



As Memórias (1865), de Hector Berlioz: legitimação e rasura de um autor

The Memoirs (1865), by Hector Berlioz: Legitimation and Erasure of an Author

Celina Maria Moreira de Mello

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil
celinamello@letras.ufrj.br

Resumo: O presente artigo tem como objetivo propor uma releitura das *Memórias* (1865) de Berlioz, desenvolvendo a hipótese de um *ethos* autoral rasurado. Será revisitado o conceito de *ethos* e sua funcionalidade na interpretação do discurso literário (MAINGUENEAU, 2004), desnaturalizado e visto como um constructo cultural. A interrogação voltada para a autobiografia de Berlioz demandou, para além da Análise do Discurso, o recurso a métodos de leitura provenientes de abordagens oferecidas pela história da edição e as teorias do campo literário (BOURDIEU, 1992). Nas *Memórias* de Berlioz combinam-se estratégias discursivas de projeção de um *ethos* de compositor, assim como da afirmação e rasura de um *ethos* de escritor, compondo uma *persona* de artista romântico.

Palavras-chave: Berlioz; memórias; romantismo; *ethos*.

Abstract: This article aims to propose a re-reading of Berlioz's *The Memoirs* (1865), developing the hypothesis of an obliterated author *ethos*. It will revisit the concept of *ethos* and its functionality in the interpretation of literary discourse (MAINGUENEAU, 2004), denatured and seen as a cultural construct. In addition to analyzing the discourse, the question of Berlioz's autobiography demanded the use of reading methods from approaches offered by the history of publishing and the theories of the literary field (BOURDIEU, 1992). Berlioz's *Memoirs* combine discursive strategies of projection of a composer *ethos*, as well as the affirmation and erasure of an *ethos* of writer, composing a *persona* of romantic artist.

Keywords: Berlioz; memoirs; romanticism; *ethos*.

1 Introdução

Ao escrever suas memórias e planejar sua difusão póstuma, Hector Berlioz (1803-1869) é um compositor e maestro consagrado nas grandes salas de concerto da Europa, embora muito rejeitado na França pelo público e por certos críticos. Paralelamente, desenvolve já por décadas a atividade de escritor. Após uma longa carreira de articulista em inúmeros jornais e revistas, Berlioz tornara-se o crítico musical mais influente em seu tempo (BLOOM, 1998, p. 72-75). Seu *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1844), que reúne artigos anteriormente publicados entre 1841 e 1842, na *Revue et gazette musicale de Paris*, é uma obra de referência para a formação dos músicos. No mesmo ano de 1844, Berlioz publica o livro *Voyage musical en Allemagne et en Italie*, igualmente uma coletânea de textos, que o musicólogo Alban Ramaut considera “a primeira publicação literária de fôlego de Hector Berlioz” (RAMAUT, 2018, p. 1).¹ Esta obra inclui narrativas de viagem, cartas, estudos, ensaios e novelas. Ainda de acordo com Alban Ramaut, seu principal objetivo era “restabelecer a verdade dos fatos” e “explicar o lugar complexo que ele [Berlioz] reivindica na sociedade” (RAMAUT, 2018, p. 1); seu tema central seria, então, sua “personalidade”. Ramaut aponta para um Berlioz narrador e um Berlioz personagem que fazem do livro “uma forma de autopromoção encenada com muita verve e humor” (RAMAUT, 2018, p. 1-2). O conteúdo do livro será em grande parte retomado e remanejado, em posterior inserção na autobiografia do compositor, compondo suas *Memórias*, juntamente com alguns capítulos inéditos e textos publicados anteriormente em periódicos. Estas se constituem de um conjunto de textos que projetam um *ethos* de escritor e artista romântico, ao exercitar diferentes modos de escritas do eu, da voz autobiográfica de uma cena validada (MAINGUENEAU, 2004, p. 195) ao sussurro da confiança ou ao silêncio da confissão.

A verve autoral de Berlioz volta-se, igualmente, para a ficção. Em 1852, Berlioz publica um livro de narrativas que encenam a sociabilidade parisiense, ambientado no mundo da música. Em carta de Londres, datada de 05 de maio de 1852, endereçada a Joseph d'Ortigue (1802-1866), ao crítico, musicólogo e seu amigo de muitos anos, Berlioz refere-se a essa coletânea, ainda inédita, com o título de *Les contes de l'orchestre*, para

¹ Traduções da autora, exceto quando explicitamente referido.

a qual procura um editor. O livro será finalmente publicado, em 1852, com o título de *Les soirées de l'orchestre*. De cena genérica híbrida, com ênfase nas narrativas de ficção, a obra é apresentada naquela carta como dividida em *soirées* (“noites”), contendo “novelas, historietas, contos, romances, violentos arroubos, críticas e discussões, em que a música atua apenas episodicamente e não teoricamente, biografias, diálogos de alto nível, lidos, contados, pelos músicos de uma orquestra anônima” (BERLIOZ, 1879, p. 192). A maioria das noites seriam “literárias” e haveria novelas com um “interesse puramente romanesco” (BERLIOZ, 1879, p. 192).

