



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Câmpus de São José do Rio Preto

Fernando Henrique Magalhães Mendes

**Entre literatura e música:**  
As novelas musicais de Balzac

São José do Rio Preto  
2018

Fernando Henrique Magalhães Mendes

**Entre Literatura e Música:**

As novelas musicais de Balzac

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras , junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Norma Wimmer

São José do Rio Preto  
2018

Mendes, Fernando Henrique Magalhães  
Entre literatura e música: as novelas musicais de Balzac / Fernando  
Henrique Magalhães Mendes. -- São José do Rio Preto, 2018  
80f.

Orientador: Norma Wimmer  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista  
(UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José  
do Rio Preto

1. Literatura francesa. 2. Música e literatura. 3. Ópera. 4. Balzac,  
Honore de – 1799 – 1850 – Crítica e interpretação. I. Título..

CDU –78:8

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE  
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Fernando Henrique Magalhães Mendes

**Entre literatura e música:**  
As novelas musicais de Balzac

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Norma Wimmer  
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto  
Orientadora

Prof. Dr. Daniel Puglia  
USP - FFLCH

Prof. Dr. Nelson Luis Ramos  
UNESP – Câmpus São José do Rio Preto

São José do Rio Preto  
07 de dezembro de 2018

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente a todo apoio que minha mãe Rosicléia Batista Magalhães me deu, incentivando-me em todos os momentos.

Agradeço à minha orientadora Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Norma Wimmer, por todos esses anos de apoio acadêmico e sua dedicada orientação.

Agradeço também aos professores Gisèle Manganelli Fernandes e Nelson Luis Ramos pelas sugestões apresentadas por ocasião do Exame Geral de Qualificação.

## RESUMO

Esse trabalho pretende fazer uma análise dos textos conhecidos como “novelas musicais” de Honoré de Balzac (1799-1850): *Sarrasine* (1830), *Gambara* (1837) e *Massimilla Doni* (1839) e compreender sua importância como textos que trabalham com a relação entre a literatura e música. Na primeira parte, fazemos um estudo da situação sócio-cultural da produção das novelas musicais, primeiramente apresentando um panorama geral sobre a ópera e sua história, baseada nos artigos de Ortolan (2011) e Salles (2016). Depois nos aprofundamos no contexto de produção das novelas musicais, envolvendo diversos acontecimentos e pensamentos sobre arte e que influenciaram na produção das novelas musicais, como as ideias de Hoffmann, Strunz, Schlesinger, Rossini, Meyerbeer e Beethoven, e a questão da rivalidade entre as óperas alemã e italiana. Também tratamos da definição dos textos como novelas, baseada nos estudos de Oliveira (2010) e Moisés (2000). Discutimos também sobre a intertextualidade e intermedialidade das novelas musicais com base nos estudos de Genette (1982) e Clüver (2006), fazendo considerações acerca das novelas musicais, da relação de espelhamento entre *Massimilla Doni* e *Gambara*, além da ambiguidade relegada aos *castrati* na obra *Sarrasine*, e também sobre o conflito entre ideal e real nas novelas musicais. Também iremos nos basear nas ideias de Abratte e Parker (2015), para tratar das palavras na ópera, e nas ideias de Hamilton (2013) para o problema da representação da música na literatura. Por fim iremos nos basear na definição de fantástico de Todorov para apontar como as novelas musicais podem ser enquadradas na classificação de fantástico Hoffmanniano, e de como é construída essa ambientação fantástica.

**Palavras-chave:** Honoré de Balzac. Novelas musicais. Ópera. Música. Literatura.

## RÉSUMÉ

Ce travail a pour objectif d'analyser les *nouvelles musicales* d'Honoré de Balzac (1799-1850): *Sarrasine* (1830), *Gambara* (1837) et *Massimilla Doni* (1839) et d'insister sur l'importance en tant que textes qui établissent un dialogue entre la littérature et la musique. Dans la première partie de ce travail, nous étudions la situation socioculturelle de la production des nouvelles musicales en présentant d'abord un panorama général de l'opéra et de son histoire à partir des articles d'Ortolan (2011) et de Salles (2016). Nous explorons, ensuite, le contexte de la production des nouvelles musicales et des pensées et événements artistiques qui ont influencé leur production musicale : l'oeuvre de Hoffmann, celle de Strunz, Schlesinger, Rossini, Meyerbeer et Beethoven, ainsi que la rivalité entre les opéras allemands et italiens. Nous considérons ces textes de Balzac des nouvelles, à partir des idées de Oliveira (2010) et de Moisés (2000). Nous discutons également l'intertextualité et l'intermedialité des nouvelles musicales basés sur les études de Genette (1982) et Clüver (2006), en abordant des considérations sur les nouvelles musicales, la relation en miroir entre *Massimilla Doni* et *Gambara*, ainsi que l'ambiguïté reléguée aux *castrati* dans l'oeuvre *Sarrasine*. Le conflit entre idéal et réel sera aussi objet d'analyse et nous nous appuyerons pour autant sur les idées d'Abratte et Parker (2015) et de Hamilton(2013) (concernant le problème de la représentation de la musique dans la littérature). Finalement, nous nous remettons à la définition de Todorov en ce qui concerne les théories sur le fantastique et sa construction chez Balzac.

**Mots-clés:** Honoré de Balzac. Nouvelles musicales. Opéra. Musique. Littérature.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	8
<b>2 REFLEXÕES ACERCA DO CONTEXTO SOCIOHISTÓRICO ARTÍSTICO DA PRODUÇÃO BALZAQUIANA</b>	11
2.1 Breve história da ópera até o século XIX.	11
2.2 Apresentação das três novelas musicais e o contexto de sua produção.	17
2.3 O contraste entre a visão romântica e a balzaquiana sobre o artista.	22
2.4 A ópera na sociedade europeia do século XIX e sua representação nas novelas musicais.	24
2.5 O pensamento musical de Balzac: o papel de Jacques Strunz, Hoffmann, Rossini, Schlesinger e Beethoven.	27
2.6 O conflito entre as óperas alemã e italiana.	37
2.6.1 Origem e constituição do conflito	38
2.6.2 As principais contraposições entre os dois tipos de ópera	39
2.6.3 Consequências e desdobramentos do conflito	40
2.6.4 Como é representado o conflito entre as óperas na obra de Balzac	41
<b>3 AS NOVELAS MUSICAIS DE BALZAC</b>	43
3.1 Novelas ou contos musicais? Uma questão de nomenclatura.	43
3.2 A intertextualidade.	45
3.3 O caráter intermediário e interartístico da ópera e das novelas musicais.	47
3.4 Considerações acerca das Novelas Musicais.	49
3.5 Gambara e Massimilla Doni: Novelas que se complementam e que se refletem.	52
3.6 Sarrasine: Zambinella, e o papel ambíguo dos castrati no texto e na sociedade.	53
3.7 A oposição entre ideal e real nas novelas musicais.	57
<b>4 A ESTRUTURA DAS NOVELAS COMPARADAS À ÓPERA</b>	59
4.1 As palavras e a música.	59



<b>4.2 A música na literatura : a ausência do som.</b>	<b>61</b>
<b>5 O FANTÁSTICO DE FILIAÇÃO HOFFMANNIANA E AS NOVELAS MUSICAIS</b>	<b>66</b>
<b>5.1 Balzac, Hoffmann e a filiação ao fantástico.</b>	<b>66</b>
<b>5.2 A ambientação fantástica nas três novelas.</b>	<b>67</b>
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>69</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>72</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Em 1842, Balzac (1799-1850) divulga ao público seu projeto de construção de uma obra concebida como um conjunto; no entanto, nesse ano, vários de seus romances já tinham sido publicados (*Les Chouans* e *Physologie du mariage* datam de 1829). O título *A Comédia Humana* parece ter sido proposto pelo amigo e secretário Auguste de Belloy, em oposição à *Divina Comédia* de Dante.

A obra partiria de uma comparação entre a humanidade e a animalidade; retomando as ideias de Saint Hillaire<sup>1</sup>, Balzac acreditava que todos os seres organizados teriam sido criados segundo um único e mesmo padrão. O animal tomaria as diferenças de sua forma em conformidade com os meios em que se desenvolve: destas diferenças surgiriam as espécies zoológicas. Essa ideia, Balzac a transfere para a sociedade, julgando haver, dependendo do meio, tantos tipos humanos diferentes quanto as espécies zoológicas existentes.

Classificar as espécies sociais conforme critérios de observação rigorosa; apresentar um inventário de sua maneira de ser, de suas relações com as coisas e com os meios, em um dado momento da história, torna-se seu objetivo. Neste sentido, Balzac tem a intenção de se tornar o secretário de um historiador: a sociedade francesa de sua época. Seu objetivo é o de escrever a história dos costumes da França do século XIX, precisamente da época da Restauração<sup>2</sup>, inventariando vícios e virtudes, paixões, caracteres, escolhendo e compondo tipos.

Para escrever esta história da França do século XIX, Balzac descreve duas ou três mil figuras de destaque e, retomando o vocabulário da pintura, as reúne em molduras e em galerias. A partir daí, ele divide a obra em Estudos, e estes, em Cenas. Assim, temos os Estudos de Costumes (que tratam da vida social em toda sua amplitude) divididos em Cenas da vida da província, Cenas da vida parisiense, Cenas da vida política, Cenas da vida militar, Cenas da vida do campo, Cenas da vida privada.

Após os Estudos de Costumes, aparecem os Estudos Filosóficos, nos quais são demonstrados os efeitos que sofre o meio social, a partir da força do pensamento. Conforme o

---

<sup>1</sup> Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (Étampes, 15 de abril de 1772 — Paris, 19 de junho de 1844) foi um naturalista e zoólogo francês. É considerado o fundador da teratologia, ramo da medicina que estuda as malformações congênitas.

<sup>2</sup> A Restauração (em francês *La Restauration*), é a designação dada ao período da História da França compreendido entre a queda do Primeiro Império Francês, a 6 de Abril de 1814, e a Revolução de 1830 (dos *Trois Glorieuses*), de 29 de Julho de 1830. Correspondeu a um período contrarrevolucionário, em reação ao triunfo da Revolução Francesa, durante o qual a dinastia Bourbon foi restaurada no trono francês.

prefaciador da *Comédia Humana*, Félix Davin<sup>3</sup>, os Estudos Filosóficos mostram a alma humana. Segundo ele, Balzac considera o pensamento como a mais viva causa da desorganização do homem, e, conseqüentemente, da sociedade. Balzac crê também que todas as ideias, que todos os instintos superexcitados pelas combinações factícias que criaram as ideias sociais podem produzir, no homem, reações bruscas, ou fazê-lo cair em torpor semelhante à morte. O romancista julga que o pensamento, acrescido pela força que lhe empresta a paixão, torna-se um veneno, um punhal, para o homem. Assim, retomando o axioma de Jean-Jacques Rousseau, para Balzac, o homem que pensa é um animal depravado.

Finalmente vêm os estudos Analíticos, dos quais Balzac ainda pouco podia afirmar por ocasião da redação do prefácio de 1842, pois, até então, ele tinha publicado apenas a *Physologie du mariage*. Após essa publicação de 1842, o autor não incluiria mais nenhum título a esses estudos.

As obras que compõem os três estudos não foram escritas em conformidade com a ordem exposta no plano, porque a atividade de composição seguia seu próprio percurso. Félix Davin observa, neste sentido, que a regularidade do trabalho teria destruído o poder criador do romancista. Também contribuíram para a irregularidade da escrita, necessidades do comércio e dos editores; finalmente não devemos nos esquecer de que o plano não foi concebido antes da criação dos primeiros romances. Quanto às novelas musicais, elas acabaram inseridas e retiradas de diversos volumes e passagens, por vezes, de um “Estudo” para outro. É o caso da novela *Sarrasine* que, primeiramente, estava nos Estudos Filosóficos e depois foi incorporada aos Estudos de Costumes, nas Cenas da vida cotidiana; também *Massimilla Doni* teve um excerto publicado separadamente na *France Musicale*<sup>4</sup> intitulado *Une Représentation de Mosè de Rossini*.

O enredo das novelas musicais de Balzac tem um ponto em comum, além da explícita necessidade de o autor escrever textos referentes a uma das suas maiores paixões artísticas, a ópera. Pretende nelas apresentar personagens artistas em situações limite: o escultor Sarrasine apaixona-se por Zambinella, que não é uma dama, mas sim um *castrato*; Paolo Gambarà, um compositor, inventor de um instrumento, é surdo; no entanto, sua surdez desaparece nos momentos em que está embriagado. O tenor Genovese, original da novela *Massimilla Doni*, é incapaz de cantar com perfeição ao estar próximo de sua paixão, a cantora Claritinti. Em todas as situações, percebemos que o sentimento da paixão afeta diretamente o

<sup>3</sup> Félix Davin, nascido em 24 de abril de 1807 em Saint-Quentin (Aisne), onde morreu em 3 de agosto de 1836, foi um romancista, poeta e jornalista francês, e também foi secretário de Balzac.

<sup>4</sup> *France Musicale* foi uma revista musical francesa semanal fundada em 1837 em Paris por Jules Maurel e Escudier Frères, dirigida por Léon Escudier (1821-1881) e Marie Escudier (1809-1880).

artista, influenciando-o em sua performance: Sarrasine esculpe uma estátua de Zambinella, Gambarà se isola do mundo pois sua arte não é compreendida pelos outros, e Genovese se torna impotente, artisticamente, devido à proximidade de sua paixão.

Neste trabalho buscaremos apresentar um panorama do contexto social e artístico da época da produção das novelas musicais, assim como um resumo da história da ópera, do seu início até o século XIX. Primeiro partimos de um plano mais diacrônico, a partir do surgimento da ópera até mais ou menos o século XIX, período em que se passa boa parte das obras balzaquianas. A partir desse século faremos um recorte sincrônico do contexto social e artístico para melhor analisar nossos objetos de estudo. Refletiremos também acerca da questão do conflito entre os partidários da ópera italiana e alemã, e de como ela influencia na gênese das novelas musicais, a ponto de chegar a ser representada por meio de discussões entre as personagens em *Gambarà* e *Massimilla Doni*.

Também dedicamos parte de nosso estudo à definição do tipo de gênero literário dos nossos objetos de estudo. Tendo em vista que as definições que diferenciam os gêneros: novela, conto e romance, são muitas vezes incertas e nebulosas, procuramos refletir acerca dessas questões e também justificar a escolha do termo “novelas” para os três textos aqui analisados.

Outro aspecto a destacarmos é a reflexão acerca da problemática da transposição da música para o plano literário, a maneira como esta se deu nas novelas musicais e a complexidade desse processo.

Também ressaltaremos a filiação de Balzac ao fantástico de Hoffmann, e sua permanência nas novelas musicais. Exporemos as ideias: da inseparabilidade das artes e de como um artista dominado pela força de seus sentimentos pode acabar sabotando a sua obra artística.

Finalmente, o desenvolvimendo de todos esses aspectos visa a compreensão da importância das novelas musicais de Balzac para o estudo das relações interartísticas e para o desenvolvimendo das artes no século XIX.

## 2 REFLEXÕES ACERCA DO CONTEXTO HISTÓRICO SOCIAL ARTÍSTICO DA PRODUÇÃO BALZAQUIANA

### 2.1 Breve história da ópera até o século XIX.

O termo Ópera é de origem italiana e significa obra. De acordo com Filipe Salles (2016), sua origem remonta ao final da Renascença, mais precisamente ao ano de 1597 à obra *Dafne*, que tinha libreto de Ottavio Rinuccini<sup>5</sup> e música de Jacopo Peri (1561-1633)<sup>6</sup>. Assim como toda arte do período da Renascença, a ópera surge como uma tentativa de retomada dos valores clássicos. Ela irá aparecer em Florença, a partir de estudos de poetas e músicos que se espelharão no ideal da tragédia clássica a qual, em suas origens, tinha uma relação direta entre a encenação e a música, que era bem representada pelo papel do coro, geralmente um grupo de dançarinos e cantores que serviam de narradores, cantando e dançando como uma forma de representar as façanhas do herói trágico. Sendo ainda muito rudimentares em suas estruturas, como toda experiência pioneira, as óperas do início da Renascença eram apenas colagens de melodias e árias, que tinham um tema em comum.

Edson Tadeu Ortolan (2011) no seu artigo *História da Música Ocidental* afirma que a noção de história da música é relativamente recente, tendo por volta de 150 a 200 anos, e que os primeiros historiadores da música teriam começado a organizar o que se sabia sobre música a partir do nacionalismo romântico, no início do século XIX. Ocorre também que a história da música foi construída tomando como base fatos bastante vagos e lendários, datações imprecisas e arbitrárias. Na música, ocorria ainda o fato de muitos registros e partituras desaparecerem rapidamente. O repertório era geralmente composto para estreias, visto que as composições eram produzidas para uma única ocasião, ou eram tocadas logo após serem compostas e acabavam esquecidas. E essa história da música, surgida no século XIX, começava em Bach<sup>7</sup> e terminava em Wagner<sup>8</sup>, normalmente. Somente no século XX, outros

---

<sup>5</sup> Ottavio Rinuccini (20 de Janeiro de 1562 – 28 de Março de 1621) foi um poeta e libretista da Música renascentista italiana.

<sup>6</sup> Jacopo Peri (20 de agosto de 1561 — 12 de agosto de 1633),foi um compositor e cantor italiano do período de transição entre os estilos renascentista e barroco, e é frequentemente chamado o inventor da ópera

<sup>7</sup> Johann Sebastian Bach (Eisenach, 21 de março de 1685— Leipzig, 28 de julho de 1750) foi um compositor, cravista, Kapellmeister, regente, organista, professor, violinista e violista oriundo do Sacro Império Romano-Germânico, atual Alemanha.

<sup>8</sup> Wilhelm Richard Wagner (Leipzig, 22 de maio de 1813 — Veneza, 13 de fevereiro de 1883) foi um maestro, compositor, diretor de teatro e ensaísta alemão, primeiramente conhecido por suas óperas (ou "dramas musicais", como ele posteriormente chamou)

períodos como a produção musical da Idade Média, da Renascença e a produção moderna irão ser incluídas nesse campo de estudos.

As divisões históricas em períodos estilísticos é algo ainda mais recente e sujeito a revisões, continua Ortolan (2011). Muitos períodos não tem sincronismo com os de outras artes e nem se referem a algum detalhe especificamente musical. Assim fica claro que o período conhecido como Clássico, na música, não coincide com o período Clássico na literatura. Durante o período Clássico literário, ocorre na música o período renascentista. E no período clássico musical, ocorre o período *Árcade* literário.

