesia de Musset, que ele assina “A.D.M”. No mesmo ano, o poeta publica *L’anglais mangeur d’opium*, uma tradução livre do texto de Thomas Quincey: *The english opium eater*. Nesse mesmo ano, Alfred de Musset passa a freqüentar o *Cénacle romantique*, que se reunia na casa de Victor Hugo e o salão do *Arsenal*, situado à casa do escritor Nodier. Esses locais eram freqüentados, entre outros, por escritores, pintores, escultores, que se reuniam para discutir as tendências da arte, naquele período.

No *Cénacle*, onde as reuniões aconteciam durante a semana, as atividades possuíam um caráter militante, limitando-se a leitura de versos. Victor Hugo organizava, ainda, excursões na ilha da cidade de Paris e escaladas na igreja de *Notre Dame* a fim de observar o pôr do sol sobre o rio Sena, programas que não agradavam a Musset.⁷⁴ O poeta simpatizava mais com as reuniões na casa de Charles Nodier, local reservado não só para a leitura de versos. Nesse salão, os poetas também dançavam ao som do piano e podiam apreciar a

⁷³ “Musset préférerait le trait à la surface, et le dessin à la couleur. En cela il se montrait classique.” LESTRINGANT, Frank. *Musset*. Paris: Flammarion, 1999, p.60.

decoração conservadora dos costumes do século XVIII, o que não ocorria no *Cénacle*, correspondendo, assim, aos anseios estéticos de Alfred de Musset.

Os escritores, em particular, aproveitavam esses “espaços de troca” para divulgarem suas obras e examinarem o campo literário, definindo seus projetos e suas estratégias para legitimarem seus escritos. O autor de *Lorenzaccio*, ao frequentar os dois salões, teve também a oportunidade de conhecer autores consagrados na sociedade francesa. No salão do Arsenal, destaca-se a presença assídua de Alphonse de Lamartine, Alfred de Vigny, Charles Augustin Sainte-Beuve e os irmãos Deschamps. As reuniões no *Cénacle romantique*, além dos autores supracitados, contavam com a presença de Prosper Mérimée e Louis Boulanger.⁷⁵ Alfred de Musset penetrava, assim, no mundo dos criadores, onde ele devia adequar-se às regras e negociar através de seus posicionamentos, o direito de enunciar, começando a definir, então, sua trajetória no campo literário.

Alfred de Musset, enquanto novo integrante do *Cénacle* situa-se em meio a escritores consagrados, compartilhando os empreendimentos do projeto de afirmação da estética romântica, tendo como representante maior o escritor Victor Hugo. Os membros do *Cénacle* defendiam, na teoria, certas regras como, por exemplo, o fato de não admitirem a cópia, o regimento de um mestre e a implantação de modelos estéticos a serem seguidos pelo grupo. O romantismo priorizava o escritor como criador. Alfred de Musset, com todas suas referências do século XVIII, deveria adaptar-se a esse meio e, sobretudo, criar. Além disso, deve-se levar em conta o fato de Musset, ainda jovem, integrar uma geração em que os escritores e os grandes temas literários, se não desenvolvidos, estavam sendo difundidos pelos autores românticos. Como ser original? Heyvaert destaca em *L'esthétique de Musset* (1996):

Imitar Homero é uma coisa; desejar ser Chateaubriand ou Schiller
(contemporâneos), já é bem diferente. Sobretudo se, como Musset,

⁷⁴ Cf. LESTRINGANT, Frank. *Idem*, p.70.

⁷⁵ “Musset avait été introduit, par son condisciple et ami Paul Foucher, dans la maison de M. Victor Hugo. Il y voyait MM. Alfred de Vigny, Prosper Mérimée, Sainte-Beuve, Émile et Antony Deschamps, Louis Boulanger, etc.” MUSSET, Paul de. *Op.cit.*, p.78.

freqüentam-se círculos onde o jovem Hugo já surge como mestre. Ser original como tal ou qual que vive ainda e o esmaga com a sua glória (Lamartine) ou de sua fama nascente (Hugo) ou outro que possui centenas de pálidos imitadores (Byron), é viver na contradição e privar-se da liberdade de existir, no momento mesmo onde se declara existir.⁷⁶

Seguindo os ritos genéticos do campo literário de sua época, Alfred de Musset, após a redação de *Contes d’Espagne et d’Italie* (1830), promove uma reunião para exhibir seus versos. A obra era composta de versos líricos, poemas narrativos em forma de diálogo e o drama em verso *Les Marrons du feu*. A leitura foi feita no *Arsenal* e, uma vez testada sua aceitação e sendo esta bem aceita, o poeta publica a coletânea em 1830, pela editora Urbain Canel. A reunião promovida por Musset, no salão de Nodier, e não na casa de Victor Hugo, não denotaria um posicionamento do autor no campo literário?

No salão de Victor Hugo, chefe da “escola romântica”, predominavam a erudição e os costumes mundanos, juntamente com o projeto desse escritor de desenvolver uma literatura participante dos debates políticos na sociedade francesa da época. Musset, cujo projeto estético se diferenciava daquele de Hugo, prefere freqüentar o *Arsenal*, onde para ele a literatura preservava a elegância e as relações sociais, como no Antigo Regime. Além disso, Alfred de Musset expressava idéias políticas conservadoras, situando-se cada vez mais distantes daquelas de Victor Hugo, cujas ambições políticas atravessavam as letras. Lestringant destaca os motivos da escolha de Musset:

Era aos olhos da lembrança o improvável encontro do espírito da adolescência e da tradição mais venerável, a mais enraizada na nobreza das letras e naquela do sangue - essas duas nobrezas que se reuniam nas pessoas de Lamartine, Vigny e Musset. A literatura, então, não era um exercício afetado, nem uma corrida por honrarias, mas um jogo de salão, onde a elegância do Antigo Regime se aliava à juventude do novo século.⁷⁷

⁷⁶ “Imiter Homère ou appliquer les préceptes d’Aristote est une chose; vouloir être Chateaubriand ou Schiller (des contemporains), une autre. Surtout si, comme le très jeune Musset, on fréquente les cercles romantiques où le jeune Hugo fait déjà figure de maître. Être original comme tel ou tel qui vit encore et vous écrase de sa gloire (Lamartine) ou de sa renommée naissante (Hugo) ou tel autre qui a des centaines de pâles imitateurs (Byron), c’est vivre dans la contradiction et s’interdire la liberté d’être au moment même où on déclare être.” HEYVAERT, Alain. *Op.cit.*, p. 58.

⁷⁷ “C’était aux yeux du souvenir l’improbable rencontre de l’esprit d’adolescence et de la tradition la plus vénérable, la mieux enracinée dans la noblesse des lettres et dans celle du sang – ces deux noblesses que réunissaient dans leur personne Lamartine, Vigny et Musset. La littérature, alors, n’était pas un exercice guindé

Ao visitarmos o contexto da publicação de *Contes d’Espagne et d’Italie*, podemos observar que a política convivia com a criação dos escritores e, de certa forma, nela interferia. A própria luta no campo literário da época denotava uma “guerra das letras” instaurada entre os clássicos e românticos, os quais tinham como um de seus objetivos dominar a cena teatral na França. Na época, o campo literário apresentava essa tensão entre os dominantes (clássicos) e os dominados (românticos) que tinham as obras *Cromwell* (1827) *Henri III et sa cour* (1829) e *La Marion de Lorme* (1829), como expressões de uma nova estética teatral, o drama romântico. A luta desse gênero, para ascender ao lugar de maior prestígio na hierarquia dos gêneros literários, na França, tem a estréia de *Hernani* (1830),⁷⁸ como episódio histórico marcante, provocando uma nova distribuição de capital simbólico no interior do campo literário. Essa redistribuição de capital interfere diretamente nas futuras escolhas de seus agentes.

Alfred de Musset, no entanto, adota uma posição de distância dos combates, ocupando-se em recitar versos para o grupo; ao mesmo tempo em que despertava a admiração de alguns como Sainte-Beuve e Vigny, distanciava-se dos ideais estéticos dos integrantes do *Cénacle*. Tentando seguir o gênero lírico em voga na época, o das baladas, Alfred de Musset recita, no salão de Victor Hugo, a poesia *Ballade à la lune* (1830). A mesma é criticada por ser considerada de baixo nível de consistência,⁷⁹ pois Musset não pretende desenvolver uma estética voltada para o cuidado com a forma e nem o estilo dos poetas de seu tempo. Os críticos, ao reprovarem as escolhas de Alfred de Musset, contradizem a “liberdade” de criação romântica, evidenciando que os escritores românticos obedeciam, em certa medida, à regras de produção pré-estabelecidas.

ni une course aux honneurs, mais un jeu de société où l’élégance de l’Ancien Régime s’alliait à la jeunesse du siècle nouveau.” LESTRINGANT, Frank. *Op.cit.* , p.69.

⁷⁸ Cf. NAUGRETTE, Florence. *Op.cit.* , p. 137-143.

Musset diverge do projeto estético de Victor Hugo, suas rimas possuem um caráter prosáico⁸⁰ e, diferentemente do que era esperado, fizeram com que o grupo associasse suas obras à estética clássica. O escritor posiciona-se como um poeta independente do grupo, rejeita o rótulo de discípulo e, ao mesmo tempo, por não seguir as normas de escrita dos românticos, cultiva a imagem de *enfant*, um autor descuidado. Musset tenta, assim, diferenciar-se dos outros poetas de seu meio, para legitimar seu discurso, como um autor original.

Sem modelo de escritor, Musset deve tentar uma forma original. Assim, o poeta se afasta da escola da rima dos componentes do *Cénacle*, não mais freqüentando as reuniões do grupo. O desejo de liberdade para criar é discutido por Eric L. Gans:

Pois o eu individual do criador não pode se definir senão se diferenciando de seus antecessores. A análise das relações de iniciante com seus mestres revelará menos um novo conteúdo experimental que procura uma expressão formal, do que a busca de algo de novo para dizer.⁸¹

O choque entre as posições de Musset e aquelas defendidas no *Cénacle* ocasionaram um clichê de leitura, com o qual o leitor das obras do poeta deve lidar a todo momento: ele é visto como sendo um poeta fora de seu tempo, um poeta clássico freqüentador de espaços românticos. Em nossa leitura, o fato de Alfred de Musset preferir não pertencer ao “seleto” grupo dos poetas românticos e buscar referências nas artes do século XVIII denota o estado *paratópico*⁸² do autor no campo literário. Isso porque mesmo não sendo identificado como um autor romântico, o poeta integra o campo literário de sua época, freqüentando outros salões como o de Achille Devéria e aquele de Charles Nodier. Assim, continua mantendo contatos com outros artistas, em busca de estratégias para a legitimação de seu discurso.

⁷⁹ Cf. LESTRINGANT, Frank. *Op.cit.*, p. 76.

⁸⁰ “Musset donne à ses vers une tournure prosaïque.” HEYVAERT, Alain. *Op.cit.*, p. 164.

⁸¹ “Car le moi individuel du créateur ne peut se définir qu’en se différenciant de ses prédécesseurs. L’analyse des rapports d’un écrivain débutant avec ses maîtres révélera moins un nouveau contenu expérimentel qui cherche une expression formelle qu’une quête de quelque chose de nouveau à dire.” GANS, ERIC L. *Musset et le drame tragique*. Paris: Librairie José Corti, 1974. p.48.

Maingueneau adverte que a falta de um lugar enunciativo definido é própria da condição do escritor:

A pertinência ao campo literário não é, portanto, a ausência de qualquer lugar, mas antes uma negociação entre o lugar e o não lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar. Essa localidade paradoxal, vamos chamá-la paratopia.⁸³

Por fazer parte do campo literário e acompanhar suas mudanças, Alfred de Musset anseia também pela cena teatral, como outros autores de sua época. Através da publicação de *Les Marrons du feu*, em *Les Contes d'Espagne et d'Italie*, Musset apresenta ao público-leitor, uma peça em versos, dando indício, por que não dizer, de uma primeira manifestação do gênero que criará com a publicação de *Un spectacle dans un fauteuil*, publicado em 1833, pela editora Renduel. Mesmo que Alfred de Musset adote um posicionamento de distância em relação a uma batalha no campo literário, principalmente, no que tange a oposição entre clássicos e românticos, ele pretende atingir o público do teatro, um público mais diversificado e, ao mesmo tempo; assiduamente presente nas salas, o que garantiria ao autor prestígio e lucro financeiro.

A tendência da dramaturgia em Alfred de Musset não se restringe a tal peça em versos. A coletânea dos *Contes d'Espagne et d'Italie* caracteriza-se por uma série de poemas dialogados, denotando a atitude do autor de aproximar o gênero dramático do gênero poético. Ainda em 1830, Alfred de Musset, em busca da glória enquanto dramaturgo, compõe uma peça para a cena, que é aceita pela direção do *Théâtre des nouveautés*. No entanto, o poeta não tem êxito, sua peça não é encenada. Segundo Paul de Musset, a peça, que estava prestes a

⁸² Cf. MAINGUENEAU, Dominique. *Op.cit.*, p.28-43.

⁸³ MAINGUENEAU, Dominique. *Idem*, p. 28.

ser representada,⁸⁴ não foi encenada em decorrência das conturbações políticas oriundas do período da Revolução de Julho.⁸⁵

Harel, diretor do teatro Odéon, que era considerado a segunda cena francesa, em 1830, encomenda uma comédia e Alfred de Musset se volta para a redação de *La Nuit Vénitienne*. A encenação da peça não corresponde às expectativas do público do teatro que a via durante toda a encenação. Persistente, Musset tenta ainda uma segunda representação, também sem sucesso. A fracassada tentativa do autor é narrada por Paul de Musset, tendo como grande exemplo a cena entre o príncipe d'Eisenach e Laurette, na estréia da peça:

A senhorita Béranger, trajando um belo vestido de cetim branco, estava deslumbrante devido a seu encanto e juventude. Enfim os risos se acalmaram por um instante. Por infelicidade, a atriz, olhando do alto do balcão, se o ciumento Razetta ainda estava a postos, apóia-se em um cançado verde cuja pintura não havia tido tempo de secar; ela se volta para o público marcada de quadrados esverdeados, desde a cintura até os pés.⁸⁶

A peça, por fornecer uma resposta negativa do público, sobretudo no que diz respeito à montagem, torna esse acontecimento marcante na carreira de Musset. O público assistiu à tentativa de encenação de uma peça escrita em prosa, cujo tema trata de um rapto legal de Laurette, vendida ao príncipe d'Eisenach e desejada por Razetta. A peça, diferentemente de um drama romântico, apresenta seis personagens e divide-se em três cenas que compõem um único ato. Alfred de Musset apresenta ao público um gênero específico de teatro, a comédia. Mesmo não seguindo a nova tendência da dramaturgia da época, que previa a mistura de gêneros, o poeta tenta trazer algo de novo para o campo e apresenta uma comédia “inovada”, com uma estrutura de diálogos e um tom distintos da comédia tradicional.⁸⁷ Essas marcas

⁸⁴ “Dans la mesure où le théâtre touche un public vaste et assidu, il est, en ce moment, le genre le plus convoité par les auteurs (...)”. NAUGRETTE, Florence. *Op. cit.*, p.77.

⁸⁵ “Je ne sais pas ce qui a pu empêcher la représentation, probablement la révolution de Juillet.” MUSSET, Paul de. *Op.cit.*, p. 98.

⁸⁶ “Mademoiselle Béranger, vêtue d'une fort belle robe de satin blanc, était éblouissante de fraîcheur et de jeunesse. Enfin, les rieurs se calment un instant. Par malheur, l'actrice, en regardant du haut du balcon si le jaloux Razetta est encore à son poste, s'appuie sur un treillage vert dont la peinture n'avait pas eu le temps de sécher; elle se retourne vers le public toute bariolée de carreaux verdâtres, depuis la ceinture jusqu'aux pieds.” MUSSET, Paul de. *Op.cit.*, p. 100.

⁸⁷ Cf. THOMASSEAU, Jean-Marie. *Op.cit.*, p. 39.

textuais, acrescidas da falha na montagem da peça, podem, assim, explicar a recusa do público a *La nuit vénitienne*.

A indicação cênica do texto, como as didascálias, mostra-nos uma preocupação de Alfred de Musset com a montagem do cenário de *La nuit vénitienne*. Musset apresenta a primeira cena da peça em uma rua, durante a noite, deslocando os personagens para “uma sala dando para o jardim”,⁸⁸ na segunda cena. Na cena final Musset escreve “o mesmo cenário que na primeira cena”.⁸⁹ Tal inquietação do autor justifica-se pela estrutura cênica francesa, em 1830, pois a cada mudança de local da cena, os cenários eram modificados enquanto as cortinas das salas tampavam os palcos. O cenário, para o público, era parte integrante do espetáculo, executado por pintores especializados, sendo comparado a uma tela. Nesse sentido, a má execução de um cenário, como foi o caso de *La nuit vénitienne*, era sinônimo de reprovação do público.⁹⁰ O fracasso na encenação desta peça torna-se emblemático para a trajetória de Alfred de Musset, que desiste de escrever para a cena. Todavia, o poeta não abandona a dramaturgia e decide escrever peças de teatro para a leitura. Nesse sentido, cabe examinar de que forma esse acontecimento interferira na trajetória do poeta: seria o autor capaz de tirar proveito desse acontecimento para validar seu discurso, em outro momento de sua trajetória? Até que ponto o projeto estético da criação de um teatro para a leitura pode ser lido como uma resposta à repercussão negativa da primeira encenação de um texto de Musset?

3.2. LORENZACCIO E O PROJETO ESTÉTICO DO SPECTACLE DANS UN FAUTEUIL

⁸⁸ “Une salle donnant sur un jardin. Plusieurs masques se promènent.” MUSSET, Alfred de. *La nuit vénitienne*. In.: _____. *Théâtre complet*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1990, p.15.

⁸⁹ “La même décoration qu’à la première scène. On entend sonner l’heure dans l’éloignement”. MUSSET, Alfred de. *Op. cit.*, p.28.

⁹⁰ Cf. NAUGRETTE, Florence. *Op.cit.*, p.110-115.

O fracasso de *La nuit vénitienne* marca uma mudança na trajetória de Alfred de Musset, que nega a cena e decide escrever um teatro para a leitura. Essa reavaliação de seu trabalho enquanto escritor desencadeia a criação de um gênero teatral inexistente na França, em 1830, o teatro para a leitura. O investimento em tal gênero, no entanto, não se deu fortuitamente, pois fazia parte do *habitus* do público francês a leitura de peças em revistas da época ou publicadas em volume, mediante seu sucesso nas cenas francesas. Ao posicionar-se em um espaço do campo ainda não ocupado e visando manter-se afastado da escola romântica, Musset investe em um gênero que, mesmo não atingindo um vasto público, garantiria ao poeta, em caso de sucesso, a captação de bens simbólicos, tendo em vista a pretensão de legitimar-se socialmente como escritor.

A criação deste gênero só se concretiza em 1833, com a publicação de *Un spectacle dans un fauteuil*, coletânea de peças em forma de versos. A manifestação de tal gênero não se dá ao acaso, sendo fruto de um conjunto de posicionamentos anteriores. O investimento genérico em um teatro para a leitura, antes de tudo, integra o projeto artístico de Alfred de Musset de ser um criador independente, original. A renúncia à cena ilustra, *a priori*, um posicionamento do autor, que distingue seu projeto artístico daqueles de seus contemporâneos, em uma posição marginal⁹¹ no campo literário.

Alfred de Musset, entre o fracasso da encenação de *Noites de Veneza* e a publicação do primeiro *Un spectacle dans un fauteuil*, participa do projeto da *Revue fantastique* no jornal *Le Temps*. Nesse projeto, o poeta, que precisa seguir sua carreira de escritor para se manter economicamente na sociedade, escreve crônicas do cotidiano, nas quais podemos ler posicionamentos do autor no que diz respeito à política, à estética e ética, sobretudo, no que se refere à arte de seu tempo. Para ilustrar, podemos citar a crônica do dia 21 de março de 1831,

⁹¹ “Renoncer à écrire pour le drame, c’est adopter une attitude de marginalisation volontaire.” NAUGRETTE, Florence. *Idem*, p. 150.

onde Musset retrata a relação entre o editor e o escritor, que pode ser observada na fala do poeta:

Creio meu caro editor, retoma o outro com desembaraço, que nós não alcançaremos jamais o fim de nosso investimento. Publicar algo neste momento! Quando toda a Europa só comete a loucura de se ocupar de política! Não se lê mais, oh, meu caro tipógrafo-livreiro! Só os jornais são lidos.⁹²

Alfred de Musset que havia iniciado sua função de colaborador nesse jornal, em 1830, com a seção *théâtres secondaires*, desenvolve o projeto das revistas fantásticas, espaço de enunciação que permite ao poeta posicionar-se no campo literário, e conseqüentemente, avaliar as condições para seus futuros investimentos. Graças à tarefa de crítico de teatro, que lhe confere um espaço no campo literário, para enunciar seu posicionamento, o poeta toma consciência de seu projeto estético, consolidado no acolhimento de sua proposta pelo editor Renduel, o qual publica a primeira coletânea de *Un spectacle dans un fauteuil*, em 1833.

Após a Revolução que instaura a Monarquia de Julho, Renduel tornara-se um prestigioso editor, investindo em projetos de autores da escola romântica, tais como Victor Hugo, Sainte-Beuve e Vigny⁹³. A publicação dessa coletânea pela editora de Renduel pode ser também associada à posição paratópica de Musset no campo. Mesmo não seguindo os preceitos da escola romântica, o autor enuncia sua obra através de um editor que investe na escrita de escritores legitimados socialmente como românticos. Musset explora, por meio de seu capital social, a oferta do editor Renduel, que torna seu projeto possível. A troca entre editores e escritores para concretização do projeto estético de um escritor é enfatizada por Pierre Bourdieu:

Restaria examinar como o projeto criador pode surgir do encontro entre as disposições particulares que um produtor (ou um grupo de produtores)

⁹² “Je crois, mon cher éditeur, reprit l’autre avec transe, que nous ne viendrons jamais à bout de notre entreprise. Publier quelque chose dans ce moment-ci! lorsque toute l’Europe est assez folle pour s’occuper de politique! On ne lit plus, ô mon cher imprimeur-libraire! On ne lit plus que les journaux.” MUSSET, Alfred de. *Op.cit.*, p. 800.

⁹³ Cf. JULLIEN, Adolphe. *Le romantisme et l’éditeur Renduel*. Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle, 1897, p.23.

introduz no campo (em razão de sua trajetória anterior e de sua posição no campo) e o espaço dos possíveis inscritos no campo (o que se coloca sob o termo vago de tradição artística ou literária).⁹⁴

A adaptação do projeto estético às condições do campo está presente na criação do gênero de um teatro para a leitura de Alfred de Musset. O poeta não concretiza uma ruptura plena no gênero dramático. Após escrever a primeira coletânea⁹⁵, em versos, o autor publica, em 1834, a segunda coletânea do *spectacle* em prosa, tendo como destaque a inédita peça *Lorenzaccio*. Essa obra é publicada por outra editora, a livraria da *Revue des deux Mondes*, cujo editor comprara os direitos de exclusividade nas publicações do autor em 1833. Com *Lorenzaccio*, Alfred de Musset apropria-se do gênero drama romântico subvertendo-o e aposta na adoção de um etos romântico para enunciar sua obra. O autor não promove uma inovação sem precedentes no campo literário, ele subverte o gênero de prestígio, junto a certos grupos no campo, e ao mesmo tempo, segue as regras negociadas entre seus integrantes, objetivando sua legitimação.

Alfred de Musset, ao recusar a escrita para o palco, não precisa tratar da montagem das cenas que o atrapalharam em *La nuit vénitienne*. No entanto, o público vasto que freqüentava as salas francesas não mais seria atingido; Musset escolhe a escrita voltada para um público restrito, o público leitor de peças de teatro. As adaptações de Musset às regras e ao interesse do público podem ser observadas em dois posicionamentos distintos do autor, quando das duas publicações de *Un spectacle dans un fauteuil*. A primeira, escrita em versos, segue uma das premissas de Victor Hugo, no *Préface de Cromwell*. Victor Hugo defende a valorização dos versos no teatro dando à mesma um caráter elitista, e não “utilitário”, caracterizado pela

⁹⁴ BOURDIEU, Pierre. *Op.cit.*, p. 149.

⁹⁵ A primeira coletânea reúne duas peças dramáticas em verso: *La coupe et les lèvres* e *À quoi rêvent les jeunes filles*, e um conto em verso: *Namouna*.

escrita em prosa.⁹⁶ Essa posição do poeta ilustra, ao mesmo tempo, uma tentativa de agradar o público das salas francesas, habituado a assistir a peças de teatro em versos.

Na segunda coletânea, publicada em 1834, Alfred de Musset apresenta peças em prosa, adotando um outro posicionamento. A questão de uma ruptura com os versos, presentes no teatro clássico é defendida por outros escritores, adeptos do drama romântico, como é o caso de Alfred de Vigny. Esse autor em *Lettre à Lord**** (1829) propõe uma diversidade nas formas de escrita, na qual cada personagem de uma peça possuiria forma particular de se dirigir ao público; dependendo de sua condição na sociedade representada, o mesmo deveria expressar-se em verso ou prosa:

Cada homem, em sua habitual conversação, não tem suas fórmulas favoritas, suas palavras costumeiras nascidas de sua educação, de sua profissão, de seus gostos, aprendidas na família, inspiradas por seus amores e suas aversões naturais, por seu temperamento bilioso, sangüíneo ou nervoso; ditadas por um espírito apaixonado ou frio, calculador ou cândido?⁹⁷

A posição de Alfred de Musset, ao escrever peças em prosa, inscreve-se em uma possibilidade de ruptura, mas também em uma adequação de seu trabalho aos desejos dos editores e ao mercado. Paul de Musset relata a resistência de Renduel em publicar o primeiro *Spectacle*: “Os versos, dizia ele, não eram um gênero fácil de distribuir, enquanto que a prosa era vendida com muita facilidade”.⁹⁸ Essa mudança na forma de escrita das peças também está relacionada a sua recepção. A leitura que Musset promovia de suas peças em verso pareceu não agradar muito e surge, à época, uma contestação sobre a originalidade das obras.⁹⁹

⁹⁶ Cf. NAUGRETTE, Florence. *Op. cit.*, p. 68-75.

