

**A VOZ DO ESCRITOR ROMÂNTICO.  
AS MEMÓRIAS DE ALEXANDRE DUMAS.**

**THE VOICE OF ROMANTICIST.  
THE MEMOIRS OF ALEXANDRE DUMAS**

**Maria Lúcia Dias Mendes<sup>1</sup>**

Être Chateaubriand ou rien.

Victor Hugo.<sup>2</sup>

**RESUMO:** durante a primeira metade do século XIX, a posição do homem de letras se consolida, tornando-se uma profissão, graças ao desenvolvimento da imprensa francesa. Os escritores românticos Neste momento, os escritores procuram definir qual seria o seu campo de atuação através da produção de escrituras do eu. Alexandre Dumas, assim como outros, escreve suas memórias como um forma de deixar à posteridade uma imagem de si mesmo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romantismo francês; Escrituras do eu; Alexandre Dumas; Escritores século XIX.

Durante o século XIX, os escritores designam-se, ou são designados, como *hommes de lettres* quando são obrigados a definir a sua ocupação. Sem nenhum tipo de conotação discriminatória, essa definição engloba várias atividades que envolvem a escrita; entretanto, o vocabulário empregado para isso é bem maleável.

A época romântica coloca em voga dois termos para designar os homens de letras: *génie* – dando ênfase ao caráter sagrado da prática – e *poète* – partindo da poesia como fonte primordial de inspiração. Victor Hugo, por exemplo, é freqüentemente chamado das duas maneiras, sem dever a nenhuma delas. Balzac, por outro lado, não usa os termos senão de modo irônico (como quando define alguma personagem vaidosa, por exemplo). Para autodesignar-se emprega a palavra *historien*, o que não lhe impede de empregar também a palavra *auteur*, em situações em que não é o processo criativo que está em jogo, mas a

---

<sup>1</sup> Doutora em Língua e Literatura Francesas pelo Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: mldm@uol.com.br.

<sup>2</sup> Máxima anotada pelo poeta aos quatorze anos em um diário, após ter perdido um concurso de poesias, pois o júri não acreditou que alguém tão jovem pudesse ter realizado o poema. Cf.: VICTOR HUGO. **Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie (1802-1817)**. Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle, 1927.

comercialização de sua obra.<sup>3</sup> Outro termo dúbio que classifica os homens de letras, nessa época, é *gens de lettres*, cuja sociedade foi criada em 1839, em um momento em que a expressão era lisonjeira, mas, posteriormente, conheceu dias ruins, tendo sido usada muitas vezes de modo ridicularizante.

O desejo de se reunir em um grupo e compartilhar as mesmas orientações e idéias torna-se mais forte após 1815 e, desde então, todas as questões relativas à literatura – e às artes em geral – parecem passar pelos salões e saraus promovidos em Paris. Ser aceito por um deles e, conseqüentemente, aderir aos seus princípios, apresenta-se como condição para se fazer parte do mundo das letras.

O principal sarau da época é o de Charles Nodier. Nomeado bibliotecário do Arsenal em 1824, reúne a sua volta intelectuais que desejam discutir novos caminhos para a literatura. Escritor renomado, dotado de espírito tolerante, torna-se – junto com sua esposa e filha adoráveis e receptivas aos convidados – um anfitrião gentil e uma espécie de padrinho dos jovens escritores. Abre as portas de sua casa, no momento em que o romantismo começava a despontar como uma estética inovadora, criando uma atmosfera propícia ao convívio de sensibilidades diferentes. Como nota Dumas, “[...] plus Nodier était chez lui, plus chacun était chez soi” (DUMAS, 1989, p.913, t.I), fazendo com que todos sentissem-se livres para se expressar. Em seu salão há espaço para que os grandes temas em voga sejam discutidos e as inspirações reveladas; para que os românticos leiam os seus versos, discutam arte, divirtam-se ouvindo música e dançando.

Nodier reunia em seus saraus todos os que contavam no mundo das artes, da literatura e das idéias. Escritores já consagrados – como aqueles ligados à Revista **La Muse Française** e ao **Le Conservateur Littéraire** – jornalistas, artistas de teatro e pintores conviviam com jovens promessas – como Balzac, Musset, Liszt – e usufruíam da cordialidade do anfitrião, que sabia como ninguém entusiasmar seus convidados e estimular a troca de idéias (MILNER; PICHOS, 1985, p. 201).

