

# RECORTE - REVISTA DE LINGUAGEM, CULTURA E DISCURSO

ANO 2 - NÚMERO 2 - JANEIRO A JUNHO DE 2005

[início](#)

## O ESPETÁCULO ESTÁ NA SALA

**Celina Maria Moreira de Mello**  
UFRJ

**ABSTRACT** – The present essay focuses on the presence of painting in ways of mirroring between the scene and the audience, respectively, in two romantic dramas, *Henri III et sa cour* (1829) by Alexandre Dumas and *Hernani* (1830), by Victor Hugo, highlighting the features of picturality which compose and legitimate a romantic body. The pictural plasticity of the audience is an element of the teatrical play and it integrates the ethos of the performance.

### INTRODUÇÃO

Em 1790, para festejar o primeiro aniversário da queda da Bastilha, foi organizada em Paris, pelo Governo revolucionário, a festa da Federação. A atriz Louise Fusil (1771-1848), que participou dos preparativos, não compareceu às solenidades, por não gostar de festas e por medo da multidão. Em carta endereçada a uma amiga, a senhora Lemoine-Dubarry, ela conta, singelamente: "Choveu o dia todo, horrivelmente, é só o que sei." (FUSIL, 1841-1846, p. 169). Mas, talvez para não frustrar a amiga, fala da festa que Mirabeau oferecera aos federados de Marselha, onde Louise atuou em uma peça especialmente escrita para aquelas circunstâncias. A atriz relata uma "cena singular" a que assistira no teatro do Palais-Royal, em que Mirabeau fizera representar, em homenagem a seus ilustres convidados, a peça *Gaston e Bayard* (1779), tragédia heróica, de autoria de Pierre Laurent Belloy:

Eles eram tantos e a sala estava tão lotada que alguns tiveram que ser colocados no palco, de modo a não atrapalhar a cena. A maioria não tinha a menor idéia do que fosse uma representação teatral, à qual nunca haviam assistido. Assim, eles acompanhavam atentamente a peça. Quem fazia Bayard era um ator da província chamado Valois, que tinha certo mérito. Nossos Federados haviam-se identificado de tal maneira com a ação, que eles esqueceram que

estavam no palco. No momento em que Bayard, ferido, deitado em uma maca e coberto de troféus, é atacado de surpresa por Avogard e seus soldados que vêm assassiná-lo, com este verso,

Vem, traidor, estou esperando!

todos os federados, como se fosse para eles uma deixa, puxaram os sabres e vieram proteger a cama de Bayard. Este movimento espontâneo, totalmente inesperado, teve muito sucesso, com este novo desenlace. O público não parava de aplaudir, e, se Bayard não lhes tivesse garantido que não corria perigo algum, Avogard e seus soldados teriam passado um mau pedaço. (FUSIL, 1841-1846, p. 171-172)

A peça apresenta acontecimentos históricos, ligados ao reinado de Francisco I de França (1494-1547), mas também joga com dados da atualidade política e da situação militar da França face aos países vizinhos, evocando temas como honra guerreira, traição da pátria e redenção, o que mobiliza afetivamente seu público de soldados milicianos.

Trata-se, efetivamente, de um acontecimento "singular", por um outro motivo: os federados que tiveram que ser instalados no palco ocupam lugares que até 1759 eram um privilégio dos nobres.<sup>1</sup> E também porque um novo público, que desconhece as convenções teatrais, se vê diante de um modo privilegiado de espelhamento de sua realidade, com o qual pretende interagir. Antes da Revolução Francesa, os teatros de Paris, especializados por gêneros e repertórios, atraíam um público agitado, às vezes exageradamente turbulento, mas que não chegava a intervir diretamente na ação representada, protegida sempre pela quarta parede do palco. Ora, o teatro, durante a Revolução Francesa, vive imensas transformações e torna-se uma atividade explicitamente política. O teatro foi a "grande explosão literária da Revolução" (GENGEMBRE, 1997, p. 303). O episódio ilustra, de modo um pouco caricatural, o vínculo que existe entre o teatro e os acontecimentos da vida política, assim como a presença de um novo público no teatro, o que se mantém, malgrado a polícia e a censura, nos regimes ulteriores. É esta forte relação entre teatro, vida política e público, que encontraremos às vésperas da Revolução de Julho, em 1830, *quando o espetáculo está na sala*, com diferentes modos de espelhamento entre a ação representada e acontecimentos da vida pública, entre atores e espectadores.

O presente ensaio se propõe a comentar a presença da pintura nestes modos de espelhamento entre a cena e o público de dois dramas românticos, *Henri III et sa cour* (Henrique III e sua corte, 1829) de Alexandre Dumas e *Hernani* (1830), de Victor Hugo, que se associam aos acontecimentos de 28, 29 e 30 de julho de 1830, quando cai o regime monárquico autoritário imposto por Carlos X. Serão destacados os traços de pictorialidade de um corpo romântico, presente no palco e na platéia, integrando o *êthos* da encenação teatral.

Propõe-se, aqui, um conceito amplo de *êthos*, coletivo e inter-semiótico. No teatro, não há uma enunciação única ordenadora das falas, por não se apresentar uma instância narradora claramente identificada como o narrador, no romance ou no conto, ou o poeta, na poesia, embora o espectador possa, com certa facilidade, ser assimilado ao leitor. A enunciação teatral coloca em cena diversos locutores, as personagens da peça, tornando mais complexa a

localização das marcas enunciativas. A dificuldade, na abordagem desta característica, parece ter sido resolvida graças ao conceito de arqui-enunciador, enunciação que ordena uma rede de falas, sem necessariamente adotar o ponto de vista de um dos enunciadores (PAVIS, 2002). O conceito, de arqui-enunciador, entretanto, limita-se aos aspectos lingüísticos da enunciação e não considera seus traços propriamente discursivos. Compreenderemos, então, para este estudo, o dispositivo de enunciação de uma peça de teatro como resultando de uma criação coletiva, uma semiosis sincrética, integrando em sua enunciação o autor do texto, o diretor do espetáculo, o jogo interpretativo dos atores e também elementos da encenação do texto, como figurinos, cenários e iluminação. Consideramos que eles integram os traços constitutivos de seu *êthos*, ou seja, sua máscara enunciativa. Ao lado do texto e dos elementos cenográficos propriamente ditos, consideraremos também *o público em sua disposição, caracterização e movimento*. 2

## 1. PARIS, OS TEATROS E SEU PÚBLICO

No *Ancien Régime*<sup>3</sup>, o teatro era uma das mais importantes práticas sociais parisienses, extremamente regulamentada em função de privilégios e monopólios. Ele se desenvolvera e modificara com a Revolução francesa, quando os espetáculos teatrais atraem um público numeroso, variado e curioso de assistir a repertórios ou mesmo de entrar em salas de espetáculo que até então desconhecia. A lei de 13 de janeiro de 1791 abolira a censura e instaura a liberdade na vida teatral, ao substituir, pela permissão concedida a todos os cidadãos de construir um teatro, o sistema que atribuía ao *Théâtre-français* (hoje *Comédie Française*)<sup>4</sup>, à Ópera de Paris e à *Comédie-Italienne* o monopólio exclusivo de um repertório de tragédias e comédias clássicas, assim como dos grandes gêneros dramáticos. A revolução no teatro se faz sob o signo da liberdade, que gera, em um primeiro momento, a concorrência entre os teatros<sup>5</sup>, e logo a seguir, pela multiplicação das salas, do número de atores e a explosão do repertório, a queda na qualidade das representações.