⁹⁷ “Chaque homme, dans la conversation habituelle, n’a-t-il pas ses formules favorites, ses mots coutumiers nés de son éducation, de sa profession, de ses goûts, appris en famille, inspirés par ses amours et ses aversions naturelles, par son tempérament bilieux, sanguin ou nerveux; dictés par un esprit passionné ou froid, calculateur ou candide?” VIGNY, Alfred de. *Lettre à Lord****. In.: ____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1950, p.340.

⁹⁸ “Les vers, disait-il, n’étaient pas une denrée facile à écouler, tandis que la prose se vendait comme du pain.” MUSSET, Paul de. *Idem*, p. 112.

⁹⁹ Cf. MUSSET, Paul de. *Op. cit.*, p. 112-113.

Na segunda publicação de *Un spectacle dans un fauteuil*, em agosto de 1834, Alfred de Musset reúne peças já publicadas na *Revue des deux Mondes*, mesmo sem terem sido representadas. No primeiro volume dessa coletânea, encontravam-se o inédito texto de *Lorenzaccio* e *Les caprices de Marianne*, publicada em 1833. No segundo volume, encontravam-se *André del Sarto* (1833), *Fantasio* (1834), *On ne badine pas avec l'amour* (1834) e *La nuit vénitienne* (1830), que fora publicada na *Revue de Paris*, em 1831.

No percurso desse trabalho, muitas questões surgiram sobre a validade da classificação de *Lorenzaccio*, como teatro. O próprio título da coletânea das peças chama-se *Un spectacle dans un fauteuil* (Um espetáculo numa poltrona), e não teatro numa poltrona. Sendo assim, seria possível afirmar que *Lorenzaccio* pertence ao gênero dramático, uma vez que não visa a cena, e sim a publicação? Cabe então destacarmos de que forma o texto da peça apresenta características formais de um texto teatral.

Ao examinarmos o texto de *Lorenzaccio*, observamos que o autor apresenta vinte e seis personagens nomeados, e ainda personagens que são apenas referidos, como por exemplo: “duas damas da corte e um oficial alemão; um ourives, dois preceptores e duas crianças, pagens, soldados, cortesãs, bandidos, alunos, serviçais, burgueses, etc; etc.”¹⁰⁰ Alfred de Musset, aproveitando-se das quebras das unidades de lugar e de tempo, compõe uma peça cujas cenas se passam em diversos locais e esse deslocamento ocorre de forma rápida. A fim de ilustrar tal deslocamento, levantamos as indicações dos locais no primeiro ato da peça, denotando a diversidade espacial presente no texto: “Um jardim” (cena I), “Uma rua” (cena II), “Na casa do marquês Cibo” (cena III), “Um pátio do palácio do duque” (cena IV), “Diante da igreja de Santo-Miniato, em Montolivet” (cena V) e “À beira do Arno” (cena VI).¹⁰¹

¹⁰⁰Cf. MUSSET, Alfred de. *Lorenzaccio*. In.: _____. *Théâtre complet*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1990, p.137-138.

¹⁰¹ Cf. MUSSET, Alfred de. *Op. cit.*, p. 137-236.

O fato de apresentar, ao longo da peça, atos cujas cenas se passam em locais diversos, e sobretudo, o deslocamento de Florença para Veneza no último ato, mostra a impossibilidade de sua encenação, uma vez que em 1834, os teatros ainda não possuíam recursos cênicos para sua montagem: o palco giratório que viabiliza essa sucessão de cenários é um recurso cênico do século XX. No entanto, podemos citar outras marcas textuais que o caracterizam como teatral: o texto dividido em atos e cenas, a presença das didascálias internas e externas que indicam os locais das cenas e os movimentos dos personagens.

Cabe ressaltar que o posicionamento de Alfred de Musset ao recusar a encenação de suas peças pode também ser associado à atitude do autor de rever seu projeto, adaptando alguns de seus textos para o palco. Após o sucesso da encenação do texto de *Les caprices de Marianne*, na *Comédie Française*, teatro dirigido por Buloz, seu ex-diretor na *Revue des deux mondes*, em 1847, Alfred de Musset modifica o texto de *André del Sarto*, encenado pela primeira vez em 1847, além de *Barberine*, encenado em 1857. O poeta escreve, também, após 1849, cinco peças para a cena: *On ne saurait penser à tout*, *Louison* e *L'habit vert*, encenadas em 1849; *Carmosine* e *Betinne*, encenadas em 1850.

Porém, Alfred de Musset não altera o texto de *Lorenzaccio*. O mesmo é encenado pela primeira vez em 1896, no *Théâtre de la Renaissance*, por meio de uma adaptação que contou com a presença da atriz Sarah Bernhardt no papel de protagonista da trama. Dito isso, devemos examinar de que forma a posição de recusar a cena interfere na constituição da cenografia enunciativa de *Lorenzaccio*.

3.3. A SUBVERSÃO GENÉRICA E O POSICIONAMENTO DO AUTOR

Ao tratarmos do projeto estético do *spectacle dans un fauteuil* e, em particular, do texto de *Lorenzaccio*, observamos a presença de um problema no que se refere aos gêneros literários. A escrita de uma peça para a leitura e a inversão do lugar do teatro, em 1834, na

França, não colocaria o leitor em posição semelhante àquela da leitura de outros textos produzidos anteriormente pelo escritor, não apresentados como textos teatrais? A escolha de um teatro “subvertido” e a adoção de uma estrutura dramática semelhante àquela do drama romântico, em *Lorenzaccio*, podem ser lidas como um investimento do autor em um gênero literário de prestígio, à época, que lhe proporcionasse a adesão de leitores, e conseqüentemente, a legitimação de seu discurso perante o público leitor-francês.

Com efeito, a publicação do primeiro *Spectacle* já havia provocado uma tensão no campo literário francês e Alfred de Musset, embora atingisse um público restrito com suas peças em verso, gozava de relativo prestígio, quando da publicação de *Lorenzaccio*. As peças anteriormente publicadas na *Revue des deux mondes*, veículo prestigiado pelos leitores franceses, credenciam Musset a publicar a segunda edição de seu *Spectacle*. Sainte-Beuve ressalta, em *Poètes et romanciers modernes en France*, publicado em 1833, o caráter inovador do projeto estético de Alfred de Musset:

Não deveremos pedir um intuito desse gênero a *Um espetáculo numa poltrona* que o senhor Musset acaba de publicar, ainda que esse livro classifique definitivamente seu autor entre os mais vigorosos artistas de nossos tempos. Mas, o espírito da época, no que ela tem de quebrado e de entediado, de quente e de poderoso, de desigual, de contraditório e de desesperador, produz-se nela com um jato e um jogo de verve, admiráveis em todo encontro, e que assustam por surgir em um poeta tão jovem.¹⁰²

Dentre as peças que fazem parte da segunda publicação de *Un spectacle dans un fauteuil*, *Lorenzaccio* apresenta uma particularidade. Embora Musset tenha revisto e adaptado parte de suas peças em prosa para a cena, o escritor não o faz com o texto de *Lorenzaccio*. Essa escolha do poeta enfatiza a recusa da encenação, impossibilitada pela falta de condições físicas do teatro da época para encenar uma peça com inúmeros personagens e cenários. Na

¹⁰² “On ne devra pas demander de pensée de ce genre à un *Spectacle dans un fauteuil* que M. de Musset vient de publier, bien que ce livre classe définitivement son auteur parmi les plus vigoureux artistes de ce temps. Mais l’esprit de l’époque, en ce qu’elle a de brisé et de blasé, de chaud et de puissant en pure perte, d’inégal, de contradictoire et de désespérant s’y produit avec un jet et un jeu de verve, admirables en toute rencontre, et qui effraient de la part d’un si jeune poète. SAINTE-BEUVE. *Poètes et romanciers modernes en France*. *Revue des deux Mondes*. Tome I, 2^{ème} série. Paris: 1833, p. 175.

cena francesa, em 1834, cada espaço era representado por um cenário específico, que devido ao seu peso, exigia um intervalo de tempo a cada troca, os cenários não poderiam ser trocados rapidamente, como o texto da peça sugere. Florence Naugrette destaca a impossibilidade física da encenação do texto e a escolha de Musset em distanciar-se da cena:

Compreende-se que *Lorenzaccio*, onde os lugares da ficção mudam de uma cena para outra, não tenha podido ser representada sobre a cena de sua época. O público espera os cenários com impaciência, ele os quer maquiados, criativos, espetaculares. Necessariamente pesados, eles não podem ser trocados facilmente. Aqueles que querem encontrar o caminho da cena se adaptam: Dumas prevê geralmente um cenário por ato, restabelecendo as unidades de tempo e de lugar nessa escala; é também o que fará Hugo.¹⁰³

Sendo assim, Alfred de Musset, ao escrever *Lorenzaccio*, posiciona-se de forma a alimentar seu caráter paratópico no campo. Se comparado com as concessões feitas por outros escritores para representem seus textos, Musset enfatiza a estética da liberdade de criação, consolidando, com essa peça, uma segunda ruptura nos parâmetros da produção teatral da época, seguido daquelas já instauradas com o gênero do drama romântico. Para tanto, o poeta segue os próprios autores que inspiraram um projeto de teorização do drama romântico, como o dramaturgo inglês William Shakespeare.¹⁰⁴

Com o fato de apresentar ao público-leitor francês de 1834, em *Lorenzaccio*, um texto teatral para a leitura, Musset estimula o leitor a criar os cenários das cenas descritas, em uma associação entre suas imagens mentais e as referências fornecidas pelo texto da peça. No teatro elisabetano, Shakespeare, por fazer representar suas peças sem grandes recursos técnicos, instituiu, pela ausência de cenários, um compromisso com a platéia, que se

¹⁰³ “On comprend que *Lorenzaccio*, où les lieux de la fiction changent d’une scène à l’autre, n’ait pas pu être joué sur la scène de son époque. Le public attend les décors avec impatience, il les veut machinés, inventifs, spectaculaires. Nécessairement lourds, ils ne peuvent être changés facilement. Ceux qui veulent trouver le chemin de la scène s’adaptent: Dumas prévoit généralement un décor par acte, rétablissant les unités de temps et de lieu à cette échelle; c’est aussi ce que fera Hugo.” NAUGRETTE, Florence. *Op.cit.*, p.115.

¹⁰⁴ “Musset renonça par manque de combativité, certes, mais aussi parce que, pénétré par Shakespeare beaucoup plus que de Schiller, il cherchait dans la forme théâtrale le plus de liberté possible.” JOMARON, Jacqueline. “Le

encarregaria de montar, por meio de seu imaginário, os cenários das cenas, aliando a linguagem utilizada pelo dramaturgo inglês à atuação dos atores. Peter James Harris destaca o “pacto” firmado entre os atores e o público quando das representações ocorridas na cena elisabetana: “o extraordinário a respeito dessa cena é que, no palco nu, um personagem não somente convence outro de que o plano é íngreme, mas também consegue criar no imaginário da platéia a imagem de um litoral duplamente inexistente”.¹⁰⁵

Os vários deslocamentos espaciais e, conseqüentemente, os diversos quadros que deles são fruto, também permitem a associação do texto de *Lorenzaccio* ao aspecto físico da cena elisabetana, na qual a peça poderia ser encenada, graças à disposição de seus diversos espaços.¹⁰⁶ A primeira representação de *Lorenzaccio*, na França, no palco do *Théâtre de la Renaissance*, em 1896, surge de uma adaptação do texto literário. A encenação, no entanto, diminui os espaços das cenas e o tempo de encenação, uma vez que o público, segundo Bernard Masson, não simpatizava com peças longas.¹⁰⁷ O crítico apresenta as adaptações feitas para que fosse possível a encenação do drama: “Encontram-se cinco atos, mas não são aqueles da peça original. Cada ato é organizado em função do lugar cênico, ou seja, de um cenário fixo (...)”.¹⁰⁸

O ato de Alfred de Musset, ao recusar a cena, em *Lorenzaccio*, não deve ser visto como uma escolha fortuita. Esse posicionamento do autor está relacionado à construção da própria cenografia enunciativa da obra. A trama apresenta como tema a inutilidade de uma ação política. Dominique Maingueneau destaca a relação entre a escolha do poeta e a cenografia enunciativa da obra:

moi et l’histoire” In.:____. VIALA, Alain (org.). *Le théâtre en France des origines à nos jours*. Paris: Armand Colin, 1989, p. 91.

¹⁰⁵ HARRIS, Peter James. A alvorada do drama. In: *Entrelivros - Entre clássicos*. São Paulo: Ediouro, 2006, p.32.

¹⁰⁶ Cf. HARRIS, Peter James. *Op.cit.*, p. 24-33.

¹⁰⁷ “Le public ne veut plus que de pièces courtes. Il ne vient au spectacle qu’à neuf heures”. MASSON, Bernard. *Musset et le théâtre intérieur*. Paris: Librairie Armand Colin, 1976, p. 243.

¹⁰⁸ “On retrouve certes, cinq actes, mais ce ne sont pas, tant s’en faut, ceux de la pièce originale. Chaque acte y est organisé en fonction d’un lieu scénique, c’est-à-dire d’un décor fixe(...)”. MASSON, Bernard. *Op.cit.*, p.243.

Uma obra como *Lorenzaccio* de Musset é construída sobre um distanciamento genérico: diferentemente de outros dramas românticos, ela não foi projetada para a cena, e sim para a leitura. Somente no fim do século XIX, a peça foi montada. Seria um erro ver nesse distanciamento apenas um acidente, estranho à peça propriamente dita. De fato, essa renúncia à ação teatral caracteriza uma peça que tem como eixo maior a inutilidade da ação política.¹⁰⁹

A recusa da cena carrega consigo alguns pontos enunciativos relevantes. Alfred de Musset apresenta, ao público-leitor francês, um assassinato político, em uma época em que a França sofria com os atentados contra o rei Luís Filipe. Além disso, os temas da sociedade corrompida e da revolução traída poderiam exigir adaptações na obra diante da censura instaurada nos teatros da época. Cabe ainda questionar se, de uma forma ou de outra, a apresentação de um assassinato e a alusão a uma sociedade cujo governante era corrupto, poderia estimular o público a protestar contra o regime político francês à época. Assim sendo, podemos avaliar também a recusa da representação proposta por Musset como estratégia de fuga da censura, mantendo suas obras livres de sanções impostas pelo campo do poder.¹¹⁰

Em meio às estratégias criadas pelos escritores para burlar a censura e enunciar sua obra teatral, ressaltamos a estratégia da *cor local*. Esse recurso estético exigiria do escritor a apresentação, em seu texto, de traços que transportassem o espectador ao lugar e ao tempo histórico referido na peça. A adoção de temas históricos, nas cenas francesas, em 1834, integra o projeto romântico de uma constituição da história da França voltada para um público que freqüentava os teatros da elite. No caso de *Lorenzaccio*, observamos que Alfred de

¹⁰⁹ “Une oeuvre comme *Lorenzaccio* de Musset est construite sur un écart générique: à la différence d’autres drames romantiques, elle n’a pas été conçue pour la scène mais pour la lecture. C’est seulement à la fin du XIX^{ème} siècle que la pièce a été montée. On aurait tort de ne voir dans cet écart qu’un accident, étranger à la pièce proprement dite; en fait ce renoncement à l’action théâtrale est le fait d’une pièce qui a précisément pour axe majeur le problème de l’inutilité politique”. MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire*. Paris: Armand Colin, 2004, p.134.

¹¹⁰ “Après l’échec de la *Nuit Vénitienne*, il renonce à composer pour être joué, et publie ses pièces dans la *Revue des deux mondes*, sous le titre *Spectacle dans un fauteuil*. Il n’est donc pas soumis directement à la censure qui pèse sur les théâtres”. NAUGRETTE, Florence. *Op.cit.*, p.214.

Musset, assim como outros escritores de sua época, serve-se de uma história ocorrida no século XVI, em Florença, para falar sobre a França, em 1834.

Antes de tudo, a obra *Lorenzaccio* trata da reconstituição de uma época, ou seja, o poeta lança em sua obra uma imagem de Florença, reconstituída pelo olhar de um homem do século XIX. Em suas fontes para a composição da obra, Alfred de Musset teria lido três textos base. O primeiro, *chroniques florentines*¹¹¹ de Benedetto Varchi, onde o cronista escreve sobre o assassinato do duque Alexandre de Médicis, por seu primo Lorenzo, ocorrido, segundo Varchi, em 6 de janeiro de 1536. O autor da crônica afirma transmitir ao leitor informações exatas sobre tal atentado, com o argumento de que teria ouvido, por parte de Lorenzo de Médicis, a narração do assassinato por ele cometido. O segundo texto é *Une conspiration en 1537*,¹¹² uma cena histórica de autoria de Georges Sand que apresenta os onze personagens principais na trama, nomeados, e os personagens secundários descritos como: “escudeiros, pagens do grande duque, etc.” Em *Lorenzaccio*, observam-se seis personagens presentes na cena histórica de Sand, em que o assassinato do duque se passa em 6 de janeiro de 1537. São eles Alexandre de Médicis, Valori, Giomo, Lorenzo de Médicis, Marie Soderini e Bindo. O terceiro texto é a autobiografia de Benvenuto Cellini, que, segundo Bernard Masson, contribui sobretudo, nas alusões às obras de arte florentinas do Renascimento.¹¹³

A mistura dos gêneros e a subversão do drama apresentada em *Lorenzaccio* encontra uma relação direta com as trocas literárias entre Musset e Sand. O gênero da cena histórica, do qual se serve Georges Sand para apresentar o assassinato de Alexandre de Médicis por seu primo, em *Une conspiration en 1537*, caracteriza-se por textos dialogados, composto também de narrativas, escritos com o objetivo de aprofundar um acontecimento histórico nacional, não

¹¹¹ O fragmento do livro XV dessas crônicas encontra-se em MUSSET, Alfred de. *Théâtre complet*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1990, p.827-831.

¹¹² Esse texto encontra-se na íntegra em MUSSET, Alfred de. *Théâtre complet*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1990, p.831-854.

¹¹³ Bernard Masson apresenta um estudo detalhado sobre a relação existente entre a autobiografia de Benvenuto Cellini e a ação de *Lorenzaccio*. Cf. MASSON, Bernard. *Op.cit.*, p.13-50.

sendo destinado à representação.¹¹⁴ Alfred de Musset mantém em seu drama para leitura traços característicos da cena histórica, explorando a premissa aceitável no drama romântico, a mistura de gêneros.

Além da presença de um tema histórico, Alfred de Musset apresenta em *Lorenzaccio* a mistura entre o sublime e o grotesco, uma outra característica do drama romântico. A dualidade do ser humano, que é representada deste modo, pode ser exemplificada pela presença, na trama, de um ideal de liberdade defendido pelo jovem Lorenzo, culminando com o assassinato do duque, pelo protagonista da ação, que foi corrompido pelo meio social em que vive.

Qual a relação entre a escolha de Musset, que opta por apresentar em sua obra a Florença do século XVI e o *habitus* literário, na França em 1834? Primeiramente, o retorno aos temas da Idade Média e do Renascimento é uma característica da estética romântica. No caso do gênero do drama romântico, em particular, a abordagem de um fato histórico é fundamental na composição da *cor local* da obra. Por outro lado, a Itália do período do Renascimento é entendida pelos artistas como uma referência a ser seguida, pelo fato de ilustrar “concretamente” o ideal de uma civilização humanista.¹¹⁵

Na construção da cenografia enunciativa de *Lorenzaccio*, Musset aproveita-se desta reverência pela civilização renascentista italiana. O leitor francês tem acesso a textos anteriores à peça que fazem referência à Itália como a novela de Georges Sand *La prima donna* (1831) e as obra de Stendhal, *Voyages en Italie* (1817/1826) e *Histoire de la peinture italienne* (1817). É importante lembrar que o tema da peça vincula-se à história que se passa

¹¹⁴ “A partir de 1825, les écrivains libéraux, suivant l'exemple déjà ancien de Louis Sébastien Mercier, écrivent des scènes historiques dialoguées en prose qui ne prétendent pas être du théâtre, encore moins du théâtre joué, mais qui veulent offrir sous une forme dramatisée l'image d'un moment intense de l'histoire de France non sans un certain rapport à l'actualité de la Restauration. JOMARON, Jacqueline. *Op.cit.*, p 44.

¹¹⁵ “La Renaissance italienne, considérée non point tant dans sa réalité historique précise et mouvante que comme symbole d'humanisme et style de civilisation.” MASSON, Bernard. *Musset et son double – lecture de Lorenzaccio*. Paris: Minard, 1989 (1978), p.17.

no seio da família Médicis que faz parte da história da França e, particularmente, de sua própria história da arte.

Ainda no que concerne a cenografia enunciativa da obra *Lorenzaccio*, observamos que o autor faz menção a artistas italianos, a templos de Florença e a pinturas do Renascimento para situar o leitor, permitindo a construção de seu cenário imaginário. Alfred de Musset apresenta para o leitor um cenário já mencionado pelo autor em textos anteriores. Em *André del Sarto*, o protagonista da trama é um pintor italiano, habitante da Florença do Renascimento, em uma alusão à imagem do artista André del Sarto (1486-1531), e no último ato de *Lorenzaccio*, o autor desloca a ação para Veneza, cidade que ambientava a ação de *La nuit vénitienne*. Avaliaremos a seguir, por meio da análise das cenas II,2 e II,6, de que maneira o personagem do pintor-artista Tebaldeo permite ao autor posicionar-se no campo artístico, sobretudo no que tange à tensão entre o campo da arte e o campo político em 1834.

4. A RELAÇÃO ENTRE A ARTE E O PODER EM *LORENZACCIO*

Os traços de picturalidade presentes em *Lorenzaccio* nos permitem estabelecer um diálogo semiótico entre a literatura e a pintura. Liliane Louvel, em seu artigo *La description picturale; pour une poétique de l'iconotexte*, publicado pela revista *Poétique*, em 1997, menciona a presença de um personagem pintor como um dos marcadores de picturalidade de um texto literário.¹¹⁶ A presença desse marcador de picturalidade, no texto, valida a nossa

¹¹⁶ Cf. LOUVEL, Liliane. La description "picturale"; pour une poétique de l'iconotexte. *Poétique*. Paris: Seuil, n° 112, 1997, p.484.

proposta de reler a peça de Musset, a partir da representação do personagem Tebaldeo, e a partir da leitura desta imagem de artista, debater a relação entre a arte e o poder, na França, em 1834.

No presente capítulo, apresentaremos a análise das cenas II,2 e II,6 de *Lorenzaccio*. Essa análise será pautada também nas teorias do descritivo de Philippe Hamon, expostas em *Du descriptif* (1993), cujo trabalho fundamenta o de Liliane Louvel. Os traços de picturalidade presentes nas cenas analisadas contribuirão para a leitura da imagem do artista proposta por Alfred de Musset, no texto da peça. Eles contribuem, ainda, para a discussão do estatuto social do personagem Tebaldeo, permitindo-nos avaliar sua ligação com as instâncias legitimadoras do trabalho do pintor, na Florença renascentista apresentada pelo poeta. Do ponto de vista discursivo, o estudo das cenas privilegiará os indícios textuais explícitos de acordo com o conceito de cenografia enunciativa definido por Dominique Maingueneau.¹¹⁷

4.1. O PINTOR-ARTESÃO E A PUREZA DE SUA ARTE

A didascália que indica o local da cena II,2 “Le portail d’une église”,¹¹⁸ não nos situa apenas no cenário¹¹⁹ da ação de *Lorenzaccio*, tal indicação teatral pode ser lida também como um indício de picturalidade. O portal, um *topos* da pintura,¹²⁰ marca um enquadramento no texto e anuncia ao leitor uma descrição, já que o personagem tem a possibilidade de ver o que

¹¹⁷ MAINGUENEAU, Dominique. A cenografia. In.:____. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.121-133.

¹¹⁸ “O portal de uma igreja”. MUSSET, Alfred de. *Lorenzaccio*. In.:____. *Théâtre complet*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade),1990, p. 165. De agora em diante, utilizaremos a sigla A.M. para mencionar essa obra, seguida de indicação de página.

¹¹⁹ Cf. La structure des pièces de Musset - Le décor imaginaire. In.:____. LAFOSCADE, Leon. *Le théâtre de Musset*. Paris: Librairie Nizet, 1966 (1901), p.228-237.

¹²⁰ Cf. CATHARINA, Pedro Paulo G.F. *Quadros literários fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ & 7Letras, 2005, p. 74-75.

existe no interior da igreja. Todavia, para que a descrição da igreja seja realizada, é necessário que o personagem, encarregado da mesma, domine um vocabulário específico do que se propõe a descrever, na cena II,2, o interior da igreja. Alfred de Musset encarrega de fazer a descrição da igreja o cardeal, Valori, familiarizado com o espaço onde se encontram os objetos que serão descritos. Philippe Hamon destaca a importância da competência lexical do personagem encarregado da descrição, para a pertinência da mesma:

O descritor, assim, delega sua competência a personagens – representantes (...) quanto à precisão do vocabulário descritivo, eventualmente técnico, este deverá ser justificado pelo registro do saber, da competência, ou da especialização profissional do observador, assim como seu desejo de ver deverá ser justificado pela menção a um traço psicológico ou de caráter (desejo de ver, de viajar, de se instruir, gosto estético pelas belas paisagens, vontade de espionar, voyeurismo, turismo, etc.).¹²¹

No momento em que Valori enuncia a frase: “Ces pompes magnifiques de l’église romaine!”,¹²² observa-se que o dêitico *ces* anuncia uma cena que deverá ser descrita e o adjetivo *magnifiques* funciona como modalizador, indicando o modo de ver do personagem Valori, enquanto o substantivo *église* é o pantônimo desta descrição. O personagem de Valori, que assume a descrição do templo, serve de guia ao olhar do personagem Lorenzo de Médicis e, ainda, tenta estabelecer um diálogo com o protagonista da trama. Valori pode ser classificado, segundo Philippe Hamon como um “descritor tagarela”¹²³, pois ele descreve e comenta o que observa: “Ah, monsieur quelle satisfaction pour un chrétien que ces pompes magnifiques de l’église romaine! Quel homme pourrait y être insensible? L’artiste ne trouve-t-il pas là le paradis de son coeur?”¹²⁴

¹²¹ Le descripteur, ainsi, délègue sa compétence à des personnages-truchements (...) quant à la précision du vocabulaire descriptif lui-même, éventuellement technique, il devra être justifié par la notation du savoir, de la compétence, ou de la spécialisation professionnelle du regardant, comme son désir de regarder devra être justifié par la mention d’un trait psychologique ou caractériel (désir de voir, de voyager, de s’instruire, goût esthétique pour les beaux paysages, volonté d’espionner, voyeurisme, tourisme, etc.) HAMON, Philippe. *Du descriptif*. Paris: Hachette, 1993 (1981), p. 172-173.

