

3. ENTRE O DRAMA E A TRAGÉDIA ELISABETANA, a crítica à burguesia em *Lorenzaccio*, de Musset

Prof^a. Dr^a. Mayumi Denise S. Ilari¹

Resumo

Peter Szondi afirma que a forma do drama é o conteúdo consubstanciado, resultante da recorrente sedimentação de diversas camadas históricas. No presente artigo, buscamos observar como a peça romântica *Lorenzaccio*, de Alfred de Musset, opondo-se ao teatro clássico ainda que traga reminiscências deste, recorre a elementos shakespearianos na busca pela criação e consolidação de uma nova forma, exigida pelos românticos, que pudesse dar conta do mundo desencantado do século XIX, e enfatizar a crítica à sua mentalidade burguesa e capitalista.

Palavras-chaves:

Teatro romântico; teatro francês séc. XIX; teatro shakespeariano.

79

Abstract

Peter Szondi states that dramatic form is its consubstantiated content, resulting from the recurring sedimentation of multiple historical layers. In this paper, we try to show how the romantic play *Lorenzaccio*, written by Alfred de Musset, in opposition to classical drama and yet deriving from it, uses Shakespearean characteristics in search for the creation and consolidation of a new form, demanded by the romantics, a form capable of bearing the disenchantment of 19th century, and the criticism of its bourgeois and capitalist mentality.

¹ Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo, é docente nas instituições: Faculdades Integradas Metropolitanas de Campinas; Faculdade de Tecnologia de Americana; e Faculdade de Americana.

Keywords:

Romantic drama; French drama 19th century; Shakespearean drama.

Resumen

Peter Szodia afirma que a forma do drama é o conteúdo consubstanciado, produto de la repetida sedimentación de las diversas camadas históricas. En este artículo, buscamos observar como la pieza romántica *Lorenzaccio*, de Alfred de Musset, oponiéndose al teatro clásico, mismo que contenga remanentes de él, recurre a elementos shakesperianos en la busca por la creación y consolidación de una nueva forma, exigida por los románticos. Forma esta que pudiera dar cuenta del mundo desencantado del siglo XIX, y enfatizar la crítica a la mentalidad burguesa y capitalista.

Palabras-llaves:

Teatro romántico; teatro francés siglo XIX; teatro shakesperiano.

Introdução

O estudo aqui apresentado inspirou-se na leitura de textos presentes no livro “The Romantics on Shakespeare”, e, mais especificamente, em *O Prefácio de Cromwell*, também conhecido como *O Grotesco e o Sublime*, de Victor Hugo. Através da análise de *Lorenzaccio*, peça de Alfred de Musset inspirada diretamente em *Hamlet*, sob o prisma da crítica romântica, buscou-se verificar em que medida elementos shakespearianos, tão enaltecidos pelos românticos, fazem-se presentes no drama, e em que medida auxiliam na efetivação da nova estética pregada por Hugo. Alguns dos elementos shakespearianos, como se verá, contribuirão para a estética do drama romântico, enquanto outros se esfumarão nessa obra que se afigura simultaneamente como romântica, shakespeariana e parcialmente clássica.

O drama romântico, um novo gênero teatral

Vitor Hugo, baseado na tragédia shakespeareana, definiu no *Prefácio de Cromwell* o novo gênero teatral preconizado pelos românticos, que deveria substituir os ideais clássicos. O drama romântico não seria um terceiro gênero a ocupar o espaço livre deixado entre a tragédia e a comédia, mas, ao contrário, a redução dos dois gêneros a um só, à maneira de Shakespeare, de acordo com o dualismo cristão (corpo e alma, terra e céu, homem e Deus). Na estética do Romantismo, a tensão que origina a arte nasce do choque entre estados emocionais opostos. A antítese é quem permite ao drama apreender a multiplicidade e a duplicidade originais do universo, como jamais o teatro clássico, com suas divisões estanques, pôde fazê-lo:

We have now attained the culminating point of modern poetry. Shakespeare is the drama, and the drama, which combines in one breath the grotesque and the sublime, the terrible and the absurd, tragedy and comedy, is the salient characteristic of the third epoch of poetry, of the literature of to-day.
(HUGO, 1980)

A grandiosidade da obra de Shakespeare era exaltada e utilizada de exemplo contra o “bom gosto” clássico, visto em contrapartida como estreito e pequeno:

The gastritis called ‘good taste’, he does not labour under it. He is powerful. (...) This agitation is humanity. (...) This is the sign of supreme intellects. It is his own vastness which shakes him and imparts to him unaccountable huge oscillations. There is no genius without waves. An inebriated savage it may be. He has the wildness of the virgin forest; he has the intoxication of the high sea (HUGO, 1980)

Segundo Décio de Almeida Prado, a França, no século XVII, arvorara-se em herdeira das tradições teatrais gregas: Corneille e Racine, como tragediógrafos, e Boileau, no campo teórico, continuavam o ciclo iniciado há mais de dois mil anos por Ésquilo, Sófocles e Aristóteles. Para os clássicos, a dramaturgia era primordialmente uma técnica, exercida por especialistas, compendiada em obras teóricas, que se aprendia lendo tratados de estética, estudando as tragédias e comédias dos mestres. Aos românticos importava antes a inspiração, o estado de graça. Não se tratava propriamente de uma querela artística. Era a tradição, a idade do ouro da literatura helênica, a civilização greco-romana que desejavam os clássicos defender contra o “modernismo” e a idéia de “progresso”, invenção diabólica do século XVIII.