La communauté est le fondement du style romantique de penser, de vivre, d’agir et de créer spirituellement. L’expression directe de cette activité d’esprit est la conversation, et sa forme la plus haute le dialogue (SAMUEL apud GUSDORF, 1991, p.153).

---

<sup>3</sup> Ver também para uma outra definição de *écrivains* e *écrivains* o ensaio de Roland Barthes, em **Essais critiques**. Paris: Seuil, p. 152-159, 1964.

Graças a essa convivência, o escritor se identificará como parte de um grupo, de modo a encarar seu ofício, por vezes, como uma batalha.

Les générations parvenant à l'âge adulte em 1820 et en 1830 sont donc les premières, dans l'histoire des lettres françaises, où tous les écrivains marquants vivent réellement de leur plume (c'est-à-dire non pas de gratifications ou de pensions, mais du produit de la vente de leurs ouvrages), et cela non par choix ou goût de l'indépendance, comme arrivait exceptionnellement dans les générations précédentes, mais par suite des contraintes de leur situation sociale et des possibilités nouvelles offertes à la diffusion de la pensée (MILNER ; PICHOS, 1985, p.49).

Desde o fim do século XVIII, Paris atraía jovens que sentiam o “mal de literatura”, criando, assim, em torno da cidade um mito que logo se uniria ao da própria literatura: Paris se escreve e só se escreve em Paris.

Muitos tinham no sucesso de Voltaire um ideal: o reconhecimento de seu talento em vida, a consagração por seu teatro e pelas causas que defendia; outros estavam fascinados pela aura mística da escrita e pela figura do escritor, como Rousseau, que vive em completa coerência com seu ideal de literatura; outros ainda acreditavam que a vida na cidade proporcionaria um contato mais próximo com “seus iguais”, com o meio literário, com as *librairies-imprimeurs*, com as revistas que traziam os debates e os assuntos da época, enfim, com o mundo da literatura.

Mas como, então, sobreviver da literatura?

Depois das mudanças ocorridas com a Revolução Francesa, a leitura ganhava outro sentido e a burguesia buscava nela uma identidade própria: novos valores, o ideal de igualdade fundado no direito natural, o espírito prático e utilitarista, uma imensa aspiração à cultura que servia para demarcar a aristocracia e a ascensão social que ela representava. Buscava-se um novo ponto de vista, forjado por uma opinião pública que não era nem ligada à Corte e nem ligada à Igreja. Assim, foram sendo construídas outras maneiras de pensar a literatura, primeiramente, e, depois, a política. “L'identité individuelle remplaçait désormais le statut octroyé par la naissance [...]” (WITTMANN, 1987, p. 359). É sobretudo no domínio intelectual que a burguesia procurará obter a autonomia que ela aspira: a individualidade burguesa, que se caracteriza pela descoberta da subjetividade, aspirava a uma comunicação permanente que permitisse alargar o campo restrito de suas experiências.

A educação apresentava-se, então, como um meio eficaz para a ascensão social (HOBSBAWN, 2001, p. 211).

A cultura escrita e a literatura tornam-se o campo de experimentação da auto-interpretação e da reflexão. O livro e a leitura adquirem assim uma nova posição na consciência pública. Dispondo, então, de mais tempo para dedicar-se à leitura de obras literárias, e contando com um poder de compra, a burguesia vê na leitura um fator essencial de desenvolvimento intelectual, um modo de emancipação, e uma força social produtiva, ou seja, a leitura alargava o horizonte moral e espiritual, fazia do leitor um cidadão útil à sociedade, permitindo-lhe conhecer melhor o conjunto de suas obrigações, além de contribuir com sua ascensão social. “Le mot imprimé devint l’agent de la culture bourgeoisie [...]” (WITTMANN, 1987, p. 359).

Essa “revolução da leitura”, segundo Wittmann (1987), institui-se de maneira diferente em cada região européia, e para cada indivíduo em particular, dado que seu acesso não está mais restrito a certas classes sociais.

No meio urbano, a prática da leitura evolui de modo mais rápido, principalmente entre pessoas ligadas ao trabalho doméstico, empregados do comércio e artesãos, que possuíam condições externas necessárias: iluminação (preciosa), tempo livre e um pequeno orçamento para a aquisição de obras – quando se dispunha de recursos financeiros, contava-se com o acesso às bibliotecas públicas e aos gabinetes de leitura. Além disso, é notório o aumento da penetração da imprensa nas camadas populares.

