

A REPRESENTAÇÃO DO TEATRO NOS ROMANCES FRANCESES DO SÉCULO XIX: REALISMO E EFEITOS DRAMÁTICOS

Bruna G. Silva RONDINELLI*

RESUMO: Este artigo analisa o modo pelo qual o teatro, enquanto atividade artística e cultural, foi representado em romances franceses publicados entre as décadas de 1830 e 1860, tais como *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal, *Ilusões Perdidas*, de Balzac, *O Conde de Monte Cristo*, de Dumas (pai), *A Dama das Camélias*, de Dumas (filho), e *Madame Bovary*, de Flaubert. A partir das análises, foi possível concluir que as referências às salas de espetáculos, peças e dramaturgos do teatro francês oitocentista conferem realismo e dramaticidade às personagens e às ações dos romances.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro. Romance Francês. Representação Literária.

Questões de Representação e Descrição

Em meados do século XVIII, a literatura francesa passou a se preocupar em representar cada vez mais o cotidiano social contemporâneo, em cenas familiares e amorosas, tratadas com frequência de forma sentimental, em contraposição à literatura que tinha como doutrina principal as regras e temáticas clássicas.

O romance *Manon Lescaut*, do Abbé Prévost, escrito na década de 1730, já mesclava em sua ação, de forma realista, personagens de todas as condições, assuntos comerciais e quadros culturais, a partir de um registro sentimental e trágico (AUERBACH, 1996). Quanto ao teatro, as mudanças também se deram no mesmo sentido. Nos anos de 1750, Jean-Jacques Rousseau, Denis Diderot, Louis-Sébastien Mercier e Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais

* Doutoranda em Teoria e História Literária. UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de estudos da linguagem. Programa de Pós Graduação de Teoria e História Literária. Campinas - SP - Brasil. 13083-859 - bgrasiela@gmail.com. Bolsista FAPESP.

questionavam a estética das tragédias clássicas de Pierre Corneille e Jean Racine, representadas nos teatros oficiais. Esse grupo de teóricos iluministas propuseram um teatro que abordasse o cotidiano do homem de sua época, tendo em vista uma poética dramática fundada no patético e no cotidiano, características que extrapolavam as regras da *Poética* de Aristóteles. As novas composições, a exemplo de *Le Fils Naturel* (1757), de Diderot, não se encaixavam nem no cômico nem no trágico – gêneros até então conhecidos –, por isso eram denominadas “*tragédie domestique*”, “*comédie larmoyante*” ou “*drame bourgeois*” (THOMASSEAU, 1995, p. 111).

Durante o período pré-romântico, a representação na literatura foi uma questão que recebeu a atenção de Goethe, que observava a natureza e dela fazia uso em suas produções artísticas, por meio da imaginação e da criação (LUKÁCS, 1965). Essa ideia foi compartilhada por Victor Hugo no prefácio de *Cromwell* (1827), texto que se tornou, posteriormente, o manifesto do romantismo francês. Para Victor Hugo (1881), o teatro refletiria a realidade humana sob as diretrizes da arte, compreendida como criação imaginativa.

Le théâtre est un point d'optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art. L'art feuillette les siècles, feuillette la nature, interroge les chroniques, s'étudie à reproduire la réalité des faits, surtout celle des mœurs et des caractères [...]. (HUGO, 1881, p. 48).

Se os escritores franceses buscavam representar a sociedade contemporânea na literatura, a atividade teatral não se ausentaria das narrativas. Em Paris, principalmente, os teatros se constituíam em espaços de sociabilidade, onde a sociedade se reunia não apenas objetivando ao entretenimento, mas também ao estabelecimento de debates com os seus pares. Os teatros parisienses da primeira metade do século XIX se dividiam entre os oficiais, subvencionados pelo Estado, e os particulares. As salas de espetáculos oficiais, frequentadas pela elite intelectual e social, eram: *Opéra*, *Opéra-Comique*, *Théâtre-Français* e *Odéon*. Os gêneros encenados nesses estabelecimentos eram os de maior prestígio, como a ópera e a tragédia clássica. Os teatros particulares, localizados nos *boulevards* de Paris, encenavam os gêneros dramáticos mais populares, tais como o *vaudeville*, o melodrama, o drama romântico e a comédia burguesa. Dentre as salas populares, destacamos o *Théâtre de la Porte Saint-Martin*, o *Variétés* e o *Gymnase-Dramatique* (NAUGRETTE, 2001).

De fato, o teatro aparece como pano de fundo de ações das personagens de romances cujos enredos se situam em Paris, como por exemplo em *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal (2000), *Ilusões Perdidas*, de Honoré de Balzac (2007), *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas (pai) (2012), e *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas (filho) (1975), ou em Rouen, como em *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert (2001). Nesses romances, as personagens frequentam os teatros, que existiam no momento histórico em que a narrativa se passa, e mencionam peças que realmente foram ali encenadas. No entanto, essa representação, de um elemento da vida cultural de Paris e Rouen, é feita de modo particular por cada romancista, que desenvolve mais ou menos a descrição, integrando-a ou não ao enredo do romance.