Racine e Shakespeare, publicado por Stendhal em 1823, ajudava a acirrar a centralização do conflito à volta destes dois grandes autores teatrais, representantes respectivamente do Classicismo e do Romantismo. Racine simbolizava a ordem, a racionalidade, a inspiração submetida ao crivo da lógica; Shakespeare, a imaginação, o lirismo, a liberdade criadora. A tragédia racineana estruturava-se sobre o princípio da verossimilhança, baseando-se nas unidades de tempo, espaço, ação, e no princípio da economia. Em outras palavras, no teatro clássico, (i) a cronologia imaginária de uma peça não deveria em hipótese alguma ultrapassar vinte e quatro horas, sendo que o ideal seria mesmo a total coincidência de tempo fictício e tempo real; (ii) as personagens deveriam permanecer numa só casa, ou, na pior das hipóteses, ao menos não mudarem de cidade; (iii) a tragédia deveria contar somente um fato dramático, evocado em sua inteireza, dos antecedentes ao desfecho. A ação apanhava sempre a história no ponto culminante, já próximo ao desenlace; e (iv) personagens, incidentes e conflitos, despojados de todo o supérfluo, confeririam à peça a elegância da mais estrita racionalidade e funcionalidade. A representação corria, assim, sem hiatos, sem cortes no espaço ou no tempo; referências a tempos e espaços mais amplos, necessários à compreensão do enredo, eram feitas através de narrações. Além disso, era necessário que a obra teatral clássica obedecesse à unidade de tom, à distinção entre tragédia e comédia, gêneros complementares e mutuamente exclusivos. A tragédia, habitada por seres de exceção quanto ao nascimento e às qualidades

pessoais, não comportava aspectos medíocres ou risíveis, conservando até mesmo no auge do desvario amoroso a elevação e a compostura. Já a comédia abordava a vida cotidiana, os burgueses e o povo, como todas suas situações ridículas.

A tragédia shakespeariana, ao contrário, embora derivada igualmente da grega, misturava livremente elementos trágicos e cômicos no interior não apenas da mesma peça, como por vezes dentro até da mesma personagem. Não há, no teatro elisabetano, divisão de gêneros conforme a hierarquia social: mostra-se a sociedade como um todo, cada personagem com sua linguagem, exprimindo-se em verso ou em prosa, em palavrão ou reflexão lírica e filosófica. O tempo e o espaço igualmente estendem-se à vontade do autor. A ação não é contínua, formando-se pela soma de pequenas cenas que aos poucos se entrelaçam configurando o enredo, o qual por sua vez é raramente simples; a história é contada sem pressa, começando pelo princípio, sem preocupações de economia.

Victor Hugo atacará as unidades de tempo e de espaço em função de um certo realismo, ou da relação direta entre o poeta e a realidade, sem a influência destruidora da escola clássica. O princípio da verossimilhança, ao invés de fundamentar, destrói: “Toda ação tem sua duração própria, seu lugar particular.” Reduzir arbitrariamente tempo e espaço é voltar as costas à realidade, caindo na abstração. Apenas a unidade de ação se justifica, interpretada nos moldes do teatro shakespeariano.

No entanto, observa ainda Décio de Almeida Prado, estas liberdades formais permitidas ao dramaturgo eram na prática bastante limitadas pelo palco. Para montar uma peça nos moldes de Shakespeare seria necessário voltar ao teatro elisabetano, com suas várias áreas de representação, sua quase ausência de cenário, renunciando à caracterização do local. Em outras palavras, seria preciso entender o palco como local em que se representa alguma coisa, e não onde esta efetivamente ocorre. O Romantismo utilizava o palco à italiana, já antecipando, em alguns pontos, o realismo. Podia-se variar os locais de ação, desde que se variassem simultaneamente os cenários, o que significava para o espetáculo demora, dispersão e quebra de ritmo. O drama romântico resolveu então este problema procurando um meio-termo entre a fixidez clássica e a fluidez shakespeariana.

Lorenzaccio

Lorenzaccio é uma peça romântica que aborda o tiranicídio, baseada em relatos da história de Florença do século XVI. Já considerada a mais shakespeariana das peças francesas, a obra não traz como protagonista um típico “condottiere” que seria de se esperar, mas o jovem Lorenzo de Médicis, um rapaz frágil e sensível a quem amigos e inimigos chamariam, por desdém, Renzinaccio, Lorenzetta, *Lorenzaccio*. Protegido do tirano Alexandre de Médicis, seu primo, pôde conhecer as diversas formas do vício em sua mais baixa degradação, desde mulheres prostituídas, abusos políticos, homens omissos ou acovardados frente ao poder, a quebra dos valores morais, até a própria impotência do idealismo, perdendo por fim toda e qualquer ilusão a respeito dos outros ou de si mesmo. Mata Alexandre não por esperança de reverter o que quer que seja, prevendo mesmo a inutilidade prática de seu ato, mas para dar um sentido à sua vida, sobrepondo-se a ela com a própria morte, qual um louco que se mata sem maiores explicações: deixa-se puerilmente assassinar pela multidão irada e outro Médici dá continuidade ao regime anterior. Repetindo Décio de Almeida Prado, tudo existe, tudo existirá, nada tem sentido – eis o grande drama de Musset.

84

Em agosto de 1834, durante o período de euforia que acompanhava os primeiros sucessos românticos na França², Musset publicou *Lorenzaccio* no segundo volume de “Comédies et Proverbes”. Acolhida com simpatia nos meios literários e teatrais, a peça não se destinava, contudo, à representação. Inicialmente concebida com trinta e nove cenas que se distribuíam em cinco atos (das quais seriam mais tarde suprimidas uma cena e parte de outra), uma montagem fiel de *Lorenzaccio* exigiria, no mínimo, vinte exuberantes cenários e cento e dez personagens (das quais pelo menos setenta e seis são personagens históricas de Florença e Veneza dos idos de 1530), além do imenso número de figurantes que comporiam a multidão de burgueses, cavaleiros, soldados, fidalgos e pessoas do povo

² *Cromwell e seu Prefácio* são publicados em 4 de novembro de 1827. Os anos seguintes seriam marcados pela floração de inúmeros dramas românticos: *Henry III et sa Cour* (Dumas, 1829), *Othello* (Vigny, 1829), *Hernani* (Hugo, 1830). E após o sucesso de *Ruy Blas* de Hugo em 1838 viria o declínio, ilustrado pelo triunfo de *Lucrèce*, tragédia de Ponsard, em 1843.

a inundar as feiras, ruas e festas ali constantes, extrapolando assim os limites da forma do drama romântico.