Autor de artigos críticos, ensaios, estudos, literatura de viagem e diversos relatos de ficção, ao empreender a escrita de suas memórias, Berlioz não é, pois, um curioso ou um músico a se aventurar no universo literário. O projeto de registrar os eventos que compõem sua carreira corresponde ao exercício de um gênero literário em voga no momento: o das autobiografias. As *Memórias* de Berlioz serão redigidas ao longo de vinte anos, revisitando e incorporando blocos de escrita anteriormente publicados, aos quais foram sendo acrescentados novos episódios e reflexões. O conjunto revela grande organicidade, e também complexidade, ao projetar a um só tempo, tal é a hipótese de leitura aqui proposta, uma *persona* de compositor consagrado e um *ethos* de escritor rasurado. Lemos em suas *Memórias* uma dupla demanda: demanda expressa de seu lugar no campo da música; demanda implícita de legitimidade na cena literária.²

2 *Ethos* e discurso literário

Ao desenvolver a hipótese de um *ethos* autoral rasurado, interroga-se o que o conceito de *ethos*, que integra a “caixa de ferramentas” dos estudos e das pesquisas da Análise do Discurso, traz como possibilidades de leitura e interpretação de uma obra literária. Patrick Charaudeau e Dominique Maingueneau, em seu *Dicionário de Análise do Discurso*, definem o termo como referindo-se “às modalidades verbais da apresentação de si na interação verbal”, lembrando que este é “tomado

² Optamos por *cena literária*, imagem que funde em sua espacialidade e conotação dramática os conceitos de cena de enunciação (MAINGUENEAU, 2004, p. 190-194) e campo literário (BOURDIEU, 1992).

de empréstimo à retórica da antiguidade” com a finalidade de influenciar seu alocutário (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2002, p. 238). Não caberia neste exercício de leitura discutir as relações entre a Retórica Antiga e a Análise do Discurso, mas observar que o retorno à antiguidade resulta menos em uma explicação pelos primeiros registros do termo *ethos* na Arte Retórica, do que em um imaginário de continuidade, produzindo uma sorte de equivalência conceitual, a ilusão de que se trataria do mesmo *ethos* na antiga *polis* e enquanto ferramenta da Análise do Discurso.

Após a definição inicial, o verbete *ethos*, no mesmo dicionário, apresenta uma breve síntese do que o termo significa para a Retórica Antiga, remetendo à *Retórica I* (1356a) de Aristóteles, a qual enfatiza as virtudes morais do orador que farão com que sua argumentação seja convincente, e à *Retórica II* (1378a), de que é destacada a adequação de seu modo de expressar aquilo que se espera de um orador, o que constituiria a dimensão social do *ethos*. A parte introdutória do verbete marca explicitamente dois modos de considerar o *ethos*: a autoridade individual do orador que preexiste a sua fala, traço que se vincularia a uma tradição erudita, e uma imagem projetada na fala, viés explorado pelas ciências da linguagem (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2002, p. 238). Dominique Maingueneau (2004, p. 203-204), em *Le discours littéraire*, novamente revisita o termo e retoma, do mesmo modo, sua definição na *Retórica* (1356b) de Aristóteles. Ele faz uma referência à definição de *ethos* na releitura da Retórica Antiga realizada por Roland Barthes em seminário na VI Seção da Ecole Pratique des Hautes Études,³ em 1964-1965, que ressalta o modo como deve se apresentar o orador. Para Barthes, estamos diante de uma “psicologia imaginária (no sentido psicanalítico): devo significar o que quero ser *para o outro*”, para logo a seguir falar de uma “psicologia teatral” (BARTHES, 1970, p. 212).

As características deste *ethos* definido pela Arte Retórica, tal como são retomadas pela Análise do Discurso, seriam então a imagem de si projetada pelo orador em um dizer visando captar a confiança de seus ouvintes para convencer o auditório; trata-se de uma estratégia de persuasão, no espaço institucionalmente construído em que ocorrem julgamentos (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2002, p. 238-240). No âmbito da Análise do Discurso, pode ser sustentada a afirmação de que todo dizer pressupõe um *ethos*, todo indivíduo em seu dizer projeta

³ Atualmente Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales.

um *ethos* que tem como finalidade o convencimento. Tomar a palavra significaria, em última instância, oferecer-se em uma encenação ao julgamento daqueles a quem esta fala é endereçada.

