



A história com ficção em Alexandre Dumas: o exemplo das *Mémoires de Garibaldi* (1860).

Isabella Nogueira¹

Recebido em: 31/03/2019

Aceito em: 27/04/2019

RESUMO

O artigo propõe um estudo introdutório sobre a concepção de História em Alexandre Dumas e entre os românticos, nesse sentido o problema é: são as *Mémoires de Garibaldi*, publicadas em 1860 na cidade de Paris por Alexandre Dumas, uma fonte possível para o conhecimento da História? Como lidar com a relação de seu aspecto ficcional e histórico? A nossa análise se constituirá a partir do ponto de vista do autor, Alexandre Dumas. O interesse nas *Mémoires de Garibaldi* se dá pela sua estrutura particular de publicação.

Palavras-chave: Giuseppe Garibaldi. Alexandre Dumas. História. Ficção.

The history with fiction in Alexandre Dumas: the example of the *Mémoires de Garibaldi* (1860).

ABSTRACT

The article wants to propose an introductory study on the conception of History in Alexandre Dumas and among the romantics, in this sense the problem is: are the *Mémoires de Garibaldi*, published in 1860 in the city of Paris by Alexandre Dumas, a possible source for the knowledge of Story? How to deal with the relation of its fictional and historical aspect? Our analysis will be constituted from the point of view of the author, Alexandre Dumas. The interest in the *Mémoires de Garibaldi* is due to its particular structure of publication.

Keywords: Giuseppe Garibaldi. Alexandre Dumas. History. Fiction.

¹ Doutoranda em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Mestre pela Universidade Federal de Goiás (UFG - 2018) e licenciada pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO - 2015) em História. Bolsista CAPES. E-mail: granataisabellan@gmail.com. Curriculum Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3412909210231285>



1 INTRODUÇÃO

Então, quando o historiador pegar a caneta para escrever essa maravilhosa epopeia ele ficará feliz de encontrar, apesar da sua realidade, em uma testemunha quase ocular, fatos pitorescos.

Alexandre Dumas, *Les Garibaldiens*.

Ao colocar como objetivo o estudo da produção da obra *Mémoires de Garibaldi* durante o mestrado foi inevitável não pensarmos nas palavras de Roger Chartier² quando este nos fala sobre representações e práticas. Por onde inicia-se a pensar a materialidade da obra que por meio dessas noções complementares torna-se produtora de um discurso, o trabalho histórico instaura-se além da textualidade das memórias de Garibaldi.

Por exemplo, em um livro que é um objeto bem conhecido pela nossa sociedade, “para sua produção, são movimentadas determinadas práticas culturais e também representações, sem contar que o próprio livro, depois de produzido, irá difundir novas representações e contribuir para a produção de novas práticas” (BARROS, 2003, p. 160).

Com isso queremos refletir sobre sujeitos produtores e receptores de cultura que a produzem e transmitem. Nesse sentido é através a ideia do historiador francês que chegamos a querer realizar uma análise em direção a história. O que se pensava por História? A que ponto essa obra aproxima-se com essa prática?

Quando se fala que as *Mémoires de Garibaldi* foram comentadas e publicadas por Alexandre Dumas em 1860 na cidade de Paris, de imediato associamos essa obra a literatura e pensamos em seu mundo ficcional. Contudo, durante muito tempo as memórias publicadas pelo literato foram utilizadas como única fonte histórica, levando ao esquecimento as memórias autobiográficas de Garibaldi sem a interferência de Dumas. Vemos isso também em autores recentes como nas biografias de Garibaldi escritas por Scirocco (2011) ou Milza (2013). Isso reforça-se quando ao ler a obra encontram-se claras evidências da escrita do literato. Esse artigo desenvolve-se sobre um aspecto identificado durante a pesquisa de

² Sobre essa questão, ver: CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difusão Editora, 1988. Ver também: CHARTIER, Roger. **Cardenio entre Cervantes e Shakespeare: História de uma peça**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012. Com o objetivo de entender a autoria de uma peça perdida, Roger Chartier desenvolve um trabalho em que, utilizando-se das ideias de suas categorias de prática e representação, explicita as convenções no interior das quais a obra pode ter sido produzida e compartilhada.



mestrado,³ onde o objetivo foi questionar e refletir sobre o processo de produção desta obra e que será melhor analisado durante o doutorado, sendo esse artigo uma introdução aos estudos sobre ficção e história. Hoje as memórias apresentadas por Dumas não são desconsideradas como fonte, porém são analisadas com outro olhar. Michel de Certeau (2011) já nos advertia sobre a dimensão artística do trabalho do historiador:

Ao colocar a escrita como uma das três partes da operação historiográfica, Certeau indica a relevância que esta possui no ofício do historiador. A importância deste ato não se limita apenas ao conteúdo que esta traz em si, mas também à forma de sua produção, pois por meio desta podemos compreender qual seu contexto de produção e qual o lugar social que seu autor ocupa. No processo de gerar um produto, Certeau já indica a presença da dimensão artística no trabalho do historiador, mostrando que nesta operação o aspecto ficcional está inserido. Ao propor um papel criador no ofício do historiador, associado com um método de pesquisa documental, o autor mostra a História como um misto entre ciência e arte (ALMEIDA, 2016, p. 210).

Aspecto este que não se distancia da produção de pensamento no século XIX. Podemos afirmar que o debate sobre cientificismo, realidade e ficção, era bem acalorado entre as várias disciplinas em gestação. No prefácio da obra *Mémoires de Garibaldi*, Dumas fez uma panorâmica dos acontecimentos passados, começando a narrativa com a seguinte frase: “Todas as coisas do presente têm sua raiz no passado; portanto é impossível começar qualquer narrativa, quer seja a história de um homem ou aquela de um acontecimento, sem dar uma olhada no passado”.⁴ Além disso, seu objetivo era publicar memórias, as quais fazem “parte das escrituras do eu” e “devem ser entendidas como a narrativa de uma vida em relação à história de seu tempo” (MENDES, 2007, p. 43).

O contato do homem com o tempo e com o espaço modifica-se durante o período moderno. A História, que estava tornando-se disciplina, é reinterpretada pelo movimento romântico, “o discurso histórico sofre mudança revolucionária. Deixa de ser meramente descritivo e repetitivo para se tornar basicamente tanto interpretativo quanto formativo, genético. É a história que produz a civilização. Mas não a História, e sim as histórias”. A sua fonte não é a ação isolada do homem, mas deste em relação ao mundo em que vive, procura-se um indivíduo “fantasioso, imprevisível, de alta complexidade psicológica, centrado na sua

³ NOGUEIRA, Isabella. **Um conúbio intrigante na construção do herói romântico**: Os caminhos da produção das *Mémoires de Garibaldi* (1860), de Alexandre Dumas. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2018 In: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8478>

⁴ “Toute chose présente a sa racine dans le passé; il est donc impossible de commencer un récit quelconque, que ce récit soit l’histoire d’un homme ou celle d’un événement, sans jeter un regard sur le passé” (DUMAS, Alexandre. **Mémoires de Garibaldi par Alexandre Dumas**. Bruxelles: Meline Cans et C. 1860g. Disponível em: Biblioteca nacional do Rio de Janeiro / Real Gabinete (impresso), v. 1, p. 1.



imaginação e sensibilidade, gênio intuitivo investido de missão por lance do destino ou impulso inerente à sua personalidade”. Esse é o herói romântico que vive entre a vontade social e aquela pessoal (GUINSBURG, 2010).

No final do século XVIII teve início uma nova visão sobre o tempo, ou melhor, uma consciência sobre ele. A noção de continuidade dos tempos começa a fazer parte da preocupação de artistas e estudiosos. Essa nova noção levou ao caminho da reflexão sobre os tempos e suas interfaces, como também sua influência na organização das sociedades.

Koselleck (2006) nos diz que foi exatamente durante o período moderno que as categorias espaço de experiência⁵ e horizonte de expectativa⁶ adquiriram uma qualidade historicamente nova.

A descoberta de um novo horizonte de expectativa e de um novo espaço de experiência fez com que se cunhasse o conceito de progresso:

O conceito de “progresso” só foi criado no final do século XVIII, quando se procurou reunir grande número de novas experiências dos três séculos anteriores. O conceito de progresso único e universal nutria-se de muitas novas experiências individuais de progresso setoriais, que interferiam com profundidade cada vez maior na vida cotidiana e que antes não existiam (KOSELLECK, 2006, p. 317).

Esse progresso universal era guiado pela ideia de aperfeiçoamento (*perfectionnement*), principalmente presente na França. A partir de então, a história era vista como um contínuo processo de aperfeiçoamento e, para tanto, seria necessário também planejá-lo e colocá-lo em prática. Esse planejamento recobria toda a ação do homem dos processos políticos, econômicos ou culturais. A revolução, por exemplo, antes vista como um processo de retorno ao antigo, durante o início do século XIX, passou a ser vista como uma ruptura, ruptura que levaria a um novo tempo.

