



A actualidade das paixões no Antony de A. Dumas o paradoxo (produtivo) de (melo)drama romântico

Comunicação feita no Colóquio *Illusion et référence dans le théâtre français*
(org. Instituto de Estudos Franceses da Faculdade de Letras de Coimbra)

Fernando Guerreiro
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Se o (melo)drama romântico assenta num paradoxo, também o título escolhido para esta comunicação joga deliberadamente com um possível erro de leitura. A “actualidade das paixões” no Antony de Dumas – o que quererá isso dizer em Abril de 2002?

Vejamos então, no ano do segundo centenário do nascimento do autor – como que a sombra, a lua-cheia do Sol-Deus Hugo -, se consigo defender esta dupla causa constantemente a ganhar: a do (melo)drama romântico e a da actualidade dramática do Antony de Dumas.

I. Tanto Stendhal (Racine et Shakespeare /1823/5/) como Baudelaire (Salon de 1846) associam Romantismo e modernidade.

Para Stendhal trata-se de uma dupla determinação (“prise”: articulação e actualização) no tempo e no espaço que define a identidade de um “gosto”, momento estético particular.

O Romantismo é, para ele, num sentido antropológico largo, uma arte nacional e moderna: “l’art de présenter aux peuples les oeuvres littéraires qui, dans l’état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible” /71/.

Trata-se, assim, de uma estética de combate – terrorista, de guerrilha, apoiada na heroicização do “artista” como “militar”: “Il faut du courage pour être romantique, car il faut hasarder/.../. Il me semble qu’il faut du courage à l’écrivain presque autant qu’au guerrier; l’un ne doit plus songer aux journalistes que l’autre à l’hôpital”/72/-, apaixonada (“ce que cherche le XIX^e siècle. Une soif croissante d’émotions fortes est son vrai caractère”, também escreve /167/) e dramática, não literária – porque “c’est le plaisir dramatique qu’il faut aller chercher au théâtre, et non pas le plaisir épique d’entendre réciter de beaux vers bien ronflants, et que d’avance l’on sait par coeur”/126/.

Também para o Baudelaire do Salon de 1846, “le romantisme est l’expression la plus récente, la plus actuelle du beau”/103/.

Na alínea “De l’Héroïsme de la Vie Moderne” do Salon (que antecipa La Peintre de la Vie Moderne/1863/), referindo-se ao modelo do Antony de Dumas, Baudelaire esboça o programa de uma pintura da vida moderna (talvez Manet) que transpõe para a tela algumas características do drama romântico: “Quant à l’habit, la pelure du héros moderne /.../, les ateliers et le monde sont encore pleins de gens qui voudraient poétiser Antony avec un manteau grec ou un vêtement mi-parti”/196/.

É esse também o sentido do desabafo do Samuel Cramer de La Fanfarlo :”L’amoureux vous interesse-t-il beaucoup plus pour porter dans son gilet un poignard au lieu d’une carte de visite, et un despote en habit noir vous cause-t-il une terreur moins poétique qu’un tyran bardé de buffle et de fer?” /44/ [\[1\]](#) .

O Antony de Alexandre Dumas (1831), apresenta-se resolutamente como um drama moderno: “faites de l’actualité”, invectiva-se aliás no texto (IV,6).

Modernidade não só dos “sentimentos” – da sua dimensão passional, afectiva – mas também da introdução de uma dimensão (auto)reflexiva no texto, através da “mise en abîme” do problema (teórico) do drama romântico (IV,6) [\[2\]](#) .

Aí, com efeito, coloca-se a questão: que teatro romântico?

O “medieval”, “retro-histórico” – a Marion de Lorme de Hugo (1829) que o Antony reescreve e actualiza? -, ou o “drama moderno” (de “actualité”), mais de “paixões” do que de “costumes”? Questão também colocada em IV,1, em termos que se aplicam quase a Dumas e à sua hesitação entre o drama histórico – Henri III et sa cour(1829), Christine(1830) – e o drama burguês – Antony (1831), Teresa (1832) e Angèle (1833).