As teses de base propostas por Dominique Maingueneau, em *Le discours littéraire*, constituem mais do que um prolongamento, são uma ampliação do que se encontra registrado na *Retórica* de Aristóteles. Para o analista do discurso, o *ethos* é discursivo, interativo e híbrido, ou seja, sociodiscursivo: “um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, ela própria integrada a uma dada conjuntura sócio-histórica” (MAINGUENEAU, 2004, p. 205). O *ethos* não é exterior à fala, é uma imagem que se constrói por marcas discursivas, assim como, a partir de sonoridades, timbre, ritmo, léxico e maneiras de se expressar, imaginamos traços que vão compor um corpo, a fonte imaginária de uma voz, ao telefone ou em uma gravação. O *ethos*, além disso, pressupõe uma interação; “um comportamento socialmente avaliado” (MAINGUENEAU, 2004, p. 205) que reverbera e amplia o espaço circunscrito às apreciações do *ethos* na retórica aristotélica, aquele de um tribunal jurídico-político.

No que se refere ao discurso literário, e refazendo o mesmo salto no tempo e nos espaços, passamos de um orador da Grécia antiga que ocupa um lugar institucional no areópago – o cidadão argumentando para convencer um juiz – e que portanto tem seu lugar de fala, seu papel, no sentido teatral da palavra, assegurados, e o orador apenas teria que captar em sua oratória, na qualidade de indivíduo, a confiança daqueles que o ouvem (ou não, podemos imaginar alguns distraídos ou de má vontade), para uma voz que deve ressoar adequadamente em uma performance – naquilo que chamamos de literatura oral – ou em uma grafia. Ambas as modalidades de discurso se inscrevem historicamente em diferentes modos de se estruturar e também em diversos suportes de publicação e redes de circulação. O discurso que hoje recebemos – ou percebemos – como literário, resulta de formatos e suportes materiais que identificamos como aqueles socialmente aceitos que permitem produzir um discurso literário legitimado enquanto tal. O autor teria, então, permissão para *falar literário*, como falamos inglês ou francês.

Se considerarmos a literatura como uma instituição transnacional e anistórica, ao avaliar o *ethos* de cada dizer que é considerado literário, estaríamos deslocando a questão para a perspectiva de um universal do discurso literário, o que nos levaria novamente ao problema formalista

e estruturalista da literariedade: “o que faz com que um texto literário seja considerado literário” (CEIA, 2009, p. 2). A questão que norteou os trabalhos dos formalistas russos e dos estruturalistas, em busca de um universal da função poética da linguagem, estaria aqui ressignificada, em uma perspectiva discursiva? O que faz com que um dizer literário seja considerado um dizer literário e qual o orador legitimado nesse areópago? E mais, existiria um areópago chamado literatura?

O orador da *Retórica* tem seu lugar de fala preestabelecido e reconhecido: o areópago lá está, espaço arquitetônico e simbólico construído, e ser cidadão lhe garante o direito à palavra; resta-lhe construir seu discurso com adequação e se apresentar de modo a conferir credibilidade a sua fala. Mas e quanto ao discurso literário? Seus limites se encontram desenhados e quem os desenhou? Quem são aqueles que no espaço cenográfico que chamamos de literatura têm direito à fala, quem detém o status de cidadão legitimado e reconhecido da república das letras que permite tal dizer? Quem ou quais instituições dão permissão para falar “literariamente” e como apreciar uma obra inscrita em uma cena de enunciação dita literária?

Assim, importa pensar *ethos* como um conceito que opera na leitura do discurso literário desnaturalizado e visto como um constructo cultural, portanto a um só tempo como social e histórico e não como algo que traz parâmetros rígidos e permanentes, produzindo obras mônadas, textos sagrados, inspirados por musas ou proféticos. Ao abandonar a possibilidade de circunscrever o discurso literário em uma categoria universal e optar por privilegiar a situação de comunicação⁴ que se inscreve em uma dada cultura, é então enfatizado o traço sócio-histórico do *ethos* na construção do discurso literário, em demanda de recepção.

Ao deixar de lado a tentativa de determinar modos universais de legitimar institucionalmente o dizer literário, cabe colocar em paralelo diferentes culturas, diferentes tempos e espaços do jogo literário, visando uma leitura do discurso literário em um espaço que se quer institucional. Da mesma maneira, por não estar institucionalmente regulamentado ou ser em nossos tempos uma fala institucionalmente frágil, ao não se

⁴ “[...] ao falar de *situação de comunicação* considera-se de certo modo o processo de comunicação ‘do exterior’, de um ponto de vista sociológico. Por outro lado, quando se fala de *cena de enunciação*, este processo é considerado ‘do interior’, por meio da situação que a fala tenta definir” (MAINGUENEAU, 2004, p. 191).

encontrar previamente legitimado perante seu auditório, o dizer literário terá que projetar de si uma imagem para legitimar-se. O modo como se apresentará tal dizer em um lugar de fala que se pretende literária captará a confiança de seu destinatário que, ao ocupar o lugar de um juiz, deverá identificá-lo e aceitá-lo enquanto discurso literário, ou não.