Foi o compositor Claudio Monteverdi (1567-1643) quem estabeleceu todas as bases estilísticas e arquitetônicas da ópera. Para ele, a ópera deveria ter uma estrutura narrativa coesa, saindo da estrutura do conjunto de árias formando uma história. Monteverdi também foi responsável por acrescentar dramaticidade às árias, consequência da união das palavras, música e ação. Segundo Ortolan (2011, p. 19): “Monteverdi queria que a música ajudasse na expressão do texto (*stilo concitato*, “estilo excitado” em italiano) e não fosse mera acompanhadora da palavra, conforme defendiam os florentinos (*estilo recitativo* ou *rappresentativo*)”. As principais óperas de Monteverdi foram *Orfeu* (1607) e *L'incoronazione di Poppea* (1642). Graças a ele, a ópera tornou-se extremamente popular na Europa; Deanna R. Hoying em seu artigo *A Brief History of Opera* acrescenta: “Em meados do século XVII, a ópera estava sendo ouvida em toda a Itália e se espalhou para a França e Alemanha. Até mesmo dois papas escreveram óperas e em Veneza havia mais de 30 casas de ópera onde estrearam mais de 1.700 composições”<sup>9</sup> (HOYING, p.1, Tradução nossa). Outra mudança que Monteverdi introduz na ópera é a valorização da música em relação ao texto do libreto (antes dele, havia certo equilíbrio entre texto e música, nas óperas). Por esse motivo o compositor musical acaba sendo muito mais lembrado que o libretista. Com as mudanças implementadas por Monteverdi e com a popularização da ópera, o período Renascentista se encerra e, logo em seguida, inicia-se o período Barroco.

No Barroco (1600–1725), a ópera irá desenvolver as habilidades narrativas tomando como exemplo o que fora estabelecido por Monteverdi, Assim como no período Renascentista, a temática das óperas continuará mantendo referências à mitologia greco-romana, como por exemplo, é o caso de *Teseu* (1675) e *Alceste ou le Triomphe d'Alcide*

---

<sup>9</sup> *By the middle of the 17th century, opera was being heard all over Italy and had spread to France and Germany. Even two of the popes wrote operas and at its height, Venice had over 30 opera houses and premiered over 1,700 operas.*

(1674) de Jean Baptiste Lully<sup>10</sup>. A primeira ópera foi baseada no mito clássico de Teseu, o herói que derrotou o minotauro, e a segunda ópera, intitulada *Alceste*, conta a história da paixão entre Alcide (outro nome do herói Hércules) e Alceste, filha de Pélias, rei de Iolcos na Tessália.

Durante o Barroco, a figura dos *castrati* tomará destaque no meio operístico. A castração de jovens para fins musicais já era praticada desde o ano 400, advinda do Império Bizantino. Porém, com as pretensões do Barroco em atingir os mais altos níveis de refinamento estilístico, a prática da remoção dos testículos de garotos ainda bem jovens, a fim de preservar a voz, tornou-se popular. O procedimento, de fato, garantia uma voz poderosa, mas ao mesmo tempo condenava os cantores a uma aparência física um tanto disforme. Devido a esse procedimento, o corpo do *castrato* se desenvolvia de forma diferente, fazendo o indivíduo possuir uma grande capacidade pulmonar e força muscular, porém uma laringe menor, criando assim uma voz única, diferente da feminina e da voz aguda como as dos contratenores. Os *castrati* eram, geralmente, crianças órfãs, ou de famílias muito pobres, que não tinham condições de criá-las, e eram de certa forma, levadas a seguir a carreira musical como uma espécie de sacerdócio. Para essas crianças, a opção de se tornar um *castrato* era uma forma de se livrar da miséria em que viviam e de poderem ter uma vida mais confortável e até mesmo de se tornarem pessoas reconhecidamente famosas. Os *castrati* eram muito populares durante o período barroco e muitas árias eram compostas especificamente para eles, justamente porque a execução dessas árias era tão complexa que somente um *castrato* seria capaz de reproduzi-la de maneira plena. Dentre os compositores que compunham essas árias temos um dos mais famosos do período Barroco, Händel<sup>11</sup>, em cujas óperas, muitas vezes o papel do herói era interpretado por *castrati*.

Um hábito bastante comum do período Barroco era a apresentação de um pequeno interlúdio (ou *intermezzo* em italiano) cômico nos intervalos das óperas. Este era constituído por uma pequena cena montada com intuito satírico, para distrair o público durante a troca de figurino e de cenários da obra principal. Nesses interlúdios, também eram testados novos artistas (compositores, libretistas, cantores, entre outros), sua apresentação garantia trabalho aos integrantes da companhia, que não estavam engajados na apresentação da peça principal. Com o passar do tempo esses *intermezzos* se tornaram até mais populares que as óperas

---

<sup>10</sup> Jean-Baptiste de Lully, nascido Giovanni Battista Lulli (Florença, 28 de novembro de 1632 – Paris, 22 de março de 1687), foi um compositor italiano, naturalizado francês. Casou-se com Madeleine Lambert, filha do compositor Michel Lambert. Considerado mestre do barroco francês, tornou-se súdito francês em 1661.

<sup>11</sup> Georg Friedrich Händel (Halle an der Saale, 23 de fevereiro de 1685 — Londres, 14 de abril de 1759) foi um compositor alemão, naturalizado cidadão britânico em 1726.

principais, e acabaram tomando um rumo próprio. Surgiram compositores especializados nesses interlúdios, e os empresários de ópera viram uma nova forma de obter lucro, criando casas de espetáculos específicas para esse tipo de obra, o que motiva o surgimento de um novo gênero de ópera conhecido como Ópera Bufa. Um dos grandes compositores desse estilo foi o italiano Giovanni Battista Pergolesi<sup>12</sup>, cuja ópera *La serva padrona* (1733) foi uma das mais celebradas composições de seu tempo, e até hoje é encenada por várias companhias.

Outra invenção do barroco que deixou marcas nas óperas foi o *bel canto*. Filipe Salles (2016, p.3), afirma que este pode ser definido como: “[...] um estilo de canto, aplicado à temática das óperas, e que se traduz pelo refinamento e intensidade da expressão melódica, ou seja, a melodia é tão bela e intensa que ela entra na memória com facilidade”. Segundo ele, o *bel canto* teria surgido com uma ópera menos dramática e mais lírica e seria atribuído ao compositor Alessandro Scarlatti<sup>13</sup>.

Após o barroco, ocorreu o que se convencionou designar como período clássico (1725-1827). A ópera clássica será marcada principalmente pela técnica melodiosa do *bel canto*, e terá como nomes principais: Gluck<sup>14</sup>, Haydn<sup>15</sup>, Mozart<sup>16</sup>.

Hoying (2014) considera que, embora tenha passado por mudanças gerais, a ópera continuou a florescer durante o período clássico. Os compositores italianos começaram a compô-las em harmonia com as mudanças que os ideais de música e drama tinham sofrido naquele período, tornando-a mais natural, mais flexível em sua estrutura, mais profunda em conteúdo e mais variada em recursos musicais. A Orquestra tornou-se um elemento importante e passou a ter a função de adicionar profundidade harmônica aos acompanhamentos. O responsável por consumir esse estilo de ópera foi Gluck.

---

<sup>12</sup> Giovanni Battista Draghi, de alcunha Pergolesi (Jesi, 4 de janeiro de 1710 – Pozzuoli, 16 de março de 1736) foi um compositor, organista e violinista italiano de óperas e música sacra do período barroco.

<sup>13</sup> Alessandro Scarlatti (Palermo, 2 de maio de 1660 — Nápoles, 24 de outubro de 1725), cujo nome verdadeiro era Pietro Alessandro Gaspari, foi um compositor italiano de grande importância para a música lírica do período barroco.

<sup>14</sup> Christoph Willibald Gluck, depois cavaleiro Christoph Willibald von Gluck, (Berching, 2 de julho de 1714 – Viena, 15 de novembro de 1787). Reformador da ópera até então vigente e postulador dos elementos que darão bases ao classicismo na ópera autor de *Orfeu e Euridice* (1767) e *Iphigénie en Tauride* (1779)

<sup>15</sup> Franz Joseph Haydn (Rohrau, 31 de março de 1732 — Viena, 31 de maio de 1809) foi um dos mais importantes compositores do período clássico.

<sup>16</sup> Wolfgang Amadeus Mozart (batizado Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart Salzburgo, 27 de janeiro de 1756 – Viena, 5 de dezembro de 1791) foi um prolífico e influente compositor austríaco do período clássico. é uma espécie de porta-voz do estilo clássico operístico, mas apenas em termos de estilo musical, uma vez que, ao contrário de Gluck e outros autores, Mozart preferiu temas sociais e psicológicos ao invés dos mitológicos tradicionais. Sendo criador dos mais geniais em qualquer gênero que se aventurasse, não precisou fazer muito esforço para criar três ou quatro clássicos eternos da ópera, como *As Bodas de Fígaro*, *Don Giovanni* e a *Flauta Mágica*. Mozart foi responsável por uma grande evolução na dramaticidade da ópera.



Outro aspecto que irá marcar a ópera clássica será o seu caráter estrutural, pois cada uma de suas divisões será bem delineada. De acordo com Ortolan (2011), a estrutura da ópera segue mais ou menos a seguinte sequência:

- Abertura: Peça instrumental com formas variadas. Pode ser formada por simples acordes, um apanhado de temas operísticos, ou uma música qualquer que o compositor tenha em mãos. Seu intuito inicial era de acalmar as plateias dentro do teatro antes do espetáculo, ou anunciar a entrada de alguma autoridade como reis, cardeais, mecenas e etc. Por volta do século XVII, surgiram dois modelos de abertura: a Italiana, que se estrutura por um andamento rápido, depois um lento e a volta do rápido, encadeados sem interrupção, e a Abertura Francesa, que começa com uma marcha solene e lenta e finaliza com um andamento rápido, também encadeados sem interrupção. A abertura Francesa foi segundo Filipe Salles (2016), introduzida por Lully, e a abertura italiana por Alessandro Scarlatti. A abertura também é conhecida como: sinfonia, prelúdio e profonia.
- Prólogo: era muito comum nas óperas do século XVII, constituído normalmente por dois ou três personagens que faziam um pequeno resumo ou introdução do espetáculo. Com o passar do tempo acabou caindo em desuso.
- Atos, cenas, quadros: são as divisões dramáticas da ação na ópera. É algo mais da alçada do libretista do que do compositor.
- Números: para facilitar as composições e os ensaios, compositores e libretistas subdividem a ópera em pequenas unidades conhecidas como números. Os principais são:
  - Recitativo seco: consiste em um número musical entre o canto e a fala, somente acompanhado por um cravo contínuo. Antecede geralmente uma canção ou Prólogo;
  - Recitativo acompanhado: semelhante ao anterior, porém com acompanhamento da orquestra;
  - Ária: é uma canção em que uma personagem revela a personalidade, os propósitos, os pensamentos e os seus mais íntimos pensamentos; Existe diversos tipo de árias, sendo o mais o mais importante é a aria-da-capo (“ária da cabeça” ou “ária do

começo” em italiano), na qual a primeira parte é repetida com ornamentações.

- Conjunto: quando há mais de um cantor em um mesmo trecho musical; coral: música que é executada pelo coro;
- Instrumental ou sinfonias ou, mesmo, *ritornelo*: servem para diversas funções como ligação entre cenas, indicar passagem de tempo, ou de interlúdio entre os espetáculos.

Também durante o período clássico vai se acentuar a distinção entre os gêneros operísticos, fundamentada na divisão entre ópera séria e ópera cômica. A ópera séria era dedicada a assuntos engrandecedores e épicos, e a ópera cômica a assuntos mais cotidianos e mais despretensiosos, inclinados à diversão e ao entretenimento. A ópera cômica seria um tipo mais geral de ópera que tratava de temas mais leves e com um final feliz. Dentre os tipos de ópera cômica, destacam-se a ópera bufa, de origem italiana que havia surgido durante o período barroco, o *Singspiel*<sup>17</sup> alemão, a opereta vienense, a *ballad* inglesa e a *zarzuela* de origem espanhola. A *opéra-comique* francesa, embora tenha surgido como uma ópera cômica acabou assumindo uma temática mais séria.

No final do século XVIII, o *bel canto* atingiu o máximo de seu refinamento, com o ápice do virtuosismo vocal dos compositores italianos Vincenzo Bellini<sup>18</sup> Gioachino Rossini<sup>19</sup> e Gaetano Donizetti<sup>20</sup>, os quais além de desenvolveram essa técnica no seu máximo, contribuíram para a evolução temática e estrutural da ópera em si. Dentre eles, o mais famoso foi Rossini, por sua capacidade de imprimir uma excelência na fluidez melódica, temática e narrativa de suas composições. Com o apogeu do *bel canto*, nessa época, surgiu a classificação das árias, classificação tanto adotada por compositores como por críticos. Surgiram as árias de bravura, as árias *cantabiles* (mais melódicas), *ariettas* (ou cavatinas), mais breves e simples. Embora as últimas obras desses compositores já antecipem características românticas, elas ainda se apoiam na estrutura clássica.

---

<sup>17</sup> *Singspiel* é um gênero musical que apareceu na Alemanha do século XVIII. Literalmente traduzida como brincadeira cantada, essa forma de drama musical é semelhante à ópera comique francesa e também derivada da ópera balada inglesa. Como a ópera comique, o *Singspiel* é um concentrado do que a vida é feita: leveza, fantasia, emoção, bem como gravidade e tragédia. Mas deve ser distinguido da ópera bufa ou da opereta devido à sua conotação política.

<sup>18</sup> Vincenzo Salvatore Carmelo Francesco Bellini (Catânia, 3 de novembro de 1801 — Puteaux, 23 de setembro de 1835) foi um compositor italiano, entre os mais célebres operistas do século XIX.

<sup>19</sup> Gioachino Antonio Rossini (Pésaro, 29 de fevereiro de 1792 — Paris, 13 de novembro de 1868) Entre seus trabalhos mais conhecidos estão *Il barbiere di Siviglia* ("O Barbeiro de Sevilha"), *La Cenerentola* ("A Cinderela") e *Guillaume Tell* ("Guilherme Tell").

<sup>20</sup> Domenico Gaetano Maria Donizetti (Bérgamo, 29 de novembro de 1797 — Bérgamo, 8 de abril de 1848) foi um compositor de óperas italiano,

Balzac irá começar a escrever seus textos na época que engloba o fim do período clássico e começo do período romântico, por volta de 1827. Serão contemporâneas a ele, ao mesmo tempo, as obras de Rossini, Mozart, Haydn, Gluck e Beethoven, bem como as de Carl Maria Von Weber<sup>21</sup>, Hector Berlioz<sup>22</sup> e Giacomo Meyerbeer<sup>23</sup>.

## 2.2 Apresentação das três novelas musicais e o contexto de sua produção.

*Sarrasine* foi publicado pela primeira vez na *Revue de Paris*<sup>24</sup> em novembro de 1830 e depois em 1831, no volume *Romans et Contes Philosophiques*, edição de Charles Gosseli. Segundo Pierre Brunel (1995), 1830 foi um ano de intensa produção jornalística de Balzac. Entre 21 e 28 de novembro ele publica, de maneira misteriosa, na *Revue de Paris*, *Sarrasine*. Não se sabe nada da gênese desse texto. Nem manuscritos nem provas do original foram conservados. A *Revue de Paris* era conhecida por publicar obras de Hoffmann<sup>25</sup>, as quais chamavam a atenção de Balzac. Curiosamente, depois de interrompidas as publicações do autor alemão, Balzac irá publicar na *Revue de Paris* obras que tenham ressonâncias hoffmannescas como *L'elixir de longue vie* (24 de outubro de 1830), *Sarrasine* e *Une passion dans le désert* (26 de dezembro). Porém, na edição de 1844 da *Comédia Humana*, a novela será integrada aos Estudos de Costumes, nas Cenas da vida cotidiana, o que é um tanto curioso: *Sarrasine* foi criada em conformidade com o modelo hoffmanniano de fantástico, mais voltado para os conflitos da mente e do espírito humanos. Nos contos de Hoffmann, geralmente temos uma personagem vivenciando experiências que a levam ao limite da razão, diferentemente do que ocorre no fantástico de origem inglesa como no de Byron<sup>26</sup>, no qual o sobrenatural é necessário para a instauração do conflito. Segundo Silva (2015, p.8), as obras de Hoffmann seriam de um “[...] fantástico independente do sobrenatural na instauração de

<sup>21</sup> Carl Maria Friedrich Ernst Freiherr von Weber (Eutin, 18 de novembro de 1786 — Londres, 5 de junho de 1826) foi um barão e compositor de Holstein (hoje parte da Alemanha).

<sup>22</sup> Hector Berlioz foi compositor do alto romantismo francês, sendo mais conhecido por sua *Sinfonia Fantástica* (1830) e por seu *Tratado de Instrumentação e Orquestração*.

<sup>23</sup> Giacomo Meyerbeer, nascido Jakob Liebmann Meyer Beer (Tasdorf, Marca de Brandemburgo, 5 de setembro de 1791 — Paris, 2 de maio de 1864). Seus trabalhos bem-sucedidos foram : *Robert le Diable*, *Les Huguenots* e *L'Africaine*.

<sup>24</sup> A *Revue de Paris* foi uma revista literária francesa fundada por Louis-Désiré Véron em 1829 e que existiu até 1970.

<sup>25</sup> Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (Königsberg, 24 de Janeiro de 1776 — Berlim, 25 de Junho de 1822) foi um escritor romântico, compositor, desenhista e jurista alemão, sendo sobretudo conhecido como um dos maiores nomes da literatura fantástica mundial. Suas histórias foram a base da famosa ópera de Jacques Offenbach, *Os Contos de Hoffmann*, em que Hoffman aparece como *personagem*.

<sup>26</sup> George Gordon Byron, 6º Barão Byron (Londres, 22 de janeiro de 1788 — Missolonghi, 19 de abril de 1824), conhecido como Lord Byron, foi um poeta britânico e uma das figuras mais influentes do romantismo. Entre os seus trabalhos mais conhecidos estão os extensos poemas narrativos *Don Juan*, *A Peregrinação de Childe Harold* e o curto poema lírico *She Walks in Beauty*.

conflitos: sua abordagem explorava os conflitos do próprio ser humano”. Esse modelo de fantástico mais voltado para as perturbações da mente e do espírito tornou-se bastante popular na França, e será adotado por Balzac, o que lhe valerá, por boa parte da crítica, o epíteto de “Hoffmann francês”. Então, por *Sarrasine* apresentar características de novela fantástica de modelo hoffmanniano, seu lugar mais apropriado no conjunto de obras de Balzac seriam os Estudos Filosóficos.

Nesta novela, dividida em duas partes, temos um narrador-personagem, não identificado, que se encontra no salão de festas de uma famosa família parisiense, os Lanty, e que conhece uma jovem da nobreza. Durante a festa, a jovem se assusta com a figura de um velho, que ela julga ser um espectro. Instigada pela curiosidade, convence o narrador a contar-lhe o que sabe sobre a estranha figura. A partir dessa narrativa, temos a segunda parte da novela; ficamos sabendo que a estranha figura presente no salão de festas teria sido o *castrato* italiano Zambinella, por quem o escultor francês Sarrasine apaixonara-se perdidamente, crendo tratar-se de uma mulher. Durante uma tentativa de fuga com sua paixão, Sarrasine descobre a verdadeira natureza de Zambinella, e isso o leva a quase destruir a escultura que tinha feito dela, e ainda tomado por essa loucura, ele ameaça o *castrato*, porém é impedido de matá-lo por soldados do mecenas de Zambinella, o cardeal Cicognara, que o matam com golpes de espada. Nesta obra, além da questão da própria figura do *castrato*, tomada à ópera italiana, principalmente a do século XVIII, temos também a personagem de Marianina que, no salão dos Lanty canta uma ária da ópera *Tancredi*<sup>27</sup>, de Rossini.