Retomando um discurso que vem da teorização do “drama burguês” como 3º género no século XVIII (Diderot, Beaumarchais, Mercier), que passa pela crítica da comédia clássica feita pelos autores das Luzes e que se continua em Stendhal, Dumas, pelo personagem do escritor Eugène d’Hervilly, relaciona as mudanças no campo da estética com as transformações sociais trazidas pela revolução de 1789: passar-se-ia assim do carácter discriminativo da estética clássica a uma estética orgânica da fusão e do contínuo [\[3\]](#) , não de exclusão mas inclusiva (“tout est fondu ensemble”) que, como Victor Hugo o teoriza no Prefácio de Cromwell (1827), reunia o grotesco e o sublime – já que, como se diz nessa cena, “le mélange du naturel et du sublime est à la mode”.

No quadro dos géneros, se a “comédie de mœurs” (Molière) deixara de corresponder à nova situação social e política, o “drame de passions” aparece como o género do tempo, embora também ele não livre de problemas, nomeadamente o da admissibilidade do seu grau de realismo, verdade. Como o refere ainda d’Hervilly: “Mais que nous essayons, nous, au milieu de notre société moderne, sous notre frac gauche et écourté, de montrer à nu le coeur de l’homme, on ne le reconnaîtra pas”(id).

A questão que assim se coloca retoma a aporia do “mot ignoble mouchoir” na adaptação de Otelo de Vigny (Le More de Venise, 1829) ou a do “coup de pistolet au milieu d’un concert” de Stendhal, no Racine et Shakespeare.

O problema, afinal, da “não-identificação” por excesso de “proximidade” (real): “La ressemblance entre le héros et le parterre sera trop grande, l’ana logie trop intime”, afirma ainda d’Hervilly

No lugar da “política” para Stendhal (“tel est l’effet produit par toute idée politique dans un ouvrage de littérature; c’est un coup de pistolet au milieu d’un concert”/115/), em Dumas encontramos a “paixão” com o seu excesso de verdade [4] .

“Scène d’amour en cinq actes, développement pur et simple de passion”(Post-Scriptum), o drama de Dumas coloca-se nesse puro registo do drama de paixões moderno, da actualidade.

Drama moderno, o Antony apresenta também um novo herói, o “belo tenebroso” romântico talhado sobre o mito (a aura) de Byron (falecido em 1824) [5] .

Jaqueline Villani refere como da 1ª versão para a resultante da adaptação à cena – reescrita com e para os actores, em particular Marie Dorval -, os personagens de Antony e Adèle são profundamente modificados: assim, de um Antony tímido, “gauche”, idealista – que abdica da paixão em benefício da redenção pelo amor (“Si j’étais près de toi Oh je croirais à tout car je croirais en toi, en la voix qui m’expliquerait Dieu, tes regards qui me montreraient le ciel”(fim do IIº acto) -, passa-se a um Antony fatal, inteligente e tenebroso, encarnando a paixão como “poursuite” e assédio do outro (“Antony! Antony! me poursuivras-tu donc toujours !” /IV,1/); também Adèle, de “tendre”, “douce”, se torna uma figura “sombre” (com o sentido da “fatalidade”, destino), interiorizando o carácter não-dito do seu sentimento /id.,100/2/.

No todo, de acordo com a figura (sublime) do oxímoro, Antony (um esboço do retrato de Monte-Cristo) surge como um complexo contaditório e não-resolvido: uma figura ao mesmo tempo pletórica (como o demonstra a força com que detém os cavalos em fúria /I,2/) e falhada (em ferida, sem sutura).

Daí a “estranheza” que faz dele – devido à ausência de determinações que o socializem (“Car qu’est-ce que la patrie? Le lieu où l’on est né, la famille qu’on y laisse, les amis qu’on y regrette /.../.Je n’ai point de famille, je n’ai point de patrie”, afirma /II,5/) – o “estrangeiro” por excelência (I,2). Carácter “outro” de Antony que lhe comunica o estatuto, nas coordenadas do espaço, de um eterno Viajante (“Vous continuez vos voyages?”, perguntam-lhe /II,4/), de um Ser errante (em trânsito), e, no plano moral, metafísico, o de um “damné”(satânico /I,6/).

Segundo traço byroniano de Antony, ele é um “bastardo” :”Antony le bâtard”, nos seus próprios termos (III,3) [6] .

E a “bastardia”, no discurso de Antony, encontra-se ligada à questão da identificação e da identidade, i.e. do nome: “Sans nom!... Savez vous ce que c’est que d’être sans nom?” (II,4)/ “il fallait dire mon nom, et je n’avais pas de nom” (II,5).