¹²² “Essas pompas magníficas da igreja romana”. A.M., p. 165.

¹²³ Cf. HAMON, Philippe. *Op.cit.*, p. 185-189.

¹²⁴ “Ah, senhor que satisfação para um cristão observar essas pompas magníficas da igreja romana! Que homem poderia ser insensível a elas? O artista não encontra aqui o paraíso de seu coração?” A.M., p. 165.

O emprego de termos religiosos na réplica de Valori contribui para a caracterização dos objetos descritos como parte integrante da igreja descrita. Esses termos serviriam, ainda, para situar o leitor em um espaço sagrado. A menção aos objetos componentes do ritual eclesiástico denota a presença de uma força centrífuga nessa descrição, identificada por uma frase iniciada também por um dêitico: “Cette admirable harmonie des orgues, ces tentures éclatantes de velours et de tapisseries, ces tableaux des premiers maîtres, les parfums tièdes et suaves que balancent les encensoirs (...)”.¹²⁵ No entanto, a descrição é interrompida por uma força centrípeta caracterizada pelo emprego do dêitico *cela*. “(...) Tout cela peut choquer, par son ensemble mondain, le moine sévère et ennemi du plaisir”.¹²⁶

Interrompendo o diálogo entre Valori e Lorenzo, Tebaldeo se apresenta como um “citoyen obscur” (cidadão obscuro) e afirma que suas obras têm pouco mérito: “Mes ouvrages ont peu de mérite; je sais mieux aimer les arts que je ne sais les exercer. Ma jeunesse tout entière s’est passée dans les églises”.¹²⁷ Na mesma fala, o personagem pintor declara que ele vê a glória do artista quando observa os quadros pintados por Michelângelo e aqueles pintados por Rafael: “Il me semble que je ne puis admirer ailleurs Raphaël et notre divin Buonarotti (...) Je crois y voir la gloire de l’artiste (...)”.¹²⁸ Nesses termos, o personagem Tebaldeo denuncia a existência de uma distinção social na Florença apresentada em *Lorenzaccio*, que diferencia o trabalho dos pintores que nela habitam. Para Tebaldeo, a glória do artista se encontra nos quadros com temas religiosos.

Alfred de Musset apresenta Tebaldeo como um pintor artesão, um pintor de igreja, capaz de passar dias no interior dos templos, admirando a obra dos pintores-mestres do Renascimento italiano. Tebaldeo, em seu relato, não se apresenta ao leitor como um artista

¹²⁵ “Essa admirável harmonia dos órgãos, esses revestimentos deslumbrantes de veludos e de tapeçarias, esses quadros dos grandes mestres, os perfumes mornos e suaves que balançam os ostensórios (...)”. A.M., p. 165.

¹²⁶ “Tudo isso pode chocar, pelo seu conjunto mundano, o monge severo e inimigo do prazer.” A.M., p. 165.

¹²⁷ “Minhas obras têm pouco mérito; eu sei melhor amar as artes do que as praticar. Minha juventude inteira se passou dentro de igrejas.” A.M., p. 166.

consagrado socialmente cujo nome seria associado à qualidade de suas pinturas. Para tratar desta distinção entre os estatutos artísticos dos pintores mencionados na cena II,2, nós nos basearemos no estudo desenvolvido por Nathalie Heinich, no livro *Du peintre à l'artiste* (1993), onde a autora diferencia o trabalho dos pintores-artesãos daquele dos pintores-artistas, no período clássico, na França, tendo como ponto de partida a fundação da Real Academia de Pintura e Escultura, em Paris, em 1648.

Heinich expõe que a academização proporciona ao pintor a oportunidade de ver sua atividade reconhecida entre as artes liberais, em oposição àquelas consideradas como artes mecânicas, que se associavam ao trabalho do pintor-artesão membro das corporações de ofício instauradas na Idade Média. A hierarquia social dos ofícios possui uma relação direta com a imagem social dos pintores. Nathalie Heinich explica :

Se o termo mecânico designava em seu sentido próprio o que requer o uso da mão, ele significava igualmente, em um sentido figurado, com uma conotação moral, avaro ou mesquinho, seu espaço semântico podendo ser comparado ao nosso atual pobre ; em oposição, o termo liberal significava no sentido figurado, o que entendemos ainda hoje como generoso.¹²⁹

O personagem Tebaldeo mostra-se conhecedor do ambiente da igreja que é assunto da conversa entre Valori e Lorenzo. Ao longo da segunda fala do personagem pintor, nós percebemos sua adoração não só pelos quadros dos pintores Rafael e Michelângelo, mas também por outros objetos que compunham o ritual eclesiástico. O canto do órgão, mencionado por Tebaldeo, e o verbo *pénétrer* introduzem um outro ritmo a sua fala, seguido pelo verbo *regarder*, ponto de partida da descrição dos personagens dos quadros anteriormente mencionados pelo personagem pintor :

¹²⁸ “Parece-me que só aqui posso admirar Rafael e nosso divino Buonarotti (...) Eu creio ver aí a glória de artista (...)”. A.M., p. 166.

¹²⁹ “Si le terme mécanique désignait au sens propre ce qui requiert l’usage de la main, il signifiait également, en un sens figuré à connotation morale, avaro ou mesquin, son espace sémantique étant comparable à notre actuel pauvre ; à l’opposé, le terme libéral signifiait au sens figuré, tout comme aujourd’hui généreux.” HEINICH, Nathalie. *Du peintre à l'artiste ; artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris: Minuit, 1993, p.8.

Je demeure alors durant des journées devant leurs ouvrages, dans une extase sans égale. Le chant de l'orgue me révèle leur pensée, et me fait pénétrer dans leur âme ; je regarde les personnages de leurs tableaux si saintement agenouillés, et j'écoute, comme si les cantiques du choeur sortaient de leurs bouches entrouvertes.¹³⁰

Tebaldeo faz referência a uma mistura de sensações onde a audição e a visão se confundem. O jovem pintor menciona também o caráter sugestivo expresso pela representação dos personagens nos quadros da igreja, uma vez que Tebaldeo dá vida a esses personagens. A associação das impressões do personagem do jovem-pintor, no momento em que observa os quadros da igreja, nos permite classificá-lo como um espectador de uma cena, por situar-se em posição de *voyeur*. Ao mesmo tempo, Tebaldeo delimita o espaço observado : a igreja. Seu desejo de decifrar o pensamento dos artistas e de penetrar em suas almas, indica que o personagem pertence ao grupo de admiradores da pintura, pessoas que visitavam as igrejas e contemplavam suas obras, confundindo fervor religioso e admiração pela beleza da arte.

Valori solicita os trabalhos de Tebaldeo, convidando-o a fazer uma pintura em seu palácio, indicando o papel social de artesão ocupado pelo personagem naquela sociedade. Valori oferece ao pintor uma recompensa desprezível em troca de seu trabalho, que seria uma pintura ornamental :

Valori : Vous êtes un vrai coeur d'artiste ; venez à mon palais, et ayez quelque chose sous votre manteau quand vous y viendrez .
 Tebaldeo : C'est trop d'honneur que me fait Votre Éminence. Je suis un desservant bien humble de la sainte religion de la peinture .¹³¹

Devemos atentar para o fato de que o termo religião e sua relação com a pintura não se inscrevem apenas no local da cena, o portal da igreja, de modo formal ou por uma

¹³⁰ “Eu fico dias e dias diante de suas obras, em um êxtase sem igual. O canto do órgão me revela seus pensamentos, e me faz penetrar em suas almas; eu olho os personagens de seus quadros tão santamente ajoelhados, e eu escuto, como se os cânticos do coro saíssem de suas bocas entreabertas.” A.M., p. 166.

¹³¹ Valori: O senhor tem um verdadeiro coração de artista; venha a meu palácio e traga alguma coisa sob o casaco quando vier. / Tebaldeo: Para mim é uma honra imensa, Eminência. Eu sou um humilde servidor da santa religião da pintura. A.M., p. 166.

associação simples do poeta. Essa associação entre o objeto artístico da pintura e a religiosidade corresponde a um traço de picturalidade textual, caracterizando o tipo de pintura ao qual o personagem Tebaldeo se dedicava, a pintura religiosa, já que se apresentou, anteriormente, como um pintor de igreja.

Valori encomenda a Tebaldeo uma pintura de ornamento, um gênero pictural de pouco valor artístico. Essa proposta do padre reforça a idéia de que Tebaldeo não dominava as técnicas de composição esperada dos artistas do Renascimento, em Florença, no século XVI, que os qualificavam a receber encomendas de quadros legitimados socialmente como pinturas de excelência. Após a resposta do personagem pintor ao convite de Valori, Lorenzo percebe que Tebaldeo carregava um quadro, conduta comum aos artesãos da época em que se passa a trama. Estes ofereciam suas obras na rua e, sobretudo, nas portas das igrejas, visto que não tinham prestígio para receberem encomendas oficiais. Nathalie Heinich comenta a diferença entre a pintura oficial, reservada aos artistas, e a pintura devocional, da qual os artesãos se ocupavam :

Paralelamente a esse quadro oficial, seu uso devocional se inscreve também em um contexto privado : a imagem piedosa – forma menor do quadro de igreja, que alimentou por muito tempo o mercado popular da pintura e da gravura – assegurava a seu comprador a posse ordinária da imagem de um santo produzida e vendida em série ; o ex-voto, ao contrário permitia ao doador oferecer a um santo a imagem de sua pessoa ou de um momento marcante de sua vida, encomendada a um artesão anônimo, por causa de uma promessa.¹³²

Valori e Lorenzo, representantes do mecenato, avaliam um quadro de Tebaldeo e não atribuem grande valor a seu trabalho. Valori acentua a diferença, por ele anteriormente assinalada, entre a pintura de Tebaldeo e as pinturas dos grandes artistas: “Sans compliment,

¹³² “Parallèlement à ce cadre officiel, leur usage dévotionnel s’inscrit aussi dans un contexte privé : l’image pieuse – forme mineure du tableau d’église, qui alimenta longtemps le marché populaire de la peinture et de la gravure – assurait à son acquéreur la possession ordinaire de l’image d’un saint produite et vendue en série ; l’ex-voto, à l’inverse, permettait au donateur d’offrir à un saint l’image de sa personne ou d’un moment fort de sa vie, commandée pour la circonstance à un artisan anonyme, à la suite d’un voeu.” HEINICH, Nathalie. *Op. cit.*, p.42.

cela est beau - non pas du premier mérite (...)”¹³³ Lorenzo se mostra confuso ao examinar a pintura de Tebaldeo: “Est-ce un paysage ou un portrait ? De quel côté faut-il le regarder, en long ou en large ?”¹³⁴ O jovem pintor explica-lhe que se trata da vista do Campo Santo, cemitério italiano, localizado em Pisa, cujos muros mostram afrescos do pintor Rafael.¹³⁵

A menção ao pintor Rafael, na cena II,2, repete-se com a declaração de Tebaldeo que afirma ter sido aluno do artista italiano: “C’était mon maître. Ce que j’ai appris vient de lui”¹³⁶ Ao lermos essa cena, observamos que Alfred de Musset evoca a imagem do pintor-mestre, em referência ao aprendizado formal do pintor, valorizado pela Academia. O pintor-mestre também era referência de formação, sendo importante no processo de legitimação do trabalho do pintor frente ao mecenas. Musset cita o material de pintura do personagem pintor, em um discurso irônico, no qual Tebaldeo declara a Lorenzo, após recusar a proposta de pintar uma cortesã nua: “Je ne respecte point mon pinceau, mais je respecte mon art”¹³⁷ Assinalamos, no diálogo entre o personagem pintor e o protagonista da ação, uma alusão explícita de Musset à escola de pintura florentina, uma referência metapictural, no instante em que Lorenzo pergunta sobre o modo pelo qual Tebaldeo pintaria uma vista de Florença: “Veux-tu me faire une vue de Florence ?”¹³⁸

A resposta afirmativa à pergunta de Lorenzo, motiva esse personagem a continuar interrogando o pintor, em busca de uma avaliação de seus conhecimentos sobre a composição de um quadro. Tebaldeo cita a noção de perspectiva e revela a Lorenzo a posição que iria adotar no momento da confecção dessa pintura. Notamos, no discurso adotado pelo personagem pintor, sua tentativa de provar ao mecenas que ele realmente havia freqüentado o ateliê de um pintor-mestre, sendo então capaz de receber encomendas de trabalhos

¹³³ “Sem cerimônia, isso é bonito, mas não de primeira ordem (...)”. A.M., p. 167.

¹³⁴ “É uma paisagem ou um retrato? Por qual lado devemos olhá-lo, ao comprido ou pela largura?” A.M., p.167.

¹³⁵ Cf. MASSON, Bernard. Des lieux et des hommes. In: _____. *Musset et le théâtre intérieur*. Paris: Librairie Armand Colin, 1976, p. 32-49.

¹³⁶ “Era meu mestre tudo que aprendi vem dele.” A.M., p.167.

¹³⁷ “Eu não respeito meu pincel, mas respeito minha arte.” A.M., p. 167.

prestigiados socialmente, pelo fato de ter seguido uma aprendizagem formal das técnicas de pintura. Tebaldeo declara : “Je me placerais à l’orient sur la rive gauche de l’Arno. C’est de cet endroit que la perspective est la plus large et la plus agréable” .¹³⁹

A aceitação da proposta de pintar uma cidade corrompida e a recusa de fazer o retrato de uma cortesã nua inquietam Lorenzo. No entanto, Tebaldeo justifica sua disposição para pintar a cidade, afirmando que Florença era sua mãe, mostrando uma ligação entre o pintor e sua pátria : “Une blessure sanglante peut engendrer la corruption dans le corps le plus sain. Mais des gouttes précieuses du sang de ma mère sort une plante odorante qui guérit tous les maux”.¹⁴⁰ Musset apresenta um personagem pintor que considera a arte, como algo incorruptível e, na defesa de seu ponto de vista, utiliza-se de uma metáfora para ilustrar o lugar privilegiado ocupado pela arte, na sociedade florentina projetada na trama de Musset : “L’art, cette fleur divine, a quelquefois besoin du fumier pour engraisser le sol et féconder”.¹⁴¹

Lorenzo exige uma postura política do pintor e refuta a idéia de que os grandes artistas têm por origem as nações infelizes : “C’est-à-dire qu’un peuple malheureux fait les grands artistes (...) Les familles peuvent se désoler, les nations mourir de misère, cela échauffe la cervelle de monsieur”.¹⁴² Utilizando-se novamente de ironia, Lorenzo descreve o personagem pintor como um poeta. Em resposta, Tebaldeo define a literatura e a pintura como artes irmãs : “ (...) Je dis que la poésie est la plus douce des souffrances, et qu’elle aime ses soeurs”.¹⁴³ O jovem pintor aproveita a ocasião para demarcar ainda mais a distância entre suas opiniões em relação à arte e aquelas expressas pelo mecenas : “Je plains les peuples

¹³⁸ “Você aceitaria fazer uma vista de Florença?” A.M., p.167.

¹³⁹ “Eu me colocaria ao oriente à margem esquerda do Arno. É desse local que a perspectiva é mais ampla e mais agradável”. A.M., p.167.

¹⁴⁰ “Uma ferida que sangra pode engendrar a corrupção no corpo mais são. Mas das gotas preciosas do sangue de minha mãe surge uma planta cheirosa que cura todos os males.” A.M., p.168.

¹⁴¹ “A arte, essa flor divina, tem algumas vezes necessidade de estrume para nutrir o solo e fecundar”. A.M., p.168.

¹⁴² “Quer dizer que um povo infeliz faz os grandes artistas (...) As famílias podem se desolar, as nações morrerem de miséria, isso excita seu cérebro.”A.M., 168.

malheureux, mais je crois en effet qu'ils font les grands artistes. Les champs de bataille font pousser les moissons, les terres corrompues engendrent le blé céleste".¹⁴⁴

A denominação pintor-poeta, empregada por Musset, pode ser lida como uma referência do autor aos fundamentos das academias, criadas no século XVI. O pintor acadêmico, reconhecido por seu valor intelectual, devia escolher os temas de seus quadros apoiado nas fábulas literárias ou bíblicas. O pintor que dominava, nessa época, os temas literários ou bíblicos se opõe ao pintor que se ocupava das artes de decoração, cujo trabalho estava associado à atividade artesanal. Celina Moreira de Mello explica como o título de pintor-poeta integra o universo acadêmico :

No universo acadêmico, mais do que uma técnica, será valorizado o trabalho intelectual investido pelo pintor, na chamada arte da composição. O pintor-poeta deverá construir e apoiar-se em uma poética e uma retórica neoclássicas, para a escolha dos temas e a hierarquização dos gêneros pictóricos, em que a alegoria, comparável à epopéia e a tragédia clássicas, ocupa o lugar mais alto, fazendo do pintor de história o artista de maior prestígio. Concorrem com os temas de inspiração mitológica ou bíblicos os retratos do rei ou de nobres da corte (...)¹⁴⁵

Tebaldeo, habitante de uma cidade governada por um ditador, descreve-se como um ser livre e defensor da liberdade dos outros habitantes da Florença de *Lorenzaccio*: “Je n'appartiens à personne. Quand la pensée veut être libre, le corps doit l'être aussi”.¹⁴⁶ Mas, suas atos não traduzem suas “convicções”. Na realidade, o personagem, ao mesmo tempo em que afirma não adotar nenhuma posição política e se mostra alheio às discussões que não fazem referência à arte e à religião, carrega consigo um estilete que lhe serviria como instrumento de defesa, caso fosse vítima dos homens de Alexandre de Médicis. Dividido entre os questionamentos de Lorenzo, um homem que visa secretamente a ação política, e a vida contemplativa que ele defende em seu discurso, Tebaldeo descarta a possibilidade de ser

¹⁴³ “Afirmando que a poesia é o mais doce dos sofrimentos e que ela ama suas irmãs.” A.M., p.168.

¹⁴⁴ “Eu lastimo os povos infelizes, mas eu creio, com efeito, que eles fazem os grandes artistas. Os campos de batalha fazem crescer as ceifas, as terras corrompidas engendram o trigo celeste.” A.M., p.168.

¹⁴⁵ MELLO, Celina Maria Moreira de. *A literatura francesa e a pintura; ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ & 7Letras, 2004, p.12.

atacado por alguém na corrompida Florença, justificando tal impossibilidade pelo fato de ser um homem desconhecido socialmente: “(...) Personne ne me connaît, et je ne connais personne ; à qui ma vie ou ma mort peut-elle être utile?”.¹⁴⁷

Lorenzo, que já tinha um plano para assassinar o duque Alexandre de Médicis e sonhava com a instauração da república, interroga o pintor sobre sua posição política : “Es-tu républicain ? aimes-tu les princes ?”.¹⁴⁸ Tebaldeo declara seu descompromisso com as questões políticas e reafirma sua opção por uma vida contemplativa, apresentando-se como um artista : “Je suis artiste ; j’aime ma mère et ma maîtresse”.¹⁴⁹ Em reação à resposta do pintor, Lorenzo convida Tebaldeo a pintar um retrato do duque, em seu palácio.

Esse convite marca uma mudança no estatuto social do personagem Tebaldeo. Anteriormente identificado como artesão, ele assume, a partir de então, a função social de artista. Em 1536, ano em que se passa a trama, um pintor para ser convidado a pintar um membro da corte devia dominar plenamente as técnicas de pintura, pressupondo-se um aprendizado formal das regras de composição de um quadro. O pintor devia ter seu trabalho legitimado pelo mecenas, representado no Renascimento pela Igreja ou pelo príncipe. Com essa dupla caracterização do personagem do pintor Tebaldeo, Alfred de Musset coloca em questão o valor do título de artista. No caso de *Lorenzaccio*, teria o pintor assumido um novo status pela força de seu talento ?

Na próxima seção, analisaremos a cena II,6, na qual Tebaldeo pinta o retrato do duque, um gênero de pintura prestigiado socialmente. Com a análise desta cena, tentaremos assinalar as diferenças entre a conduta do pintor antes de ascender à corte e seu comportamento após assumir a função social de artista. Buscaremos, também, a partir dos indícios textuais, estabelecer relações entre o retrato apresentado na cena II,6 e alguns quadros reais.

¹⁴⁶“Eu não pertencço a ninguém. Quando o pensamento quer ser livre, o corpo deve ser também.” A.M., p.168.

¹⁴⁷ “(...) Ninguém me conhece, e eu não conheço ninguém; a quem minha vida ou minha morte pode ser útil?”. A.M., 169.

¹⁴⁸ “Você é republicano, você ama os príncipes?” A.M., 169.

4.2. O PINTOR-ARTISTA E A EXPRESSÃO DE UMA ARTE CORROMPIDA

A didascália da cena II,6, “au palais du duc”,¹⁵⁰ situa-nos espacialmente no local da realização do retrato do duque, e a indicação “Le Duc, à demi-nu”¹⁵¹ anuncia o tipo de retrato que Tebaldeo pintava. Isso porque, a informação de que o personagem do duque posava seminu para Tebaldeo, conduz-nos a interpretar o tipo de retrato da cena como uma representação do duque associada a uma figura mitológica. Podemos relacionar, ainda, a imagem sugerida por Alfred de Musset com esse retrato, à imagem do personagem do *Condottieri*. A realização do retrato do duque exige um conhecimento enciclopédico e uma competência artística atestada previamente, que legitimaria o pintor como artista na Florença, em 1536. As técnicas da arte do desenho, que caracterizavam os artistas florentinos nessa época, escapavam de certa forma, aos pintores-artesãos, como era o caso de Tebaldeo, um pintor de igreja.

O retrato do personagem do duque ilustraria a imagem do soberano e está ligado à divulgação de seu poder naquela sociedade, alimentando o regime ditatorial instaurado. Essa representação do poder, segundo Nathalie Heinich, exige do pintor uma “tripla” capacidade de composição:

Essa propriedade se ilustra em seu nível mais geral pela imagem do soberano, que insere na obra a tripla dimensão da representação: técnica, enquanto se trata de fabricar uma imagem suficientemente “representativa” de seu objeto para permitir sua identificação; cognitiva, por se tratar de atribuir aos sujeitos uma imagem mental, uma representação do soberano; política na medida em que ela o coloca em “representação” oficial.¹⁵²

¹⁴⁹ “Eu sou artista, eu amo minha mãe e minha amante.” A.M., 169.

¹⁵⁰ “No palácio do duque.” A.M., p. 184.

¹⁵¹ “O Duque seminu”. A.M., p.184.

¹⁵² “Cette propriété s’illustre à son niveau le plus général par l’image du souverain, qui met en oeuvre la triple dimension de la représentation: technique, en tant qu’il s’agit de fabriquer une image suffisamment représentative de son objet pour en permettre l’identification; cognitive, en tant qu’il s’agit de procurer aux sujets une image mentale, une représentation du souverain; politique, en tant qu’il s’agit grâce à elle de le mettre en représentation officielle”. HEINICH, Nathalie. *Op.cit.*, p.44.

Um indício textual que ilustra que o pintor Tebaldeo não dominava as técnicas de composição exigidas para um pintor artista é o fato de o tema da pintura não ter sido definido pelo pintor. Lorenzo que detinha o capital cultural de seu grupo social, utilizou-se de seus conhecimentos para escolher um tema que possibilitasse o roubo da malha metálica do duque. Tebaldeo, movido pela ambição de ser conhecido como artista, curva-se aos desígnios do mecenas e ascende à corte. O personagem pintor, caracterizado, anteriormente, por sua fé e seus hábitos religiosos, assume o compromisso de pintar um retrato com repercussões políticas, cujo real objetivo consiste na execução de um complô que culmina em um assassinato político. A aliança entre o personagem Tebaldeo e o assassino do duque, Lorenzo, pode ser ilustrada no diálogo entre este e o duque:

Lorenzo: Pourquoi donc posez-vous à moitié nu? Cette cotte de mailles aurait fait son effet dans votre portrait; vous avez eu tort de la quitter.
Le duc: C'est le peintre qui l'a voulu. Cela vaut toujours mieux, d'ailleurs, de poser le cou découvert; regarde les antiques.¹⁵³

Jean-Marie Thomasseau destaca que a imagem do personagem do *Condottieri* evocada por Alfred de Musset, em *Lorenzaccio*, associa-se àquela dos tiranos dos melodramas de sua época e à dos nobres sedutores da literatura galante do século XVIII: “Sua natureza com certeza remete, ao mesmo tempo, ao *Condottieri* (aquele do imaginário romântico), aos tiranos dos melodramas e aos sedutores donjuanescos que durante todo o século XVIII freqüentaram os gabinetes femininos e as alcovas da literatura”.¹⁵⁴

Encontramos uma imagem de *Condottieri* no retrato *Andrea Dória en Neptune*¹⁵⁵ de Agnolo Bronzino, pintado entre 1540/50.¹⁵⁶ Esse retrato é inspirado no personagem

¹⁵³ “Lorenzo: Por que você posa seminu? Essa malha metálica teria um grande efeito no seu retrato; você agiu mal tirando-a. / O Duque: Foi o pintor que quis assim. Aliás, é sempre melhor posar com o pescoço descoberto; observe os antigos.” A.M., p.185.

¹⁵⁴ “Sa nature certes tient à la fois du *Condottiere* (celui de l’imaginaire romantique), des tyrans de mélodrame et des séducteurs donjuanesques qui pendant tout le XVIII^e siècle ont hanté les boudoirs et les alcôves de la littérature.” THOMASSEAU, Jean Marie. *Op. cit.*, p. 69.