Como consequência imediata, tem-se o aumento da vendas de livros, objeto cultural que passa a ser encarado como uma mercadoria e, como tal, seu comércio submete-se às leis do mercado. Este, por sua vez, rapidamente percebe que o público tem se tornado, então, mais heterogêneo: o mesmo romance lacrimoso poderá agradar à senhora burguesa e à sua dama de companhia, o mesmo *roman noir* poderá interessar ao funcionário da justiça e ao artesão. Fazer literatura torna-se também uma maneira de ganhar a vida.

A evolução das técnicas tipográficas possibilita um maior número de publicações. A partir de 1830 a fabricação do papel e a impressão – que até então eram artesanais – passam a ser mecanizadas. Desenvolve-se a técnica de introdução de imagens impressas

graças à litogravura que integra as edições e, cada vez mais, é incorporada ao imaginário popular, educando o olhar e expandindo as percepções do leitor.

Neste momento são os periódicos que oferecem aos escritores maiores chances de difusão de sua obra. Todos os jornais e revistas da época mantêm como seus colaboradores críticos literários, de teatro e colunistas que comentam todo tipo de acontecimento, fomentando uma vida literária bem atribulada. Entretanto, além do número de leitores ser ainda inexpressivo – os analfabetos na França de 1830 passam de 60% da população – o custo elevado dos jornais também dificulta o acesso (MILNER; PICHOS, 1985, p. 33).

A grande mudança nesse cenário ocorre quando Émile de Girardin e Armand Dutacq, em 1836, lançam ao mesmo tempo dois jornais: **La Presse** e **Le Siècle**. Com preços módicos (graças à venda de espaço nas páginas para a publicação de anúncios) e uma atração irresistível (os romances publicados em pedaços), rapidamente, estes dois jornais tornam-se muito populares, obrigando os outros a seguirem a novidade (MEYER, 1986).

A entrada dos escritores no mundo do comércio não foi tranqüila. Além da censura política, moral e religiosa, havia o risco real de ter que restringir a literatura às normas impostas pela imprensa. Apesar disso, o jornal oferecia aos escritores uma mídia que permitia um grande contato com o seu público, um veículo eficaz de grande divulgação de sua literatura e das suas idéias.

O sucesso da impressão em jornal também era promovido pelos problemas da edição em livro. Na maioria dos casos, em função de seu formato grande, os volumes são caros e com tiragem limitada. As edições, em vários tomos, ainda são feitas tendo em vista o seu cliente potencial: os gabinetes de leitura (que preferem as publicações em tomos para que possam ser alugados ao mesmo tempo para vários sócios). E apesar do francês ser a segunda língua da maior parte das classes dominantes européias (e de outras partes do mundo), as editoras francesas não tiraram partido desse possível público leitor, pois suas poucas edições concorrem com os editores belgas que, rapidamente e a baixo custo, imprimem as obras em francês, inclusive os folhetins, logo que terminam no jornal.

Diante deste cenário, os ganhos com a publicação das obras variam muito, de acordo com a obra e, sobretudo, com a notoriedade do autor. A melhor maneira de



conseguir o prestígio necessário aos bons lucros era, sem dúvida, alcançar um grande sucesso nos palcos, receber parte da renda da bilheteria e depois vender os direitos de publicação da peça.

Por mais que muitos escritores desejassem o isolamento para a contemplação estética, o mundo das letras torna-se cada vez mais exigente quanto à qualidade e à quantidade da produção. Além disso, para os escritores e editores é necessário ganhar o pão de cada dia, vendendo a um público que tem cada vez mais ofertas de entretenimento. Em busca de um lugar ao sol, os escritores esforçam-se para definir qual seria o seu campo de atuação e, sobretudo, o que os distinguiria dos outros atores sociais e mesmo dos atores do campo cultural. Cria em torno de si uma imagem.

Toute la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, et plus encore celle des années 1850 à 1900, a eu précisément pour objet – d’une manière qu’on pourrait même estimer exagérément explicite, diffuse et péremptoire – de ‘définir qui est l’écrivain’, c’est-à-dire de ‘trancher les conflits qui ont opposé les littérateurs eux-mêmes sur la définition de littérature, et plus encore sur la définition de l’homme des lettres lui-même en tant qu’il se distingue des autres acteurs du même champ culturel (GOULEMONT; OSTER, 1992, p.104).