Por outro lado, além do realismo, advindo com a descrição das salas de espetáculos e do repertório dramático e lírico do período, os romances também incorporaram recursos do teatro para a obtenção de efeitos dramáticos. Para Balzac (apud LUKÁCS, 1965, p. 51), o elemento dramático, ao lado da descrição, seria também importante em um romance. Elementos do gênero melodramático podem ser encontrados nos romances, como por exemplo, os momentos patéticos em *Ilusões Perdidas*, ou a presença da providência divina na resolução de conflitos em *O Conde de Monte Cristo*.

Muitos romancistas franceses do século XIX também compuseram dramas, e frequentemente fizeram adaptações de seus próprios romances para os palcos. Neste caso, um dos exemplos mais prolíficos é Alexandre Dumas (pai), que adaptou para os palcos os seus romances de folhetim de grande sucesso, tais como *Capitão Paulo*, *O Conde de Monte Cristo* e *Os Três Mosqueteiros*.

Constatada a estreita relação entre o romance e o teatro na primeira metade do século XIX, pretendemos discutir o modo pelo qual o teatro, enquanto atividade artística e cultural, foi representado em romances produzidos entre as décadas de 1830 e 1860, tais como *O Vermelho e o Negro*, *Ilusões Perdidas*, *O Conde de Monte Cristo*, *A Dama das Camélias* e *Madame Bovary*. Apresentamos como os autores franceses, Stendhal, Balzac, Dumas (pai), Dumas (filho) e Flaubert, dialogaram com o teatro contemporâneo às suas obras, e em que medida o gênero dramático impactou nessas narrativas.

A Ópera Bufa em *O Vermelho e o Negro*

Na segunda parte de *O Vermelho e o Negro*, Stendhal faz uso de dois teatros oficiais parisienses como pano de fundo da narrativa: o *Opéra* e o *Opéra Italien*.

O autor opta por mencionar duas salas de espetáculos dedicadas à representação de óperas, gênero de prestígio na época e por ele apreciado. O teatro *Opéra*, também denominado *Académie Nationale de Musique et de Danse*, era a sala de espetáculos parisiense de maior capacidade, oferecendo um total de 1.937 lugares, que eram os mais caros da cidade. Em 1830, ano de publicação do romance de Stendhal, o *Opéra* passava por grandes modificações: o seu público se aburguesava, o repertório abandonava cada vez mais as regras clássicas e adotava os elementos românticos. O *Opéra Italien* (sala de espetáculos Favart) localizava-se próximo ao *Boulevard des Italiens*, atual *Place Boieldieu*, em Paris. Esse teatro encenava, principalmente, óperas cômicas de compositores italianos (GENGEMBRE, 1999).

No capítulo “XIX – *L’Opéra Bouffé*”, de *O Vermelho e o Negro*, Mathilde e a senhora de la Mole vão a um espetáculo no *Opéra Italien*. No capítulo “XXVIII – *Manon Lescaut*”, Julien é convidado pela senhora de Fervaques ao seu camarote no *Opéra*, onde assistem ao balé *Manon Lescaut*, de Eugène Scribe e Jean-Pierre Aumer, uma adaptação do romance homônimo de Abbé Prévost, que estreou em 30 de abril de 1830 no *Opéra*. A narração desses dois episódios, apesar de apresentar pouca descrição dos teatros e dos espetáculos acompanhados pelas personagens, confere um toque de realismo ao romance, pois menciona dois teatros de Paris daquela época e uma peça que estreou em 1830, fazendo jus ao subtítulo da obra: *Chronique de 1830*. Além disso, o diálogo que Stendhal estabelece com a atividade teatral parisiense nos dois capítulos cumpre um importante papel na construção da narrativa, ao contribuir para a caracterização de personagens e para o desenvolvimento do enredo. Tomemos como exemplo o capítulo “XIX – *L’Opéra Bouffé*”:

Elle ne quitta son album que fort tard, quand la marquise la fit appeler pour aller à l’Opéra italien. Elle n’eut qu’une idée au retour, chercher Julien des yeux pour le faire engager par sa mère à les accompagner.

Il ne parut point ; ces dames n’eurent que des êtres vulgaires dans leur loge. Pendant tout le premier acte de l’opéra, Mathilde rêva à l’homme qu’elle aimait avec les transports de la passion la plus vive ; mais au second acte, une maxime d’amour chantée, il faut l’avouer, sur une mélodie digne de Cimarosa, pénétra son cœur. L’héroïne de l’opéra disait : Il faut me punir de l’excès d’adoration que je sens pour lui, c’est trop l’aimer !

Du moment qu’elle eut entendu cette cantilène sublime, tout ce qui existait au monde disparut pour Mathilde. (STENDHAL, 2000, p. 477-478).

“*Grâce à son amour pour la musique*”, ao ouvir a ária da ópera, cuja melodia seria semelhante a uma composição do italiano Domenico Cimarosa, Mathilde sentiu o seu amor por Julien exaltar-se. Ao retornar para casa, a jovem passou uma noite de entusiasmo, repetindo o verso que ouvira havia pouco no palco do *Opéra Italien* (“*Devo punirmi, devo punirmi, se troppo amai, etc.*”). Com o fim da noite e do entusiasmo, a repetição do verso levou Mathilde à conclusão de que ela havia triunfado sobre o seu amor. Assim, o trecho da ária causa um efeito na personagem, levando-a à constatação de que não amava mais Julien.

