

Berlioz, música descritiva e escrita romanesca

Berlioz, Descriptive Music and Writing of the Novel

Celina Maria Moreira de Mello

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil
jeank@domain.com.br

Resumo: Serão discutidas questões relativas a conceitos e modos de recortar objetos de pesquisa na área de Letras, suscitadas pelo projeto EST.RE.LA – Estudo das Relações entre Literatura e Arte; Berlioz Romancista? desenvolvido na Universidade Federal do Rio de Janeiro, apoiado com bolsa de produtividade do CNPq e que propõe, como provocação, um Berlioz romancista. No contexto da fraternidade das artes celebrada pelos românticos franceses, na emulação e na rivalidade, destaco a dupla *persona* de Hector Berlioz que se fundamenta em um exercício de criação que integra a composição de música descritiva e uma escrita romanesca. Esta leitura é complementada por alguns resultados de pesquisa de fontes realizada, em 2016, na Hemeroteca da Fundação Biblioteca Nacional, por ocasião de um estágio de capacitação.

Palavras-chave: Berlioz; criação literária; romantismo.

Abstract: This paper will discuss issues related to concepts and methods of selecting research objects in the area of Literature, raised by the project EST.RE.LA – Study of the Relationship Between Literature and Art; Berlioz as a Novelist? developed at the Federal University of Rio de Janeiro and supported by a performance-based grant from CNPq. As a provocation, it proposes to consider Hector Berlioz as a novelist. In the context of the fraternity of the arts celebrated in the emulation and rivalry by the French romanticists, I highlight the double *persona* of Berlioz that is based on an exercise of creation that integrates the composition of descriptive music and a romanesque writing. This reading is complemented by findings from a research at the Brazilian National Library, carried out in 2016, during a training stage.

Keywords: Berlioz; literary creation; romanticism.

Este ensaio vincula-se diretamente a questões metodológicas e reflexões, e na verdade são menos reflexões do que interrogações, sobre conceitos e modos de recortar objetos de pesquisa na área de Letras, suscitadas pelo projeto EST.RE.LA – Estudo das Relações entre Literatura e Arte; Berlioz Romancista? que desenvolvo atualmente na Universidade Federal do Rio de Janeiro, apoiado com bolsa de produtividade do CNPq e que propõe, como provocação, um Berlioz romancista.

Desdobrando um trabalho de pesquisa que já desenvolvo há alguns anos, de leitura do movimento pelo qual a literatura do romantismo francês confraterniza com outras musas – com ênfase na relação entre a literatura e a pintura – apresento aqui um Berlioz escritor-romancista, o que me faz enveredar por uma direção de pesquisa que constitui um desafio e um risco, no caminho da experimentação.

Um dos objetivos do projeto consiste em pesquisar as condições institucionais de sua prática de escrita, como um recurso heurístico para compreender, no campo literário, as *Memórias* do compositor. Inserida no quadro mais amplo do projeto EST.RE.LA, desenvolvi, complementarmente, em 2016, uma pesquisa que foi acolhida pela Fundação Biblioteca Nacional (FBN), voltada para a recepção no Brasil da obra literária do compositor Hector Berlioz (1803-1869), registrada em periódicos brasileiros do século XIX, nas coleções de publicações seriadas da Fundação Biblioteca Nacional, digitalizadas em sua Hemeroteca. Apresento, então, aqui alguns resultados, seguidos de reflexões de caráter metodológico, que privilegiam questões sobre gêneros literários em sua relação com outras artes, suscitadas pela obra de um compositor que é um dos grandes nomes da música e, igualmente, um escritor.

O compositor e maestro Hector Berlioz foi, em seu tempo, o maior crítico musical da França, tendo publicado críticas de obras e apresentações musicais no *Journal des débats*, na *Revue musicale*, em *L'Europe littéraire*, *Le Monde dramatique*, *La Gazette musicale*, *Le Correspondant*, *La Revue européenne*, *Le Rénovateur*. Malgrado um imaginário que resiste, artigos de crítica teatral, recepção de romances ou coletâneas de poemas, salões (crítica de pintura) e crítica musical são gêneros que integram o grande conjunto de textos que chamamos de literatura.