Por outro lado, as profundas e violentas transformações da vida social, com a execução ou o exílio de boa parte da nobreza e o súbito enriquecimento de certos grupos populares, acarretam a renovação do público e tornam mais evidente o descompasso entre a platéia e os grandes gêneros dramáticos (Cf. FRANTZ, 1988, p. 382). Cria-se o costume de espetáculos patrióticos oferecidos ao povo, e sobretudo, como vimos, aos soldados da Revolução e volta-se a uma política de subvenções, e portanto a um controle estatal desta atividade, justificada pela importância do teatro para a educação moral e cívica do povo:

Essa contradição (teatro privado-teatro de Estado) atua sem cessar, tanto na realidade da vida dos teatros ( material, econômica, administrativa), quanto nos debates políticos (limites da censura), e também na ideologia das elites revolucionárias para as quais a liberdade e a propriedade são importantes mas que exigem incessantemente um teatro que seja "uma parte da instrução pública" (Bailly), "uma grande escola nacional" (Lamarque), e até mesmo um teatro

totalmente político [...] (FRANTZ, 1988, p. 388)

As duas funções políticas do teatro, a de divertir o povo, alienando-o de certa forma de seus problemas, e a de educá-lo para as virtudes morais e cívicas que a nação espera de seus cidadãos, tornam-se objeto de uma disputa política, que expõe de modo claro as relações entre arte e o poder. O teatro como forma de lazer, fonte de distração e encantamento, gera lucros e procura a liberdade do negócio. O teatro como instrumento de instrução e educação do povo deve, por um lado, ser subvencionado e, por outro lado, ser controlado pela censura. Esta retorna progressivamente, ao mesmo tempo que, aos poucos, os teatros voltam ao sistema anterior de repertórios especializados por gêneros: "Novas divisões pertinentes vão, nessa época [Império napoleônico], separar os teatros que se destinam às elites da burguesia e teatro popular, teatro sério e teatro de divertimento." (FRANTZ, 1988, 394) Os ingressos para as peças de teatro têm preços relativamente módicos: "Como o preço das entradas para as torrinhos custam menos de um franco, o público popular e os estudantes podem freqüentar regularmente o teatro". (NAUGRETTE, 2001, p. 77). Divertimento popular, no sentido pleno da palavra, é freqüentado regularmente pela população analfabeta. Escrever para o teatro é a atividade autoral de maior retorno financeiro para os autores, mas o alcance e a repercussão dos espetáculos dramáticos são vigiados de perto tanto pela censura quanto pela polícia.

Após o período napoleônico, os governos da Restauração, tendendo a retornar às práticas anteriores à revolução, e mantendo o controle sobre o teatro da elite, subvencionam as salas de maior prestígio, com o repertório destinado à nobreza e à burguesia. *Opéra, Opéra-Comique, Théâtre-Français, Odéon* recebem subvenções que dependem das votações da Câmara, em que os políticos mais velhos e, sobretudo os liberais, apreciam os clássicos, e portanto a tragédia neoclássica francesa, e não manifestam nenhuma simpatia pelas propostas estéticas do romantismo.

Quem encomenda paga e quem paga manda: os liberais que têm maioria na Câmara tendem a impor seu gosto clássico; nos debates da Câmara eles expressam sua repugnância pelo "mau gosto" contemporâneo e sua reprovação das alusões políticas que eles têm a pretensão de decifrar no drama histórico ou moderno. (NAUGRETTE, 2001, p. 83-84)

Em um aparente paradoxo, o gosto pela tragédia clássica integra um *habitus* herdado da Revolução Francesa e investido de valores revolucionários, enquanto as novas propostas estéticas de certos grupos jovens românticos, em um primeiro momento, confundem-se com os valores da Restauração do *Ancien Régime*. Pois os governos da Revolução, em nome do valor educativo do teatro, haviam criado representações gratuitas de tragédias, que visavam ensinar ao povo iletrado as virtudes cívicas revolucionárias. O palco tornara-se o espaço pedagógico que encena as grandes figuras da Antigüidade e seus feitos heróicos, edificando o povo analfabeto para o qual estas personagens devem servir de modelo, na tradição das *Vidas paralelas*, de Plutarco. A defesa do teatro clássico confunde-se, então, de certa forma, mais tarde, com o liberalismo político. Assim, mesmo depois da Revolução de Julho de 1830, não será fácil, para os românticos, modificar o repertório do *Théâtre-Français* e do *Odéon* e as sofridas vitórias do drama romântico serão sempre

provisórias. A cronologia do gênero mostra que este se desenvolveu, e não conseguiu se impor, em quinze anos, ou seja, entre 1827 e 1843 (Cf. GENGEMBRE, 1997, p.334-338).

Os teatros populares não subvencionados apresentam espetáculos teatrais especializados nos gêneros que floresceram durante a Revolução francesa, muito apreciados pelo povo e também pela burguesia ascendente: o *vaudeville*, o melodrama e a comédia burguesa. O *vaudeville*, versão cômica do teatro burguês, caracterizou-se primeiro por estrofes cantadas e uma intriga superficial, marcada por quiproquós e surpresas; o melodrama tem como registro o patético, o romanesco e um final feliz e moralista (Cf. GENGEMBRE, 1997, p.299-376).