¹⁵⁵ Figura 1. *Andrea Dória en Neptune* - 1540/50. BRONZINO, Agnolo. Representação da imagem do *Condottieri*.

mitológico de Netuno e representa Andrea Doria no período das guerras entre Carlos Quinto e Francisco I de França. Doria foi membro da guarda do rei de França e, em seguida, tornou-se ditador do estado de Gênova. Robert Schneider explica a relação existente entre a nudez exposta no quadro de Agnolo Bronzino e a necessidade de expressão do poder:

É notável que Doria se tenha feito elevar mitologicamente, mas nota-se, muito mais, sua nudez conscientemente ostentada, suas maneiras viris. Vitalidade e disposição agressiva ao combate, nascida das impulsões fundamentalmente instintivas e libidinosas, apresentam-se como sendo a condição prévia ao poder.¹⁵⁷

A atmosfera de cumplicidade entre a arte e o poder, na cena II,6, não se limita à pintura do retrato do duque. A didascália indica que o personagem Giomo toca violão enquanto Alexandre posa para Tebaldeo. A canção cantada por Giomo é anunciada previamente no texto através da utilização do verbo cantar, na forma do particípio presente “chantant”, e transmitida ao leitor em forma de poesia, permitindo a Alfred de Musset misturar a prosa e o verso em *Lorenzaccio*. Giomo, apresentado como cavaleiro do duque,¹⁵⁸ desempenha um papel de poeta nesse instante da peça e sua participação na cena permite a Musset ilustrar a associação entre a literatura, a pintura e a música, em uma cena renascentista idealizada pelos autores românticos. O drama romântico deveria ser a expressão de uma arte completa. Apesar da recusa em encenar suas peças, Alfred de Musset segue as concepções do gênero inscritas no campo literário francês, em 1834.¹⁵⁹

Tebaldeo, na cena II,6, diferentemente da cena II,2, não exprime suas opiniões e toma a palavra apenas por duas vezes. O personagem do duque percebe a insegurança do pintor, um comportamento diferente daquele apresentado pelo personagem no momento em que discutia

¹⁵⁶ “John Pope-Hennessy suppose que le portrait fut peint em 1535, année où Andrea Doria prit la ville de Tunis”. SCHNEIDER, Norbert. *L’art du portrait; les plus grands oeuvres européennes* (Traduit par Marie-Anne Trémeau-Böhm) Köln: Taschen, 2002, p.93.

¹⁵⁷ SCHNEIDER, Norbert. *Op. cit.*, p.93.

¹⁵⁸ “écuyer du duc”. A.M., p.137.

¹⁵⁹ “La liberté que s’accorde le créateur romantique procède aussi d’une ambition prodigieuse: représenter le monde dans sa totalité, grâce au mélange des genres, qui autorise l’emploi de tous les tons, de tous les registres

com Lorenzo: “Le Duc : Qu’as-tu donc petit ? est-ce que la main te tremble ? tu louches terriblement./ Tebaldeo: Rien, monsieur, plaise à votre altesse.”¹⁶⁰

A questão da liberdade do pintor e sua relação com o mecenas, na peça, é tratada também por Musset com o emprego do termo *protégé* (protegido), no instante em que Lorenzo interrompe o diálogo entre o pintor e o duque: “Êtes-vous content de mon protégé ?”¹⁶¹. Tebaldeo, que adotava um discurso de independência, mostra-se associado a um protetor que lhe permite chegar à corte florentina. Tebaldeo, não chega nem mesmo a pronunciar seu nome na cena II,6. O personagem é identificado pelo duque apenas como protegido de seu primo, marcando dessa maneira a dependência existente entre o mecenas e o pintor. Alfred de Musset, do mesmo modo, ilustra a mudança na postura do personagem pintor e as concessões por ele feitas para alcançar uma encomenda oficial.

Após entrar em cena e impedir um maior questionamento do duc ao seu protegido, Lorenzo manuseia a malha metálica que pretende roubar. O protagonista utiliza o adjetivo *jolie* que serve para qualificar a malha metálica. No mais, Lorenzo pronuncia o adjetivo *chaud* referindo-se ao efeito térmico originado pelo uso dessa malha. Através do dêitico *cela*, Lorenzo retoma o termo *cotte de mailles*, mencionado no texto por uma didáscalia, e o protagonista anuncia a descrição da malha. Essa descrição é iniciada por Alexandre de Médicis : “ (...) c’est du fil d’acier ; la lime la plus aiguë n’en pourrait ronger une maille, et en même temps c’est léger comme de la soie”.¹⁶² Lorenzo, que havia anteriormente anunciado o pantônimo, retoma a descrição da malha metálica pela expressão *c’est*, indicando que tanto Lorenzo como o duque visualizam a malha e, nessa retomada,

de la langue, et grâce à l’utilisation conjointe de tous les arts dans l’invention de ce qu’on appellera bientôt la mise en scène”. NAUGRETTE, Florence. *Op.cit.*, Paris: Seuil, 2001, p. 242.

¹⁶⁰ “O Duque: O que você tem menino? Sua mão está tremendo? Você pisca terrivelmente. / Tebaldeo: Não é nada senhor.” A.M., p.184.

¹⁶¹“Estais contente com meu protegido?” A.M., p.184.

¹⁶²“É fio de aço; a lima mais aguda não poderia roer essa malha, e ao mesmo tempo, é leve como seda”. A.M., p. 185.

Lorenzo emprega os adjetivos *léger* e *solide*, atestando a leveza e a resistência da malha metálica roubada.

Após o roubo da malha metálica do duque, Lorenzo sai de cena e a sua partida denota a ligação entre o pintor e o mecenas. Tebaldeo interrompe seu trabalho imediatamente após o personagem Lorenzo fugir de posse da malha metálica do duque. O personagem pintor anuncia ao duque a interrupção de seu trabalho: “Altesse, je n’en ferai davantage aujourd’hui”.¹⁶³ Essa frase marca o fim da participação do personagem Tebaldeo na peça, o retrato do duque não foi concluído. Para o mecenas o retrato serviu apenas para proporcionar a ocasião para que ele roubasse a malha que protegia o duque de um possível atentado. Entretanto, a função social daquele retrato, que fica inacabado, deve ser examinada.

O retrato, que teria o objetivo político de divulgar a imagem do duque na sociedade, torna-se, com o assassinato do duque, um objeto sem nenhuma função social. A pintura fica incompleta e, mesmo que fosse completada, não mais serviria para representar a imagem do soberano e, conseqüentemente, sustentar o regime ditatorial de Alexandre. No que se refere ao pintor, o retrato que asseguraria prestígio social ao seu trabalho e lhe permitiria ser identificado socialmente como um artista, perde sua função legitimadora, uma vez que o pintor não mais figura na trama após a cena II,6.

Apesar de sua “inutilidade”, o retrato possui funções estéticas relevantes. Alfred de Musset, ao apresentar ao público um retrato inacabado, transmite a imagem que rompe com o ideal de beleza da pintura clássica do Renascimento e sugere a representação do feio. O tiranicida Alexandre, que apresenta uma imagem de pervertido e também de assassino, é representado em um retrato. Segundo Alfred de Musset, em *Un mot sur l’art moderne* (1833), o retrato era o único gênero de pintura que poderia expor o feio: “É necessário o belo na

¹⁶³ “Alteza, eu não pintarei mais hoje”. A.M., p. 185.

literatura, na pintura, em todas as artes, desde que elas se distanciem da vida, eu quero dizer da época em que elas vivem. Somente os retratos têm o direito de serem feios”.¹⁶⁴

A imagem de um duque de Florença, à época do Renascimento, e o prestígio social deste personagem, presupunha um retrato que seguisse as regras de composição precisas da escola de pintura florentina, e previstas pelas normas da arte do desenho. É o contrário que ocorre em *Lorenzaccio*. Musset apresenta um retrato pintado por um pintor-artesão, cujos conhecimentos sobre as técnicas de pintura e saber literário podem ser contestados, desempenhando o papel de artista graças à sua relação com um membro da corte. Tebaldeo afirmara ter sido aluno de Rafael. Sua afirmação denota a existência de um anacronismo¹⁶⁵ na peça de Musset, pois o artista italiano, morto em 1520, morou na cidade de Florença entre 1504 e 1508.¹⁶⁶ Logo, seria impossível que Tebaldeo tivesse freqüentado seu ateliê, uma vez que é um jovem pintor no ano de 1536.

Na Galeria dos Ofícios, em Florença, encontra-se um retrato real de Alexandre de Médicis, pintado por Giorgio Vasari, em 1534.¹⁶⁷ Ao contrário do retrato pintado pelo personagem pintor de *Lorenzaccio*, na cena II,6, o retrato pintado por Vasari mostra o duque Alexandre de Médicis usando uma armadura e “um bastão de comando em forma de peça de artilharia”.¹⁶⁸ O duque aparece, nesse retrato, sentado sobre um tecido vermelho que reveste seu assento, tendo os pés do mesmo, a forma de patas de um felino. A pose do duque nos permite observar, por baixo da armadura, a malha metálica mencionada no drama de Musset.

No fundo do quadro, destaca-se a presença de uma vista de Florença, que, de acordo com Franco Cesati, possui uma relação direta com a representação do poder do duque que governava a cidade italiana: “A vista de Florença como pano de fundo tem um sentido

¹⁶⁴ “Il faut la beauté à la littérature, à la peinture, à tous les arts, dès qu’ils s’élignent de la vie, je veux dire de l’époque où ils vivent. Les portraits seuls ont le droit d’être laids”. MUSSET, Alfred de. Un mot sur l’art moderne. In. :____. *Oeuvres complètes en prose*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade),1951, p. 902.

¹⁶⁵ Cf. HEYVAERT, Alain. *Op.cit.*, Paris: Sedes,1996, p. 72.

¹⁶⁶ Cf. THOENES, Christof. *Raphaël* (Traduit par Wolf Fruhtrunk). Köln: 2005, p.94.

¹⁶⁷ Figura 2. *Portrait d’ Alexandre de Médicis – 1534*. VASARI, Giorgio.

preciso: pela primeira vez, um Médicis não é mais oficialmente um primeiro cidadão, um *primus inter pares*, mas o chefe absoluto do estado”.¹⁶⁹ O retrato do personagem histórico Alexandre de Médicis, pintado por um pintor-artista consagrado na Florença do século XVI, tem sua função social e política naquela sociedade e preserva o valor documental do retrato que reproduz um fato histórico: a tomada do poder pelo duque em 1531.

4.3. A IMAGEM DO ARTISTA RENASCENTISTA EM *LORENZACCIO*

Alfred de Musset apresenta, em *Lorenzaccio*, a representação de um artista, a partir de um personagem pintor que muda de estatuto artístico e social. Alguns críticos da peça nos mostram a existência de um conflito entre a definição do estatuto artístico de Tebaldeo e a representação do artista oferecida ao leitor, em 1834. Nossa leitura da imagem do artista se baseará na comparação da postura ética e dos ideais estéticos do personagem, antes e depois de assumir o papel social de artista.

O estatuto social do personagem Tebaldeo, segundo a lista de personagens, indica que o mesmo não ocupa um lugar de prestígio na sociedade florentina da peça e pode ser identificado como um personagem secundário na ação. Jean-Marie Thomasseau sublinha a relação existente entre a questão onomástica e a função social dos personagens de

Lorenzaccio:

O nome define um comportamento em harmonia ou em oposição com sua significação. Em uma peça histórica, o escritor torna-se, contudo, prisioneiro dos nomes que a história lhe impõe, mas ele pode, à vontade, servir-se de seus componentes. Assim, em *Lorenzaccio*, todos os nobres da lista são identificados por seus nomes e sobrenomes, acompanhados por vezes de seus estatutos sociais.¹⁷⁰

¹⁶⁸ “un baton de commandement en forme de pièce d’artillerie”. CESATI, Franco. *Les Médicis – Histoire d’une dynastie européenne*. Firenze: Mandragora, 1999, p.66.

¹⁶⁹ “La vue de Florence à l’arrière-plan a une signification politique précise: pour la première fois, un Médicis n’est plus officiellement un premier citoyen, un *primus inter pares*, mais le chef absolu de l’État.” CESATI, Franco. *Op.cit.*, p.66.

¹⁷⁰ “Le nom définit un comportement en accord ou en opposition avec sa signification. Dans une pièce historique, l’écrivain toutefois reste prisonnier des noms que l’histoire lui impose, mais il peut à son gré jouer leurs

Embora seja um personagem secundário na ação, Tebaldeo expressa suas opiniões em relação à arte de seu tempo e a função do artista na sociedade, mas seus ideais permanecem no nível de um discurso de apresentação, cujo interesse seria o de conquistar um espaço privilegiado no campo artístico. As reivindicações e a exigência ética daquele que se descreve como um ser livre caem por terra no momento de transformar suas palavras em ação, pois Tebaldeo recebe o convite para pintar o retrato do personagem do duque Alexandre de Médicis e ele aceita, assujeitando-se assim, às condições impostas pelo mecenas, Lorenzo. Logo, o duplo estatuto artístico do personagem do pintor-artista Tebaldeo, não é apresentado por Musset de forma fortuita, ele compõe os questionamentos do autor sobre a relação entre a arte e o poder, na França, em 1834.

Alain Heyvaert, ao tratar do personagem Tebaldeo, opõe o comportamento desse personagem àquele do protagonista e afirma, retomando a fala do personagem na cena II,2:

Tebaldeo vive afastado, no tranqüilo conforto de sua devoção e de suas certezas, na cidade mergulhada na prostituição, na perseguição, no assassinato, ninguém o conhece, ele não conhece ninguém (...) Ele é um artista; ele ama sua mãe e sua amante. A oposição em relação a Lorenzo é muito forte, pois toda sua estratégia – e todo o drama existencial – consistiu em sacrificar sua solidão e sua tranqüila inocência.¹⁷¹

Heyvaert sublinha um elemento fundamental na discussão sobre o papel social da arte e do artista, na peça: o artista, em 1834, deveria ter uma vida dedicada à contemplação estética ou devia engajar-se, participando assim, de ações políticas? No entanto, o crítico não examina a questão do duplo estatuto social do personagem do pintor Tebaldeo, que integra tal debate.

Tebaldeo, como vimos na cena II,2, identifica-se como um pintor de igreja, um jovem puro, ingênuo e sonhador, que anseia pintar quadros como os grandes artistas da Itália do

composantes. Ainsi dans Lorenzaccio, tous les patriciens de la liste sont signalés par leur prénom et leur nom, accompagnés parfois de leur statut social.” THOMASSEAU, Jean-Marie. *Op.cit.*, p.62.

¹⁷¹ “Tebaldeo, quant à lui, vit à l’écart dans le confort tranquille de sa dévotion et de ses certitudes, dans la ville en proie à la prostitution, à la persécution, au meurtre, personne ne le connaît, et il ne connaît personne (...) Il est un artiste; il aime sa mère et sa maîtresse. L’opposition est saisissante avec Lorenzo dont toute la stratégie – et

período do Renascimento. Suas opiniões sobre a arte e suas ações, em um primeiro momento, aproximam-se de sua fé nos desígnios da Igreja. As manifestações artísticas e o título social de artista, em seu discurso, associam-se a uma expressão da fé religiosa. Ao referir-se aos quadros dos pintores-artistas, que ocupam o interior da igreja, na cena II,2, Tebaldeo relaciona os personagens pintados nos quadros e o incenso da igreja como parte integrante da mesma manifestação como se completassem uns aos outros: “Je crois y voir la gloire de l’artiste; c’est aussi une triste et douce fumée, et qui ne serait un parfum stérile, si elle ne montait à Dieu”.¹⁷²

Esse personagem, motivado pelo sonho de tornar-se artista, abandona seus princípios, que não ultrapassam o nível de suas declarações, e passa a obedecer às ordens do mecenas, Lorenzo, deixando-se corromper. O protagonista da trama, por sua vez, aproveita os anseios do pintor para conduzi-lo à corte fazendo com que ele participasse de um assassinato político. Tebaldeo, que se apresentava como um jovem puro, na cena II,2, pode ser identificado, na cena II,6 como uma vítima da corrupção que dominava a Florença de *Lorenzaccio* e que o faz esquecer os princípios éticos e estéticos que o mesmo sustentava anteriormente.

Sua participação em um assassinato político é compreendida por Bernard Masson como uma consequência do amor do jovem pintor pela arte. Essa consideração do crítico invalidaria o argumento de que Tebaldeo participa de um plano político movido pela ambição de obter o título social de artista. Assim sendo, Tebaldeo seria vítima de Lorenzo, que o enganaria com uma pretensa encomenda de um quadro. Masson escreve em *Musset et son double* (1989): “Tebaldeo mostra o caminho de uma nova existência vivida no momento da história, mas do espírito e do coração, a serviço não da ambição, mas do amor”.¹⁷³

tout le drame existenciel – a consisté à sacrifier sa solitude et sa tranquille innocence”. HEYVAERT, Alain. *Op. cit.*, p. 75.

¹⁷² “Creio ver nesses quadros a glória do artista, é também uma triste e doce fumaça, que seria um perfume estéril, se não levasse até Deus.” A.M., p.166.

¹⁷³ “Tebaldeo montre le chemin d’une existence nouvelle vécue à l’heure de l’histoire, mais de l’esprit et du coeur, à l’ordre non de l’ambition, mais de l’amour.” MASSON, Bernard. *Musset et son double – lecture de Lorenzaccio*. Paris: Minard, 1989 (1978), p.173.

Alain Heyvaert, por sua vez, assinala uma contradição entre a atitude de Tebaldeo, de recusar-se a pintar a Mazzafira nua, uma prostituta, e o fato de aceitar pintar o retrato do duque, um tirano assassino. Acrescenta-se a essa observação do crítico, o fato de Tebaldeo não ter aceitado fazer uma pintura proposta pelo padre Valori, ainda na cena II,2, antes de sua longa discussão com Lorenzo. Os gêneros dos quadros que Tebaldeo não aceita pintar, sem dúvida, não legitimariam seu trabalho de modo a conduzir o pintor à posição social de artista, a qual ele tanto desejava.

Certamente, o retrato do personagem do duque Alexandre de Médicis, pintado por Tebaldeo, assegurou-lhe o acesso à corte. A aceitação da encomenda de um retrato político, em oposição a pinturas sem prestígio social, pode ser visto como indício da ambição do pintor que defende, em sua fala, a superioridade da arte e a conseqüente ética do artista (cena II,2) mas que, na prática, mostra-se, de certa forma, seduzido pelo poder político (II,6). Martin Warnke explica a razão pela qual os artistas da corte, no século XVI, gozavam de prestígio social:

A posição de destaque reservada aos artistas nas cortes era decorrente das funções atribuídas às artes plásticas na representação do soberano. A necessidade de representação visual das cortes conduziu a medidas organizacionais que se revelaram importantes em termos institucionais.¹⁷⁴

Alfred de Musset, através do personagem Tebaldeo, dissocia o discurso do artista de suas ações. O pintor que afirma não adotar uma posição política definida na disputa entre os republicanos e o monarca, na cena II,2, ao aceitar o convite de pintar o retrato do duque, envolve-se em uma ação republicana contra o duque, na cena II,6. Nesse momento, Tebaldeo deixa para trás sua vida contemplativa, caracterizada pelos dias e dias que passava nas igrejas da Florença e é conduzido pelo mecenas a participar de um ato político. O investimento de Tebaldeo não resulta na consagração social de seu trabalho, uma vez que após a cena II,6, o personagem do pintor não participa mais da trama. Alfred de Musset, a partir das cenas II,2 e

II,6, projeta a imagem de um artista que cai na armadilha formada por seu próprio desejo de tornar-se artista.

A presença de Tebaldeo, um pintor do Renascimento, em um drama romântico, publicado em 1834, pode ser, em parte, explicada pelas trocas estéticas entre o romantismo alemão do fim do século XVIII e o movimento da escola romântica na França. Os dois movimentos fizeram surgir uma imagem de artista associada a um ser de exceção, um semi-deus, e atribuíram à arte o lugar ocupado anteriormente pela religião.¹⁷⁵ A idéia de uma sublimação da arte é percebida nas palavras de Tebaldeo, personagem que dissocia as manifestações artísticas dos males da sociedade. A imagem do artista proposta por Alfred de Musset, em *Lorenzaccio*, pode ser lida como uma imagem alegórica do artista do Renascimento e integra o modelo de artista correspondente às concepções estéticas do poeta, em 1834.

A imagem de um artista “ideal” por Alfred de Musset, representado na cena II,2, segundo os valores do Renascimento, permite-nos associar o personagem do pintor Tebaldeo à imagem do pintor Rafael,¹⁷⁶ representação de artista idealizada e presente em outros textos do poeta francês. Para ilustrar a admiração de Musset pelo artista italiano e a associação entre o personagem Tebaldeo e Rafael, citamos o fragmento *Sur Raphaël et Rubens (1833)*:

Nos quadros de Rubens, há cinqüenta personagens, às vezes uma dúzia de mulheres belas, bem arqueadas, bem feitas, bem musculosas; alguma coisa como após o jantar. Nos quadros de Rafael, há apenas uma mulher; a virgem, é um menino de vinte anos, com o amor materno em seu coração, o que há de mais belo no mundo, com o que há de mais sagrado.¹⁷⁷

¹⁷⁴ WARNKE, Martin. *O artista da corte* (Trad. de Maria Clara Cescato). São Paulo: Edusp, 2001, p.17.

¹⁷⁵ Cf. GIMPEL, Jean. *Contre l'art et les artistes*. Paris: Seuil, 1968, p.103.

¹⁷⁶ Figura 3. *Autoportrait - 1505/6*. RAFAEL. Representação da imagem do artista em um retrato pintado por ele próprio.

¹⁷⁷ “Dans les tableaux de Rubens, il y a cinquante personnages, quelquefois une douzaine de belles femmes, bien cambrées, bien bâties, bien musclées; quelque chose comme après-souper. Dans les tableaux de Raphaël, il n'y a qu'une femme; c'est la vierge, c'est un enfant de vingt ans, avec l'amour maternel dans le coeur, ce qu'il y a de plus beau au monde, avec ce qu'il y a de plus saint.” MUSSET, Alfred de. *Sur Raphaël et Rubens* In.:____. *Oeuvres complètes en prose*. Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1951, p.997-998.

A imagem do artista em *Lorenzaccio*, não é uma imagem isolada, ela segue os posicionamentos do poeta enunciados em momentos anteriores, nos campos artístico e literário, após a monarquia de Julho: “Rafael (meu herói) cochilando docemente / observe bem leitor, e não se aborreça / pois é completamente diferente de um herói de romance”.¹⁷⁸

Alfred de Musset, em *Les secrètes pensées de Rafael*, publicado em 1830, pela *Revue de Paris*, descreve Rafael como um herói, um modelo a ser seguido, não só por pintores, mas também pelos poetas. Nesse poema, Musset condena a sociedade francesa de 1831, seus gostos, o herói dos romances e defende a presença de um artista que habita um lugar superior àquele ocupado pelos outros homens, para afastá-los das adversidades do cotidiano: “mestres, mestres divinos, onde eu encontrarei, ai de mim! / um rio onde possa me afogar, uma corda onde possa me enforcar...”.¹⁷⁹ Em *Lorenzaccio*, a referência ao artista Rafael não se expressa apenas por meio das falas do personagem pintor Tebaldeo, ela integra o próprio nome do personagem.

Segundo Bernard Masson, o nome Tebaldeo tem sua origem na história da pintura e da poesia italiana do Renascimento. O crítico assinala uma relação entre esse nome e o do poeta Antônio Tebaldeo que figura, graças à sua amizade por Rafael, no *Monte Parnaso* (1509-10),¹⁸⁰ um dos afrescos da *Stanza della Segnatura*, situada no Palácio do Vaticano.¹⁸¹ O poeta aparece, na obra de Rafael, cercado por outros poetas da Antigüidade, como Homero (posição

¹⁷⁸ “Rafael (mon héros) sommeillant doucement / Remarquez bien, lecteur, et ne vous en déplaie, / que c’est tout l’opposé d’un héros de roman ». MUSSET, Alfred de. *Les Secrètes pensées de Rafael* In: _____. *Poésies complètes*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1957, p.120-123.

¹⁷⁹ “Maîtres, maîtres divins, où trouverai-je, hélas! / Un fleuve où me noyer, une corde où me pendre (...)”. MUSSET, Alfred de. *Op.cit.*, p.120.

¹⁸⁰ Figura 4. *Parnassus* - 1509/10. RAPHAEL. Disponível em: www.mlahnas.de/Grecks/parnassusraphael.html. Acesso em: 29 out. 2006.

¹⁸¹ “Le nom n’est pas, comme on l’a cru souvent, de l’invention de Musset: il appartient tout ensemble à l’histoire de la peinture et de la poésie italiennes de la Renaissance. Antonio Tebaldeo, poète de tradition pétrarquiste, précurseur du marinisme, contemporain de Sannazzaro et du cardinal Bembo, doit à son amitié pour Raphaël de figurer dans le parnasse, - l’une des quatre grandes fresques de la chambre dite de la signature au Vatican.” MASSON, Bernard. *Musset et le théâtre intérieur*. Paris: Librairie Armand Colin, 1976, p.43-44.

27) e Petrarca (posição 23) Michel Lahamas¹⁸² não identifica de forma precisa Antônio Tebaldeo, mas confirma sua presença no afresco. Lahamas expõe sua dúvida entre a posição 11, a mais provável, na sua opinião, e aquelas que são enumeradas de 12 a 18.