*Gambara* foi publicada como folhetim na *Revue et gazette musicale de Paris* de 23 de julho a 23 de agosto de 1837, com o título completo *Gambara ou la voix humaine*. Foi dedicada a Auguste de Belloy, secretário de Balzac. Depois, em 1839, foi publicada em Volume com *Le cabinet des antiques*. Em *Gambara* o autor tece elogios à ópera alemã, tendo como obra inspiradora, a hoje relativamente desconhecida ópera *Robert le Diable*<sup>28</sup> do compositor alemão Giacomo Meyerbeer. Este, no século XIX, havia arrebatado diversos

---

<sup>27</sup> Com libreto de Gaetano Rossi, a ópera-séria *Tancredi*, de Rossini, é uma adaptação da tragédia de mesmo nome escrita por Voltaire. A estreia da ópera se deu em 6 de fevereiro de 1813, no teatro La Fenice, em Veneza. Rossini, porém, não estava satisfeito com o final feliz da ópera e, logo após a sua estreia, solicitou ao poeta Luigi Lechi para que retrabalhasse o libreto a fim de emular o final trágico contido na história original de Voltaire. Esta nova versão, que é a mais apresentada atualmente, teve sua estreia em março de 1813 no *Teatro Comunale* em Ferrara.

<sup>28</sup> *Robert le Diable* é uma ópera em cinco atos de libreto de Eugène Scribe<sup>1</sup> e Germain Delavigne<sup>1</sup>, e música composta por Giacomo Meyerbeer. Adaptado da lenda medieval de Robert the Devil, o trabalho é a décima ópera de Giacomo Meyerbeer, e seu primeiro trabalho para a Ópera de Paris. A representação teve lugar na Ópera de Paris, sala de Le Peletier em 21 de novembro 1831, com as sopranos Julie Dorus-Gras e Laure Cinti-Damoreau, tenor Adolphe Nutre e baixo Nicolas Prosper Levasseur, sob a direção de François Antoine Habeneck..

compositores e críticos musicais, assim como o público parisiense. *Robert le Diable* fizera tanto sucesso na sua estreia, que chegou a arrancar elogios de Frédéric Chopin<sup>29</sup>, um dos presentes à apresentação. Segundo Abratte e Parker (2015, p.276) ele teria escrito: "[...] Robert era 'uma obra-prima da nova escola, onde os demônios cantavam na voz dos trompetes e os mortos levantavam-se de seus túmulos, uma obra que tinha tornado Meyerbeer 'imortal'". Filipe Salles (2016, p.6) em seu artigo sobre a história da ópera afirma: "Meyerbeer entra em cena justamente criando um novo gênero, a 'Grande Ópera', que se traduzia, justamente, em espetáculo cênico de primazia épica. Tudo deveria ser grandioso, a música, as palavras, o cenário, embora os temas não precisassem mais ser míticos e heroicos". Essa ideia irá influenciar diretamente Richard Wagner, que a aplicará em seus dramas musicais.

Em *Gambara*, o protagonista é o compositor surdo e meio-louco Paolo Gambara, uma espécie de gêmeo de Frenhofer de *Le chef d'oeuvre inconnu*<sup>30</sup>, figura que se isola do mundo por causa de sua arte. Nessa novela, ocorre a paixão do nobre Andrea Marcosini pela fiel esposa do músico Paolo Gambara. O enredo musical de arte remete ao relato do músico a respeito da ópera *Mahomet* por ele composta. Portanto, acaba ocorrendo uma espécie de transposição de uma hipotética apresentação de ópera para um texto literário.

Pode-se afirmar que a composição de *Gambara* foi cheia de percalços e teria sido encomendada por Maurice Schlesinger<sup>31</sup>, um notório admirador de Meyerbeer, para a *Revue et gazette musicale de Paris*<sup>32</sup>. Dentre os percalços enfrentados na composição de *Gambara*,

---

<sup>29</sup> Frédéric François Chopin, também chamado Fryderyk Franciszek Chopin (Żelazowa Wola, 22 de fevereiro ou 1 de Março de 1810 .faleceu em Paris, 17 de Outubro de 1849), foi um pianista polonês-francês radicado na França e compositor para piano da era romântica. É amplamente conhecido como um dos maiores compositores para piano e um dos pianistas mais importantes da história

<sup>30</sup> *Le chef-d'œuvre inconnu* é um conto fantástico publicado, na revista *L'Artiste*, em 1831. Reeditado e acrescido de mais considerações sobre a pintura e as artes em geral, *Le chef-d'œuvre inconnu* foi novamente publicado, em 1837, e entrou, em 1845, em *A Comédia Humana*, na classe dos Estudos filosóficos, ao lado de *La peau de chagrin* (1831) e de *La recherche de l'absolu* (1834). O conto é dividido em duas partes, nomeadas, respectivamente, "Gillette" e "Catherine Lescault", os nomes das duas únicas personagens femininas de destaque.(SILVA,2015,p53-54)

<sup>31</sup> Moritz Adolf Schlesinger (Berlim, 1798 - Baden-Baden, 1871), conhecido durante a sua carreira em França como Maurice Schlesinger foi um editor musical alemão. É talvez mais recordado por ter inspirado a personagem de M. Arnoux na novela de Gustave Flaubert *A educação sentimental*.

Era filho de Adolf Martin Schlesinger, fundador da revista musical *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*. Maurice mudou-se para Paris permanentemente na década de 1820, onde fundou uma editora de música estritamente ligada à do pai. Em 1834 fundou uma sociedade com o intuito declarado de publicar música clássica e contemporânea a preços razoáveis. Publicou obras de Mozart, Haydn, Weber, Beethoven, Hummel, Meyerbeer e Berlioz. Empregou Richard Wagner como arranjador e jornalista, durante a primeira visita deste a Paris em 1840-41, e apresentou-o a Franz Liszt pela primeira vez.

<sup>32</sup> *Revue et gazette musicale de Paris* (1827-1880) que foi uma revista musical fundada em 1827 por François-Joseph Fétis, musicólogo, pedagogo e compositor belga, professor de contraponto e fugas do Conservatório de Paris(Fétis será um dos autores que Balzac lerá para iniciar-se nas artes musicais). O título da revista era simples *La Revue Musicale*, até 1835, data em que Maurice Schlesinger, diretor de música de Berlim, instalado em Paris

ocorreu que a obra teve duas versões, como afirma René Guise (1979). A primeira começou a ser escrita em outubro de 1836, e foi redigida em parte até janeiro de 1837. Quando o autor decidiu que seria necessário evocar a representação de *Robert Le Diable*, um incêndio destruiu parte de seu texto. O esquema da obra, entretanto, estava tão claramente definido, que Balzac, tendo viajado à Itália, pode atribuir ao seu secretário, Auguste de Belloy, o cuidado de refazer e de acabar este primeiro rascunho de *Gambara*. Ao retornar de viagem, Balzac encontra o texto em sua mesa, mas o resultado não lhe agrada, e devido a isso ele resolve, a partir desse manuscrito, terminar sua nova versão. Assim, durante quase um mês, ele dará prioridade a uma nova obra, *Massimilla Doni*, que substituiria *Gambara*. Portanto, ele irá terminar *Gambara*, ao mesmo tempo em que começa a redigir *Massimilla Doni*. Primeiramente, Balzac pretende propor a Schlesinger a substituição de *Gambara* por *Massimilla Doni*, na *Revue et Gazette Musicale*. Como o editor era um admirador de Meyerbeer, Balzac crê que ele não aceitaria essa proposta; então, o escritor o convence a publicar as duas obras com um curto intervalo entre elas. Seria publicado, primeiro, *Massimilla Doni*, o elogio a Rossini e, logo em seguida, *Gambara*, o elogio a Meyerbeer. Sem conseguir o aval da editora de Delloye e Lacou, Schlesinger opta pela publicação inicial de *Gambara*. Assim, Balzac redige uma carta a Maurice Schlesinger, publicada na *Revue et Gazette Musicale*, a qual é destinada a fazer os leitores da revista aguardarem a publicação de *Gambara*. Nesta carta, Balzac toma a posição de um diletante nos conhecimentos musicais e explica que, ao analisar *Robert le Diable*, ele tomará a atitude parcial de um rossinista. Dessa maneira os elogios e a análise de *Robert le Diable* têm a função de uma espécie de diplomacia literária, de que lança mão Balzac para, de certa maneira, “agradar” seu cliente, visto que na época existia uma querela entre os admiradores da ópera de Meyerbeer e da ópera de Rossini, e Balzac era um rossinista e admirador da ópera italiana.

A obra *Massimilla Doni* foi concebida no mês de Março de 1837. Balzac volta de uma longa viagem para a Itália, que foi para ele um encantamento. Ele estava cheio de imagens novas, e havia descoberto a arte de viver dos italianos, esta arte de cultivar os prazeres extremos, do amor e da música. Tinha ficado encantado com a *piccola Maffei*.<sup>33</sup> De acordo com Pierre Brunel (1995), o primeiro capítulo de *Massimilla Doni*, “Les deux amours”, foi

---

desde 1821, assumiu o título sob o nome de *Revue et gazette musicale*. Em janeiro de 1834, Maurice Schlesinger fundou a *Gazette musicale de Paris*; ela fazia concorrência à *Revue musicale* de Fétis, que aparecia desde 1827. Em novembro de 1835, com a absorção da publicação de Fétis, a revista de Schlesinger torna-se a *Revue et gazette musicale de Paris*.

<sup>33</sup> Elena Clara Antonia Carrara Spinelli (nascida em Bergamo em 13 de março de 1814 e falecida em Milão em 13 de julho de 1886) é uma escritora nacionalista italiana mais conhecida como Condessa Chiara ou Chiarina Maffei, do nome de seu marido Andrea Maffei.

retomado, modificado e ampliado no começo do mês de julho de 1837. Nessa revisão, a personagem de Massimilla Doni ganha uma maior importância graças a Mme. Hanska<sup>34</sup> que, supostamente, teria inspirado a própria personagem, assim como o músico Strunz havia inspirado *Gambara*. O segundo capítulo “La vie italienne” começou a ser escrito em outubro do mesmo ano e o terceiro e último, “L’ópera de *Mosè*”, seria terminado em janeiro de 1838.

A publicação completa de *Massimilla Doni* data de 1839, e foi inserida em volume com *Une Fille d’Ève*. Um excerto desse texto conhecido como *Une représentation du Mosè de Rossini* foi publicado na revista *France Musicale*<sup>35</sup>, em 25 de agosto do mesmo ano. Em *Massimilla Doni*, temos a figura de Emilio Memmi, nobre veneziano, que se vê dividido amorosamente entre a angelical condessa Massimilla Doni e a ardente cantora Claritinti. Na narrativa, vemos também a condessa demonstrando seus conhecimentos sobre ópera, quando analisa a execução de *Mosè*<sup>36</sup>, do compositor italiano Gioachino Rossini, de maneira elogiosa. A apresentação da ópera *Mosè* é transposta quase integralmente para a novela. *Massimilla Doni* também apresenta o drama do tenor Genovese que não consegue cantar com perfeição quando está próximo de sua amada, Tinti.

O trecho intitulado *Une Représentation de Mosè de Rossini*, publicado na *France Musicale*, sofreu algumas pequenas alterações para se tornar um texto independente. Diferentemente do trecho equivalente em *Massimilla Doni*, ele aborda de maneira direta a análise musical, e o fato de a condessa aparecer já como uma conhecedora em música não parece causar um estranhamento ao leitor, pois sua personalidade como uma típica donzela romântica, não fora desenvolvida como em *Massimilla Doni*. Além desse detalhe, o fiasco do tenor Genovese não existe nessa versão, o que pode ser justificado, pelo fato de *Une Représentation de Mosè de Rossini* ter como principal objetivo apresentar a análise da ópera *Mosè*, diferentemente de *Massimilla Doni*, que além de apresentar a análise, também tem o objetivo de apresentar os conflitos vivenciados pelas personagens.

---

<sup>34</sup> Ewelina Hańska (Pohrebyshche, 6 de janeiro de 1801 — Paris, 10 de abril de 1882), foi uma fidalga polonesa, conhecida por sua relação amorosa com Honoré de Balzac, com quem veio se casar cinco meses antes de o escritor francês falecer.

<sup>35</sup> Foi uma revista musical francesa semanal fundada em 1837 em Paris por Jules Maurel e Escudier Frères, dirigida por Léon Escudier (1821-1881) e Marie Escudier (1809-1880). A publicação levou o título *La Musique* em 1849 e foi publicada até julho de 1870.

<sup>36</sup> *Mosè in Egitto* (Moisés no Egito) é uma ópera italiana em quatro atos de Gioachino Rossini, em um libreto de Andrea Leone Tottola, tirada de uma tragédia de Francesco Ringhieri *L’Osiride* (1760) e estreada no Teatro San Carlo em Nápoles 5 de março de 1818, por Michele Benedetti (Moisés) e Isabella Colbran (Anaide). Rossini reformulou o trabalho para a Academia Real de Música em Paris, onde foi apresentado em 26 de março de 1827 sob o título de *Moisés e Faraó* ou a *Passagem do Mar Vermelho* com um novo libreto de Luigi Balocchi e Étienne de Jouy. Os intérpretes foram Nicolas-Prospér Levasseur (Moisés), Cinti (Anaí), Adolphe Nourrit (Amenophis). Antes de 1820, Rossini compôs quatro óperas por ano.

### 2.3 O contraste entre a visão romântica e a visão balzaquiana sobre o artista

Embora sejam relativamente comuns as alusões a diversas artes no corpo da *Comédia Humana*, podemos mostrar quatro textos nos quais elas constituem o tema sendo as três novelas musicais: “*Sarrasine, Gambara e Massimilla Doni*” e “*Le Chef d’ Oeuvre Inconnu*”. A última, entretanto, está associada diretamente à pintura. Em comum, nessas quatro obras, temos artistas lidando com a problemática da criação artística e com a relação da própria figura do artista com a realidade que o cerca. Assim, dedicaremos nossa atenção às novelas musicais e à maneira como as personagens artistas retratadas nesses textos são marcadas por aquilo que podemos designar como “identidade do artista romântico”. Mucci (2009, p.118) considera que o artista romântico era um ser extremamente sensível. Fugindo da realidade, o artista romântico buscava, na arte, um refúgio contra a realidade que o cercava.

Nas novelas vemos personagens artistas em situações em que a emoção influencia diretamente sua criação: o escultor Sarrasine apaixonou-se por Zambinella, que não é uma dama, mas sim um *castrato*, para quem ele chega a esculpir uma estátua. Paolo Gambara, um compositor, inventor de um instrumento, é surdo; no entanto, sua surdez desaparece nos momentos em que está embriagado, momento único capaz de desencadear sua produção artística. O tenor Genovese, da novela *Massimilla Doni*, é incapaz de cantar com perfeição ao estar próximo de sua paixão, a cantora Claritinti. E, em todas as situações, vemos que o sentimento da paixão afeta diretamente o artista, determinando-lhe sua performance. O artista, nessas obras, é visto como um ser em confronto com a realidade em que vive fortemente marcado pelas emoções, a ponto de as mesmas serem a causa do próprio fracasso. Sob uma perspectiva superficial, seria possível classificar essas personagens das novelas balzaquianas como estereótipos do artista romântico, daquele ser que expressa, por meio de sua arte, as suas emoções, principalmente considerada a época em que as obras foram produzidas. Entretanto, ao observar bem essas obras, podemos perceber que Balzac faz uma crítica aos artistas que se deixam dominar pelas emoções; Davin (1979) aponta que Balzac acreditava que por muitas vezes o pensamento, acrescido pela força que lhe empresta a paixão, torna-se, necessariamente, um veneno, um punhal, para o homem.

Balzac, assim, opõe-se à concepção romântica de que quanto mais emotivo e sensível é um artista, mais prolífico será em sua arte. Nas novelas, Balzac busca demonstrar como um artista tomado por suas emoções pode ser incapaz de produzir a arte. Tanto em *Massimilla Doni* quanto em *Gambara* ou *Sarrasine*, o artista acaba por destruir, ou mesmo sabotar, seu



objeto artístico. Ocorre, nas personagens, uma espécie de desordem do pensamento que os leva à destruição da própria arte.

Embora muitas vezes classificada como romântica, a obra de Balzac adianta características do Realismo-Naturalismo, principalmente no que diz respeito ao seu caráter conservador e descritivo. Assim como os autores dessas escolas literárias, o autor pretendeu usar seus escritos para demonstrar as teorias “científicas” em voga em sua época, como a fisiognomia<sup>37</sup>, e o magnetismo animal<sup>38</sup>, desenvolvidas pelos pseudo-cientistas, Lavater<sup>39</sup> e Mesmer<sup>40</sup> respectivamente. Balzac acreditava que todos os seres organizados teriam sido criados conforme um único e mesmo padrão. O animal tomaria as diferenças de sua forma de acordo com os meios em que se desenvolve: a partir dessas diferenças, as espécies animais surgiriam. O executor acaba transferindo essa ideia para a sociedade, julgando haver, dependendo do meio, tantos tipos humanos diferentes quanto as espécies zoológicas existentes.

O artista, como uma dessas espécies humanas, não poderia passar despercebido por Balzac, e será o artista romântico que o escritor irá descrever em sua obra. Esses artistas passionais, que deixam as emoções tomarem seu ser, na esperança de serem tão prolíficos quanto emotivos, em suas artes, veem-se impedidos de concluir sua obra. Como exemplo, temos as personagens das novelas musicais: Paolo Gambarà, que se julga um gênio incompreendido pelo público, tanto que se refugia na sua própria arte, tornando-se inacessível aos outros. A novela acaba sendo uma representação do artista que tem consciência do caráter totalizante da arte, mas que dela é somente capaz de transmitir fragmentos ou percepções truncadas. Já a personagem-título de *Sarrasine* exemplifica o artista que produz sua obra

---

<sup>37</sup> Fisiognomia, o estudo da correspondência sistemática de características psicológicas às características faciais ou estrutura corporal. Como a maioria dos esforços para especificar essas relações foi desacreditada, a fisiognomia às vezes é considerada como pseudociência ou charlatanismo. A fisiognomia era considerada por aqueles que a cultivavam tanto como um modo de discriminar caráter pela aparência externa quanto como um método de adivinhação de forma e característica

<sup>38</sup> Magnetismo animal, uma suposta força intangível ou misteriosa que, segundo se diz, influencia os seres humanos. O termo foi usado pelo médico alemão Franz Anton Mesmer para explicar o procedimento hipnótico que ele usou no tratamento de pacientes. Mesmer acreditava que era uma força oculta ou fluido invisível emanando de seu corpo e que, mais geralmente, a força permeava o universo, derivando especialmente das estrelas.

