BERLIOZ, POETA E MÚSICO

BERLIOZ, POET AND MUSICIAN

Celina Maria Moreira de Mello¹

“ [...] il suffit de songer à l'abîme qui sépare une production littéraire telle qu'elle est pour les contemporains et telle que la verra la postérité.” (VEYNE, 1971/1978, p. 96)²

Resumo: *Propõe-se uma reflexão sobre a força da criação literária, presente na obra do compositor Hector Berlioz (1803-1869), músico e escritor da geração romântica, em França. Tal reflexão insere-se no projeto EST.RE.LA - estudo das relações entre literatura e arte; Berlioz romancista? apoiado com bolsa de produtividade do CNPq, que se propõe a continuar a leitura do movimento pelo qual a literatura do romantismo francês, movimento de renovação de que resultou um novo sistema de gêneros e valorização de novos temas, confraterniza com outras musas e se insere na esfera da arte. O ensaio apresenta um Berlioz escritor e poeta, em uma abordagem socio-histórica (Foucault, Bourdieu, Glinóer) e discursiva (Maingueneau & Charaudeau).*

Palavras-chave: romantismo; geração romântica; fraternidade das artes; Berlioz

Abstract: *This essay proposes a reflection on the force of literary creation, present in the work of Hector Berlioz (1803-1869), musician, composer and writer of the Romantic generation, in France. This reflection is part of the project EST.RE.LA – Study on the Relationship between Literature and Art: Berlioz as a Novelist? supported by a performance-based grant from CNPq. The project focuses on the convergence of the literature of French Romanticism (a renewal movement that resulted in a new system of genres and appreciation of new themes) and the other muses inserted in the sphere of art. The essay presents Berlioz as a writer, in a socio-historical (Foucault, Bourdieu, Glinóer) and discursive (Maingueneau & Charaudeau) approach.*

Keywords: Romanticism; Romantic generation; fraternity of the arts; Berlioz

O fenômeno literário, considerado em uma perspectiva cronológica superficial, é visto em uma linha do tempo contínua, feita de tradições, embates, rupturas e retomadas. A dimensão teórico-metodológica que faculta colocar em perspectiva um espaço literário cultural e historicamente circunscrito a um imaginário de continuidade

¹ Doutora em Ciência da Literatura, Titular de Língua e Literatura Francesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Pesquisadora 1B do CNPq.

² “[...] basta pensar no abismo que separa uma produção literária tal como ela é para os contemporâneos e tal como será vista pela posteridade.” Citações traduzidas pela autora.

no tempo pode ser compreendida à luz do arquivo foucaultiano, redefinido por Dominique Maingueneau como um posicionamento compartilhado, uma memória discursiva inseparável de uma autoridade enunciativa, institucionalmente legitimada (CHARAUDEAU ; MAINGUENEAU, 2002, p. 61-62) e que ofereceria à imitação ou subversão modelos discursivos.

O que chamamos hoje de literatura romântica francesa, em esquemas extremamente redutores, ainda tributários de fronteiras culturais desenhadas por um recorte nacionalista (HOBSBAWM, 2008; HOBSBAWM ; RANGER, 2008), herdado do “longo século XIX” (1789-1914), encerra um arquivo textual que reuniria traços reiteradamente comparados com e opostos àqueles de um outro arquivo, o dos gêneros poéticos do neoclassicismo, os quais de acordo com um imaginário renascentista nos foram legados pela antiguidade greco-romana. O arquivo textual do romantismo francês se lê simplificadamente como uma escrita estetizada, de temas, gêneros e recursos retóricos, que são aqueles que se tornaram dominantes em um dado momento, legitimando desta forma certas obras e seus autores. A oposição entre *clássico* e *romântico*, encerrada em um esquema canônico de encadeamento cronológico nos estudos literários franceses, permite pacificar tensões, conflitos e disputas, e dissimula, de certo modo, um formidável movimento de renovação e busca de novos modos de dizer e novos modelos, que nos anos 1820-1830 redimensionou o movimento das Luzes, nele cunhando a marca da liberdade, inflamada por um pathos subjetivo. É um movimento de renovação de que resultaria um novo sistema de gêneros, a valorização de novos temas, a exploração de recursos retóricos inovadores, suportes de publicação e modos de circulação tributários de um avanço tecnológico, produzindo aquilo a que hoje damos o nome de literatura.

Ao pesquisador voltado para a literatura francesa romântica, colocam-se questões de periodização, datação de gêneros inaugurais, filiações e escritas antagônicas, rivalidades e alianças políticas, uma desordem viva, exatamente o contrário de uma sucessão de estéticas, escritores e obras, que tranquila repousa em manuais, impondo um intertexto de inspiração evolucionista.

A produção do conhecimento do que foi produzido na esfera do literário por certos grupos, em uma certa época, em uma dada cultura, deve, igualmente, levar em conta que lidamos com o que restou do imenso naufrágio do tempo, do pouco que foi preservado em bibliotecas, museus e coleções e ainda é lembrado, lido ou celebrado. Acresce à dificuldade o fato de que cada texto ou cada obra são únicos e resultam de um

ato de enunciação individual e singular, em que aquele que postula alcançar um leitor se vê diante do desafio de definir, defender e legitimar seu lugar enunciativo, sua posição diante de um campo literário, naqueles anos ainda em formação, posição que resultará não somente de sua inserção em uma rede de relações, mas também de uma escolha de temas e gênero (BOURDIEU, 1992).