Na cena II,2, Musset menciona ainda a arte de Rafael. O quadro de Tebaldeo expõe a vista do Campo Santo, cemitério situado em Pisa, na Itália, onde há trabalhos do artista italiano: “Votre Seigneurie rit de moi. C’est la vue du Campo Santo”¹⁸³ Destacamos que esse espaço pictural já havia sido mencionado por Alfred de Musset, em 1834, no prefácio de *Un spectacle dans un fauteuil*:

O estrangeiro que visita o Campo Santo em Pisa por acaso parou algum dia sem respeito diante dos afrescos meio apagados que cobrem ainda as muralhas ? Esses afrescos não valem muita coisa ; se os víssemos como uma obra contemporânea, nós não nos dignaríamos a olhá-los com atenção ; mas o viajante os observa com um enorme respeito quando lhe dizem que Rafael veio trabalhar e se inspirou diante deles.¹⁸⁴

As afirmações do personagem Tebaldeo sobre a arte, nas cenas II,2 e II,6, permitem uma associação da imagem do artista sugerida por Musset àquela de Rafael. Rafael tem uma passagem curta por Florença, como Tebaldeo, na trama. O artista das Madonas representa a mulher, em parte de suas pinturas, como a mãe do Cristo, imagem que podemos considerar que fora explorada por Musset em seu drama.¹⁸⁵ Isso porque, podemos contrapor essa imagem sublimada à imagem da Mazzafira, uma prostituta, modelo recusado por Tebaldeo, na cena II,2, que sustentava que os temas expostos nos quadros deveriam servir à contemplação dos fiéis da igreja, conduzindo-os a Deus.

¹⁸²Cf. LAHAMAS, Michel. *Parnassus of Raphael*. Disponível em: www.mlahnas.de/Grecks/parnassusraphael.html. Acesso em: 29 out. 2006.

¹⁸³ “Vossa senhoria ri de mim. É a vista do Campo Santo.” A.M., p. 167.

¹⁸⁴ L'étranger qui visite le Campo Santo à Pise s'est-il jamais arrêté sans respect devant ses fresques à demi effacées qui couvrent encore les murailles ? Ces fresques ne valent pas grande-chose; si on les donnait pour un ouvrage contemporain, nous ne daignerions pas y prendre garde ; mais le voyageur les salue avec un profond respect quand on lui dit que Raphaël est venu travailler et s'inspirer devant elles. MUSSET, Alfred de. Avant-propos d' *Un spectacle dans un fauteuil* (prose). In.: ____ . *Théâtre complet*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade),1990, p. 6.

¹⁸⁵ Figura 5. *La Belle jardinière* – 1507/8. RAFAEL Representação da Virgem, acompanhada de Jesus Cristo e João Batista, ainda crianças.

O personagem Tebaldeo figura na trama como um homem dividido entre o “sacerdócio” da arte e a ambição. Dessa maneira, Alfred de Musset coloca em discussão a função e o lugar da arte na sociedade : a arte deveria ocupar um espaço sagrado, fazendo parte de um ritual de contemplação religiosa, deveria ilustrar a força do poder político, ou ainda, protestar contra ele ? Também está presente o sonho de tornar-se artista, o qual provoca uma mudança nos conceitos éticos de Tebaldeo. O pintor se corrompe para alcançar a posição social de artista, contribuindo para um assassinato político, apesar de sustentar um discurso de liberdade para o artista.

Relacionando *Lorenzaccio* ao seu contexto de enunciação, vemos que Musset expõe sua imagem como a de um artista condicionado aos seus próprios posicionamentos nos campos artístico e literário, na França, em 1834, após a Revolução de Julho. Logo, faz-se importante examinar de que modo essa representação de artista se integra ao trabalho de crítico de arte desenvolvido pelo poeta e de que maneira a imagem do artista na peça representa a situação do próprio Alfred de Musset, no campo literário francês, em 1834.

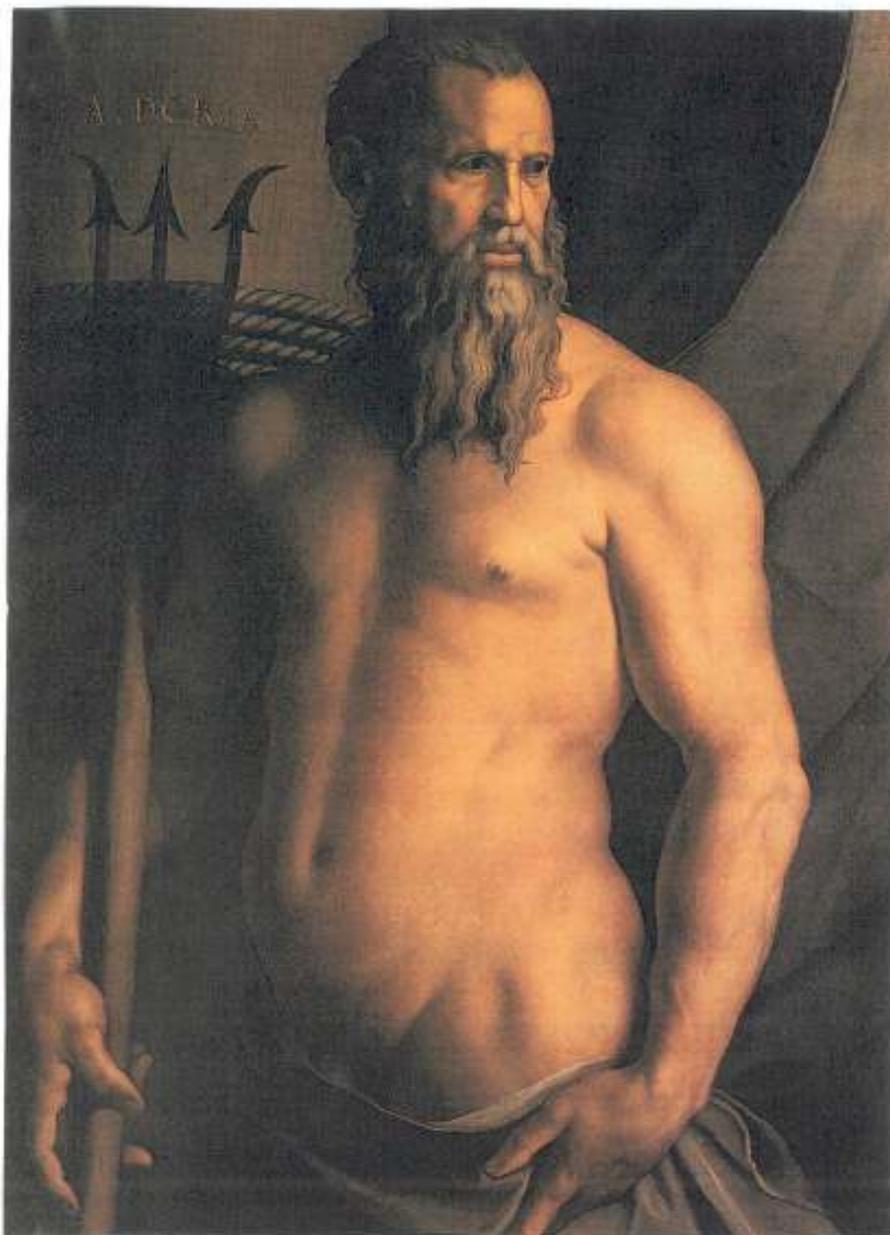


Figura 1

Nota 155: *Andrea Doria en Neptune* (Andrea Doria em Netuno) – 1540/50.
BRONZINO, Agnolo (1503-1572). Óleo sobre tela – 115 X 53 cm.
Pinacoteca de Brera, Milão. In.: SCHNEIDER, Norbert. *L'art du portrait; les plus grands
oeuvres européennes* (Traduit par Marie-Anne Trémeau- Böhm). Köln: Taschen, 2002.



Figura 2

Nota 167: *Portrait d'Alexandre de Médicis* (Retrato de Alexandre de Médicis) – 1534.
VASARI, Giorgio (1511-1574). (Não detalhado)
Galeria dos Ofícios, Florença. In.: CESATI, Franco. *Les Médicis - Histoire d'une dynastie européenne*. Firenze: Mandragora, 1999 .



Figura 3

Nota 176: *Autoportrait* (Auto-retrato) – 1505/06.
RAFAEL (1483-1520), Óleo sobre madeira – 4,75 X 33 cm.
Galeria dos Ofícios, Florença. In.: THOENES, Christof. *Raphaël* (Traduit par Wolf
Fruhtrunk). Köln:Taschen, 2005.

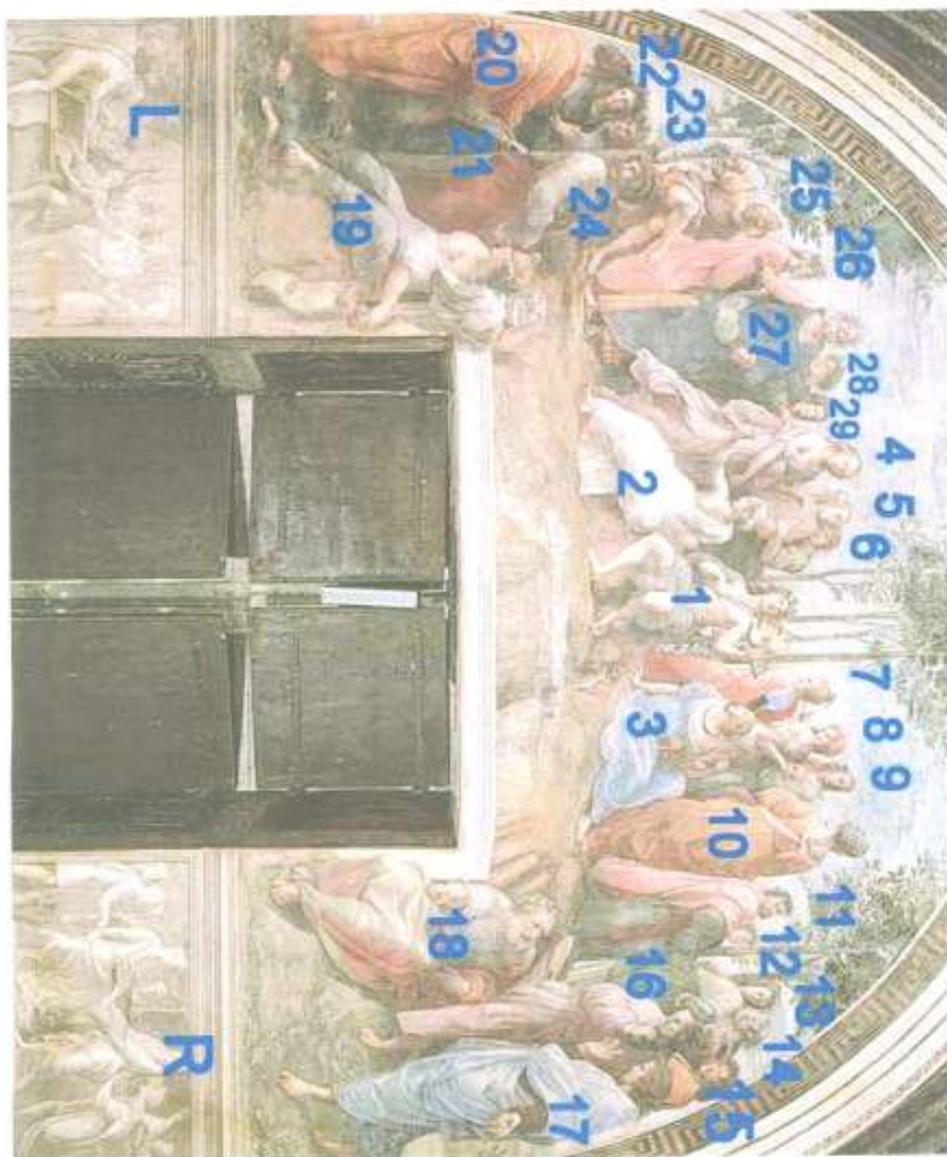


Figura 4

Nota 180: *Parnassus* (Monte Parnaso) – 1509/10, RAFAEL (1483-1520). Afresco, largura da parede (aproximadamente)- 8,70 m, Palácio do Vaticano, Roma. Disponível em: www.mlahnas.de/Grecks/parnassusraphael.html. Acesso em: 29 out. 2006.



Figura 5

Nota 185: *La belle jardinière* (A bela jardineira) – 1507/08
RAFAEL (1483-1520). Óleo sobre madeira – 122 X 80 cm.
Museu do Louvre, Paris. In.: THOENES, Christof. *Raphaël* (Traduit par Wolf Fruhtrunk).
Köln: Taschen, 2005.

5. AS POSIÇÕES ESTÉTICAS DE MUSSET E O CAMPO DA ARTE

Tendo em vista a imagem de artista apresentada por Alfred de Musset, em *Lorenzaccio*, através do personagem Tebaldeo, podemos considerar que esse personagem representa uma das “vozes” do poeta face às discussões instauradas no campo pictórico francês, em 1834. Nesse sentido, associaremos os posicionamentos do autor no campo pictórico, presentes nos textos *Exposition du Luxembourg* (1830-31) e *Salon de 1836*, nos quais Musset critica os trabalhos de pintores de sua época, àqueles apresentados com a representação do personagem-pintor, na peça. Para associar os posicionamentos de Musset, apresentados nas cenas II,2 e II,6, de *Lorenzaccio* e em seus textos de crítica de arte, leremos aquelas cenas a fim de examinar como Alfred de Musset representa a relação entre a arte e o poder, em 1834. Para tanto, privilegiaremos a leitura dos indícios textuais implícitos. Por fim, enfocaremos o personagem do pintor Tebaldeo, como representação do próprio Alfred de Musset, em 1834, sendo a imagem do pintor o meio para que Musset se posicione também no campo literário francês.

5.1. O POETA, CRÍTICO DO PINTOR

Em dois artigos, publicados respectivamente em 27 de outubro de 1830, pelo jornal *Le Temps*, e em 1º de janeiro de 1831, pela *Revue des deux mondes*, Alfred de Musset comenta a exposição de obras de arte no museu do palácio de Luxemburgo. Esse espaço era reservado à exposição de obras de artistas vivos e a exposição pública nesse museu representava para o artista francês, uma oportunidade de um dia ter suas obras expostas no museu real do Louvre. Além disso, a exposição de um trabalho no museu de Luxemburgo significava um passo importante para o pintor rumo à legitimação social de seus trabalhos, uma vez que o pintor se apresentava sozinho, sem a presença de seu pintor-mestre, diferentemente de quando expunha

suas obras no salão.¹⁸⁶ Devemos destacar ainda que as obras expostas no Museu do Luxemburgo eram adquiridas pelo Estado, mostrando-se também essa exposição como uma fonte de renda cobiçada pelos artistas franceses. Gérard Monnier observa que, antes de serem expostas no Museu do Luxemburgo, as obras já denotavam a relação existente entre o artista, a arte e o poder político:

Se ele é pois o destino normal das compras de obras dos artistas vivos pelo Estado, entretanto, o museu de Luxemburgo não tem a exclusividade nesses depósitos. Parece que muitas obras interessantes, antes de chegar às salas do Luxemburgo, servem por muito tempo para decorar os apartamentos dos ministros (...)¹⁸⁷.

Nos dois artigos, Alfred de Musset frisa a importância de distanciar a arte dos temas cotidianos e posiciona-se diante da discussão entre os pintores clássicos e românticos. O poeta mostra-nos que as referências artísticas dos pintores dividiam-se entre as concepções da escola de pintura de Veneza e aquelas da escola de pintura de Florença, o que estimulava a querela entre os desenhistas e os coloristas, à época. Musset comenta a contraditória categorização das obras dos pintores, em 1830, identificados como pintores clássicos ou românticos, distinção que envolve os parâmetros da idade clássica na discussão entre a cor e o desenho:

O que é o senhor Gros? É um clássico, um romântico, um florentino como este, um rafaeliano como aquele, um veneziano como aquele outro? O que é seu quadro? Uma pretensão, um sistema, uma compilação? É Bonaparte e os empestados, nada mais; é a natureza, viva, terrível, majestosa, soberba. Ele viu seu herói, ele levou consigo essa cabeça severa até o pé de sua tela; ele encharcou seu pincel nas cores ardentes de um céu envenenado; ele pintou como Homero cantava.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Cf. MONNIER, Gérard. *L'art et ses institutions en France*. Paris : Gallimard, 1995, p.95.

¹⁸⁷ “S’il est donc la destination normale des achats de l’état aux artistes vivants, le musée de Luxembourg n’a pas cependant l’exclusivité de ces dépôts. Il semble que bien des oeuvres intéressantes, avant de parvenir dans les salles du Luxembourg, servent longtemps de décor aux appartements des ministres (...)” MONNIER, Gérard. *Op. cit.*, p.96.

¹⁸⁸ “Qu’est M. Gros? Est-ce un classique, un romantique, un Florentin comme celui-ci, un raphaélien comme celui-là, un Vénitien comme tel autre? Qu’est son tableau? est-ce une prétention, un système, une compilation? C’est Bonaparte et les pestiférés, rien de plus; c’est la nature, vivante, terrible, majestueuse, superbe. Il a vu son héros, il a emporté dans sa pensée cette tête sévère jusqu’au pied de sa toile; il a trempé son pinceau dans les couleurs ardentes d’un ciel empoisonné; il a peint comme Homère chantait.” MUSSET, Alfred de. *Exposition du Luxembourg*. In.: _____. *Oeuvres complètes en prose*. Paris : Gallimard, 1951, p. 963.

Musset, nos artigos que compõem o texto *Exposition du Luxembourg*, debate questões importantes no trabalho do pintor como a presença do pintor-mestre, questiona a condenação da imitação de modelos, pela escola romântica, e denuncia as disputas que cercavam o trabalho do pintor, delimitando a expressão estética de sua pintura. O poeta condena, ainda, os limites e os percursos impostos pelo poder para o pintor legitimar-se como artista. Ressalta-se que o título social cobiçado pelos pintores estava diretamente relacionado ao julgamento do público e este tinha como parâmetro, para a avaliação das obras, as opiniões transmitidas pelos escritores em seus artigos de crítica de arte.

Podemos observar que Alfred de Musset insiste em contestar uma categorização do trabalho do pintor segundo os parâmetros de escolas, ressaltando o valor da expressão estética do pintor em detrimento de supostas filiações. Com efeito, o poeta comenta a tentativa de Gros de romper com os princípios acadêmicos e relaciona o pintor de história, mesmo refutando essa denominação, à imagem do pintor intelectual, aquele que preza a aproximação entre a poesia e a pintura, própria ao gênero de pintura de história. Essa recusa às categorizações que não classificam apenas o trabalho dos pintores, mas também se associam ao seu próprio estatuto artístico é apresentada por Musset, através do personagem Tebaldeo, quando o personagem de Lorenzo, na cena II,2, descreve o jovem pintor como um poeta. Como ilustração, citamos o comentário do Alfred de Musset sobre o quadro *Pestiférés de Jaffa*:

Os *Pestiférés de Jaffa* é uma obra do mais alto grau de consciência. Fala-se do senhor Gros como sendo um colorista, mas, onde se encontra nessa escola uma forma tão verdadeira, tão formosamente modelada como os nus dos *Pestiférés de Jaffa*? Do mais, tudo favorece o efeito harmonioso desse quadro, o dia arruinado que clareia, a meia-tinta brilhante que adentra as galerias, o contraste dos trapos de nossos doentes com o brilho das vestimentas orientais, o interesse da cena, a mais bela que possa se oferecer ao pincel de um homem, uma vez que ela retrata o combate da grandeza moral de nossa espécie contra o excesso dos males físicos (...) Foi a primeira vez, talvez, que um pintor de história, como o chamam, havia pretendido sinceramente representar a história em ação. Foi a substituição

da batalha acadêmica pela batalha real, que o senhor Gros havia procurado fazer, e isso sem renunciar à poesia do gênero.¹⁸⁹

Na obra *Salon de 1836*, Musset aponta a interferência do público e dos amadores na expressão artística do pintor. Ao associar pintura e poesia, o escritor aproxima a imagem do poeta, considerado liberto das instâncias que regulavam seu trabalho, da imagem do pintor, cuja arte sofria interferências externas. Alfred de Musset descreve o poeta em uma melhor condição de compreender o trabalho dos pintores que o público e os amadores, na França, à época. Mediante as problemáticas que cercavam o trabalho do pintor, Musset considera o grande artista como aquele capaz de agradar tanto ao público, quanto aos amadores¹⁹⁰:

Creio que uma obra de arte, qualquer que seja, vive com duas condições: a primeira, a de agradar à multidão e a segunda a de agradar aos amadores. Em toda a produção que atinge a um desses objetivos, em minha opinião, há um talento incontestável. Mas, o verdadeiro talento, único durável, deve atingir os dois ao mesmo tempo.¹⁹¹

No texto *Salon de 1836*, o poeta adota como período modelo, para falar de arte, o Renascimento italiano e a imagem do pintor Rafael é exaltada, como modelo a ser seguido. A referência de Musset ao Renascimento serve para criticar as condições do trabalho do pintor e o lugar da arte na sociedade francesa. Segundo Alain Heyvaert, o fato de Alfred de Musset citar o período do Renascimento para tratar de questões pertinentes ao campo artístico denota

¹⁸⁹ “*Les Pestiférés de Jaffa* sont une oeuvre de conscience au plus haut degré. On parle de M.Gros comme d’un coloriste ; mais où trouve-t-on dans l’école rien d’aussi vrai de forme, d’aussi puissamment modelé que les nus des pestiférés de Jaffa ? Puis tout favorise l’effet harmonieux de ce tableau, le jour appauvri qui éclaire, la demi-teinte brillante qui s’enfonce sous les galeries, le contraste des haillons de nos malades avec l’éclat des costumes orientaux, l’intérêt de la scène, la plus belle qui puisse s’offrir au pinceau de l’homme, puisqu’elle retrace le combat de la grandeur morale de notre espèce contre l’excès des maux physiques (...) C’était la première fois, peut-être, qu’un peintre d’histoire, comme on les appelle, avait sincèrement voulu faire de l’histoire en action. C’était la substitution de la bataille réelle à la bataille académique, que M.Gros avait cherchée, et cela, sans renoncer à la poésie du genre.” MUSSET, Alfred de. *Op.cit.*, p. 967.

¹⁹⁰ A categoria artística dos amadores era composta por pintores acadêmicos que conduziam os nobres e os ricos burgueses à Academia, garantindo, assim, a formação de um público admirador das obras dos “profissionais da arte” e constituindo um mercado de compra de artes plásticas. Cf. MELLO, Celina Maria Moreira de. *A literatura francesa e a pintura*; ensaios críticos. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ & 7Letras, 2004, p. 40-42.

¹⁹¹ “Je cois qu’une oeuvre d’art, quelle qu’elle soit, vit à deux conditions: la première, de plaire à la foule, et la seconde, de plaire aux connaisseurs. Dans toute production qui atteint l’un de ces deux buts, il y a un talent incontestable, à mon avis. Mais le vrai talent, seul durable, doit les atteindre les deux à la fois.” MUSSET, Alfred de. *Salon de 1836*. In.: _____. *Oeuvres complètes en prose*. Paris : Gallimard, 1951, p. 969.

o estabelecimento de uma comparação entre a época em que ele vive e os anos que simbolizariam o mito da era de ouro, sustentado pela escola romântica e presente na estética de Musset, como observamos em *Lorenzaccio*. Heyvaert explica o sentido dessa comparação em *L'esthétique de Musset* (1996): “O Renascimento vale como modelo por meio do qual se pode julgar o presente, compreendê-lo. A crítica apresentada é dupla: o Renascimento opõe-se como período ideal à época moderna que ilustra um processo de decadência.”¹⁹²

Alfred de Musset, em seu discurso, sustenta um culto da arte, onde seu lugar seria a igreja, onde público e artista atribuiriam à obra de arte o mesmo valor. Assim sendo, a função da arte seria uma função contemplativa, responsável por conduzir o homem a Deus, como declara Tebaldeo, na cena II,2 de *Lorenzaccio*. Na peça, Musset opõe um artista puro, ocupado com as obras de arte da igreja, ao artista corrompido, que aceita fazer uma pintura cuja função seria política. Musset, em *Lorenzaccio*, denuncia não só a corrupção do artista, mas também da própria arte. Esta ocupa a igreja, na cena II,2, diferentemente da cena II,6, na qual ela se desloca para o palácio do personagem do duque Alexandre de Médicis.

Musset, assim como em *Lorenzaccio*, discute a relação entre a arte e o poder expresso nas telas que observa no salão, em 1836. O poeta defende a dissociação da arte de questões políticas, como havia feito anteriormente, principalmente no artigo *De la politique en littérature et de la littérature en politique* (1831). Em o *Salon de 1836*, Alfred de Musset contesta o valor fugaz que possui a obra de arte de sucesso. O poeta sustenta a idéia de que a glória atribuída pelo público não atribui o verdadeiro sentido à pintura, reforçando sua posição anterior de que o pintor de talento deve agradar ao público e aos amadores.

¹⁹² “La Renaissance vaut comme modèle par rapport auquel on peut juger le présent, le comprendre. La critique mise en place est double: la Renaissance s’oppose comme période idéale à l’époque moderne et elle illustre un processus de décadence.” HEYVAERT, Alain. *Op.cit.*, Paris: Sedes, 1996, p.46.

Alfred de Musset, ao mencionar o trabalho do pintor barão Lejeune, pintor de batalhas, que participou das campanhas de Napoleão,¹⁹³ em o *Salon de 1836*, discute a relação entre o pintor e o poder político, ligação refletida nos temas dos quadros expostos ao salão. Musset reafirma a união imprópria da arte com funções políticas e compara o trabalho de Lejeune, cuja função política de sua arte teria colaborado para sua legitimação social, àquele de Horace Vernet. O escritor questiona também a instituída tutela do jovem pintor pelo seu mestre e ressalta o poder simbólico da assinatura como parte da pintura, servindo para alimentar o caráter individual da produção do pintor à época:

O general Lejeune, por exemplo, quem pensa hoje em seus quadros? Eles tiveram um sucesso efêmero; por que não se fala mais dele e fala-se sempre de Horace Vernet? É que o general Lejeune só lidava com a moda e Horace Vernet com sua popularidade (...) Horace Vernet não é um rapazinho e, menos ainda, um aprendiz; mesmo seus defeitos têm a marca da mão do mestre; ele os conhece talvez tão bem quanto nós. Ele sabe que sua facilidade deve provocar negligências e que a rapidez de seu pincel deve fazer-lhe perder profundidade; mas ele conhece também as vantagens de sua maneira e, em todo caso, ele quer ser ele. Quem pode enganar-se diante de seus quadros? Não interessa a assinatura e essa única prova anuncia um grande talento.¹⁹⁴

As mudanças introduzidas no campo pictórico francês pelos pintores românticos, conhecidos como coloristas, e as reivindicações dos mesmos, em busca do título de criador, que era atribuído aos pintores clássicos, denominados desenhistas, estão presentes no texto *Salon de 1836*. Os pintores românticos que se opunham aos métodos de composição dos pintores adeptos da estética clássica e negavam-se a seguir um modelo, valorizando o instante

¹⁹³ “Louis-François, baron Lejeune (le 3 février 1775 – 29 février 1848) était un général, un peintre, et un lithographe français. Il a été soutenu à Versailles. Car l’aide-de-camp au général Berthier il a pris une partie active dans plusieurs des campagnes napoléoniennes, qu’il a faites aux sujets d’une série importantes de bataille-images.” Disponível em: http://64.233.179.104/translate_c?hl=fr&sl=en&u=http://en.wikipedia.org/wiki/LouisFran%25C3%25A7ois._Baron_Lejeune&prev=/search. Acesso em: 29 out. 2006.