O escritor torna-se uma personagem. Exaltado ou degradado, vencedor ou fracassado, os “homens de letras” provocam um interesse que vai além de suas obras, confundindo-se com sua vida pessoal.

A difusão da imagem pública e privada dos homens de letras (através de biografias, memórias, entrevistas, diários) vem desde o século XVIII. Os grandes homens são envolvidos em rumores que repercutem historietas e anedotas sobre o seu menor gesto, ou seu menor feito. Qualquer movimento é anunciado pela imprensa. Aproximá-los do público, torná-los mais reais (à medida que seus pequenos atos cotidianos são documentados), é dar autenticidade a sua voz e ao seu discurso. Ao homem de letras cabe redigir o seu testemunho de verdade, preenchendo as lacunas que possam dar um sentido ao seu ser.

No intuito de refletir sobre suas vidas e de registrá-las – seja para revesti-las de *glamour* ou mesmo de finalidade, seja para criar uma aura filosófica em torno de si mesmo – os escritores redigem cartas, diários. São suas crises, conflitos internos e externos, mazelas, seu comportamento social, dificuldades e contradições de sua criação (mais do que seus

lampejos de iluminação), as relações com editores, imprensa e público, seus usos e costumes, gostos particulares, vícios, hábitos, sua ética (ou a falta), sua grandeza ou vileza, seus medos ou esperanças que constituem o repertório de um interminável folhetim, trama na qual ele tenta inventar, pelas ambigüidades e contradições, uma imagem um pouco mais tolerável para si mesmo. Fazendo uma espécie de *mise en point* do seu cotidiano, o escritor inventa e reivindica um lugar para si, para sua história.

Neste teatro, o homem de letras cria para si uma personagem. Revelando sua intimidade, buscando uma relação entre obra e vida pessoal, muitos acabam ofuscando a obra com sua personalidade ou, ao contrário, há aqueles que, de tão comuns, não parecem ter sido capazes de produzir algo de efeito, uma imagem convincente.

Como se estivesse sempre no palco, o homem de letras só existe sob o olhar do outro. É nesta contradição que se desenha a dependência: é necessário inventar-se para ser. E ser significa ser lido.

[...] le romantisme dans son ensemble et ses avatars sont fondés sur l'exhibition du moi-auteur. Artiste, à partir de 1830, signifie ostentation. Jeunes-France, bousingots, bohèmes ont d'abord à dire ce qu'ils sont ou ce qu'ils croient être. Devenu moins hommes des foules que des lieux publics (boulevards, cafés, salles de rédaction), l'homme de lettres se constitue dans l'extériorité [...](GOULEMONT; OSTER, 1992, p.104).

Expor-se é conquistar um espaço, é existir.

À pergunta crucial do romantismo (quem sou eu?) o homem de letras forja uma resposta, que não é senão uma imagem. Não seria o escritor senão um intrincado sistema de relações incertas e ambíguas, mas sempre reafirmadas entre o eu e o outro, o que ele é e a opinião que se tem dele?

Talvez isso explique a proliferação de *portraits, médaillons, mémoires, confidences, pages d'histoire, souvenirs, voyages*, os quais suprem, de um lado, as exigências do público de conhecer mais os escritores, de outro, da imprensa, que dispõe assim de mais material para publicar, além de suprirem o desejo do escritor de se afirmar.

La liberté d'une écriture sans genre, les défaillances de la mémoire, les aveux incommodes, tout concourt à rendre ce moi elliptique, singulier et aride. Et pourtant, le XIX<sup>e</sup> siècle aime la confession, et le public des journaux à grand tirage se rue sur les "récits de vie" surtout s'il y lit les brisures de la carapace (AMEN, 2006, p. 376).

Durante a Revolução e o Império havia uma preferência maior pela escrita de memórias históricas, entretanto, de 1815 a 1848, raros foram os autores que publicaram obras sobre suas vidas (por exemplo, as obras de Benjamin Constant e de Stendhal permaneceram inéditas até o final do século). Neste período a expressão pessoal se desenvolve sob outras formas, tais como poesia lírica, *roman intime*. Confissões indiretas são formas que colocam na narrativa a figura do autor de modo velado, sugerindo uma leitura autobiográfica a um público que parece não distinguir muito a diferença entre a expressão direta e a indireta.

