

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

### O CONTEXTO DE ENUNCIÇÃO E AS CONDIÇÕES SÓCIO-POLÍTICAS DE ENCENAÇÃO DA PEÇA *LE DEMI-MONDE*, DE ALEXANDRE DUMAS FILHO

Silvia Pereira Santos (UFRJ)

RESUMO: Este trabalho tem o objetivo de explorar as condições sócio-políticas que levaram o autor Alexandre Dumas filho a optar pelo *Théâtre du Gymnase* para estréia de sua peça *Le Demi-Monde*, em 1855. Utilizamos como fonte o prefácio presente na coletânea *Teatro Completo*, publicada em 1898, no qual o autor explica suas razões para escrever a peça, expondo suas reflexões sobre este teatro e os motivos da recusa do convite para a representação no *Théâtre-Français*. O quadro teórico, por sua vez, compreende a especificidade do diálogo teatral e sua tripla situação de enunciação, conceitos encontrados em *Pragmática para o discurso literário*, de Dominique Maingueneau (1996).

PALAVRAS-CHAVES: Drama burguês, enunciação, campo literário.

#### ALEXANDRE DUMAS FILHO E O *DEMI-MONDE*

Um dos autores dramáticos mais lidos do Segundo Império Francês, Alexandre Dumas filho nasceu em Paris, em 1824. Filho do celebrado romancista Alexandre Dumas com a costureira Catherine Laure Labay, foi legalmente reconhecido pelo pai somente aos sete anos de idade. Sua situação familiar tornou-se tema de grande parte de suas obras, mostrando um tom moralista que será uma de suas características mais marcantes.

Aliada às condições de seu nascimento e de sua história de vida, há que se considerar ainda, como fator de influência na obra de Dumas filho, a situação do teatro e das artes como um todo, no contexto histórico correspondente, o qual representa um momento crucial do desenvolvimento do campo literário. Na primeira metade do século XIX, havia uma subordinação estrutural da maioria dos escritores e artistas às instâncias políticas, não só devido às sanções que se impunham às publicações como também aos benefícios materiais e simbólicos oferecidos (tais como pensões, acesso

à possibilidade de se apresentar nos teatros, eleição para a Academia de Letras). O campo literário se constitui como tal por oposição a um mundo burguês, representado por camada emergente sem cultura que fez triunfar na sociedade o poder do dinheiro (BOURDIEU 1992).

Este campo literário em vias de desenvolver sua autonomia teve êxito em pressionar os escritores a seguirem suas normas específicas, como se afastar-se dos valores dominantes fosse uma condição *sine qua non* para honrarem seu estatuto de escritor. No entanto, a partir dos anos 1840, e principalmente após o golpe de Estado de 1851, o entusiasmo pelos prazeres e divertimentos fáceis, encorajados pelo regime imperial – destacando-se o teatro –, favorecem a expansão de uma arte comercial, submetida aos interesses do público. Trata-se de uma “arte burguesa”, da qual Alexandre Dumas filho será um dos maiores ícones e cujos representantes são em sua maioria escritores de teatro, ligados por origem, estilo de vida e sistema de valores aos grupos dominantes na sociedade. Esta ligação esclarece, enfim, o sucesso destes dramaturgos, dada a cumplicidade ética e política entre o autor e seu público, e lhes garante não só importantes benefícios materiais como também benefícios simbólicos, como a Academia, tida como um emblema da consagração burguesa (Alexandre Dumas filho foi eleito membro da Academia em 1874).

A questão da luta entre a constituição de uma família e a “irregularidade” parece ser um contínuo em suas obras, embora a protagonista de *A dama das camélias*, Marguerite Gautier, tenha contado com uma maior compaixão de seu criador do que Suzanne d’Ange, a personagem principal do *Demi-Monde*. A guerra contra o *demi-monde* é declarada, como bem pontua Noel (1912), e o egoísmo e a ambição de Suzanne na busca de um casamento, que lhe permitirá ter um lugar de respeito na sociedade, justificam plenamente a condenação da personagem que ele traz ao palco.