<sup>39</sup> Johann Kaspar Lavater (Zurique, 15 de novembro de 1741 - 2 de janeiro de 1801), Além de pastor ele foi filósofo, poeta, teólogo[1] e um entusiasta do magnetismo animal na Suíça. É considerado o fundador da fisiognomia, a arte de conhecer a personalidade das pessoas por meio dos traços fisionômicos.

<sup>40</sup> Franz Anton Mesmer, Friedrich Mesmer porém mais conhecido por Franz Mesmer Iznang, 23 de maio de 1734 — Meersburg, 5 de março de 1815) foi um médico suábio, linguista, advogado, músico e fundador da teoria do magnetismo animal chamada Mesmerismo. Devido às suas alegações parapsicológicas e outras consideradas pseudocientíficas foi definido por alguns, um charlatão, e ao mesmo tempo foi relatado como o precursor do primeiro movimento em larga escala a trazer atenção para o desenvolvimento do mundo acadêmico ocidental para os fenômenos paranormais

levado pela emoção do amor. A estátua de Zambinella, por ele esculpida, constitui a representação do amor que o mesmo sentia. Ao descobrir que o alvo de sua paixão era um *castrato*, ele tenta destruir a escultura, pois sua paixão não passava de uma ilusão. Em *Massimilla Doni*, o tenor Genovese é um artista reconhecido, ao contrário de Gambara. Entretanto, ao contracenar, na ópera, com aquela por quem era apaixonada, a cantora Claritinti, ele se torna incapaz de cantar com perfeição. Este motivo fica desconhecido do público, até que uma das personagens pede para o tenor cantar a ária que iria representar no palco, separadamente da soprano, e o mesmo se mostra plenamente capaz de executá-la. Portanto, as personagens chegam à conclusão de que a causa do fiasco de Genevose é a proximidade com sua amada. Por ser um personagem secundário em *Massimilla Doni*, pouco pode ser dito sobre a psicologia do tenor, ao contrário do que ocorre com os outros dois artistas (que por sinal têm seus nomes como títulos das novelas). No entanto, assim como ocorre com Paolo Gambara e Sarrasine, a emoção exerce um papel destrutivo na performance de Genovese, tornando-o completamente incapaz de cantar com perfeição.

Pode-se supor que Balzac tenha escolhido representar artistas românticos em sua obra, como uma forma de criticar o pensamento e a postura dos artistas de sua época. Esta ideia pode ser reforçada pelo próprio caráter da *Comédia Humana*, que ao mesmo tempo em que descreve a sociedade da época, também a critica. Nesses textos fica clara a ideia de Balzac, de que para um artista ser bem sucedido, ele deve estar distanciado de suas emoções, de modo que essas não o dominem e o impeçam de concretizar a arte.

#### **2.4 A ópera na sociedade europeia do século XIX e sua representação nas novelas musicais.**

A ópera no século XIX era o principal espetáculo que reunia as pessoas nas grandes cidades europeias, principalmente em Paris. Ela era o que mais próximo havia de uma experiência comunitária. No entorno da ópera, diferentes tipos de pessoas interagiam antes, durante e depois dos espetáculos. Toda a sociedade se reunia nos lugares onde havia ópera para, além de ouvir música, também fazer todo o tipo de contato social, negócios, flertes e conversar sobre amenidades. A ópera era o grande evento da noite parisiense.

Essa importância da ópera na vida social parisiense fica bem explícita na obra balzaquiana como afirma Rose Fortassier:

Na Ópera, no teatro dos Italianos, todo mundo vai ouvir ópera. Balzac, empreendedor da *Comédia Humana*, louva, de alguma maneira, a sala Favart ou Ventadour, ou “o templo da rua Le Peletin”, por suas grandes festas mundanas. O preço de um camarote nos Italianos era uma das medidas monetárias da *Comédia Humana*. A mesma sociedade de abonados se reencontra às segundas-feiras, às quartas e às sextas na Ópera; às terças-feiras, às quintas, aos sábados, nos Italianos. Ali é o local dos encontros e das despedidas, das declarações e das afrontas. É nos Italianos que Rastignac conhece Mme. Nucingen e toda carreira mundana de Lucien de Rubempré cabe entre a noite na Ópera, no camarote de Mme d’Espar, e a noite nos Italianos no camarote de Mme de Sérisy. Assim como o crente se refere aos textos sagrados, as personagens de Balzac sempre buscam uma melodia de ópera para traduzir seus amores ou seus humores. (FORTASSIER, 1965, p.90, Tradução nossa)<sup>41</sup>

Outro autor que irá tratar da importância da ópera na sociedade parisiense é Patrick Barbier (2003) no livro *À L’Opéra au temps de Balzac et Rossini*, no qual ele afirma que, no século XIX, ir à Ópera constitui um ato social indispensável; não poder participar de uma manifestação de luxo, e na ocasião, de música, significava se excluir por mais ou menos um curto prazo da sociedade. Dessa maneira, aqueles que queriam ascender à alta sociedade ou queriam ser reconhecidos por sua distinção social se esforçavam para conseguir um lugar nos melhores teatros, os mais abastados frequentavam a Ópera de Paris<sup>42</sup>, o Teatro dos Italianos<sup>43</sup> ou a *Comédie Française*<sup>44</sup>, enquanto os mais populares iam à l’Opéra-Comique<sup>45</sup>.

Muito da ambientação social da obra Balzaquiana ocorre, portanto, no ambiente musical: a grande vida social acontecia ali. Era um ambiente totalmente integrado aos acontecimentos e às motivações das *personagens*. Como a própria Fortassier (1965) confirma “o preço de um camarote nos Italianos era uma das medidas monetárias da *Comédia*

---

<sup>41</sup> *A l’Opéra, aux Italiens, tout le monde va entendre l’opéra. Balzac, entrepreneur de la comédie humaine, loue en quelque sorte la salle Favart ou Ventadour, ou « le temple de la rue Le Peletier » pour ses grands raouts. Le prix d’une loge aux Italiens, voilà un des étalons monétaires de La Comédie Humaine. La même société d’abonnés se retrouve le lundi, le mercredi, le vendredi à l’Opéra ; le mardi, le jeudi, le samedi aux Italiens. C’est là le lieu des rendez-vous et des adieux, des déclarations et des affronts. C’est aux Italiens que Rastignac fait la connaissance de Mme de Nucingen, et toute la carrière mondaine de Lucien de Rubempré tient entre la soirée à l’Opéra dans la loge de Mme d’Espar, et la soirée aux Italiens dans celle de Mme de Sérisy. Comme le croyant se réfère aux textes sacrés, les personnages de Balzac trouvent toujours un air d’opéra pour traduire leurs amours ou leurs humeurs.*

<sup>42</sup> A Ópera de Paris (em francês: *Opéra de Paris*) é a primeira companhia de ópera de Paris, França. Tendo seu nome oficial de Ópera Nacional de Paris. Foi fundada em 1669 por Luís XIV da França como Academia de Ópera (*Académie d’Opéra*) e rapidamente se tornou Academia Real de Música (*Académie Royal de Musique*). A companhia produz suas óperas, primeiramente, no moderno teatro Ópera da Bastilha, inaugurado em 1989 e balés no antigo *Palais Garnier*, que foi inaugurado em 1875.

<sup>43</sup> Paris já hospedou desde o século XVI várias companhias de teatro italianas. Principalmente conhecidas como Teatro-Italiano ou *Comédie-Italienne*, eles produziram, de acordo com a época, peças ou óperas.

<sup>44</sup> A Comédie-Française, ou Théâtre-Français, é um teatro estatal da França e um dos únicos que têm uma companhia permanente de atores.

<sup>45</sup> O teatro nacional da Ópera-Comique, também chamado de "sala Favart", é um teatro localizado no lugar Boieldieu, no 2º distrito de Paris.

*Humana*”; o acesso aos melhores lugares da ópera era uma espécie de afirmação da posição social e financeira de determinada *personagem*. Além disso, vemos que a ópera, na obra Balzaquiana, não está somente presente nas novelas musicais, mas também em outras obras que compõem a *Comédia Humana*, indicando como ela era um elemento presente na vida em sociedade da Paris do século XIX. No seu papel de secretário da história desse século, Balzac busca reproduzir, com a maior fidelidade possível, os costumes, os tipos e os valores daquela época, e obviamente essa importante atividade social não poderia ser excluída.

As personagens balzaquianas irão transitar por um mundo no qual as relações mais vis e irrisórias irão contrastar com a elegância e o charme das óperas. Assim a ópera não será somente um pretexto, mas sim uma espécie de ambientação que demonstra o conflito de uma sociedade que se quer mostrar reluzente, culta e refinada, mas que no fundo ainda é obscura, bárbara e entregue aos vícios e às paixões mais mundanas.

Conforme já mencionado, o período Romântico da ópera situa-se por volta de 1827 e mais ou menos 1900. No começo do período romântico os principais compositores são os já citados nesse corpus: Gioachino Rossini e Carl Maria von Weber. Rossini era o mestre italiano do *bel canto*, extremamente admirado por Balzac. Apesar de ainda utilizar em suas óperas a estrutura clássica, Rossini já apresenta várias características do Romantismo, como a preferência por temáticas mais próximas à vida cotidiana como ocorre em *O Barbeiro de Sevilla* (1816) ou referências lendárias ligadas à Idade Média como em *Guilherme Tell* (1829). Carl Maria von Weber era considerado o pai da “genuína ópera alemã”, pois, antes dele, os compositores alemães escreviam suas óperas em língua italiana, ou quando o faziam em língua alemã, utilizavam a estrutura italiana. Suas obras principais serão *O Franco-Atirador* (1821), *Eurythane* (1823) e *Oberon* (1826).

Nas três novelas musicais de Balzac, observamos a preocupação do escritor em mostrar como a criação da obra de arte e a própria vida do artista estavam intimamente ligadas com a vida em sociedade. Em *Sarrasine* vemos como uma rica família, os Lanty, conseguiu sua fortuna graças à figura do enigmático *castrato* Zambinella, e também como era o ambiente da ópera italiana nos Estados Pontifícios do século XVIII. Além disso, *Sarrasine* é uma obra que trabalha com uma temática sempre presente na sociedade, mas escondida na literatura: a questão da identidade de gênero. Em *Gambara* vemos a figura de um compositor que se julga o renovador da arte de seu tempo, mas que somente é capaz de executar suas composições quando está ébrio; quando sóbrio, o compositor é surdo e suas obras revelam-se como ruídos incompreensíveis e desconexos para o público. *Gambara* pode ser lido como uma representação do artista que se isola da sociedade por acreditar que sua obra não pode ser

compreendida, e isso acaba relegando à morte a própria arte. Já em *Massimilla Doni* vemos um panorama mais complexo, pois a obra, além de funcionar como uma espécie de denúncia da situação política da Itália que estava sob o jugo dos dominadores austríacos, apresenta a alta sociedade aristocrática daquele país, uma sociedade de certa maneira decadente, como toda a aristocracia europeia no século XIX, representada principalmente na figura de Emilio Memmi, um príncipe que não tem nada além do título e das ruínas da antiga fortuna de sua família. *Massimilla Doni* também contém um pequeno vislumbre do meio dos cantores de ópera, representado pelo tenor Genovese e pela soprano Claritinti.

## 2.5 O pensamento musical de Balzac: o papel de Jacques Strunz<sup>46</sup>, Hoffmann, Rossini, Schlesinger e Beethoven<sup>47</sup>.

Para a escrita das novelas musicais, Balzac buscou compreender e se aprofundar na música e suas especificidades. Isso só foi possível graças à figura de Jacques Strunz (1781-1852), músico alemão que atuou no exército francês. Strunz foi compositor de óperas e diretor do Bureau de Cópias do Teatro de Ópera de Munique; foi também amigo e mentor de Balzac, com quem trabalhou na *Gazette Musicale*, iniciando o autor nos conhecimentos musicais.

Ao decidir-se a escrever sobre música, Balzac tem a intenção de “[...] falar de música como um *insider*, como alguém que tem conhecimento, diferentemente de um *outsider* que apenas sabe falar sobre música.”<sup>48</sup>(HAMILTON, p.3, 2013, Tradução nossa). Perseguindo esse desejo de se tornar um *insider*, Balzac dedicar-se-á plenamente à compreensão e ao estudo das especificidades que alguém com a proposta de escrever sobre música como um especialista terá, conforme pode ser observado na seguinte citação:

Para Balzac o dueto de duas vozes magníficas entrelaçando-se uma à outra parece ser o símbolo e a expressão mais perfeita da harmonia dos corações; e é, evidentemente o que há de

<sup>46</sup> Georg Jakob Strunz (Pappenheim, 24 de dezembro de 1783 - Munique, 23 de maio de 1852) foi um compositor alemão do Romantismo. Ele compôs e executou com sucesso as óperas Boufarelli ou le Prévot de Milan (Bruxelas, 1806); Les Courses de New-Market (Paris, 1818) e balé Les Nymphes des eaux e Wilhelm Tell (Paris, 1834); a abertura e cruzamento de Ruy Blas de Victor Hugo (1838); três quartetos para instrumentos de arco e um caderno de romance, bem como muita música de concertos para piano e vários instrumentos.

<sup>47</sup> Ludwig van Beethoven (Bonn, batizado em 17 de dezembro de 1770 — Viena, 26 de março de 1827) foi um compositor alemão, do período de transição entre o Classicismo (século XVIII) e o Romantismo (século XIX). Não costuma figurar nos compêndios de ópera com muito destaque porque só escreveu uma (Fidelio, 1804), e não é o melhor exemplo de sua grandeza musical; citam-no mais por respeito à sua imensa contribuição para as artes. Mas Beethoven tem um grande mérito na história da Ópera. Foi o primeiro grande compositor que não precisou dela para alcançar projeção e fama, o que indica mudança de ares no gosto estético pré-romântico.

<sup>48</sup> [...]he wants to “talk music” like an insider, like someone who is in the know, distinct from the outsider who can merely talk about music.

mais profundo e de mais válido em sua admiração pela ópera italiana. E, por mais atarefado que estivesse nesta época, ele se esforça para iniciar-se na ópera tal como esta é compreendida pela “*Gazzete Musicale*”. Ele reabre o dossiê da música alemã contra música italiana, penetrando nos problemas do compositor e do intérprete, faz-se libretista; e o dilettante que não queria saber se o trecho do qual ele gostava era em fá, inicia-se na técnica musical. Lê Fétis, faz-se catequizar por Strunz e se lança no perigoso ofício da análise musical.

A Balzac que apenas ouvia as grandes melodias, Berlioz, sem dúvida, revela a importância do recitativo, e Gluck, a importância de uma declamação verdadeira, assim como a da harmonia e da instrumentação; finalmente, a importância de um tema grande e trágico. (FORTASSIER, 1965, p.30, Tradução nossa)<sup>49</sup>

A amizade por Jacques Strunz e Rossini foi, de certa maneira, muito importante para as concepções de Balzac acerca da ópera. Segundo Rónai (1992), a figura de Jacques Strunz talvez tenha servido de inspiração para a personagem Gambara: o compositor havia tido uma vida conturbada e aventureira, cheia de altos e baixos, tanto no campo profissional quanto no campo sentimental. Já Rossini será a principal inspiração para *Massimilla Doni*, pois, na obra, é representada a execução de uma de suas óperas, *Mosè*, a qual é analisada criticamente pela personagem título.

De acordo com Barricelli (1991), Strunz teria nascido na pequena vila de Pappenheim na Bavária, em 1783, numa modesta família de classe média. Por já ter sido um respeitável violinista e flautista aos catorze anos, ele foi enviado a Munique para estudar composição e, graças a seu talento, conseguiu um lugar na orquestra da corte. Devido porém a “desacordos embaraçosos” e seu comportamento relativamente agressivo, teve que abandonar a corte em 1798. Strunz acabou viajando para Londres, Atenas, Lille e Paris, onde fez diversas apresentações, sempre acompanhadas de muitos aplausos. Porém, isso ainda não satisfazia suas aspirações de viver uma vida de aventuras e grandes feitos. Em Paris, ele acaba se juntando ao exército francês como mestre de bandas regimental, e participou das campanhas

---

<sup>49</sup> [...]Pour Balzac, le duo de deux voix magnifiques s'enlaçant l'une à l'autre paraît le symbole et l'expression la plus par faite de l'harmonie des cœurs ; et c'est évidemment ce qu'il y a de plus profond et de plus valable dans son engouement pour l'opéra italien. Et, si harcelé qu'il soit à cette époque, il fait l'effort de s'initier à l'opéra tel qu'on le comprend à La Gazette Musicale. Et le voici qui rouvre le dossier musique allemande contre musique italienne, pénètre les problèmes du compositeur et de l'interprète, se fait librettiste ; et le dilettante qui ne voulait pas savoir si le morceau qu'il goûtait était en fa s'initie à la technique musicale, lit Fétis, se fait catéchiser par Strunz et se jette dans le périlleux métier de l'analyse musicale.

A Balzac qui n'écoutait que les grands airs, Berlioz sans doute révèle l'importance du récitatif, et, avec Gluck, celle d'une déclamation vraie, celle aussi de l'harmonie et de l'instrumentation, enfin l'importance d'un sujet grand et tragique.

até a Batalha de Marengo<sup>50</sup>, sendo depois enviado para uma guarnição em Antuérpia, onde conforme afirma Barricelli, “ele supostamente teria esbofeteado um coronel, que havia insistido que ele tocasse um número que considerava medíocre”<sup>51</sup> (Barricelli, 1991, p.95 Tradução nossa). Graças à ajuda de amigos, ele conseguiu deixar o exército e passou a viver como compositor e professor de música na Antuérpia. Em Bruxelas, um de seus concertos para violino, assim como a *Messe solennelle* e sua ópera cômica *Boufarelli ou le Prévôt de Milan*, obtiveram grande sucesso. Em 1813 ele se estabeleceu em Paris. Em 1823, Strunz retornou ao exército francês. Na administração (provisões) ele participou da guerra na Espanha. Após a guerra, ele permaneceu apenas em Barcelona, mas depois fez extensas viagens pela Europa, ao norte da África e ao Oriente Médio. Em 1831, Strunz retornou a Paris, onde encontrou sua vida como compositor em vários teatros. Ele trabalhou extensivamente na *Gazette Musicale* e liderou o escritório do copista da *Opéra-Comique*<sup>52</sup> por algum tempo. Balzac teria conhecido Jacques Strunz na casa de Maurice Schlesinger. Em pouco tempo, Strunz tornou-se o tutor musical do escritor, iniciando-o nas especificidades da linguagem musical. A colaboração prosperou devido a uma grande similaridade de visões e uma admiração conjunta por Rossini, além do desejo em comum de escrever uma ópera. Muitas das discussões que se desencadearam entre Balzac e Strunz e muitos dos percalços enfrentados pelo escritor para a compreensão do mundo da música podem ser vistos de forma romanceada, em *Gambara*, inspirada pelo compositor alemão, assim como as discussões sobre os aspectos da ópera, de maneira parecida com as de Andrea Marcosini e Paolo Gambara. Também a dedicatória de *Massimilla Doni* é dirigida a Strunz.