Quando falamos em progresso costumamos associá-lo ao futuro, contudo, podemos dizer que não foi somente o futuro que preocupou a sociedade da época. Ao contrário, ao

⁵ “Tem sentido se dizer que a experiência proveniente do passado é espacial, porque ela se aglomera para formar um todo em que muitos estratos de tempos anteriores estão simultaneamente presentes, sem que haja referências a um antes e um depois. Não existe uma experiência cronologicamente mensurável – embora possa ser datada conforme aquilo que lhe deu origem –, porque a cada momento ela é composta de tudo o que se pode recordar da própria vida ou da vida de outros”. (KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006, p. 311)

⁶ “Horizonte quer dizer aquela linha por trás da qual se abre no futuro um novo espaço de experiência, mas um espaço que ainda não pode ser contemplado. A possibilidade de se descobrir o futuro, apesar de os prognósticos serem possíveis, se depara com um limite absoluto, por ela não pode ser experimentada.” (KOSELLECK, Op. Cit., p. 311)



longo do século XIX surgiu uma tentativa de opor-se a esse progresso iluminista criticando a ideia de “leis universais” ou “liberdade em geral”. Aliás, era necessário o estudo dos homens concretos e particulares, conhecer e compreender sua história, ideia que posteriormente foi incorporada ao “progresso” (REIS, 2002).

A principal consequência da Revolução Francesa, durante o século XIX, foi uma mudança profunda na percepção do tempo, que levou à “redescoberta da história”. Este complexo evento revelou a história em duas direções: do presente ao passado, do presente ao futuro. A história foi redescoberta seja como produção do futuro, seja como reconstrução do passado. O revolucionário tempo burguês, acelerado em direção ao futuro, utópico, confiante na Razão e na capacidade dos homens de fazerem a história encontrou a resistência de um tempo aristocrático, desacelerado, retrospectivo, reflexivo, meditativo, contemplativo, que desconfiava da Razão e suspeitava dos seus pretensos portadores e parceiros do futuro (REIS, 2002, p. 2).

Silva (2009), em seu texto *Do utopismo iluminista ao (anti)utopismo romântico: a crítica romântica da razão utópica*, apresentou-nos um homem dividido, desde a Revolução Francesa, entre um agente potencial e um nada. Pelo fato de viver em situações fluidas e não mais concretas, o indivíduo romântico vê dentro de si um revolucionário e um burguês que não pode acomodar-se, sob o risco de desabar no tédio da vida.

Foi entre passado, presente e futuro que a filosofia histórica romântica orientou-se. Definir o que foi é praticamente impossível porque, mais do que um movimento em si, foi uma esfera que envolveu muitos aspectos do período, uma forma de crítica do modo de ver-se e viver o cotidiano. É uma junção entre consciência do tempo e consciência do eu, que mais tarde ajudou a pensar a história como um processo vinculado ao homem e não mais à natureza, o moderno conceito de história.⁷

Contudo, podemos nos utilizar das palavras de Silva, ao argumentar que:

O romantismo significou a revolta do individual contra o todo e a esfera estética foi erigida como o principal sistema na sociedade com a função de refletir e apresentar esta revolta do indivíduo contra o todo, seja este pensado como um modelo, um arquétipo, uma cidade ideal ou uma utopia “perfeita” (SILVA, 2009, p. 308).

Mendes (2007), quando nos falou do romantismo, aproximou-o de um interesse muito grande, a História como passado. Silva, ao contrário, nos falou de um interesse que foi se tornando cada vez mais forte pelo futuro, e, por último, Saliba (2003) nos convidou a ser um pouco mais cautelosos, dizendo que não podemos definir o romantismo por uma categoria do

⁷ “Tornou-se possível compreender a história como um processo, desencadeado por forças imanentes não mais derivadas de determinações naturais e, com isso, não mais explicável, de forma suficiente, a partir de relações causais” (KOSELLECK, op. cit., p. 132).



tempo, e sim pela relação que se começou a pensar. No entanto, Reis (2002) apresenta a tese de que o homem desse período tinha de escolher entre um lado ou outro, como exposto: ou ele era um revolucionário ou um conservador. Na verdade, encontramos várias discussões muito acaloradas na Europa, durante o século XIX, de teses da filosofia e da história (REIS, 2002).

Quando o caminho pouco satisfazia o sentimento do homem, segundo Saliba (2003), era o momento em que ele saía à procura de outro caminho. Essa procura, quando não mais se satisfazia com o passado, o levava em direção ao futuro, nesse caso à utopia. A necessidade era estabelecer seu lugar no mundo, ansiava por um tempo no qual finalmente poderia ver realizarem-se os ideais humanos de felicidade, bondade e perfectibilidade.

Quando a utopia não mais era espacial e ocorreu sua temporalização, no final do século XVIII, Koselleck (2013) argumentou que o caminho buscado era o da perfeição. Entretanto, com o passar dos anos, essa utopia, vista como o caminho da felicidade, foi tornando-se cada vez mais uma utopia com tendência negativa, segundo o mesmo autor. Ou seja, começou-se a perceber que a utopia de um mundo perfeito não era possível, porque levaria ao controle da vida de cada indivíduo. O final não era mais feliz. Tornando-se assim uma distopia.

Para Silva (2009), a utopia é uma distopia por ser impossível ao mundo atingir a perfeição e a felicidade para todos, já que isso levaria a um controle da vida, a um movimento totalitário. Isso foi percebido pelos românticos que, por isso, tanto combateram a utopia clássica iluminista. O autor, explicando melhor esse cenário de criação utópica, nos disse que temos, por um lado, uma “febre utópica no século XIX” e, pelo outro, um combate ferrenho a ela e que efetivamente levou a uma criação de distopias.

É importante que entendamos essa busca do “nenhum lugar”⁸ porque nos mostra o momento de transição que o homem estava vivendo: uma consciência de si no espaço e no tempo. Desse modo, ainda não se sabia o que era esse espaço e tempo e por isso a intensa busca. Esse conhecimento chegou até nós principalmente por meio de obras literárias, biográficas e autobiográficas. Temos, por exemplo, Musset (MUSSET, 1971 *Apud* SALIBA, 2003, p. 26), que nos disse:

⁸ “A utopia, mesmo se sofreu um processo de temporalização, não deixou de apresentar seu lado espacial, até porque inicialmente esse era o caminho que ela seguia. Mercier, com a obra *O ano 2440* (1770), nos apresenta um novo lugar, distante não só de forma espacial, mas também temporalmente. Uma utopia distante de qualquer comprovação”. (KOSELLECK, 2014, p. 121-138).



O século presente, que separa o passado do futuro, sem ser nem um nem outro e se parecendo com ambos ao mesmo tempo, e no qual, a cada passo dado, não se sabe se marcha sobre uma semente ou sobre uma ruína [...] toda a doença do século presente provém de duas feridas: tudo o que era deixa de ser, tudo o que será não é ainda. Não busqueis fora daí o segredo dos nossos males.

Saliba (2003, p. 316-317) vai dizer que existe, além de uma temporalização da utopia, uma estetização desta, que, dependendo da modalidade que elege, leva a uma distopia. Trata-se, no período romântico, de um grito de “libertação das amarras da razão iluminista. Realizar a utopia significa poetizar o mundo”. O lema seria “a imaginação no poder”. É um movimento que ataca a utopia clássica, como também a incorpora em sua nova forma.

Os românticos que combatem a utopia clássica da razão iluminista buscam o que eles chamam de criticidade. O crítico intervém “como um agente de romantização do mundo, de conexão entre o real e o ideal”. A utopia por esse ato da crítica só poderia ser “pensada de modo plural, aberto, efêmero”. “O mundo e sua obra é constantemente recriado pelo ato crítico” (SALIBA, 2003, p. 317).

A escrita e a obra tornam-se peças fundamentais para esse processo crítico que quer questionar o cotidiano e por meio disso denunciar e recriar. Esse ato, contudo, não levou só à formação de utopias, mas, como vimos antes, também a uma busca da história.

Identificamos que as *Mémoires de Garibaldi* estão inseridas na prática de se pensar a história, essa prática pode ser pensada por dois aspectos, uma negando que textos de memórias, biografias e autobiografias se aproximem do que é história assim como argumenta José Leão de Alencar Junior:

Na segunda metade do século XIX, a História passa a se autoconsiderar como “ciência autêntica”, movida que estava pelas ideias positivistas e pelas pretensões de conquistar sua autonomia frente à literatura. Sua transformação em ciência transformou a literatura em um pesadelo, que punha sob ameaça o corte epistemológico proposto. A separação deveria ser ao máximo demarcada, para que as solicitações do saber não fossem sufocadas pela demanda das produções estéticas. Poetas como Schiller e Lamartine permitiam-se escrever história, num período em que Barante e Thierry eram influenciados pela novela de Walter Scott e de Chateaubriand. Como observa Linda Orr. Balzac considerou sua “história dos costumes sociais” bastante superior às “secas e entediadas nomenclaturas de fatos chamadas de Histórias”. Os leitores de Alexandre Dumas poderiam ser considerados historiadores em potencial, a quem só faltaria entregar-se ao prazer mais puro e à cor verdadeira (ALENCAR, 1996, p. 58).