Hector Berlioz, além disso, foi autor, entre outros, de um *Grand traité d'instrumentation et d'Orchestration modernes* (1843/1844), dos

relatos de viagem *Voyage en Italie* (1836) e *Lettres sur l'Allemagne* (1843/1844), das coletâneas *Les Soirées de l'Orchestre* (1852), *Les Grottesques de la musique* (1859), *A travers chants; études musicales, adoration, boutades et critiques* (1862), além de um livro de *Mémoires* (1870), projeto que data de 1848. Suas Memórias foram impressas em 1865, para uma divulgação póstuma.

Embora em suas páginas iniciais ele siga grandes autores de memórias da literatura francesa, como Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e René de Chateaubriand (1768-1848), começando com seu nascimento e a narrativa de sua infância, suas memórias se compõem daquilo que chamo de *blocos de escrita*, que ele articula para compor a narrativa de sua vida. São textos anteriormente publicados em periódicos, como artigos publicados na *Revue musicale* ou na *Gazette musicale* e outros periódicos, e até mesmo em volume, como o *Voyage musical en Italie*, publicado em 1836, no volume coletivo intitulado *L'Italie pittoresque*, em que ele narra os episódios que envolvem sua estada na Villa Médicis, em Roma, após ter sido contemplado com o Primeiro Grande Prêmio de Roma, com a cantata *Sardanapale* (1º de agosto de 1830).

Um outro extenso bloco de escrita que contribui para a montagem de suas memórias resulta de um folhetim publicado no *Journal des Débats*, entre agosto de 1843 e janeiro de 1844, com o título de *Lettres sur l'Allemagne*. Posteriormente, em agosto de 1844, em dois volumes, Berlioz publica *Voyage musical en Allemagne et en Italie* (1844), obra que retoma suas narrativas de viagem, assim como alguns ensaios e novelas.¹ Assim, além de crítico musical, nos limites das incertas fronteiras do campo literário, devemos apontar Berlioz como um escritor que se notabilizou no gênero da narrativa de viagens, de que aliás a *viagem à Itália*, que se associa ao *Grand tour*, constitui um subgênero quase obrigatório para os românticos.

A recepção de suas memórias, de modo geral, oscila entre atribuir-lhe no âmbito da escrita o estatuto de jornalista – especializado em temas e questões da música – ou ler o conjunto de seus textos como a obra de um escritor. Revendo o conceito de *trajetória* tal como é definido por Pierre Bourdieu,² podemos pensar em sua recepção como integrando uma trajetória que continua a ser traçada após a morte, uma vez que o

¹ CITRON. Introduction, p. 9-10.

² BOURDIEU. *Raisons pratiques*: sur la théorie de l'action, p. 59-90.

autor continua a ocupar sucessivas posições no campo literário, conforme diferentes investimentos e posicionamentos dos historiadores da música, críticos e biógrafos que fazem oscilar seu *valor*. Pois se considerarmos esse objeto, na perspectiva dos agentes do campo literário, e reiterando que Berlioz foi o crítico musical mais influente em seu tempo, a questão torna-se ainda mais complexa. *Escritor* pensamos que sabemos o que é, em uma apreciação superficial refere-se a alguém que tem um domínio socialmente valorizado de diferentes registros de escrita que se expressa (e publica) em determinados gêneros, mas é *jornalista*? E além disso, aquele que contribui com jornais e revistas na função de crítico literário, musical, de cinema ou teatro oscilaria, ainda, em nosso imaginário entre escritor e jornalista.

Parto do pressuposto de que podemos pensar em um Berlioz escritor, considerando um conjunto de textos de sua autoria, embora, na tradição dos estudos de literatura francesa, não seja em nossos dias este conjunto lido como uma obra literária. Seu biógrafo, Adolphe Jullien, afirmará: “[...] après la mort, il est demeuré, pour tous, ce qu’il était durant sa vie un musicien, rien qu’un musicien, autour duquel on pourra longtemps discuter [...]”³ E em um segundo momento, recortando os processos de criação literária presentes em suas *Memórias*, leio Berlioz como um autor de ficção.