O que suscita uma pergunta que é, igualmente, uma provocação dirigida à proposta de uma epistemologia do literário: há ciência do individual? O subjetivo escapa a um conhecimento que possa ser compartilhado e transmitido? A literatura enquanto instituição, tal como a vemos hoje, é romântica e moderna, tendo-se constituído em um espaço discursivo em que posicionamentos estéticos diversos vão encontrar-se em situações ora de complementaridade, ora de concorrência, as quais se configuraram graças a instâncias de mediação e recepção – sobretudo editores e críticos – em contratos genéricos. Instaura-se, desse modo, um objeto que apresenta uma tensão entre o conhecimento da literatura vista como um fenômeno socio-histórico e um senso comum residual de um imaginário do romantismo, segundo o qual a literatura representaria a expressão original de subjetividades marcadas pela genialidade.

Nessa perspectiva, como entender o apagamento de um escritor do romantismo, da estatura e projeção de Hector Berlioz, operado pela recepção de sua obra escrita, a qual reiteradamente dá destaque a sua posição de compositor e maestro, *esquecendo* o fato de que sua obra literária apresenta temas, gêneros e posicionamentos estéticos que compartilhou com seus amigos e companheiros na fraternidade das artes romântica e que o legitimam na qualidade de *agente do campo literário* (BOURDIEU, 1992)?

1. Hector Berlioz e a geração romântica

A persona de Hector Berlioz (1803-1869) que se projeta no espaço discursivo literário é a do escritor, autor de tratados, artigos críticos, narrativas de viagens e memórias. A separação, neste ensaio, entre o compositor e o escritor corresponde a um viés meramente operacional, uma vez que compor e *escrever* constituem duas faces de seu posicionamento de *poeta*, ou seja de uma atividade de criação artística, que se realiza na *fraternidade das artes* do romantismo francês. A produção literária de sua geração se ilumina ao nos voltarmos para a leitura do movimento pelo qual um certo romantismo francês experimentou intensamente seu projeto de convívio com pintores, músicos, arquitetos, desenhistas ou escultores.

Assim como a acepção atual de *literatura*, a noção de *geração*, como ressalta Anthony Glinoyer, data dos anos 1820-1830, o que torna ainda mais complexa a questão: “Problemática em si, a noção de geração torna-se litigiosa para a época romântica. E isto por uma razão paradoxal: é dessa época que data a acepção atual da noção de geração e que se afirma a ideia mesma de uma unidade generacional” (GLINOER, 2010: p. 30)³.

Geração não resultaria somente de idades aproximadas, mas sobretudo do investimento coletivo em certos valores redimensionados em parte pelas regras do campo político e econômico, investimento favorecido por lugares de sociabilidade compartilhados. Glinoyer enfatiza inicialmente a importância dos cenáculos, delimitando, entre 1819 e 1836, os seis principais cenáculos românticos: aquele de *La Muse française*, os salões dos escritores Etienne-Jean Delécluze (1781-1863), Charles Nodier (1780-1844), Victor Hugo (1802-1885), Alfred de Vigny (1797-1863) e o grupo chamado de Pequeno Cenáculo (DOZO; GLINOER, 2008-2009: p. 37-60 e GLINOER, 2010: p. 32).

Outros salões podem ser igualmente citados, entre os quais o de Sophie Gay (1776-1852) e sua filha Delphine Gay (1804-1855), que se casará com Émile de Girardin em 1831. Este salão é descrito por Williams como sendo tão brilhante quanto as reuniões acolhidas por Charles Nodier, descrição que traça uma distinção, consolidada por séculos de hierarquização de funções sociais e ofícios distintos, entre literatos e artistas, pois o salão é visto como menos “puramente literário”. Williams nele registra a presença de escritores e músicos, entre os quais Berlioz (WILLIAMS, 1913: p. 72-73).

Para caracterizar os diferentes grupos de artistas da *geração romântica*, e fundamentando-se em critérios socioestatísticos, tais como data, local de nascimento, profissão do pai, nível de escolaridade, ocupação profissional, volume e gêneros das obras publicadas, assim como seu reconhecimento por instâncias literárias de legitimação, Glinoyer define, no âmbito literário, quatro indivíduos modais relacionados com os principais cenáculos, tipologia diante da qual já podemos afirmar a singularidade da posição de Berlioz (GLINOER, 2010: p. 32-33).

³ “Problématique en soi, la notion de génération devient litigieuse pour l’époque romantique. Et ce pour une raison paradoxale: c’est de cette époque que date l’acception actuelle de la notion de génération et que s’affirme l’idée même d’une unité générationnelle.”

Nascido em 1803, em La Côte Saint-André, na província, era filho de um médico – de uma abastada burguesia do interior – que foi seu primeiro preceptor, ensinando-lhe latim, francês, geografia e anatomia e contratando professores que se ocuparam de sua iniciação musical: flauta, composição musical, clarinete, violino e violão: “O doutor Berlioz, homem metódico, pouco ambicioso, discípulo de Jean-Jacques Rousseau, ensinou-lhe a amar os poetas antigos, a natureza, a geografia (pela qual sempre teve paixão) e a música”⁴ (POURTALÈS, 1949: p. 689).

Berlioz destacará, em suas *Mémoires*, o impacto da leitura de Virgílio, e a importância da biblioteca de seu pai, para aquilo que ele chama de sua “*educação literária*” (BERLIOZ, 1991: p. 41). Nos primeiros capítulos, dedicados a sua infância, ele se apresenta com um *ethos* à Rousseau: a vida livre no campo, os ensinamentos do pai e dos preceptores, longe dos bancos escolares, as aventuras intelectuais na exploração da biblioteca paterna e um sentimento religioso feito de sensualidade e emoções, exacerbado pela música sacra. O menino que o narrador das *Memórias* projeta é livre como Emile, e também apaixonado e fascinado pelo “esplendor militar” da lenda napoleônica (REYNAUD, 2000: p. 10).