A inserção de versos de óperas que se harmonizam com o estado de espírito da personagem, contribuindo para a significação de seus sentimentos em dada situação da narrativa, também foi um recurso empregado por Stendhal em seu romance *La Chartreuse de Parme*:

The periodic references to opera in his other novels are instances either of a kind of musical pathetic fallacy, in which individual lines of the music that happens to be playing have special meaning for the characters in the situations they find themselves (for example Cimarosa’s ‘Quelle pupille tenerè’ for the tears of Clélia and Fabrice in La Chartreuse de Parme), or of a more self-determining inspiration on their part (such as Mathilde’s resolution not to love Julien after hearing ‘Devo punirmi, se troppo amai!’; an aria of Stendhal’s own invention, in Le Rouge et le Noir). (NEWARK, 2011, p. 111-112).

Após a resolução de Mathilde de que não amava Julien, a ação é suspensa e o narrador faz uma intervenção para justificar, com um pouco de ironia, a descrição que apresentara do estado de espírito de Mathilde, uma jovem que não encontraria paralelo na realidade daquela sociedade:

Ce personnage est tout à fait d’imagination, et même imaginé bien en dehors des habitudes sociales [...]. Maintenant qu’il est bien convenu que le caractère de Mathilde est impossible dans notre siècle, non moins prudent que vertueux, je crains moins d’irriter en continuant le récit des folies de cette aimable fille. (STENDHAL, 2000, p. 479).

O que se segue ao episódio faz jus ao enredo de uma ópera bufa, em que o tema amoroso, tratado de forma cômica, encena desencontros e indecisões entre os apaixonados. Após a noite de entusiasmo insano, Mathilde passou a evitar Julien, que, como um herói romântico, planejou cometer suicídio, ao se dar conta de sua infeliz situação. Por impulso, ele visita Mathilde em seu quarto, que lhe dá

provas de amor, dizendo ser sua escrava. No entanto, depois desse novo sopro de entusiasmo, a jovem retomou o desprezo por Julien. Nesse momento, Stendhal nos apresenta um jogo de representações dos sentimentos das personagens, a partir de três ângulos: o que o narrador expressa sobre Julien e Mathilde; o que Mathilde pensa de si e de Julien; e o que Julien pensa de si e de Mathilde. Esse jogo de representações nos revela que Mathilde censurava-se por suas declarações passionais e se sentia fatigada de tanto amar; Julien, por sua vez, se desesperava pela atitude incompreensível de Mathilde. A nova situação representa um marco na evolução da narrativa, tendo em vista que Julien, após a viagem a Estrasburgo, adota o plano proposto pelo príncipe Korasoff, e passa a enviar cartas amorosas à senhora de Fervaques.

Assim, vemos que a ida de Mathilde ao teatro e a referência a um verso de uma ária desencadeiam uma série de ações que contribuem para o encaminhar do enredo. Além disso, Stendhal cria um paralelismo entre o enredo tradicional de uma ópera bufa e a situação amorosa de Mathilde e Julien descrita no capítulo. Apesar de sabermos que Stendhal era um apreciador da ópera italiana, o compositor Cimarosa não é evocado gratuitamente no romance. Uma das óperas bufas mais consagradas de Cimarosa foi *Il Matrimonio Segreto* (1792), cujo enredo ecoa na relação entre Mathilde e Julien. Na ópera bufa, assim como em *O Vermelho e o Negro*, a moça se apaixona pelo empregado de seu pai e rejeita o seu pretendente de origem nobre. Na ópera, os dois apaixonados se casam secretamente, o que Mathilde e Julien não fazem, pois a moça não estava disposta a perder os privilégios de sua ordem social, ao passo que Julien almejava uma ascensão social com o casamento reconhecido pelo Marquês de la Mole.

A Capitalização do Teatro em *Ilusões Perdidas*

Os teatros de Paris aparecem na segunda parte “Um grande homem de província em Paris” do romance *Ilusões Perdidas*. Os teatros configuram-se em ambientes onde se desenvolvem os dramas em torno da personagem Lucien de Rupembré. Na narrativa desses episódios, realismo e efeito dramático se misturam.

O teatro e a representação, para ele [Balzac], constituem somente o ambiente em que se desenvolvem íntimos dramas humanos: a ascensão de Lucien, o prosseguimento da carreira artística de Coralie, o aparecimento da paixão entre Lucien e Coralie, bem como dos futuros conflitos de Lucien com seus

velhos amigos do círculo de D'Arthèz e com seu atual protetor, Lousteau. Também do início da sua vingança contra Madame de Bargeton, etc. (LUKÁCS, 1965, p. 47).

Assim que se instalam em Paris, a Sra. de Bargeton e Lucien de Rupembré são convidados para o camarote da Marquesa D'Espard no *Opéra*. No programa, seria representada a tragédia lírica *Les Danaïdes* (1784), música do italiano Antonio Salieri, e libreto de François Bailli du Roullet e Louis Théodore de Tchoudido. No *Opéra*, Julien e a Sra. de Bargeton denunciavam, por suas roupas simples e fora de moda, que eram provincianos, tornando-se motivos de risos dos espectadores mais aristocráticos que os viam com os seus binóculos. Por causa de sua vestimenta, inadequada para uma *soirée* no *Opéra*, Julien sofreria o primeiro dos inúmeros golpes que a sociedade burguesa da capital lhe causaria. Ele acaba por aprender que, em Paris, a boa imagem de um indivíduo diante da sociedade só seria alcançada a partir de muito dinheiro, investido principalmente em roupas elegantes e carruagens.