Atualmente, uma visão tão estreita como a de Adolphe Jullien tem sido redimensionada, como em um ensaio de Fred Goldbeck, musicólogo e maestro que afirma: “Berlioz était un écrivain, lisait Virgile dans le texte, et partageait avec des hommes de lettres insupportables et fous comme Stendhal et Nerval le goût des littératures étrangères.”⁴

O problema de investigação consiste em interrogar de que modo, em sua recepção, foi sendo apagado e revisitado um Berlioz escritor, rasurando-o em seu ofício de narrador do literário e de ficções da subjetividade. Constitui, assim, Berlioz um estudo de caso de uma modalidade de exclusão do campo literário, em que podemos ler um outro modo de seu funcionamento e a porosidade de suas fronteiras.

³ “Após sua morte, ele permaneceu para todos, o que fora em vida, um músico, apenas um músico, a respeito do qual poderemos discorrer, por muito tempo.” (JULLIEN. *Hector Berlioz: sa vie et ses œuvres*, p. viii, tradução nossa).

⁴ “Berlioz era um escritor, lia Virgílio no original e partilhava com homens de letras insuportáveis e loucos, como Stendhal e Nerval, o gosto das literaturas estrangeiras”. (GOLDBECK. *Berlioz*, p. 477, tradução nossa).

A estátua

Na pesquisa de fontes desenvolvida na Fundação Biblioteca Nacional da cidade do Rio de Janeiro, no universo de periódicos digitalizados em sua Hemeroteca, foi recortado um corpus de notícias e artigos de crítica mencionando Berlioz. Foram privilegiados periódicos de maiores tiragens e circulação, no Brasil, tendo sido realizado um levantamento quantitativo de ocorrências nos seguintes jornais: *Gazeta de Notícias*, *O Paiz*, *Cidade do Rio*, *Diário do Commercio*. Tal recorte contemplou o período que vai de 1880 a 1899, modalizado de acordo com a periodização constante da Hemeroteca. Trata-se do período que corresponderia à construção de uma imagem de Berlioz pela geração de músicos e críticos seguinte à do compositor, nos anos imediatamente anteriores e posteriores à Proclamação da República, no Brasil.

Foram registrados os seguintes resultados: na *Gazeta de Notícias*, de 1880 a 1889, havia 32 ocorrências, de 1890 a 1899, 56 ocorrências; em *O Paiz*, de 1884 a 1889, 4 ocorrências, de 1890 a 1899, 8 ocorrências; no jornal *Cidade do Rio*, de 1887 a 1902, 9 ocorrências; no *Diário do Commercio*, de 1888 a 1892 não havia nenhuma menção a Berlioz. Considerando o tema da pesquisa e a linha editorial do periódico, não há surpresa neste último resultado. O jornal *O Paiz*, por ser à época o periódico de maior circulação, no Brasil, serviu de *jornal de referência*. Após sua indexação, as menções ao músico e escritor foram objeto de uma leitura qualitativa.

As ocorrências do nome de Berlioz foram categorizadas em três grupos: referências a sua obra literária, referências a sua obra musical e outras. O resultado mais relevante no que se refere ao tema da pesquisa vem das inúmeras notícias sobre a estátua erigida em homenagem a Hector Berlioz, que fixa a imagem de uma dupla persona. Na *Gazeta de Notícias*, de Sábado 18 de dezembro de 1886, na seção “Registro de entradas”,⁵ consta o registro de entrada do número 21 da revista *A Ilustração*, o qual publica uma gravura reproduzindo a estátua de Berlioz. A notícia levou à consulta deste número da revista, que se encontra igualmente digitalizada pela hemeroteca da FBN.

O n. 21 da *Ilustração*, de 5 de novembro de 1886, publica um extenso artigo intitulado “A estátua de Berlioz” que, embora destaque que Berlioz era compositor, crítico e “litterato”, entre as obras literárias, não menciona suas *Memórias*:

⁵ GAZETA de Notícias, 18 dez. 1886, p. 2. Artigo não assinado.

Hector Berlioz nasceu em 1803 e faleceu em 1869. A sua vida artística foi uma vida de luctas constantes, pela indole essencialmente revolucionaria do compositor, que era ao mesmo tempo um litterato e um critico distinctissimo como o provam todos os seus livros.