## CARACTERÍSTICAS DA ENUNCIÇÃO NO TEATRO

Segundo Maingueneau (2006), todo enunciado é o produto de um evento único, sua enunciação, que requer um enunciador, um destinatário, um momento e um lugar particulares. Este conjunto de elementos define a situação de enunciação. Para o autor, os textos literários apresentam o paradoxo de alcançar públicos indeterminados no tempo e no espaço (descontextualização), embora sejam produzidos para um certo tipo de público.

No texto literário e nas demais comunicações escritas, o narrador (enunciador) só sustenta o ato de narrar se um leitor (destinatário) o coloca em movimento. Por isso o destinatário ou receptor do texto literário também é chamado de co-enunciador, pois é ele que enuncia a partir das indicações do autor no texto da obra.

A enunciação no teatro, que interessa mais especificamente ao trabalho aqui proposto, caracteriza-se por ser dupla: não só a representação é um ato de enunciação, em que o autor se dirige a um público, como também, na própria situação represen-

tada, os personagens trocam frases em uma situação de representação supostamente autônoma. Além disso, a leitura do destinatário é dupla: além das representações ele tem acesso também aos textos da peça.

Há na enunciação teatral uma fonte enunciativa invisível, à qual Maingueneau denomina arqui-enunciador, que só entra em contato com seu público através da interpretação do diretor, que faz a mediação entre o texto e seus diversos receptores. Em um mesmo enunciado o espectador tem acesso, portanto, a três atos de enunciação distintos: autor-público virtual, diretor-público específico, personagem-personagem.

Observa-se, então, que o estudo dos diálogos teatrais deve contemplar os enunciados em suas duas vertentes: como conversa entre personagens e como enunciado dirigido ao público. Na peça *Le Demi-Monde*, percebem-se a inscrição do público alvo (burgueses) na própria obra e a utilização dos personagens como porta-vozes do autor Dumas filho.

Ao utilizar seus personagens como porta-vozes para difusão de seus ideais moralistas, Dumas filho deixa claro seu posicionamento no campo literário: é um defensor da arte burguesa. Posicionamento, termo chave da análise do discurso, relaciona-se, conforme explica Patrick Charaudeau (2006), à manutenção de uma identidade enunciativa: a escolha do gênero de discurso com o qual se vai trabalhar. Neste caso, a própria escolha do teatro em que a peça será encenada, o vocabulário, a linguagem, os valores definidos, as normas de comportamento social adotadas, entre outros recursos, indicam como o autor se situa neste espaço de conflito que é o campo literário. Embora os diferentes posicionamentos tendam a criar grupos, movimentos ou tribos, a identidade enunciativa não é fechada em si mesma: ela se mantém e se renova através do interdiscurso.

Todo discurso tem como propriedade estar em relação com outros discursos. O interdiscurso é um conjunto de gêneros que interagem em uma dada conjuntura, e está para o discurso assim como o intertexto está para o texto. O intertexto, por sua vez, é um conjunto de textos ligados por relações intertextuais, ou seja, relações entre textos em que um ecoa no outro.

O conhecimento destes conceitos é de suma importância para o trabalho aqui proposto, pois leva a observar as relações entre as peças de Dumas filho entre si, que demonstram sua identidade discursiva, e entre sua obra e outras obras contemporâneas, cujas diferenças e/ou semelhanças definem seu posicionamento. Além disso, facilitam o entendimento da estratégia do autor de adaptação de diálogos cotidianos da sociedade de sua época para a literatura e o teatro, que nada mais é do que um ilustrativo exemplo de interdiscurso.

## THÉÂTRE DU GYMNASÉ

O *Théâtre du Gymnase* foi construído em 1820. Na ocasião, servia à prática dos alunos do Conservatório, representando peças de um ato. Delestre-Poirson, primeiro

diretor do teatro, logo pôde pôr em cena peças que não ultrapassassem três atos, e se associou a Scribe por contrato exclusivo.