Após ser aprovado no *baccalauréat ès lettres*⁵, em 1821, em Grenoble, Berlioz parte para estudar medicina em Paris, curso que abandonará após um ano para dedicar-se integralmente à música. Corresponderia, então, por seu capital social, cultural e escolar e o início de sua trajetória, em que realiza um investimento pessoal e institucional em uma carreira de compositor, ao terceiro indivíduo modal, pertencente à média burguesia da província, nascido entre 1790 e 1810:

É o indivíduo romântico por excelência, que pode competir por prêmios no início de sua carreira, que tenta a aventura do drama por volta de 1828 (Frédéric Soulié, Foucher, Vigny) e se dedicará depois, ao longo dos anos 1830, às revistas e a sua obra publicada por Renduel ou por algum outro grande editor romântico. (GLINOER, 2010: p. 33)⁶

Contudo, ao contrariar os projetos familiares, perde a mesada paterna e *cai* por algum tempo no quarto grupo, que Glinóer descreve como menos dotado em capital social, escolar e econômico, “com forte investimento na comunidade emocional romântica” (GLINOER, 2010: p.33).

⁴ “C’est du docteur Berlioz, homme méthodique, peu ambitieux, disciple de Jean-Jacques Rousseau, que l’enfant apprit à aimer les poètes anciens, la nature, la géographie (pour laquelle il eut toujours une passion) et la musique.”

⁵ O que equivaleria à conclusão do ensino médio.

⁶ “C’est l’individu romantique par excellence, qui a pu chasser les prix au début de sa carrière, qui tente l’aventure du drame vers 1828 (Frédéric Soulié, Foucher, Vigny) et se consacrera ensuite, au cours des années 1830, aux revues et à son oeuvre publiée par Renduel ou par tel autre grand éditeur romantique.”

Tal situação precária, embora temporária, marcará um *ethos* que se identifica imaginariamente com o quarto grupo, expressado por Berlioz como o temor de uma vida de miséria e privações, a recusa de compromissos, a sujeição a encomendas de circunstância e fragilidade face a instâncias de poder. Assume um perfil próximo do Pequeno Cenáculo, de escritores e artistas também conhecidos como *Jeunes-France*, de que fazem parte Charles Lassailly (1806-1843), Pétrus Borel (1809-1859), Alphonse Brot (1807-1895), Théophile Gautier (1811-1872), Auguste Maquet (1813-1888), Joseph Bouchardy (1810-1870), Théophile Dondey (alias Philothée O’Neddy, 1811-1875), Victor Escousse (1813-1832), Gérard de Nerval (1808-1855) e Alphonse Esquiros (1812-1876). A entrada deste indivíduo modal no campo literário se daria sobretudo por publicações em periódicos como *L’Artiste* e *Le cabinet de lecture*, e em alguns casos livros editados graças ao editor Renduel (BÉNICHOU, 1971; p. 439-462; GLINOER, 2010: p. 33). Berlioz se vê, naquele momento, obrigado a reduzir ao máximo seus gastos, e de modo análogo procura pequenos trabalhos, dando aulas de música e cantando no coro do *Théâtre des Nouveautés*, o que lhe permitiria, com muitas privações, continuar seus estudos de composição no Conservatório, até que o Dr. Berlioz cedesse. O que de fato ocorre, algum tempo depois.⁷

Com um perfil próximo do terceiro indivíduo modal, cuja carreira depende de concursos e prêmios, Berlioz se empenhara em ser aceito como aluno do Conservatório e concorrer ao prêmio de Roma, caminho institucional obrigatório para poder ter acesso à Ópera. Apenas em sua quarta tentativa⁸ para obter esse prêmio de composição, em 1830, Berlioz tem sua cantata *Sardanapale* laureada. O prêmio consiste em uma bolsa de três mil francos por ano, pagos por cinco anos. O laureado teria que cumprir dois anos de estada na Itália, na vila Médicis, academia de França em Roma, um ano realizando viagens pela Alemanha, e os outros dois em França (BERLIOZ, 1991: p. 129). Berlioz comenta seu “sucesso oficial”, que lhe exigiu adaptar seu estilo de composição ao gosto e às exigências do júri, em termos que expressam um entusiasmo moderado: “era um diploma, um título, e a independência e quase uma vida abastada

⁷ O *Théâtre des Nouveautés*, construído na rua Vivienne, foi inaugurado em 1827, nele eram representados *vaudevilles* e óperas-cômicas, gênero lírico em que se alternam cenas cantadas, cenas dialogadas e peças orquestrais.

⁸ Em 1826, Berlioz não pode concorrer, tendo sido reprovado na prova preliminar em que apresenta uma fuga; em 1827, os examinadores consideram sua cantata *La mort d’Orphée* “inexecutável”; em 1828, *Herminie* obtém um segundo lugar; em 1829, quando apresenta sua *Cléopâtre*, o júri não atribuiu o primeiro prêmio. (BERLIOZ, 1991: p. 75 n.1, p. 91, p. 129, p. 144-145)

durante cinco anos”⁹ (BERLIOZ, 1991: p. 159). O memorialista registra imediatamente a questão que o perseguirá: e depois desses cinco anos?

2. Berlioz e o Pequeno Cenáculo

Anthony Glinoeer enfatiza que o pouco que se sabe a respeito do Pequeno Cenáculo está relacionado à “lenda dourada de *Hernani*”, às lembranças do ateliê de Duseigneur e aos medalhões românticos de autoria de Théophile Gautier, registrados em sua obra póstuma *Histoire du romantisme* (1874) (GLINOER, 2010: p. 36). Théophile Gautier imortalizou seus companheiros das batalhas de *Hernani*, como “jovens bandos que combatiam pelo ideal, a poesia e a liberdade da arte, com um entusiasmo, uma coragem e uma dedicação que desconhecemos em nossos dias” (GAUTIER, 1874: p. 1-2). Leitor e admirador de Victor Hugo, Berlioz consta da lista dos convidados à estreia de *Hernani* (BEDU, 2009: p. 15 e p.15, nota 1)¹⁰.