Os seus livros teem os seguintes titulos: *Traité d'instrumentation*, *Voyage musical en Italie et en Allemagne*, *les Soirées de l'orchestre*, *A travers champs*, *Correspondance*, e *les Grottesques de la musique*.⁶

O Paiz, de quarta-feira, 10 de novembro de 1886, na rubrica “Diversões”, registrara anteriormente a notícia da inauguração da estátua de Berlioz em Paris, que descreve. Destacamos a descrição da “face posterior” do pedestal, que cita sua obra literária, sem tampouco mencionar as *Memórias*.

Berlioz está de pé; a fronte enrugada e os olhos cavos dão-lhe á physionomia um ar sombrio. Sobre uma estante, onde se vê a partitura da *Condemnação do Faust*, jaz uma batuta. No pedestal de granito acha-se gravado: *Hector Berlioz – 1803-1869*. Nas faces laterais lêem-se os nomes de suas obras musicaes: Cantata de Sardanapalo, Symphonia fantastica, Harold, Benvenuto Cellini, Romeu e Julieta, etc, e na face posterior estão enumeradas as suas obras litterarias – Estudos sobre Beethoven, Gluck e Weber, Os grotescos atravez dos campos, etc.⁷

Os desafios do objeto

No exercício do *paragone* entre a literatura e a pintura, esta se vê diante do desafio que consiste em captar o tempo no espaço – lembro os debates acadêmicos do século XVIII que categorizam artes do tempo

⁶ A ESTÁTUA. *A Ilustração*, p. 6, grifo do autor. Artigo não assinado. A Hemeroteca Digital Municipal de Lisboa registra em uma notícia que *A Ilustração*, revista quinzenal para Portugal e Brasil, foi publicada de 1884 a 1892, era editada em Paris e dirigida por Mariano Pina. A ILLUSTRACÃO 1884-1892. Foi mantida a grafia original das citações dos periódicos.

⁷ O PAIZ, 10 nov. 1886, p. 3, grifo do autor. Artigo não assinado.

e artes do espaço. Música e literatura, ambas artes do tempo, veem-se diante da questão que consiste em criar modos de captar e expressar o espaço, linhas, volumes, profundidade, cores e sombras, o que leva o pesquisador à dificuldade de definir critérios para recortar objetos de pesquisa que se situem nas fronteiras das artes.

A abordagem do problema de investigação desdobra-se em duas direções. Em uma perspectiva sócio-histórica, devem ser considerados temas, valores, gêneros, estratégias e técnicas envolvidas em cada modo de expressão artística, levando-se em conta sua especificidade cultural. Em uma perspectiva semiótica, estrutural, a pesquisa estará voltada para o levantamento de traços distintivos invariantes.

Lembrando uma doxa de especificidades, fundamentada na evidência do *medium*, ressalto a dificuldade de traçar fronteiras entre diferentes modos de expressão artística, dificuldade que se amplia quando se pretende traçar fronteiras genéricas.

No que se refere à literatura coloca-se o desafio que se insere na tradição de *Ut pictura poesis* e, na transposição de arte para aos românticos que pressupõe a rivalidade e a fraternidade das artes e uma incessante transversalidade, persiste a interrogação sobre estratégias textuais para dizer o pictural ou o escultural, e produzir uma literatura que se “picturaliza”, invertendo o modelo acadêmico de uma pintura *literária*. Do mesmo modo, os românticos também dedicam-se a um resgate da força da poesia em seus primórdios, tematizando e fazendo ressoar, em seus textos, a música. Por sua vez, um dos grandes desafios que se coloca à música consistiria em explorar sua potência figurativa, quer descritiva quer narrativa.