O problema de investigação será então redimensionado no recorte de um espaço histórico, a fim de considerar a construção do *ethos* de um *orador literário*, ou seja, os traços que compõem e projetam um *orador literário*, em uma dada época, em uma certa ambientação cultural. Como lembra Dominique Maingueneau (2004, p. 204): “Não se trata de uma representação estática e bem delimitada, mas antes de uma forma dinâmica, construída pelo destinatário pelo próprio movimento da fala do locutor.” O destinatário tampouco é uma instância estática e delimitada. A estética da recepção, que não se confunde com uma sociologia da leitura, recorre à figura do *leitor ideal*. Mas até que ponto o leitor da realidade está instrumentalizado para ver como literária e aceitar a imagem de uma *origem* do texto, assim como a imagem de si que lhe são mostradas em uma demanda de aceitação e que deverá ser reconstruída a cada leitura?

Acresce à complexidade da questão o fato de que o dizer literário volta-se para um destinatário contemporâneo, da leitura do aqui e agora de seu pronunciamento, e também para um destinatário adiado, quem sabe póstumo, multifacetado e estilizado nas dimensões do tempo e do espaço. O leitor do futuro encontra dias, anos, séculos depois o relato de um naufrago, encapsulado em uma garrafa que, por itinerários do acaso ou de jogos de poder, veio parar em suas mãos. A imagem do dizer literário comparado à carta de um naufrago que alcançou finalmente algum leitor conserva um imaginário romântico (e filológico) de mensagem inalterada, do passado preservado intacto conversando com o destinatário do presente, que não corresponde à *fortuna* do dizer literário. A garrafa agarrou algas e conchas e a mensagem do naufrago lá dentro teria ficado intocada, enquanto editores, copistas, revisores e diferentes materialidades de suportes, ao sabor dos acasos do mundo da edição, vão se tornando coenunciadores da mensagem literária.

A literatura, em sua história, ofereceria o confronto com um tipo de discurso com características altamente mutáveis, uma espécie de móvel de temas, personagens, tramas, gêneros, e suportes, um caleidoscópio em constante movimento, que modifica sua configuração conforme as culturas, as línguas, seus modos de produção, registro, circulação ou

recepção. É diante de tal desafio que será interrogado, nas *Memórias* de Hector Berlioz, um *ethos* autoral de narrador de ficção que lemos como paradoxal, resultando da escritura em demanda rasurada de aceitação, sobreposta à projeção da personagem (problematicamente) consagrada do compositor.

3 Construindo um palco: molduras e retrato

A leitura de um *ethos* de escritor, na literatura francesa do romantismo (e de seu desdobramento no realismo), traz o desafio da forte instabilidade que caracteriza a literatura enquanto instituição nas primeiras décadas do século XIX na França, momento da superposição e do entrelaçamento de dois sistemas de regime do literário. Nesse espaço histórico, fundante para as práticas e a produção dos textos que hoje chamamos de literários, acentua-se um deslocamento do sistema canônico das Belas-Letras, de um lugar que será ocupado por aquilo que hoje chamamos de Literatura. Produz-se um imaginário de equivalências e continuidades, resultando de estratégias de legitimação autoral e editorial, entre os gêneros consagrados pelas poéticas clássicas e aqueles que ocuparão o centro da vida literária por corresponderem às demandas de um novo leitor. Este se vê provocado por textos publicados em novos suportes, graças ao salto tecnológico dos meios de produção de impressos (MELLO, 2017). Os autores de textos dramáticos são obrigados a abandonar o verso, a tragédia neoclássica se renova nas inflexões do drama romântico (NAUGRETTE, 2001, p. 286-292), as formas narrativas do conto, da novela e do romance assumem uma inegável centralidade na cena literária. As expressões subjetivas, definitivamente consagradas pelo sucesso das obras confessionais de Jean-Jacques Rousseau, ganham cada vez mais força em gêneros plasmados para favorecer uma superexposição de individualidades que se configuram como escritas do eu: poemas líricos, ensaios críticos, narrativas de viagens, cartas, memórias e autobiografias. Retratos de autor, retratos de artistas.