Na segunda parte de *Histoire du romantisme*, intitulada *Notices romantiques*, foram publicados *médallions*¹¹ de autoria de Gautier, reunidos por Maurice Dreyfus, e agrupados em literatos, pintores, escultores, músicos, atores. Berlioz encontra-se entre os músicos¹²; para Gautier, Berlioz é “a ideia musical romântica”:

Nesse renascimento de 1830, ele representa a ideia musical romântica: a ruptura dos velhos moldes, a substituição dos invariáveis ritmos quadrados por novas formas, a riqueza complicada e erudita da orquestra, a fidelidade da cor local, os inesperados efeitos de sonoridade, a profundidade tumultuosa e shakespeariana das paixões, os devaneios amorosos ou melancólicos, as nostalgias e as postulações da alma, os sentimentos indefinidos e misteriosos que a fala não pode expressar e aquele algo que mais do que tudo foge às palavras e que as notas permitem pressentir.¹³ (GAUTIER, 1974: p. 260)

Gautier evoca a surpresa provocada pelas composições de Berlioz, que associa à rejeição dos versos de Victor Hugo e dos quadros de Eugène Delacroix, nos primeiros anos de sua trajetória, repetindo assim a imagem da “trindade da arte romântica”,

⁹ [...] “c’était un diplôme, un titre, et l’indépendance et presque l’aisance pendant cinq ans.”

¹⁰ Embora tenha certas reservas em relação à peça.

¹¹ Retratos literários.

¹² O artigo apresenta um erro quanto à data de sua morte: *Hector Berlioz – Né en 1803. – Mort en 1870* (Hector Berlioz – Nascido em 1803. – Falecido em 1870)

¹³ “Dans cette renaissance de 1830, il représente l’idée musicale romantique: la rupture des vieux moules, la substitution de formes nouvelles aux invariables rythmes carrés, la richesse compliquée et savante de l’orchestre, la fidélité de la couleur locale, les effets inattendus de sonorité, la profondeur tumultueuse et shakespearienne des passions, les rêveries amoureuses ou mélancoliques, les nostalgies et les postulations de l’âme, les sentiments indéfinis et mytérieux que la parole ne peut rendre, et ce quelque chose de plus que tout, qui échappe aux mots et que font deviner les notes.”

projetada por ele em um folhetim publicado anteriormente. Embora o folhetim¹⁴ anterior de Gautier a ele se referira como compositor e escritor, foi a sua conclusão – “Berlioz nos parece formar com Victor Hugo e Eugène Delacroix a Trindade da arte romântica.”¹⁵ - que se fixou em uma certa fortuna crítica de Berlioz contribuindo para rasurar sua persona de escritor (GAUTIER, 1846: p. 2).

Nos anos em que Berlioz luta para obter o prêmio de Roma, ele inicia sua atividade de crítico musical. Gautier, no mesmo artigo, destaca ter sido Berlioz também um escritor: “Berlioz não era apenas um compositor de primeira grandeza, era um escritor de muito sentido, inteligência e humor” (GAUTIER, 1874: p. 267-268).¹⁶ Mas Gautier ilustra essa afirmação citando tão somente sua obra de crítico musical publicada em inúmeros jornais e revistas¹⁷ e que pode ser colocada em paralelo com os artigos de crítica de Théophile Gautier, Charles Baudelaire e Emile Zola, entre outros. Berlioz teria partilhado com Gautier a amargura de se ver preso a uma função de *jornalista* (*feuilletoniste*), de se ver obrigado a um trabalho necessário para sustentar sua família, o que rouba um tempo precioso que poderia ser dedicado à criação artística de obras musicais para o compositor, da única obra que importa a Gautier, a poesia:

Por muito tempo, ele foi responsável pelo folhetim de música no *Journal des Débats*, em que ele defendia suas doutrinas, atacava tudo aquilo que lhe parecia vulgar, e celebrava seus deuses, Gluck e Beethoven, para os quais erguia altares de mármore branco como se fossem imortais. Mas ele só se referia a seus folhetins tão notáveis com uma certa amargura. Para o compositor, é doloroso encostar a lira para pegar a pena, para o poeta, alimentar sua poesia com sua prosa, para o pintor, remunerar seus quadros com suas litografias, em suma, viver da profissão de sua arte.¹⁸ (GAUTIER, 1874: p. 268)

O próprio Berlioz, em suas *Memórias*, compara sua atividade de compositor com o exercício da escrita de artigos críticos, registrando a felicidade que tem ao compor e o cansaço, o esforço e o tédio de “escrever prosa”: “A composição musical é para mim

¹⁴ Artigo de crítica literária, científica ou teatral, publicado no rodapé do jornal. Folhetim refere-se, por metonímia, ao romance seriado publicado nessa seção do jornal.

¹⁵ “Berlioz nous paraît former avec Victor Hugo et Eugène Delacroix la Trinité de l’art romantique.”

¹⁶ “Berlioz n’était pas seulement un compositeur de premier ordre, c’était un écrivain plein de sens, d’esprit et d’humour.”

¹⁷ Encontramos artigos de crítica musical assinados por Berlioz, que foi o crítico mais influente em seu tempo, no *Journal des Débats*, na *Revue musicale*, em *l’Europe littéraire*, *Le Monde dramatique*, *La Gazette musicale*, *Le Correspondant*, *La Revue européenne*, *Le Rénovateur*.