Música imitativa e descritiva

No jornal *O Paiz*, de quarta-feira, 15 de outubro de 1884, na coluna “Artes e artistas” (não assinada), o articulista faz a resenha crítica de um concerto tocado por Carlos Mesquita, que executou, entre outras peças, a música de Saint-Saens. Observando as características das composições de Saint-Saens, o resenhista o define como

[...] um músico descritivo, filiado na grande escola dos contrapuntistas. Ele procede directamente de Bach, Woendel e Mendelssohn, participando do grande movimento

imitativo e descritivo, de que Berlioz, seu mestre e seu amigo foi um dos grandes defensores em França.⁸

O movimento “imitativo e descritivo” não corresponderia a uma tentativa de fazer da música uma rival da literatura e da pintura, elevando o músico à categoria de artista? E de que modo a música assumiria o poder de trazer para as composições temas literários e pictóricos e captar seu poder narrativo e mimético?

É ainda um artigo não assinado de *O Paiz*, de sexta-feira 7 de novembro de 1884, na rubrica “Artes e artistas” em que há a resenha do programa do 3º grande concerto do Club Beethoven, que permite entender melhor o que vem a ser este “movimento imitativo”, a que se refere anteriormente, quando o resenhista pontua o que afirma o autor do *Programma*, ao analisar os mestres compositores que foram escolhidos. No programa do concerto, consta a *Symphonia Pastoral* (op. 68) de Beethoven. E o articulista cita Berlioz para rebater o que afirma o diretor dos concertos do clube Beethoven:

Diz-nos, porém, o illustre Sr. Benjamin que o próprio Beethoven dizia ser uma caçoada a imitação, ou antes caricatura do rouxinol, da codorniz e do cuco.

Ora o maior admirador do mestre, aquelle que o fez executar por toda a Europa ao mando da sua batuta emprehendedora e intelligente, Berlioz, não é da opinião do ilustrado director dos concertos do club Beethoven, e justifica a situação com as seguintes linhas:

“Hoje, se se censurar a música como uma puerilidade, de ter feito ouvir exactamente o canto dos pássaros, nas scenas, em que todas as vozes calmas do céu, da terra e das aguas, devem naturalmente achar logar, responderei que a mesma objecção se pode fazer quando, n’uma tempestade se imita exactamente os ventos, os ribombos do trovão, os mugidos dos rebanhos. E Deus sabe se alguma vez entrou na cabeça de um ser critico censurar a tempestade da *Symphonie Pastoral* (sic).”⁹

O *Dictionnaire de la musique* da Larousse define a música descritiva como “aquela que está voltada para imitar ou evocar fenômenos

⁸ O PAIZ, 15 out. 1884, p. 2.

⁹ O PAIZ, 7 nov. 1884, p. 2, grifo do autor. Artigo não assinado.

naturais, acontecimentos, e até personagens e lugares”, ela integra a música de programa, (“*musique à programme*”), e é vista não como um gênero, mas como um “modo de ser da música” que considero como uma aspiração à referencialidade do mundo real, quer seja este visto com um valor alegórico, quer tente expressar uma realidade sensível que se oferece ao conhecimento empírico. O mesmo verbete complementa a definição afirmando que a música descritiva visa “mais particularmente refletir, e até mesmo imitar diretamente fenômenos naturais ou materiais: nesse sentido, ela é frequentemente ‘imitativa’”.¹⁰ O exemplo mais canônico de um tema da música descritiva é aquele do ciclo das estações, que encontramos em obras de vários compositores, tais como Vivaldi, Haydn, Milhaud ou Tchaïkovski.

O compositor, crítico e historiador da música Emile Vuillermoz (1878-1960), afirma ser o estilo de época que modula certas distinções. E evidenciando os limites da linguagem referencial para a interpretação de obras musicais pertencendo a gêneros puramente instrumentais, para definir a sonata orquestral do classicismo, ele faz uso de uma metalinguagem oriunda da arquitetura, associada à literatura, evocando a tradição dos trágicos gregos:

L' époque classique ne concevait pas d' autre forme symphonique que celle de la sonate orchestrale obéissant à de sévères règlements architecturaux. Ces jeux abstraits de la construction géométrique, des lignes symétriques et des volumes-standards, contenaient pleinement la curiosité des compositeurs et des auditeurs d' alors. Et lorsque, sous la poussée secrète de la sève romantique, un Beethoven osa imprégner sa musique d' un peu de fluide sentimental, ce fut le gabarit réglementaire des formules compartimentées qu' il imposa à ses confidences. La confession publique ne renonçait pas à la protection de l' abstraction, respectant ainsi la tradition des tragédiens grecs qui dissimulaient l' expression passionnée de leur visage sous un masque sévèrement stylisé.¹¹

¹⁰ MUSIQUE. *Dictionnaire de la musique*, tradução nossa.