E outra que se aproxima da análise de Stephen Bann (1994), em que propõe analisar as produções da época como a busca de um outro “idioma histórico”, ou seja, “um modelo historiográfico que solicitava recursos estilísticos e reservas de força criativa”.



É no bojo desta fermentação de novas visões do passado que o autor identifica o aparecimento de uma nova espécie de museu histórico promovido, dentre outros, pelos “antiquarii” Bryan Fausset e Du Sommerard. Os objetos “históricos”, que eram reunidos apenas com base na contiguidade cronológica, passaram a ser dispostos de maneira a produzir a recriação de um ambiente historicamente “autêntico” (p. ex. o quarto de um palácio da renascença). O significado desta nova forma de coleção era justamente proporcionar o irresistível senso de uma imediata e autêntica experiência do passado. Ao visitante do museu era dada a ilusão de reviver o passado, como se o passado tivesse voltado à vida para ser diretamente vivenciado. Este processo de recuperação histórica e arqueológica empreendido pelos antiquários foi marcado por um forte caráter afetivo, fomentando o mito da historiografia romântica de que o passado poderia ser “ressuscitado”. O metucioso registro do detalhe também não escapou à pena de poetas e romancistas, incidindo diretamente na produção de narrativas pitorescas e dramáticas. O efeito ornamental das descrições no texto parecem indicar que a possibilidade de “visualizar o passado” deixava de ser uma questão de representação visual apoiada no uso de iluminuras, vinhetas e gravuras, passando a ser predominantemente mediada pela palavra impressa. Os borrões de tinta do poeta Victor Hugo, representando castelos, brasões e paisagens também são analisados por Stephen Bann como elementos que possibilitam a reconstrução de sua imaginação histórica. De qualquer maneira, este fascínio pela autenticidade, ainda que travestido de uma fantasia da materialização de um passado imaginário, ilustrava o prestígio das fontes e dos fatos na construção das narrativas ficcionais e históricas (BANN, 1994, p. 56).

A obra *Mémoires de Garibaldi: traduits sur le manuscrit original par Alexandre Dumas* foi um trabalho singular empreendido por Alexandre Dumas e Giuseppe Garibaldi no ano de 1860 entre a França e a Itália, tendo sido publicado em Paris. Sua singularidade reside na impossibilidade de um exato posicionamento da obra em um gênero de escrita. De imediato, pode-se pensar que é um livro de memórias, ou uma autobiografia ou uma biografia, no entanto, não se encontra em sua textualidade e em seu mecanismo de produção apenas um gênero. O título leva ao engano. É nessa particularidade que começamos a entrever o campo da história e que História é essa para Dumas?

O interesse pela história passou por todas as obras de Dumas, das novelas, aos romances e biografias. Nunca deixou de juntar história e literatura, que deram fruto aos seus romances históricos, tão famosos, que não muito tarde se tornariam romances históricos folhetim. Na obra que é de nosso interesse Dumas escreveu: “Todas as coisas do presente têm sua raiz no passado; portanto é impossível começar qualquer narrativa, quer seja a história de um homem ou aquela de um acontecimento, sem dar uma olhada no passado”.⁹

⁹ “Toute chose présente a sa racine dans le passé; il est donc impossible de commencer un récit quelconque, que ce récit soit l’histoire d’un homme ou celle d’un événement, sans jeter un regard sur le passé” (DUMAS, Alexandre. *Mémoires de Garibaldi*. Paris: Michel Lévy Frères, Libraires – Éditeurs, 1860a. v. 1-2, p. 1 Disponível em: <https://catalog.hathitrust.org/Record/008644020> Acesso em: 20 fev. 2016)



O interesse pela veracidade conduziu homens como Dumas que se considerava e provavelmente era considerado como “homem de letras”, a pensar sobre seu tempo e não apenas. Dumas não categorizou seu trabalho como menos importante daquele de um historiador. Aliás, a verdade para ele estava na ficção. Isso porque, a ficção, era capaz de trazer nuances que o historiador, muitas vezes, segundo ele, não era capaz pela sua escrita rígida. As nuances mesmo que fictícias traziam um sentido dos ares do tempo (MENDES, 2004).

Entre o final do ano de 1859 e o de 1860, Garibaldi ocupou-se da segunda fase da redação de suas memórias. No início do ano, o general escreveu sobre o período entre sua chegada à Itália, 1848, e o início de 1860, ao passo que, no final de 1860, escreveu principalmente sobre a campanha militar conhecida como *Lo sbarco dei Mille*.

Nesse momento encontramos a primeira versão das memórias comentadas e publicadas por Alexandre Dumas, o qual se dedicava as atividades de imprensa entre França e Itália. A partir do dia 30 de maio de 1860 até o dia 5 de setembro do mesmo ano, as memórias foram publicadas no jornal *Le Siècle* (BUDILLON, 2010).

O *Le Siècle*, jornal monárquico e liberal, foi divulgado e criado por Armand Dutacq em 1836 como concorrente do jornal *La Presse*, de Émile de Girardin. Foi este último que teve a ideia de criar o *feuilleton-roman* como era chamado a princípio. Girardin percebeu “na época de consolidação da burguesia, o interesse em democratizar o jornal, a chamada *grande presse*, e não mais privilegiar só os que podiam pagar por caras assinaturas”, assim para aumentar o público leitor era necessário barateá-lo – a publicidade inglesa ajudou nesse intento – e suavizar as matérias para torná-lo mais acessível (MEYER, 1996).

Torna-se tão importante esse espaço da liberdade e da recreação que, ao lançarem depois da revolução burguesa de 1830 as bases da moderna revolução jornalística, Émile de Girardin e seu ex-sócio e pirateador, Dutacq, logo perceberam as vantagens financeiras que dele tirariam. Deram ao *feuilleton* o lugar de honra do jornal (*Idem*, p. 90).

O folhetim, que de início foi criticado pela alta sociedade, os quais consideraram que com narrativas vazias o espaço no jornal foi mal utilizado, com o tempo teve seu significado modificado. Se, no início, folhetim significava simplesmente rodapé, nos anos trinta passou a ser considerado quase que um sinônimo de entretenimento, sem deixar de ocupar o rodapé da folha. Foi o espaço para promover a ficção, que foi promovida através do romance. Em 1848,



após uma profunda crise, ocorreu uma ressurreição do folhetim, só que desta vez não mais com o mesmo clima. O romance-folhetim tinha que concorrer com outro modo de ficção – promovido por alguns jornais como a *Revue de Paris* – trata-se do *fait divers*. Esse modo de ficção era “o relato romanceado do cotidiano real” (*Ibidem*, p. 94).

Dumas obteve um enorme sucesso com o romance folhetim. *O capitão Paulo* e o folhetim de Eugène Sue¹⁰ foram os que deram a forma definitiva à produção folhetinesca.

Alexandre Dumas, já então consagrado romancista e, principalmente, dramaturgo – autor, entre outros, do célebre drama romântico *Anthony* –, observa, desconfiado, a novidade. Só vai aceitar publicar picadinho de romance em 1838. É o *Capitaine Paul*, e com essa obra está definitivamente lançado, na sua glória, o romance-folhetim. (...) Dumas descobre o essencial da técnica de folhetim: mergulha o leitor *in media res*, diálogos vivos, personagens tipificadas, e tem senso do corte de capítulo. Não é de se espantar que a boa forma folhetinesca tenha nascido das mãos de um homem de teatro. A relação do folhetim com o melodrama que domina então, ao mesmo tempo que o drama romântico, é estreita. (...) O enredo [do Capitão Paulo] se desenvolve com uma série de *coups de théâtre*. Nasce assim o folhetim, e o resultado concreto foi, para o jornal, um aumento de 5 mil assinaturas suplementares em três meses. (...) A partir de então, não se trata mais, para o romance-folhetim, de trazer ao jornal o prestígio da ficção em troca da força de penetração deste, mas, pelo contrário, é o romance que vai devorar seu veículo. Este passa a viver em função do romance (MEYER, op. cit., p. 60-61).