¹⁸ “Il a fait longtemps le feuilleton de musique au *Journal des Débats*, où il soutenait ses doctrines, attaquait tout ce qui lui semblait vulgaire, et célébrait ses dieux, Gluck et Beethoven, à qui il dressait des autels de marbres blanc comme à des immortels. Mais il ne parlait de ses feuilletons si remarquables qu’avec une secrète amertume. Il est douloureux pour le compositeur de déposer sa lyre pour prendre la plume, pour le poète de nourrir sa poésie avec sa prose, pour le peintre de faire payer ses tableaux par ses lithographies; en un mot, de vivre du métier de son art.”

uma função natural, me enche de felicidade; escrever prosa é um trabalho”¹⁹ (BERLIOZ, 1991: p. 128). Assim como os *Jeunes-France*, sua entrada no campo literário se dá menos pela publicação de livros do que pela colaboração em jornais e revistas (THÉRENTY, 2010), em um contexto que não vê ainda a crítica como um gênero literário.

Em suas *Mémoires*, no capítulo XI, com o sugestivo título de *Fatalité. Je deviens critique* (Fatalidade. Eu me torno crítico), Berlioz narra como se iniciou na função de crítico. Ele define esse início como o momento em que colocou a mão em uma “roda de engrenagem”. A expressão denota o modo negativo com que ele encarava essa atividade, que ele justifica pelo desejo de se engajar em polêmicas contra “um amontoado de estupidezes arrogantes emitidas por pessoas que não conheciam nem as notas das escalas musicais”²⁰ (BERLIOZ, 1991: p. 126-127). Embora registre suas primeiras críticas como tendo sido publicadas pela *Revue européenne*, Pierre Citron, responsável pela edição anotada das *Mémoires* de Berlioz, explica em nota que na realidade seus primeiros artigos, “muito polêmicos”, datam dos anos 1823-1825, e foram publicados por *Le Corsaire*, pequena folha polêmica, com o seguinte comentário: “Mas depois de 1848, ele prefere não falar a respeito”²¹ (CITRON in BERLIOZ, 1991: p. 127 n. 2).

Marca de relações próximas com o grupo de Gautier, é sua colaboração, enquanto crítico musical, na revista *Le Monde dramatique*²², fundada por Gérard de Nerval, no período em que este controlou a revista, de maio de 1835 a maio de 1836, antes de ir à falência (MELLO, 2015: p. 54). No que se refere à Ópera, os artigos críticos são assinados por Hector Berlioz. De acordo com a proposta do grupo, que experimenta e vivencia a fraternidade das artes, contribuem para a revista críticos, dramaturgos, pintores, poetas, desenhistas e compositores.

Hector Berlioz assina quatro textos de crítica musical, de que destacamos *Du répertoire de Gluck à l'Académie royale de musique*, artigo em que lemos os valores que lhe são caros e sua independência e originalidade. Berlioz faz um grande elogio a Gluck (1714-1787), critica violentamente sua ausência no repertório da Ópera e analisa

¹⁹ “La composition musicale est pour moi une fonction naturelle, un bonheur; écrire de la prose est un travail.”

²⁰ “[...] tout cet amas de stupidités arrogantes émises par des gens qui ne connaissaient pas les notes de la gamme [...]”

²¹ “Mais, après 1848, il ne tient pas à en parler.”

²² Revista cujos primeiros colaboradores compõem o grupo da Boemia do Doyenné, assim chamado por serem os moradores ou frequentadores assíduos do pequeno apartamento alugado por Théophile Gautier no n. 3 da rua Doyenné, o primeiro endereço da revista: Camille Rogier, Célestin Nanteuil, Emile Wattier, Théophile Gautier, Joseph Bouchardy (irmão do sócio de Nerval), Edouard Orliac (BRIX, 1986: p. 78).

um por um os cantores, concluindo que não há atores para interpretar sua obra adequadamente. Para Berlioz, Gluck não integraria o repertório da Ópera, por ser um compositor clássico *perruque*²³, ícone da ópera francesa, em total oposição à ópera italiana, muito em voga. Gluck é rejeitado por certos círculos, que Berlioz descreve como frequentadores do *café Tortoni*, o *café Anglais*, o *café de Paris*, alguns salões e grupos de *dandies* que apreciam “todos os papéis abrilhantados por traços, arpejos e *fermate* que são escritos hoje”²⁴ (BERLIOZ, 1835: p. 180), em uma clara recusa de brilhos e excessos superficiais. A sinédoque berlioziana, que assimila o público que não aprecia Gluck a certos espaços da sociabilidade parisiense, aponta para a categoria socioeconômica dos frequentadores destes *cafés*, legitimistas festeiros, *viveurs*, *dandies*, membros do *petit cercle*, grupo que frequenta a corte, e do recém-fundado Jockey Club, que se associam à chamada *Haute Bohème* (Alta boemia) (WILLIAMS, 1913: p. 70).

Além dos artigos de crítica musical e composições que se inscrevem pela ousadia e liberdade de criação da poesia e dramaturgia romântica, Berlioz publicou relatos de viagem: *Voyage en Italie* (Viagem à Itália, 1836) e *Lettres sur l'Allemagne* (Cartas sobre a Alemanha, 1843/1844); três coletâneas, *Les Soirées de l'Orchestre* (As noites da orquestra, 1852), *Les grotesques de la musique* (Os grotescos da música, 1859), *A travers chants; études musicales, adoration, boutades et critiques* (Por cantos; estudos musicais, adoração, caprichos e críticas, 1862). Seu *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1843/1844) tornou-se uma obra de referência na formação de músicos. Destacamos, entre suas publicações, suas *Mémoires* (1870), projeto editorial que data de 1848, impressas em 1865 para uma divulgação póstuma e que são formadas por *blocos de escrita*, alguns publicados anteriormente em periódicos ou em livros, outros inéditos (CITRON in BERLIOZ, 1991: p. 9-10).