Os parisienses rapidamente adquiriram o hábito de freqüentar este teatro agradável e moderno (Poirson foi, desde 1823, um dos primeiros a instalar iluminação a gás), e lá aplaudir peças alegres e morais, mas por vezes também de tendências liberais como a peça de Scribe, intitulada *Avant, pendant et Après* (antes, durante e depois), que lhe atraiu em 1829 o descontentamento da Corte.

Fechado em junho de 1830 para reformas, o teatro retoma, após a revolução de julho, seu nome original (havia sido rebatizado em 1824 de *Théâtre de Madame* em homenagem à duquesa de Berry). Com Scribe e durante 25 anos instalou-se a prática de preconizar as virtudes burguesas e cívicas, na qual se destacam por exemplo a importância do pai de família e a vitória da sabedoria e da razão. Quando Poirson cedeu, em 1844, a direção do teatro a Montigny, este se deu conta de que o público começava a perder o interesse pelas obras edificantes e personagens puros, pobres e virtuosos. Assim, o *Gymnase* transforma seu repertório e inicia uma nova fase, como constatava Monselet em 1864:

Il est désormais tout acquis à ce genre dont il a singulièrement développé l'importance, c'est-à-dire l'étude des phénomènes de la passion, l'analyse des sentiments exceptionnels. Son répertoire est comme une audacieuse parenthèse ouverte dans la société actuelle. Il se plaît dans l'illicite, il va droit ou scabreux... A lui les situations compromettantes, [...] les effronteries calculées. Il a une loupe pour tous les scandales. Ses pièces durent toute une soirée, ses comédies ne reculent ni devant les coups de pistolet, ni devant les sanglots, ni devant les agonies. (TOPAL 2008)

Este período foi marcado por representações de Honoré de Balzac, Émile Augier, Georges Sand, Alexandre Dumas pai, Edmond About, pelas criações de Sardou, Feuillet e outros, mas principalmente pelas peças-tese de Alexandre Dumas filho, que o *Théâtre Du Gymnase* revelou ao público e à crítica. Como Scribe deixou sua marca na primeira fase do teatro, Alexandre Dumas filho foi o autor ideal do *Théâtre Du Gymnase* em sua nova fase.

Sarcey (1896) reconhece em Dumas filho um mestre por ter estudado profundamente os costumes de seu tempo, e considera a peça *Demi-Monde* não só uma obra de ponderação e maturidade como uma recriação da chamada *Comédie-Thèse*. Para ele, Dumas tem uma tese e a atesta ao longo da peça, de forma viva e apaixonada, e cada uma das peças seguintes será uma tese em ação, pois, mais do que um homem de teatro, Dumas quis ser um moralista.

Segundo Sarcey, a *Comédie-Thèse* tem a dualidade de ser uma força, porque apaixonada os contemporâneos falando dos problemas que lhes preocupam, e uma fraqueza, porque os problemas, uma vez resolvidos, não mais interessam às gerações seguintes, tornando-se meras especulações arqueológicas. A *Comédie-Thèse* “caduca”

quando a sociedade muda, tornando-se, com o passar do tempo, objeto de curiosidade e de estudo para os letrados.

### THÉÂTRE-FRANÇAIS (COMÉDIE-FRANÇAISE)

O *Théâtre-Français* foi criado em 1680 por um decreto real de Luís XIV, cujo objetivo era a unificação das companhias de teatro rivais: a do Hotel Guénégaud, herdeira de Molière, e a do Hotel de Bourgogne, especializada em tragédia. Criou-se uma companhia única dos atores do rei, subvencionada por ele e detentora do monopólio da criação dramática em Paris. A denominação *Comédie-française* espalha-se para designar a privilegiada companhia de atores do rei, por oposição à escola italiana, que teve grande influência na formação do teatro francês.