Após a morte de Alfred de Musset em maio de 1857, seu irmão Paul se empenhou por conseguir que o drama fosse encenado, ainda que com modificações. Recusada pela Comédie-Française em 1863 e censurada no ano seguinte pelo Odéon, a peça não seria encenada senão tardiamente, em 1896, e fortemente mutilada: apresentada no “Théâtre de la Renaissance” com Sarah Bernhardt no papel principal, a peça teve um sucesso estrondoso, somando oitenta e cinco espetáculos. O diretor, no entanto, suprimira todo o quinto ato, fundindo o resto em cinco atos que continham, cada qual, sua própria unidade de espaço, além de eliminar, entre outras, todas as passagens referentes à política, e de juntar uma e outra réplicas que lhe agradassem. Sempre bastante modificadas em relação ao texto do autor, todas as montagens que se seguiram tiveram uma mulher no papel de Lorenzo. Finalmente incluída no repertório da “Comédie-Française” em 1927, a peça foi em 1952 representada no festival de Avignon e em Paris, onde, pela primeira vez, o texto original foi razoavelmente respeitado. O papel de Lorenzo, agora confiado a Gérard Philippe, tornava-se especialmente marcante, e depois disso não mais seria confiado a uma atriz.

Lorenzaccio é, talvez, a obra mais importante de Musset, “le plus vivant pût-être et le plus vrai des drames historiques que le romantisme a réalisés” (DIMOFF, apud MUSSET, 1980, p. 28). O tema baseava-se nas Crônicas do florentino Benedetto Varchi, que abrangiam desde o banimento dos Médicis em 1527 até a eleição de Cosme em 1538, e a peça segue muito de perto os acontecimentos históricos. O episódio do assassinato do duque Alexandre, tema da peça de Musset, foi narrado pelo próprio Lorenzo de Médicis. A partir destes documentos, o autor pôde estudar, além das personagens principais, personagens secundárias a quem atribuiria papéis importantes, como Tebaldeo Freccia, Philippe Strozzi, os Ruccellaï, a condessa e o cardeal Cibo – bem como acontecimentos importantes para o desenvolvimento do enredo, entre os quais as injúrias de Salviati a Louise Strozzi e sua morte por envenenamento.

Frequentemente considerada uma das maiores obras do drama

romântico francês, *Lorenzaccio* nem por isso deixa de apresentar reminiscências da tragédia clássica; na realidade, mescla elementos das duas tendências. Por um lado, se as unidades de espaço e de tempo são sistematicamente quebradas, assim servem para melhor evidenciar a unidade de ação, conforme as exigências românticas: Victor Hugo pregava, em 1827, que:

A localidade exata é um dos primeiros elementos da realidade. (...) O lugar em que tal catástrofe se passou se torna uma testemunha terrível e inseparável; e a ausência desta espécie de personagem muda tornaria incompleta, no drama, as maiores cenas da história. (...) A unidade de tempo não é mais sólida que a unidade de lugar. A ação, emoldurada à força nas vinte e quatro horas, é tão ridícula quanto emoldurada pelo vestíbulo (...) Esta (a unidade de ação) é tão necessária quanto as duas outras são inúteis. É ela que marca o ponto de vista do drama. Ora, é justamente por isso que exclui as outras. Não é possível tampouco haver três unidades no drama como três horizontes num quadro. (HUGO, 1986)

Em *Lorenzaccio*, com efeito, assim como no teatro shakespeariano, embora aparentemente múltiplas intrigas isoladas se desenvolvam, todas as intrigas secundárias convergem para a ação principal. O público não poderia jamais compreender quem é de fato Lorenzo se não o observasse simultaneamente entre os Strozzi, entre as Soderini e na corte de Alexandre, nem entenderia sua descrença na política, mesclada ao sentimento do vazio, não fossem as inúmeras aparições, à primeira vista supérfluas, de representantes das variadas camadas sociais, cada qual em seu cenário apropriado. Além disso, *Lorenzaccio* também se caracteriza como uma peça romântica porque rompe com a unidade de tom da escola clássica, mesclando elementos trágicos e cômicos. Esta mistura de gêneros é bastante clara já na segunda cena do drama: o imponente provedor,

tentando montar a cavalo, é atingido pela garrafa que Lorenzo, fantasiado de freira, lhe atirara à cabeça; logo em seguida, vem a trágica ofensa de Salviati a Louise Strozzi, predestinada à morte. A quebra da unidade de tom mistura ainda no drama a vida cotidiana, medíocre e por vezes risível dos burgueses e do povo (seres anteriormente pertencentes à comédia) à vida dos nobres, seres de exceção quanto ao nascimento, e que habitam sozinhos, por excelência, a tragédia clássica.