A partir de 1848 até 1855, primeiro publicadas em folhetim e depois em volume, o público poderá acompanhar com interesse crescente uma onda de memórias: Chateaubriand (1848-1850); Lamartine (1849-1850); George Sand (1854-1855) e Alexandre Dumas (1848-1853).<sup>4</sup>

O escritor criou um lugar para si na Paris do século XIX, afirmando sua identidade como um grupo e, principalmente vivendo de sua própria pena. Escrever sobre si torna-se definitivamente um tema que atrai até mesmo escritores que já têm o seu lugar garantido na plêiade de escritores consagrados. Para Dumas, o desafio será tornar compatível a escritura de suas memórias com a exigência (por parte dos editores e de sua necessidade de dinheiro) da produção de outras obras para a publicação.

### **Mes Mémoires, de Alexandre Dumas**

Alexandre Dumas não era exatamente o tipo de artista incompreendido, “gritando só no meio da noite sem ao menos a certeza de um eco” – como diz Eric Hobsbawm (2001, p. 283) –, que produzia apenas aquilo que dizia respeito às suas questões íntimas, sem levar em consideração o mundo e sem cogitar a aceitação de sua obra por um público mais extenso. Apesar disso, ele possuía uma personalidade que se adequava bem ao espírito irreverente do romantismo de sua época.

---

<sup>4</sup> Os três últimos autores escreveram suas memórias para serem publicadas, o que faz toda a diferença. Cf.: Philippe LEJEUNE, 1980, p. 69.



Dumas obteve sucesso logo no início de sua carreira escrevendo seus enredos inovadores, seja pelo tema, seja pelo desenvolvimento. Assim foi com **Henri III et sa cour** (1829), que trata do reinado de um rei fraco, dominado por sua mãe Catherine de Médicis, famoso por promover orgias no palácio do Louvre e, sobretudo com **Antony** (1831), obra na qual ousou construir, pela primeira vez na França, um drama romântico sem recorrer à História, adotando a prosa ao invés do verso e criando personagens com características até então reservadas à comédia e ao melodrama (BORIE; SHERER; ROUGEMONT, 1982, p. 200). Consciente de seu feito, ressalta sua originalidade dentro da própria peça, na notável cena VI do ato IV que gira em torno de uma discussão sobre a estética do teatro romântico, completamente integrada a ação <sup>5</sup>.

Dumas conhecia mais do que ninguém o equilíbrio exato entre a inovação estética e o desejo do seu público, sabia utilizar elementos inovadores para provocar o *frisson* necessário e reverberar seu trabalho, sem contudo, decepcionar a audiência.

Seu convívio no *grand monde*, sua vida boêmia – cheia de festas e mulheres –, amizades e viagens, tornavam-se um considerável repertório que Dumas, com seu talento para *causeries*, transformava em histórias, casos e anedotas, cuja personagem principal era, na maioria das vezes, ele mesmo.

Talvez pela sua habilidade em transformar qualquer assunto em narrativa, talvez pela quantidade de informações pessoais que tornava conhecidas, o fato é que cada vez mais Dumas distende o limiar entre a sua vida privada e sua vida pública, conta seus feitos como se houvessem ocorrido com uma outra pessoa, aos poucos cria uma personagem de si mesmo para atuar nas narrativas que contava nos saraus que freqüentava. Compartilhava suas impressões, suas vivências, seus feitos, seus ganhos e suas falências, suas querelas com contemporâneos, suas memórias viravam assunto de comentários, de entrevistas – como uma citada por Goulemont (1992), na qual lhe perguntavam com que roupa costumava escrever...

L'oeuvre dévore le créateur qui n'est plus que ce qu'il écrit. La biographie se confond avec la bibliographie. La gloire universelle, tout à coup, qui commande, qui impose des postures, des relations. Alexandre ne s'appartient plus, il est la chose de ses lecteurs, de ses critiques, de ses

---

<sup>5</sup> Trata-se da cena VI, em que as personagens Frédéric, Baron de Marsanne, Eugène e Madame de Camps – além de Adèle e Antony – discutem a estética do drama romântico, suas relações entre melodrama e drama.

détracteurs. Le vampire de la popularité s'est emparé de lui (SCHOPP, 1997, p. 376).