Ao interrogar o *ethos* do narrador destas *Memórias*, haveria três questões a considerar: como Berlioz adentra o palco que está construindo para si, de que modo ele se legitima na cena literária e qual a relação da cena genérica escolhida com seu *ethos*? São aspectos que de certo modo se entrelaçam, se considerarmos os planos complementares de uma cena enunciativa: a cena englobante literária, a cena genérica e a cenografia,

“cena narrativa construída pelo texto” (MAINGUENEAU, 2004, p. 191-192). As *Memórias* se apresentam e Berlioz se representa – no sentido teatral do termo –, oferecendo ao leitor por ele desejado novos ângulos e retoques em retratos de si que já circulam. São imagens que alguns pensam conhecer e outros desconheceriam.

O *ethos* pré-discursivo ou prévio⁵ do narrador das *Memórias*, na cena musical e na cena literária, é o de um músico reconhecido, embora polêmico, crítico musical e autor de várias obras literárias, sem deixarmos de mencionar os textos de sua autoria que acompanham as composições musicais. Não se trata, pois, de um novato no mundo das letras. Suas *Memórias* reafirmam seu lugar na cena literária, enquanto o *ethos* autoral que nelas se projeta se veria previamente legitimado por sua carreira de compositor e maestro. Por sua vez, a encenação textual do compositor em sua maturidade, em um gênero que constitui o carro-chefe das escritas do eu, estaria autorizada por suas obras literárias anteriores. O título e o subtítulo do livro integram a apresentação da obra, sua cena genérica e o *ethos* do narrador enquanto compositor e maestro consagrado no exterior e autor das cenas genéricas já validadas que são suas narrativas de viagens: *Memórias de Hector Berlioz: contendo suas viagens à Itália, Alemanha, Rússia e Inglaterra; 1803-1865*.

Também devem ser citados o editor e os dispositivos de publicação e divulgação. A literatura, neste espaço histórico, é também uma atividade econômica e um negócio. Michel Lévy, o editor do livro, é o mais rico editor do século XIX depois dos Garnier (MOLLIER, 2010, p. 487). Publicou Balzac, Flaubert, a *Vida de Jesus* de Renan, os contos de Edgar Allan Poe traduzidos por Baudelaire. Seu talento era o “faro para descobrir os sucessos futuros” (MARTIN; MARTIN, 1990, p. 218-219). Como o livro, além de um produto cultural, é também uma mercadoria, fabricada, distribuída e vendida em operações comerciais que usam estratégias para o promover e gerar lucro, importa para Berlioz a escolha do editor e poder acompanhar a impressão realizada em 1865. Quanto a sua divulgação, Berlioz prevê para suas *Memórias* uma distribuição póstuma, na esteira do projeto editorial das *Memórias de além-túmulo* (1849-1850) de François-René de Chateaubriand (BLOOM, 1998, p. 119-120). Após a impressão, os exemplares do livro ficarão guardados em sua

⁵ “o público também construiu para si representações do *ethos* do enunciador antes mesmo de ele falar” (MAINGUENEAU, 2004, p. 205).

sala no Conservatório, com a publicação de extratos na imprensa. Este dispositivo de divulgação, além de configurar uma estratégia comercial do editor, corresponde a seu projeto, explicitado no prefácio, de controle de imagem.

A narrativa autobiográfica, seu último retrato, traz duas fortes molduras textuais. A primeira é uma epígrafe, citação de *Macbeth* de Shakespeare, situada entre o título e o prefácio, e também *coda* da obra, profissão de falta de fé, de desalento, aposta no nada. “A vida é somente uma sombra que passa” (*Macbeth*, V, v).

*LIFE’S BUT A WALKING SHADOW, ETC.*⁶ A vida é apenas uma sombra que passa; um pobre ator, que no tempo em que representa se exhibe e se agita no palco, e que depois ninguém mais ouve; é um conto recitado por um idiota, cheio de som e fúria, e que não tem sentido algum. SHAKESPEARE, *Macbeth*. (BERLIOZ. 1991, p. 35 e 603).⁷

Jovem estudante de medicina, ele aplaudira, com entusiasmo, as adaptações de peças de Shakespeare representadas por uma companhia de atores ingleses, entre setembro de 1827 e junho de 1828, no teatro do Odéon e na sala Favart. Entre os atores, destacam-se Kemble, Kean, Young, Macready e sobretudo a bela Harriet Smithson, intérprete de Ofélia e Julieta (NAUGRETTE, 2001, p. 62-63). A temporada shakespeariana levará definitivamente a arte ao cerne da vida de Berlioz, que se apaixona perdidamente, e não é o único de sua geração, pelo poeta inglês e pela atriz. Paixão que, embora devastadora, é de início platônica, um *amor de longe*. Ele só vem a conhecer a atriz em 1832, com ela se casa em 1833; eles têm um filho que nasce em 1834. Casamento infeliz.