Com a revolução de 1789, a *Comédie-Française* perde seus privilégios: as subvenções são cortadas e o monopólio é quebrado. A liberdade dos teatros, proclamada em 1791, proporciona a concorrência e dissidências internas, encarnadas na figura de Talma, revolucionário oriundo da recém-criada Escola dramática. Em 3 de setembro de 1793, o “Teatro da Nação”, como ficara conhecido, foi fechado por ordem do Comitê de Saúde Pública, e seus atores foram condenados à prisão. Salvos da guilhotina e libertos após os acontecimentos do Termidor, foram dispersos nos diferentes teatros de Paris, mas vão retomar suas apresentações no *Théâtre-Français de la République* em 1799, na rua Richelieu, sua atual sede. Em 1804, os atores da *Comédie* assinam um novo contrato de sociedade, e, em 1806, Napoleão restabelece parcialmente o monopólio e reorganiza os teatros de Paris.

A partir de 1831 a *Comédie-Française* passa à tutela do Ministério do interior, e neste momento há um aumento na subvenção. Em 1833 os atores da *Comédie* deixam a gestão de seus negócios a cargo de um “diretor-gerente”, e sofrem com a concorrência dos teatros de Boulevard.

Se no final do século XVIII a cena foi tomada pelo grande ator François-Joseph Talma, será dominada, durante o segundo quartel do século XIX, por Elisabeth Rachel Félix (1821-1858), conhecida como Rachel. Sua estréia, em 1838, ressuscita o interesse do público pela tragédia clássica, e seu sucesso garantiu-lhe uma posição privilegiada dentro da companhia. É este interesse predominante pela tragédia e o “reinado despótico” de Rachel que caracterizam a *Comédie-française* e seu público nesta época e a eles Alexandre Dumas filho atribui sua recusa ao convite para estréia da peça *Le Demi-Monde* neste teatro.

Na segunda metade do século XIX, a figura do administrador geral do *Théâtre-français* implementado em 1850 vai modificar sensivelmente seu funcionamento. O administrador é nomeado pelo governo, e a ele cabe a escolha da programação. E é assim que o teatro naturalista e a comédia burguesa se impõem ao repertório da *Comédie-française*.

## PREFÁCIO DA PEÇA *LE DEMI-MONDE*

Alexandre Dumas filho inicia o prefácio da peça *Le Demi-Monde* contando como teve a idéia de escrevê-la. Narra como conheceu o *demi-monde*, e então se entende por que seu teatro é tido como realista: reconhece-se imediatamente cada um dos personagens que “criou” (ou copiou) para a peça nas situações por ele narradas e nas pessoas por ele descritas e ditas freqüentadoras deste nicho social.

Realidade muito peculiar da cidade de Paris do século XIX e por isso de difícil tradução atualmente, o *demi-monde*, para Dumas filho, se refere, conforme definição dada no prefácio da obra, a um “mundo de mulheres desclassificadas”. De acordo com o *Trésor de la Langue Française*, os dicionários normalmente citam esta definição de Dumas filho, que teria sido feita com a intenção de compor os dicionários do futuro, definição esta que o autor distingue da “barafunda das cortesãs”: “Le demi-monde ne représente pas comme on l’imprime, la cohue des courtisanes, mais la classe des déclassées”; segundo ele, não é qualquer mulher que pode pertencer ao Demi-Monde: “N’est pas du Demi-Monde qui veut. Il faut avoir fait ses preuves pour y être admise” (DUMAS fils 1898: 11). Ou seja: é um mundo composto por mulheres cujas raízes estão na “sociedade regular”, mas que resolveram desertar, sobretudo em nome de um amor questionável. Mas é um mundo que também acolhe jovens que começaram a vida por uma falta, mulheres que vivem maritalmente com um homem do qual portam o nome, entre outras. Dumas filho admite que os “diferentes mundos se mesclaram nas últimas oscilações do planeta social”, e teme que as “inoculações perniciosas” resultantes deste contato se generalizem, que sua definição seja para seus descendentes nada mais que um “detalhe puramente arqueológico”, e que eles confundam “o alto, o meio e o baixo”:

Malgré tout, il ne faut pas nier que les différents mondes se sont mêlés si souvent dans les dernières oscillations de la planète sociale, qu’il est résulté du contact quelques inoculations pernicieuses. Hélas! j’ai grand peur, au train dont la terre tourne maintenant, que la bousculade ne devienne générale, que ma définition ne soit pour nos neveux un détail purement archéologique, et que, de bonne foi, ils n’en arrivent à confondre bientôt le haut, le milieu et le bas. (DUMAS fils 1898: 12)