Por outro lado, a influência do Classicismo não passa despercebida: todo o quinto ato, posterior à morte de Alexandre, prova por si só que, como entre os clássicos, a ação interior (psicológica de Lorenzo) é muito mais importante que a ação exterior (assassinato do duque); o drama interior precede o drama histórico: ao matar Alexandre, Lorenzo sabe que ao mesmo tempo em que se liberta, se suicida. Ora, a tragédia clássica, notou-o Brecht, organiza-se também em torno de uma cena principal para a qual tendem as outras, ou da qual derivam (PRADO, 1985, p. 174). A preparação do conflito precede essencialmente este núcleo central, preparação esta que se desenvolve lentamente até explodir com violência, acarretando uma ou mais mortes. Há mais expectativa nervosa, tensão progressiva prenunciadora da descarga final do que propriamente curiosidade pelo desfecho, já conhecido de antemão devido ao enredo. No drama romântico, ao contrário, o enredo deveria passar ao primeiro plano, mesmo quando o pano de fundo é histórico, tomando a atenção outrora voltada ao esmiuçamento psicológico da personagem. Mas *Lorenzaccio* é uma peça romântica, como são românticas a temática central e a reconstituição histórica. Mais do que drama, contudo, caber-lhe-ia a denominação de “tragédia romântica”, pois que o drama supõe, ainda segundo Hugo, a constante aliança entre o bufão e o trágico, enquanto em *Lorenzaccio* o tom é predominantemente grave e o cômico bastante comedido. Mais conforme ao drama shakespeariano do que ao drama romântico, a peça encerra uma sátira de costumes que remete à sátira social.

A influência das obras de Shakespeare, tão caras à geração romântica de 1830, é de fato incontestável em *Lorenzaccio*. A junção de intrigas anexas à intriga central, com seus próprios planos e personagens (os Strozzi, os Cibo), a ambientação, o imenso número de personagens que remontam à

vila inteira, a diversidade dos problemas abordados, a impetuosa floração de discursos filosóficos, as imagens exageradas ou tímidas constantemente renovadas que se seguem umas à outras, imagens grandiosas não muito precisas, ou mesmo qualquer pequena incoerência no desenvolvimento do enredo, enfim, tudo isso remonta a Shakespeare.

Em *Lorenzaccio*, tal como na tragédia shakespeareana, a ação, além de não ser contínua, forma-se pela junção de inúmeras pequenas cenas (algumas brevíssimas, relativamente autônomas) que lenta e gradativamente configuram o enredo. Este, por sua vez, é como em Shakespeare bastante complicado, abrangendo sub-enredos interligados que podem incluir dezenas de personagens, e porventura mais de uma geração (conforme ocorre nas famílias Strozzi, Salviati, Cibo). A história é contada a partir do início e não já próxima ao fim, como acontece na tragédia clássica, demorando-se nas pessoas e nos episódios pitorescos, sem preocupações de economia: mesmo quando o espetáculo já entrou no desfecho novas personagens continuam a afluir ao palco – como é o caso da aparição dos dois professores tagarelas (quinta cena, ato cinco).

Ainda com referência a Shakespeare, pode-se afirmar que *Lorenzaccio* carrega a marca da inquietação hamletiana. Assim como em *Hamlet*, temos aqui um jovem nobre revoltado com aquele seu parente que reina sobre o país, decidido a matá-lo com as próprias mãos, vítima de alucinações e acessos de loucura. Mas a angústia de Lorenzo é mais intelectual e egoísta, o ideal político mais acentuado; nele também a cólera contra o mundo, o arrependimento da honra perdida, suscitam uma espécie de revanche niilista contra o vício reinante. Uma das expressões que rapidamente nos leva a lembrar *Hamlet* está na quarta cena do quarto ato: enquanto Lorenzo se pergunta o que de fato o leva a matar Alexandre, menciona o “espectro de seu pai” que àquela altura talvez o guiasse. Embora os monólogos da personagem sejam por vezes incoerentes, dadas suas incursões pelos domínios da loucura, a referência ao espectro paterno é completamente exterior a todo o enredo, não faz o menor sentido a não ser que pensemos em seu “irmão mais velho”, por assim dizer, o príncipe da Dinamarca.

A crítica à burguesia

Lorenzaccio é o drama pessoal de seu estranho protagonista Lorenzo, mas é também toda a crítica de uma sociedade cujos valores estão em decadência, e que é, a um só tempo, a Florença do século XVI e a sociedade de Musset. Neste sentido, todo o contexto florentino é de importância fundamental para a análise desta peça. A presença de todo um referencial histórico razoavelmente preciso não existe à toa em *Lorenzaccio*; segundo A. Hauser, no Romantismo, a História passou a ser o refúgio de todos os elementos da sociedade em desacordo com sua própria época, cuja existência intelectual e material se via ameaçada (HAUSER, 1985, p. 827). O Iluminismo e a Revolução haviam incitado o indivíduo a alimentar esperanças excessivas, e a Europa pós-revolucionária foi uma época de desilusão geral. O Romantismo era a ideologia desta sociedade, expressão da concepção do mundo de uma geração que já não acreditava em valores absolutos, que não podia continuar a acreditar em quaisquer valores sem pensar em sua relatividade, em suas limitações históricas. Esta geração considerava tudo de certa forma ligado a condicionamentos históricos porque tivera, como parte de seu próprio destino individual, a experiência do ruir da velha cultura e do surgir da nova. Mas a fuga para o passado é apenas uma das formas da idealidade romântica; há também uma fuga para o futuro, para a utopia e para a morte, enfim, aquilo a que o romântico se agarra em função de seu temor do presente. É neste período da Literatura, no qual floresce o romance histórico, que Musset escreve *Lorenzaccio*, drama ambientado na Florença da Idade Média que ali respira inteira (GAUTIER, apud MUSSET, p. 103). A presença da “cor local”, sustentada por certo estudo e uma ardente inspiração permitiria ao leitor / espectador penetrar no universo borbulhante da Renascença italiana, através desta grandiosa interpretação de um importante momento da história de Florença, ainda que com algumas alterações relativamente aos fatos históricos³.