Barricelli (1991) afirma que, dentre as ideias que Strunz transmitiu a Balzac, encontra-se a do panarmônico. Essa máquina incrível, capaz de criar diversos sons que se combinariam de tal maneira que poderia ser até mesmo capaz de substituir uma orquestra, aparece na novela *Gambara*, inventada pelo protagonista, a fim de satisfazer as múltiplas exigências de seu gênio e as demandas da ópera que ele criaria, conforme aponta Guise:

O Panarmônico, por libertar o músico-compositor dos estreitos limites do piano e da servidão à execução múltipla que representa uma orquestra, permite ao artista exprimir, diretamente, suas

<sup>50</sup> A Batalha de Marengo foi travada no dia 14 de Junho de 1800, durante a Segunda Campanha de Napoleão em Itália. Esta batalha foi uma importante vitória das forças francesas, sob o comando de Napoleão Bonaparte, porque obrigou os Austríacos a aceitarem a derrota da campanha e a retirarem do Norte de Itália

<sup>51</sup> [...] that, he is supposed to have grandly slapped a colonel across the face for insisting that he play a number he considered mediocre

<sup>52</sup> O Théâtre national de l'Opéra-Comique (em português, Teatro Nacional da Ópera Cômica), também conhecido como Salle Favart ("Sala Favart"), é uma companhia e casa de ópera baseada em Paris e integra a Ópera Nacional de Paris.

sensações. A música, liberada das querelas que paralisam, poderia desabrochar e afirmar-se como arte total<sup>53</sup> (GUISE 1979, p.452, Tradução nossa)

Instrumento similar com a mesma ideia e nome, tinha sido inventado em 1804 por Johann Nepomuk Maelzel. Strunz teve contato com Maelzel, mas a sua ideia de panarmônico era estender ao máximo as capacidades da máquina de modo que ela realmente pudesse substituir uma orquestra, coisa que a invenção do suíço não fora capaz de fazer.

Hoffmann o multi-artista também deixará marcas na obra balzaquiana. Em seu estudo introdutório para *Gambara*, na edição brasileira da *Comédia Humana*, Paulo Rónai enfatiza a insistência de Balzac: “sobre a unidade e a inseparabilidade das artes”. Rónai (1979) comenta que, na carta enviada por Balzac a Schlesinger, ele “convida o destinatário a ler as páginas de E.T.A. Hoffmann sobre Gluck, Mozart, Haydn e Beethoven, para compreender ‘por quais leis secretas a literatura, a música e a pintura estão ligadas entre si’”. É o que se vê no trecho dessa carta, citado abaixo:

Leia o que [...] Hoffmann, o berlinense, escreveu sobre Gluck, Mozart, Haydn e Beethoven, e o senhor verá por quais leis secretas a literatura, a música e a pintura estão ligadas! Há páginas cheias de gênio, sobretudo nas cartas de Kreisler. Mas Hoffmann se contentou em falar dessa aliança como um *teriaki*<sup>54</sup> (...) suas obras são admirativas, ele sentia com demasiada vivacidade, era músico demais para discutir: tenho em relação a ele a vantagem de ser francês e de ser bem pouco músico; posso dar a chave do palácio no qual ele se embriagava.” (BALZAC, 1979, p. 1451)

Guise (1979) afirma que, para Balzac a música seria ao mesmo tempo uma arte e uma ciência. No plano da arte ela era insuficientemente conhecida e ninguém tinha sido capaz de entender as leis secretas que ligavam a música, a literatura e a pintura, como Hoffmann havia dito. Dessa maneira Balzac irá tomar ao escritor alemão, mais precisamente à obra *Kreisleriana*<sup>55</sup>, ideias atribuídas ao pensamento de um músico louco como Gambara, cujo pensamento apresenta a teoria das sinestésias. Hoffmann: escrevia que não era apenas no

<sup>53</sup> *Le Phanarmonicon, em libérant le musicien-compositeur des limites étroites du piano et de la servitude de l'exécution multiple que représente un orchestre, permet à l'artiste d'exprimer directement ses sensations. La musique, libérée des querelles qui la paralysent, pourrait s'épanouir et s'affirmer comme l'art total*

<sup>54</sup> Palavra oriental que designa consumidores de ópio

<sup>55</sup> A *Kreisleriana* de Hoffmann é uma coleção de treze textos musicais curtos e de gêneros variados. O título advém do *Kapellmeister* Johannes Kreisler, compositor, regente, e professor de música de natureza temperamental, que serve de eixo para o ciclo de textos. A coleção está organizada em duas partes, a primeira com seis textos e a segunda com sete. Sendo inicialmente publicada junto com o primeiro livro de Hoffmann - *Fantásias à Maneira de Callot por volta de 1814-15*.



sonho e no leve delírio que precede o sono, era acordado mesmo que ele ouvia música e que encontrava uma analogia e uma reunião íntima entre cores, os sons e os perfumes. A importância dessa concepção hoffmanniana ficará bem clara quando o escritor francês publica *Gambara* e *Massimilla Doni*. Ambos os textos irão justamente desenvolver essa ideia que se tornará o tema das correspondências balzaquianas. Em *Sarrasine*, as ideias de Hoffmann estão bem presentes. Na construção estética e temática da novela, seria até possível encontrar um pequeno indício da teoria das correspondências, pois podemos pensar que a arte da escultura dominada pelo protagonista Sarrasine, por exemplo, é, de certo modo, influenciada indiretamente pela música, visto que sua paixão era o *castrato* Zambinella. Nas novelas publicadas posteriormente, a questão musical tomará um aspecto mais aprofundado, pois elas demonstrarão a maneira como Balzac entende a música, retomando as teorias de Hoffmann. Isso fica bem evidente na citação de Hamilton:

Balzac produz um par de novelas musicais – *Gambara* e *Massimilla Doni* – as quais claramente refletem sua dívida com o escritor alemão. De modo geral, estas narrativas demonstram o modo como o próprio Balzac “fala sobre música”, de modo a espelhar a abordagem de Hoffmann<sup>56</sup>. (HAMILTON, p. 3, 2013, Tradução nossa).

O processo de correspondência entre as artes na obra de Hoffmann dá-se de diversas maneiras. Como um multi-artista, ele procura interligá-las da maneira mais orgânica possível, com analogias e referências que variam entre o mais explícito e o mais sutil, como pode ser visto na seguinte citação.

A comunicação entre as artes foi buscada por Hoffmann de diversas maneiras. O projeto de concretizá-la na própria criação literária está presente, para tomarmos apenas um exemplo, no título de suas *Fantasiestücke in Callot's Manier*, que deixa claro o propósito de aproximar a literatura da música (*Fantasie* tem aqui um sentido de *fantasia* musical) e das artes plásticas (“à maneira de Callot”, que era um gravurista francês). Esse propósito está expresso, ainda, na orientação que ele dá para o leitor de sua *Princesa Brambilla* [*Prinzessin Brambilla*]: “(...) a *Princesa Brambilla* não é um livro para pessoas que tendem a levar tudo a sério e literalmente. Quanto ao benevolente leitor (...) pede-se que ele não perca de vista a base e a origem do conjunto, ou seja, as gravuras fantásticas de Jacques Callot, e que pense ao mesmo tempo naquilo que um músico exigiria de um *capriccio*. (ALEXANDRE, 1966 apud KAWANO, 2008, p.8).

<sup>56</sup> Balzac produces a pair of musical novellas—*Gambara* and *Massimilla Doni*—which clearly reflect his indebtedness to the German writer. In general, these narratives demonstrate how Balzac himself “talks music” in a way that to a large extent mirrors Hoffmann’s approach.

A sutileza marcará a obra do autor alemão ao lidar com certos temas, sem precisar simplesmente falar sobre eles. Segundo Hamilton, essa é uma das qualidades que Balzac reconhece em Hoffmann:

Balzac deve pelo menos reconhecer a capacidade de Hoffmann para lidar exitosamente com tópicos e temas sem apenas falar sobre eles, para capturar algo que possa ser designado como essência da música, para retratar a vida dos compositores, executores e ouvintes, com acuidade psicológica, mesmo para organizar textos que são profundamente orquestrados, isto é, não tratando música somente como uma metáfora.<sup>57</sup>. (HAMILTON, 2013, p.2, Tradução nossa)

Hoffmann buscava conciliar, em sua criação, sua capacidade multiartística, de tal maneira que sua obra poderia ser encarada como um grande projeto para demonstrar como as artes estavam ligadas entre si. É interessante pensar que esse pensamento sobre as relações entre as artes será um dos aspectos buscados pela produção artística a partir do século XIX. Dessa maneira, cabe ressaltar a importância de Hoffmann no que diz respeito à abordagem das artes pelos escritores franceses, como a teoria das correspondências que deixa marcas em Balzac assim como nas teorias artísticas de Baudelaire. Neste sentido, Kawano afirma:

[...] a importância de Hoffmann para a literatura francesa do período não se resume ao fantástico. Sua obra tematiza com frequência a relação entre literatura, música e pintura, ela traz formulações importantes sobre as correspondências entre os diferentes sentidos e as diferentes artes, e põe em cena, das mais variadas maneiras, personagens artistas. Tais aspectos encontram eco, na França, em criações literárias que trazem figurações de artistas e refletem sobre as aspirações e os fracassos da arte no período. Isso pode ser visto na obra de Baudelaire e Balzac. (KAWANO, 2008, p.1).

As ideias de Hoffmann também marcarão diretamente a concepção de arte total de Wagner, fundamentada na existência de diferentes manifestações artísticas presentes no drama musical. Estas devem, segundo Wagner, corresponder entre si, convergindo para a execução da obra de arte total. Além dos já citados Balzac e Baudelaire, compartilham desse pensamento os simbolistas que buscavam a aproximação da poesia com a música, bem como

---

<sup>57</sup> *Balzac must at least acknowledge Hoffmann's capacity to deal successfully with musical topics and themes without talking simply about them, to capture something that may be called the essence of music, to depict the life of composers, performers, and listeners with psychological acuity, even to arrange texts that are deeply orchestrated, that is, in a manner that does not treat music merely as a metaphor.*

as vanguardas artísticas. Também o cinema pode ser visto como uma espécie de contínuo do conceito de arte total como o que é aplicado à ópera wagneriana.

Outro conceito de Hoffmann é a ideia de que a música é a arte de maior grau de elevação espiritual servindo, muitas vezes, como uma ligação entre o mundano e o espiritual, como algo que se eleva em direção aos céus. Para Balzac, isso decorre do fato de a música poder elevar o ser às esferas mais altas, desse modo, o fiasco nela se acentua, como ocorre no caso de Gambara, que é um compositor falido, sem reconhecimento e que vive na miséria e do tenor Genovese, de *Massimilla Doni*, que desafina completamente ao tentar cantar, quando está próximo de sua amada Clarintiti, pois segundo o romancista francês, a queda das alturas da música, se faz perceber de modo muito mais acentuado do que nas outras artes. É o que afirma Kawano, retomando justamente o próprio Hoffmann:

Essa ideia aparece com frequência na pena de Hoffmann, como, por exemplo, no seguinte trecho de *O poeta e o compositor [Der Dichter und der Komponist]*, texto importantíssimo para compreender a sua obra e a comunicação entre as artes que nela se opera o tempo todo: “A música não seria a linguagem de um longínquo dos espíritos, e seus acentos maravilhosos não encontram eco em nossa alma e não despertam uma vida intensa e superior?”. Mas é justamente o fato de a música facultar o acesso às esferas mais elevadas o que intensifica o fiasco do barão (assim como o de Gambara). A queda das alturas da música é muito maior... (KAWANO, 2008, p.5)

Quanto a Rossini, Balzac o conheceu em 1832, na casa de Olympe Pélissier<sup>58</sup>, e desde o momento em que se conheceram, os dois começaram a trocar correspondências, tratando dos diversos assuntos que despertavam seus interesses, como o amor às artes e, principalmente, à ópera, sendo não raros os elogios de um ao outro. Muitas vezes essa admiração ultrapassava o campo meramente artístico, já que a amizade entre os dois era bastante grande. Balzac chega a pedir a Rossini um autógrafo e até mesmo uma composição musical para o texto de um pequeno romance que ele havia escrito. Prontamente, Rossini respondeu enviando-lhe o autógrafo, tratando Balzac como “colosso”, expoente do século com suas obras-primas escritas:

Meu Caro Balzac

Você me pede um autógrafo, muito bem, está aqui. De que eu lhe falarei, se não for de você mesmo? Você que marca o século por suas obras primas! Você é, meu amigo, um colosso

---

<sup>58</sup> Olympe Pélissier (1799 -1878) foi uma modelo de artistas franceses e a segunda esposa do compositor italiano Gioachino Rossini. Também foi uma das ligações temporárias de Balzac.

grande demais para que eu possa compreendê-lo, e aliás que diferença faria o sufrágio de uma ingenuidade estrangeira. Eu me limitaria, portanto a lhe dizer que o amo com carinho e que você por sua vez não deve desdenhar o fato de ter enfeitado o Pesariote<sup>59</sup> (ROSSINI, apud LASCOUX, 2005, p.370, tradução nossa)

A admiração mútua levou o romancista a decidir-se pela escrita de suas novelas musicais, notadamente *Gambara*, *Sarrasine* e *Massimilla Doni*. Essa influência rossiniana, não apenas pode ser notada nas novelas musicais, mas também na *Comédia Humana*, em diversos pontos, conforme afirma Liliane Lascoux:

O que preludiou a criação dos contos artistas, *Gambara*, *Massimilla Doni* foi portanto, também, o encontro com a música de Rossini. Podemos legitimamente pensar que o importante é considerar as relações de Balzac com a música, com o criador que foi Rossini e a presença de sua obra na *Comédia Humana*.<sup>60</sup>(LASCOUX, 2005, p.365, Tradução nossa)

Outro grande exemplo da importância de Rossini para a obra balzaquiana, pode ser encontrado no romance *Le contrat de Mariage*, inicialmente publicado em 1835 nas edições Charles-Bechet, sob o título de *La fleur des pois*, e depois reeditado em 1839, na mesma editora ainda com o mesmo título. o texto ganhará seu título definitivo na edição Furne-Hetzel de 1842, ainda integrado às *Cenas da vida privada*, no Volume III da *Comédia Humana* com dedicatória a Gioachino Rossini. Lascoux (2005) afirma que não é de se admirar que essa dedicatória fosse feita ao compositor italiano; no entanto não parece clara a razão pela qual ela foi apresentada especificamente nesse texto, visto que no mesmo não há menção à música ou à criação artística. Muitas vezes as dedicatórias de Balzac aparecem por alguma razão fortuita; portanto, podemos arriscar a hipótese de que o romancista queria homenagear um amigo a quem ele não havia dedicado nada ainda. A dedicatória se torna ainda mais interessante porque o próprio Rossini tem uma obra que também trata da questão

---

<sup>59</sup> *Mon cher Balzac. Vous me demandez un autographe, hé bien, le voilà. De quoi vous parlerai-je, est-ce de vous ? Vous qui marquez le siècle par vos chefs-d'œuvre ! Vous êtes, mon ami, un trop grand colosse pour que je puisse vous entreprendre ; et d'ailleurs que vous ferait [sic] le suffrage d'une naïveté étrangère ! Je me bornerai donc à vous dire que je vous aime avec tendresse, et que vous, à votre tour, ne devez pas dédaigner d'avoir ensorcellé [sic] le Pesariote.*

<sup>60</sup> *Ce qui a prélué à la création des Contes artistes, de Gambara, de Massimilla Doni, c'est donc aussi la rencontre avec la musique de Rossini. Et si l'on peut légitimement penser que l'important est de considérer les rapports de Balzac avec la musique, avec le créateur que fut Rossini et la présence de son œuvre dans La Comédie humaine.*

do contrato de casamento, *La Cambiale di matrimonio*, e que segundo Lascoux (2005) teria algumas semelhanças com o texto balzaquiano.

Cabe também ressaltar a figura de Maurice Schlesinger que, em 1834, criou uma editora para divulgar partituras e obras teóricas referentes à música, fundando uma sociedade para a publicação de obras clássicas e modernas a um preço acessível. Em seu acervo incluíam-se as obras de Mozart, Haydn, Weber, Beethoven, Hummel, Berlioz. Ele também publicou *Robert le Diable*, ópera composta por Giacomo Meyerbeer e libreto de Eugène Scribe<sup>61</sup> e Germain Delavigne<sup>62</sup>, que havia sido um estrondoso sucesso na época, conforme apontado anteriormente, e *Les Huguenots*, cujo libreto era de Scribe e de Émile Deschamps<sup>63</sup>, cuja execução assistida por Balzac, despertou no romancista a admiração por Meyerbeer. A *Gazette Musicale*, de Schlesinger, foi o lugar de boas-vindas, não só da música, mas também da literatura que tratava da música: Honoré de Balzac entregou ao editor o manuscrito de *Gambara* em 1837; em 1841, Berlioz publicou os textos que, revisados e reunidos em 1843, formaram o Tratado de Instrumentação e Orquestração, muito admirado por Balzac. Com certeza a facilidade do acesso às obras referentes à música contribuiu muito para que Balzac pudesse se aprofundar nessa temática que tanto lhe interessava.

Segundo René Guise (1979), de 1834 até 1837, a música de Beethoven ultrapassa, na admiração de Balzac, suas duas paixões anteriores. Ele teria escrito que preferiria ter sido Beethoven a ser Rossini ou Mozart. Por esta razão, o compositor alemão está presente em diversas de suas obras. A presença de Beethoven pode ser notada de maneira direta como em *Massimilla Doni*, obra cuja ação se situa em 1820. A personagem Cataneo já aponta Beethoven como o melhor representante da música alemã quando, para exaltar a ópera *Mosè*, compara Rossini aos compositores alemães “[...] O famoso Beethoven deles, nada escreveu de mais magnífico” (BALZAC, 1992, p.377); ou em *Gambara* quando a personagem-título cita o compositor alemão, para justificar o seu fracasso em fazer os Venezianos admirarem sua ópera *Os Mártires*: “deem Beethoven aos italianos, e eles já não entendem mais nada” (BALZAC, 1992, p.442). Aparentemente, *Gambara* justificou seu fracasso a uma espécie de

---

<sup>61</sup> Eugène Scribe, na íntegra Augustin-Eugène Scribe, (nascido em 24 de dezembro de 1791, Paris, França - morreu em 20 de fevereiro de 1861, Paris), dramaturgo francês cujas obras dominaram o palco parisiense por mais de 30 anos.