Às vésperas da Revolução de Julho, o jovem drama romântico deseja expor no templo da tragédia, o tradicional *Théâtre Français*, uma estética ousada e inovadora que busca no popular melodrama elementos de uma carpintaria teatral e uma cenografia do espetáculo que atraía multidões. O barão Taylor, Comissário real, ou seja, diretor da casa,<sup>7</sup> espera que este novo gênero possa equilibrar as combalidas finanças do *Théâtre-Français* e, em busca de público, procura renovar repertório, elenco, cenários e figurinos. Conta, neste empreendimento, com o talento de jovens autores, como Victor Hugo e Alexandre Dumas, que em carta a ele endereçada em 6 de julho de 1829 afirma:

[...] caro amigo, você tem um ascendente moral sobre eles [os atores societários do Théâtre Français] maior do que você próprio admite. Aliás, o teatro arruína-se com a velhice e só jovens o podem sustentar, autores e atores. Você que é tão jovem e que tão bem o compreende, use um pouco sua força para alcançar esta meta. O mês que passou, com 3 novas peças, rendeu 25000 F, é lamentável. (FONDATION TAYLOR, 1990. n. 80)

## 2. A CENOGRAFIA DO PODER

*Henri III et sa cour* de Alexandre Dumas foi o primeiro drama romântico encenado,<sup>8</sup> uma vez que a peça *Cromwell* (1827) de Victor Hugo, cujo Prefácio tornara-se o manifesto do drama romântico, jamais foi representada. Seu sucesso, estrondoso, abre caminho para a popularização do gênero. André Le Breton, Professor da Sorbonne, especialista em teatro, com um certo exagero, chega a afirmar que foi o sucesso da peça de Dumas que levou Victor Hugo a trabalhar para o teatro (Cf. LE BRETON, 1935, p. 17). A ação da peça situa-se na corte francesa, durante as guerras de religião, em que se enfrentaram católicos e huguenotes. Envolve intrigas políticas, amantes apaixonados, ciúmes violentos, mas sobretudo, em um fundo de enredo melodramático, encena a ferocidade da luta pelo poder, que marcou o último reinado da dinastia dos Valois.<sup>9</sup> Os reis desta dinastia sofreram constantes guerras, em um período em que a França foi assolada por epidemias; mas foram estes os reis que lutaram pelo fortalecimento do poder real. Também são associados ao esplendor do Renascimento, trazido em França por Francisco I, após as guerras de Itália. A corte dos Valois, sobretudo no período

renascentista, estetiza as relações políticas, seguindo modelos florentinos e seu nome evoca uma vida de corte cercada de beleza e luxo, dedicada à intriga e aos jogos de poder, e também às festas, à elegância dos trajes e à riqueza do mobiliário, em magníficos palácios, construídos à beira do rio Loire.

O tema central da peça de Dumas é a disputa pelo poder, protagonizada por um rei fraco, Henrique III, a rainha-mãe Catarina de Médicis, que pretende conservar o controle do rei, e o chefe da Liga católica, o duque de Guise, que almeja derrubar o rei para usurpar o poder. Seu rival é o cavaleiro de Saint-Mégrin, amado pelo rei, de que é um dos favoritos, e por sua virtuosa esposa, a duquesa de Guise. Complôs, traição, violência, terror físico e psicológico, poções mágicas e passagens secretas são elementos transportados dos melodramas, tão ao gosto de um público que se espera atrair para socorrer o combalido caixa da prestigiosa *Comédie Française*. Os elementos visuais da encenação constituem um dos trunfos com que a trupe espera recuperar os espectadores.

Em *Henri III et sa cour*, há cinco atos e quatro magníficos cenários, um cenário para cada ato, sendo que o cenário do segundo ato se repete no quarto ato. No Ato I, o público verá o gabinete de trabalho de Ruggieri, alquimista e astrólogo, trazido da Itália por Catarina de Médicis, cujos elementos cenográficos são uma passagem secreta, um espelho, uma pequena alcova dissimulada nos lambris, livros, ardósias, mapas de astrologia, compondo uma ambientação "maquinada como um palácio das *Mil e uma noites*" (LE BRETON, 1935, p. 29).

O Ato II exhibe o salão do conselho, no Louvre; este cenário se repete no Ato IV. No terceiro Ato, vemos o oratório da duquesa de Guise e, no Ato V, o quarto em que a duquesa foi trancada pelo violento e odioso marido. Como nas cortes reais, a vida privada e o espaço político se confundem; esta fusão é expressa, cenograficamente, pela alternância dos cenários entre os Atos II e V.

O laboratório de Ruggieri é um espaço simbólico, que se opõe em quiasma ao oratório, ao quarto da duquesa, e também à sala do Conselho no Louvre. À magia de Ruggieri se contrapõem as orações da duquesa; ao que está escrito nas estrelas respondem os desígnios divinos. O movimento ascensional do mago, para consultar os astros, contrasta com a humildade da postura de uma duquesa, ajoelhada diante de Deus, em suas orações. A força de um homem sábio e idoso entra em choque, portanto, com a fragilidade de uma jovem mulher enamorada que desconhece o que é tramado a sua volta.

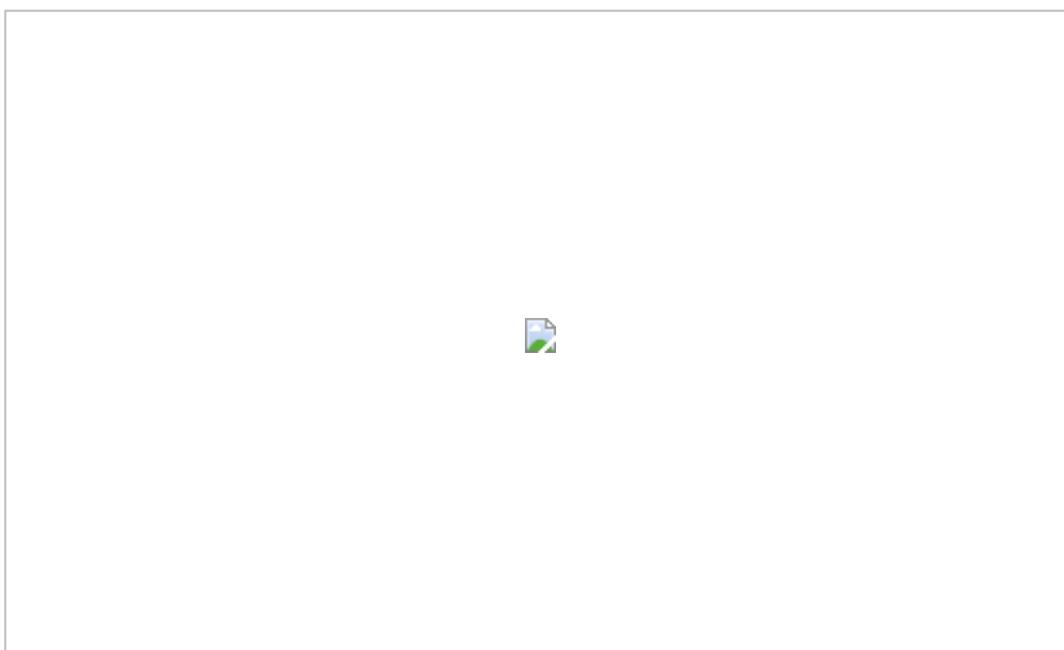
Laboratório e oratório são, pois, extensões e espaços metonímicos das duas personagens manipuladas, cada uma por um dos dois adversários políticos. Ruggieri serve os ambiciosos projetos de Catarina de Médicis, enquanto a duquesa de Guise é obrigada pelo marido brutal a trair Saint-Mégrin, atraindo-o para uma cilada, em que o favorito do rei deverá ser assassinado. Os cenários dos Atos I, III e V alternam com o cenário do espaço dramático central, a Sala do Conselho do Louvre, dominada pela figura do rei, em torno do qual se ordenam todas as tramas e todas as personagens. Mas é do espaço quase oculto e mergulhado na penumbra do laboratório do mago, que emanam as forças sombrias de um poder sobrenatural que vai tentar controlar uma corte enfraquecida por jogos de vaidades e excessos de prazeres, desencadeando ações violentas que lhe fogem ao controle:

<b>Ato I</b>	<b>Ato II e Ato IV</b>	<b>Ato III</b>	<b>Ato V</b>
--------------	------------------------	----------------	--------------

Laboratório	Salão do Conselho - Louvre	Oratório	Quarto da duquesa
Catarina Médicis	de Henrique III	duque de Guise	duque de Guise
Ruggieri	Saint-Mégrin - Joyeuse - D'Epéron	duquesa de Guise	duquesa de Guise

Os cenários de *Henri III et sa cour* foram desenhados por Cicéri, pintor, que iniciara a carreira de cenógrafo (*décorateur*) como pintor de paisagens para os cenários da Ópera. Cicéri alcançara tanto prestígio que recebeu o título de pintor do Imperador em 1812, e de pintor do rei e da corte, conferido por Luís XVIII, em 1814. Na qualidade de pintor dos teatros reais, ele era responsável pelos cenários dos teatros subvencionados, Odéon e *Théâtre-Français*, além de cenógrafo chefe da Ópera, encargo que incluía ainda o ordenamento "pitoresco" das festas da corte. Cicéri é a garantia de que os cenários da peça associarão excelência técnica, beleza pictórica e exatidão histórica. Mas também serve como um poderoso articulador para que o público projete, na cena exibida no palco, sua visão da corte de Carlos X, associando os acontecimentos históricos da peça com a atualidade política francesa.

Comentamos, a seguir, o cenário do Ato II e as indicações do jogo de cena do Ato II, cena 3, cuja composição cênica, formando um quadro vivo, pode ser comparada ao quadro de Escola Francesa do final do século XVI, (1581-1582), *O baile das núpcias do Duque de Joyeuse* (*Le bal des nocces du Duc de Joyeuse*).



[*Le bal des nocces du duc de Joyeuse* (1581-1582) – Museu do Louvre]

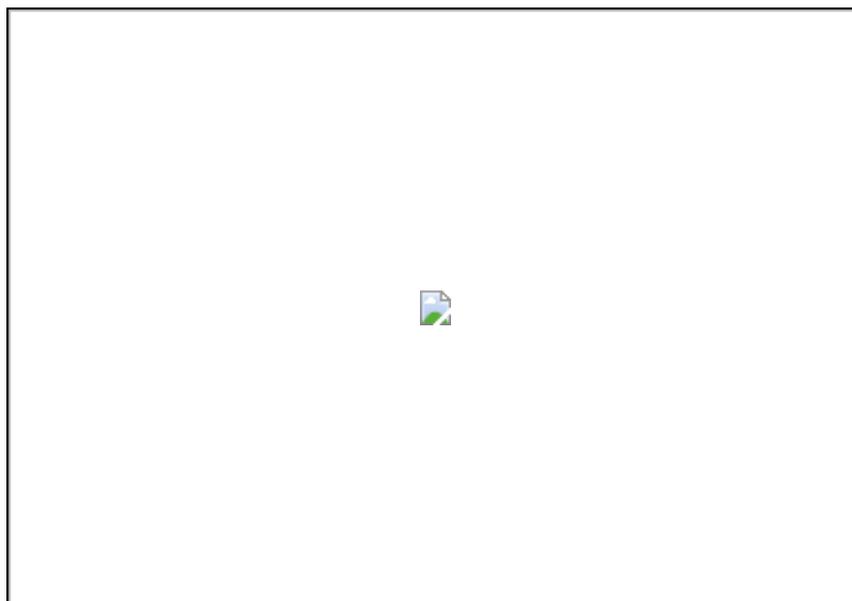
O cenário do segundo ato apresenta a Grande sala do conselho do Louvre e tem cinco planos de profundidade, ou seja, 10 metros de profundidade, pois cada "plano" do teatro tem 2 metros (ALLÉVY, 1976, p. 20)<sup>10</sup>:

Uma grande porta no fundo da sala. Uma porta de quarto no quarto plano à direita. No primeiro plano à esquerda, uma janela altíssima. Uma porta de quarto no quarto plano, e uma falsa porta de saída no quinto plano. À direita do segundo plano, à frente, duas grandes poltronas situadas obliquamente para o rei e a rainha-mãe. Em vis-à-vis, no primeiro plano, à esquerda e à frente da janela, uma mesa quadrada coberta com um tapete de veludo com franjas douradas; duas cadeiras. (ALBERTIN in ALLÉVY, 1976, p. 22)

O quadro, que entrou no acervo do Louvre em 1817, traz a seguinte descrição:

O baile representado realizou-se no Louvre por ocasião do casamento de Anne, duque de Joyeuse e favorito de Henrique III, com Margarida de Vaudemont a 24 de setembro de 1581. O casal pode ser identificado dançando no centro da composição e é designado por Catarina de Médicis, sentada à esquerda entre Henrique III, sentado no trono real (sob o dossel), e a rainha Luísa de Lorena.

As personagens do Ato II, cena 3, são os favoritos do rei, Joyeuse, Saint-Mégrin e d'Épernon, que se encontram em cena, desde o início deste Ato; e o rei, que entra precedido por quatro pajens e acompanhado pelos nobres da corte. Posições no palco: "No I, Joyeuse, 2, Saint-Mégrin; 3, Henri; 4, d'Épernon; 5, Bussy; 6, Saint-Luc; Duhald, os nobres estão à direita; à frente, dois de cada lado, os quatro pajens do rei". Trata-se da disposição cênica chamada de *chartron*: um grande número de personagens se alinha no palco, enquanto no proscênio ficam as personagens que falam ou que agem. A rainha entra depois do rei e se senta a sua direita.



[II, 3 – QUADRO - Indications générales pour la mise en scène de Henri III et sa cour (*Drame historique en cinq actes, en prose, de M.A. Dumas*) par ALBERTIN.]