³ Embora baseado nas *Crônicas de Varchi*, Musset apressou certos acontecimentos (como a morte de Lorenzo, que na realidade só se deu onze anos após o assassinato do duque), além de fabricar cenas e personalidades segundo sua imaginação. Lorenzo, a personagem fragmentada de Musset, difere do verdadeiro Lorenzo de Médicis, corrupto, decadente, mas nem por isso dilacerado.

É certo que seria imprudente atribuir à “cor local” uma importância excessiva; mais do que o momento histórico, interessa a Musset a evolução do drama pessoal de Lorenzo, uma personagem romântica que, como tantas outras da tragédia clássica, tem a vida funestamente determinada pelo destino. Todavia, o drama e a solidão de Lorenzo têm como referência a solidão do escritor romântico do século XIX, inserido numa sociedade cujos valores lhe repugnam. A crítica à Florença de *Lorenzaccio* é também a crítica à sociedade moderna em que vive Musset, é a insuportabilidade da realidade concreta na qual esbarram, sombriamente, os sonhos e utopias românticos. É a crítica à mentalidade calculista, burguesa e capitalista que exclui de seu universo a natureza, o sonho e o sentimento, tudo aquilo a que os românticos se agarram em sua fuga desesperada do mundo que os cerca.

Neste sentido, o desprezo pelos burgueses é evidente em *Lorenzaccio*. O conceito de burguês surgiu no período pós-revolucionário em contraste com aquele de cidadão. Embora o Romantismo fosse, por excelência, um movimento de classe média (a Escola da classe média que romperá para sempre com as convenções do Classicismo, com o preciosismo e a retórica aristocrático-cortesã, o estilo empolado e a linguagem requintada), os artistas e escritores românticos abominavam singularmente esta classe à qual deviam sua existência material e intelectual, ou seja, o público da classe média. Na verdade, somente depois de se terem rompido os velhos elos, de desaparecerem o sentimento da absoluta nulidade do espírito em relação à ordem divina e de sua nulidade relativa perante a hierarquia eclesiástica e secular, depois de se haver posto o indivíduo em relação reflexa consigo próprio, tornou-se concebível a idéia de autonomia intelectual. Mais do que nunca, o indivíduo foi incitado a revoltar-se contra a sociedade e contra tudo que se erguia entre ele e sua felicidade. Mas o Romantismo exagerou seu individualismo, como compensação contra o materialismo do mundo e como proteção contra a hostilidade da burguesia pelas coisas do espírito, procurando criar com seu esteticismo uma esfera à parte do resto do mundo. E, mais do que em qualquer outra escola, a obra de arte no Romantismo passou a ser uma visão e uma descrição fabulosa da realidade, substituindo a vida real por uma utopia.

Na primeira cena do drama, através de Lorenzo, Musset define a jovem a

quem o duque corromperá como: “a mediocridade burguesa em pessoa”, estando implícita nesta sedução a imagem das relações mantidas entre burgueses e aristocratas, do ponto de vista destes últimos⁴:

D'ailleurs, fille de bonnes gens, à qui leur peu de fortune n'a pas permis une éducation solide; point de fond dans les principes, rien qu'un léger vernis; ... Jamais arbuste en fleur n'a promis de fruits plus rares, jamais je n'ai humé dans une atmosphère enfantine plus exquise odeur de courtisanerie. (HUGO, 1980)

Sem princípios, sem educação primorosa, só resta a esta jovem vender-se, como é típico de sua classe. O desprezo pelos comerciantes, imagens materializadas da burguesia, é constante no decorrer de todo o drama; a exemplo disso temos praticamente todas as falas do mercador de sedas, um monarquista para quem a corte é sagrada, uma vez que faz marchar o comércio de luxo, muito embora a população a carregue sobre as costas; ou ainda, a quarta cena do segundo ato, em que os negociantes Bindo e Venturi, afirmando-se convictos inimigos políticos do duque, uma vez colocados em sua presença solícitamente prestam-se à mais vulgar servilidade (a qual, por sua vez, embora constituindo aí uma cena de alta comédia, servirá para justificar no espírito do jovem Lorenzo a mesquinharria e a pequenez dos homens), revelando quão facilmente se vendem os membros desta classe.

Também a colocação da crítica ao espírito do cálculo racional (Rechenhaftigkeit), tema recorrente nos escritores, filósofos e sociólogos do Romantismo e da sociedade moderna, permeia, ainda que sutilmente, o enredo. A quantificação do mundo, o cálculo racional de entradas e saídas que se torna o “ethos”, o elemento determinante da sociedade burguesa, não por acaso surge ridicularizado justamente na figura do mercador de sedas. Destaca-se, aqui, a quinta cena do último ato, em que este estupidamente se compraz em calcular e recalculer, com todas

⁴ Os burgueses não têm uma função significativa no decorrer da ação principal do enredo. Na realidade, servem para ilustrar a ideologia de sua classe, a fim de psicologicamente induzir o espectador a compreender em parte o desencanto de Lorenzo.

as minúcias, a quantidade de números 6 na vida e morte do duque. A quantificação em larga medida tem implícito um caráter homogeneizador em termos sociais, de modo a gradativamente diluir os laços orgânicos entre os indivíduos, tornando-os incomunicáveis. As ruas da sociedade moderna, este superficial universo caótico de indivíduos autômatos, já estão de alguma forma presentes nas ruas de Florença pintadas por Musset; o populoso coro, volúvel em suas opiniões e cruel em sua indiferença explica, em parte, as razões - e “desrazões” - da decadência social e da amargura de Lorenzo. Assim é que esta multidão de figurantes anônimos preenche as ruas, festas e feiras do drama, admirando e invejando os atos dos nobres senhores, dialeticamente alimentando a cíclica engrenagem de sua ideologia: neste sentido, é notável a seguinte fala do mercador de sedas, na segunda cena do primeiro ato:

*Quelle tournure ont tous ces grands seigneurs!
J'avoue que ces fêtes-là me font plaisir, à moi (...) on
attrape un petit air de danse sans rien payer, et on
se dit: Hé, hé, ce sont mes étoffes qui dansent, mes
belles étoffes du bon Dieu, sur le cher corps de tous
ces braves et loyaux seigneurs. (HUGO, 1980)*

92

Trata-se de uma sociedade em que a honra (traço caro aos românticos, que criticavam a sociedade burguesa em nome de valores do passado) cedia lugar às ganas da posse material, significasse ela dinheiro, vinho, mulheres (de preferência que tivessem um “dono”, o que as reduzia à característica, também elas, de objetos passíveis de cálculo e quantificação), roupas ou tantos outros objetos plenos de significação simbólica enquanto diferenciadores sociais. O próprio Lorenzo é o exemplo mais claro deste dilaceramento entre a honra e a virtude, de um lado, e a vida mundana, de outro. No entanto, uma vez inserido no sistema de valores da sociedade individualista, é impossível voltar atrás: “si je pouvais revenir à la vertu, si mon apprentissage du vice pouvait s'évanouir, j'épargnerais peut-être ce conducteur de boeufs - mais j'aime le vin, le jeu et les filles, comprends-tu cela?” (Lorenzo, Cena 3, Ato 3).

Inserido no contexto social acima colocado, Lorenzo é a personagem

central do drama de Musset, e é em torno dele que giram todas as outras personagens principais. Se estas personagens contextualizam social e moralmente o drama, ao mesmo tempo podemos dizer que simbolizam, cada uma, algum traço específico da tão contraditória personalidade do protagonista. Segundo Henry Lefévre:

Dans Lorenzaccio les autres personnages principaux déploient devant nous, spectateurs, les aspects du héros principal, et ses contradictions: Philippe Strozzi correspond à son humanisme, le duc à la soillure qui l'habite et au mal qui le hante, Catherine à son idée de la pureté et de l'amour, et la marquise Cibo à son amour de la patrie (LEFÉVRE, apud MUSSET, 1980, p. 186).

A própria sociedade por ele criticada é, em parte, ele mesmo, e a decadência de Lorenzo corresponde dialeticamente à decadência generalizada de toda sua época.

Nesse sentido, podemos afirmar que Lorenzo se encaixa também na caracterização de certas personagens shakespearianas notada por Hegel em “Aesthetics: Lectures on Fine Art”. Segundo o crítico, embora concentrem determinados traços perniciosos de personalidade, certas personagens não são caricaturais, permanecendo “seres humanos reais”, inteiros, limitados, e com isso, fascinantes ainda que sejam até mesmo criminosos (como poderíamos pensar que o são Shylock, Macbeth ou Ricardo III, entre tantos outros):

the more Shakespeare in the infinite embrace of his world-stage proceeds to develop the extreme limits of evil and folly, (...) he concentrates these characters in their limitations (...) and is fully able, through the complete virility and truth of his characterization, to awaken our interest in criminals, no less than in the most vulgar and weak-witted lubbers and fools.

(BATE, 1997, p. 241)

Em *Lorenzaccio* as personagens puras ou inocentes simbolizam a vida de Lorenzo antes de se corromper. O pressuposto maniqueísta de Musset aqui é notável, tal qual se pode perceber na cena em que Lorenzo, qual um verdadeiro satã, procura por todos os meios perverter gratuitamente o jovem artista Tebaldeo (segunda cena, Ato 2) enquanto este, homem de Deus e homem das artes, mantém-se impassível, respondendo ao cinismo do primeiro com a mais inocente candura. O tema da paisagem enquanto estado de alma ajuda a confirmar o maniqueísmo que separa a ambos: enquanto para Tebaldeo Florença é bela, para Lorenzo é um “mau lugar”. Num outro plano, mas não menos importante, estão Catherine Soderini e Louise Strozzi; duas jovens puras e ingênuas que não têm lugar neste mundo em que atuam como personagens secundárias, servindo ao drama apenas como apáticos instrumentos involuntários e passivos do enredo: Catherine serve apenas como pretexto para Lorenzo “fisgar” e matar o duque, Louise serve de pretexto às disputas políticas das famílias locais. Tebaldeo, por sua vez, tem como única função servir de pretexto para que Lorenzo roube a capa de malha metálica do duque.

Já a Marquesa de Cibo, por sua vez, é a heroína romântica típica, a um só tempo anjo e demônio, salvação e perdição, depravação e inocência, sucumbindo moralmente em prol de seu amor à pátria. Através da sensibilidade aguçada e confusa das personagens românticas apaixonadas, através de sua expressão poética e sedutora, comete aos olhos do público um erro que carrega mais heroísmo que perversidade, mais amor à humanidade que fraqueza de espírito. Seu amor pelo duque dura enquanto duram suas esperanças de modificá-lo pelo bem de Florença. Embora seja uma personagem portadora de características antitéticas como Lorenzo, não representa, como ele, um papel; embora seu marido seja bom e ela virtuosa, Ricciarda efetivamente cede ao pérfido tirano não apenas por interesse patriótico mas também por paixão, o que lhe confere um certo realismo. Além da contradição interior, a marquesa se assemelha a Lorenzo por seu amor à pátria, ainda que nenhum dos dois saia vitorioso do drama com relação a isso: após a morte do duque, Lorenzo se deixa matar e Ricciarda retorna à vida conjugal com seu marido, como se o tirano jamais tivesse existido, o que explica que seu sucessor tenha sido acolhido na

mais perfeita indiferença.