Alexandre Dumas alimenta essa personagem, dando-lhe corpo e história, ao escrever sua autobiografia. **Mes mémoires** (1802-1833) colabora com este projeto – consciente ou não – na medida em que organiza cronologicamente – mesmo que com algumas falhas – as narrativas até então dispersas (dando-lhes um indulto de veracidade). Ao mesmo tempo, dá liberdade para ficcionalizar abertamente sua vida.

Escrita em oito anos (de 1847 a 1855), suas memórias consumiram mais tempo do que qualquer outro romance e começaram a ser publicadas em oito volumes, de 1852 a 1855. Apesar de fazer parte de um conjunto de obras autobiográficas contemporâneas, em **Mes mémoires** a intenção expressa é um pouco diferente, pretende relatar o testemunho de sua época, sem um objetivo egoísta:

Quand j'ai commencé ce livre, croyez-vous, vous qui me lisez que ç'ait été dans le but égoïste de dire éternellement moi? Non, je l'ai pris comme un cadre immense pour vous y faire entrer tous, frères et soeurs en art, pères ou enfants du siècle, grands esprits, corps chamants, dont j'ai touché les mains, les joues, les lèvres, vous qui m'avez aimé, et que j'ai aimés; vous qui avez été ou qui êtes encore la splendeur de notre époque; vous-mêmes qui m'êtes restés inconnus; vous-mêmes qui m'avez haï! **Les mémoires d'Alexandre Dumas!** Mais c'eût été ridicule! Qu'ai-je donc été par moi-même, individu isolé, atome perdu, grain de poussière emporté dans tous les tourbillons? Rien! Mais en adjoignant à vous, en pressant de la main gauche la main droite d'un artiste, de la main droite la main gauche d'un prince, je deviens un des anneaux de la chaîne d'or qui relie le passé à l'avenir. Non, ce ne sont pas mes mémoires que j'écris; ce sont les mémoires de tous ceux que j'ai connus, et comme j'ai connu tout ce qui était grand, tout ce qui était illustre en France, ce que j'écris, ce sont les mémoires de la France (DUMAS, 1989, p.1113, t. I).

A definição do projeto varia ao sabor da narrativa, chegando mesmo ao ponto de se contradizer. Mas, o possessivo colocado no título da obra, afirma a subjetividade do relato, deixando claro que o autor toma para si a tarefa de redigir sob o seu ponto de vista.

Diferente das memórias ou diários escritos por seus contemporâneos, como no **Journal** de Jules Michelet, não usa o recurso da autobiografia para fazer uma auto-reflexão, questionar seus processos criativos ou reavaliar suas atitudes (mesmo porque o tom nunca é pessoal demais). Mesmo quando comenta sua poética, suas relações pessoais, os acontecimentos a

que esteve presente, é muito clara a presença de um interlocutor (o *vous* do trecho citado acima), dando a idéia exata de uma narrativa ficcional, feita para ser compartilhada com os leitores.

Para escrever suas memórias, Dumas relê o livro de sua vida. Literalmente. Recolhendo antigos textos pessoais, restabelecendo uma cronologia que parecia perdida anteriormente, vai recolhendo páginas escritas em outras épocas, recriando acontecimentos que, seja por seu caráter pitoresco ou cômico, seu interesse político ou histórico, ou pela emoção que provocam no autor, são costurados no grande tecido das suas memórias. A citação parece, neste caso, funcionar como respaldo da verdade, como vontade de convencer o leitor da veracidade dos fatos narrados pela inserção de um testemunho anterior.

O texto das memórias é uma grande *bricolage* de narrativas diversas. Mistura textos de sua autoria sobre sua vida e suas obras – antigos ou escritos para a ocasião – recria narrativas de acontecimentos históricos de seu tempo, muitas vezes baseadas em textos escritos por historiadores – biografias de artistas e escritores contemporâneos seus – como Hugo, Vigny, Talma, Delacroix – inserindo ainda cartas, artigos da imprensa, poemas de amigos, páginas de escritores odiados ou admirados ou mesmo incorporando lendas e anedotas criadas por outros que teriam se passado com ele.

Mestre em armadilhas feitas para enredar seus leitores, monta um caleidoscópio de narradores: quem está narrando? Às vezes Dumas (no momento em que escreve), às vezes Alexandre – o jovem ambicioso e ingênuo – às vezes é o porta-voz de um grupo (os românticos, os insurretos durante a Revolução de 1848), às vezes rescreve textos de historiadores, ou artigos de jornais da época, talvez no intuito de convencer seus leitores da autenticidade do seu relato.