Aqui se encontra um ponto a destacar sobre a publicação das memórias de Garibaldi no jornal *Le Siècle*, trata-se da sua posição nas folhas do jornal. Budillon, como outros autores, afirmou que as memórias de Garibaldi foram publicadas em folhetim, no entanto, pode-se observar que não foi exatamente isso que ocorreu. Quando Dumas pensou em publicar a história de Garibaldi no *Le Siècle* o fez como *faits divers*. Podemos afirmar isso, sem muitas delongas, só observando a colocação das memórias nas folhas do jornal; elas estão na seção *Variétés* e não na de *Feuilleton*. Nesse sentido Dumas estaria fazendo um relato romanceado do cotidiano e não propriamente um romance histórico como era de costume. Com isso não queremos dizer que os *faits divers* não seguissem uma linha de raciocínio parecida com a do romance-folhetim. No entanto, a proposta era fazer dos *faits divers* um substituto da narrativa folhetinesca, que estava no ano de 1848 em crise. Aquela porção de

¹⁰ Nasceu em Paris em 26 de janeiro de 1804. “Menos conhecido que Alexandre Dumas, Eugène Sue representa a vertente contemporânea, “realista”, do folhetim. Inicia-se com um sucesso retumbante, de alcance internacional, o que constitui um fenômeno literário ainda não de todo estudado: em 19 de junho de 1842, no muito conservador (e não será esse o menor dos paradoxos) *Journal des Débats* sai o primeiro capítulo de *Les Mystères de Paris*” (MEYER, op. cit., p.69)



verdade que era necessária estar no folhetim agora se voltava para o presente através do *faits divers*.

Parece que essa mudança passou despercebida aos olhos de muitos, como se pode observar no comentário do jornal *Les Coulisses*, na seção *Echos de Paris*. No dia 14 de junho de 1860, foi publicado o seguinte comentário:

Em consolação, não me atreveria a aconselhar à Senhora Coste a leitura do *Siècle*. – As memórias de Garibaldi (por Alexandre Dumas) não são o que prometem. – Elas são ou muito reais ou muito prováveis. Sem gastos aparentes de invenção. Nenhum traço da imaginação que criou os Mosqueteiros. Realmente parece que ouvimos Garibaldi falando; reconhecemos em suas memórias o estilo de sua proclamação. Alexandre Dumas está com ar de ter realmente se contentado com o papel de tradutor. Ele não se mostra. Ele permanece no fundo, nos bastidores, – com uma modéstia que prova que ele é capaz de todas as proezas. (...) Eu não sei portanto, – do ponto de vista do sucesso, – até que ponto as *Mémoires de Garibaldi* tem razão em não ser as *Mémoires d'Alexandre Dumas*. Vejamos, Senhora Coste, qual autor prefere, Alexandre Dumas ou Garibaldi? Se for franca, a senhora admitirá que Garibaldi interessa-lhe um pouco – de tempos em tempos, – em fatos diversos, – mas que Alexandre Dumas é bem mais divertido. – Não será nunca Garibaldi quem poderá dissipar vossa melancolia¹¹.

A partir de 1848 e para competir novamente com o espaço *faits divers*, os criadores do folhetim não deixaram de utilizar-se a seu modo de algumas artimanhas daquele. Dumas, que era acostumado ao primeiro sistema narrativo, acabou desenvolvendo nas memórias de Garibaldi uma fusão entre essas duas formas de escrita. Dessa vez não precisara tirar de sua imaginação o herói.

Entre o folhetim e o *faits divers* que tinham por base a ideia de retratar o real, outro mecanismo utilizado por Dumas nas memórias de Garibaldi foi aquele de trazer cenas do teatro, que no jornal foram divididas em pequenos capítulos e diálogos contínuos entre os personagens. Esses diálogos tinham por objetivo retratar o real e autenticá-lo com vozes

¹¹ “En fait de consolation, je n’oserais conseiller à madame Coste la lecture du *Siècle*. – Les *Mémoires de Garibaldi* (par Alexandre Dumas) n’ont pas encore out l’irtérêt qu’ils promettent. – Ils sont trop vrais ou trop vraisemblables. Pas de dépense apparente d’invention. Nulle trace de cette imagination qui a crée tant de Mousquetaires. Il semble qu’on entende vraiment Garibaldi parler; on reconnaît, dans ses *Mémoires*, le style de ses proclamations. Alexandre Dumas a l’air de se contenter pour tout de bon du rôle de traducteur. Il ne se montre pas. Il reste à l’arrière-plan, dans la coulisse, – avec une modestie qui prouve qu’il est capable de tous les tours de force. (...) Je ne sais pourtant pas, – au point de vue du succès, – jusqu’à quel point les *Mémoires de Garibaldi* ont raison de ne pas être les *Mémoires d’Alexandre Dumas*. Voyons, madame Coste. Quel auteur préférez-vous, d’Alexandre Dumas ou de Garibaldi? Si vous êtes franche, vous avouerez que Garibaldi vous intéresse un peu, – de temps en temps, – aux faits divers, – mais qu’Alexandre Dumas est bien plus amusant, – Ce ne sera jamais Garibaldi qui pourra dissiper votre mélancolie. (ROUSSEAU, Jean. *Échos de Paris*. *Les Coulisses*. n.436, 14 de junho de 1860, p.2)



diferentes daquela de Dumas. Os pequenos capítulos são divididos de acordo com temas que dão uma continuidade cronológica.

Assim analisando os capítulos, os diálogos e a colocação das memórias na página do jornal identificaram-se quatro temas de vertente romântica: o herói entre o amor e a morte e o real. Levando em consideração o comentário do jornal *Les Coulisses*, pensamos que o último ponto foi alcançado pelo literato de acordo com as práticas da época, ainda que isso não tenha agradado completamente o público. O que se entendia por real?

Quando começou sua narrativa com as palavras “Je suis né à Nice” pelo capítulo *Mes parents* [Meus pais], Dumas já estava entregando ao personagem, aos olhos do literato, uma forma de real. Expor as palavras de Garibaldi demonstraria ao público leitor uma autenticidade daquela narrativa. Garibaldi teria que falar com o leitor, mas sem interferência de Dumas. A posição do escrito no jornal era para mostrar ao leitor o objetivo do texto¹². No entanto, Dumas esteve presente na obra, fazendo um exercício não estranho para as ideias de sua época.

Segundo Manzoni (op. cit., p. 181),¹³ a originalidade do autor reside na habilidade de colocar no texto as palavras de sua personagem, de propor um novo olhar sobre coisas já ditas. Berchet foi além e defendeu que é de alta erudição acrescentar discussões que não são do autor. Essas discussões são analisadas pela imaginação, à qual cada escritor acrescenta um pouco de suas obras as de outrem pelas quais geralmente apaixonam-se¹⁴.

¹² Ver : DUMAS, Alexandre. Mémoires de Joseph Garibaldi: Mon iniciacion. **Le Siècle**, ano 25, n.9186, 02 de junho de 1860f.

¹³ Alessandro Manzoni, escritor romântico de família nobre italiana, nasceu na cidade de Milão em 1785. Preocupava-se com as coisas culturais da nação e apesar de não ter participado ativamente da unificação o autor foi referência para o *Risorgimento*. Ficou famoso pelo seu livro *I promessi sposi* [Os noivos]. (MANZONI, Alessandro. Cartas sobre o Romantismo a Cesare D’Azeglio. In: PALMA, Anna; CHIARINI, Ana Maria; TEIXEIRA, Maria Juliana G. (Org.). **O romantismo europeu**: antologia bilíngue. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

¹⁴ “Giovanni Berchet, nascido em Milão no ano de 1783, poeta e romancista, publicou, em 1816, um importante manifesto sobre o Romantismo italiano, *Sul “Cacciatore feroce” e sulla “Eleonora” di G. A. Burger: Lettera semisséria di Grisostomo al suo figliuolo*, no qual defende ardentemente o Romantismo. Esse manifesto foi escrito durante uma calorosa discussão que ocorria no ambiente intelectual italiano após a publicação de dois artigos de Mme. de Stael. Berchet não foi só um escritor, em 1848 participou ativamente da insurreição de Milão, provavelmente lutou ao lado de Garibaldi. Ele fala em limites e tendências do movimento romântico italiano por comentários críticos e conselhos paternos em relação à literatura e aos debates que estava suscitando. Trata-se de uma carta que o personagem Grisostomo (em grego: “boca de ouro”) manda a seu filho que está interno em um colégio e na qual também reforça ideias já lançadas por Vico e Foscolo.” (BERCHET, Giovanni. Cartas semisséria de Grisostomo a seu filho. In: PALMA, Anna; CHIARINI, Ana Maria; TEIXEIRA, Maria Juliana G. (Org.). **O romantismo europeu**: antologia bilíngue. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 43.)



Conforme Berchet (2013, p. 43) a bricolagem – referindo-se aqui não somente à reutilização do seu próprio texto, mas daquele de outros autores –, torna-se uma ferramenta importante para mostrar a originalidade do autor. A interpretação desses textos pode variar, o que faria com que o uso de escritos de outro autor fosse algo inédito. Pensa-se que provavelmente nunca ninguém havia interpretado aquele texto daquela forma.