Se o Nome constitui sempre uma metáfora e uma resposta ao mistério/segredo da história familiar do indivíduo, o “segredo” de Antony, o seu drama e mistério, tem a ver com o carácter não articulado (num “récit”) da sua história familiar (“Je partis comme un fou, comme un désespéré, prêt à demander à chaque femme:

Com efeito, Antony apresenta-se como um Nome-próprio isolado (“ce nom isolé d’Antony...” /II,3/), uma palavra solta e não um sintagma relacional, determinado por um nome comum, de família – pelo nome de um Pai (“ce ne pouvait être le nom de mon père, celui de ma famille?” /id/) que o fixasse e o articulasse socialmente (“seul, au milieu de tous, je n’avais ni rang qui me dispensât d’un état, ni état qui me dispensât d’un rang”/id/).

Na ausência dessa simbolização pelo Nome, o Sujeito é lançado numa relação imaginária e deceptiva (“rêve et déception”/id/) que tanto o des-realiza como o força a tornar-se criador de si próprio e da sua imagem (“N’ayant point un monde à moi, j’ai été obligé de m’en créer un”, afirma).

Ora se o discurso da paixão corresponde à intenção de criar outro mundo, ele comporta em si o risco desse mundo não ser conciliável com o real e de se revelar um “impossível”.

Deste modo, ao registo do “hasard” dos nascimentos (“c’est un bazar comme un autre”), cor-responde o de uma paixão em que, de acordo com a metáfora (social) de mundo como “l’hospice des Enfants-Trouvés”, todos seríamos “orfãos” à procura de “amor”, i.e. de “adopção” (II,4)

A paixão, enquanto factor de identificação (simbolização) do Sujeito, tem a ver com o desejo de um Nome (“l’espoir de ce mot”), de um nome articulado por um discurso (“cette parole d’amour”), capaz de suprir a falta do(s) outro(s) (II,5). Compreende-se assim o projecto de, pelo nome – pela mudança do nome (“En changeant de nom, nul ne saura qui nous sommes...” –),

acreditando na autonomia e no poder mágico dos símbolos, apagar e superar os obstáculos da realidade (“ et nous oublions les autres pour ne nous souvenir que de nous”/V,3/).

No entanto, contra a crença neste poder (imaginário) dos nomes (Adèle: “Je vous appelais Antony, vous me répondiez; qu’avais-je besoin de vous chercher d’autres noms?”/II,3/), vem-se afirmar o carácter simbolizado do discurso social – campo de referência reposto pela figura do marido (o pai bom e severo da Lei no discurso de Adèle /III,6/), cujo nome responsabiliza (“un homme me confie son nom” /V,3/ /”mon nom qui est celui d’un autre, qui me l’a donné pur, et que je lui rends souillé” /IV,8/) e que introduz, com a divisão dos objectos, a ordem social (Antony:”Un homme vint et me fit souvenir de tout...Il vous offrit un rang, un nom, dans ce monde” /II,5/).

O discurso (economia) da paixão, assim, atravessa e trabalha o campo da linguagem.

Se os Nomes próprios, e o pronome “tu” (“je ne vous tutoierai plus” /I,6/), correspondem ao registo do “amor” – mas também ao seu autotelismo narcísico:” Antony, c’est mon nom, à moi..., toujours le même...” /”Oh! Redis mon nom ainsi, encore!... et j’oublierait tout” (I,6) -, os nomes comuns, de convenção (“Monsieur!...Oh! malheur à moi, car ma mémoire revient...Monsieur!...Eh bien, moi aussi, je dirai madame” /I,6/), e o pronome de cerimónia “Vous”, despersonalizam e reintroduzem as determinações sociais (“je désapprendrai le nom d’Adèle pour celui d’Hervey” /ib./).

Drama do nome, em que os actos disputam o espaço ao carácter convencional e socialmente articulado da linguagem – porque em si a paixão é sempre potencialmente a-simbólica, um discurso de “déliaison” (André Green) -, no Antony, a ausência de uma sua (re)solução simbólica acaba por se marcar tanto no plano do Sujeito como no dos afectos.

Por isso, na sua dimensão imaginária e asocial, já que afirma contra a sociedade (o casamento) a singularidade (imaginária) de uma escolha, a paixão não pode deixar de se confrontar com a ordem social, fazendo coincidir o enigma/ mistério do desejo com o da própria origem da Lei : a sua legitimidade ou não, e em nome de que desejo? para regular as escolhas.