Após este panorama sobre o significado do *Demi-Monde*, o autor envereda pelas questões políticas e administrativas que envolvem a peça. Comenta que tão logo terminou de escrever um ato da peça, foi procurado por M. Fould, ministro da casa do imperador e das belas-artes, que lhe questionou sobre seu trabalho. Face à resposta de que escrevia uma comédia em cinco atos para o *Gymnase*, o ministro perguntou se seria possível reduzi-la a três atos, e como obteve não como resposta, anunciou que a peça certamente seria encenada no *Théâtre-français*, tendo a administração decidido, na véspera, que o *Gymnase* e outros teatros de gênero não poderiam representar obras com mais de três atos. M. Fould acrescentou que esta decisão fora tomada, sobretudo, para forçá-lo a ir ao teatro para o qual lhe chamava seu talento.

Segundo Dumas filho, por mais lisonjeado que tenha ficado com a proposta, achou por bem não aceitar, pelas seguintes razões: já tinha firmado compromisso com o diretor do *Gymnase*, Montigny; já havia prometido papel à atriz Rose Chéri; enfim, desejava ter o direito de escrever para o teatro que lhe convinha. E são estas razões que ele vai enumerar que nos serão importantes do ponto de vista histórico, caracterizando o contexto de enunciação da peça e o posicionamento do autor no campo literário.

M. Fould ofereceu a Dumas filho as mesmas vantagens que teria no *Gymnase*: sua peça seria recebida sem leitura prévia e sem passar pelo comitê de análise, teria prêmios equivalentes aos que teria no *Gymnase*, teria os melhores atores e as repetições não durariam mais de seis semanas, começando oito dias após a entrega dos cinco atos. Quanto ao tema da peça, assunto que mais preocupava Dumas filho no que se referia à troca de teatros, uma vez que chocaria as tradições da grande cena trágica do *Théâtre-français*, revelou-se a razão principal para o convite ao autor: a intenção era violar as tradições e sacudir o público, que começava a se entediar.

Ainda utilizando as palavras de Dumas filho, naquele momento:

Mademoiselle Rachel, dont personne plus que moi n'a admiré le talent, régnait alors despotiquement, comme régnent tous les artistes d'une valeur exceptionnelle. [...] Elle excluait ainsi la littérature contemporaine, qui, si inférieure qu'elle fût à celle du XVII siècle, avait le droit de vivre cependant et se répandait alors dans les théâtre de genre, à la tête desquels le *Gymnase* s'était placé. (DUMAS fils 1898: 15)

Segundo ele, ela era ao mesmo tempo o sucesso e a ruína, a vida e a morte do teatro, pois quando ela não encenava o público se dirigia a outros lugares.

Este foi o motivo pelo qual o administrador do *Théâtre-français*, segundo Dumas um “homem de gosto e de iniciativa”, para encontrar equilíbrio e fazer um contraponto à individualidade de Rachel, procurou obter talentos jovens, e, dentro deste programa, Dumas filho e seus “quadros indecentes” tornaram-se “objetos de primeira necessidade”. Daí a resistência de Dumas: por considerar a peça *Le Demi-Monde* um trabalho que determinaria sua posição na carreira, desejava então travar sua batalha em terreno conhecido e favorável: o *Théâtre du Gymnase*...