“Pareço o filho de um boticário, de um verdadeiro caixeiro de loja”, pensou ele com raiva ao ver passar os graciosos, os coquetes, os elegantes jovens das famílias do faubourg Saint-Germain, todos semelhantes pela fineza de seus contornos, pela nobreza de seu porte, pelo ar de sua fisionomia; e todos diferentes pela moldura que cada um escolhera para se destacar. Todos realçavam sua superioridade por uma espécie de *mise en scène* que tanto os jovens rapazes de Paris quanto as mulheres conhecem. (BALZAC, 2007, p.201-202).

Na edição do romance de 1843, que reuniu pela primeira vez, em um só volume, as três partes de *Ilusões Perdidas*, Célestin Nanteuil, prolífico gravurista romântico dos espetáculos teatrais parisienses, registrou em imagem a presença de Lucien no camarote da Marquesa D'Espard no *Opéra*. Na ilustração, é possível notar a disparidade das vestimentas entre as personagens: a Marquesa D'Espard encontra-se ricamente vestida e adornada; ao passo que a Sra. de Bargeton e Lucien estão com roupas simples e inadequadas à ocasião.¹

Na segunda parte de *Ilusões Perdidas*, o teatro está intimamente conexo à trajetória dramática de Lucien em Paris. Após se inserir na vida mundana da capital, o protagonista passou a adotar os hábitos comuns aos seus pares, os

¹ A gravura pode ser visualizada em *La comédie humaine by Balzac* (2015).

jornalistas. E um desses hábitos era frequentar os teatros, que, logo, fascinaram o jovem de província, sedento pela glória.

Mas Lucien, nascido poeta, logo submetido a imensos desejos, encontrou-se sem forças contra as seduções dos cartazes de espetáculos. O Théâtre-Français, o Vaudeville, as Variétés, o Opéra-Comique, onde se sentava na plateia, retiraram-lhe cerca de sessenta francos. Qual estudante resistiria à felicidade de ver Talma nos papeis que o tornaram ilustre? O teatro, primeiro amor de todos os espíritos poéticos, fascinou Lucien. Os atores e as atrizes lhe pareciam personagens imponentes; ele não acreditava na possibilidade de ultrapassar a rampa e vê-los familiarmente. Esses autores de seus prazeres eram para ele seres maravilhosos tratados pelos jornais como grandes interesses do Estado. Ser autor dramático, ter suas peças representadas, que sonho acalentador! (BALZAC, 2007, p. 235).

O teatro é representado como um espaço de entretenimento de Lucien, onde ele encontra o seu par amoroso, a atriz Coralie, e também como o espaço de seu trabalho de crítico literário e teatral para os jornais. Segundo Lukács, a representação do teatro em *Ilusões Perdidas* cumpre um importante papel: visa a uma reflexão sobre a atividade teatral daquele momento histórico, que abandonava, progressivamente, o status de arte desinteressada para participar das leis de mercado capitalista.

Mas o que é que vem representado em todas estas lutas, em todos estes conflitos direta ou indiretamente conexos ao teatro? A sorte do teatro no capitalismo: a universal e complexa dependência do teatro em relação ao capital e em relação ao jornalismo dependente do capital; as relações entre o teatro e a literatura, entre o jornalismo e a literatura; o caráter capitalista da relação entre a vida das atrizes e a prostituição aberta ou disfarçada. (LUKÁCS, 1965, p. 47).

Robert le Diable e o Conde de Monte Cristo

O décimo quinto capítulo, “Roberto Diabo”, da terceira parte de *O Conde de Monte Cristo*, narra uma noite de espetáculo no *Opéra*. Dumas (pai) representa o teatro como um espaço de sociabilidade, frequentado pelas famílias burguesas enriquecidas, que lá mantinham os seus camarotes para verem e serem vistas. O narrador descreve um completo código de conduta adotado

pelos espectadores no teatro: as mulheres não poderiam ir desacompanhadas aos espetáculos, pois seriam tachadas de indecorosas; chegar atrasado ao espetáculo e atrair a atenção da plateia era a última moda em Paris; durante os entreatos, os espectadores desfilavam pelos corredores, visitavam conhecidos nos camarotes e conversavam no *foyer*. Dumas (pai) nos deixa ver que, aos espectadores, pouco importava o que estava sendo representado nos palcos, pois o real espetáculo se dava fora do tablado, nas fofocas, debates e observações entre os frequentadores do teatro.

No programa do espetáculo, descrito pelo romancista, a peça que estava no palco era a ópera *Robert le Diable*, uma composição de Giacomo Meyerbeer, com libreto de Eugène Scribe e Germain Delavigne.

A desculpa do Opéra saiu melhor que a encomenda, pois naquela noite havia um espetáculo na Academia Real de Música. Levasseur, após uma longa indisposição, voltava no papel de Bertram, e, como sempre, a obra do maestro da moda atraía a mais brilhante sociedade de Paris [...] O terceiro ato desenrolou-se como de costume; as srtas. Noblet, Julia e Leroux executaram os *entrechats* de sempre; o príncipe de Granada foi desafiado por Roberto Mário; enfim, aquele majestoso rei que vocês conhecem deu a volta na sala para mostrar seu manto de veludo, segurando a moça pela mão; depois o pano caiu. (DUMAS, 2012, p.794-809).