“Mystère du meurtre et de l’échaffaud” (do sujeito e da Lei), como é afirmado desde o poema liminar (“j’ai rêvé de Grève et de l’échaffaud”, rediz-se na peça /II,5/), que encontra a sua

concreção emblemática e significativa no motivo do punhal-selo (“Son poignard /.../ j’ignoreis que ce fût son pommeau qui lui servît de cachet et de devise /Adesso e sempre/ “ /I,4/) [7] .

2. Novo “drama”, o Antony traz consigo, enquanto drama romântico, também um novo modelo de estrutura [8] . No plano da “acção”, o drama caracteriza-se pela compulsão à repetição da falha.

Com efeito, a peça abre e funciona por rupturas [9] : os seus personagens são seres em trânsito, em constante fuga (a inicial de Antony, a de Adèle nos dois primeiros actos, o 3º acto, por fim o projecto gorado do 5º acto).

A falta de ser, de identidade, dos personagens, impede-os de “estar” (de edificar duravelmente seja o que for) e essa sua falta de consistência simbólica remete-nos para o plano do imaginário (o desejo de Antony, a memória de Adèle): o plano de uma paixão não articulada e marcada como falha, impossibilidade.

Aí reside a razão do seu funcionamento por exclusão, (de)negações sucessivas que visam impedir qualquer contacto: não ver, não tocar, não pronunciar (“Si nous nous revoyons, il restera”/ “je crains jusqu’à son souvenir”, afirma Adèle /I,2/).

Situação “en creux” da paixão que tanto produz os simulacros dessa “falha” (falta) – da sua constante situação de derrame (imaginário): o “portrait” e a “lettre” de Adèle são os representantes da “ferida” de Antony, sempre a abrir-se (“Du sang! Mon Dieu! Du sang! /.../ Ce sang ne s’arrêtera-t-il pas?”, exclama Adèle no final do Iº acto) -, como leva ao esvaziamento dos personagens, que se tornam réplicas/ simulacros dos seus conteúdos (imaginários) de sentido (o amor para Antony, o dever para Adèle).

Compreende-se então por que, dado o carácter não-articulado e não-simbolizado (aceite interiormente da ruptura), nessa situação de indeterminação temporal (“je partis, je revins; il y a trois ans entre ces deux mots” /II,5/), a “reprise” da situação possa ser entendida (e vivida) como uma coincidência no tempo e um novo recomeço (Adèle: “Il part et trois ans, minute par minute, jour par jour, s’écoulent lentement, séparés... Il est là près de moi ... comme il y était alors; c’est bien lui... c’est bien moi; ...rien n’est changé en apparence” /I,6/).

É tendo em conta o sistema de tensões (de atracção/repulsão) permitido pela teoria da materialidade dos espectros do espiritualismo romântico da década de 30 (pense-se no Balzac de Louis Lambert, Séraphite) que podemos compreender por que é que o carácter de “acaso objectivo” do (re)encontro se traduz em formas ainda mais violentas de ruptura. Uma (dupla) catástrofe em que Antony sacrificialmente se joga (“un jeune homme s’est jété au-devant /des chevaux/”) e imola (“déchirant l’appareil de sa blessure”) em termos muito próximos do sparagmos clássico (“le corps mutilé” de Antony evoca o de Hippolyte na Phèdre de Racine /III,3/).

Na ausência de uma articulação da intriga, do ponto de vista da estrutura, a violência da paixão (“notre amour est un crime”, afirma Adèle /I,6/, “il y a un crime entre vous et moi? ”, ecoa Antony /II,5/) revela-se constitutiva do próprio drama: como se o que não consegue ser “ligado” no plano do simbólico, no real, procurasse por esse meio (“avoir commis, pour te posséder, rapt, violence, adul-tère” /V,3/) uma nova forma de refundição.

Assim, o “rapt” (sedução, violência: estupro) do albergue constitui uma “reprise” desse primeiro choque, ruptura (I,2).

De facto, no acto do albergue (“tout d’action, et d’action brutale”, segundo o autor), podemos ver a actualização da cena do Fantasma. Aliás, de um duplo fantasma, tanto o do desejo masculino – na sua vertente violenta, sádica – como o do feminino – uma concepção passiva ou masoquista da paixão como “poursuite”, agressão do outro em que Antony surge encarado como “mauvais ange /rendu/ visible “ de Adèle /II,I/).