Ao narrar a sua vida, Alexandre Dumas vai, conscientemente ou não, escrevendo um romance de aprendizagem, que muitas vezes retoma o modo biográfico usado por ele em **Les trois mousquetaires**. Pouco a pouco, a narrativa lança mão de alguns temas ou situações literárias, mistura a sua história às histórias lidas ou criadas por ele.

Nas **Mémoires**, Alexandre é um herói que sai da casa de sua mãe para enfrentar um mundo hostil (como em um romance picaresco). O Império rejeitou seu pai, general de Napoleão, e abandonou a viúva: como um pobre órfão poderia, por sua vez, chegar à glória?

Dumas cria um mito em torno do general republicano que acabou se desentendendo com Napoleão, tomando para si a sua conduta ética e política. O tema paternal é muitas vezes tratado nos primeiros capítulos, sendo desdobrado no tema republicano, como inerente à sua natureza – pela trajetória de seu pai. Seu republicanismo, que já o colocava naturalmente na oposição, no decorrer de sua vida se radicaliza, sob a influência de Hugo e de Michelet. Entretanto, sempre manteve boas relações com a nobreza, principalmente com o duque d’Orléans, amigo e protetor.

Escrevendo em dois períodos distintos de sua vida, estrutura a narração sob pontos de vista variados. A primeira parte das memórias – que trata do início de sua carreira – é escrita em Paris, em meio dos escombros de uma República que abandonara o povo deixando-se envolver por um homem, Louis-Napoléon. Reencontra-se com a alegria e a leveza de sua infância e juventude, o deslumbramento de seus primeiros sucessos: escrever o passado é uma forma de esquecer o presente que assusta por sua incerteza. O presente tumultuado e o futuro imprevisível tornam ainda mais fácil a mitificação das suas conquistas e a criação de uma aura de felicidade.

A segunda parte é escrita em Bruxelas, no período um exílio de Dumas para fugir da ameaça de ser processado por suas dívidas. Longe da França, rodeado por republicanos proscritos pelo golpe de Estado, Dumas muda o tom de suas memórias: o romance pessoal passa a refletir suas decepções políticas, seu envolvimento nas *Trois Glorieuses* (Revolução de 1830) e, no final, apesar de tratar de acontecimentos até 1833, a narrativa possui um tom nostálgico, citando os amigos que já não estão mais presentes.

O que parece é que a autobiografia adquire, na prática, os contornos de um romance, envolvendo em uma luminosidade dourada o herói Alexandre Dumas: menino pobre que revolucionou Paris à custa de trabalho e talento, amigo fiel e rodeado de companheiros de luta, um Don Juan, que jamais mudou de opinião.

Como, afinal, justificar as omissões da memória? Parece esquecer-se de passagens que poderiam por em dúvida o monumento que pretende construir para sua época e para si. Não há nenhum comentário sobre as suas históricas disputas com Hugo (com brigas que chegaram a durar quinze anos), sua briga famosa com George Sand (provocada por um caso amoroso que acabou mal, pelo qual Dumas duelou com Gustave Planchet), seu caso com Marie Dorval (quando a atriz ainda era mulher de Alfred de Vigny, seu amigo) e

outras situações indesejáveis que provocaram uma amnésia no autor. “Le monument élevé à la gloire du romantisme ne doit pas être défiguré par les figures hideuses de la haine, de la trahison et de la petitesse” (SCHOPP, 1989, p. XXXII, t.I).

Dumas, em sua trajetória, representa bem a época em que viveu: era filho de um general mulato e republicano de Napoleão (sempre se declarava republicano) e neto de um marquês (ascendência que era lembrada nos momentos convenientes).

Como um *parvenu*, foi a Paris atrás de fortuna e sucesso, tendo apenas o seu talento como ferramenta; ao entrar em contato com a vida cultural parisiense, Dumas percebe que lhe falta repertório suficiente e começa a dedicar à leitura de autores clássicos e contemporâneos – após a Revolução Francesa o talento, assim como a educação, passaram a ser valorizados como meios de ascensão social, facilitando o acesso de jovens às carreiras a que seus pais não pertenciam (HOBSBAWN, 2001, p. 211).