Neste trecho, vemos que o narrador do romance apresenta pequenas referências que inserem o episódio narrado no contexto dos espetáculos líricos do *Opéra* ocorridos no final do ano de 1831. De fato, a ópera *Robert le Diable* estreou em 21 de novembro de 1831, no *Opéra*, com a atuação do baixo Nicolas-Prospere Levasseur no papel de Bertram e as dançarinas Srtas. Noblet, Julia e Leroux, como foi possível verificar na primeira edição do libreto da ópera, publicado em 1831 pelo livreiro Bezou².

Para representar o contexto cultural em que se passava a história narrada, Dumas (pai) poderia ter escolhido qualquer outra ópera que estivesse em cartaz no *Opéra* de Paris entre o final de 1831 e início de 1832. A escolha de *Robert le Diable* parece não objetivar apenas o efeito de realidade da narrativa, mas também como um elemento que busca se inserir no enredo, contribuindo para o desenvolvimento da intriga. O enredo da ópera de Meyerbeer, baseado em uma lenda medieval, narra a trajetória de Robert, um nobre que, após cometer vários

² A obra pode ser conferida Scribe Delavigne et Germain Delavigne (1831).

crimes, vai se confessar em Roma para salvar a sua alma da condenação divina. O mistério que envolve a chegada e a permanência de Robert em Roma encontra eco na estadia do Conde de Monte Cristo na capital francesa. Este, ao frequentar o *Opéra*, mostrando a sua exuberância e luxo, desperta a curiosidade das famílias burguesas de Paris, atraindo a atenção da Sra. Danglars.

Vemos então que, em *O Conde de Monte Cristo*, o teatro aparece como um elemento realista que se integra ao enredo de duas formas. Primeiro, representa um marco temporal na narrativa, ao introduzir uma peça que estreou no final de 1831 em Paris. Segundo, servindo como uma ponte para a introdução do herói nos salões parisienses, a fim de se aproximar daqueles de quem ele pretendia se vingar.

Dumas (pai), ao mencionar uma ópera de grande repercussão em Paris no início da década de 1830, dialoga com a cultura teatral do contexto histórico em que se passa o seu romance. Obviamente, isso impacta na leitura realizada pelos leitores do folhetim na década de 1840, que leram o capítulo 15, em específico, com uma imaginação do enredo e da música da ópera *Robert le Diable*, fazendo conexões entre os heróis Robert e o Conde de Monte Cristo. Além disso, *Robert le Diable* motivou uma infinidade de produções iconográficas: pinturas sobre a personagem, desenhos do cenário da ópera, retratos dos artistas líricos que participaram da montagem. Certamente, a riqueza de imagens contribuiu para manter vivo esse imaginário em torno da lenda medieval e da ópera de Meyerbeer. Nesse sentido, vemos que Dumas (pai) não precisaria se preocupar muito com longas descrições do teatro e com detalhes do enredo da ópera, pois o seu público-leitor tinha em mente as informações necessárias dessa cultura teatral, que seria por eles revivida quando lessem o décimo quinto capítulo de *O Conde de Monte Cristo*.

A Dama das Camélias e os Teatros: Marguerite Gautier ou Marie Duplessis?

Dois teatros de Paris são cenários de episódios do romance *A Dama das Camélias*: o *Variétés* e o *Opéra-Comique*. O teatro particular *Variétés*, instalado no *Boulevard Montmartre*, acolhia um público burguês e encenava peças entremeadas de cantos, como os *vaudevilles*. O teatro oficial *Opéra-Comique*, situado na rua Feydeau, encenava óperas cômicas destinadas, principalmente, para o divertimento da plateia, composta por cantores, libretistas, compositores e personalidades da vida parisiense (NAUGRETTE, 2001).

Dumas (filho) não oferece descrições dessas duas salas de espetáculos, tampouco menciona peças ali encenadas. No entanto, os episódios do romance que têm o teatro como espaço são de grande importância para o enredo, pois narram os encontros entre Armand Duval e Marguerite Gautier:

J'avais passé ma journée à la campagne avec un de mes amis, Gaston R... Le soir nous étions revenus à Paris, et ne sachant que faire, nous étions entrés au théâtre des Variétés.

Pendant un entracte nous sortîmes, et, dans le corridor, nous vîmes passer une grande femme que mon ami salua.

– *Qui saluez-vous donc là ? lui demandai-je.*

– *Marguerite Gautier, me dit-il.*

[...] A quelques jours de là, une grande représentation eut lieu à l'Opéra-Comique. J'y allai. La première personne que j'aperçus dans une loge d'avant-scène de la galerie fut Marguerite Gautier. (DUMAS FILS, 1975, p.74-76).

Além de espaço de episódios que narram o encontro entre os protagonistas do romance, o teatro cumpre mais um papel em *A Dama das Camélias*. Desde a publicação da primeira edição, em 1848, Dumas (filho) conferiu ao romance o caráter de história verídica que narrava a trajetória de Marie Duplessis, uma cortesã de Paris com a qual o autor teria tido uma relação amorosa. A ideia de história real foi reforçada pela crítica coetânea ao romance, que destacou a presença frequente de Marie Duplessis nos teatros de Paris. Essas críticas criaram no leitor da época um imaginário em torno da cortesã; imaginário que passou a acompanhar as leituras posteriores do romance.