<sup>62</sup> Louis Marie Germain Delavigne (1 de fevereiro de 1790 - 3 de novembro de 1868) foi um dramaturgo e libretista francês. Colaborador frequente de Eugène Scribe, Delavigne esteve envolvido na criação dos libretos de duas das primeiras óperas, *La muette de Portici* (1828), de Daniel Auber, e *Robert le diable* (1831), de Giacomo Meyerbeer.

<sup>63</sup> Émile de Saint-Amand Deschamps; (20 de fevereiro de 1791 - 23 de abril de 1871) foi um poeta francês. Ele nasceu em Bourges. Ele escreveu o texto para o oratório *Roméo et Juliette* composto por Hector Berlioz em 1839. Ele também colaborou com Giacomo Meyerbeer e Eugene Scribe nos libretos de *Les Huguenots* (1836) e *Le prophète* (1849).

aversão que o público de Veneza teria das inovações que ele trazia: estas seriam tão grandes, ou até mesmo maiores do que as de Beethoven. A presença do compositor alemão, também pode ser notada através de uma espécie de analogia: o compositor Gambarà seria uma imagem de Beethoven, pois, ambos eram surdos, e o estado mental da personagem oscilava entre um compositor inspirado e um ser delirante, da mesma maneira como ocorria com o compositor alemão, conforme afirma Pierre Citron, citado por René Guise: - Opunham-se, constantemente, dois homens em Beethoven: aquele que fazia músicas admiráveis, enquanto ele ouvia, e aquele que delirava porque estava surdo <sup>64</sup> ( *apud* GUISE, 1979, p.449, Tradução nossa).

A presença de Beethoven no conjunto da *Comédia Humana* superará a de Rossini e a de Meyerbeer, pois representa aquilo que René Guise (1979) afirma ser a crença de Balzac na evolução constante da música; e a música de Beethoven representaria uma evolução tanto em relação a Rossini quanto a Meyerbeer. Segundo François Claudon, citado por Guise, Balzac concebe a arte como “apenas um local no qual o infinito das paixões humanas comunica com o infinito do mistério do mundo” <sup>65</sup> ( *apud* GUISE, 1979, p.449, Tradução nossa), e pela música, tal como Beethoven a compõe “a comunicação se faz integralmente” <sup>66</sup> ( *apud* GUISE, 1979, p.449). Claude Jamain (2015), no capítulo intitulado *Balzac et la Musique*, de seu livro *Idée de la voix*, afirma que o escritor francês, imediatamente, reconheceu na música de Beethoven, a qual apesar de pouco conhecida por Balzac, o sinal da modernidade. Essa música representa um fluxo de vida, um tumulto da vida interior. A música de Beethoven ilustraria o que Balzac tinha lido em Swendenborg<sup>67</sup>: a busca de um universo imaterial, separado de qualquer referência, único e variado ao mesmo tempo, que faz o mundo visível vacilar e os sentidos se confundirem<sup>68</sup> (JAMAIN, 2015, p.6, Tradução nossa). Segundo Jamain, Balzac demonstra essa visão na correspondência que o escritor faz madame Hanska em 1837:

Ontem, fui ouvir a sinfonia em dó menor de Beethoven (sic). Beethoven é o único homem que desperta em mim a inveja. Eu gostaria ter sido Beethoven mais do que Rossini ou Mozart. Há

---

<sup>64</sup> <<On opposait ainsi couramment deux hommes em Beethoven: celui qui faisait de l'admirable musique qu'il entendait, et celui qui délirait parce qu'il était sourd>>

<sup>65</sup> [...] le lieu où l'infini des passions humaines communique avec l'infini du mystère du monde.

<sup>66</sup> [...] <<la communication se fait de plain-pied>>.

<sup>67</sup> Emanuel Swedenborg (Estocolmo, 29 de janeiro de 1688[1] — Londres, 29 de março de 1772[1]) foi um polímata e espiritualista sueco, com destacada atividade como cientista, inventor, místico e filósofo.

<sup>68</sup> Balzac a immédiatement perçu le signe de la modernité dans la musique de Beethoven que, visiblement, il connaît peu ; elle représente un flux de vie, le tumulte d'une vie intérieure, et dit sans décrire, alors que ce que peint l'écrivain est « fini, déterminé ». Elle illustre tout ce que Balzac a pu lire dans Swedenborg : la recherche d'un univers immatériel, détaché de toute référence, d'un univers un et varié tout à la fois, qui fait vaciller le monde visible et se confondre les sens.

neste homem um poder divino. Em seu final, parece que um encantador nos carrega para um mundo maravilhoso, entre os mais belos palácios que se reúnem as maravilhas de todas as artes, e ali, sob seu comando, porta semelhantes a do batistério abrem-se e nos deixam entrever as belezas de um gênero desconhecido, as fadas da fantasia, criaturas que esvoaçam com belezas da mulher e asas brilhantes de anjo, e somos inundados de um ar superior, deste de que segundo Swedenborg canta e espalha perfumes, que tem cor e sentimento e que aflui e nos beatifica? Não, o espírito do escritor não causa prazer semelhante, porque o que descrevemos é finito, determinado, e o que faz Beethoven é infinito<sup>69</sup> (BALZAC apud JAMAIN, 2005, p.6 tradução nossa)

Uma citação que pode representar bem o pensamento de Balzac acerca da música pode ser encontrada na análise de Arlette Michel em seu artigo *Balzac la musique, la mort et la religion*:

Para o romancista, a música constitui um modo exemplar de comunicação, na medida em que, por meio de uma comoção sensível, que acontece sem palavras, transmite plenamente a carga de energia da qual é portadora: o poder do músico excederia assim, de certa forma, o do romancista. Agora, se a energia da música é contagiosa, é porque ela provém da paixão, isto é, daquelas realidades profundas da vida da mente que Balzac designa "pensamento". (Arlette Michel, p.2, Tradução nossa)<sup>70</sup>.

Em resumo o pensamento de cada um desses músicos e escritores formou toda a concepção de ópera de Balzac, tanto em relação aos aspectos formais e musicais, como nos aspectos da importância da música na sociedade e na vida humana.

---

<sup>69</sup> *Hier, je suis allé entendre la Symphonie en ut mineur de Beethoven (sic.) Beethoven est le seul homme qui me fasse connaître la jalousie. J'aurais voulu être Beethoven plutôt que Rossini et que Mozart. Il y a dans cet homme une puissance divine ; dans son finale, il semble qu'un enchanteur vous enlève dans un monde merveilleux, au milieu des plus beaux palais qui réunissent les merveilles de tous les arts et là, à son commandement, des portes, semblables à celle du Baptistère, tournent sur leurs gonds et nous laissent apercevoir des beautés d'un genre inconnu, les fées de la fantasia, ce sont des créatures qui voltigent avec les beautés de la femme et les ailes diaprées de l'ange, et vous êtes inondé de l'air supérieur, de cet air qui selon Swedenborg, chante et répand des parfums, qui a la couleur et le sentiment et qui afflue et vous béatifie ? Non, l'esprit de l'écrivain ne donne pas de pareilles jouissances, parce que ce que nous peignons est fini, déterminé, et que ce que vous jette Beethoven est infini.*

<sup>70</sup> *La musique constitue pour le romancier un mode de communication exemplaire dans la mesure où, à travers une commotion sensible qui se passe des mots, elle transmet intégralement la charge d'énergie dont elle est porteuse : le pouvoir du musicien dépasserait ainsi, d'une certaine manière, celui du romancier. Or, si l'énergie de la musique est contagieuse, c'est qu'elle relève de la passion, c'est à dire de ces réalités profondes de la vie de l'esprit que Balzac appelle la « pensée ».*

## 2.6 O conflito entre as óperas alemã e italiana.

A análise das novelas musicais de Balzac evidencia que elas foram compostas durante uma das principais querelas do mundo artístico no século XIX, foi o conflito entre os partidários da ópera alemã contra os partidários da ópera italiana. Essa questão fica bem explícita em *Gambara* e *Massimilla Doni*, por estes textos conterem longos trechos em que as personagens discutem suas predileções por um estilo de ópera ou outro.

Devido à importância desse conflito e sua relevância no contexto das novelas musicais, apresentamos algumas perguntas que buscaremos responder nesse tópico: No que exatamente consistiu esse conflito entre as óperas alemã e italiana? Qual a sua origem? No que se contrapunham os partidários de cada um dos lados? Quais foram as consequências e desdobramentos desse conflito? De que maneira esse conflito aparece na obra balzaquiana?

### 2.6.1 Origem e constituição do conflito

Segundo Abratte e Parker (2015), o início do conflito entre as óperas alemã e italiana, dá-se motivado, principalmente, pelo boato da morte de Mozart, que teria sido envenenado por um rival, o compositor de óperas italiano Antonio Salieri. Além desses boatos, a própria questão do nacionalismo influenciava de maneira, visto que os alemães, cuja música era em sua grande maioria instrumental, rejeitam os libretos em língua italiana que o austríaco Mozart preferia. Portanto, eles procuraram criar uma arte especificamente alemã no palco da ópera, entusiasmando-se pelas lendas, folclore e superstições da Idade Média. Tal característica marcará a obra de Richard Wagner, compositor que irá exaltar ao máximo os mitos e as lendas germânicas, bem como a mitologia nórdica e os contos populares da Idade Média. Essa afirmação da nacionalidade alemã se torna evidente também na obra de Carl Maria Von Weber que compôs óperas em língua alemã e substituiu, de vez, os antigos libretos escritos em italiano por libretos em alemão, fato que acaba sendo uma afirmação tanto de nacionalismo quanto da convicção de que a ópera alemã seguiria por um novo caminho, sem depender das convenções que haviam surgido na Itália. É bem provável que essa atitude do compositor tenha ainda mais inflamado os partidários da ópera alemã, considerando-se que ela não estava mais presa às regras criadas pelos italianos. Cabe ressaltar que esse conflito ocorre nos países que irão se tornar os ícones do nacionalismo na Europa, pois no século XIX, ocorre a unificação tanto da Itália, quanto da Alemanha. Portanto, os ânimos nacionalistas estarão exaltados, seja pelos processos de unificação, seja pelo Romantismo, estética que valorizava o sentimento de nacionalidade.



Segundo Guise (1979), nos anos de 1836-1838, a querela irá adquirir ares de polêmica, pois Meyerbeer que havia conseguido, em 1831, um sucesso estrondoso com *Robert Le Diable*, em 1836 havia voltado à carga, com *Les Huguenots*. Já Rossini, após mais de dez anos de sucesso ininterrupto tinha-se retirado para Bolonha e não fornecia mais argumentos a seus partidários. Ao mesmo tempo, o aumento da popularidade de Beethoven traz aos partidários da música alemã e aos apoiadores de Meyerbeer um apoio de peso.

### 2.6.2 As principais contraposições entre os dois tipos de ópera

Uma das principais diferenças entre a ópera italiana e a alemã será o foco que cada uma terá no espetáculo, pois como afirma Lumpkin no artigo *Verdi Vs. Wagner, And Why They Disliked Each Other's Music*:

“A ópera italiana foi realmente escrita com os cantores em mente”, [...]. Isso significava que as óperas mostravam as habilidades dos cantores e incluíam melodias belas e soantes. O estilo de cantar em si é chamado de "*bel canto*", que se traduz em "belo canto". “A ópera italiana - e a ópera em geral - tinha fins de entretenimento. As pessoas vinham, ouviam o cantor, o cantor alcançava a nota alta, aplausos”<sup>71</sup>(LUMPKIN, 2013, p.3.tradução nossa)

A ópera italiana ligada à tradição do *bel canto* se focará mais no aspecto da melodia.

A ópera alemã, como afirmado por Abratte e Parker (2015), era voltada para o caráter instrumental, com temáticas mais próximas à mitologia, lendas e costumes da Idade Média do que à temática da antiguidade clássica que a ópera italiana costumeiramente tinha. Ela estará ligada ao aspecto da harmonia.

---

<sup>71</sup> “Italian opera was really written with the singers in mind,” [...]. This meant operas showed off singers' skills, and included beautiful, soaring melodies. The singing style itself is called “*bel canto*,” which translates to “beautiful singing.”  
[...] “Italian opera — and opera in general — was for entertainment purposes. People came, they heard the singer, the singer hit the high note, applause.”(Verdi vs Wagner)

### 2.6.3 Consequências e desdobramentos do conflito

A querela entre os apoiadores das duas óperas ganhará uma nova roupagem, na segunda metade do século XIX, no conflito que ocorrerá entre os compositores Verdi<sup>72</sup> e Wagner. Diferentemente da concepção italiana da ópera como entretenimento, Wagner tinha uma concepção muito diversa da mesma:

[...] Ele pensou em ópera como um "ritual social em que as pessoas se reuniam para testemunhar esse enorme e maciço escopo de um empreendimento artístico", disse Lumpkin. Essa é a ideia que Wagner chamou de "Gesamkuntswerk", que se traduz por obra de arte total. "Tudo convergindo para um objetivo", disse Lumpkin. Gesamkuntswerk significava que Wagner desejava o controle total de sua ópera: ele redigia o libreto, ele escrevia a música, ele se envolvia com a encenação e a iluminação, ele até criou um espaço de performance onde somente suas óperas seriam mostradas. Este lugar ainda existe em Bayreuth, na Alemanha, e o Festival de Bayreuth que celebra Wagner ainda continua (LUMPKIN, 2013, p.4, tradução nossa)<sup>73</sup>

Verdi ligava-se à tradição do *bel canto* italiano, seguindo o modelo já utilizado por Rossini e antecessores. Ele compunha suas óperas tendo os cantores em mente e proporcionando-lhes o exercício máximo do virtuosismo com sua voz, o que caracterizava essa tradição do *bel canto*. A ópera de Verdi ao contrário da wagneriana, nem desejava ter os ares grandiloquentes e quase megalomaniacos das composições do alemão. Segundo Lumpkin, "[...] E Verdi era conhecido por dizer que Wagner costumava descer por uma avenida que era desnecessária"<sup>74</sup> (LUMPKIN, 2005, p.3, tradução nossa).

Com a rivalidade entre Wagner e Verdi, pode-se dizer que a querela entre os dois tipos de ópera durou praticamente o período romântico inteiro, o que reafirma uma das características desse período, a questão do nacionalismo, visto que serão Alemanha e Itália as duas nações recém-unificadas e que pretendiam afirmar uma identidade nacional no século XIX.

<sup>72</sup> Giuseppe Fortunino Francesco Verdi (Roncole, 10 de outubro de 1813 — Milão, 27 de janeiro de 1901) foi um compositor de óperas do período romântico italiano, sendo na época considerado o maior compositor nacionalista da Itália.

<sup>73</sup> [...] He thought of opera as a "social ritual in which people came together to witness this huge, massive scope of an artistic venture," Lumpkin said. This is the idea Wagner called "Gesamkuntswerk," which translates to the total art work. "All things coming together for one objective," Lumpkin said.

Gesamkuntswerk meant that Wagner wanted total control of his opera: he wrote the words, he wrote the music, he was involved in staging and lighting, he even created a performance space where only his operas would be shown. This place still exists in Bayreuth, Germany, and the Bayreuth Festival celebrating Wagner still continues.

<sup>74</sup> And Verdi was known to say that Wagner often went down an avenue that was unnecessary.

#### 2.6.4 Como é representado o conflito entre as óperas na obra de Balzac

É notável a preocupação de Balzac, em seu projeto artístico, em manter certa neutralidade no confronto entre as duas tendências de ópera que dominavam o cenário musical do século XIX. Balzac, originalmente um rossinista, escreve *Gambara* como um elogio a *Robert Le Diable*, pois esta novela tinha sido encomendada por Maurice Schlesinger, notório defensor da música de Meyerbeer. Embora, inicialmente, em *Gambara*, Balzac tenha feito um elogio à ópera alemã, logo em seguida ele publica *Massimilla Doni* como uma espécie de retratação à ópera italiana. Como admirador das duas formas operísticas e amigo tanto de Jacques Strunz como de Gioachino Rossini, Balzac dificilmente conseguiria tomar partido para um lado específico, e quando o faz inicialmente, logo depois se retrata, mantendo-se, dessa maneira, neutro. Conforme Guise (1979) aponta no seu estudo introdutório à *Gambara*, isso evidencia que, em *Massimilla Doni e Gambara*, Balzac enfatiza o parentesco entre as obras de Meyerbeer e Rossini e demonstra que elas não são tão opostas quanto se pretendia :

Meyerbeer fez uma ópera sublime, sem se ocupar de teoria, ele despertou sensações nunca negligenciou a melodia [...] “Rossini não negligenciou a harmonia e a ciência”, ele descreve sensações. As duas obras têm em comum o fato de terem sido construídas sobre uma grande ideia, de serem ao mesmo tempo “uma e variada”<sup>75</sup> (BALZAC *apud* GUISE, 1979, p.448, tradução nossa).

Balzac demonstra bem esses confrontos nas discussões que as personagens tanto de *Gambara* e de *Massimilla Doni* expõem sobre as óperas. Como Andrea Marcosini e *Gambara*, Marcosini sendo um defensor da escola alemã, muitas vezes ataca a escola italiana afirmando que a “[...] a escola italiana perdeu de vista a alta missão da arte. Em lugar de erguer a multidão até ela, desceu até a multidão [...]” (BALZAC, 1992, p.437). O compositor rebate afirmando que o nobre ataca muito rijamente a ópera italiana, já o rotulando de partidário da ópera alemã. Em *Massimilla Doni* a duquesa que dá nome à obra faz uma defesa acalorada da ópera de seu país, no trecho que antecede a apresentação da ópera *Mosè*:

---

<sup>75</sup> Meyerbeer a fait << un sublime opéra sans sans s’occuper de théorie >>, il n’a jamais négligé la mélodie[...] Rossini n’a pas négligé <<l’harmonie et la Science >>, il <<peint les sensations >>, les deux oeuvres ont surtout em commun d’être construites sur une grande idée, d’être à la fois <<une e variée >>.

[...] Querido Rossini, fizeste bem em atirar esse osso a roer aos *tedeschi*<sup>76</sup>, que nos recusavam o dom da harmonia e da ciência. Vai ouvir a sinistra melodia que o mestre fez surgir dessa profunda composição harmônica, comparável ao que os alemães têm de mais complicado, mas da qual não resulta nem fadiga nem tédio para nossas almas [...] Somente um italiano podia escrever este tema fecundo, inesgotável e dantesco [...] Velhos mestres alemães, Haendel, Sebastian Bach e tu mesmo Beethoven, de joelhos, aqui está a rainha das artes, aqui está a Itália triunfante. (BALZAC, 1992, p.363-364)

Ao contrário do que ocorre em *Gambara*, não há outra personagem que consiga rebater a declaração da duquesa quando ela faz essa afirmação calorosa a favor da ópera italiana, embora essa defesa seja instigada pela provocação do médico francês à ópera *Mosè* no início do capítulo III, quando este afirma que uma ópera italiana precisa de um cicerone. Essa pequena provocação praticamente inicia o longo elogio da duquesa à música italiana, e demonstra seu vasto conhecimento de ópera, de certa maneira surpreendendo o leitor. Não ocorre, antes, no texto, nenhuma indicação para essa característica da personagem, embora boa parte das outras personagens já tenham tido diversas discussões acerca de música, anteriormente.