¹¹ “A época clássica não concebia outra forma sinfônica que não fosse a sonata orquestral que obedecia a severas regulações arquiteturas. Esses jogos abstratos da construção geométrica, linhas simétricas e volumes padrões continham plenamente a curiosidade dos compositores e do público da época. E quando, obedecendo ao empuxo secreto

Ainda para Vuillermoz, os românticos criam o poema sinfônico, de que o maior expoente seria Franz Liszt (1811-1886), o qual almejava uma expressão mais livre, menos rígida, que pudesse “harmonizar suas sensações visuais e auditivas, seus pensamentos e sentimentos, seus devaneios e suas paixões e seu cuidado em impor uma cadência única às imagens, às cores, às sombras, às luzes e aos sons [...]”.¹² A metáfora vegetal evocada por Vuillermoz para contrastar a sonata orquestral clássica e o poema sinfônico pode ser aproximada da oposição cara a Denis Diderot (1713-1784), quando este disserta sobre a poesia dos tempos futuros, entre jardins à francesa, com suas linhas e volumes geométricos, sua rigidez e seus limites bem traçados, e os jardins ingleses, em que a liberdade selvagem da vegetação – e as falsas ruínas abrem o espaço para a dimensão do tempo e da morte.

Le vent et la mer dansent librement dans leurs chaînes. Une plante crée son unité et son équilibre en s’affranchissant des scrupules étroits de la symétrie. Pourquoi la musique ne suivrait-elle pas ce magnifique exemple en développant librement mais harmonieusement ses frondaisons au lieu de les soumettre à la taille impitoyable qui les crucifie sur le treillage d’un espalier?¹³

Berlioz escritor, Berlioz romancista?

O mesmo Vuillermoz, que atribui a Liszt “a honra de ter sido o verdadeiro criador do poema sinfônico puro”,¹⁴ acusa Berlioz de ser

da seiva romântica, um Beethoven ousou impregnar sua música com um pouco de fluído sentimental, foi o gabarito regulamentar das fórmulas compartimentadas que ele impôs a suas confidências. A confissão pública não renunciava à proteção da abstração, respeitando, deste modo, a tradição dos trágicos gregos, que dissimulavam a apaixonada expressão de seu semblante atrás de uma máscara severamente estilizada.” (VUILLERMOZ. *Histoire de la musique*, p. 213-214, tradução nossa).

¹² VUILLERMOZ. *Histoire de la musique*, p. 214, tradução nossa.

¹³ “O vento e o mar dançam livremente em suas correntes. Uma planta cria sua unidade e seu equilíbrio libertando-se dos estreitos escrúpulos da simetria. Por que a música não acompanharia esse magnífico exemplo desenvolvendo livremente mas harmoniosamente suas folhagens, em vez de as submeter à impiedosa poda que as crucifica sobre uma latada de caniços?” (VUILLERMOZ. *Histoire de la musique*, p. 214, tradução nossa).

¹⁴ VUILLERMOZ. *Histoire de la musique*, p. 215, tradução nossa.

superficial e “vítima de uma orientação profissional ao abraçar a carreira de compositor quando poderia ter sido bem sucedido com o mesmo brilho, mas com uma técnica mais perfeita, nas letras ou nas artes plásticas.”¹⁵ Acusação que apresenta, como um traço negativo, a formação erudita de Berlioz, seu gosto pela dramaturgia romântica e as artes, assim como sua inserção no grupo de escritores de sua geração que renovam o campo literário.