Jules Janin redigiu o artigo “*Mademoiselle Marie Duplessis*” que se tornou, posteriormente, o prefácio da edição do romance de 1852. O crítico francês dedicou as linhas de seu artigo à cortesã Marie Duplessis, que teria conhecido em um teatro de *boulevard*, em Paris. O crítico contrapôs a beleza da cortesã e o luxo de suas vestimentas ao ambiente do teatro, rude e popular, com espectadores mal vestidos. Ela era um “*entracte galant à un si terrible mélodrame*”.

Je me rappelle l'avoir rencontrée un jour, pour la première fois, dans un abominable foyer d'un théâtre du boulevard, mal éclairé et tout rempli de cette foule bourdonnante qui juge d'ordinaire les mélodrames à grand spectacle. Il y avait là plus de blouses que d'habits, plus de bonnets ronds que de chapeaux à plumes, et plus de paletots usés que de frais costumes ; on causait de tout, de l'art dramatique et des pommes de terre frites ; [...] quand cette femme parut sur ce

seuil étrange, on eût dit qu'elle illuminait toutes ces choses burlesques ou féroces d'un regard de ses beaux yeux. [...] Tout l'ensemble de sa toilette était en harmonie avec cette taille souple et jeune ; ce visage d'un bel ovale, un peu pâle, répondait à la grâce qu'elle répandait autour d'elle comme un indicible parfum. (JANIN, 1975, p. 325-326).

Jules Janin comentou também tê-la visto em um camarote no *Opéra*. Vemos que a narrativa do crítico, considerada verídica, acaba se confundindo com as ações do romance de Dumas (filho), já que a personagem Marguerite Gautier frequentava os melhores camarotes do *Opéra*.

[...] dans tout l'éclat d'une représentation à bénéfice, en plein Opéra, nous vîmes tout à coup s'ouvrir, avec un certain fracas, une des grandes loges de l'avant-scène, et, sur le devant de cette loge, s'avancer, un bouquet à la main, cette même beauté que j'avais vue au boulevard. (JANIN, 1975, p.327-328).

Théophile Gautier, em crítica sobre a estreia do drama *La Dame aux Camélias*, em 1852, também se debruçou sobre a figura de Marie Duplessis. Assim como Jules Janin, o crítico destacou a presença frequente e sempre elegante da cortesã nos teatros de Paris.

– Qu'était-ce que Marie Duplessis? se demanderont sans doute beaucoup de nos lecteurs et surtout de nos lectrices.

– Plus d'une fois aux Italiens, à l'Opéra, à toutes les représentations où il est impossible d'entrer, ils auront sûrement remarqué, dans la plus belle loge du théâtre, une jeune femme d'une distinction exquise, et admiré ce chaste ovale, ces beaux yeux noirs ombragés de longues franges, ces sourcils d'un aire si pur, ce nez d'une coupe si nette et si délicate, cette aristocratie de formes, qui la signaient duchesse pour tous ceux qui ne la connaissaient pas: la fraîcheur de ses bouquets, l'élégance de sa toilette, l'éclat de ses diamants étaient bien faits pour confirmer cette idée. Duchesse, elle l'était, mais son duché existait en Bohême, au pays des sept châteaux dont Nodier a écrit la légende. (GAUTIER, 1852, p.1).

Em 1 de abril de 1855, Dumas (pai) publicou em sua revista *Le Mousquetaire* uma *causerie* na qual o autor narrava como conheceu Marie Duplessis, amante de seu filho. Ao dizer aos leitores e espectadores que se tratava de uma história verídica, Dumas (pai), certamente, contribuiu para a publicidade da obra de Dumas (filho), ao manter vivo o imaginário em torno da cortesã.

Suivez-moi au Théâtre Français; on y joue Les Demoiselles de Saint-Cyr, je crois. Je passe dans le corridor, une porte de baignoire s'ouvre, je me sens arrêter par le pan de mon habit, je me retourne, c'est Alexandre qui m'arrête.

– *Ah! C'est toi. Bonsoir, cher.*

– *Viens ici, Monsieur mon père.*

– *Tu n'es pas seul?*

– *Raison de plus. Ferme les yeux, passe la tête à travers l'entrebâillement de la porte; n'aie pas peur, il ne t'arrivera rien de désagréable.*

Et, en effet, à peine avais-je fermé les yeux, à peine avais-je passé la tête, que je sentais sur mes lèvres la pression de deux lèvres frissonnantes, fiévreuses, brûlantes, je rouvris les yeux.

Une adorable jeune femme, de vingt ou vingt-deux ans, était en tête-à-tête avec Alexandre, et venait de me faire cette caresse peu filiale.

Je la reconnus pour l'avoir vue quelquefois aux avant-scènes.

C'était Marie Duplessis, La Dame aux Camélias. (DUMAS PÈRE, 1855, p.193).

A Ópera Romântica em *Madame Bovary*

No décimo quinto capítulo da segunda parte de *Madame Bovary*, Charles leva Emma a um espetáculo lírico no teatro de Rouen, para tentar curá-la da febre nervosa que esta sofrera devido ao rompimento do romance com Rodolfo. Emma assiste a uma montagem da ópera romântica *Lucia di Lammermoor* (1835), composição de Gaetano Donizetti e libreto de Salvatore Cammarano, baseado no romance *The Bride of Lammermoor* (1819), de Walter Scott.