Sua carreira literária começou rapidamente e, como muitos de sua geração, o sucesso chegou cedo: tinha então 27 anos e já era considerado um grande autor dramático. Mas, contrariando a lenda segundo a qual os românticos morrem jovens, preferiu inventar uma nova maneira de fazer sucesso – o romance-folhetim.

A melhor definição de sua carreira vem dele próprio, formulada em uma carta enviada a Napoleão III:

Il y avait en 1830, et il y a encore aujourd’hui, trois hommes à la tête de la littérature française. Ces trois hommes sont: Hugo, Lamartine et moi [...] J’ai écrit et publié douze cents volumes. Ce n’est pas à moi de les apprécier au point de vue littéraire. Traduits dans toutes les langues, ils ont été aussi loin que la vapeur a pu les porter. Quoi que je sois le moins digne des trois, ils m’ont fait, dans les cinq parties du monde, le plus populaire des trois, peut-être parce que l’un est un penseur, l’autre rêveur, et que, je suis, moi, qu’un vulgarisateur [...] (DUMAS, 1989, p.1366).

Percebe que, mesmo com todas as inovações que trouxe aos palcos e aos romances, seu papel principal foi o de vulgarizador das idéias e das formas do romantismo, tornando-o uma estética acessível ao público teatral e aos leitores. Esta vulgarização do romantismo fez com que seus temas e formas se tornassem, em alguns casos, arquétipos que perduraram.



**Referências Bibliográficas:**

AMEN, Philippe. Autoportrait, autobiographie et journal au XIX<sup>e</sup> siècle. In BERTHIER, Patrick; JARRETY, Michel (org.). Histoire de la France littéraire. Paris: Press Universitaire de France. Tome III: Modernités (XIX<sup>e</sup> siècle – XX<sup>e</sup> siècle), p. 375-400, 2006.

BARTHES, Roland. **Essais critiques**. Paris: Seuil, 1964.

BORIE, Monique ; Jacques SHERER et Martine de ROUGEMONT. **Esthétique théâtrale**. Paris: Sedes, 1982.

DUMAS, Alexandre. Lettre adressée à Napoléon III, 10 août 1864. Claude SCHOPP *et* Dominique FRÉMY. Quid de Dumas. In: Alexandre DUMAS. **Mes mémoires**. Paris: Robert Laffont, pp. 1161-1369, t. II, 1989.

DUMAS, Alexandre. **Mes mémoires**. Paris: Robert Laffont, 2 vol., 1989.

GUSDORF, Georges. **Les écriture du moi. Lignes de vie 1**, 1991, p. 153.

HOBBSBAWM, Eric J.. **A era das revoluções: Europa 1789-1848**. Trad. M. Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

HUGO, Victor. **Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie (1802-1817)**. Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle, 1927.

LEJEUNE Philippe. Biographie, témoignage, autobiographie: **Victor Hugo raconté**. In \_\_\_\_\_. **Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias**. Paris: Éditions du Seuil, p. 60-102, 1980.

MEYER, Marlise. **Folhetim – uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MICHELET, Jules. **Journal**. Texte integral, établi sur les manuscrits autographes et publié pour la première fois, avec une introduction, des notes et de nombreux documents inédits par Paul Villaneix. Paris: Gallimard, t. I (1828-1848), 1951.

MILNER, Max; PICHOIS, Claude. **Littérature française. De Chateaubriand à Baudelaire**. Paris: Arthaud, 1985.

MILNER, Max; PICHOIS, Claude. **Littérature française. De Chateaubriand à Baudelaire**. Paris: Arthaud, 1985.

SAMUEL, Richard. Introduction au Tome IV de l'édition Kluckhohn-Samuel des Werke de Novalis apud Georges GUSDORF. **Les écriture du moi. Lignes de vie 1**, 1991, p. 153.

SCHOPP, Claude. **Le génie de la vie**. Paris: Fayard, 1997.p.376.

\_\_\_\_\_. Préface. In: Alexandre DUMAS. **Mes mémoires**. Paris, Robert Laffond, pp. V-XXXIII, t.I, 1989.

WITTMANN, Reinhard. Une révolution de la lecture à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle? In

CHARTIER, Roger. **Lectures et lecteurs dans la France du Ancien Régime**. Paris: Seuil, p. 353-391, 1987.