Se compararmos esta disposição cênica com a distribuição das personagens da Corte, no quadro *O baile das núpcias do Duque de Joyeuse*, vemos que a disposição das personagens, no palco, é a mesma do quadro renascentista. O duque de Guise ocupa o lugar central que no quadro é ocupado pelos noivos, o duque de Joyeuse e Margarida de Vaudemont. Os pajens do duque de Guise ocupam o lugar dos músicos do baile. Uma mesa substituiu, no palco, a figura de uma dama de costas. Os favoritos do rei Henrique III, Joyeuse, Saint-Mégrin e d'Épernon, ocupam o lugar do casal à esquerda do quadro.<sup>11</sup> O trono está situado no mesmo plano, tanto no quadro quanto no palco, embora o rei Henrique III e a rainha-mãe Catarina de Médicis tenham invertido suas posições.

Encontra-se presente, neste cenário, a dramática plasticidade dos eventos festivos da corte, tal como foi registrada pelo anônimo pintor do século XVI e reconstituída pela exigência de realismo histórico que se impunha pela temática da peça. A fiel ambientação espaço-temporal, *cor local*, em uma corte renascentista, funciona, para os espectadores, como uma aula de história viva, levando-os ao passado. E também como uma imagem que vem espelhar a realidade política do momento presente, que o público foi educado para ler na ação representada no palco; o espectador tem enorme interesse nas lições históricas do passado que vem aprender no teatro.

O Louvre de 1829, em que reina, na corte, Carlos X, se vê então representado no palco, pela corte de Henrique III, efeito reforçado graças a uma plasticidade cenográfica cujo artífice é o mesmo da corte real. Pois, como referido anteriormente, o pintor cenógrafo Cicéri, autor do cenário da peça no *Théâtre-Français*, é também o organizador das festas reais. Passado e presente, dinastia dos Valois e dinastia dos Bourbon fundem-se na imagem cênica de uma corte que gira em torno de um rei fraco, Henrique III/Carlos X, ambos o último rei de sua estirpe.<sup>12</sup>

Assim, a Sala do Conselho funciona como uma sinédoque de um poder real esvaziado, que é o valioso objeto de disputa na peça. A *mise en scène* exhibe um espaço em que o público vê reunida uma corte frívola e um rei fraco, inteiramente entregue aos jogos e aos prazeres. Para os contemporâneos da peça, os últimos Valois, reis fracos e depravados, se opõem à força e à nobreza de seu primo, Henrique de Navarre (1553-1610), que será o fundador da dinastia dos Bourbon, tendo reinado de 1572 a 1610, com o nome de Henrique IV. O que os leva a tecer inevitáveis paralelismos com a atualidade política, comparando a debilidade de Carlos X, com o prestígio crescente de seu primo, o duque de Orléans. Muitos comparam também o duque àquele outro primo de rei que, no passado, viera trazer paz, força e esperança, a um reino de França esgotado pelas guerras e divisões internas.

A renovação dos cenários, associando-se à exigência de exatidão histórica, não poderia deixar de ser complementada por igual cuidado nos figurinos. Estes são um elemento fundamental dos referentes visuais que permitem que se compreendam as personagens como figuras históricas. Contudo, às vezes mais do que os cenários, provocaram, quando da apresentação da peça de Dumas, a ira dos críticos, sobretudo no que se refere às personagens dos favoritos do rei, os efeminados Saint-Mégrin, d'Épernon e Joyeuse.

Os figurinos da peça de Dumas foram desenhados por E. Duponchel, arquiteto membro do "Comitê de *mises en scène* da Academia Real de

Música", ou seja da Ópera. Os trajes respeitam, nos menores detalhes, a verdade histórica, o que constitui ainda uma inovação, face aos trajes que são usados nas representações das tragédias clássicas. O historiador do teatro Germain Bapst os atribui a Delaroche, informação não confirmada, mas significativa, uma vez que a perfeita fidelidade à ambientação cênica de seus quadros históricos é a característica de Delaroche mais destacada pelos críticos de arte e mais apreciada do público dos Salões de pintura (BAPST, 1893, p. 540).

Em suas *Indicações gerais para a encenação de Henrique III e sua corte* Albertin, diretor de cena<sup>13</sup> do *Théâtre-Français*, registra um detalhamento completo dos trajes das personagens, que Marie-Antoinette Allévy comenta, nos seguintes termos:

A precisão histórica era uma rigorosa exigência no teatro. "Um ator com um pouco de instrução, como lemos no Código Teatral de P.-J. Rousseau (1829) jamais cometerá um vergonhoso anacronismo. Contudo, no interesse de uma verdade perfeita, ele deverá estar atento até mesmo ao ano em que se passa a ação. Depois, as Bibliotecas públicas lhe fornecerão todas as informações necessárias". (ALBERTIN in ALLÉVY, 1976, p. 14)

Merece atenção, entre outros, o cuidado do figurinista com o traje usado pela senhorita Mars, no papel da duquesa de Guise, em que se destaca a descrição do penteado: "Cabelo penteado para trás, com as raízes retas à Maria Stuart" (ALBERTIN in ALLÉVY, 1976, p. 17). Os trajes usados pela corte francesa do Renascimento estavam na moda àquela época, moda para a qual muito contribuíra o sucesso da tragédia de Pierre-Antoine Lebrun (1785-1873), *Marie Stuart* (1820).

O trágico destino desta personagem, rainha da Escócia, encarcerada e executada por ordens da prima, Elizabete I, rainha da Inglaterra, apaixonara o público francês, tornando-se um de seus temas de predileção, a partir de 1820. Opera-se um processo de identificação com Maria Antonieta, rainha, prisioneira e igualmente decapitada, durante a Revolução Francesa. Mas sobretudo seu destino confunde-se, para uma parte da opinião pública, com a figura de Maria Carolina, duquesa de Berry, nora de Carlos X, jovem viúva que luta pelos direitos de seu filho ao trono francês. Entre 1820 e 1850, as representações literárias e iconográficas daquela rainha se multiplicam, apropriando-se de sua imagem para integrá-la às lutas políticas contemporâneas e às representações patéticas destas lutas: beleza, sensualidade, traição, paixão, alianças indignas, complôs, resistência armada, a vida de Maria Stuart constitui um roteiro de que Maria Carolina parece tirar constante inspiração.

Assim, o traje e o penteado da duquesa de Guise trazem, para o palco, a personagem histórica de Maria Stuart (1542-1587),<sup>14</sup> viúva do rei Francisco II de Valois, o primeiro dos três filhos de Catarina de Médicis, a ocupar o trono, após a morte do pai, o rei Henrique II. Aliás, no que se refere ao prestígio da moda renascentista o impacto visual e o sucesso da peça de Dumas foram enormes: um mês depois da estréia, a duquesa de Berry, nora do rei Carlos X, ofereceu um grande baile à Maria Stuart, em que as convidadas exigiram de A. Garnerey, figurinista dos teatros reais e da corte, um intenso trabalho de pesquisa no Gabinete das Estampas, para garantir a fidelidade histórica dos trajes (Cf. ALBERTIN in ALLÉVY, 1976, p. 17). Literatura, pintura, cena

teatral e cena política produzem, deste modo, seus temas e suas imagens, em um constante jogo de espelhos.