Flaubert narra o episódio fazendo grande uso da descrição, que representa, objetivamente, a mediocridade da sociedade burguesa e provinciana de Rouen e a sociabilidade no teatro, um espaço para ver e ser visto. O narrador descreve o clima, os espectadores, incluindo Emma, a sala de espetáculos e o figurino da montagem da ópera. O tempo estava bonito, mas fazia calor, o ar refrescava e trazia o odor da rua de Charrettes. Emma se comportava como uma duquesa, ela demonstrava imensa vaidade ao se dirigir aos camarotes de primeira ordem, o que lhe garantia certo status diante dos outros espectadores. Os homens discutiam os negócios do algodão e anil. O palco representava uma floresta escocesa, com uma fonte e camponeses.

Em seguida, Flaubert passa a descrever o enredo e a música da ópera. Nesse trecho do capítulo, segundo Anne-Claire Gignoux, ele apresenta uma visão

satírica de *Lucia di Lammermoor*. Além disso, o texto nos revelaria também a visão de Flaubert acerca da música e os meios literários para retratá-la.

Au premier abord, le texte présente une image dégradée de la réception de l'opéra. Derrière la satire, on découvre la vision de la musique de l'écrivain, et les moyens littéraires à sa disposition pour tenter une description de la musique, notamment l'ecphrasis et la mise en abyme. (GIGNOUX, 2010, p. 63).

Além da música, Flaubert descreve, de modo irônico, a atuação romântica do protagonista da ópera, que atraía a atenção de Emma, inquieta em seu camarote.

Dès la première scène, il enthousiasma. Il pressait Lucie dans ses bras, il la quittait, il revenait, il semblait désespéré : il avait des éclats de colère, puis des râles élégiaques d'une douceur infinie, et les notes s'échappaient de son cou nu, pleines de sanglots et des baisers. Emma se penchait pour le voir, égratignant avec ses ongles le velours de sa loge. (FLAUBERT, 2001, p.303).

As descrições da ópera *Lucia di Lammermoor* produz um efeito dramático dentro de *Madame Bovary*. Emma lera o romance de Walter Scott em sua juventude, o que lhe permitiu acompanhar o libreto a partir de sua memória de leitura. Durante o primeiro ato da ópera, ela sonha com o amante romântico Edgardo e vive um devaneio que contribui para a sua caracterização de mulher fantasista. O narrador descreve como a ópera, incluindo o enredo e a música, se misturavam com os sentimentos de Emma: “*Lucie entama d'un air brave sa cavatine en sol majeur ; elle se plaignait d'amour, elle demandait des ailes. Emma, de même, aurait voulu, fuyant la vie, s'élever dans une étreinte.*” (FLAUBERT, 2001, p.302).

No intervalo do primeiro ato da ópera, León Dupuis, antigo escrevente em Yonville que se apaixonara por Emma, vai visitá-la em seu camarote. Nesse sentido, o teatro de Rouen é o cenário onde se dá a reaproximação de Emma e León. Ela se exalta com a aparição do jovem por quem se apaixonara havia algum tempo, entrevedendo uma oportunidade de consumação de sua paixão. Ela se retira do teatro no momento de loucura de Lucia e do final trágico da ópera, dizendo que sentia calor.

Flaubert cria um paralelismo entre a ópera romântica, que retrata a relação amorosa entre Edgardo e Lucia de modo extremamente sentimental e trágico, e a relação adúltera de Emma e León, criticando a representação amorosa idealizada pelos românticos.

Apesar de a cena da ópera não ser crucial para a evolução do enredo, apresenta um poder de catálise “[...] que enfatiza a ironia sobre a qual se edifica o entrecho do romance, [...] fornece os índices que vão enlutar de predições e presságios a aventura amorosa de Ema em Ruão, até o desfecho pelo suicídio.” (CHALMERS, 1987, p.141). Enfim, o teor trágico da história romântica da ópera *Lucia di Lammermoor* representa um agouro no romance *Madame Bovary* e constitui uma antecipação da motivação para o suicídio de Emma: “[...] o trágico fim de Ema é um recurso de ópera, que surpreende o leitor do romance.” (CHALMERS, 1987, p. 142).

Considerações Finais

O teatro, concebido como literatura dramática e atividade cultural, é recorrente na ficção francesa da primeira metade do século XIX, tendo em vista que uma das grandes preocupações dessa literatura romanesca era retratar a sociedade contemporânea, que se encontrava em constante modificação devido às agitações político-sociais pelas quais passava a França no momento. A atividade teatral era um dos hábitos culturais mais difundidos entre a burguesia que se constituía. Se os romancistas pretendiam retratar essa sociedade, suas personagens não poderiam se ausentar das salas de espetáculos.

Nos romances analisados, o teatro se configura como um elemento realista do contexto histórico-cultural associado à narrativa. Os autores mencionam os nomes de teatros, de Paris ou Rouen, e de peças encenadas na época em que se insere a narrativa, citando, em alguns casos, os nomes de atores ou cantores líricos, como é o caso da referência de Talma em *Ilusões Perdidas* e Levasseur em *O Conde de Monte Cristo*. O teatro é representado nos romances como uma atividade de entretenimento da sociedade burguesa, e também como um espaço de sociabilidade, onde cada indivíduo quer ver e ser visto.