¹⁹⁴ “Le général Lejeune, par exemple, qui pense maintenant à ses tableaux? Ils ont eu un succès d’un jour ; pourquoi ne parle-t-on plus de lui, et parle-t-on toujours d’Horace Vernet ? C’est que le général Lejeune n’avait affaire qu’à la mode, et Horace Vernet à la popularité (...) M. Horace Vernet n’est pas un jeune homme, et encore moins un apprenti ; ses défauts mêmes sentent la main du maître ; il les connaît peut-être aussi bien que nous ; il sait que sa facilité doit entraîner de négligences, et ce que la rapidité de son pinceau doit lui faire perdre en profondeur ; mais il sait aussi les avantages de sa manière, et en tout cas, il veut être lui. Qui peut se tromper à ses tableaux ? Il n’y a que faire de signature, et cette seule preuve annonce un grand talent.” MUSSET, Alfred de. *Op.cit.*, p.980.

da criação, têm a originalidade de seus quadros questionada por Musset. O poeta discute, por exemplo, a revolução que esse grupo de pintores dizia implementar no campo pictórico. Musset declara não ver efeitos práticos nas mudanças anunciadas pelos pintores românticos: “Quiseram fazer do senhor Delacroix o chefe de uma nova escola, pronta a derrubar o que se admira e a usurpar um trono em ruínas. Eu não penso que ele tenha tido algum dia esses negros projetos revolucionários”.¹⁹⁵

Alfred de Musset sustenta a idéia de uma decadência da arte de seu tempo e, dessa forma, o autor denuncia a impossibilidade de uma verdadeira revolução estética, por parte dos pintores românticos, desacreditando efetivamente no valor dos ideais desse grupo de pintores. Musset, ao criticar a arte em 1836, a situa em um lugar superior às discussões dos modos de composição presentes no campo pictural francês da época e acima das disputas travadas pelas escolas. Ao tratar do quadro *Hamlet*, pintado por Delacroix, Alfred de Musset defende o direito de o pintor expor seu quadro no salão e posiciona-se contra o poder. O poeta contrapõe a inteligência do pintor aos métodos do júri, ressaltando o entusiasmo do pintor, como havia exprimido por meio do personagem Tebaldeo, em *Lorenzaccio*. Musset comenta:

Se ele tem um sistema em pintura, é o resultado de sua organização, e eu não ouvi dizer que ele procura a impor a alguém: assim não o censurarei por amar Rubens acima de tudo; compartilho seu entusiasmo sem dividir suas antipatias, e eu amo Rubens, embora prefira Rafael. Mas, mesmo que eu fosse inimigo declarado da maneira do senhor Delacroix, eu não ficaria menos surpreso que se tenha, no júri de admissão, recusado um de seus quadros. Eu não conheço seu *Hamlet* e não posso falar de modo algum a respeito; mas por mais que essa obra possa ter alguns defeitos, como é possível tê-lo julgado indigno de ser condenado pelo público?¹⁹⁶

¹⁹⁵ “On a voulu faire de M. Delacroix le chef d’une école nouvelle, prête à renverser ce qu’on admire, et à usurper un trône en ruines. Je ne pense pas qu’il ait jamais eu ces noirs projets révolutionnaires.” MUSSET, Alfred de. *Idem.*, p.983.

¹⁹⁶ “S’il a un système en peinture, c’est le résultat de son organisation, et je n’ai pas entendu dire qu’il cherche à l’imposer à personne: aussi ne le blâmerai-je pas d’aimer Rubens par dessus tout; je partage son enthousiasme sans partager ses antipathies, et j’aime Rubens, quoique j’aime mieux Raphaël. Mais, fussé-je l’ennemi déclaré de la manière de M. Delacroix, je n’en serais pas moins surpris qu’on ait, au jury d’admission, refusé un de ses tableaux. Je ne connais pas son *Hamlet*, et je n’en puis parler d’aucune façon; mais, quelques défauts que puisse avoir cet ouvrage, comment se peut-il qu’on l’ait jugé indigne d’être condamné par le public ?” MUSSET, Alfred de. *Idem.*, p.983-984.

Esse posicionamento de Alfred de Musset em oposição às querelas entre as escolas clássica e romântica e em defesa de uma arte cujo valor da expressão do artista estava acima das questões discutidas pelas duas escolas, contrapõe-se à descrição simplista atribuída ao próprio autor, como partidário da arte clássica, em um período marcado pelo movimento da estética romântica.¹⁹⁷ A separação entre a expressão do artista e os princípios das escolas, enfatizada por Alfred de Musset, em seu trabalho de crítica de arte, pode ser relacionada a sua própria condição paratópica no campo literário.

Alfred de Musset adotava um posicionamento de independência de sua arte, em relação às escolas literárias,¹⁹⁸ haja vista sua recusa em seguir as tendências estéticas defendidas no *Cénacle romantique*, como por exemplo, a busca pela “rima rica” e o emprego de um vocabulário “variado”.¹⁹⁹ Podemos ilustrar, com o comentário de Paul de Musset sobre a leitura feita por Alfred de *Ballade à la lune*, em uma das reuniões do grupo, em 1829, a tentativa do poeta em afirmar-se naquele espaço como um poeta independente, uma vez que as rimas dessa poesia não seguiam o ideal defendido pelos membros do salão de Victor Hugo :²⁰⁰

Quando chegou a vez de *Ballade à la lune*, não se viu nela o sintoma de uma revolução nos pensamentos. Divertiram-se muito com esse deboche inteligente. As paródias eram aceitas no *Cénacle*. Lá, só não eram admitidas as obras clássicas. Não se podia imaginar que esse jovem já tivesse visto o fundo de todas as doutrinas sobre as quais se discutia à sua volta, que ele tinha empregado uma poética independente, e que ele não devia mais, nem aceitar conselho, nem seguir os traços de ninguém(...)²⁰¹

¹⁹⁷ “L’un des plus jeunes de la génération romantique. On a souvent dit de lui qu’il était *le plus classique des romantiques et le plus romantique des classiques*.” Disponível em: <http://franceweb.fr/poesie/musset2.html>. Acesso em: 29 out. 2006.

¹⁹⁸ Cf. HEYVAERT, Alain. L’indépendance de l’artiste. *Op.cit.*, Paris: Sedes, 1996, p. 51-59.

¹⁹⁹ “Or les premiers créateurs romantiques, Hugo y compris, n’ont jamais composé de chefs d’oeuvre en méditant sur le déplacement d’une césure. Même la recherche de la rime riche, si elle est consciente, ne le devient qu’après coup. Les vers romantiques s’assouplit, il englobe un vocabulaire infiniment plus varié; la richesse de la rime paraît surtout une garantie, pour ainsi dire d’un contre-coup, de l’intégrité des vers.” GANS, Eric L. *Op.cit.*, p. 52-53.

²⁰⁰ Cf. LESTRINGANT, Frank. *Op.cit.*, p. 76-81.

²⁰¹ “Quand vint le tour de *Ballade à la lune*, on n’y vit pas le symptôme d’une révolution dans des idées. On s’amusa fort de cette débauche d’esprit Les parodies elles-mêmes étaient admises au *Cénacle*. On n’y avait d’intolérance qu’à l’égard des ouvrages classiques. On ne pouvait pas deviner que ce jeune garçon avait déjà vu le fond de toutes les doctrines sur lesquelles on discutait autour de lui, qu’il s’était fait une poétique

Nos textos *Exposition du Luxembourg* (1830) e *Salon de 1836*, observamos que Alfred de Musset, ao criticar o trabalho dos pintores, critica seu próprio trabalho, refletindo sobre as condições do mesmo. Em seu texto de 1830, o autor participa do debate sobre a controvérsia entre a imitação e a originalidade, questão pertinente tanto ao campo pictural, como ao campo literário francês, na época, uma vez que o poeta romântico não devia seguir modelos e sim consagrar-se como criador. Assim, Musset posiciona-se nos dois campos e critica a função do próprio crítico de arte, em *Exposition du Luxembourg* :

Por que desaprovar a imitação se ela for bela? Bem mais, se ela for original? Virgílio é filho de Homero e o Tasso é filho de Virgílio. Há uma imitação suja, indigna de um espírito elevado; é aquela que se esconde e renega, verdadeira tarefa de ladrão; mas a inspiração, qualquer que seja sua fonte, é sagrada. E, aliás, desde quando nós perdemos esse direito dos bons velhos tempos? Glórias sejam dadas a esses tristes críticos cuja impotência se esgota e se gasta a desencorajar os jovens, ridicularizando os velhos! Nobre e digna missão, que, no entanto, está mais na moda do que se pensa.²⁰²

Nessa reflexão, aprofundada em *Salon de 1836*, Alfred de Musset questiona o papel do crítico de arte para a legitimação do trabalho do pintor. Do mesmo modo, o poeta distingue-se do júri dos salões e posiciona-se de forma a dissociar a opinião do crítico do trabalho do pintor, descrevendo o crítico como um ser incapaz de julgar as obras dos pintores. Musset menciona que apenas o pintor seria capaz de criticar seu próprio trabalho, contribuindo assim, para uma independência do artista em relação ao crítico. Musset revela sua posição no comentário :

Como as críticas dos jornais não são apenas opiniões pessoais, antes de dizer o que eu sinto, devo me explicar sobre o que, em geral, parece-me que deve ser aprovado. Não que eu tenha um sistema em pintura, pois não sou pintor. Um sistema no artista, é amor, no crítico, é apenas ódio.

indépendante, et qu'il ne devait plus ni accepter de conseil, ni suivre les traces de personne (...)" MUSSET, Paul de. *Op. cit.*, Paris: Charpentier, 1888, p. 83-84.

²⁰² "Pourquoi désavouer l'imitation si elle est belle ? bien plus, si elle est originale elle-même ? Virgile est fils d'Homère, et le Tasse est fils de Virgile. Il y a une imitation sale, indigne d'un esprit relevé ; c'est celle qui se cache et renie, vrai métier de voleur ; mais l'inspiration, quelle que soit sa source, est sacrée. Et d'ailleurs, depuis quand avons-nous perdu ce droit du bon vieux temps ? Gloire en soit rendue à ces tristes critiques dont

l'impuissance se consume et s'use à décourager les jeunes gens, en se raillant des vieillards ! noble et digne mission, qui pourtant est plus à la mode qu'on ne croit !" MUSSET, Alfred de. *Exposition du Luxembourg. Op. cit.*, p. 964.

Mas, para que um julgamento possa ter algum peso, é necessário dizer claramente seus motivos.²⁰³

A própria proximidade da representação da pintura, com a literatura, serve para Alfred de Musset posicionar-se no próprio campo literário e distinguir o trabalho do poeta do trabalho do crítico, reafirmando sua imprecisão. Musset comenta, ao tratar de um dos quadros pintados por Vernet : “Não é poesia, concordo, mas prosa fácil, rápida, quase ação (...) Na verdade, pensando bem, a crítica é muito difícil: procurar por toda parte o que não está presente, no lugar de ver o que deve estar lá.”²⁰⁴

Esses textos, que trazem um tratamento específico das questões do campo pictural, publicados em 1830 e 1836, respectivamente, permitem-nos associar os posicionamentos do autor no campo pictural, àqueles que Musset assume no campo literário, e também no campo político, no momento em que o autor discute as condições de seu próprio trabalho. Alfred de Musset discute também, nesses textos, a relação entre a arte e o poder, questão mencionada nas cenas II,2 e II,6 de *Lorenzaccio* por meio do personagem Tebaldeo. A seguir, trataremos da representação das relações entre a arte e o poder, em 1834, a partir das cenas II,2 e II,6, e observaremos de que forma o posicionamento do poeta no campo pictural, apresentados em seus textos de crítica de belas artes, corresponde ao posicionamento de Musset na peça, com o personagem Tebaldeo.

²⁰³ “Les comptes rendus des journaux n’étant que des opinions personnelles, avant de dire ce que j’éprouve, je dois m’expliquer sur ce qui, en général, me semble devoir être approuvé. Non pas que j’aie un système en peinture, car je ne suis pas peintre. Un système dans l’artiste, c’est de l’amour ; dans le critique, ce n’est que de la haine. Mais, pour qu’un jugement puisse avoir quelque poids, il faut en dire clairement les motifs.” MUSSET, Alfred de. Salon de 1836. In.:____. *Oeuvres complètes en prose*. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1951, p. 969.

²⁰⁴ “Ce n’est pas de la poésie, si vous voulez ; mais c’est de la prose facile, rapide , presque de l’action (...) En vérité quand on y pense, la critique est bien difficile : chercher partout ce qui n’y est pas, au lieu de voir ce qui doit y être.”

5.2. A REPRESENTAÇÃO ENTRE A ARTE E O PODER EM 1834

Na cena II,2, de *Lorenzaccio*, Alfred de Musset apresenta, por meio do personagem Valori, a igreja como o lugar ideal para acolher o artista. Na descrição de seus ornamentos, destacam-se os quadros dos pintores-mestres do Renascimento, e segundo Valori, a beleza do templo é capaz de seduzir os homens sensíveis. Entretanto, o personagem questiona o fato de o duque não frequentar o templo. Nesses termos, Alfred de Musset distancia as obras de arte dos artistas do Renascimento do poder político e projeta a igreja como espaço capaz de preservar o caráter sagrado da arte, cuja única função seria a de servir como símbolo da fé religiosa. Valori argumenta com o personagem Lorenzo:

Comment se fait-il que le duc n'y vienne pas ? Ah ! Monsieur, quelle satisfaction pour un chrétien que ces pompes magnifiques de l'église romaine ! Quel homme pourrait y être insensible ? L'artiste ne trouve-t-il pas le paradis de son coeur ? Le guerrier, le prêtre et le marchand n'y rencontrent-ils pas tout ce qu'ils aiment ?²⁰⁵

A apresentação de Tebaldeo como um pintor de igreja, cidadão obscuro e puro, pode ser explicada pelo fato de o pintor nunca ter exposto publicamente nenhum de seus trabalhos com o objetivo de vendê-los, o que preservaria a pureza de sua arte. Em 1834, na França, a exposição pública de pinturas no Salão era de fundamental importância para que o pintor pudesse apresentar seu trabalho e se legitimar enquanto artista, sendo capaz de receber encomendas de grande valor artístico. Essa exposição pública previa uma relação entre o artista e o poder.²⁰⁶ Na sequência da cena, Tebaldeo coloca em questão a glória do artista. O personagem de Tebaldeo descreve a glória do artista como sendo a oportunidade de ter uma vida contemplativa, na qual o trabalho artístico é voltado para uma função religiosa.

MUSSET, Alfred de. *Op.cit.*, p.982.

²⁰⁵ “Como é possível que o duque não venha aqui? Ah! Senhor que satisfação para o cristão em ver as pompas magníficas da igreja romana! Que homem poderia ser insensível a isso? O artista não acha aqui o paraíso para seu coração? O guerreiro, o padre e o vendedor não encontram aqui tudo o que eles amam?”. A.M., p.164.

²⁰⁶ “Mais la réalité montre que le salon au XIX^e siècle est aussi, et surtout, le lieu où l'artiste établit sa relation avec le pouvoir administratif, avec le pouvoir académique, avec le pouvoir économique. MONNIER, Gérard. *Op.cit.*, p. 129.

Em *Salon de 1836*, Musset descreve a vida contemplativa como a vida ideal para um artista e a obra de arte como objeto digno de ser louvado. Apoiando-se na imagem de Rafael e no mito do Renascimento como período áureo da expressão artística,²⁰⁷ Alfred de Musset sustenta que o artista voltado para os ideais da Igreja estaria liberto das interferências externas do poder como aquela do público e da Academia, às quais o pintor estava submetido. Assim, a pintura preservaria a sua dimensão sagrada e expressaria os sentimentos do pintor, não sendo este obrigado a representar, em suas obras, temas do cotidiano. Musset comenta, no *Salon de 1836*:

Coloque-se diante de um quadro de Rafael um homem de seu tempo. O tempo era religioso; Rafael quase não pintava temas que não fossem religiosos. Obedecendo a seu coração, ele trabalhava para a multidão; a multidão o compreendia, uma vez que ela gostava mais de ver a virgem pintada por ele que por seus rivais (...) A execução de uma obra de arte é uma luta contra a realidade; é o caminho por onde o artista conduz os homens até o santuário do pensamento.²⁰⁸

Logo após descrever-se como um servo da religião da pintura, Tebaldeo diz que não ousaria mostrar suas obras a grandes conhecedores, denotando a inferioridade de seu trabalho. Alfred de Musset menciona claramente a categoria artística dos amadores que desempenham papel importante na legitimação do trabalho do pintor, na França, à época. Mas, Tebaldeo submete seu quadro à avaliação dos expertos e refere-se ao mesmo como um esboço pobre de um sonho que o artista é capaz de realizar por meio de suas pinturas. Na fala em que descreve a função do pintor na sociedade, o personagem do pintor Tebaldeo enfatiza que a capacidade do mesmo é a de representar seus sonhos, diferenciando, assim, os grandes artistas dos artistas medíocres. Tebaldeo afirma:

Réaliser des rêves, voilà la vie du peintre. Les plus grands ont représenté les leurs dans toute leur force, et sans y rien changer. Leur imagination

²⁰⁷ HEYVAERT, Alain. *L'Esthétique de Musset*. Paris: Sedes, 1996, p.46.

²⁰⁸ “Mettez devant un tableau de Raphaël, un homme de son temps. Ce temps était religieux; Raphaël n’a guère peint que des sujets de religion. En obéissant à son coeur, il travaillait donc pour la foule; la foule le comprenait donc, puisqu’elle aimait mieux voir la vierge peinte par lui que par ses rivaux (...) L’exécution d’une oeuvre d’art est une lutte contre la réalité; c’est le chemin par où l’artiste conduit les hommes jusqu’au sanctuaire de la pensée.” MUSSET, Alfred de. *Op. cit.*, p. 971.

était un arbre plein de sève; les bourgeons s’y métamorphosaient sans peine en fleurs, et les fleurs en fruits. Bientôt ces fruits mûrissaient à un soleil bienfaisant, et quand ils étaient mûrs, ils se détachaient d’eux-mêmes et tombaient sur la terre, sans perdre un seul grain de leur poussière virginale. Hélas! les rêves des artistes médiocres sont des plantes difficiles à nourrir, et qu’on arrose de larmes bien amères pour les faire bien peu prospérer.²⁰⁹

Alfred de Musset, com estes termos, posiciona-se no campo pictórico sublinhando o poder de criação do pintor, que é oriundo de sua própria imaginação. Tebaldeo, na fala acima, utiliza-se de verbos no passado e essas referências podem ser associadas ao próprio contexto de enunciação de *Lorenzaccio*. Esse personagem expressa um posicionamento de Alfred de Musset, no campo artístico, em 1834. Através da fala do pintor, Musset exalta a arte produzida pelos artistas do Renascimento, comparando-a com as produções dos artistas de seu tempo, que segundo o poeta, encontravam-se imersos em um período de decadência da arte.

Em meio às críticas de Lorenzo e Valori, quando da observação do quadro de Tebaldeo, na cena II,2 de *Lorenzaccio*, notamos que o pintor, para legitimar-se perante dois membros de grupos dominantes, relata que foi aluno de Rafael, um pintor-mestre. Além da simples discussão sobre a importância do pintor-mestre para a legitimação do trabalho de um pintor não consagrado, como havia discutido, em *Salon de 1836*, Musset apresenta ao público a imagem do verdadeiro mestre, Rafael, de quem Tebaldeo herdou todo o entusiasmo e a pureza, essenciais, segundo o poeta, para legitimar o pintor como um verdadeiro artista.

O entusiasmo e o caráter sagrado da arte, enaltecidos nas falas do personagem Tebaldeo, servem para Alfred de Musset contrapor a arte sagrada à arte que adota como tema a política. Os princípios da vida contemplativa são defendidos pelo personagem pintor, em oposição aos anseios políticos do personagem Lorenzo. O pintor se recusa a adotar uma

²⁰⁹ “Realizar sonhos, eis a vida do pintor. Os maiores mestres representaram os seus com todas as suas forças, e sem nada mudar. A imaginação deles era uma árvore cheia de seiva; os rebentos nela se transformavam em flores, e as flores, em frutos; logo esses frutos amadureciam a um sol benéfico, e quando eles estavam maduros, destacavam-se sozinhos e caíam sobre a terra sem perder um único grão de sua poeira virginal. Infelizmente! Os sonhos dos artistas mediocres são plantas difíceis de alimentar e que se regam com lágrimas bem amargas para fazê-las bem pouco prosperar.” A.M., p.166-167.

posição política definida entre os republicanos e aqueles que aceitam um poder tirânico. Musset representa, através do personagem Tebaldeo, a imagem de um artista indiferente às questões políticas discutidas na França, em 1834, haja vista que a França, na época, vivia sob um regime monarquista. O pintor não apóia os “príncipes”, assim como não se mostra favorável aos princípios republicanos.

No entanto, esse pintor que defendia a liberdade, diante do convite de um mecenas para pintar um retrato no palácio do duque, o que lhe asseguraria o título de artista e se envolve em um projeto que tem por fim um atentado político. Musset posiciona-se, assim, com essa representação de artista, no campo pictórico francês, de forma a questionar a presença de temas políticos nos quadros dos pintores da época. No que diz respeito à representação do duque, com a imagem do soberano, Alfred de Musset posiciona-se contra a própria função política do retrato oficial, em 1834, que tradicionalmente servia para legitimar a imagem do rei, representando seu poder na sociedade.²¹⁰ Alfred de Musset, através do personagem Tebaldeo, discute também que, mesmo sem descrever-se como um ser engajado, o pintor, ao submeter-se às condições do poder para vender suas obras, contribuía para a legitimação do poder político instaurado. No caso do pintor francês, em 1834, ao aceitar as condições impostas pelo poder, como a exposição de quadros com temas políticos, nas exposições públicas, esses pintores passam a ter uma imagem contrária à imagem de artista prezada por Alfred de Musset.

Ao mudar o estatuto artístico de Tebaldeo, que passa de pintor de igreja, na cena II,2, a pintor-artista, na cena II,6, Musset desconsidera o caminho prezado pela própria Academia para que o pintor se tornasse um pintor-artista e posiciona-se de modo a mostrar um pintor que exalta o sentimento em detrimento das regras. Pierre Bourdieu, em *As Regras da arte*

²¹⁰ Cf. MELLO, Celina Maria Moreira de. Gêneros pictóricos. In.: _____. *Op. cit.*, p.60-68.

(2002), afirma que Alfred de Musset, a partir da imagem do pintor Tebaldeo, posiciona-se contra as instituições oficiais que interferiam no trabalho do pintor, em 1834:

Como Tebaldeo de *Lorenzaccio*, que, único ser livre em um universo corrompido, pode dar um sentido ao mundo, exorcizar o mal e mudar a vida pela virtude da contemplação e da criação artísticas, o pintor que se afirma contra a Academia, e que a hostilidade das instituições oficiais não faz mais do que engrandecer, representa a encarnação por excelência do “criador”, natureza apaixonada, enérgica, imensa por sua sensibilidade fora do comum e seu poder único de transubstanciação.²¹¹

Nesse período, os princípios acadêmicos eram os de preservar a tradição clássica e de estabelecerem uma hierarquia de gêneros picturais que separava o trabalho dos pintores em “nobres” e “inferiores”. De um lado a academia incentiva os pintores a conservar o estilo da pintura bem acabada (*à la facture lisse*), enquanto os pintores da escola romântica defendiam o estilo de pinceladas fortes (*à la touche heurtée*), ressaltando o movimento, a beleza das cores, expressando uma estética de composição inquietante. A oposição entre essas duas concepções de pintura é assinalada por Jacques Lethève :

Uns – é o caso de David e seus discípulos – pintam sobre a tela branca, procurando diretamente a perfeição da forma no detalhe dos personagens e dos objetos. A outra escola executa inicialmente um esboço geralmente em grisalha, espécie de camafeu monocromo, permitindo julgar o conjunto.²¹²

A cenografia enunciativa que retrata o período renascentista, escolhido por Alfred de Musset, permite-nos associar a dicotomia entre o artista e o artesão à discussão entre os desenhistas e os coloristas, uma vez que a concepção humanista no Renascimento sustenta a noção da pintura como atividade intelectual.²¹³ Essa discussão entre pintores coloristas e desenhistas retoma o debate entre a arte de composição e a arte de execução, distinção que

²¹¹ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.*, p. 156.

²¹² “Les uns - c’est le cas de David et ses disciples- peignent sur la toile blanche, cherchant directement la perfection de la forme jusque dans le détail des personnages et des objets. L’ autre école répandue, exécute d’abord une ébauche généralement en grisaille, sorte de camaïeu monochrome, permettant de juger l’ensemble”. LETHÈVE, Jacques. *La vie quotidienne des artistes français au XIX^e Siècle*. Paris: Hachette, 1968, p.86.