O duque Alexandre de Médicis, embora uma personagem central do enredo, não tem características muito originais. É o tirano grosseiro e bastardo imposto a Florença que não está muito interessado no que de fato lhe acontece. Embora seja um medíocre sedutor, tem nos encontros com as mulheres sua grande paixão, não lhe interessando de fato coisa alguma além das aparências. Ele inicia e termina sua vida no drama correndo atrás de mulheres, arranjadas sempre por Lorenzo. Enquanto indivíduo, não chega a comover ou irritar, a não ser por seus modos despóticos. Salviati, ao contrário, é a personagem desagradável por excelência, até porque é causador de todas as intrigas com os Strozzi. Presente a apenas três cenas em todo o drama, representa a falta de pudores ou respeito reinante: “Voilà une jolie femme qui passe. - Où diable l’ai-je donc vue? Ah! parbleu, c’est dans mon lit.” Tanto Salviati como o duque Alexandre representam a degradação, o individualismo e a perversão moral atribuídos ao excesso de poder, que existe também em Lorenzo.

O cardeal Cibo, por sua vez, é uma bela figura de ambicioso. Longe de ser uma personagem religiosa, mal consegue dissimular sua sede de poder, ambicionando sempre chegar ao Papado. A lucidez, habilidade e cautela com que manipula as confissões da cunhada Ricciarda chegam a ser tocantes. O anticlericalismo de Musset, comum a toda sua geração, ajuda a nos apresentar um drama de ambições e desilusões. Também Lorenzo é lúcido e traçoeiro feito o cardeal Cibo, mas nele a ambição não chega a diluir o desgosto.

Philippe Strozzi, por fim, é o patriarca intelectual cujos belíssimos discursos sobre a ética republicana e revolucionária o poderiam talvez transformar numa personagem simpática ao público; contudo, Philippe é um fraco. Homem de pensamentos que se acovarda frente à ação, é um humanista grandiloquente e sonhador que deposita cega confiança nos homens, só colocando em dúvida suas teorias ao dar com os filhos presos, esperando por julgamento. Uma vez libertos os filhos, contudo, ele retorna à inação e aos discursos. É uma personagem nada romanesca, construída à maneira das personagens realistas, cujas contradições se baseiam numa perfeita lógica interna. Seu filho Pierre Strozzi, por outro

lado, é o homem valente, corajoso e impetuoso que quer levar à frente a revolução. Contudo, não tem as virtudes morais do pai: em sua última cena, percebe-se que a ambição que o move não é de fato a república, mas o poder político.

Como se pode perceber, não há nenhuma personagem totalmente positiva no drama, que possa trazer algum alento ao espectador. Os homens são como os define Lorenzo: “Je suis très persuadé qu’il y en a très peu de très méchants, beaucoup de lâches, et un grand nombre d’indifférents”, formando uma estranha ciranda: os puros (Louise, Catherine, Tebaldeo), exatamente por o serem, favorecem os corruptos (Salviati, Lorenzo); o poderoso duque não é exatamente brilhante, e o brilhante cardeal ambiciona o poder; o justo Philippe é incapaz de agir, e o corajoso Pierre, que agiria, não é justo; Ricciarda ama a pátria e o duque, e o duque só ama a orgia. Lorenzo, por sua vez, tem todas estas qualidades ao mesmo tempo – pureza, corrupção, perspicácia, poder, coragem, justiça e amor à pátria – somatória de características graças à qual ele nutrirá a mais profunda paixão pela morte; o dia do assassinato do duque, diz Lorenzo, será o dia de suas núpcias. A esperança, ainda que mínima, da reação dos republicanos (“Si les républicains étaient des hommes, quelle révolution demain dans la ville! Mais Pierre est un ambitieux; les Ruccellaï seuls valent quelque chose”) é por fim exterminada. As cenas suprimidas por Musset em 1853, (cena seis do último ato) em que um estudante morre defendendo o direito de votar para a eleição ao sucessor do duque morto, e parte da cena seguinte, em que a marquesa heroicamente pede ao marido que a mate pela honra perdida, foram eliminadas justamente para que o tom de desesperança e desagregação moral se mantivesse absoluto. Lorenzo deveria restar o único herói do espetáculo, com suas amargas desilusões abençoadas pela morte.

Lorenzo é atraído por uma exasperação, um exagero mórbido que o encaminham para a morte. Sua dor confunde-se com o prazer, sua vida é um estranho espetáculo aberto para o abismo. O fascínio pelo sobrenatural, o sonho, o fantástico, enfim, tudo o que escapa ao realismo prosaico na narrativa, substitui a desintegração espiritual, a inquietação e desorientação que o habitam; seu sentimento de isolamento evolui para um culto ressentido da solidão, sua perda de fé nos antigos ideais

transforma-se num individualismo anárquico, a fadiga intelectual que o assola transforma-se num cortejo da morte. Como os heróis de Byron, Lorenzo é o exibicionista narcísico que tem necessidade de exteriorizar suas feridas, um masoquista que se cobre abertamente de culpas e vergonhas, atormentado por auto-acusações e sobressaltos da consciência. Transpira perdição e destruição, perdido num exílio solitário, mudo, distante. A idéia do “anjo tombado das alturas”, diz Arnold Hauser (HAUSER, 1982, p. 865), possuía uma força de atração incomparável para o desiludido mundo do romantismo, que lutava por uma fé. Pairava um sentimento geral de culpa, de se haver desertado de Deus, mas ao mesmo tempo um desejo de se possuir alguma coisa de Lúcifer. O aspecto diabólico da personalidade de Lorenzo aparece já na primeira cena do drama, quando, por um prazer vil e sádico, ele derrama sua devassidão sobre o público:

Voir dans une enfant de quinze ans la rouée à venir; étudier, ensementer, infiltrer paternellement le filon mystérieux du vice dans un conseil d'ami, dans une caresse au menton ... habituer doucement l'imagination qui se développe à donner des corps à ses fantômes, à toucher ce qui l'effraye, à mépriser ce qui la protège! Cela va plus vite qu'on ne pense; le vrai mérite est de frapper juste. Et quel trésor que celle-ci! Tout ce qui peut faire passer une nuit délicieuse à Votre Altesse! (HUGO, 1980)

A loucura de Lorenzo, seus delírios e intuições, os espectros que o rondam (como poderíamos pensar que ocorre, em certo sentido, com Macbeth) fazem parte do destino que lhe aguça a lucidez e a doença do espírito, conduzindo-o ao seu fim. É o inexplicável, o sobrenatural que o obriga a matar:

certaine nuit que j'étais assis dans les ruines du Colisée antique, je ne sais pourquoi je me levai; je tendis vers le ciel mes bras trempés de rosée, et je jurai

*qu'un des tyrans de ma patrie mourrait de ma main.
J'étais un étudiant paisible, et je ne m'occupais alors
que des arts et des sciences, et il m'est impossible de
dire comment cet étrange serment s'est fait en moi.
Peut-être est-ce là ce qu'on éprouve quand on devient
amoureux.* (HUGO, 1980)

A partir de um certo momento da vida de Lorenzo, viver por alguém ou por alguma coisa já não tem sentido; resta apenas a possibilidade de morrer por algo; daí o sentido das bodas com a morte (do duque, que é por antecipação a sua própria). O “romantismo negro”, diz Francis Claudon, foi definido por Mario Praz, significando em resumo três palavras: a carne, o diabo e a morte (CLAUDON, 1986, p. 125) . Em *Lorenzaccio*, a “carne” se faz presente em todas as voluptuosas alusões (sempre recorrentes, e nem um pouco lisonjeiras) à orgia e à conquista de mulheres; o diabo rege sadicamente os “acazos” sobrenaturais do destino, a devassidão e o pessimismo. Uma vez exaustivamente conhecidos a carne e o diabo, só resta a Lorenzo, neste quadro horrído, a idéia da morte, cuja invisível presença rege todo o drama. Morte que, absolutamente coerente à sensibilidade irrefreada de Lorenzo, é paradoxalmente o único ato possível de resistência da sua vida, ao evitar o conformismo da inadequação que o tempo, caso contrário, fatalmente consumiria. Terry Eagleton afirmou que, no Romantismo inglês, a literatura surgia como um dos poucos enclaves nos quais os valores criativos expurgados da face da sociedade pelo capitalismo industrial podiam ser celebrados e afirmados. A “criação imaginativa” podia assim ser oferecida como uma imagem do trabalho não-alienado, e a obra literária podia ser vista como uma unidade orgânica misteriosa, em contraste com o individualismo fragmentado do individualismo capitalista. Todavia, a natureza “transcendental” da imaginação ofereceu também uma alternativa confortavelmente absoluta à própria história, que refletia a situação real do escritor romântico (EAGLETON, 2003, p. 26-27). Assim Lorenzo, para sempre no inferno de sua agonia, se perde na noite dos tempos para perpetuar-se, através da obra de Musset, no inquieto fantasma da realidade ordinária. Que não por acaso exclui-se no para-além, por que não? Se o herói está antecipadamente morto.

E assim um dramaturgo aborda em 1834 o problema que é para os homens conviver com a própria sociedade, cujo estado de degradação é latente. Mesclando elementos clássicos, românticos e shakespearianos, antecipando personagens de um realismo assustador, apontando mesmo que, se a possibilidade de convívio falha, falha individual e coletivamente. Lorenzo, qual o anjo bêbado na noite que sente saudades do inferno, exila-se vertiginosamente na mais absoluta exclusão. A possibilidade do meio-termo é insuportável: à vida, este todo insatisfatório, sobrepõe-se a morte, o mais amplo de todos os nada, neste ateísmo ressentido. Parece paradoxal, portanto, que o autor o faça sobreviver, no único espaço possível entre vida e não-vida: que é o imortal espaço, por excelência, da literatura e das obras de arte. Mas Musset talvez o tenha aí inserido porque, como nos revela Joseph W. Krutch a respeito da tragédia:

To those who mistakenly think of it (tragedy) as something gloomy or depressing, who are incapable of recognizing the elation which its celebration of human greatness inspires, and who, therefore, confuse it with things merely miserable or pathetic, it must be a paradox that the happiest, most vigorous and more confident ages which the world has ever known - the Periclean and the Elizabethan - should be exactly those which created and which most relished the mightiest tragedy; but the paradox is, of course, resolved by the fact that tragedy, however tremendous it may be, is an affirmation of faith in life, a declaration that even if God is not in Heaven, then at least Man is in the world. (KRUTCH, 2003, p. 434).

Referências bibliográficas

BATE, Johnathan (Ed.) **The romantics on Shakespeare**. Inglaterra: Penguin Classics, 1997.

CLAUDON, Francis. **Enciclopédia do romantismo**. São Paulo: Verbo, 1986. v. 2

CUDDON, J.A. - **A dictionary of literary terms**. New York: Penguin Books, 1982.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HARTNOLL, Phyllis. **The concise history of theatre**. New York: Abrams, 1969.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1982. v. 2

HUGO, Victor - **Do grotesco e do sublime**. Tradução do “Prefácio” de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 1988.

KRUTCH, W. **Eight great tragedies**. New York: New American Library, 2003, p. 434.

MUSSET, Alfred de. **Lorenzaccio**. Paris: Bordas, 1980.

PRADO, Décio de Almeida. O teatro Romântico: A Explosão de 1830. In Guinsburg, J. **O romantismo**. São Paulo: Ed.Perspectiva, 1985.

STENDHAL, M. de. **Racine et Shakespeare**. Paris: Garnier Flammarion, 1970.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.