---

<sup>76</sup> Alemães em italiano

### 3.0 AS NOVELAS MUSICAIS DE BALZAC

#### 3.1 Novelas ou contos musicais? Uma questão de nomenclatura.

A definição do que seria o gênero literário novela sempre foi ambígua, nebulosa, e não muito exata. Costumeiramente, a novela é definida como um texto de tamanho maior que um conto, não chega a ser tão longa e desenvolvida em seu enredo e personagens a ponto de ser considerada um romance. Embora pareça clara, em um primeiro momento, essa classificação não parece dar conta de todas as nuances necessárias para definir se um texto é um conto, novela ou romance. Thierry Oswald vai problematizar a questão, caracterizando o gênero como algo mal definido e variável.

Em seu artigo *Novela: Um Gênero Polêmico*, Peterson José de Oliveira (2010), informa que a questão da novela é raramente abordada pelos grandes teóricos da literatura, que se preocupam basicamente com as características do romance e do conto. As alusões à novela são reduzidas, e o gênero é praticamente apenas citado com referência à novela de cavalaria.

Oliveira (2010) cita em seu artigo Massaud Moisés, como o autor a ter realizado o mais cuidadoso estudo sobre a novela em língua portuguesa, pois o mesmo dedica um longo estudo, com mais de 50 páginas, ao gênero, indo justamente na contramão da abordagem superficial normalmente realizada pelos manuais literários. Moisés (2000) começa seu estudo partindo da análise da origem etimológica da palavra novela que teria surgido do latim: *novelus*, diminutivo do adjetivo *novus*, que indicaria novo, jovem. Com o passar do tempo, o termo foi adquirindo outros significados, desde chiste e gracejo, até mesmo sentidos de enredo e de narrativa. Em português, a palavra viria do italiano *novella*, que significa relato, comunicação, notícia, novidade. Assim, de acordo com Oliveira (2010), etimologicamente a divisão tripartite entre conto, novela e romance não enfrenta tantos problemas como em outras línguas, como é o caso do inglês, em que existe o termo *short story*, usado como sinônimo de conto, mas que também pode ser usado como sinônimo de novela. Gotlib, nesse sentido, aponta em seu livro *Teoria do Conto*, o termo *long short story* para se referir à novela e afirma que, em francês, a divisão parece mais clara pois o termo *conte* indica uma narrativa mais concentrada em um episódio central. O conto na abordagem francesa, de acordo com Gotlib, seria remanescente da narrativa oral, e costumeiramente associado com elementos de fantasia. A *nouvelle* seria uma narrativa mais complexa, tendo mais cenas e uma série de incidentes em seu enredo que possibilitaria um maior desenvolvimento das personagens e dos motivos.

Oliveira (2010), aponta que uma das maiores questões envolvendo a nomenclatura entre romance, novela e conto é o fato de que, historicamente, ocorre um trânsito intenso entre os termos que designam esses três gêneros. Ele cita o exemplo do inglês, no qual *romance* indicava, durante os séculos XVI e XVIII, uma narrativa mais longa, mais tradicional e de origem medieval. No século XIX, esse termo é substituído, por *novel*, que já era um termo existente, porém designava a prosa narrativa de ficção, com personagens ou ações, representando a vida diária. Assim o termo *novel* substituiu o antigo *romance*, perdeu as associações originais, deixou de ser breve, virou o que hoje chamamos em português de romance. Outro agravante para a complicação do estudo dessas terminologias, é que os autores não parecem muito preocupados em segui-las, como é o caso de Guy de Maupassant que chama suas *nouvelles de contes*.

Apontada por Massaud, uma das principais diferenças estruturais entre novela e conto é questão da pluralidade dramática. Segundo o crítico “[...] ao invés do conto que gira em torno de um único conflito, a novela localiza vários” (MOISÉS, 2000, p.113) e fica bem próxima da definição francesa da *nouvelle*, apontada por Gotlib. Essa pluralidade de conflito permite à novela ter diferentes núcleos dramáticos, muitos com seus próprios conflitos e/ou ligados ao conflito central. Essas características podem ser encontradas em *Sarrasine*, onde temos como primeiro núcleo dramático a festa onde se encontra o narrador da história de Sarrasine e Zambinella, e a sua acompanhante, e o núcleo em que de fato ocorre a história; em *Gambara* temos o conflito que envolve a discussão sobre ópera entre Marcosini e Gambara, e o conflito da esposa do compositor que, num primeiro momento, foge com Andrea Marcosini, mas depois retorna; em *Massimilla Doni* temos o conflito de Emílio Memmi dividido entre a angelical Massimilla e a sensual Claritinti, e o conflito do fiasco do tenor Genovese.

A escolha em nosso estudo, pelo termo novela ao invés de conto se faz, principalmente, pela definição da *nouvelle* francesa, e da questão da pluralidade dramática apontada por Moisés (2000). No entanto conforme a própria indefinição do que seria realmente novela ou conto, também seria possível classificar os textos musicais de Balzac como contos. Preferimos, por aqui, seguir a tradição crítica francesa e a terminologia de Paulo Rónai, um dos principais nomes referente aos estudos de Balzac em língua portuguesa, que usa, nos estudos introdutórios de *Sarrasine*, *Gambara* e *Massimilla Doni*, na edição

brasileira da *Comédia Humana*, a nomenclatura de “novelas”<sup>77</sup>. Ainda seguindo a tradição crítica francesa, Pierre Brunel intitula a coletânea por ele realizada com os três textos: *Trois nouvelles musicales de Balzac ou Hoffmann à la française*. e, ainda Béatrice Didier denomina seu artigo sobre os mesmos textos de *Le temps de Musique : Trois Nouvelles de Balzac*.

### 3.2 A intertextualidade

Uma das importantes questões na experiência evocada pelas “novelas musicais” é a relação de interdependência entre literatura/música nelas desenvolvidas. Em seu artigo, *Le temps de Musique: Trois Nouvelles de Balzac*, Béatrice Didier (2017) trata do problema que desencadeia a inclusão da música na obra literária, questão que já havia sido colocada por Diderot, mas que se tornou mais presente a partir do Romantismo, para o qual as correspondências entre as artes foram de grande importância.

O problema colocado ao escritor que lidava com a música, era, fundamentalmente, o da transposição de um código para outro, e que esbarrava na questão da linguagem e do vocabulário (como dosar a inclusão de termos musicais) assim como na questão comum às duas artes: sua duração no tempo.

Talvez em decorrência destas duas questões, Balzac tenha tido problemas na composição de *Massimilla Doni e Gambara*: a novela (forma literária mais breve que o romance) seria mais adequada à transposição de uma forma artística em que o aspecto temporal é relevante (a música) para outra onde ele é menos relevante (literatura). A questão da especificidade do vocabulário também se coloca: é possível que, por ter-se dado conta do caráter específico do vocabulário de sua análise, Balzac tenha optado por emoldurá-la pela estrutura das novelas. Em *Massimilla Doni*, a análise da ópera implica uma quebra do ritmo da narrativa da novela, causando certa estranheza ao leitor que se depara com frases, para ele, deslocadas. Essa estranheza é causada pela escolha da personagem Massimilla, uma típica mocinha romântica que, de maneira repentina, despeja aos olhos do leitor um conhecimento musical incomum para sua personalidade construída anteriormente na novela. Isso acaba por criar um empecilho para o leitor, que acostumado à linguagem da narrativa, defronta-se com a protagonista apresentando uma verborrágica e intrincada análise da ópera de Rossini. No entanto, tal estranheza não ocorre na leitura de *Gambara*, pois a discussão sobre a ópera, neste

---

<sup>77</sup> *Sarrasine* :” Embora incluída nos Estudos de Costumes, a novela tem[...]” p.589; *Gambara* : [...] A tese da novela é por assim dizer idêntica à [...] p.422; *Massimilla Doni* :[...] Em 22 de janeiro do ano seguinte, a novela, “terminada” há mais de oitos meses [...]

texto, dá-se de uma maneira mais orgânica. Mesmo sendo constituída por uma discussão entre duas personagens em uma taverna, uma delas é a personagem título, da qual já temos a informação prévia de que se trata de compositor de óperas. Em *Sarrasine*, no entanto, não há, como nas outras duas novelas, uma reflexão específica sobre a música. Diferentemente de *Massimilla Doni e Gambarà*, essa novela não se caracteriza como um trabalho crítico, mas como um texto que se utiliza da vida artística ligada à ópera para o desenvolvimento de seu enredo, além de ser a narrativa em que Balzac começa a dar demonstrações do seu apreço pela ópera ao colocar a personagem Marianina cantando uma ária da ópera *Tancredi*, de Rossini. A musicalidade em *Sarrasine* vai ser mais profundamente explorada por Roland Barthes (1992) em seu trabalho *S/Z*, no qual ele compara a escrita de *Sarrasine* com uma partitura de ópera.

Neste sentido e retomando as ideias de Gérard Genette (1982), expostas em *Palimpsestes*, as relações em que aspectos da linguagem musical se inserem nos textos poderiam representar diferentes manifestações dessas concepções. Em conformidade com o crítico francês, o objetivo maior da poética é o estudo do conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – dos quais provém cada texto singular. Trata-se, portanto da transtextualidade, ou seja, “de tudo o que coloca o texto em relação mais forte ou mais secreta com outros textos”. Genette (1982) aponta cinco tipos de relações transtextuais:

- a intertextualidade, relação de co-presença entre dois ou mais textos; presença efetiva de um texto no outro;
- o segundo tipo é constituído pela relação menos explícita e mais distante que o texto mantém com seu paratexto: título, subtítulo, prefácio, ilustrações, etc.;
- o terceiro tipo é a metatextualidade, ou seja, a relação de “comentário”, que remete um texto a outro;
- o quarto tipo é a hipertextualidade, trata-se de qualquer relação que um texto B (hipertexto) tem com um texto anterior (seu hipotexto);
- o último, a arquitekstualidade consiste em uma relação “muda”; é o caso do romance que não se explicita como romance, ou da poesia que não se explicita como poesia.

Em relação ao nosso estudo podemos afirmar que todas essas relações transtextuais estão presentes e servem como âncora para a própria gênese dos textos. Como exemplo, em conformidade aos critérios da classificação de Genette, temos a intertextualidade representada



pela a personagem Massimilla Doni que aparece ao final de *Gambara*, e que vem a ser a personagem título da outra novela, o que indica a presença efetiva de um texto no outro. Outro exemplo de intertextualidade é a própria questão de a ambientação e a temática das novelas serem próximas às obras de Hoffmann. *Sarrasine* a primeira novela a ser escrita cronologicamente, foi publicada na *Revue de Paris*, uma revista literária, onde os contos de Hoffmann foram publicados inicialmente. Então a intenção de Balzac de escrever textos à maneira do escritor alemão, já evidencia a intertextualidade conforme a classificação de Genette. A metatextualidade é talvez uma das mais importantes relações referentes à própria natureza de ambas as obras, pois estas se constituem, em sua maior parte como grandes comentários de outros textos anteriores, nesse caso as óperas de Rossini e de Meyerbeer. A hipotextualidade é percebida em ambos os textos, uma vez que neles, vemos a busca de “emulação” em formato de narrativa escrita do libreto da ópera, seja no comentário de Massimilla sobre *Mosè* de Rossini, ou na fala de Gambara para Andrea Marcosini, sobre a maneira como sua ópera *Mahomet* seria executada. A estrutura narrativa das novelas acaba servindo, portanto, como um hipotexto da estrutura narrativa da ópera, que seria o hipertexto. A arquitextualidade é perceptível, pois Balzac, em ambos os textos, pretende escrever ensaios sobre ópera. Estes não as explicitam exatamente como tais, mas as aglutinam à estrutura narrativa, numa espécie de “simbiose” entre gêneros textuais assim tão díspares.

Os exemplos apresentados comprovam como ambos os textos, na sua própria estrutura, são totalmente dependentes de textos anteriores para serem constituídos e compreendidos em sua plenitude. Portanto, o conhecimento dessas relações torna-se quase essencial para a compreensão das obras em questão.

### **3.3 O caráter intermediário e interartístico da ópera e das novelas musicais.**

Claus Clüver em seu artigo *Inter textos/ Inter artes/ Inter media* considera que “um texto multimídia compõe-se de textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes” e um texto mixmídia como um texto que “[...] contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto” (CLÜVER, 2006, p.10). Para ele, um texto puramente multimídia tende a ser raro, e para ser aceito como tal, é necessário que se considerem suas condições de recepção e que

cada uma de suas partes seja observada isoladamente. É interessante notar o exemplo apontado por Clüver para ilustrar sua hipótese:

A ópera, enquanto modelo textual é multimídia; enquanto encenação e apresentação é uma mescla de elementos multimídias e mixmídias. Um libreto de ópera pode ser publicado e recebido por si só, do mesmo modo que a partitura; aberturas são tocadas em concertos, tenores apresentam no mundo inteiro, árias operáticas, fazendo também certos gestos e mímicas; podemos ouvir a gravação de uma apresentação no rádio (CLÜVER, 2016, p.19).

O compositor Richard Wagner ao propor sua teoria da *Gesamtkunstwerk* ou obra de arte total, irá destacar esse aspecto multimídia e mixmídia da ópera, pois para ele cada elemento artístico (palavras, música, cena) deverá convergir de maneira harmoniosa para um todo, nesse caso a ópera.

Esse aspecto intermediário vai também ao encontro do pensamento de Hoffmann à compreensão das artes como a música, pintura e literatura, ligadas por uma espécie de “razão secreta”, Balzac foi o principal discípulo do escritor alemão. Desse modo, produzir uma obra de arte que pudesse conectar-se com outras manifestações artísticas torna-se uma espécie de “obsessão”, por parte do escritor francês. E isso ficará evidente na trilogia das novelas de artista *Le chef d’oeuvre inconnu* (1831), sobre a pintura, *Gambara* (1837) e *Massimilla Doni* (1839), sobre a música, e em *Sarrasine* (1831), em que a escultura e a música estão presentes. Estes textos funcionariam como uma espécie de prenúncio do projeto balzaquiano de produzir novelas ao modelo hoffmaniano de ligação entre as diferentes artes.

Um processo intermediário que ocorre na obra balzaquiana e que cabe citar, é que nas novelas musicais, principalmente em *Gambara* e *Massimilla Doni*, há uma “mistura” de dois gêneros textuais bem diferentes: a narrativa e a crítica e análise musical. Balzac busca aglutinar o texto crítico com o narrativo de maneira orgânica, embora possam ser separados e até mesmo publicados separadamente como acontece com *Massimilla Doni* e *Une Représentation de Mosè de Rossini*. O último texto é um excerto do primeiro, no qual a parte de análise e crítica operística é feita de maneira mais explícita e acaba sendo o foco do capítulo. Isso demonstra uma particularidade multimídia da obra balzaquiana, no qual uma parte de um texto narrativo é separada dele e publicada independentemente, como um texto de crítica musical em uma revista dedicada de modo específico a esse assunto.

Ao buscar trabalhar com a música e a literatura, Balzac irá produzir textos que podem ser lidos sem considerar a obra musical, mas cuja experiência completa de leitura só realizada a partir do momento em que o leitor teve contato com a obra referenciada nas novelas. Pode-se dizer que os esforços de Balzac e de Hoffmann em produzirem obras nas quais as artes estejam relacionadas, antecipam uma tendência da arte na modernidade, a qual buscará em grande parte esse aspecto intermediário ou interartístico.

### 3.4 Considerações acerca das Novelas Musicais

Segundo Pierre Albert Castanet (2000), *Sarrasine* coloca em cena a força e o descrédito das divindades humanas, a ambivalência e ambiguidade dos sexos, a impaciência e impotência dos protagonistas, a paixão e a produção dos artistas, a realização e incompreensão dos gênios. Balzac medita sobre as belas artes e sua construção. Ele não se interessa pelos critérios de julgamento e nem pela estética, mas sim pelas condições de produção, pois lhe interessa a prática ativa do artista. Em *Sarrasine*, o não dito misterioso do homem e a errância inocente da alma levam a uma novela magistralmente única na produção de Balzac, tanto em refinamento estilístico como no domínio do cenário dramático com mudança histórica.

De acordo com Rónai (1979), *Sarrasine* pertenceria ao mesmo tempo ao grupo de obras balzaquianas nas quais o escritor investiga os segredos da criação artística e da intensidade com que os grandes artistas vivem e se consomem, como é o caso de *Le chef d'oeuvre inconnu*, *Gambara* e *Massimilla Doni*, assim como das obras nas quais o autor deseja incluir as grandes paixões humanas, vícios, perversões de que pouco se falava na literatura, como é o caso de *La fille aux yeux d'or*, *Une passion dans le désert* e *Splendeurs et misères des courtisanes*.

*La fille aux yeux d'or* vai tratar da questão da homossexualidade feminina, *Une passion dans le désert* trata de uma personagem que atribui características humanas a uma pantera e que desenvolve uma espécie de amor por ela, *Splendeurs et misères des courtisanes*, descreve a vida das cortesãs.

Sob a perspectiva musical, *Sarrasine* apresenta uma cantora de dezesseis anos, Marianina, capaz de rivalizar com as grandes vedetes da época, além da própria figura de Zambinella, o *castrato* que desempenhava também o papel de soprano, e por quem o protagonista se apaixona. Dessa maneira, *Sarrasine* pode ser considerada uma novela musical

(mesmo que a arte representada, na obra, em seu processo de criação, e destruição seja uma escultura), por trabalhar com aspectos da vida musical operística do começo do século XIX : a questão do *castrato* nos estados pontifícios, nos quais não eram permitidas artistas femininas de ópera, além de boa parte da ambientação da novela ocorrer nos teatros de ópera e nos salões de música da sociedade parisiense. Além disso, a novela já demonstra o início do processo do aprofundamento nas artes musicais em Balzac. Roland Barthes, em sua análise de *Sarrasine* compara o campo da escrita da novela ao de uma partitura de música clássica. Assim, ele afirma “[...] o corte do sintagma (em seu movimento progressivo), corresponde ao corte das ondas sonoras em medidas (um é pouco mais arbitrário que o outro)” (BARTHES, 1992, p.61). O crítico faz uma comparação entre o ritmo da narrativa, e a execução de uma música clássica em suas progressões, pausas, quebras, etc.