Aliás, essa cena é sintomaticamente tratada como recondução da violência – primeiro imaginada, e duplamente: por Antony (III,3) e Adèle (III,6), depois actualizada – da cena primitiva: uma alucinação do signifiante acústico (“Du bruit...”), suficientemente forte para evocar e realizar o fantasma (“Un homme ...Ah!” /III,7/).

Cena de sangue (Antony “casse un carreau, passe son bras”) sobre a qual cai a cortina do não-dito (mas indiciado) da censura [\[10\]](#) .

O desenlace (violento) da peça – tanto o projecto de fuga (“Je t’arrache à ta famille, à ta patrie ...Eh bien, je serai pour toi et famille et patrie”/V,3/) como o atentado final (“pour te conserver hésiter devant un nouveau crime?... perdre mon âme pour si peu? Satan en rirait”) – confirmam essa compulsão à ruptura.

Será que a morte “réunit” – segundo a vontade de sublimação de Adèle? Não, a violência é que associa material e imaginariamente, no (e pelo) acto, o que no real (no simbólico) não pôde ser reunido

É essa última violência sobre o real – matar/ violentar duas vezes o relutante objecto do desejo : daí a justeza da última fala de Antony:” Elle résistait, je l’ai assassiné” – que, desligando-o, permite uma sua outra combinação/ associação (monstruosa?, sublime?) futura.

“Je serais jaloux du tombeau qui te renfermerait (...) Et moi aussi, je veux mourir!... mais avec toi; je veux que les derniers battements de nos coeurs se répondent, que nos derniers soupirs se confondent/.../ Puis, qui sait?, par pitié, peut-être jettera-t-on nos corps dans le même tombeau” (id), sonha este novo Tristan.

3. Como o indicam as alterações introduzidas na Iª versão (manuscrita) da peça, toda ela reescrita em função dos actores e dos efeitos de cena, o Antony é antes de mais teatro para o palco (“partition à interpréter”, nos termos de J-B. Goreau).

Nele manifesta-se o que Anne Ubersfeld designa como “(le) paradoxe irritant du drame romantique”: o facto da sua força (e sucesso) radicar em grande medida na elementaridade (e eficácia) do esquema de base.

No drama de Dumas, como no drama romântico – e no quadro de uma concepção total do drama que o aproxima e faz participar de algumas das características do melodrama [\[11\]](#) –, tem-se mais opsis (espectáculo) do que muthos (“récit”). Aliás, é essa concepção total da cena que explica por que, devido às dificuldades e limites históricos postos à sua concretização, por vezes o drama romântico só se conseguiu conceber como um teatro imaginário, mental, escrito e de “leitura” :do Cromwell de Hu-go /1827/ ao Loren zaccio de Musset /1835/ ou mesmo às teses do Livro de Mallarmé.

Teatro de cena (palco), o Antony de Dumas apresenta-se, nos termos de Théophile Gautier (“le temps des spectacles purement oculaires est arrivé” /1841/), como um teatro para os sentidos e para a vista (“M.Dumas a trouvé plus simple /.../ d’inventer pour les yeux au lieu d’écrire pour la pensée”, escreve um crítico, Gustave Planche, em 1836). Daí a tónica posta na espectacularidade – de cenas-choque em cena (entrada violenta de Antony no quarto de Adèle no III acto) ou fora dela (os cavalos desembocados do Iº acto) -, o recurso a objectos-emblema (o punhal, as cartas) ou o patético dos gestos (repúdios, declamações, des maios)

[\[12\]](#)

Um teatro fonético, da Voz: do uso dos recursos expressivos da oralidade – em particular no caso, famoso, de Marie Dorval (capaz de transformar em “cris de l’âme les phrases les plus insignifiantes”/ Gautier/) – mas também de repetições encantatórias ou intensivas (Villani) que lhe comunicam o ritmo de um discurso dito em cena, inventado e produzido à medida em que, de uma forma entrecortada, ele é pelos actores proferido.