### 3. O ESPETÁCULO ESTÁ NA SALA

No palco, uma terrível imagem de corte, na platéia, o primo de Carlos X, o duque de Orléans, que compareceu à estréia da peça. Este príncipe é, precisamente, aquele que um ano depois, em consequência da Revolução de Julho (1830) ocupará o trono de França, com o nome de Luís-Felipe I, instaurando um governo monárquico constitucional, e reina até a queda definitiva da monarquia francesa, em 1848. A audácia de um jovem autor estreador,<sup>15</sup> que conta ter ido pessoalmente convidar o duque de Orléans, e, talvez, um misto de timidez e oportunismo político do duque produziram, no *Théâtre-Français*, esta improvável cenografia: o público vê, face a face, uma corte francesa do passado e uma corte francesa em processo de gestação. Dumas conta, em suas memórias, que o duque, inicialmente, recusara o convite, por já ter convidado "vinte ou trinta príncipes para jantar", às seis horas, quando o espetáculo teatral começava às sete. Mas diante da proposta de antecipar o jantar em uma hora e atrasar a estréia também em uma hora, podendo então levar seus convidados ao teatro, talvez por um efeito de surpresa, talvez por cálculo, esperando dividendos políticos, acaba por aceitar o convite (DUMAS, 2002, p. 413-415):

Aqueles que assistiram a esta representação lembram a magnífica visão que ela proporcionou: a primeira galeria estava apinhada de príncipes cobertos de condecorações de ordens de cinco ou seis nações; toda a aristocracia se apertava nos camarotes de primeira e segunda ordem; as mulheres faiscavam cobertas de diamantes. (DUMAS, 2002, p. 415)

A peça tem uma enorme repercussão junto ao público, que aprecia as peripécias da trama, a riqueza visual e a fidelidade histórica dos trajes, assim como o realismo dos cenários e dos jogos de cena e o patético das situações deliberadamente "melodramáticas". Seus implícitos políticos não passam despercebidos, sendo registrados de modo significativo<sup>16</sup> por Dumas, em suas memórias:

O Sr. duque de Orléans havia anunciado que assistiria à segunda representação.

À noite, quando cheguei no teatro, disseram-me que ele já estava lá e pedia-me que fosse a seu camarote.

Atendi ao convite entre o primeiro e o segundo atos.

A sala lotada de espectadores testemunhava da veemência de um sucesso declarado.

O duque de Orléans foi encantador.

- Então, Sr. Dumas, o senhor deve estar contente: ganhou seu processo contra todo mundo, contra o público e contra mim. [...]

Concordei, inclinando-me.

- Mas o senhor sabia, que com tudo isto, continuou rindo, o senhor quase cria para mim um péssimo negócio?
  - [...]
  - De que se trata?
  - Ontem, o rei mandou-me chamar.
  - O rei?
  - Exatamente.
  - E a respeito do quê, meu senhor?
  - Mas a respeito de seu drama.
  - A respeito de Henrique III?
  - "Caro primo, disse-me ele, enfatizando o primo, sabe o que me dizem? Dizem-me que em seus escritórios há um rapaz que escreveu uma peça em que nós dois temos um papel, eu represento Henrique III e o senhor, o duque de Guise."
  - Meu senhor poderia ter respondido que o rei estava enganado, e que esse rapaz não trabalha mais em seus escritórios.
  - Não, preferi responder de outro modo para não ser mentiroso, pois vou conservá-lo comigo.
  - Então, Vossa Alteza respondeu?
  - Respondi: "Vossa Majestade foi enganada, por três motivos: a primeira é que eu não bato em minha mulher; a segunda é que a duquesa de Orléans não me bota chifres; a terceira é que sou o mais fiel dos súditos de Vossa Majestade."
- (DUMAS, 2002, p. 415)

A síntese da peça que pode ser lida na resposta do duque de Orléans a seu primo, o rei Carlos X, possibilita-nos destacar uma das características do drama romântico, gênero que mescla temas da comédia, tais como questões domésticas e infidelidade conjugal, com tramas históricas. E ajuda-nos, igualmente, a ver como a atualidade política se vê refletida e modificada pelos espetáculos teatrais.

É assim que, em um crescente clima de agitação política e com seriíssimos problemas com a censura e os atores, estréia, no ano seguinte, também no *Théâtre-Français*, o drama romântico de autoria de Victor Hugo, *Hernani* (1830). As polêmicas que provocou, desde os ensaios, estão relacionadas tanto às características inovadoras da peça, quanto às conseqüências políticas do romantismo. O regime não cessa de endurecer e a luta por uma liberdade estética confunde-se, cada vez mais, com a luta pela liberdade e os direitos civis. A estréia e todas as representações da peça geram, na platéia, um clima de ruidosa hostilidade ou delirante entusiasmo, não menos barulhento, em que a claque profissional, contratada para vaiar, e o grupo de jovens apaixonados pela figura carismática de Victor Hugo e que vem todas as noites aplaudir o espetáculo, vivem um verdadeiro corpo a corpo. Este turbulento episódio da história do drama romântico ficou marcado pela tradição como "a batalha de Hernani", embora fosse mais preciso falarmos das "batalhas de Hernani".<sup>17</sup>

A abordagem sócio-histórica e discursiva proposta, neste ensaio, para as obras literárias, em sua relação com o campo da pintura, leva-nos a considerar que nossa leitura não deve limitar-se ao texto, integrando à caracterização de sua máscara enunciativa, à encenação, os cenários, figurinos, adereços,

iluminação e jogo dos atores. Porém outros elementos vêm ainda compor a cena de enunciação de uma peça de teatro, tais como as instalações do teatro, o tipo de palco e sobretudo seu público, com suas características e reações.

Ora, o grupo dos *Jeunes-France* que compõem as hostes românticas da *claque* de Victor Hugo, nas representações de *Hernani*, reproduz este fenômeno de espelhamento visual, entre palco e público, contribuindo para compor a plasticidade pictural renascentista do corpo romântico. Penteados, adereços e, especialmente, trajes que parecem ter saído dos quadros da Escola de Fontainebleau celebram um novo fenômeno, que é o da moda, mas também operam como citações diretas de *Henrique III* e de um passado revolucionário ainda ameaçador. Pois a moda renascentista e a peça de Dumas fazem reviver, no *Tout Paris*, a lembrança da peça *Carlos IX* (1789), tragédia histórica de Marie-Joseph Chénier, representada em meio a grandes tumultos, às vésperas da queda da Bastilha, nos primeiros movimentos da Revolução Francesa.<sup>18</sup> A aparência deste grupo de jovens contribuiu para a recepção de *Hernani* como um texto ameaçador.