Seria redundante destacar, aqui, a presença de um intertexto literário romântico em sua obra, por ser um tema já muito comentado. Sublinho apenas que sua leitura se insere, de igual modo, em uma reflexão sobre uma arte da narrativa, na música. Entre tantos exemplos, merece ser lembrado Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832), em *Huit Scènes de Faust* (Opus n. 1, H-33 – 1828-1929) e cantata para harpa, com versos de autoria de Goethe, traduzidos por Gérard de Nerval (1808-1855), cuja música foi depois incorporada a *La Damnation de Faust* (1846), a que o compositor chamou de “lenda dramática”.¹⁶ E encontramos Goethe, também, na criação da *Symphonie fantastique, épisode de la vie d’un artiste* (1829-1830), que expressa, igualmente, sua descoberta apaixonada da dramaturgia shakespeariana, assim como sua admiração pela poesia de Victor Hugo.

No que se refere à diversidade de gêneros literários, como já mencionado, há sua atividade de crítico musical e a literatura de viagem. A *Sinfonia fantástica* não pode ser dissociada de um gênero literário do romantismo, o conto fantástico. Algumas de suas composições vêm musicar poemas líricos: merecem destaque seis melodias inspiradas pelo poema *La Comédie de la Mort* de Théophile Gautier (1811-1872), intituladas *Nuits d’été* (1840-1841) e a sinfonia *Harold en Italie* (1834), inspirada pelo poema de Lord Byron (1788-1824). Entre inúmeros exemplos, não podemos deixar de citar ainda *Les Troyens* (1856-1858), ópera de que ele compôs o *libretto*, inspirado pela *Eneida* de Virgílio (70 a.C-19.a.C), poema dramático de celebração dos textos épicos da antiguidade.

A segmentação acadêmica de especialidades e disciplinas ofusca e, por vezes, oculta o que é representado pelas musas-irmãs, e que foi

¹⁵ VUILLERMOZ. *Histoire de la musique*, p. 232, tradução nossa.

¹⁶ A cantata tem oito movimentos, apenas o terceiro, *Concert de Sylphes*, foi apresentado na Sala do Conservatório de Paris, em 1º de novembro de 1829. Cf. HUIT...

vivido, em França, com entusiasmo, pelo grupo dos pequenos românticos, com o qual Berlioz mantinha fortes laços de amizade e afinidades. Mas uma afirmação sempre citada de Théophile Gautier, contribuiu para sua persona de músico, rasurando sua persona de escritor: “Berlioz nous paraît former avec Victor Hugo e Eugène Delacroix la Trinité de l’art romantique.”¹⁷ Ora Gautier compartilhava com Berlioz a frustração decorrente do tempo perdido e o desgaste no exercício da crítica, em que não identifica a marca da criação poética, que se encontra presente não somente na obra musical de Berlioz, mas também em suas *Memórias*.

A primeira recepção das *Memórias* de Berlioz pode ser lida como orquestrando o seguinte debate: seriam memórias verdadeiras, fidedignas ou seu autor falseia os fatos? A questão da criação literária em Berlioz não avança se deixarmos de lado a discussão sobre o gênero de uma obra, quer seja literária, pictórica ou musical, que atravessa os processos de criação artística. As chamadas escritas do eu têm sido objeto de enorme interesse nos estudos literários, provocando teóricos e críticos a propor categorizações, em que a primeira clivagem é entre a história e a literatura. Para os historiadores, as memórias trariam como modelo a narrativa de acontecimentos históricos, de que o autor teria participado ou sido testemunha, enquanto as autobiografias constituem narrativas do eu em âmbito privado e pessoal. As autobiografias podem ser verídicas, seguindo seu texto canônico fundador *As Confissões* de Rousseau ou fictícias, confundindo-se com os romances na primeira pessoa.¹⁸ São romances que se apresentam em sua cenografia enunciativa como memórias íntimas ou autobiográficas, mas que trazem o traço distintivo da ficção, o qual a língua francesa recupera como um dos sentidos da palavra *roman*: obra de imaginação.

As *Memórias* de Berlioz seriam verdadeiras ou mentirosas? Esta é uma pergunta que se aplicaria ao gênero das memórias de que se exige fidelidade aos acontecimentos históricos ou às autobiografias ditas verídicas cujo contrato com o leitor exige total sinceridade. Em ambos os casos a questão deixa de lado uma apreciação estética, para se ater à exatidão de datas, nomes, lugares e acontecimentos. Estruturalmente, nelas encontramos elementos que integram igualmente as narrativas de ficção: narrador,

¹⁷ “Berlioz nos parece formar com Victor Hugo e Eugène Delacroix a Trindade da arte romântica.” (GAUTIER. *La Damnation de Faust*, tradução nossa).