3. A força da poesia

O que mais o aproximou do grupo de que faz parte Gautier é uma forte paixão pela poesia de Goethe e Victor Hugo, pelo teatro de Shakespeare e o investimento nos mesmos temas privilegiados pela literatura frenética. Berlioz afirmará ter sido Victor Hugo um dos poetas que mais o inspiraram, juntamente com Shakespeare, Byron, Moore e Goethe (LASTER, 1976: p. 27).

²³ *Peruca*, metonímia que indica, para os românticos, os defensores da estética neoclássica. Pode indicar, igualmente, a geração dos mais velhos, apegados às tradições do *Ancien Régime* e eventualmente acadêmicos.

²⁴ “tous les rôles brillants de traits, arpèges et de points d’orgue qu’on écrit aujourd’hui.”

A força de criação poética que percebemos em suas composições musicais vincula-se a motivos e a um conjunto de obras que circulam, em seu tempo, por diferentes meios de expressão artística, na literatura, na pintura, na escultura e na música, para Gautier uma das características da então chamada *Nova Escola*, ou seja, do romantismo:

Esta interferência da arte na poesia foi e permanece um dos sinais característicos da nova Escola, e faculta entender o porquê de seus primeiros adeptos terem sido recrutados mais entre os artistas do que entre os letrados. Uma enorme quantidade de objetos, de imagens, de comparações, que pensávamos serem irredutíveis ao verbo, entraram na linguagem e lá permaneceram. A esfera da literatura se alargou e compreende agora em seu orbe imenso a esfera da arte.²⁵ (GAUTIER, 1874: p. 18)

Em sentido inverso, ao mapear a presença do literário na obra musical do compositor, temos que mencionar, entre inúmeros exemplos, a composição de *Huit Scènes de Faust* (Oito cenas de Fausto, Opus n. 1, H-33), cantata para harpa²⁶, cujos versos são de autoria de Goethe, na tradução de Gérard de Nerval. O impacto da leitura do *Fausto* de Goethe também repercute na composição da *Symphonie fantastique, épisode de la vie d'un artiste*, em 1829-1830.

Devo ainda assinalar como um dos notáveis incidentes de minha vida, a impressão estranha e profunda que recebi, ao ler pela primeira vez o *Fausto* de Goethe traduzido em francês por Gérard de Nerval. De início, o livro maravilhoso me fascinou; eu não o largava, lia sem cessar, à mesa, no teatro, nas ruas, em toda parte.

Essa tradução em prosa continha alguns fragmentos versificados, canções, hinos, etc. Cedi à tentação de musicá-los [...] ²⁷ (BERLIOZ, 1991: p. 148)

Também deve ser citada a poesia de Victor Hugo (1802-1885), de quem Berlioz foi um leitor apaixonado. A partir de 1829, ele musicou três poemas da coletânea *Les Orientales* (As Orientais, 1829): um acompanhamento de tempestade para *La Chanson de pirates* (A canção de piratas), uma romança de quatro estrofes do poema *La Captive* (A cativa, 1832) e uma balada inspirada por quatorze dos dezenove sextetos de *Sara, la baigneuse* (Sara, a banhista, 1834), composições que retomará posteriormente (LASTER, 2004: p. 1-2). A leitura do romance de Victor Hugo *Le dernier jour d'un*

²⁵ “Cette immixtion de l’art dans la poésie a été et demeure un des signes caractéristiques de la nouvelle Ecole, et fait comprendre pourquoi ses premiers adeptes se recrutèrent plutôt parmi les artistes que parmi les gens de lettres. Une foule d’objets, d’images, de comparaisons, qu’on croyait irréductibles au verbe, sont entrés dans le langage et y sont restés. La sphère de la littérature s’est élargie et renferme maintenant la sphère de l’art dans son orbe immense.”

²⁶ Música incorporada em 1846 a *La Damnation de Faust* (A Danação de Fausto).

²⁷ “Je dois encore signaler comme un des incidents remarquables de ma vie, l’impression étrange et profonde que je reçus en lisant pour la première fois le *Faust* de Goethe traduit en français par Gérard de Nerval. Le merveilleux livre me fascina de prime abord; je ne le quittai plus; je le lisais sans cesse, à table, au théâtre, dans les rues, partout. Cette traduction en prose contenait quelques fragments versifiés, chansons, hymnes, etc. Je cédai à la tentation de les mettre en musique [...]”

condamné (O último dia de um condenado, 1829), que Victor Hugo apresenta como um libelo contra a pena de morte, entusiasmo Berlioz. A narrativa na primeira pessoa o teria inspirado para uma composição com tons autobiográficos, sua *Symphonie fantastique* (1830). O quarto movimento da Sinfonia, *La marche au supplice* (Marcha para o suplício), parece diretamente saído da narrativa do trajeto do condenado da prisão da Conciergerie até a praça do Hôtel de Ville, local de sua execução, enquanto o encerramento da sinfonia, *Songe d'une nuit du sabbat* (Sonho de uma noite de Sabat), seria uma referência a dois poemas de Hugo, *Fantômes* (Fantasmas, *Orientales*, XXXIII) e *La ronde du Sabbat* (A ronda do Sabat), balada XIV de *Odes et Ballades* (Odes e baladas) (LASTER, 2004: p. 2-3).

E como não associar a *Symphonie fantastique* à grande voga das narrativas fantásticas, gênero literário que o crítico Jules Janin legitima e ao qual, no editorial da revista *L'Artiste*, fundada em 1831, sob o signo da fraternidade nas artes, atribui a marca da inovação romântica: “Depois de Yorick, Theodore; após Sterne, Hoffmann. O fantástico é uma descoberta moderníssima. O artista fantástico é uma nova fonte de emoções [...]”²⁸ (JANIN, 1831: p. 11-12). *Œuvre à programme*²⁹ (música programática), a *Symphonie fantastique* vinha acompanhada por um longo poema narrativo, de caráter confessional, e tornou-se um exemplo emblemático de um gênero que vem se inscrever nas fronteiras entre o musical e o literário.