Neste sentido o papel do escritor romântico, nas palavras de Hugo, não consiste em responder, tampouco em edificar sistemas, “porque Deus nos livre dos sistemas”, mas verifica-se um fato: “somos historiadores e não críticos. Que este fato agrade ou não pouco importa! Ele existe” (HUGO, 2007, p. 20). Queriam os escritores a revolução das ideias e para isso era preciso apreender o real não através do plano das ideias, mas dos acontecimentos; queriam mostrar o cotidiano e questionar a individualidade, a sociedade. Não se podia falar da sociedade só por meio da imaginação, era necessário que se atentasse a assuntos verossímeis.

Berchet aconselha:

Se o argumento lhe for oferecido por uma história escrita ou tradição que afirme “tal fato aconteceu assim”, e você sentir que em geral é visto assim, então, não fique atormentando seu cérebro por temor à inverossimilhança, já que você não tem saída. Porém, na escolha, recomenda-se que se atenha com mais gosto aos temas extraídos da história, não aos ideais. Também não confie muito naquelas tradições que nunca ultrapassarão as fronteiras de um único município, pois, nesse caso, sua fama seria apenas municipal, do que eu não gostaria que você se contentasse (BERCHET, op. cit., p. 75).

Essas elaborações deveriam chegar para toda a população, que, com sua aprovação ou desaprovação, compunha o texto. Era comum na época leitores mandarem cartas aos escritores sugerindo-lhes enredos ou comentando sobre algum livro que leram. A importância dada ao autor durante o século XIX, bem como a sua consagração, dava-se pelo nível de verdade que ele representava. Em seu livro *La Lecture et la vie: les usages du roman au temps de Balzac*, Judith Lyon-Caen apresenta-nos os casos de Balzac e Sue, em que a adesão dos leitores ao projeto realista dos romances pode ser compreendida de duas formas: primeiro, tentavam estender, corrigir e influenciar o romance, processo feito muitas vezes por meios epistolares; segundo, utilizavam o esquema romântico para descrever o real, apropriando-se de palavras e situações expostas em um romance para seu próprio mundo e, logo, “tratam a ficção como um instrumento pertinente de desvelamento da realidade social” (LYON-CAEN, 2006, p. 146).



O autor, por sua vez, apropriava-se de histórias sociais, às quais ele dava um toque de estilo social e pessoal. Era importante para o autor, como também para o escritor, a proliferação de “eus” ao mesmo tempo em que se queria definir o próprio “eu”. O colaborador, nesse sentido, ajudava não só materialmente o autor, mas também lhe possibilitava recorrer a mais visões possíveis, aplicáveis à composição da obra no social.

A preocupação era ligar a “afirmação do indivíduo” com o “conhecimento da Natureza”, natureza esta que não era mitológica nem imitável, preocupações que determinaram “o nível da experiência incorporada à literatura, e trouxe à luz, no conjunto da vida social, o estado da arte e a situação do poeta (e do artista), que nos são familiares até os dias de hoje”. Natureza aqui refere-se as matérias primas que compõem o mundo. O natural não é mais algo distante a compreensão do homem, este último age e interfere nela (NUNES, 2008).

O real através desse papel do escritor romântico tinha que ser trazido com todas suas nuances, para Victor Hugo este se insere entre o grotesco e o sublime, instâncias em que o herói posiciona-se e que o escritor deve ter habilidade em mostrar. O herói veste-se assim de drama, de comédia, de lírico e de epopeia assim como a Natureza, na qual o homem age livremente e como ela mostra-se instável; não se trata de vencer ou perder, trata-se de enfrentar essas instabilidades, de ter coragem e, conseqüentemente, poder. O escritor também era visto como herói, a sua luta efetuava-se pela escrita, uma poderosa arma.

A obra por eles publicada começa com um prefácio escrito por Dumas¹⁵, no qual ele fala de seu interesse em situar historicamente a autobiografia de Garibaldi – o literato faz uma panorâmica dos acontecimentos entre 1820 e 1836, o ano de exílio do general. Ali ele nos conta como a casa Savoia, os austríacos, os Bourbon, a maçonaria e a carbonária¹⁶ dirigiram as lutas por território na península itálica. Ao mesmo tempo, trata da ascensão dos ideais de Giuseppe Mazzini.

Para completar esse prefácio, Dumas utilizou-se da obra *Storia d'Italia* de Giuseppe La Farina.¹⁷ Fazer isso significava para o literato provar para seus leitores a autenticidade do

¹⁵ Como já indicamos, antes de ir à Itália Dumas assinou um contrato com a editora, segundo o qual ela publicaria seus textos em primeira mão.

¹⁶ Sociedade secreta revolucionária que tinha por base valores patrióticos e liberais e que se definia como anticlerical. Foi fundada em 1810 na Itália. (MILZA, op. cit.)

¹⁷ Giuseppe La Farina, foi um político italiano que esteve ao lado de Garibaldi durante a campanha *I Mille*, ajudou nas questões organizacionais de governo. Foi acusado de participar da ditadura de Garibaldi, e é



que escrevia, a história era um ótimo veículo para apresentar o real. Dumas começou a interessar-se por ela através os romances históricos de Walter Scott¹⁸. Apreciou de imediato suas narrativas, porém, ainda continuava, para Dumas, uma leitura muito pesada para retratar a realidade, criticar o presente e propor um futuro. Assim ele disse:

As qualidades de Walter Scott não são exatamente qualidades dramáticas; admirável na descrição dos modos, dos costumes e caracteres, Walter Scott é completamente inábil para dar vida às paixões. Com costumes e caracteres, podem-se fazer comédias, contudo são necessárias paixões para criar os dramas. [...] entretanto, meu trabalho com Scott não foi inútil, apesar de infrutífero; só se conhece a estrutura de um homem quando se examina cadáveres; só se conhece o gênio de um autor analisando sua obra. A análise de Walter Scott me fez compreender o romance sob um ponto de vista diferente do que encaramos em nosso país. A mesma fidelidade na descrição dos costumes e dos caracteres, com um diálogo mais vivo e com paixões mais reais, parece-me ser o que nos convém (MENDES, 2004, p. 68).

Crítica que, ao contrário, fazia dele um escritor muito superficial aos grandes particulares históricos. “Amava a História; não a respeitava. ‘Que é a História?’ – dizia. – Um prego no qual penduro meus romances” (MAUROIS, op. cit., p. 172). Foi essa ideia de superficialidade que circulava sobre a narrativa de Dumas e que ele respondeu fervorosamente em seus *Causeries*. Defendendo-se, dizia:

Lamartine é um sonhador. Hugo é um pensador; eu sou um vulgarizador. O que há de sutil demais no sonho de um, sutileza que, por vezes, impede que se o aprove; o que há de profundo demais na mente do outro, profundidade que impede que se o compreenda, disso apodero-me eu, vulgarizador; eu dou um corpo ao sonho de um, dou clareza ao pensamento do outro. E eu sirvo ao público essa dupla refeição, que, da mão do primeiro, o teria mal alimentado, porque leve demais; da mão do segundo, teria lhe causado uma indigestão, porque muito pesada; e temperada e apresentada com a minha, dá para quase todos os estômagos, dos mais fracos aos mais fortes¹⁹.

responsabilizado por muitas mortes inocentes. (BRICE, Catherine. Monarchie, État et nation en Italie durant le Risorgimento (1831-1870). *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n° 44, 2012. Disponível em: <https://rh19.revues.org/4237>. Acesso em: 18 jun. 2017)

¹⁸ Walter Scott, escritor literário que obteve em vida mais sucesso do que qualquer outro escritor, apresentou uma nova forma de poesia e poema. Naquelas cidadezinhas medievais da Escócia expunha suas narrativas que, por sua forte autenticidade com a realidade, encantava e prendia o leitor. “A arte de Scott não tem nada em comum com o medievalismo artificial, puramente literário, dos pré-românticos. Os seus romances baseiam-se em documentação cuidadosa, e os maiores dentre eles, em documentação oral, ainda viva”. No entanto, suas narrativas apreciavam o aspecto pitoresco do passado como exemplo para o futuro, o que fazia com que se distanciasse do classicismo e calcasse os passos de uma romanização da História. (MAUROIS, op. cit., p.172.)

¹⁹ “Lamartine est un rêveur; Hugo est un penseur; moi, je suis un vulgarisateur. Ce qu’il y a de trop subtil dans le rêve de l’un, subtilité qui empêche parfois qu’on ne l’approuve; ce qu’il y a de trop profond dans la pensée de l’autre, profondeur qui empêche parfois qu’on ne la comprenne, je m’en empare, moi, vulgarisateur; je donne un corps au rêve de l’un, je donne de la clarté à la pensée de l’autre; et je sers au public ce double mets, qui, de la main du premier, l’eût mal nourri, comme trop léger; de la main du second, lui eût causé une indigestion, comme trop lourd; et qui, assaisonné et présenté de la mienne, va à peu près à tous les estomacs, aux plus faibles comme aux plus robustez” (DUMAS, 2012. p. 7).