Um teatro da velocidade: de seres em trânsito e de uma acção não só bem pontuada no tempo (Villani) como percorrida pelo sentido de urgência que leva, na reescrita, a uma constante aceleração do ritmo das cenas e da peça. Um teatro cinético, cinema (Grivel), em sintonia com o ritmo e a poética industrial do novo jornalismo (porque, ainda segundo Grivel – mas poderíamos falar em Godard -, “le journal a accéléré la littérature” /63/).

Talvez ainda mais decisivo, o Antony, modelo de um teatro estático (de stase) da paixão, apresenta-se-nos como um drama essencial (“les mots mêmes de la passion” /Villani/), caracterizado por uma linguagem voluntariamente pobre, minimal, intensiva e repetitiva (“message minimal: deux prénoms inlassablement redits, des ‘toi’, des ‘mourir’” /idem,92/).

Nos termos do Post-Scriptum do autor: “une scène d’amour en cinq actes, un développement pur et simple de passion, jouée par deux personnages entre quatre paravents, sans action et sans mouvement”.

Daí o efeito de realidade da visão (dos espectros) ou das vozes (II,I) que conduz, pelo poder de evocação (imaginária) dos nomes no discurso (“un mot, un mot, un seul! /.../ dans l’espoir de

ce mot! /.../ cette parole d'amour" /II,5/), à fusão de um Oui (e jouir) (re)fundador ("oui, oui, je t'aime...") que ganha o público.

Nos termos de Stendhal (Racine et Shakespeare), esses são os momentos de raptó, de ilusionismo perfeito (completo), os verdadeiramente "dramáticos": o efeito "trop vrai" de uma representação ("drame de théâtre") transformada em "action vivante", que consegue fazer "oublier l'illusion à force d'illusion"(Post-Scriptum).

O Antony de Alexandre Dumas, no quadro da estética da violência romântica [\[13\]](#) – que lhe comunica também uma dimensão mais "indicial" (de sugestão, impressionismo das "nuances") do que "mimética" ou "representativa" ("des couleurs": "peindre" /IV,6/) -, em termos estéticos mais contemporâneos, situa-se entre um teatro da crueldade (em cena) e um drama (performante) da expressão, "living theater" do "défoulement", "acting out" (primal) do Fantasma.

Como exemplo da sua teoria, o (melo)drama de Dumas realiza (e actualiza) o recalcado da representação, dos seus limites e aporia ("le spectateur dira/ C'est faux /.../ je ne la poignarde ni ne meurs" /IV,6/).

É esse o poder de (re)evocação ressurreicional, em cena e pela linguagem, do Fantasma, no episódio relatado nas Mémoires por Dumas: numa sessão em que a cortina correu mais depressa, Marie Dorval, já na ausência de Bocage, respondendo aos aplausos do público, teria repetido sozinha a cena final do "meurtre", exclamando: "Vous le voyez bien: je lui résistais, il m'a assassiné" /II, 412/.

Verdade do Fantasma e verdade do teatro como imaginário realizado e forma superior (acrescentada) de vida.

BIBLIOGRAFIA

BAUDELAIRE, Charles – «Salon de 1846 / Le Peintre de la Vie Moderne», Curiosités esthétiques/ L'Art Romantique, Garnier, 1962

La Fanfarlo/Le Spleen de Paris, Garnier-Flammarion n°478, 1987

COOPER, Barbara T. – “Parodie et Pastiche: la réception théâtrale d’Antony”, in Oeuvres et Critiques, n° XXI, I, 1996

DUMAS, Alexandre – Antony (c/ intd. GOREAU, Jean-Baptiste), La Table Ronde, La petite Vermillon n° 3I, 1994

Mes Mémoires, R. Laffont, Bouquins, 2 vols, 1989

GRIVEL, Charles /LEBLANC, Gérard – L’Aventure Cinéma et A. Dumas, ed. Ville de Villers-Cotterêts, 1994

MARCANDIER-COLLARD, Christine – Crimes de sang et scènes capitales- Essai sur l’esthétique romantique de la violence, P.U.F., 1998

NEBOUT, Pierre – Le Drame Romantique (1895), Slatkine, 1970

NOUTY, Hassan El – Théâtre et Pré-Cinéma – Essai sur la problématique du spectacle au XIX^e siècle, Nizet, 1978

STENDHAL – Racine et Shakespeare, Garnier-Flammarion n°226, 1970

UBERSFELD, Anne – “Structures du théâtre d’A. Dumas père”, in Linguistique et Littérature, Colloque de Cluny, La Nouvelle Critique, 1966