A *Symphonie fantastique* expressa, do mesmo modo, a apaixonada admiração de Berlioz por Shakespeare. Entre setembro de 1827 e junho de 1828, uma trupe de atores ingleses representa, em inglês, nos teatros Odéon e Favart, adaptações de seis peças de Shakespeare³⁰ (NAUGRETTE, 2001: p. 63). O grupo de jovens artistas da Nova Escola também se apaixona por este teatro, selvagem, bárbaro, em que as emoções se expressam de um modo livre das rígidas regras do teatro francês neoclássico, regido ainda por uma tradição fundamentada em uma leitura da *Poética* de Aristóteles que se tornara canônica. Berlioz acompanha todas as apresentações, que o arrebatam, e apaixona-se literalmente pela atriz Harriet Smithson³¹, inovadora intérprete de Ofélia,

²⁸ “Après Yorick, Théodore; après Sterne, Hoffmann. C’est une découverte toute moderne que le fantastique. C’est une nouvelle source d’émotions que l’artiste fantastique [...]”.

²⁹ Obra instrumental, acompanhada por um texto, que não será cantado, no qual o compositor explicita os temas que o inspiraram. (*Dictionnaire de la musique*, 2005: p. 802-803, s.v. PROGRAMME, (musique à))

³⁰ Traduções e adaptações de peças de Shakespeare já haviam sido representadas em Paris, desde o século XVIII e, em 1822, o público parisiense recebera, com vaias, batatas e ovos, uma trupe inglesa que viera representar, em inglês, Shakespeare e Sheridan. (NAUGRETTE, 2001: p. 62-63)

³¹ A atriz inova em sua interpretação, projetando o pathos das personagens e o público apaixona-se por ela, acompanhando todas as suas performances. (JULLIEN, 1888: p. 31, nota 1)

em *Hamlet*, e de Julieta, em *Romeu e Julieta*, entre outros papéis, que ele desposará em 1833. Ainda em suas *Mémoires*, Berlioz registra a força poética da dramaturgia shakespeareana, em termos enfáticos, com um intertexto épico-histórico e bíblico:

Shakespeare, me pegou de surpresa e eu me senti fulminado. Seu raio, que me abriu o céu com um ruído ensurdecedor e sublime, iluminou suas profundezas mais longínquas. Reconheci a verdadeira grandeza, a verdadeira beleza, a verdadeira verdade dramáticas. Eu vi... compreendi... senti que estava vivo e que devia me levantar e caminhar. (BERLIOZ, 1991, p. 112)³²

Um de seus biógrafos refere-se a uma “crise shakespeariana” (JULLIEN, 1888: p. 32), a um “delírio shakespeariano” (JULLIEN, 1888: p. 50), que repercute, por exemplo, nas epígrafes de *Huit scènes de Faust* (JULLIEN, 1988: p. 39-42), irmanando Goethe e Shakespeare na mesma emoção estética. Cada cena vem acompanhada por uma epígrafe que traz citações, ora de *Hamlet* ora de *Romeu e Julieta*, que dialogam com os versos de Goethe (THE HECTOR BERLIOZ WEB SITE. *Huit scènes de Faust*).

Sua paixão pelo dramaturgo inglês inspirou-lhe ainda outras composições, tais como a *Grande ouverture du roi Lear* (A grande abertura do rei Lear, 1831), *Lélio, ou le retour à la vie* (Lélio ou o retorno à vida, 1831), monodrama lírico que encerra e completa a *Sinfonia fantástica*, e cujo VI e último Movimento é intitulado *Fantaisie sur “La tempête” de Shakespeare* (Fantasia sobre *A tempestade* de Shakespeare); *Roméo et Juliette: symphonie dramatique* (Romeu e Julieta: sinfonia dramática, 1839), *La mort d’Ophélie; ballade* (A morte de Ofélia, balada, 1842), *Marche funèbre pour la dernière scène d’Hamlet* (Marcha fúnebre para a última cena de Hamlet, 1844), ou ainda *Béatrice et Bénédict* (1860-1862), inspirado por *Much Ado*.

E é sob o signo de Shakespeare, que começam e terminam suas *Memórias*. Berlioz exigiu que fossem emolduradas com a mesma citação de *Macbeth* (V,v); a epígrafe, em francês, “*La vie n’est qu’une ombre qui passe*”; o encerramento em inglês: “*Life’s But a Walking Shadow*” (BERLIOZ, 1991: p. 35 e 603).

4. A vida é uma simples sombra que passa

As *Mémoires* de Berlioz reconstituem detalhadamente os diferentes momentos de sua *trajetória* (BOURDIEU, 1992), expondo suas paixões e fragilidades e

³² “Shakespeare, en tombant sur moi à l'improviste, me foudroya. Son éclair, en m'ouvrant le ciel de l'art avec un fracas sublime, m'en illumina les plus lointaines profondeurs. Je reconnus la vraie grandeur, la vraie beauté, la vraie vérité dramatiques [...]. Je vis... je compris... je sentis... que j'étais vivant et qu'il fallait me lever et marcher.”

desvelando, com forte causticidade, os bastidores da cena institucional seja musical, seja política, feitos de mediocridade e mesquinhas. Cada realização, cada sucesso resultam de uma tensão, e por vezes de um confronto, com figuras que ocupam um lugar de poder institucional, exercido para satisfazer vaidades e ambições. O tom sombrio e negativista da narrativa de sua entrada no Conservatório, do Prêmio de Roma e a decepção com a Itália, das constantes dificuldades ao longo de sua vida, para alcançar o reconhecimento ou a mera execução correta de suas obras, episódios que se entrelaçam com tristezas e desapontamentos de sua vida amorosa, pode ser facilmente atribuído a um temperamento melancólico ou reduzido a um *ethos* de geração romântica. Mas tal leitura certamente mascara o registro de um constante choque de valores, uma guerra entre dois mundos, dois universos sociais e políticos, dois sistemas de representações estéticos, dois modos diversos de privilegiar gêneros e temas, que, na França do romantismo, verificamos de igual modo no campo musical e literário.