Após ter dito isso Dumas explica, através uma metáfora, que devemos imaginar uma fazenda em que três amigos se associam para torná-la melhor. Desses amigos um prepara a terra, o outro cultiva e o terceiro recolhe. Dumas continuou dizendo que é ele aquele que prepara a terra – considerando ser o trabalho mais pesado; e, além disso, é aquele que recolhe o que “fica no ar” distribuindo depois para as galinhas. Por isso, segundo Dumas as galinhas correm ao seu encontro quando fala “Grandes e pequenos, venham, venham, venham!”. Segundo o literato ele entra no espírito do leitor e espalha a inteligência para a grande massa, coisas que Hugo e Lamartine não conseguem fazer, apesar de serem de mais alto nível intelectual. Nesse sentido Dumas disse dar vida a História e a Literatura achando o justo equilíbrio entre realidade e ficção (DUMAS, 2012).

Concordamos com as colocações de Mendes apresentadas em seu texto “A História na visão de Alexandre Dumas”, quando ela nos diz que na crítica que Dumas fez a Scott, que acima citamos, é possível verificar a técnica de romance histórico do literato, que é:

Buscar a fidelidade de representação dos hábitos, costumes e do espírito da época tratada e usar diálogos mais ágeis e paixões mais reais. Uma fala do personagem Eugène (o poeta romântico) no drama romântico *Antony* pode servir para ilustrar a perspectiva dumasiana de uso da História como recurso dramático: “A História nos lega os fatos, que nos pertencem por direito de herança, são incontestáveis e estão à disposição do poeta: ele exuma os homens de antigamente, revesteos com seus costumes, reascende as suas paixões, que ele aumenta ou diminui tendo em vista o ponto a que deseja levar o drama” (MENDES, 2004, p. 72).

Dumas (2012) disse tornar-se um historiador a partir do momento em que não é mais ele quem fala, não são mais seus sentimentos que contam e sim aqueles dos que compõem a história. Do herói ele quer falar para todos, intelectuais e não intelectuais. Entregar a voz aos outros autores foi para Dumas (2012) uma tarefa importante, como também ser crítico dos acontecimentos da história através da voz do narrador, o qual passeia pelas cenas entre passado e presente criando uma cumplicidade com o leitor. Diz não querer apenas deixar seu personagem falar, era importante entender o que, quando e para quem falava, fazendo com que ele ressurgisse da História. Para tornar essa história acessível ao grande público era importante criar o drama. Era nesse momento que Dumas não respeitava a História. Para torná-la mais interessante ele recriava personagens, acontecimentos e diálogos sem se ater às fontes.



Seguindo o fluxo e as necessidades internas da narrativa em busca de um efeito dramático, sacrifica a verdade cronológica e, às vezes, a verossimilhança. Aproxima acontecimentos afastados no tempo, faz seus heróis cumprirem em um ano o que só teria sido possível em dois ou três. Não se interessa em seguir fielmente os detalhes da História; interessa-lhe capturar o espírito, penetrar na vida quotidiana de uma época, recriando para seus leitores os acontecimentos passados e as impressões que estes causaram nas personagens que viveram realmente ou que foram criadas. (...) Os romances históricos de Alexandre Dumas foram construídos com o apoio de documentos, responsáveis pelo fornecimento dos fatos e datas. Mas não lhe interessa repetir a narrativa dos acontecimentos históricos, discutir as questões que suscitam ou mesmo o sentido que os move. Interessa a Dumas ressuscitar poeticamente os seres humanos que fizeram parte desses acontecimentos. À medida que a narrativa é tecida, percebe-se que a História tem a função de fornecer um motivo para o romance, que o enredo histórico é complementado por outras pequenas narrativas, criando uma atmosfera que passa por uma descrição de época. Por exemplo, no início de *La reine Margot*, a luta política entre católicos e protestantes aparece de forma impessoal, como a narração de acontecimentos históricos; aos poucos, com o desenrolar das intrigas, já não são mais protestantes e católicos que divergem: Dumas consegue lhes dar contornos, dotando-os de um nome, caráter, emoções e sentimentos, fazendo com que essas características se sobreponham à historicidade dos fatos. Nessa medida, o leitor passa a ser levado pelo fio do romance e não pela verossimilhança da História. (...) (MENDES, 2004, p. 77).

Contudo, o início e fim da história são conhecidos pelos leitores, a curiosidade deste último se direciona à forma como isso ocorreu e que vem narrada. Dumas disse sobre sua escrita:

Quando escrevo um romance ou quando construo um drama me submeto, naturalmente, as exigências do século dentro do qual meu tema se realiza. Os lugares, os homens, os acontecimentos me são impostos pela inexorável pontualidade da topografia, da genealogia e das datas; é necessário que a linguagem, o traje ou mesmo a aparência dos meus personagens estejam em harmonia com as ideias que fizemos da época que tento pintar. Minha imaginação, às presas com a realidade, semelhante a um homem que visita as ruínas de um monumento destruído, é forçada a pisar nos escombros, a seguir os corredores, a curvar-se sob as passagens secretas, para reencontrar, pouco a pouco, a planta do prédio na época em que havia vida nele, quando a alegria o invadia de cantos e de risos, quando a dor havia eco por seus soluços e por seus gritos. No meio de todas essas pesquisas, de todas essas investigações, de todas essas necessidades, a palavra desaparece. O eu torna-se de Chastelin de Commynes, de Saulx-Tavannes, de Montluc, de Estoil, de Tellemant, de Reaux e de Saint Simon. [...] Parei de ser ator neste grande romance da minha própria vida, neste grande drama de meus próprios sentimentos; eu me tornei um cronista, um analista, um historiador; estou ensinando aos meus contemporâneos os eventos dos últimos dias, as impressões que esses eventos produziram sobre os personagens que realmente viveram ou que criei com minha fantasia; mas as impressões que os eventos do dia-a-dia, esses eventos terríveis que agitaram a terra debaixo de nossas pés, que escureceram o céu sobre nossas cabeças, mas as impressões que esses eventos produziram em mim não me é permitido dizer. As amizades de Edward III, o ódio contra Louis XI, os caprichos de Charles IX, as paixões de Henri IV, as fraquezas de Louis XIII, os amores de Louis XIV, eu contei tudo. Mas das amizades que consolam meu coração, dos ódios que agrediram meu espírito, dos caprichos que nasceram da minha imaginação, das minhas paixões, das minhas fraquezas, dos meus amores, não ousou falar. Eu deixo meus leitores conhecerem um herói que existiu a mil anos e eu permaneço desconhecido para ele.



Eu gosto de exigir dele o ódio ou o amor pelos meus personagens e permaneço indiferente para ele²⁰.

Dumas continuou a narrativa dizendo que ele gostaria de ser algo a mais para o leitor do que um bom narrador preso em suas fantasias, ele gostaria de ser vivo e palpável, um melhor amigo que não precisa de apresentações quando chega em sua casa ou em seu castelo. De falar do que se passa, de refletir sobre os acontecimentos e de fazer chegar a todos essa reflexão.

As *Mémoires de Garibaldi* distanciam-se, em alguns aspectos, dos romances históricos de Dumas, fazendo da obra uma realidade romanceada, e não um autêntico romance. Podemos dizer isso após a leitura das memórias de 1888, pois verificamos que nas de 1860 não há a presença de personagens da imaginação do literato e a cronologia dos acontecimentos é mantida. Além disso, as memórias de 1860 distanciam-se das escolhas temporais dos romances de Dumas (2012), que ocorrem, geralmente, entre o período medieval e o moderno.

A escolha temporal aproximou a obra ao discurso jornalístico do literato, que dele se ocupava desde 1830, contudo, não é com a narrativa em primeira pessoa (Dumas) que desenvolve as memórias. O escritor argumentava que sua voz não estava presente e que quando se manifestava o fazia como historiador, porém, a dramatização do texto é evidente e ele fez das memórias de Garibaldi o mesmo que Mendes nos diz ter feito com a obra *Le*