Houve um certo prazer em representar, em jornalecos e polêmicas da época, como um bando de facínoras sórdidos, estes rapazes, todos de boa família, instruídos, bem educados, loucos por arte e poesia, alguns escritores, outros pintores, alguns músicos, outros escultores ou arquitetos, alguns críticos ou ocupados de algum modo com questões literárias. Não eram os Hunos de Átila que acampavam na frente do Théâtre-Français, sujos, ferozes, ásperos, estúpidos; mas os cavaleiros do futuro, os campeadores da idéia, os defensores da arte livre; e eles eram belos, livres e jovens. Tinham cabelos, sim - não se pode nascer de peruca<sup>19</sup> - e eles tinham muito cabelo que usavam longos, com cachos macios e brilhantes, porque estavam bem penteados. Alguns usavam finos bigodes e outros, barbas inteiras. É verdade, mas em harmonia com rostos espirituais, audaciosos e altivos, que os mestres do Renascimento teriam apreciado como modelos.[...] seus trajes, em que reinavam a fantasia do gosto individual e o justo sentido da cor, prestavam-se melhor à pintura. (GAUTIER, 1996, p. 149-150)

O grupo, com certeza, não tem o nome de seus integrantes registrados no Almanaque de Gotha,<sup>19</sup> como a seleta platéia de *Henrique III*, mas ficaram na história da Arte e da Literatura francesa como os da geração do Pequeno Cenáculo.<sup>20</sup> Entre eles, os poetas e romancistas Gérard de Nerval e Théophile Gautier. Estes rapazes colocaram seu entusiasmo a serviço da nova estética no teatro e integram, por sua postura e por seus trajes, a enunciação de uma obra que se tornou canônica, e seu *éthos* revolucionário. Ficaram famosos, no registro da "batalha de *Hernani*", os longos cabelos e o colete vermelho de Théophile Gautier.

Se for pronunciado o nome de Théophile Gautier diante de um filistino, mesmo que nunca tenha lido dois versos ou uma única linha de nossa autoria, ele nos conhece pelo menos pelo colete vermelho que

usávamos na estréia de *Hernani*, e afirmará contente de estar tão bem informado: "Ora, claro! o rapaz de colete vermelho e cabelos compridos!" (GAUTIER, 1996, p. 135)

O poeta, muitos anos depois, evocará o episódio em sua plasticidade, enfatizando que o explícito propósito de sua aparência era o de um posicionamento<sup>21</sup> estético. O grupo todo buscou usar trajes de gala que tivessem, ao mesmo tempo, algo de "bizarro" e "esplêndido", "honrando o mestre [Victor Hugo], a escola [romantismo] e a peça", almejando fazer da "inauguração do livre, jovem e novo Pensamento", "o maior acontecimento do século". (GAUTIER, 1996, p. 138-139). Os cabelos longos, em harmonia com as barbas e bigodes dos outros membros do grupo, dão aos jovens um toque gaulês ou merovíngio, que evoca, em tom romântico, as origens históricas da nação francesa.

Mais de quarenta anos depois, Gautier, em suas memórias do romantismo, ao evocar a estréia de *Hernani*, ameniza as conotações revolucionárias do vermelho, cor proscrita desde 1789, e afirma que escolhera um tom cereja ou púrpura, e não o "infame vermelho de 93", porque pretendia evitar que lhe fossem atribuídas intenções políticas. Fiel à sua personagem pública de paladino da "arte pela arte", Gautier faz desta cor o sinal de uma celebração da vida, do entusiasmo, da liberdade e, sobretudo, de uma estética pictórica colorista. O modelo que leva ao alfaiate é um colete renascentista, que o artesão assustado imediatamente associa a trajes cênicos:

[...] devemos dizer que este colete era um gibão talhado com a forma das couraças de Milão ou dos gibões dos Valois, com uma ponta arqueada sobre o ventre, formando uma aresta no meio.

[...] - Não conheço esse corte; isto é mais um traje para teatro que um traje passeio, e eu arrisco estragar o tecido. (GAUTIER, 1996, p. 140 e 142)

Adèle Hugo, em *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* (Victor Hugo narrado por uma testemunha de sua vida), ao narrar o episódio, descreve os batalhões ou tribos românticas e evoca o choque visual que seu aspecto provocara nos burgueses:

[...] com medo de chegar tarde, os jovens batalhões ou tribos chegaram cedo demais, a porta ainda não se abrira, e já a uma da tarde os inúmeros transeuntes da rua Richelieu viram juntar-se um bando de seres ferozes e estranhos, barbudos, cabeludos, vestidos de todas as maneiras, exceto na moda, de largas jaquetas, com mantos espanhóis, coletes à Robespierre, toucas à Henrique III, com todos os séculos e países nos ombros e na cabeça, em pleno Paris, em pleno meio dia. Os burgueses paravam estupefatos e indignados. O Sr. Théophile Gautier, sobretudo, insultava os olhos com um colete de cetim escarlate e uma cabeleira espessa que cobria até o meio das costas. (HUGO, A., 1926, p. 280)

Enfatizamos que este grupo de espectadores atua incorporando a História em seus aspectos pitorescos – a *cor local* – em conformidade com uma estética

presente na pintura *troubadour*<sup>22</sup> ou no melodrama, mas encena também, assustadoramente, uma *tomada da Bastilha* estética e política. Malgrado a reiteração que faz Gautier, de um exclusivo interesse pela arte, este grupo de jovens românticos, vestidos para comporem as hostes da batalha de *Hernani*, incorpora um *êthos* romântico que expressa um posicionamento político. A plasticidade medieval e renascentista foi recebida, já na porta de entrada do teatro, como uma ameaça republicana.

## CONCLUSÃO

A leitura que apresentamos de traços de picturalidade, na enunciação do drama romântico *Henri III et sa cour*, explorou algumas possibilidades interpretativas de uma análise sócio-discursiva da enunciação no teatro. Os traços de uma picturalidade renascentista, presentes na *mise en scène* da peça de Dumas e no grupo de jovens românticos no público da estréia de *Hernani*, participam de um posicionamento a um só tempo estético e político, contribuindo para impor e legitimar um corpo romântico.

Enfatizamos, em um primeiro momento que a plasticidade da platéia é um elemento do espetáculo teatral e integra o *êthos* da encenação. Em um segundo momento vimos de que modo este *êthos* romântico que entrelaça o literário, o pictórico e o político marca igualmente a enunciação do último texto de Gautier, os *Souvenirs du Romantisme* (Memórias do romantismo, 1872).