REFERÊNCIAS

- BEDU, Jean-Jacques. *Bohèmes en prose*. Paris : Bernard Grasset, 2009.
- BÉNICHOU, Paul. Jeune-France et Bousingots, essai de mise au point. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, p. 439-462, mai-juin 1971. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56523044/f73.image.r=BENICHOU>> Acesso em 31 de agosto de 2017
- BERLIOZ, Hector. Du répertoire de Gluck à l'Académie royale de musique. *Le Monde dramatique*, T.I, p. 180-181, 1835.
- _____. *Mémoires*. Edition présentée et annotée par Pierre Citron. Paris : Flammarion, 1991.
- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art ; genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.
- BRIX, Michel. *Nerval journaliste (1826-1851) ; problématique, méthodes d'attribution*. Namur: Presses Universitaire de Namur, 1989.
- CHARAUDEAU, Patrick ; MAINGUENEAU, Dominique (org.). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Seuil, 2002.
- DICTIONNAIRE DE LA MUSIQUE* (Dir. Marc Vignol). Paris: Larousse, 2005. Disponível em : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1200510r/>> Acesso em 30 de agosto de 2017.
- DOZO, Björn-Olav; GLINOER, Anthony. Génération, cénacle, mouvance : essai de sociologie quantitative des Jeunes-France, *Les Cahiers du XIXe siècle*, numéro III-IV, p. 37-50, 2008-2009. Disponível em: <<https://orbi.ulg.ac.be/bitstream/2268/10169/1/>> Acesso em 27 de julh. de 2017.
- FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.
- GAUTIER, Théophile. Opéra-comique - La damnation de Faust, *La Presse*, le 7 décembre 1846, p. 2. Disponível em:

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k430505z/f2.item.r=Berlioz>> Acesso em 16 de junh. de 2017.

_____. *Histoire du romantisme suivie de Notices romantiques et d'une étude sur La poésie française 1830-1868*. Paris: Charpentier, 1874. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206100b/f28.image>>; Acesso em 20 de junh. de 2017.

GLINOER, Anthony. Y a-t-il eu une « identité collective » du romantisme de 1830?, *Romantisme*, n° 147, p. 29-40, 2010/1. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-romantisme-2010-1-page-29.htm>> Acesso em 09 de julho de 2017.

HOBBSAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1870; programa, mito e realidade*. 5 ed. Trad. Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HOBBSAWM, Eric ; RANGER, Terence (org.) *A invenção das tradições*. 6 ed. Trad. Celina Cardim Cavalcante. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

JANIN, Jules. Etre Artiste! *L'Artiste*. I (1), p. 9-12, 1831.

JULLIEN, Adolphe. *Hector Berlioz, sa vie et ses oeuvres*. Ouvrage orné de quatorze lithographies originales de M. Fantin Latour. Paris: A la librairie de l'art, 1888.

LASTER, Arnaud. Berlioz et Victor Hugo. *Romantisme*, n. 12, p. 27-34, 1976.

Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1976_num_6_12_5038> Acesso em 02 de agosto de 2017.

_____. Site Présence de la littérature – Dossier Hugo © SC EREN-CNPD, 2004.

Disponível em: <https://www.reseau-canope.fr/presence-litterature/fileadmin/fichiers/Hugo/Hugo_et_Berlioz.pdf>

Acesso em 08 de junho de 2016

MELLO, Celina Maria Moreira de. Ilustração e corpo dramático no romantismo francês. *Tropelias: revista de Teoria de la Literatura y Literatura Comparada*. v. 24, p. 31-50, 2015.

Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/401853>>

Acesso em 20 de junho de 2017.

NAUGRETTE, Florence. *Le théâtre romantique; histoire, écriture, mise-en-scène*. Paris: Seuil, 2001.

O PAIZ. Diversões (artigo não assinado). Quarta-feira, 10 de novembro de 1886, p. 3.

Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>>

Acesso em 19 de outubro de 2016.

POURTALÈS, Guy de. *L'Europe romantique*. Paris: Gallimard, 1949.

REYNAUD, Cécile. *Berlioz*. Paris : Editions Jean-Paul Gisserot, 2000.

THE HECTOR BERLIOZ WEB SITE. *Huit scènes de Faust*. Paroles de Wolfgang Johan von Goethe, traduit par Gérard de Nerval.

Disponível em: <<http://www.hberlioz.com/Libretti/Huit.htm>>

Acesso em 29 de agosto de 2017.

THE HECTOR BERLIOZ WEB SITE. *Prix de Rome cantatas. Sardanapale*.

Disponível em: <<http://www.hberlioz.com/Libretti/Rome.htm>>

Acesso em 30 de outubro de 2017.

THÉRENTY, Marie-Ève, « Une invasion de jeunes gens sans passé » Au croisement du paradigme éditorial et de la posture générationnelle. *Romantisme*, n° 147, p. 41-54, 2010/1.

Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-romantisme-2010-1-page-41.htm>>

Acesso em 24 de julh. de 2017.

VEYNE, Paul. *Comment on écrit l'histoire*. Paris: Seuil, 1971/1978.

WILLIAMS, Orno. *Vie de Bohème*; a patch of romantic Paris. London: Ballantyne Press, 1913.

Disponível em: <http://www.bohemianlit.com/full_text/williams_o/>;

Acesso em 10 de julho de 2017.