“Désordre et Génie” in Alexandre Dumas- Europe n°490/I, 1970

Le Roi et le Bouffon- Essai sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839, Corti, 1974

Le Drame Romantique, Berlin, 1993

VILLANI, Jacqueline – “Sculpter dans l'éphémère. Quelques remarques sur le manuscrit d'Antony”, *Romantisme* nº99, 1998

“Les enseignements d'une réécriture” in ZARAGOZA, Georges (ed), *Horizons romantiques*, Publications de l'Université de Bourgogne, 1999

[1] Também para o escritor Eugène d'Ervilly, “les passions sont les mêmes au XV^e qu'au XIX^e siècle” e “le coeur bat d'un sang aussi chaud sous un frac de drap que sous un corselet d'acier” (IV,6). Repare-se na atenção dada por Dumas à forma de vestir de Antony: “Je dis costume, car, quoi que Antony fût vêtu, comme le commun des mortels, d'une cravate, d'un gilet et d'un pantalon, il devait y avoir, vu l'excentricité du personnage, quelque chose de particulier dans la mise de la cravate, dans la forme du gilet, dans la coupe de l'habit et dans la taille du pantalon (Mes Mémoires //II,463/). Jean-Baptiste Goreau, no Prefácio da sua edição da peça (La Table Ronde), refere-se também à preocupação de “montrer la ” e a atenção dada ao “effet visuel qu'ils produisent”, sublinhando a premência da questão da “moda”: “n'oublions pas que, dans ces débats à propos de mode, il s'agit parfois de vie ou de mort” (XXVI/XXXIII).

[2] “Le feuilleton” do IV^o acto, segundo Marie Dorval: “le feuilleton (...) c'est-à-dire l'apologie du drame moderne, la vraie préface d'Antony”, comenta Dumas (MM //II,469/).

[3] O seu lugar, do ponto de vista do género, é o do entre. É essa a opinião do actor Bocage que dá corpo, figura, a Antony :”Ce n'est ni une pièce, ni un drame, ni une tragédie, ni un roman; c'est quelque chose qui tient de tout cela” (MM //II,3II/). Obra, portanto, original e bastarda, nova e monstruosa (“un monstre “/id.,484/).

[4] Nas Mémoires (c.200), Dumas precisa esse corte da ilusão mimética produzido pelo excesso (de proximidade) do real :”Mais le jour où il arrive qu'un auteur moderne, plus hardi que les autres, va prendre les moeurs où elles sont, la passion où elle se trouve, le crime où il se cache et, moeurs, passion, crime, force tout cela de se produire à la scène en cravate blanche, en habit noir, en pantalon à sous-pieds et en bottes vernies,ouais! chacun se

reconnaît comme dans un miroir, et grimace alors au lieu de rire, attaque au lieu d'applaudir./Si j'avais mis à Adèle une robe du temps de Louis d'Orléans, eusse-je fait de l'adultère entre beau-frère et belle-soeur, personne n'eût rien dit" (II,475/6).

[5] A epígrafe da edição em livro da peça é, aliás, de Byron : "Ils ont dit que Childe Harold, c'était moi... Peu m'importe!". "Antony, c'était moi, moins l'assassinat. Adèle, c'était elle, moins la fuite", comenta nas Mémoires (II,472/4).

[6] Questão recorrente na obra de Dumas – a suspeita de uma tripla bastardia: pessoal, social e rácica- que o leva, logo nas páginas de abertura das Mémoires, a procurar rebater essas acusações: "Si j'avais été bâtard, j'aurais tout simplement accepté la barre, comme ont fait de plus célèbres bâtards que je ne l'eusse été /

[7] Como observa Christine Marcandier-Collard, no Romantismo, "cette école de poésie qui voit tout en rouge" (Dumas) – "nuage de sang" (palavra recorrente na peça) que serve de cortina de representação (do lcs) no Antony (I,6) -, o motivo do "crime" refere tanto uma crise do Sujeito como da sociedade ou da arte: a situação do Sujeito (

[8] Neste ponto, essencial, demarcamo-nos da interpretação de Anne Ubersfeld. No seu artigo do número dedicado pela revista Europe ao autor, escreve: "le drame proclame la faiblesse radicale de la révolte", "il est une célébration, une fête que la société se donne à elle-même en glorifiant le héros révolté /.../, dans le moment même où, s'agenouillant devant elle, il proclame la légitimité de sa propre condamnation" /II2/3/.