²¹³ “O Humanismo renascentista levará a que se pense na atividade do pintor não mais enquanto arte manual, puramente mecânica, mas enquanto arte liberal, ou seja, de especulação intelectual, em um paralelo com o trabalho de gramáticos, retóricos, lógicos e aritméticos, rompendo de certo modo com o *habitus* medieval, o que levará mais tarde à criação do sintagma belas-artes.” MELLO, Celina Maria Moreira de. *Op.cit.*, p. 10-11.

opunha o trabalho do artista, daquele feito pelo artesão. Alfred de Musset, em *Lorenzaccio*, ilustra que apesar do tempo da trama “diferir” do tempo da publicação do texto, as questões relativas ao trabalho do pintor se aproximam. Celina Moreira de Mello, em *A literatura francesa e a pintura* (2004), explica a relação entre o estilos adotados pelos pintores e suas respectivas imagens sociais :

A oposição entre arte de composição e arte da execução apresenta a mesma clivagem que separa a pintura vista como arte liberal e nobre, da pintura arte mecânica e vil. Distingue-se, aqui, o pintor intelectual, o desenhista, do pintor artesão, que domina a técnica de preparação e uso das tintas, o colorista. Essa clivagem não apenas perpetua a redistribuição dos valores sociais e econômicos, mas também impõe determinados padrões estéticos no campo da pintura.²¹⁴

No entanto, o mesmo personagem que exalta a liberdade da arte e a afasta das discussões políticas, na cena II,2, é apresentado por Musset, na cena II,6, como um artista aliado a um membro do poder político, que define o próprio tema de sua pintura. Na sua última participação na ação, Tebaldeo se rende ao poder para obter o título de artista. Na cena II,6, a liberdade criadora desse pintor parece aniquilada pelas condições impostas pelo poder para legitimar socialmente seu trabalho. A relação entre o artista e o mecenas, representada por Musset, na peça, questiona a própria função da Academia em relação ao trabalho do pintor. A mesma teria como propósito prezar a liberdade do pintor face às imposições do mecenas, a Igreja e o príncipe, no século XVII, na França, distanciando-o da imagem de artesão e atribuindo-lhe a identidade social de artista.²¹⁵

Todavia, em *Lorenzaccio*, Alfred de Musset contradiz essa liberdade, ao apresentar na cena II,6, a imagem de um artista corrompido e dependente do poder político. Na sociedade francesa da época, a imagem do mecenas é substituída por outros agentes como os clientes, os colecionadores e os amadores, e o pintor continua sofrendo com as “tirânicas” interferências

²¹⁴ MELLO, Celina Maria Moreira de. *Idem*, p.35.

²¹⁵ “No século XVII, a Academia, em um certo sentido, libertara o pintor da tirania de seu comprador, seu mecenas -a Igreja, o príncipe- e lhe abriria um espaço em que, revestido de uma nova identidade superior à do

do poder político.²¹⁶ O Estado se impõe como comprador privilegiado das obras de arte e o poder político define através da autoridade do Júri, nomeado pela Academia, os limites da criação do artista e o valor de compra das obras. A imposição de um tema político ao pintor, na peça, pode ser relacionada com os próprios relatos de Alfred de Musset, em seus textos referentes às belas artes, nos quais destaca a apresentação de temas que ressaltavam a representação do poder nos quadros expostos nos Salões.

Se Alfred de Musset questiona as instituições legitimadoras do trabalho do pintor, ao apresentar um pintor de igreja, com a função social de artista, questionamento semelhante coloca a distinção social que separa o trabalho do pintor-desenhista, daquele do pintor colorista. O fato de o personagem Tebaldeo habitar a Florença do Renascimento, tradicional escola de pintura, difusora dos ideais do desenho, pressuporia a apresentação, por parte de Musset, de um pintor desenhista. No entanto, a postura de Tebaldeo não nos habilita a classificá-lo como um pintor do desenho, que poderia ser relacionado com a imagem do pintor clássico, em 1834.

No momento em que pinta o retrato do duque, Tebaldeo parece não apresentar precisão na composição de seu quadro, como podemos ler na fala do personagem do duque, que se dirige ao personagem do pintor, na cena II,6, curioso pelo fato da mão de Tebaldeo estar trêmula, e de seus olhos piscarem, o que denotaria a indefinição do modo de representar do pintor.²¹⁷ Ao mesmo tempo, a cena constitui um retrato do artista representado por Musset, pois valoriza o instante de criação, e não as regras de composição que deveria seguir. Alfred de Musset, através do quadro que ele “expõe” ao público-leitor, sublinha o poder de criação,

artesão, ele teorizará sobre sua arte e poderá educar o gosto do público.” MELLO, Celina Maria Moreira de. *Idem*, p.18.

²¹⁶ “On ne perd pas de vue que la Révolution survient alors qu’est déjà en cours la transformation du produit artistique, alors que la valeur d’usage de l’oeuvre d’art commence à être remplacée par sa valeur d’échange: au mécène et au prince succèdent les clients, les amateurs et les collectionneurs.” MONNIER, Gérard. *Op.cit.* , p.20.

²¹⁷ “Qu’as-tu donc petit? Est-ce que la main te tremble? Tu louches terriblement.” A.M., p. 184.

já que apresenta uma pintura inacabada, sem preocupar-se em seguir os princípios do belo clássico, prezado pelos princípios acadêmicos, em 1834.

Nesse sentido, a representação da imagem do soberano que pode ser relacionada com o regime monarquista, na França, em 1834, e a função política do retrato, parecem não atingirem os fins políticos que a fundamentavam. A imagem do poder é ligada à representação do feio, assim, Musset representa o pintor que se posiciona face ao poder, desfigurando a imagem do tirano. Tebaldeo faz com que seu desejo de interromper a pintura se sobreponha aos desígnios do poder e tal atitude pode ser entendida ainda como uma recusa do artista de aliar sua arte à política. Musset mostra, ainda, que a pintura corrompida não é aquela que desobedece aos princípios do belo clássico²¹⁸ e à precisão do desenho, e sim aquela cuja função limita-se a representar temas políticos.

Cabe ressaltar que a relação existente entre escritores e pintores no Renascimento, quando a imagem do poeta será seguida como modelo pelo pintor, em busca de libertar-se da imagem de artífice e assegurar-se como intelectual, repete-se em 1834, embora com suas características próprias. Em 1834, um grupo de escritores e um grupo de pintores aliam-se em busca de legitimarem socialmente seus trabalhos, em seus respectivos campos. A imagem do escritor serve de “espelho” ao pintor, que aspira ascender ao lugar, ou conflituoso não lugar, ocupado pelo poeta na sociedade. À época da publicação de *Lorenzaccio*, o poeta se mostra mais liberto da tutela das instituições que legitimavam seu trabalho, ao contrário do pintor cuja arte era submissa às interferências diretas da academia e do mercado. Pierre Bourdieu destaca:

Os escritores remeteram aos pintores uma imagem exaltada da ruptura heróica que estavam em via de realizar e, sobretudo, levaram para a ordem do discurso as descobertas que os pintores estavam em via de fazer na prática, especialmente em matéria de arte de viver.²¹⁹

²¹⁸ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La couleur éloquente*. Paris: Flammarion, 1999, p.161.

²¹⁹ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.*, p.155.

A fraternidade das artes e a divulgação da imagem do pintor como um ser criador faziam referência ao próprio escritor, pois, no campo literário, era defendida a idéia do poder criador do verdadeiro poeta, distinto assim, dos demais escritores. Essa relação de imagens, que por vezes se confundem e se completam, de representação social e representação literária, contribui para que o escritor aumente sua independência em relação às instituições que legitimavam sua arte. No caso específico dos poetas românticos, Pierre Bourdieu explica a relação dessa imagem glorificada nas obras literárias, com os objetivos dos poetas:

Depois de Chateaubriand, que, em *Les mémoires d'outre-tombe* (As memórias de além túmulo), exaltava a resistência à miséria, o espírito de devotamento e a abnegação do artista, os grandes românticos, Hugo, Vigny ou Musset, encontraram na defesa dos mártires da arte muitas oportunidades de exprimir seu desprezo pelo público burguês ou sua compaixão por si mesmos. A própria imagem do artista maldito, que é um elemento central da nova missão, apóia-se diretamente no exemplo da generosidade e da abnegação que os pintores dão a todo o universo intelectual.²²⁰

O artista como sinônimo de criador, imagem sustentada nos escritos dos literatos, através de representações do pintor, na França, à época da publicação de *Lorenzaccio*, colabora com a iniciativa dos pintores, que na prática desejavam liberar sua expressão artística das instâncias que regulavam seu trabalho. Alfred de Musset, ao inscrever no texto de *Lorenzaccio*, um personagem pintor, posiciona-se no campo pictural francês, uma vez que esse personagem permite que o poeta discuta questões pertinentes ao trabalho do pintor e à imagem social do mesmo.

A leitura do contexto de produção da peça, conduz-nos a afirmar que a representação do artista em *Lorenzaccio*, por meio de um personagem pintor, não representa apenas o pintor, mas também o poeta, possibilitando a articulação entre os posicionamentos expressos na fala do personagem Tebaldeo com aqueles enunciados nos textos de Alfred de Musset. Na próxima etapa, faremos uma leitura dos posicionamentos desse personagem, nas cenas II,2 e

²²⁰ BOURDIEU, Pierre. *Idem*, p.155.

II,6, comparando-os aos posicionamentos de Musset no campo literário francês, em 1834, de modo a discutir as condições de seu próprio trabalho.

5.3. TEBALDEO, PORTA-VOZ DOS POSICIONAMENTOS DE MUSSET NO CAMPO LITERÁRIO

A leitura dos indícios textuais implícitos, nas cenas II,2 e II,6 de *Lorenzaccio*, permite relacionarmos os posicionamentos enunciados por Musset, através do personagem Tebaldeo, no campo literário francês, em 1834, àqueles enunciados pelo poeta em momentos anteriores à publicação da peça. Nesse trabalho, tal relação terá como base fundamental dois textos: *Un mot sur l'art moderne*, um artigo crítico, publicado em 1833, pela *Revue des deux mondes*, e a poesia *Les vœux stériles*, publicada pela *Revue de Paris*, em 1830.²²¹ A escolha desses textos justifica-se pelo fato do poeta criticar a arte de seu tempo, adotando como referência o período do Renascimento, a exemplo do que faz em *Lorenzaccio*, e por ilustrarem pontos em comum entre as reivindicações de Musset e os ideais de Tebaldeo.

Na cena II,2, a primeira fala do personagem Valori destaca que o duque de Florença não frequenta a igreja, lugar onde se situam o artista “livre” e as obras dos grandes mestres. O caráter sagrado da igreja, segundo Musset, em *Un mot sur l'art moderne*, é preservado pelo bom gosto, responsável por impedir os profanos de terem acesso a esse espaço. Nesse texto, o templo religioso, assim como na cena II,2, de *Lorenzaccio*, é o lugar ideal para o artista e cada missa destaca-se pelo espetáculo produzido, espetáculo capaz de levar os fiéis ao êxtase. Musset, em *Un mot sur l'art moderne*, compara a função da arte na Itália do Renascimento, com a função da arte, na sociedade francesa, em 1833:

²²¹ Maurice Allem, em *Poésies complètes* (1957), no momento em que apresenta a poesia *Vœux Stériles*, explica em nota que essa poesia foi publicada pela *Revue de Paris*, em 21 de outubro de 1830 com o subtítulo *poesia*. No entanto, o organizador afirma que ela foi datada incorretamente como uma poesia de 1831 na edição de *Poesias completas de Alfred de Musset*, publicada em 1840. ALLEM, Maurice. In.: MUSSET, Alfred de. *Poésies complètes*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1957, p.639-644.

Outrora, o templo das artes era o mesmo templo de Deus. Escutava-se somente o canto sagrado dos órgãos; respirava-se apenas o incenso mais puro; via-se somente a imagem da Virgem, ou a figura celeste do Salvador, e a exaltação do talento parecia com uma das belas missas italianas a que se assiste ainda em Roma, e que são, mesmo hoje, o mais magnífico dos espetáculos. Na entrada desse templo ficava sentado um guardião severo, o Gosto; ele fechava a entrada aos profanos, e como escravo dos tempos antigos, ele colocava a coroa de flores sobre a cabeça dos convivas divinos cujos pés ele tinha lavado.²²²

A igreja mencionada por Alfred de Musset como o paraíso do artista, na cena II,2 de *Lorenzaccio*, pode ser vista como uma imagem utilizada por Musset para discutir o valor da arte e do trabalho do artista diante das novas tendências da produção artística. Nesse sentido, o poeta trata da sua própria condição no campo literário, uma vez que a arte de seu tempo não mais cultivava o valor sagrado, próprio, segundo o poeta, ao período renascentista, e, em consequência disso, a prática do pintor e do poeta passam a ser dimensionadas pelo valor comercial, o que denotava a prática artística como mera atividade profissional.

Na perspectiva da defesa da arte como algo sagrado, Alfred de Musset sublinha o entusiasmo e o sentimento do artista, como apresentara através de Tebaldeo, na cena II,2, em oposição às interferências do público e do mercado, impostas, em 1834, não só ao pintor francês, mas também, ao poeta. Musset, por meio dessa imagem debate uma outra questão pertinente aos dois campos: a glória do artista. O poeta apresenta, em *Lorenzaccio*, um artista que associa a glória do artista à fé religiosa e, de certa maneira, questiona a idéia de glória associada ao sucesso.

A questão do sucesso integra-se ao posicionamento de Musset diante ao caráter efêmero do reconhecimento atribuído ao artista, incapaz de durar séculos, como as obras dos grandes pintores e poetas do Renascimento. O poeta assinala a mudança no valor da arte

²²² “Autrefois le temple des arts était le temple de Dieu même. On n’y entendait que le chant sacré des orgues ; on n’y respirait que l’encens le plus pur ; on n’y voyait que l’image de la Vierge, ou la figure céleste du Sauveur, et l’exaltation du génie ressemblait à une de ces belles messes italiennes qu’on voit encore à Rome, et qui sont, même aujourd’hui, le plus magnifique des spectacles. Au seuil de ce temple était assis un gardien sévère, le Goût ; il en fermait l’entrée aux profanes, et, comme un esclave des temps antiques, il posait la couronne de fleurs sur le front des convives divins dont il avait lavé les pieds.” MUSSET, Alfred de. Un mot sur l’art moderne. In. : _____. *Oeuvres complètes en prose*. Gallimard, 1951, p.898-899.

como um dos pontos da desvalorização do trabalho do artista contemporâneo do poeta. Na poesia *Les vœux stériles*, Alfred de Musset emprega o termo artista para tratar das condições do poeta no campo literário francês, tendo em vista a interferência do público e o mercado em sua arte: “O artista é um mercador e a arte é uma profissão/ (...) Nossas obras duram um ano, nossas glórias um dia; / Tudo está morto na Europa, - sim, tudo, - até o amor.”²²³

A atmosfera decadente mencionada por Alfred de Musset, para tratar de sua própria arte, conduz-nos à aproximação da imagem do artista na peça, àquela de seu autor, no campo literário francês, em 1834. Ainda na cena II,2, o personagem Valori tenta preservar o pintor do escárnio do personagem de Lorenzo e menciona o termo *enfant* para descrever o jovem pintor. Esse termo que denominou uma geração de artistas, na França, no período da escola romântica, é peculiar ao discurso de Musset e serve de título para um romance de sua autoria, publicado em 1835, *La confession d'un enfant du siècle*. O romance relata parte da trajetória de Musset no campo literário e sua própria experiência no *Cénacle*, onde chegara muito jovem.

A imagem do artista jovem, apresentada na peça, cuja barba ainda nem mesmo havia crescido, pode ser relacionada à própria imagem social de Musset. A imagem de poeta prodígio e seus anseios de tornar-se um grande escritor podem ser associadas ao próprio sonho do personagem Tebaldeo de tornar-se artista. Além disso, a imagem do artista jovem representada por Tebaldeo pode ser lida como uma referência de Musset ao próprio fato de ser obrigado a negociar, no campo literário, com escritores já consagrados, um espaço para enunciar suas obras, na tentativa de legitimar-se enquanto grande escritor. A imagem do artista jovem e sonhador está presente em *Les vœux stériles*, onde o poeta questiona sua própria condição no campo: “O que eu fiz? O que eu aprendi? - o tempo é tão rápido! / O

²²³ “L’artiste est un marchand, et l’art est un métier./ Nos oeuvres ont un an, nos gloires ont un jour ;/ Tout est mort en Europe, - oui, tout,- jusqu’à l’amour.” MUSSET, Alfred de. *Les vœux stériles*. In. :____. *Poésies complètes*. Gallimard, 1957, p. 115-116.

jovem anda alegre, sem preocupar-se com o caminho; / ele o crê infinito, não vendo seu fim”.²²⁴

O questionamento sobre o aprendizado do poeta pode ser lido como um posicionamento do autor diante das mudanças implementadas no campo literário pelos poetas franceses de escola romântica que sustentavam a recusa de modelos, diferentemente dos poetas clássicos. A obrigação de ser original, de sustentar seu próprio talento como criador, sendo condição primeira para a legitimação do poeta, é abordada por Musset e não deve ser lida apenas como preservação de uma arte clássica, em detrimento das mudanças implementadas no campo literário, à época. Esse questionamento do poeta pode ser lido como um posicionamento de Musset em busca de adeptos para seu discurso, o que significaria a conquista de um público leitor para suas obras e, conseqüentemente, a garantia de um espaço no mercado.

A dificuldade de Musset em se afirmar enquanto poeta, sua inadequação às condições impostas pelo campo e a falta de referências em seu tempo, que utilizaria como modelo para seus trabalhos, podem ser apreciadas na cena II,2, de *Lorenzaccio*, por meio da representação de Tebaldeo. O fato de o pintor afirmar ao personagem de Valori, no momento em que mostra seu quadro, que suas obras tinham pouco mérito, pode ser lido como um posicionamento de Musset no campo literário, em vista de sua condição de poeta não consagrado. A menção a Rafael como mestre de Tebaldeo, serve então igualmente como posicionamento de Musset no campo literário, já que as condições do campo excluem a figura do “mestre”, cujas obras serviam de modelo para os iniciantes. Em oposição a essa regra do campo literário francês, Musset apresenta um artista puro, que ama sua arte e enaltece a emoção na expressão artística, como sendo seguidor dos princípios estéticos estabelecidos por seu mestre, o pintor Rafael.

²²⁴ “Qu’ ai-je fait? Qu’ ai-je appris? – le temps est si rapide !/ l’ enfant marche joyeux, sans songer au chemin ; / il le croit infini, n’ en voyant pas la fin.” MUSSET, Alfred de. *Op.cit.*, p. 114.

Mediante a representação de um artista puro, Alfred de Musset coloca em questão o papel do poeta na sociedade. Tebaldeo, na cena II,2 mostra-se indiferente às questões políticas e sociais, em favor de uma vida contemplativa. O sofrimento do povo para o personagem pintor serviria de inspiração e estímulo para o artista. Sendo assim, colocamo-nos diante de um posicionamento de Musset, no campo literário, em 1834. O poeta não defende apenas uma arte distante de questões políticas, como protesta contra os poetas que adotam como tema de suas obras as problemáticas sociais e políticas. Alfred de Musset ilustra sua própria condição paratópica por meio do personagem Tebaldeo, uma vez que o poeta se posiciona contra os poetas adeptos de uma literatura “engajada” social ou politicamente, mas ao mesmo tempo, questiona o poeta cujo trabalho expressa a indiferença pelo que se passa na sociedade francesa, em 1834.

No que diz respeito ainda à posição do artista representado na peça, observamos que o pintor, ao se dizer liberto e defender a vida contemplativa, é chamado de poeta. Essa denominação do pintor como poeta não mencionaria apenas o caráter intelectual de sua atividade, mas faz referência ao próprio Musset e à maneira como descreve o poeta em sua sociedade. Enquanto o artista representado, livre e adepto de uma arte contemplativa, é visto como um poeta a ser admirado, em *Les vœux stériles*, o mesmo é descrito como um miserável. Esta miséria intelectual corresponderia às mazelas da arte moderna, que insere o poeta em uma função social de profissional de sua arte. Musset enfatiza o dilema imposto ao poeta francês, em 1831:

Uma vez que é tua profissão, miserável poeta,
 Mesmo nesses tempos de tempestade, onde a boca é muda,
 Enquanto o braço fala e a ficção
 Desaparece como um sonho com o fragor da ação;
 Uma vez que é tua profissão de fazer de tua alma
 Uma prostituta, e que, na alegria ou na dor,
 Tudo pede para sair sem cessar de teu coração (...)²²⁵

²²⁵ “Puisque c’est ton métier, misérable poète,/Même en ces temps d’orage, où la bouche est muette,/Tandis que le bras parle, et que la fiction / Disparaît comme un songe au bruit de l’action;/ Puisque c’est ton métier de faire

Alfred de Musset discute a liberdade atribuída ao poeta, visto que em seu trabalho este também sofria com as interferências do mercado e do público. O questionamento de Musset é expresso em *Lorenzaccio*, no final da cena II,2, no momento em que Tebaldeo se rende às condições do poder e perde sua liberdade para tornar-se artista, já que o poeta para tornar-se grande escritor deveria negociar com as instâncias de poder, em vista da captação de bens simbólicos no campo literário.

A transição entre a representação do artista “ideal” e o poeta Alfred de Musset, na vida prática, em 1834, pode ser notada no diálogo entre Lorenzo e Tebaldeo, na cena II,2, quando o protagonista questiona o artista sobre sua posição política. Diante do debate entre os monarquistas liberais e os republicanos, na França, em 1834, Musset, através do personagem Tebaldeo, posiciona-se politicamente como um artista, não fazendo parte de nenhum dos dois grupos. Porém o artista, em seguida, rende-se ao mecenas, ao aceitar a encomenda de um retrato político, e colabora, por fim, com uma ação republicana.

Alfred de Musset, ao representar um artista corrompido pelo poder, faz referência também à condição econômica do poeta que depende da legitimação de seu trabalho e da venda de seus textos para sobreviver. Musset, em uma das cenas que não foram publicadas em *Lorenzaccio*, que se passa em um pequeno quarto (*une petite chambre*), apresenta o protagonista da ação aliciando o artista com dinheiro:

Lorenzo: Je connais une vieille dame pleine d’esprit, qui est le seul rejeton d’une des plus riches familles de la ville; elle possède plusieurs palais, et plusieurs maisons de campagne; les chevaux, le bon vin et les plaisirs ne manquent pas chez elle. Hier elle me disait t’avoir vu à l’église, et m’a laissé pour toi cette bourse.

Freccia : Pourquoi cette bourse, monsieur ? pourquoi cette femme me donne-t-elle de l'argent ? ²²⁶

A atitude de Alfred de Musset ao destacar essa cena do texto publicado, em 1834, na qual o artista é aliciado como uma bolsa de dinheiro para participar de um plano político, pode estar ligada ao regime de censura que vigiava as produções dos escritores. A interferência do poder político no trabalho do escritor francês, com a censura, também deve ser levada em conta na representação do artista em *Lorenzaccio*. Musset questiona, assim, com a imagem do artista cuja liberdade se restringe ao discurso, a autonomia do poeta diante das instituições de poder.

A publicação de um texto, à época, previa uma habilidade do poeta em se desvencilhar da censura, uma vez que a mensagem dos textos interferia também na divulgação da imagem do poder. Através das leis de censura, o poder político controlava as produções literárias. Christophe Charle, em *Le champ et la production littéraire*, enfatiza que a produção literária, no período de publicação de *Lorenzaccio*, previa uma negociação entre o escritor e o poder político, na França: “Arma de combate desde o século XVIII, a literatura mantém tensas relações com o poder até a instauração da República, e até mesmo, posteriormente. A produção literária, em razão de seu lugar dominante na cultura francesa, é uma disputa política”. ²²⁷

Além das imposições das leis de censura do poder político, o editor, segundo Alfred de Musset contribuía também para restringir a expressão do poeta. A atitude do pintor de subordinar a escolha do tema de sua arte ao mecenas, pode ser lida como a relação do escritor

²²⁶ Lorenzo: “Conheço uma velha senhora muito inteligente, que é o único rebento de uma das mais ricas famílias da cidade; ela possui diversos palácios e diversas casas de campo; os cavalos, o bom vinho e os prazeres não faltam em sua casa. Ontem, ela me disse que te viu na igreja e me deixou essa bolsa para te entregar”.

Freccia: “Que bolsa é essa, senhor? Por que essa mulher está me dando dinheiro?”. A.M., p. 987.

²²⁷ “Arme de combat depuis le XVIII^e siècle, la littérature entretient des rapports tendus avec le pouvoir jusqu’à l’avènement de la République, et même encore, au delà. La production littéraire, en raison de sa place dominante dans la culture française, est un enjeu politique”. CHARLE, Christophe. *Le champ de la production littéraire*. In. : MARTIN, Henri Jean & CHARTIER, Roger.(dir.) *Histoire de l’édition française: le temps des éditeurs*; du Romantisme à la Belle époque. Paris: Primodis,1985, p. 130.

com o editor, uma relação mercantil, onde o pagamento pelo trabalho dava ao editor o direito de interferir na obra dos escritores. Paul de Musset menciona na biografia de seu irmão, o fato de Alfred considerar a encomenda como uma submissão servil do poeta ao editor:

Impulsionado pelo desejo desenfreado de reconquistar sua liberdade, ele se dirigiu ao devotado editor da facção romântica. Urbain Canel examinou o manuscrito dos *Contos de Espanha*, contou as páginas e declarou que faltavam quinhentos versos para compor um volume *in-octavo*, único formato usado pela jovem literatura. “Quinhentos versos! Exclamou o poeta, se resta isso para que eu volte a ser livre, eu lhes darei em breve”.²²⁸

Em *Un mot sur l'art moderne*, Alfred de Musset, ao tratar da liberdade do poeta, contrasta a imagem do artista do Renascimento, servidor da corte, com a própria condição econômica do poeta, em 1833. Musset utiliza-se da imagem do artista doméstico, desvalorizada pelas novas tendências artísticas de seu tempo, para posicionar-se no campo literário de duas maneiras: Musset mostra que, se por um lado, o artista deixou de ter sua imagem ligada à domesticidade, essa mudança, na prática, não significou independência, uma vez que o poeta estava exposto ao poder do mercado. Por outro lado, a “domesticidade literária” refutada por Musset constitui um posicionamento do poeta contra a filiação a uma determinada escola, correspondendo ao seu próprio projeto estético de tornar-se um artista independente. Musset argumenta:

Em *Don Carlos*, Posa diz à Filipe II: “Não posso ser servidor dos príncipes; não posso distribuir aos vossos povos essa felicidade que é marcada por vossa cunha” Qual é o jovem, tendo talento ou não, mas tendo alguma energia, que não sente bater o coração ao ouvir essas palavras? Talvez a liberdade dê origem à licença; mas a licença vale mais que a servidão, que a *domesticidade literária*. Essa expressão não me pertence; foi um homem tímido e franco em suas críticas que a encontrou.²²⁹

²²⁸ “Poussé par le désir effréné de reconquérir sa liberté, il se rendit chez l'éditeur dévoué de la faction romantique. Urbain Canel examina le manuscrit des *Contes d'Espagne*, compta les pages et déclara qu'il manquait cinq cents vers pour composer un volume in-octavo, seul format usité de la jeune littérature. Cinq cents vers ! s'écria le poète, s'il ne faut que cela pour redevenir libre, je vous le donnerai bientôt”. MUSSET, Paul de. *Op.cit.*, p.93.