²⁰ “Quand j’écris un roman, ou quand je bâtis un drame, je subis tout naturellement les exigences du siècle dans lequel mon sujet s’accomplit; les lieux, les hommes, les événements me sont imposés par l’inexorable ponctualité de la topographie, de la généalogie et des dates; il faut que le langage, le costume, l’al lure même de mes personnages, soient en harmonie avec les idées qu’on s’est faites de l’époque que j’essaie de peindre. Mon imagination, aux prises avec la réalité, pareille à un homme qui visite les ruines d’un monument détruit, est forcée d’enjamber par dessus les décombres, de suivre les corridors, de se courber sous les poternes, pour retrouver, ou à peu près, le plan de l’édifice, à l’époque où la vie l’habitait, où la joie l’emplissait de chants et de rires, où la douleur y demandait un écho pour ses sanglots et pour ses cris. Au milieu de toutes ces recherches, de toutes ces investigations, de toutes ces nécessités, le mot disparaît; je deviens un composé de Froissart, de Monstrelet, de Chastelin de Commynes, de Saulx-Tavannes, de Montluc, de l’Estoile, de Tallemant des Réaux et de Saint-Simon. (...)je cesse d’être acteur dans ce grand roman de ma propre vie, dans ce grand drame de mes propres sensations; je deviens chroniqueur, annaliste, historien ; j’apprends à mes contemporains les événements des jours écoulés, les impressions que ces événements ont produites sur les personnages qui ont vécu réellement ou que j’ai créés avec ma fantaisie ; mais des impressions que les événements de tous les jours, ces événements terribles qui secouent la terre sous nos pieds, qui assombrissent le ciel sur nos têtes, des impressions que ces événements ont produites sur moi, il m’est défendu de rien dire. Amitiés d’Édouard III, haines de Louis XI, caprices de Charles IX, passions de Henri IV, faiblesse de Louis XIII, amours de Louis XIV, je raconte tout. Mais des amitiés qui consolent mon cœur, des haines qui aigrissent mon esprit, des caprices qui naissent dans mon imagination; mais de mes passions, de mes faiblesses, de mes amours, je n’ose parler. Je fais connaître à mes lecteurs un héros qui a existé il y a mille ans, et moi je lui reste inconnu; je lui fais aimer ou haïr à mon gré les personnages pour lesquels il me plaît d’exiger de lui sa haine ou son amour, et moi je lui demeure indifférent” (DUMAS, 2012, p.752-753) (Jornal n.20, 1 de agosto 1849).



vicomte de Bragaleone. Dumas entregou vida aos personagens, dividiu a história em pequenas cenas e as movimentou com vivos diálogos.

Uma boa maneira de compreender a técnica romanesca de Dumas é comparar o texto do qual partiu a idéia e o romance folhetim criado por ele, como, por exemplo, o folhetim *Le vicomte de Bragaleone*, baseado no livro *Mémoires*, de Madame de La Fayette. Esta conta, sem diálogos, a história dos primeiros amores de Louis XIV, sua ruptura com Marie Mancini, seu reencontro com Louise de La Vallière, a morte de Mazarin e a desgraça de Fouquet. A narrativa é curta e sóbria, o drama está no interior dos acontecimentos e a narradora se exime de imaginar as cenas nas quais não estava presente. Dumas toma este arcabouço e, ao contrário de Madame de La Fayette, escreve cada cena indicada como uma cena teatral, com *coups de théâtre*, efeitos de surpresa, violência ou cômicos. Cada personagem adquire expressão – um pouco caricatural – que lhe dá vivacidade e cria a ilusão de real (MENDES, 2004, p. 70).

Por ter visão da História, para Dumas foi importante inserir Garibaldi no contexto das lutas, no “espírito da época” – o que significava não só situar o leitor no tempo, mas mostrar-lhe a coerência e a autenticidade da narrativa. Em dois momentos no prefácio, o literato falou de Garibaldi. A primeira vez foi quando apresentou as várias fases da vida do general – ocasião em que era inevitável falar do Piemonte. Depois Dumas explicou a necessidade que um homem de sua época tinha em defender sua terra, envolvido pelas ideias nacionalistas. Garibaldi também expressou mesmo conceito na edição de 1888. Quando voltou a Nice, no ano de 1848, ele o fez sob o perigo de morte. Ainda não tinham tirado seu nome da lista de condenados. Foi necessário um encontro com o então Rei Carlo Alberto (OLIVIA, 2013) e sua disponibilidade ao serviço da corte para combater os austríacos para que Garibaldi não acabasse morto aquele ano (MILZA, op. cit., p. 148).

O segundo momento em que Dumas fala de Garibaldi é na parte final do texto, na qual escreve: Havia então, em Nice, um jovem que via correr todo aquele sangue, fazendo a si mesmo o juramento de dedicar sua vida ao culto dessa liberdade, pela qual caíam tantos mártires. Esse, jovem, então com vinte e seis anos, era Giuseppe Garibaldi²¹.

Entre as *Mémoires de Garibaldi* (1860) e as *Memorie Autobiografiche* (1888)²² há vinte e oito anos de intervalo ao passo que com a edição inglesa de Dwight (1859) há vinte e

²¹ “Il y avait alors, à Nice, un jeune homme qui regardait couler tout e sang, em se faisant à lui-même le serment de consacrer sa vie au culte de cette liberté, pour laquelle tombaient tant de martyrs. Ce jeune homme, alors âgé de vingt-six ans, était Joseph Garibaldi” (DUMAS, 1860a, v.I, p. 26).

²² Durante o mestrado foram estudadas essas outras duas edições. Através dessa comparação foi possível perceber como a presença de Dumas era fortemente presente na edição publicada por ele. GARIBALDI, Giuseppe. **Memorie Autobiografiche**. Firenze: G. Barbera, 1888. Disponível em: <https://archive.org/details/memorieautobiogr00gari> Acesso em: 20 fev. 2016.



nove. Estuda-las possibilitou perceber a fragilidade das produções de escrita do eu e biográficas fazendo-nos pensar na ilusão sugerida por Bourdieu (1996, p. 185):

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar.

Nesse sentido o autor argumenta que a necessidade de atribuir uma lógica a tudo cria um sentido artificial para a vida. Concordamos nas colocações do autor sobre a coerência que sempre buscamos em uma biografia, autobiografia ou memória, discordamos na atribuição radical de que há nesse gênero de escrita um sentido “artificial da vida”, Ao contrário, Levi supera a consideração de uma biografia como artificialismo e utiliza-se do argumento de “a existência de outra pessoa em nós mesmos, sob forma do inconsciente” (LEVI, 1996, p. 173).

Conforme o mesmo autor, a ilusão supera-se quando buscamos reconstruir a superfície social do indivíduo. No nosso caso partimos do material, do livro, acabando no personagem já que por sua singularidade a obra supera uma discussão de ordem só biográfica ou da escrita de si. Contudo ao colocarmos as memórias de 1888 identificamos também a construção de um personagem, de um homem célebre em seu tempo, fato que influenciou na produção do livro.

Garibaldi escrevia e sempre entregava seu manuscrito a quem o desejasse. Na edição das memórias de 1860 publicadas por Dumas, o entusiasmo mostra-se com mais veemência, ao passo que na de 1888 não há tanta ênfase. Quando Garibaldi nos fala do ano de 1860, descreve-se como um homem cansado. A estrutura textual apresentada pelo literato, que identificamos por exemplo nas obras que aqui citamos, como o caso de *Antony* ou *O conde de Monte Cristo*, sublinhava a força do protagonista.

A constante proclamação por parte de Dumas de que aquelas memórias tinham tido a participação de várias mentes leva-nos a pensar no contexto romântico em que não só Dumas encontrava-se como também Garibaldi. Mais havia participação ao projeto, mais este se tornava real, palpável e autêntico, ou seja, História. Além disso, foi essa busca de uma história real que levou Dumas até o general.

O herói não precisava mais ser buscado na imaginação, ele estava ali, presente. O herói nesse sentido não possuía somente as características do que era um herói na antiguidade, aqui fala-se principalmente de um homem que tem consciência de seu tempo e de suas ações e



que supera, vence e modifica a natureza, que, como ele, é instável. Como que um só órgão gerenciado por uma força divina.

Dumas não se distanciou da concepção de história da sua época, propondo assim, de acordo com Bann, um novo idioma histórico. Não considerava seu trabalho menos importante por conter nele a ficção. Encontramos um trabalho interdisciplinar entre os tempos da Literatura e os tempos da História. Utilizando-nos mais uma vez das colocações de Albuquerque podemos dizer que a ficção faz parte do discurso histórico o que não o faz menos científico ou importante. Há na História uma metodologia²³ que não nos possibilita transitar com tanta tranquilidade, assim como Dumas, entre os tempos da História e da Literatura, porém fazemos de obras como as *Mémoires de Garibaldi* uma fonte útil para a nossa invenção²⁴ da História.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **História: a arte de inventar o passado.** Ensaios de teoria da História. Bauru: Edusc, 2007.

ALENCAR, José Leão. *História com ficção: a confecção narrativa da história e da literatura.* **Rev. de Letras**, v. 18 – n. 1 - jan/jun 1996.

ALMEIDA, Renata Geraissati C. de. *Os limites entre a história e a ficção.* In: **Hist. Historiogr.** Ouro Preto, n. 22, dezembro, 2016. p. 202-213.

BANN, Stephen. **As invenções da história.** Ensaios sobre a representação do passado. Tradução Flávia Villas-Boas. São Paulo: Editora da UNESP, 1994.