[9] Recorde-se o discurso de um dos críticos da época: "Cette pièce se divise en cinq actes, qui pourraient se distinguer ainsi: séduction, viol, adultère, rapt, et pour dénouement assassinat" (Cooper, 1996 :122).

[10] Violência especular que estilhaça (quebra) – como o "coup de pistolet" de Stendhal – os dispositivos (filtros) morais e ideológicos da representação. De acordo com a lógica de degradação da paródia, passa-se assim do "vidro partido" do drama de Dumas (didascália: "Antony paraît sur le balcon derrière la fenêtre, casse un carreau, passe son bras, ouvre l'espagnolette, entre vivement"), metáfora (melhor, catacrese gestual) do estupro (III,7), à sua literalização pela própria actividade do Bâtardi, "vitrier": processo, afinal, de evidenciação (redução degradante) do seu conteúdo sexual latente. "C'est le vitrier", exclama o personagem de Dupin/Dartois, que logo acrescenta: "Je les remettrais" /les vitres/. "Ma vertu !", profere

então Adèle: “Elle restera sur le carreau”, responde-lhe o Bâtardi (Cooper, 1996 :115). Duplo motivo “vitre” : “hymen” (“L’hymen est un lien charmant”, canta-se no desenlace), espelho (sempre a recompor) da moral pública.

[11] Jean-Baptiste Goureau refere-se também a essa estrutura de base (sensacionalista) do melodrama como “pièce à effets”, “clous”: “la pièce est construite sur cinq effets, à la fin de chaque acte (Antony arrache ses panssements – Adèle s’enfui, éperdue – le viol – les amants sont surpris enlacés – l’assassinat” /X/. Na época, sublinha-se essa tendência melodramática do drama romântico: caso de Hugo e em particular de Dumas. Para o conservador Pierre Nebout (Le Drame Romantique /1895/), “théâtral dans le lyrique et lyrique dans le dramatique”/31/, o drama romântico “a fini par ressembler au mélodrame” /275/; no caso de Dumas, “né pour le mélodrame”/290/, ele seria “responsable en grande partie de l’invasion du mélodrame dans le drame romantique”/294/.

[12] “Dumas écrit pour la vue”, observa Charles Grivel, que acrescenta: “L’expression, dans la scène dumasienne, dépasse la teneur du signe; c’est qu’elle est conçue pour être vue” /13/. “Primauté du montrer” (da “acção”) em relação ao “dire” (“récit”), também para Hassan El Nouty que, em apoio da sua leitura, cita um comentário de Gautier a propósito da Jeunesse des Mousquetaires (Théâtre Historique, 1849) (op.cit., pp. 77/87, em particular para o “drame historique”).

[13] Daí a persistência da passagem ao acto (violento) em cena que a paródia do Bâtardi, no discurso de Oscar Du/gibet (ie. do cadafalso), aqui autor de melodramas, por exacerbação, amplifica: “J’ai remarqué que dans mes pièces, lorsque je faisais fusiller le père, ou couper la tête à l’amant, les spectateurs, à la fin de l’ouvrage, sortaient tous avec l’idée pénible que cela n’était qu’une fiction. Pour remédier à cet inconvénient et porter le pathétique au plus haut degré, selon le goût du jour, moi, et les autres gens de lettres de mes amis, nous sommes en instance devant la Cour d’Assises pour obtenir de véritables criminels dont le supplice aura lieu sur la scène”(Cooper,1996 :123). A constância das referências à Lei (“code criminel”, “Cour d’assises”) mostra bem como é a relação com a Lei que está em causa e em cena. Assim, a tentativa de repôr a peça no Théâtre Français, em 1834, com Marie Durval, é proibida por Thiers. Comenta Dumas: “Antony, comme l’a très bien dit M.Lesueur, est un monstre; ce monstre s’est produit dans un de ces moments de dévergondage de la société qui suivent les révolutions, et où cette morale institution qu’on appelle la censure n’a pas encore eu le temps de s’établir et de fonctionner: de sorte que toutes les fois que la société ébranlée chancelle sur sa base, on joue Antony; mais toutes les fois que la société est sauvée, que la Bourse monte, que la morale triomphe, on supprime Antony”(MM /II,484/).