²²⁹ “ Dans *Don Carlos*, Posa dit à Philippe II: Je ne puis être serviteur des princes; je ne puis distribuer à vos peuples ce bonheur que vous faites marquer à votre coin. Quel est le jeune homme, ayant du talent ou non, mais ayant quelque énergie, qui ne sente battre le coeur à ces paroles ? Sans doute la liberté engendre la licence; mais la licence vaut mieux que la servilité, que la *domesticité littéraire*. Ce mot ne m'appartient pas ; c'est un homme redoutable et franc dans ses critiques qui l'a trouvé. ” MUSSET, Alfred de. *Un mot sur l'art moderne*. In. :____. *Oeuvres complètes en prose*. Gallimard,1951., p.897-898.

Tebaldeo, na cena II,6 representa o artista que abandona seus princípios éticos e morais, perde sua liberdade e envolve-se em um atentado político. Alfred de Musset, por meio desse personagem, posiciona-se no campo literário de modo a expor o dilema do próprio poeta que vê na adoção de temas políticos, a possibilidade para a consagração em sua carreira. Esse dilema articula-se com outros posicionamentos anteriores de Musset, onde ele condena essa prática. O fato de apresentar um pintor corrompido, na cena II,6, ocupado em um trabalho cujo tema é político, envolve a exposição da imagem do poeta prostituído. Como abordara, anteriormente, em *Les vœux stériles*.

Através do artista corrompido, na cena II,6, Alfred de Musset debate a problemática das regras que envolviam não só o trabalho do pintor, mas também do poeta. Musset apresenta um pintor da Florença do Renascimento que despreza as regras de composição e valoriza o instante da pintura. Assim, Alfred de Musset posiciona-se no campo literário, de forma ambígua, e, por que não dizer, contraditória, se tivermos como parâmetro os posicionamentos enunciados nos textos *Les vœux stériles* e *Un mot sur l'art moderne*. Musset apresenta um artista que não obedece às regras de composição clássica e representa o feio em sua arte. Mas da mesma maneira, o fato de a emoção do pintor burlar as regras de composição pode ser visto como um posicionamento de Musset na tentativa de definir a sobreposição do sentimento do artista às regras preestabelecidas pelas escolas.

A posição ambígua de Musset pode ser apreciada em *Un mot sur l'art moderne*. Em um primeiro momento, Alfred de Musset define a regra como algo capaz de limitar a expressão do artista:

A arte é o sentimento; e cada um sente de uma maneira. Você sabe onde está a arte? Na cabeça do homem, em seu coração, na sua mão, até a ponta dos dedos. A menos que você não chame com esse nome o espírito de imitação, unicamente a regra, a eterna múmia que o pedantismo embalsama; então você pode dizer, com efeito, que arte está morrendo ou que ela está revivendo. E que não nos enganemos: em todos os conselhos à juventude, há alguma surda tentação de obrigá-la a imitar; falam-lhe de independência,

abrem-lhe um grande caminho e lentamente traça-se uma pequena senda, a mais paternal possível.²³⁰

Retomando a questão das regras, Musset menciona a literatura de seu tempo e, em particular o teatro, um ano antes de publicar seu segundo *Un spectacle dans un fauteuil*, onde se encontra o texto de *Lorenzaccio*:

Resta então a literatura teatral, eu diria quase a literatura imóvel, aquela que não se preocupa nem com os tempos nem com os lugares. Aquela, nós tentamos fazê-la, e eu paro por aqui. Quando um século é mau, quando se vive em um tempo em que não há nem religião, nem moral, nem fé no futuro, nem crença no passado; quando se escreve para esse século, podem-se despreitar todas as regras (...) e responder por antecipação aos homens que vos julgarão um dia: “Meu século era assim, eu o pintei como eu o vi”.²³¹

Com esse comentário de Musset, podemos notar que o poeta expressa perante o público leitor, em 1833, uma inadequação aos princípios da arte de seu tempo. Ele descreve o artista consagrado na sociedade francesa, à época, como aquele que abandona os princípios do “bom-gosto” e corrompe-se, adotando na literatura temas do cotidiano. A liberdade afirmada por Musset de pintar seu século da forma que ele o vê pode ser associada à própria pintura do personagem Tebaldeo que termina inacabada e, de certa forma, rompe com a expectativa do público leitor, pois a pintura não segue a precisão do desenho, peculiar à escola de pintura de Florença. Logo, o poeta expõe, em sua peça, a arte e o artista do seu século, como ele os vê.

²³⁰ “L’art c’est le sentiment; et chacun sent à sa manière. Savez-vous où est l’art ? dans la tête de l’homme, dans son coeur, dans sa main, jusqu’au bout de ses ongles. A moins que vous n’appeliez de ce nom l’esprit d’imitation, la règle seule, l’éternelle momie que la pédanterie embaume ; alors vous pouvez dire, en effet, que l’art meurt ou qu’il se ranime. Et qu’on ne s’y trompe pas : dans tous les conseils à la jeunesse, il y a quelque sourde tentation de la faire imiter ; on lui parle d’indépendance, on lui ouvre un grand chemin, et tout doucement on y trace une petite ornière, la plus paternelle possible. ” MUSSET, Alfred de. *Op. cit.*, p. 898.

²³¹ “Reste donc la littérature théâtrale, je dirais presque la littérature immobile, celle qui ne s’inquiète ni des temps ni des lieux. Celle-là, nous l’avons tentée, et c’est ici que je m’arrête. Lorsqu’un siècle est mauvais, lorsqu’on vit dans un temps où il n’y a ni religion, ni morale, ni foi dans l’avenir, ni croyance au passé ;

6. CONCLUSÃO

Mediante o que foi exposto, podemos constatar a relevância do estudo da representação do artista, em *Lorenzaccio*, através do personagem do pintor-artista Tebaldeo para uma releitura da obra. Embora a apresentação de um assassinato político expresse um posicionamento de Alfred de Musset no campo político francês, em 1834, a inscrição de um personagem pintor na ação permite-nos atestar que o poeta posiciona-se também nos campos artístico e literário, discutindo questões pertinentes aos dois campos.

Henri Lefebvre, crítico de referência, ao tratar da peça *Lorenzaccio*, não cita o personagem Tebaldeo e apresenta, ainda, afirmações que foram reavaliadas. Ao mesmo tempo, devemos considerar que o trabalho do crítico literário envolve uma problemática: antes de escrever seu texto o crítico é um leitor, e sua leitura supõe uma imersão da obra no contexto de enunciação de sua mensagem, o que explicaria determinadas incoerências aparentes. Henri Lefebvre enfatiza o caráter político da peça e sua preocupação em classificar o papel social de Alfred de Musset em sua época justifica-se pela adoção de uma abordagem crítica marxista.

O fato de Henri Lefebvre considerar que Alfred de Musset nega a ação política pode ser explicado pelo conceito de práxis, que compõe a teoria do materialismo dialético. Segundo a filosofia marxista, o homem aspira à liberdade e à dignidade, motivado pelo desejo de ser reconhecido como valor absoluto por todos, sobretudo, pelas instituições sociais. No entanto, o problema colocado pela teoria será tratado apenas na prática da vida histórica por meio da

ação política concreta. A práxis é entendida pelos marxistas como a expressão da teoria no ato.

Nesse trabalho, não temos a intenção de definir se Alfred de Musset figura historicamente como um poeta engajado ou alienado, no que concerne às questões políticas de sua época. Por outro lado, o conceito de posicionamento enunciativo permite-nos afirmar que Musset, ao representar um atentado político, em *Lorenzaccio*, posiciona-se no campo político francês, em 1834. Do mesmo modo, o poeta posiciona-se no campo artístico através da representação do personagem Tebaldeo. As cenas II,2 e II,6 da peça apresentam questões pertinentes ao trabalho do pintor e do poeta, em seus respectivos campos, e tais questões dialogam com o posicionamento enunciado por Alfred de Musset em seu trabalho de crítico de arte. Dessa forma, devemos mencionar o personagem do pintor-artista Tebaldeo não só como um personagem que viabiliza a concretização de um atentado político, por parte do protagonista da ação, mas também como uma das vozes do posicionamento de Alfred de Musset no campo artístico.

O conceito de posicionamento enunciativo possibilita-nos fazer uma releitura estética de *Lorenzaccio*, redimensionando o caráter político da peça. Um de seus traços estéticos relevantes é a subversão genérica proposta por Alfred de Musset, já que a obra integra o projeto estético do poeta de escrever um teatro para a leitura, consumado com as duas publicações de *Un spectacle dans un fauteuil* (1833 e 1834). Essa subversão genérica, presente em *Lorenzaccio*, corresponde, em certa medida, à própria posição de Alfred de Musset no campo literário, em 1834. O poeta investe na criação de um teatro “subvertido”, buscando conquistar adeptos para seu discurso. Com a criação de um teatro para a leitura, Musset legitimar-se-ia como poeta pelo fato de adotar o gênero dramático, em voga, na França, à época, e por apresentar algo inovador no campo, ressaltando seu talento criador.

Assim sendo, *Lorenzaccio* contribui para que Alfred de Musset se legitime perante o público-leitor e diante de um certo grupo de seus pares no campo literário francês, no período de sua publicação.

Essa subversão do gênero dramático proposta por Musset, na peça, levou-nos a questionar: Até que ponto *Lorenzaccio* consistiria em uma peça de teatro? Existiria drama sem teatro e sem atores? Cabe mencionar que o poeta, no momento em que decide projetar suas peças para a cena francesa é obrigado a adaptar os textos originais para que estes pudessem ser encenados. A necessidade de adaptar um texto para a cena subentende uma imprópria classificação de seus textos como dramáticos. Essa impropriedade no que tange à classificação dos textos que integram o projeto estético de *Un spectacle dans un fauteuil* é evidente no caso de *Lorenzaccio*, pelo fato do poeta conservá-lo como um texto dedicado à leitura, tendo sido este encenado somente após sua morte, em 1896, na cena do *Théâtre de la Renaissance*.

A estratégia de Musset de publicar uma “suposta” peça de teatro impossível de ser representada denota uma relação entre o poeta e o poder político francês, em 1834. Evitar a encenação de uma peça que representa um atentado político serve como meio do poeta escapar da censura e enunciar sua obra. A abordagem de um tema político denota o duplo investimento do poeta no campo literário, tendo em vista a consagração de sua carreira. Primeiramente, Musset apropria-se do gênero drama romântico, gênero de prestígio junto aos românticos, e trata de um tema político que, segundo o próprio poeta, dominava as publicações literárias, na França, sendo caminho certo para o sucesso.

A observação do contexto de produção de *Lorenzaccio* conduz-nos a relacionar a imagem do artista na peça, representado por meio de um personagem pintor à aliança entre um grupo de pintores e escritores, do qual Musset fazia parte, que buscava libertar o pintor das instâncias reguladoras de sua arte. O autor, com sua representação de artista, questiona,

ainda, a liberdade do próprio poeta, refletindo sobre sua própria posição no campo. O conceito de arquiênunciador contribuiu para que pudéssemos estender essa reflexão, juntamente com o conceito de cenografia discursiva e a leitura dos indícios textuais implícitos.

Nesse sentido, podemos considerar que a imagem representada pelo pintor-artista Tebaldeo, em *Lorenzaccio*, integra o trabalho de crítica de arte desenvolvido por Alfred de Musset, naquele momento de sua trajetória. Musset utiliza-se dessa imagem estética, na peça, para participar das discussões éticas e estéticas referentes à arte e ao artista de seu tempo. Por meio dos textos *Sur Raphaël et Rubens*, *Exposition du Luxembourg* e *Salon de 1836*, Alfred de Musset questiona a associação do trabalho do pintor a uma determinada escola, sobrepõe a expressão do artista às regras de composição, discute a impossibilidade da utilização de modelos e trata da relação entre os pintores e o poder político, entre outras questões abordadas. Além disso, o poeta apresenta a imagem de Rafael, como exemplo de artista a ser seguido, e estabelece uma comparação entre a arte de seu tempo e aquela do período do Renascimento, denunciando a decadência da arte produzida no momento de enunciação de seus textos.

O trabalho de crítica de arte do autor, de 1830 a 1834, não ficou restrito apenas a um gênero textual, a poesia lírica do poeta também serviu como instrumento para que Musset enunciasse seus posicionamentos no campo artístico. Podemos apreciar isso, em *Les vœux stériles* e em *Les secrètes pensées de Rafael*, poesias que denotam o tom crítico do poeta. De certa forma, a utilização de um drama subvertido como extensão do seu trabalho de crítico de arte, está ligada a uma proposta do autor de sobrepor a sua expressão artística aos gêneros literários em voga, em 1834. E o fato de subverter os gêneros textuais corresponde a seu projeto estético de independência no campo literário.

A relação entre os posicionamentos expressos pelo personagem Tebaldeo e aqueles enunciados por Alfred de Musset, nos trabalhos abordados, credenciou-nos a articular a

imagem do artista representado e o etos do poeta, em outros textos de Musset. O personagem do artista-pintor, na peça, representa o próprio dilema de Alfred de Musset, no campo literário, em 1834. Isso porque, ao escrever uma obra cujo tema enfoca um atentado político, Musset “renuncia” aos ideais éticos defendidos anteriormente, em seu discurso, por meio do qual sustentava a dissociação entre a arte e os temas políticos. Logo, a representação do pintor de igreja, que representava o artista ideal, na cena II,2, e do artista corrompido, na cena II,6 servem para ilustrar as duas posições do poeta no campo e sua trajetória, entre 1830 e 1834. Pois, o poeta idealista abandona seus ideais e rende-se às condições impostas pelo seu “mecenas”, o editor, e trata de um tema político em sua arte, assim como Tebaldeo, para obter a consagração em sua carreira e legitimar-se socialmente como poeta.

A relação entre a imagem do artista representado na peça e a imagem de Alfred de Musset, enquanto personagem social na França, em 1834, construída pelo seu discurso, ultrapassa a oposição entre o ideal de artista e o artista corrompido. Musset, ao representar um pintor de Florença que não segue os ideais dos pintores desenhistas e abandona as regras de composição, motivado pela circunstância vivida no instante da pintura do retrato do duque Alexandre de Médicis, posiciona-se contra a categorização do artista segundo o estilo de sua pintura. Não podemos precisar se o artista na peça projeta os ideais clássicos ou românticos. Musset apresenta-nos um artista cuja arte não está filiada a uma determinada escola, representando, assim, sua própria condição paratópica no campo literário francês, no período de publicação da peça.

A condição paratópica do poeta no campo literário e seu projeto estético de independência face às escolas literárias de seu tempo atestam a impropriedade de se avaliar Alfred de Musset, em 1834, como um poeta clássico ou romântico. Atentamos para o fato de que nossa proposta de releitura de *Lorenzaccio*, com base na perspectiva discursiva, implicou na reconstituição de uma época da qual não fizemos parte e restringe a leitura de Musset a um

momento pontual de sua trajetória. O que nos impediu de tecer comentários generalizantes acerca da obra e das posições do poeta, nos campos artístico e político, na França, pois estas apreciações reduziriam, sem dúvida, a complexidade da expressão estética do autor.

7. REFERÊNCIAS

7.1. DE ALFRED DE MUSSET

7.1.1. Teatro de Alfred de Musset

MUSSET, Alfred de. André del Sarto. In.: _____. *Théâtre complet*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1990, p.31-69.

_____. Avant-propos d'Un spectacle dans un fauteuil (prose). In.: _____. *Théâtre complet*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1990, p.3-7.

_____. La nuit vénitienne. In.:_____. *Théâtre complet*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1990, p.9-29.

—

_____. Lorenzaccio. In.:_____. *Théâtre complet*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1990, p. 137-236.

7.1.2. Obras em prosa de Alfred Musset

_____. Exposition du Luxembourg. In.:_____. *Oeuvres complètes en prose*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1951, p. 963-969.

_____. La confession d'un enfant du siècle. *Oeuvres complètes en prose*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1951, p.81-304.

_____. Revues Fantastiques In.:_____. *Oeuvres complètes en prose*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1951, p.773- 834.

_____. Salon de 1836. In.:____. *Oeuvres complètes en prose*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1951, p. 969-997.

_____. Sur Raphaël et Rubens. In.:____. *Oeuvres complètes en prose*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1951, p.997-998.

_____. Un mot sur l'art moderne. In. :____.*Oeuvres complètes en prose*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade),1951, p.897-903.

7.1.3. Poesias de Alfred de Musset

_____. Au roi . In.:____. *Poésies complètes*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1957, p.358.

_____. Charles-Quint au Monastère de Saint-Just. In.:____. *Poésies complètes*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1957, p.487-489.

_____. Les Secrètes pensées de Rafael In.:____. *Poésies complètes*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1957, p.120-123.

_____. Les voeux stériles. In.:____. *Poésies complètes*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1957., p. 115-116.

_____. Loi sur la presse. In.:____. *Poésies complètes*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1957, p. 472-478.

7.2. SOBRE ALFRED DE MUSSET

DUCHET, Claude. Alfred de Musset. In. :____. *Manuel d'histoire littéraire de la France-* Tome IV (1789-1848). Paris: Éditions sociales,1972, p.747-765.

HEYVAERT, Alain. *L'Esthétique de Musset*. Paris: Sedes, 1996.

LEFEBVRE, Henri. *Musset*. Paris: L'Arche, 1956 (1955).

LESTRINGANT, Frank. *Musset*. Paris: Flammarion, 1998.

MUSSET, Paul de. *Biographie d'Alfred de Musset*. Paris: L. Hébert Librairie, 1888.

7.3. SOBRE LORENZACCIO

GANS, Eric L. *Musset et le "drame tragique"*; essai d'analyse paradoxale. Paris: Librairie José Corti, 1974.

LAFOSCADE, Leon. *Le théâtre de Musset*. Paris: Librairie Nizet, 1966 (1901).

MASSON, Bernard. *Lorenzaccio ou la difficulté d'être*. Paris: Lettres modernes, 1976.

_____. *Musset et son double – lecture de Lorenzaccio*. Paris: Minard, 1989 (1978).

_____. *Musset et le théâtre intérieur*. Paris: Librairie Armand Colin, 1976.

NAUGRETTE, Florence. *Le théâtre romantique*. Paris: Seuil, 2001.

RIEBEN, Pierre-André. Parole délirante et critique des discours. In.:____. *Délires romantiques*. Paris: José Corti, 1989, p. 17-51.

THOMASSEAU, Jean- Marie. *Alfred de Musset - Lorenzaccio*; études littéraires. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.

7.4. BIBLIOGRAFIA DE APOIO

ALLEM, Maurice. In.: MUSSET, Alfred de. *Poésies complètes*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1957, p.639-644.

ALVES, Rachel Vianna. *Cenografia e estética rococó em "La cafetière" de Théophile Gautier*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras / Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002. Dissertação de Mestrado.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. São Paulo: Difusão européia do livro, 1959.

- BÉNICHOU, Paul. *Le sacre de l'écrivain*. Paris: Librairie José Corti, 1985.
- _____. *Les mages romantiques*. Paris: Gallimard, 1988.
- BONNEWITZ, Patrice. *Pierre Bourdieu; vie, oeuvres, concepts*. Paris: Ellipses, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte* (Trad. de Maria Lucia Machado). São Paulo: Companhia das letras, 2002.
- _____. *Raisons pratiques*. Paris : Seuil, 1994.
- BRAUDEL, Fernand. *Le modèle italien*. Paris: Arthaud, 1989.
- CATHARINA, Pedro Paulo G.F. *Quadros literários fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ & 7Letras, 2005.
- CAZABAN, Catherine; SABBAH, Hélène & WEIL, Catherine. *Littérature 1^{er}*. Nouveau bac 96 – Textes et méthodes. Paris: Hatier, 1996, p. 286-287.
- CESATI, Franco. *Les Médicis - Histoire d'une dynastie européenne*. Firenze: Mandragora, 1999.
- CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Seuil, 2002.
- CHARLE, Christophe. Le champ de la production littéraire. In. : MARTIN, Henri Jean & CHARTIER, Roger (dir.). *Histoire de l'édition française: le temps des éditeurs; du Romantisme à la Belle époque*. Paris: Primodis, 1985, p.126-157.
- CHASTEL, André. *Fables, formes, figures I*. Paris: Flammarion, 2000 (1978).
- DELACROIX, Eugène. *Écrits sur l'art*. Paris: Séguier, 1988.
- DE VECCHI, Pierluigi. *Raphaël: grâce et beauté*. In.: DOSSIER DE L'ART/ *Expositon au Sénat*. N° 81H. Hors série. Paris : Novembre, 2001.

DE VINCI, Léonard. *Traité de la peinture* (Traduit et reconstruit par André Chastel). Paris : Club des Libraires de France, 1960.

ELIAS, Norbert. *La société de cour* (Traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer et par Jeane Etoré). Paris: Flammarion, 1985.

FISCHER, Hernest. *A necessidade da arte* (Trad. de Leandro Konder). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1996.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

GIMPEL, Jean. *Contre l'art et les artistes*. Paris: Seuil, 1968.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Histoire de l'art* (Traduit de l'anglais par J. Combe et C. Lauriol). Paris: Galimard, 1995 (1950).

HAMON, Philippe. *Du descriptif*. Paris: Hachette, 1993 (1981).

HARRIS, Peter James. A alvorada do drama. In.: *Entrelivros - Entre clássicos*. São Paulo: Ediouro, 2006, p. 24-33.

HEINICH, Nathalie. *Du peintre à l'artiste; artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris: Minuit, 1993.

HUBERT, Marie-Claude. *Le théâtre*. Paris : Armand Colin, 1988.

HUGO, Victor. *La préface de Cromwell*. Paris: Larousse, 1972.

IMBS, Paul. (dir.) *Trésor de la langue française*. Tome 3. Dictionnaire de la langue française du XIX^e siècle et du XX^e siècle. Paris: 1974.

JULLIEN, Adolphe. *Le romantisme et l'éditeur Renduel*. Paris : Librairie Charpentier et Fasquelle, 1897.

LAHAMAS, Michel. *Parnassus of Raphael*. Disponível em: www.mlahnas.de/Grecks/parnassusraphael.html. Acesso em : 29 out. 2006.

LENEYRIE –DAGEN, Nadeije. *Le métier de l'artiste; peintres et sculpteurs depuis le Moyen âge*. Paris: Larousse ,1999.

LETHÈVE, Jacques. *La vie quotidienne des artistes français au XIXe. Siècle*. Paris: Hachette, 1968.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La couleur éloquente*. Paris: Flammarion , 1999.

LITTRÉ, Émile. *Dictionnaire de la langue française*. Chicago: Encyclopaedia Britannica,1987.

LOUVEL, Liliane. La description “picturale”; pour une poétique de l’iconotexte. *Poétique*. Paris: Seuil, n° 112, 1997, p.475-490.

_____. *Texte Image; images à lire, textes à voir*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária* (Trad. de Marina Appenzeller). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Le discours littéraire; paratopie et scène d’ énonciation*. Paris: Armand Colin, 2004.

_____. *Linguistique pour le texte littéraire*. 4ed. Paris: Nathan, 2003.

_____. *Les termes clés de l’analyse du discours*. Paris: Seuil,1996.

_____. *Pragmática para o discurso literário* (Trad. de Marina Appenzeller). São Paulo: Martins Fontes,1996.

MELLO, Celina Maria Moreira de. *A literatura francesa e a pintura; ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ & 7Letras, 2004.

_____. A cenografia de um drama romântico; Henri III et sa cour (1829) de Alexandre Dumas. In.: PAULIUKONIS, Maria Aparecida & GAVAZZI, Sigrid. *Da língua ao discurso*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005, p. 43-58.

MONNIER, Gérard. *L’art et ses institutions en France; de la Révolution à nos jours*. Paris: Gallimard, 1995.

NÉRET, Gilles. *Delacroix*. Köln: Taschen, 2004.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte—passado e presente* (Trad. de Vera Maria Pereira). São Paulo: Companhia das Letras, 2005 (1940).

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro* (Trad. de André Telles). Rio de Janeiro : Jorge Zahar editor, 2003.

SAND, George. Une conspiration en 1537. In.: MUSSET, Alfred de. *Théâtre complet*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1990, p.831-854.

SAINTE-BEUVE. Poètes et romanciers modernes en France. *Revue des deux Mondes*. Tome I, 2^{ème} série. Paris: 1833, p. 171-185.

SARTRE, Jean Paul. Qu'est-ce que la littérature? In.: ____. *Situations, II*. Paris: Gallimard, 1975 (1948), p. 55-316.

SCHNEIDER, Norbert. *L'art du portrait; les plus grands oeuvres européennes* (Traduit par Marie-Anne Trémeau- Böhm). Köln: Taschen, 2002.

STENDHAL. *Racine et Shakespeare*. Paris: Librairie Honoré Champion, 1925.

THOENES, Christof. *Raphaël* (Traduit par Wolf Fruhtrunk). Köln: Taschen, 2005.

VARCHI, Benedetto. Chroniques florentines. (fragment du livre XV). In.: MUSSET, Alfred de. *Théâtre complet*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1990, p. 827-831.

VIALA, Alain.(org.) *Le théâtre en France des origines à nos jours*. Paris: Armand Colin, 1989.

VIGNY, Alfred de. Lettre à Lord***. In.: ____. *Oeuvres Complètes*. Tome I. Paris: Gallimard, 1950, p.330-349.

WARNKE, Martin. *O artista da corte* (Trad. de Maria Clara Cescato). São Paulo: Edusp, 2001.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)