BARROS, José D'Assunção. *História Cultural: Um panorama teórico e historiográfico.* **Dossiê justiça no Antigo Regime:** Texto de História. v.11, n.1/2, 2003. p.145-171. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/textos/article/viewFile/5925/4901> Acesso em: 16 set. 2017

BERCHET, Giovanni. *Cartas semisséria de Grisóstomo a seu filho.* In: PALMA, Anna; CHIARINI, Ana Maria; TEIXEIRA, Maria Juliana G. (Org.). **O romantismo europeu:** antologia bilíngue. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

²³ “Não podemos escrever a História sem documentos, nem sem as ferramentas que a cultura historiográfica nos proporciona, inclusive os conceitos (ALBUQUERQUE, Op. Cit. p.32).

²⁴ “O uso do termo invenção remete para uma abordagem do evento histórico que enfatiza a descontinuidade, a ruptura, a diferença, a singularidade, o caráter subjetivo da produção histórica (ALBUQUERQUE, Op. Cit. p. 20).



BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de M. (Orgs.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 183-191.

BUDILLON, Pascale Puma. *Giuseppe Garibaldi, quelles vies, quelles Mèmoires?* In: GUILLAUME, Marche; VINCENT, Broqua (Org.). **L'épuisement du biographique?** Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010. p. 55-66

CHARTIER, Roger. **O que é um autor?** Revisão de uma genealogia. São Carlos: EdUFSCar, 2012.

_____. **A História cultural:** entre práticas e representações. Lisboa: Difusão Editora, 1988.

_____. **Cardenio entre Cervantes e Shakespear:** história de uma peça. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012

CERTEAU, Michel de. **História e psicanálise:** entre ciência e ficção. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

DUMAS, Alexandre. **Mémoires de Garibaldi**. Paris: Michel Lévy Frères, Libraires – Éditeurs, 1860. v. 1-2, p. 1 Disponível em: <https://catalog.hathitrust.org/Record/008644020>
Acesso em: 20 fev. 2016

_____. **Antony:** drame en cinq actes, em prose. Paris: Auguste Auffray Éditeur, 1831.
Disponível em:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9668196n.r=Antony%20drame%20en%20cinq%20actes%2C%20em%20prose?rk=21459;2> Acesso em: 20 fev. 2016

_____. *Come io ho conosciuto Giuseppe Garibaldi*. **L'Indipendente**, anno 1, n. 2, p. 1, 12 ottobre 1860b. Disponível em:

http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/ricerca_metamag.jsp?instance=mag&semplice=semplice&semplice.y=0&_meta_issued=1860&semplice.x=0&q=1%27indipendente+&pag=1 Acesso em: 20 fev. 2016

_____. *Come io ho conosciuto Giuseppe Garibaldi*. **L'Indipendente**, anno 1, n. 3, p. 1-2, 13 ottobre 1860c. Disponível em:

http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/ricerca_metamag.jsp?instance=mag&semplice=semplice&semplice.y=0&_meta_issued=1860&semplice.x=0&q=1%27indipendente+&pag=1 Acesso em: 20 fev. 2016

_____. *Come io ho conosciuto Giuseppe Garibaldi*. **L'Indipendente**, anno 1, n. 4, p. 1, 15 ottobre 1860d. Disponível em:

http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/ricerca_metamag.jsp?instance=mag&semplice=semplice&semplice.y=0&_meta_issued=1860&semplice.x=0&q=1%27indipendente+&pag=1 Acesso em: 20 fev. 2016



_____. *Critica: Garibaldi e la stampa. L'Indipendente*, anno 1, n. 4, p. 5, 11 ottobre 1860e. Disponível em:

http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/ricerca_metamag.jsp?instance=mag&semplice=semplice&semplice.y=0&_meta_issued=1860&semplice.x=0&q=1%27indipendente+&pag=1 Acessado em: 20 fev. 2016

_____. *Mémoires de Joseph Garibaldi: Mon iniciacion. Le Siècle*, ano 25, n.9186, 02 de junho de 1860f. Disponível em:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32868136g/date&rk=21459;2> Acesso em: 20 fev. 2016

_____. *Mémoires de Garibaldi par Alexandre Dumas*. Bruxelles: Meline Cans et C. 1860g. Disponível em: Biblioteca nacional do Rio de Janeiro / Real Gabinete (impresso)

_____. *Les garibaldiens*. Montréal: Le Joyeux Roger, 2011. Disponível em:

<http://www.alexandredumasetcompagnie.com/images/1.pdf/LesGaribaldiens.PDF> Acesso em: 20 fev. 2016.

_____. *Les Garibaldiens: révolution de Sicile et de Naples*. Paris: Michel Lévy frères, 1868. Disponível em: <https://archive.org/details/lesgaribaldiens01dumagoog> Acesso em: 20 fev. 2016.

_____. *Le Mois (1848-1850)*. Montréal: Éditions Le Joyeux Roger, 2016. Disponível em: <http://www.alexandredumasetcompagnie.com/images/1.pdf/LeMois-2eAnnee.PDF> Acesso em: 20 fev. 2016.

_____. *Montevideo ou une Nouvelle Troie*. Montréal: Éditions Le Joyeux Roger, 2013. Disponível em: <http://www.alexandredumasetcompagnie.com/images/1.pdf/Montevideo.PDF> Acesso em: 10 set. 2016.

_____. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

DWIGHT, Theodore. *The life of general Garibaldi*: written by himself. New York: A. S. Barnes and Burr, 1859. Disponível em:

<https://catalog.hathitrust.org/Record/011207498?type%5B%5D=all&lookfor%5B%5D=the%20life%20of%20garibaldi%20&filter%5B%5D=authorStr%3ADwight%2C%20Theodore%2C%201796-1866&ft=> Acesso em: 10 set. 2016.

GARIBALDI, Giuseppe. *Memorie Autobiografiche*. Firenze: G. Barbera, 1888. Disponível em: <https://archive.org/details/memorieautobiogr00gari> Acesso em: 20 fev. 2016.

GUINSBURG, Jacob. *Romantismo, historicismo e história*. In: GUINSBURG, Jacob. (Org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p 20-54.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*: tradução do prefácio de Cromwell. Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo*: estudos sobre História. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.



_____. **Futuro passado:** contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

L.A. Les Mémoires de Garibaldi. **Figaro**. Ano 7, n.573. 12 de agosto de 1860. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2699173.r=m%C3%A9moires%20de%20garibaldi%20par%20Alexandre%20Dumas?rk=42918;4> Acesso em: 12 set. 2016.

LYON-CAEN, Judith. *Vérité romanesque et réalité sociale*. In: LYON-CAEN, Judith. **La lecture et la vie:** les usages du roman au temps de Balzac. Paris: Tallandier, 2006.

MANZONI, Alessandro. *Cartas sobre o Romantismo a Cesare D'Azeglio*. In: PALMA, Anna; CHIARINI, Ana Maria; TEIXEIRA, Maria Juliana G. (Org.). **O romantismo europeu:** antologia bilíngue. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

MAOUROIS, André. **Os três Dumas**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1959.

MENDES, Maria L. D. *A história na visão de Alexandre Dumas*. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 67-79, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v6n1/a06v06n1.pdf> Acesso em: 20 fev. 2016.

_____. *A voz do escritor romântico:* as memórias de Alexandre Dumas. **Revista Travessia: Educação, Cultura, Linguagem e Arte** (Unioeste), Florianópolis, ed. 03, p. 1-2, 2008. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/viewFile/3006/2354> Acesso em: 20 fev. 2016.

_____. **No limiar da história e da memória:** um estudo da Mês Mémoires de Alexandre Dumas. USP: Departamento de letras. 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-01112007-143905/pt-br.php> Acesso em: 20 fev. 2016.

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

MENDES, Maria L. D. **No limiar da história e da memória:** um estudo da Mes Mémoires de Alexandre Dumas. USP: Departamento de letras, 2007

MILZA, Pierre. **Garibaldi**. Milano: Longanesi, 2013.

NUNES, Benedito. *A visão romântica*. In: GUINSBURG, Jacob (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 20-64.

NOGUEIRA, Isabella. **Um conúbio intrigante na construção do herói romântico:** Os caminhos da produção das *Mémoires de Garibaldi* (1860), de Alexandre Dumas. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2018 In: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8478>

OLIVA, Gianni. **I Savoia:** novecento anni di una dinastia. Milano: Mondadori Editore, 2013.



REIS, José C. O historicismo: a redescoberta da História. **Revista Locus**, Juiz de Fora, v. 1, n. 1, p. 1-19, 2002. Disponível em: <https://locus.ufjf.emnuvens.com.br/locus/article/view/2437>
Acesso em: 20 dez. 2015.

SALIBA, Elias T. **As utopias românticas**. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SILVA, Márcio S. *Do utopismo iluminista ao (anti) utopismo romântico: a crítica romântica da razão utópica*. **Morus**, Campinas, n. 6, p. 308, 2009.

SCIROCCO, Alfonso. **Garibaldi**: battaglie, amori, ideali di un cittadino del mondo. Bari: Economica Editori Laterza e Figli, 2011.