¹⁸ GORP *et al.* *Dictionnaire des termes littéraires*, p. 53-54, 298.

enredo, personagens, descrições... A citação de Shakespeare que lhes serve de moldura – *Life’s but a walking shadow* –¹⁹ constitui a afirmação reiterada da ausência de sentido. No romance de suas lembranças, Berlioz escreve a história de sua vida, tal como foi imaginada e sentida, em seu anúncio e confirmação: “som e fúria”.²⁰ Uma leitura informada pela psicanálise, que nos vem lembrar que a construção do eu passa por projeções imaginárias de identidade, autoriza, então, a destacar o traço da ficção e sobretudo da escrita literária, para ler nelas um Berlioz romancista.

Referências

A ESTÁTUA de Berlioz. *A Ilustração*, Paris, n. 21, p. 326, 5 nov. 1886. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=767026&pesq=A%20EST%C3%81TUA%20de%20Berlioz>>. Acesso em: 4 jan. 2017.

A ILLUSTRACÃO 1884-1892. Hemeroteca Municipal de Lisboa. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/RevPortugal/Verbetes.pdf>>. Acesso em: 4 jan. 2017.

BERLIOZ, Hector. *Mémoires*. Edição apresentada e anotada por Pierre Ciron. Paris: Flammarion, 1991.

BOURDIEU, Pierre. *Raisons pratiques: sur la théorie de l’action*. Paris: Seuil, 1994.

CITRON, Pierre. Introduction. In: BERLIOZ, Hector. *Mémoires*. Paris: Flammarion, 1991. p. 7-26.

GAUTIER, Théophile. La Damnation de Faust. *La Presse*, 7 déc. 1846. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k430505z/f2.item.r=Berlioz>>. Acesso em: 16 jun. 2017.

GAZETA de Notícias, Rio de Janeiro, 18 dez. 1886. Registro de entrada, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_02&pasta=ano%20188&pesq=Berlioz>. Acesso em: 23 dez. 2016.

¹⁹ A vida é somente uma sombra que passa. (*Macbeth*, V, v). BERLIOZ. *Mémoires*, p. 35, 603.

²⁰ SHAKESPEARE. *Macbeth*, v. v *apud* BERLIOZ. *Mémoires*, p. 35; 603.

GOLDBECK, Fred. Berlioz. In: ROLAND-MANUEL (Org.). *Histoire de la musique: du XVIIIe siècle à nos jours*. Paris: Gallimard, 1963. v. 2, p. 477-498.

GORP, Hendrik van *et al.* *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris: Honoré Champion, 2005.

HUIT scènes de Faust. The Hector Berlioz Website, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.hberlioz.com/Libretti/Huit.htm>>. Acesso em: 21 mar. 2016.

JULLIEN, Adolphe. *Hector Berlioz: sa vie et ses œuvres*. Obra adornada com catorze litografias originais de M. Fantin Latour. Paris: Librairie de l'art, 1888.

MUSIQUE descriptive. In: DICTIONNAIRE de la musique. Disponível em: <<http://www.larousse.fr/encycopedie/musdico/descriptive/167193>>. Acesso em: 14 abr. 2017.

O PAIZ, Rio de Janeiro, anno 1, n. 15, 15 out. 1884. Artes e artistas, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_01&pasta=ano%20188&pesq=echos>. Acesso em: 19 out. 2016.

O PAIZ, Rio de Janeiro, anno 1, n. 38, 7 nov. 1884. Artes e artistas, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_01&PagFis=58&Pesq=7%20de%20novembro%20de%201884>. Acesso em: 19 out. 2016.

O PAIZ, Rio de Janeiro, anno III, n. 312, 10 nov. 1886. Diversões, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_01&PagFis=58&Pesq=7%20de%20novembro%20de%201884>. Acesso em: 19 out. 2016.

VUILLERMOZ, Emile. *Histoire de la musique*. Paris: Fayard, 1949.

Recebido em: 31 de maio de 2017.

Aprovado em: 1º de agosto de 2017.