A citação de *Macbeth* corresponde a uma homenagem a Shakespeare, patrono de sua fala autoral de poeta e de seu pertencimento à geração de escritores e artistas românticos. Ela vem rasurar qualquer traço positivo desta fala ao sublinhar a dimensão trágica da condição humana,

⁶ Em inglês no original.

⁷ “LIFE’S BUT A WALKING SHADOW, ETC. La vie n’est qu’une ombre qui passe; un pauvre comédien qui, pendant son heure se pavane et s’agite sur le théâtre, et qu’après on n’entend plus; c’est un conte récité par un idiot, plein de fracas et de furie, et qui n’a aucun sens. SHAKESPEARE, *Macbeth*” Tradução da autora feita a partir do francês e não do inglês, em uma tentativa de preservar a rede de significantes recortada por Berlioz.

conferindo um valor irrisório ao legado e também ao relato de sua vida de ator. A frase de Macbeth, repetida no fim das *Mémoires*, emoldurando seu retrato, vem minimizar, degradando sua figura pública, aquilo que se vê no palco de sua vida-performance, com hora para acabar, som de trovão enfurecido e sem sentido. Berlioz assina a autobiografia, o raconto de sua vida, mas de quem é essa voz? De um ator cuja performance é efêmera, e mais do que um ator, um idiota com tempo de fala limitada, porque fadado à morte.

Esta citação, repetida ao concluir-se o texto, é a perfeita antítese da altiva e otimista conclusão das *Memórias de além-túmulo* de Chateaubriand. Berlioz não é um grande homem como Chateaubriand, é apenas um ator e um idiota.

Ao traçar estas últimas palavras, neste 16 de novembro de 1841, a janela voltada para o oeste, descortinando os jardins das Missões estrangeiras, encontra-se aberta: são seis horas da manhã, vejo a pálida lua cheia, ela se inclina em direção à flecha dos Inválidos apenas revelada pelo primeiro raio dourado do Oriente: parece que o mundo antigo está acabando e o novo começa. Percebo as luzes de uma aurora em que não verei o nascer do sol. Só me resta sentar à beira de minha cova; após o que, empunhando o crucifixo, descerei com destemor na eternidade. (CHATEAUBRIAND, 2000, p. 1279).⁸

A segunda moldura seria constituída pelo prefácio e um *post-scriptum*, reduplicado por um posfácio. O prefácio das *Mémoires* registra local e data: “Londres, 21 de março de 1848” (BERLIOZ, 1991, p. 37). O início do processo de composição do texto data de março de 1848, quando Berlioz acompanha apreensivo os movimentos revolucionários em França e expressa grande desalento quanto ao futuro da música. Ele se encontra em Londres, cidade na qual tenta ser reconhecido como compositor e maestro, após seu desencanto com a acolhida de

⁸ “En traçant ces derniers mots, ce 16 novembre 1841, ma fenêtre, qui donne à l’ouest sur les jardins des Missions étrangères, est ouverte: il est six heures du matin j’aperçois la lune pâle et élargie, elle s’abaisse sur la flèche des Invalides à peine révélée par le premier rayon doré de l’Orient: on dirait que l’ancien monde finit, et que le nouveau commence. Je vois les reflets d’une aurore dont je ne verrai pas se lever le soleil. Il ne me reste qu’à m’asseoir au bord de ma fosse; après quoi je descendrai hardiment, le crucifix à la main, dans l’éternité.”

sua música pelo público e por críticos parisienses (BERLIOZ, 1991, p. 30). O livro, aqui, é apresentado como resultante de uma intenção pedagógica. Assumiria o valor de testamento de músico, de uma última mensagem endereçada aos jovens músicos. Justifica-se por um projeto pessoal de deixar um legado útil para a formação das novas gerações e tentar controlar sua imagem pública. Não são confissões, Berlioz não é Rousseau: “Tampouco tenho pretensão alguma de *me apresentar diante de Deus, segurando meu livro e me declarando o melhor dos homens, nem de escrever confissões*” (BERLIOZ, 1991, p. 37, grifos do autor).⁹ Completariam esta moldura o *post-scriptum*, datado de 25 de maio de 1856, e o posfácio, escrito em 1864, antes de entregar o manuscrito ao editor (BERLIOZ, 1991, p. 32). Este é a comprovação, se necessário fosse, da dificuldade de colocar o ponto final no relato de uma vida que continua a ser vivida. Berlioz explica este posfácio:

Fazem aproximadamente dez anos que concluí estas Memórias. Ao longo desses anos alguns acontecimentos foram tão sérios quanto aqueles que aqui narrei. Penso portanto ser meu dever registrar alguns, em poucas palavras, para não mais retomar este trabalho, sob pretexto algum. Minha carreira acabou [...] (BERLIOZ, 1991, p. 565).¹⁰