Finalmente, Dumas filho explica como conseguiu o que queria. Experiente em matéria de censura (suas duas peças anteriores haviam sido condenadas, mas foram representadas), entregou ao ministro um manuscrito cujo formato, sabia ele, não o agradaria, visto que apresentava seu procedimento padrão, que não era bem visto: a peça foi escrita como se os personagens estivessem vivos, a linguagem que utilizavam era a linguagem do dia-a-dia. Além disso, o autor esperou para entregar a peça no momento em que Scribe anunciava sua grande peça *La Czarine*, cujo papel principal fora escrito para Rachel – obra muito mais adequada ao cenário do *Théâtre-français*. O desfecho se deu conforme o esperado e desejado: *Le Demi-Monde* foi tida como mais inadequada que as duas anteriores, e, segundo o autor, após várias leituras

ras secretas, sendo uma diante de Suas Majestades, o tema da peça, “le milieu où elle se développait, la forme dans laquelle elle était écrite, étaient incompatibles avec la première scène du monde” (DUMAS fils 1898: 19). Como recompensa, foi autorizado a voltar ao *Gymnase*, onde fora restabelecido o direito de representar obras de cinco atos...

## CONCLUSÃO

As características e as políticas do *Théâtre du Gymnase* e do *Théâtre-français* anteriormente expostas neste trabalho, com base em documentos das próprias instituições (o portal oficial do primeiro na internet, e a edição comemorativa da criação do *Studio-Théâtre*, terceira construção componente da *Comédie-Française*, da revista *Connaissance des arts*, cujo prefácio foi escrito por Jean-Pierre Miquel, administrador geral do teatro), são corroboradas neste depoimento de Dumas filho.

Várias questões estão presentes na enunciação do autor: a liberação do *Théâtre du Gymnase* para peças em mais de três atos, a figura do administrador do teatro e seu poder de decisão sobre a programação, a mudança no repertório do *Gymnase* promovida por Montigny e a guinada em direção ao drama burguês – para o qual Dumas filho foi considerado ideal, a organização em uma companhia única de teatro, que ainda hoje prevalece na *Comédie-Française*, a hegemonia de Rachel na *Comédie-Française* e sua influência sobre o interesse do público pela tragédia. Assim, sua opção pelo *Théâtre du Gymnase* para estréia da peça, em 1855, não só demonstra seu posicionamento no campo literário como defensor da arte burguesa, ao dirigir-se diretamente a este público específico que frequenta o teatro em questão, como dá forma aos estudos dos diálogos teatrais, que percebem a sutileza de sua tripla enunciação: o diálogo autor-público virtual relegou a obra à posteridade, embora ela não seja de interesse geral por se tratar de uma comédia de costumes muito típicos do século XIX; a relação entre personagens nada mais é do que uma feliz tentativa de transcrição de uma realidade burguesa da época; e o diálogo diretor-público específico levou em consideração a realidade de cada teatro e sua historicidade (a mesma peça foi encenada com êxito em 1874 na *Comédie-Française*, quando as condições de aceitação da peça neste teatro haviam mudado).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

CHARAUDEAU, Patrick, & Dominique Maingueneau. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2006.



DUMAS fils, Alexandre. *Théâtre complet avec préfaces inédites*. T. II. Paris: Calmann Lévy, 1898.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

MIQUEL, Jean-Pierre et al. *Comédie-Française*. Connaissance des arts, 1996.

TOPAL, Eron. Une Histoire du théâtre du gymnase. Disponível em <http://www.theatredugymnase.com/theatre.html>. Acesso em 09/07/2008.

NOEL, Carlos Martin. *Les idées sociales dans le théâtre de A. Dumas fils*. Paris: A. Mes-sin, 1912.

SARCEY, Francisque. Alexandre Dumas fils. *Cosmopolis, Revue internationale*, 1.1 (jan-vier 1896): 171-183.

ABSTRACT: The purpose of this paper is to explore the social and political conditions that led the author Alexandre Dumas Jr. to choose the *Théâtre du Gymnase* to the release of his play *Le Demi-Monde*, in 1855. The source used was the prelude presented in the collection *Complet Theater*, published in 1898, in which the author explains his reasons to write the play focusing on this theater and to refuse representing in the *Théâtre-Français*. The theoretical basis comprehends the specificity of the theatrical dialogue and its triple situation of enunciation, concepts founded in Dominique Maingueneau's *Pragmática para o discurso literário* (1996).

KEYWORDS: Bourgeois drama, enunciation, literary field.

Recebido em 26 de setembro de 2008; aprovado em 30 de novembro de 2008.