## NOTAS

1 Os bancos reservados aos espectadores nobres e que atravancavam o palco foram suprimidos em 1759 graças a Voltaire e ao ator Lekain (CANOVA-GREEN, 1997, p. 240).

2 Resultados parciais de Projeto de pesquisa realizada com o apoio do CNPq, intitulado "O corpo textual e a máscara".

3 É chamado *Ancien Régime* (Antigo Regime) o regime monárquico na França, anterior à Revolução Francesa de 1789.

4 A *Comédie Française*, companhia teatral que existe até nossos dias, foi fundada em 1680, sociedade formada por 27 atores e atrizes escolhidos por Luís XIV e tutelada pelo poder real. Em 1789, com a Revolução Francesa, passa a se chamar *Théâtre de la Nation*; um grupo de atores dissidentes funda o *Théâtre de la République*. As duas trupes foram reunidas em 1799 e, o decreto de 15 de outubro de 1812 de Napoleão reorganiza a Companhia, com o nome de *Théâtre-Français*.

5 Em Paris, quatorze em 1791 e trinta e cinco em 1793. Cf. FRANTZ, 1987, p. 382.

6 Cf. as teorias de Bourdieu, conjunto de códigos que regem a conduta dos

agentes sociais e que são produtos de condicionamentos.

7 Isidore-Justin Séverin, barão Taylor (1789-1879), foi Comissário real do *Théâtre-Français* de 9 de julho de 1825, até a Revolução de julho de 1830. Destituído, foi renomeado e dirigiu a casa de 5 de abril 1831 a 17 de outubro de 1838.

8 Uma certa ambigüidade em sua recepção atribui à peça de Hugo, *Hernani* (1830), esta primazia.

9 Dinastia dos reis de França, que começa com Felipe VI, no século XIII e cujo último rei foi Henrique III, assassinado em 1589.

10 ALLÉVY, 1976, reproduz as *Indications générales pour la mise en scène de Henri III et sa cour (Drame historique en cinq actes, en prose, de M.A. Dumas)* de autoria de ALBERTIN. O livreto de Albertin constitui um dos primeiros escritos a registrar as indicações técnicas para a encenação de obras dramáticas.

11 Neste caso, trata-se da direita do palco, de acordo com as convenções teatrais.

12 Henrique III morreu assassinado em 1589, sem deixar herdeiros. O filho de Carlos X, duque de Berry, morreu assassinado em 1820, o herdeiro da coroa, passa a ser o duque de Chambord, filho póstumo do duque de Berry.

13 A figura do diretor – *metteur en scène* – é uma criação um pouco posterior.

14 Maria Stuart foi rainha da Escócia de 1542 a 1567 e rainha de França de 1559 a 1560.

15 Dumas tinha modestas funções na biblioteca do duque de Orleães e, por absenteísmo crônico, havia sido despedido.

16 Não há como aferir a veracidade do que é afirmado por Dumas, por não haver testemunhas dos diálogos narrados. Não pretendemos fazer obra de historiador, interessa-nos, aqui, a construção discursiva do *êthos* de uma obra, de que participam também todos os modos de sua recepção.

17 Os conflitos são tão violentos e desagradáveis que, após um mês de ruidosas apresentações, a peça sai de cartaz.

18 O rei Carlos IX, era irmão de Francisco II, a quem sucedeu, e de Henrique III, que foi seu sucessor e é a personagem que dá o título à peça de Alexandre Dumas; ele reinou de 1560 a 1574. *Carlos IX* tivera sérios problemas com a censura, que identificava na personagem principal uma crítica à fraqueza política de Luís XVI.

19 Foram chamados de "perucas" os defensores da tragédia clássica.

20 Anuário publicado desde 1763, que registra as casas reais da Europa, Tornou-se, hoje, sinônimo de nobreza européia.

21 Foi chamado Cenáculo o grupo de artistas românticos que se reunia regularmente na casa de Victor Hugo. A claqué de *Hernani*, um pouco mais jovem, foi chamado de Pequeno Cenáculo.

22 "identidade enunciativa instituída em um espaço de conflito", cf. MAINGUENEAU, 1991, p. 27.

23 Nome da versão francesa do revivescimento gótico. MARCONDES, 1998, p. 283.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLEVY, Marie-Antoinette. *La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle; édition critique d'une mise en scène romantique*. Genève: Slatkine Reprints, 1976 (Paris: 1938).

BAPST, Germain. *Essai sur l'histoire du théâtre: la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*. Paris: Hachette, 1893.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*. Paris: Seuil, 1992.

CANOVA-GREEN, Marie-Claude. La vie théâtrale au XVIIIe siècle. In: Alain Viala (org.), *Le théâtre en France des origines à nos jours*. 231-49. Paris: PUF, 1997.

DUMAS, Alexandre. *Drames romantiques*. Paris: Omnibus, 2002.

\_\_\_\_\_. *Mes mémoires*. Paris: Perrin, 2002 (Plon, 1986).

\_\_\_\_\_. *Henri III et sa cour*. Paris-Caen: Lettres Modernes Minard, 1999.

FONDATION TAYLOR. *La boutique romantique du Baron Taylor; La Comédie-française de 1825 à 1838*. Paris: 1990. n. 80.

FRANTZ, Pierre. Naissance d'un public. *Europe; Le mélodrame*, Paris, n. 703-704, p. 26-32, nov./dez. 1987.

\_\_\_\_\_. Pas d'entracte pour la Révolution. In: Jean-Claude Bonnet (org.), *La Carmagnole des muses; l'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*. 381-99. Paris: Armand Colin, 1988. p. 382.

FUSIL, Louise. *Souvenirs d'une actrice*. Paris: Dumont, 1841-1846.

GAUTIER, Théophile. *Souvenirs du Romantisme*. Paris: Seuil, 1996.

GENGEMBRE, Gérard. Entre héritage classique et mutations: le théâtre de la Révolution. In: Alain Viala, (org.), *Le théâtre en France des origines à nos jours*. 303-13. Paris: PUF, 1997.

HUGO, Adèle. Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie: oeuvres de la première jeunesse II. Paris: Société d'éditions littéraires et artistiques, 1926.

HUGO, Victor. *Hernani; notes explicatives, questionnaires, documents et parcours philosophique établis par François Dolléans*. Paris: Hachette, 1996.

LE BRETON, André. *Le théâtre romantique*. Paris: Boivin & Cie, 1935.

MAINGUENEAU, Dominique. *L'analyse du discours*. Paris: Hachette, 1991.

MARCONDES, Luiz Fernando. *Dicionários de termos artísticos; com equivalências em inglês, espanhol e francês*. Rio de Janeiro: Ed. Pinakothèque, 1998.

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

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Armand Colin, 2002.