Rasurando a rasura – *não sou Chateaubriand* – Berlioz, neste posfácio, passa então a narrar que naqueles últimos anos foi eleito membro da Academia de Belas-Artes do Instituto de França, encenou duas óperas de Gluck, foi convidado pelo imperador Napoleão III a organizar um concerto, e vai enfileirando alegrias e decepções, para concluir com uma reflexão sobre sua solidão e finitude em que afirma o destemor diante da morte: “[...] estou só; meu desprezo pela imbecilidade e improbidade dos homens, meu ódio por sua atroz ferocidade não

⁹ “Je n’ai pas la moindre velléité non plus de *me présenter devant Dieu mon livre à la main en me déclarant le meilleur des hommes, ni d’écrire des confessions.*” Comparar com aquilo que afirma Rousseau no *incipit* do Livro I de suas *Confissões* (Cf. ROUSSEAU, 2004, p. 4).

¹⁰ “Il y a maintenant près de dix ans que j’ai terminé ces Mémoires. Il m’est arrivé pendant ce temps des choses presque aussi graves que celles dont j’ai fait le récit. Je crois donc devoir en consigner quelques unes en peu de mots, pour ne plus revenir à ce long travail, sous aucun prétexte. [...] Ma carrière est finie [...]”

poderiam ser mais intensos, incessantemente digo à morte: ‘Pode vir!’ O que será que ela está esperando?’ (BERLIOZ, 1991, p. 582).¹¹

Contrariando esta última profissão de não fé e este ponto final, há ainda, depois do posfácio, um hino ao amor, que vem compor, com um episódio de amor de criança, o que denominei *o romance da Estrela*, rasurando a rasura *não sou Rousseau*. Já nas infâncias do herói, o compositor narra a dupla iniciação à música e à literatura, presente nos títulos dos dois primeiros capítulos de suas *Memórias*: “Côte-Saint-André,¹² minha primeira comunhão, primeira impressão musical”; “Meu pai. Minha educação literária. Minha paixão por viagens. Virgílio. Primeiro abalo poético” (BERLIOZ, 1991, p. 39, 41).¹³ É evocado o papel que desempenhara seu pai, fazendo ressoar as *Confissões* de Rousseau, apresentado à literatura pelo pai que lia romances para o menino.

Estelle é uma paixão de Berlioz menino de doze anos, neta de uma vizinha, moça de seus dezoito anos, que calçava sapatinhos cor-de-rosa, que cintilavam como seus olhos. Como brilham as estrelas? Literatura incarnada. “Só esse nome teria bastado para chamar minha atenção; ele já me era caro por causa da pastoral de Florian (*Estelle e Némorin*), por mim roubada da biblioteca de meu pai que eu reli escondido centenas de vezes” (BERLIOZ, 1991, p. 46)¹⁴ Estelle é a personagem que se torna pessoa e, na escritura de Berlioz, novamente personagem.

Assim, ao prefácio responde a verdadeira conclusão das *Mémoires*, uma última narrativa de viagem intitulada “Viagem ao Dauphiné”, sua região natal: Berlioz vai a Meylan e depois à cidade de Lyon; lá ele se encontra com Estelle, agora viúva. Ela tivera seis filhos. Berlioz também enviuvara, aliás pela segunda vez. E aqui temos um breve romance epistolar, cartas de Berlioz a que Estelle responde, de uma paixão da infância e da velhice a que Estelle não corresponde, ecos da Héloïse,

¹¹ “[...] je suis seul; mon mépris pour l’imbécillité et l’improbité des hommes, ma haine pour leur atroce férocité sont à leur comble; et à toute heure je dis à la mort: ‘Quand tu voudras!’ Qu’attend-elle donc?”

¹² Cidade natal de Berlioz, situada entre as cidades de Grenoble e Lyon.

¹³ “La Côte-Saint-André, ma première communion, première impression musicale; Mon père. Mon éducation littéraire. Ma passion pour les voyages. Virgile. Première secousse poétique.”

¹⁴ “Ce nom seul eût suffi pour attirer mon attention; il m’était déjà cher à cause de la pastorale de Florian (*Estelle et Némorin*) dérobée par moi dans la bibliothèque de mon père, et lue en cachette, cent et cent fois.”

personagem do romance de Rousseau *Júlia ou a nova Heloise* ([20--?]), de 1761. *O romance da Estrela* seria o romance do amor pela literatura, que se confunde com o amor e ilumina as últimas frases das *Mémoires*:

Ao ver de que modo certas pessoas entendem o amor, e o que procuram nas criações da arte, penso sempre involuntariamente em porcos [...]. Vamos tentar não mais pensar na arte... Stella! Stella! Agora poderei morrer sem amargura e sem cólera. 1º. de janeiro de 1865. (BERLIOZ, 1991, p. 602).¹⁵

4. Conclusão

A sofisticada arquitetura de suas memórias permite a Berlioz incorporar ou reescrever textos anteriormente publicados, compondo um novo retrato, cujas molduras direcionam a leitura almejada e manifestam seu domínio de uma escrita literária. A ordenação dos capítulos, a primeira impressão musical, no capítulo I, a educação literária no capítulo II, aponta para uma ordem de precedência. Primeiro o compositor, depois o homem das letras. Contudo, o relato lírico de inocência, que ainda brilha anos depois e ilumina o *finale*, celebra o amor e a música, em uma composição literária.