Além do realismo, a representação do teatro também produz efeitos dramáticos nas narrativas estudadas. Em *O Vermelho e o Negro* e *Madame Bovary*, as óperas mencionadas, assistidas pelas personagens femininas, Mathilde de la Mole e Emma Bovary, impactam nas ações do romance, oferecendo presságios para o andamento do enredo. Em *O Conde de Monte Cristo* e *Ilusões Perdidas*, os teatros são espaços onde os protagonistas, Conde de Monte Cristo e Lucien de Rupembré, se movimentam e agem diante da sociedade. Em *A Dama das Camélias*, a presença do teatro é primordial para a construção da personagem Marguerite Gautier, baseada em uma cortesã parisiense amante dos hábitos mundanos.

Concluímos, então, que as formas de representação do teatro conferem realismo e dramaticidade aos enredos dos romances estudados. As representações só são possíveis porque os romancistas e seus leitores contemporâneos partilhavam das mesmas referências teatrais, no que se refere às salas de espetáculos e repertório. Trata-se, enfim, de um pacto de leitura firmado entre o romancista e o seu leitor. Cabe a nós, leitores atuais, reconstituir essas referências culturais para oferecer interpretações possíveis acerca da dimensão que o teatro assume nesses romances.

The representation of theater in the nineteenth-century French novel: realism and dramatic Effects

ABSTRACT: *This article analyzes the way theater, as an artistic and cultural activity, was represented in French novels published between the 1830's and the 1860's, such as The Red and the Black, by Stendhal, Lost Illusions, by Balzac, The Count of Monte Cristo, by Dumas (father), The Lady of the Camellias, by Dumas (son), and Madame Bovary, by Flaubert. Analyzing these novels, it was possible to conclude that the references to French theaters, plays, and playwrights emphasize realism and produce a dramatic effect on their characters and actions.*

KEYWORDS: *Theater. French Novel. Literary Representation.*

REFERÊNCIAS

ARISTOTELES. **Poética**. Tradução, textos adicionais e notas Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

AUERBACH, E. **Mimesis**: la representación de la realidad en la literatura occidental. traducción de I. Villanueva y E. Imaz. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.

BALZAC, H. de. **Ilusões Perdidas**. Tradução de Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

CHALMERS, V. M. Madame Bovary e a ópera, **Remate de Males**, Campinas, n.7, p.141-144, 1987.

DELAVIGNE, G. ; DELAVIGNE, S. **Robert-le-diable**: opéra en cinq actes. Paris: Bezou librairie, 1831. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57344004>>. Acesso em: 25 mar. 2015.

DUMAS FILS, A. **La dame aux camélias**. Préface par M. Jules Janin. Paris: Gallimard, 1975.

A Representação do Teatro nos Romances Franceses do Século XIX: realismo e efeitos dramáticos

DUMAS (PAI), A. **O conde de monte cristo**. Tradução de André Telles & Rodrigo Lacerda. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2012.

_____. **Os três mosqueteiros**. Tradução e adaptação de Marcia Kupstas. Ilustrações de Paulo Dantas. São Paulo: FTD, 2003

_____. **Capitão Paulo**. Porto: Livraria Civilização, 1956.

_____. Études sur le Cœur et le Talent des Poètes, Marie Duplessis ou La Dame aux Camélias, **Le Mousquetaire**, p.193-195, 1 avril 1855.

FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. Paris: Gallimard, 2001.

GAUTIER, T. Vaudeville: La Dame aux Camélias, pièce en 5 actes par M. Alexandre Dumas Fils, **La Presse**, Feuilleton de La Presse, p. 1-2, 10 fév. 1852.

GENGEMBRE, G. **Le Théâtre Français au 19^e Siècle**. Paris: A. Colin, 1999.

GIGNOUX, A.-C. La Musique dans la littérature: Emma Bovary, spectatrice d'opéra, **Musurgia**, Versailles, v.XVII, p. 63-74, 2010.

HUGO, V. **Œuvres Complètes de Victor Hugo. Drame I – Cromwell**. Paris: J. Hetzel, 1881.

JANIN, J. Mademoiselle Marie Duplessis. In : _____. DUMAS FILS, A. **La Dame aux Camélias**. Préface par M. Jules Janin. Paris: Gallimard, 1975. p.325-328.

LA COMEDIE HUMAINE BY BALZAC. Madame de Bargeton, la marquise d'Espard et Lucien Chardon de Rubempré. Disponível em: <<https://balzacbooks.wordpress.com/2014/09/07/balzac-illustration-lost-illusions>>. Acesso em: 25 mar. 2015.

LUKÁCS, G. **Ensaio sobre Literatura**. Coordenação e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S. A., 1965.

NAUGRETTE, F. **Le Théâtre Romantique**: histoire, écriture, mise en scène. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

NEWARK, C. **Opera in the Novel from Balzac to Proust**. New York: Cambridge, 2011.

STENDHAL. **Le Rouge et le Noir**. Paris: Gallimard, 2000.

THOMASSEAU, J.-M. **Drame et Tragédie**. Paris: Hachette, 1995.