O movimento da escrita, que oscila entre afirmação e autoderrisão constitui um apelo por reconhecimento. O *ethos* do artista infeliz e fracassado congela sua *estátua* de compositor consagrado. A última imagem que se projeta é a do *ethos* de um menino apaixonado que conservou até o fim a paixão e a pureza da criança apagando a moldura inicial do velho músico desiludido e amargurado. Suas duas máscaras, a do músico e do escritor, confundem-se em uma *persona* de artista romântico, apaixonado, que domina com maestria a escrita literária e a composição musical, na fraternidade das artes.

¹⁵ “En voyant de quelle façon certaines gens entendent l’amour, et ce qu’ils cherchent dans les créations de l’art, je pense toujours involontairement aux porcs [...]. Mais tâchons de ne plus songer à l’art... Stella! Stella! Je pourrai mourir maintenant sans amertume et sans colère. 1^{er} janvier 1865.”

Referências

BARTHES, R. L'ancienne rhétorique. *Communications*, n. 16, p. 172-223, 1970. Disponível em: www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_16_1_1236. Acesso em: 21 jan. 2019. DOI: <https://doi.org/10.3406/comm.1970.1236>.

BERLIOZ, H. *Correspondance inédite de Hector Berlioz*; avec une notice biographique par Daniel Bernard. 2. ed. Paris: Calmann Lévy, 1879. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1030594>. Acesso em: 09 jan. 2019.

BERLIOZ, H. *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris: Schonenberg, 1844. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9641228f>. Acesso em: 26 set. 2018.

BERLIOZ, H. *Mémoires*. Edition présentée et annotée par Pierre Citron. Paris: Flammarion, 1991.

BLOOM, P. *The life of Berlioz*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

BOURDIEU, P. *Les règles de l'art; genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.

CEIA, C. Formalismo russo. *E-Dicionário de termos literários (EDTL)*, Lisboa, 26 dez. 2009. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/formalismo-russo/>. Acesso em: 21 jan. 2019.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Seuil, 2002.

CHATEAUBRIAND. *Mémoires d'outre-tombe*. [S. l.]: Editions eBooksFrance, 2000. Disponível em: https://www.ebooksgratuits.com/ebooksfrance/chateaubriand_memoires_outre-tombe.pdf. Acesso em: 16 maio 2019.

MAINGUENEAU, D. *Le discours littéraire*. Paris: Armand Colin, 2004.

MARTIN, H.-J.; MARTIN, O. Le monde des éditeurs. In: CHARTIER, R.; MARTIN, H.-J. *Histoire de l'édition française: Le temps des éditeurs, du Romantisme à la Belle-Époque*. Paris: Fayard, 1990. p. 176-238.

MELLO, C. M. M. Berlioz, poeta e músico. *Organon*, Porto Alegre, v. 32, n. 63, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/76268/46085>. Acesso em: 15 fev. 2019. DOI: <https://doi.org/10.22456/2238-8915.76268>.

MOLLIER, J.-Y. *O dinheiro e as letras: história do capitalismo editorial*. Tradução de Kátia Ayli Franco de Camargo. São Paulo: Edusp, 2010.

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

RAMAUT, A. Berlioz, Hector: Voyage musical en Allemagne et en Italie (1844). *Dictionnaire des écrits de compositeurs*, [s. l.], 09 mar. 2018. Disponível em: <https://dicteco.huma-num.fr/book/1999>. Acesso em: 05 jan. 2019.

ROUSSEAU, J.-J. *Julie ou la nouvelle Héloïse*. [S. l.]: CDI Ecole alsacienne, [20--?]. Disponível em: https://www.ecole-alsacienne.org/CDI/pdf/1301/130128_ROU.pdf. Acesso em: 28 jun. 2019.

ROUSSEAU, J.-J. *Les confessions*. [S. l.]: Ebooks libres et gratuits, 2004. Disponível em https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/rousseau_les_confessions.pdf. Acesso em: 19 maio 2019.

Recebido em: 28 de junho de 2019.

Aprovado em: 4 de novembro de 2019.