Segundo René Guise (1979), *Gambara* é a pedra angular da trilogia balzaquiana sobre a arte, pois é esta novela que assegura a ligação entre *Le Chef d’oeuvre inconnu* e *Massimilla Doni* e que confere a cada uma dessas duas obras sua total significação e na trilogia. Nesta trilogia, *Gambara* representa o aspecto da composição, enquanto *Massimilla Doni* representa a execução. Segundo Guise (1979), ainda, *Gambara* retoma, inicialmente, o problema da natureza do artista, o que aproxima esse texto de *Le chef d’oeuvre inconnu*. A proximidade da natureza do compositor Gambara e do pintor Frenhofer é bastante evidente. Trata-se, em ambos os casos, de artistas geniais e fantásticos, capazes de elaborar comentários críticos, sábios e judiciosos sobre a obra de outrem, capazes também de executar magistralmente uma obra. Porém, a execução daquelas com que sonham e que carregam dentro de si mesmos depois de tanto tempo, torna-se um fracasso tão completo que, em ambos os casos, sequer são concretizadas. Em *Chef d’oeuvre Inconnu*, Frenhofer está a muitos anos produzindo o quadro que ele julga ser o mais perfeito realizado na história das artes. Porém, quando sua pintura é revelada não existe nada pintado. Em *Gambara*, o compositor crê-se tão revolucionário e incompreendido que crê na impossibilidade de apresentação de sua ópera. É perceptível nas duas obras, que a obsessão com a perfeição artística acaba por matar a arte.

René Guise (1979) também aponta que *Gambara* irá lidar com a questão da situação financeira e da própria subsistência do artista. Na obra, vemos um músico que vive longe do luxo, na Paris da década de 1830, uma cidade em que um compositor como Paolo Gambara esperava ser acolhido e na qual acaba por viver pobre, incompreendido, injuriado, tomado por louco, sobrevivendo penosamente graças ao trabalho de artesão, e finalmente como um cantor de rua. Gambara e sua esposa sentem apenas alguma compaixão ou compreensão das prostitutas da rua Froidmanteau e de outro louco, o cozinheiro Girardini. Em *Gambara* o

artista é humilhado, o que reflete o tratamento que é dado pela sociedade burguesa à maior parte dos artistas ainda não reconhecidos pela crítica.

*Gambara* também irá lidar com a questão do artista que abandona a mulher amada em nome da arte. Vemos, na obra, que Paolo Gambara torna-se tão obcecado com sua ópera, que não é capaz mais de dedicar seu amor a sua esposa Marianna, atitude que justificará a fuga dessa moça com o nobre Andrea Marcosini.

*Massimilla Doni* é uma obra na qual Balzac acentua o êxtase da concepção, afirma René Guise (1979). Essa obra entusiasmara Balzac a ponto de o escritor afirmar, em uma carta para Mme Hanska, sua principal companheira amorosa, que o texto a ser escrito seria tão espantoso quanto *La peau de chagrin*<sup>78</sup>, até mesmo melhor redigido e mais poético. E em outra carta, acompanhando o manuscrito e dirigida ao príncipe Porcia, seu anfitrião em Milão, Balzac afirmava que *Massimilla Doni* era uma obra feita com amor sobre a Veneza que o príncipe tanto amava.

Segundo Guise (1979), *Massimilla Doni* seria a novela musical que complementaria *Le chef d'oeuvre inconnu* e, para isso, deveria ilustrar a tese geral do poder destruidor do pensamento, colocando em cena um artista que não consegue realizar a obra que ele mais desejava apresentar. Visando a redação desta novela musical, Balzac parece ter-se voltado naturalmente para a *Vida de Rossini*, de autoria de Stendhal. Vários capítulos da obra de Stendhal tratam da “Revolução operada no canto por Rossini”, da “História de Rossini em sua relação com o canto”, de “Detalhes do Canto”. Foi em “Detalhes do Canto” que Balzac encontrou uma alusão ao problema do “fiasco” do cantor. Stendhal ainda explica que Rossini, ao colocar em suas partituras os “ornamentos” e os “arpejos”, que antes eram deixados à iniciativa do cantor, assegurou, de certa maneira, um sucesso mínimo para suas composições.

Balzac dedica *Massimilla Doni* ao problema do canto, o que lhe permitia evocar a ópera italiana de Rossini em oposição à ópera de Meyerbeer, que figura em *Gambara*. Entretanto, a oposição entre *Gambara* e *Massimilla Doni* não será completa pois, na verdade, ambas as novelas se complementam. O tema dos dois amores é inicialmente representado em *Gambara* na figura da esposa do compositor, dividida na sua paixão por ele e por Andrea Marcosini, tema que será retomado em *Massimilla Doni*, na figura de Emílio Memmi, dividido entre a angelical Massimilla e a sensual Claritinti. Também é permitido pensar que foi a partir do papel que representa o álcool em *Gambara* que Balzac acaba encontrando um lugar para o ópio em *Massimilla Doni*, na figura de Vendramini. Dessa maneira, as duas obras

---

<sup>78</sup> *La Peau de Chagrin* foi um dos primeiros textos escritos por Balzac, a fazer um sucesso imediato, sendo considerada a primeira obra-prima do autor.

situam-se de modo tão complementar uma em relação à outra que parece evidente nunca ter sido a intenção de Balzac renunciar à *Gambara*, o que é muitas vezes sugerido pela crítica, e que a efêmera substituição de uma novela pela outra tivesse sido apenas o pretexto de que Balzac necessitava, psicologicamente, para iniciar a nova obra.

A retomada da ópera *Mosè*, analisada na novela pela personagem Massimilla, não foi arbitrária; Balzac conhecia muito bem o *Mosè* de Rossini, tanto que René Guise (1979) em seu estudo introdutório a *Massimilla Doni*, informa que George Sand estimulou Balzac a escrever a novela, após várias conversas que tiveram sobre ópera na residência da escritora. Chegou-se até a dizer que foi para a análise de *Mosè* que Balzac teria escrito suas novelas musicais.

### **3.5 *Gambara e Massimilla Doni*: Novelas que se complementam e que se refletem**

René Guise (1979) comenta que *Gambara e Massimilla Doni* são novelas que se complementam. Em ambas é notável a presença do tema dos dois amores: em *Gambara*, a jovem esposa do compositor está dividida entre o marido e o nobre Andrea Marcosini. Em *Massimilla Doni*, Emílio Memmi fica dividido entre Massimilla e Clarintiti. Também há, nas duas novelas, personagens cuja noção de realidade é turvada pelo uso de entorpecentes como é o caso do próprio Gambara e de Vendramini, entorpecido pelo ópio. Outro aspecto evidente da ligação entre as duas novelas é o aparecimento das personagens de Emílio Memmi e Massimilla, no final de *Gambara*.

Em *Massimilla Doni* aparecem dois personagens cujo principal conflito é da mesma natureza: Emilio Memmi e Genovese. Memmi se torna incapaz de concretizar seu amor por Massimilla Doni por, justamente, amá-la demais, e Genovese não é capaz de exercer sua função de cantor, por estar próximo de sua paixão, Claritinti. E essa paixão os impede de exercer suas funções, Emílio é um amante incapaz de realizar o ato amoroso, e Genovese um cantor incapaz de cantar. Entretanto, ambos serão capazes de realizar seus papéis, desde que não estejam próximos de suas paixões. Emílio Memmi é capaz de ter relações com Claritinti, visto que a mesma não é Massimilla, e Genovese canta normalmente ao estar longe de Tinti. Também é importante ressaltar que ambos, Memmi e Genovese, têm em comum estarem próximos da soprano Claritinti, o primeiro como um amante presente, e o outro apaixonado por ela, mas incapaz de realizar esse amor.

Em *Gambara* ocorre essa mesma relação de espelhamento entre as figuras de Gambara com o cozinheiro Giardini. Ambos se consideram gênios incompreendidos em suas artes, seja

na culinária ou na música. Eles consideram aquilo que fazem totalmente revolucionário e por isso são rejeitados. Gambara e Giardini aproximam-se no ponto em que suas visões da própria arte os relegam a um papel de pessoas miseráveis e excluídas da sociedade. A insistência de ambos no próprio gênio os condena a uma espécie de exílio imposto pela sociedade que não é capaz de compreender a complexidade de suas obras. Essa semelhança entre os dois é notada pelo narrador Marcosini que, nitidamente, compara a situação dos dois, embora considere a arte de Gambara mais sublime e a de Giardini algo vulgar. O próprio Gambara é apontado como um irmão gêmeo de outra *personagem* de Balzac, o pintor Frenhofer de *Le chef d'oeuvre inconnu*, por Rónai no seu estudo introdutório a Gambara, na edição brasileira da *Comédia Humana*, pois ambos passam por situações parecidas, já que suas obras primas sequer conseguem ser produzidas<sup>79</sup>.

*Gambara* serve como um complemento da história de *Massimilla Doni*, pois ao final da novela, aparece o casal Emílio e Massimilla, e ela é conhecida como princesa de Varesi, indicando que ambos estão casados. Ao final dessa novela sabemos o que houve com os protagonistas de *Massimilla Doni*, pois ao final dessa última o destino deles não é apresentado na novela original. Também cabe ressaltar que *Gambara* se passa cronologicamente após *Massimilla Doni*, porém fora publicada antes, o que podemos supor que a última novela também é um complemento a *Gambara*, pois ela irá revelar quem são aqueles personagens que aparecem no fim da história do compositor, e qual relação que eles tinham com a música.

### **3.6 Sarrasine: Zambinella e o papel ambíguo dos *castrati* no texto e na sociedade**

*Sarrasine* é uma novela que apresenta um tema incomum na literatura de sua época: a questão da androginia da personagem Zambinella. Essa ambiguidade marcará a obra em sua estrutura e temática. Primeiramente, ela pode ser percebida nos nomes das personagens principais, como aponta Roland Barthes (1992) em *S/Z*, embora Sarrasine seja um nome masculino, há o sufixo - e, que na língua francesa é a desinência do feminino, e a personagem Zambinella, cujo nome inicia-se com Z. Este, segundo o crítico, seria o sema do corte, da falta; ao retirarmos essa letra teríamos “ambinella”, o que indicaria a natureza ambígua dessa personagem. Retomando Castanet (2000), Sarrasine é um texto que coloca em cena a ambivalência e ambiguidade dos sexos.

---

<sup>79</sup> A tese da novela é por assim dizer idêntica à de *Le Chef D'Oeuvre Inconnue*. Na personagem de Gambara, Balzac desejou criar um irmão gêmeo de Frenhofer, talvez um pouco mais grotesco, mas não menos trágico(RÓNAI, 1992, P.422)

Zambinella é um *castrato*, que nas óperas executa o papel feminino. Sua beleza incomum, combinada com seu talento musical, acaba atraindo a atenção do jovem escultor Sarrasine, que acaba se apaixonando por ela. No texto não fica clara a orientação sexual da personagem Zambinella, pois ela parece em um primeiro momento, corresponder, de certa forma, aos sentimentos de Sarrasine. Depois, quando é revelada sua natureza, fica claro que a relação entre ambos não passara de uma peça pregada no escultor. Essa é mais uma ambiguidade do próprio texto, não se sabe as reais intenções de Zambinella em relação a Sarrasine.

No entanto *Sarrasine* não é o único texto balzaquiano que trata da questão da androginia. *Séraphîta*, um romance publicado em 1835 na *Revue de Paris*, conta a história do ser *Séraphîta/Séraphîtus*, um híbrido, parte humano e parte anjo, o qual carrega em si o fato de ser, ao mesmo tempo, homem e mulher. Este ser que se divide entre o amor da jovem Minna que o vê como homem, e do jovem Wilfred que o vê como mulher. É interessante notar que na obra balzaquiana, a questão da androginia está presente em obras filiadas ao fantástico, sendo que em *Séraphîta*, ocorre uma origem sobrenatural na própria natureza da personagem. Esse tipo de representação demonstra bem como a questão da qual trata costumava ser encarada como um tabu. Até mesmo um autor dedicado a representar as diferentes facetas da sociedade humana, como Balzac, irá abordar esse tema por meio do fantástico. Porém, cabe ressaltar que o autor francês retira *Sarrasine* dos Estudos Filosóficos para incluir a novela nos Estudos de Costumes, o que pode indicar uma certa tendência do autor de dar ao texto um ar mais próximo de um acontecimento costumeiro.

Com relação às questões de identidade de gênero a situação da Europa entre os séculos XVIII e XIX era um tanto complexa. Os *castrati* eram considerados como aponta Pierre Albert Castanet (2013) um “troisième sexe”, expressão que havia surgido no final do século XVIII, designação segundo ele, surgida em consequência do modelo de gêneros da língua latina. Como apontam Tavares e Carvalho no artigo *Os castrati: a castração como tecnologia de intervenção corporal*, os *castrati* por não se enquadrarem primeiramente no papel biológico que o sexo masculino e feminino desempenhavam, pois haviam sido privados de sua capacidade reprodutiva, e também por desempenharem um papel social que não se encaixava em nenhum dos dois gêneros, acabaram sendo inseridos, especificamente, nesse “troisième sexe”. Embora a prática da castração fosse tolerada na época, e os *castrati* fossem admirados por seu papel de artistas, eles eram vistos como “seres à parte”, marginalizados como pessoas em muitos aspectos. Eles não tinham autorização para casar: embora a castração os impedisse de procriar, em muitos casos não os impedia de manter relações,



porém a igreja não permitia o matrimônio daqueles que desejavam se casar. O fato de serem ao mesmo tempo admirados e repudiados, contribuía ainda mais para a ambiguidade que marcava a vida de um *castrato*. E isso é bem representado em *Sarrasine*, em que Zambinella é um artista de sucesso, de rara beleza, mas que tem sua vida totalmente controlada por seu mecenas. Além do mais, quando alguém se apaixonava por ele, julgando-o uma mulher, essa paixão acabava se desfazendo no momento em que sua identidade como *castrato* era revelada. Zambinella quando velho é tratado como um ser fantasmagórico, quase sobrenatural, cuidado pelos Lanty, os quais devem sua riqueza ao cantor.

Ainda sobre a questão da identidade de gênero no século XIX, Castanet (2000) vai relatar que, durante os anos de 1860, um magistrado alemão chamado Ulrichs, irá sustentar que em todos os casos da homossexualidade masculina há uma espécie de hermafroditismo psicossomático que se chamaria em outros termos de “um espírito feminino em um corpo de homem”. Essa concepção servia para também para atribuir ao homossexual masculino um caráter similar ao dos *castrati*: um ser híbrido que ao mesmo tempo é homem e mulher, mas também não é nenhum dos dois. Então é interessante perceber que aqueles cuja orientação sexual é diferente, ou sofreram algum procedimento visando integrar-se a um gênero, acabam sendo excluídos como seres à parte.

Os *castrati* tinham esse aspecto híbrido, de possuírem características inerentes aos dois “gêneros”, mas, ao mesmo tempo, de não pertencerem a nenhum. Sendo considerados o “terceiro sexo” aparentemente o problema de se marcar um papel social para eles estava resolvido, já que sua função era a de serem artistas capazes de atingir performances que nenhum homem ou mulher seria capaz de atingir. Porém, em sua vida privada, eram por muitas vezes rechaçados e considerados aberrações. Sua situação se colocava de modo exato nessa questão do caráter híbrido de sua natureza de acordo com a concepção que tinha a sociedade em relação a eles.

Sobre a situação dos *castrati* na França, Patrick Barbier (2003) relata em seu livro *À L'Opéra Au Temps de Balzac et Rossini*, a história do *castrato* Girolamo Crescentini que esteve nos quadros do *Théâtre de la Cour ou Teatro da Corte*, de 1806 à 1812 Crescentini foi um dos últimos sopranos da história, e havia feito uma carreira sólida internacionalmente, passando por diversas cidades europeias. Foi notado por Napoleão em Viena, quando a cidade havia sido tomada por tropas francesas. O imperador, encantado pela voz única do *castrato*, o convidou para ir a Paris. Rapidamente, o cantor tornou-se o ídolo do *Théâtre de la Cour*, e mesmo para um público não acostumado com a voz de um *castrato*, como o parisiense, ele atingiu um nível de sucesso estrondoso. Por capacidade expressiva combinada a uma voz

melodiosa e sublime, ele era considerado o único capaz de impressionar o imperador Napoleão e os cortesãos que o acompanhavam.

Segundo Barbier (2003), Napoleão estava tão impressionado por Crescentini que chegou a lhe pagar a soma exorbitante de 30000 francos de remuneração, além de lhe outorgar a Cruz de Ferro da Coroa da Lombardia, condecoração reservada a militares, o que causou um escândalo tremendo, pois estes não concebiam que um cantor pudesse ser condecorado, ainda mais um *castrato*. Porém, em 1812, Crescentini com a saúde debilitada pelo clima francês, pede para voltar para Itália, afastando-se assim do imperador. Crescentini acaba falecendo em 1841. Com sua morte e a de Verutti<sup>80</sup> em 1861, encerrava-se o ciclo dos *castrati* italianos no teatro. A importância de Crescentini não poderia passar despercebida por Balzac: o *castrato* é citado em *Massimilla Doni*, no momento em que o tenor Genovese demonstra sua competência executando uma de suas árias a *Ombra Adorata*.

Cabe ressaltar que 1878, a Igreja Católica irá proibir por meio de um decreto do papa Leão XII, porém a igreja continua permitindo que aqueles que foram castrados antes dessa data continuassem seu trabalho na Capela Sistina. Sendo o último *castrato* Alessandro Moreschi que veio a se aposentar em 1913 e falecendo em 1922.

Retomando a questão de a orientação sexual de Zambinella não ser clara no texto, isso acaba ressaltando seu caráter ambíguo, como já afirmado. Não fica evidente se realmente o *castrato* tinha algum sentimento amoroso por Sarrasine, pois o mesmo vai a seu encontro quando decidem fugir juntos. No entanto, ao revelar sua identidade como *castrato* e que o romance não passara de uma peça, vemos o caráter ambíguo da personagem. Do decorrer da narrativa a personagem dá algumas pistas de sua natureza como nos momento em que diz a Sarrasine: “– E se eu não fosse mulher”? (BALZAC, 1992, p.617). A personagem tenta, por diversas vezes, dissuadir o jovem escultor de sua paixão, ela diz ser incapaz de amar e de corresponder ao amor dele, porém, essa “rejeição” é interpretada como um jogo de sedução por Sarrasine. As atitudes delicadas e recatadas de Zambinella parecem convencê-lo cada vez mais da feminilidade do *castrato*.

Zambinella, em sua velhice, sente também esse efeito da ambiguidade em relação ao seu ser, pois ao mesmo tempo em que lhe é dada certa reverência por parte dos Lanty por ser a fonte do dinheiro que aquela família possui, ele é tratado como alguém cujo estado atual inspira não mais que dó e certo espanto por sua aparência. Esse espanto é notável na

---

<sup>80</sup> Giovanni Battista Velluti, (28 de janeiro de 1780 a 22 de janeiro de 1861) coloquialmente "Giambattista", era um *castrato* italiano. Ele também é considerado "o último dos grandes *castrati*" e tinha a reputação de ser uma espécie de diva, com alguns cantores se recusando a aparecer com ele.

perspectiva da acompanhante do narrador para quem Zambinella seria alguma espécie de ser sobrenatural. Sua beleza que na juventude atraía a atenção do jovem Sarrasine, agora havia se esvaído e o *castrato* tinha uma aparência considerada bizarra e fantasmagórica.

### 3.7 A oposição entre ideal e real nas novelas musicais

Outro aspecto comum a *Sarrasine*, *Gambara* e *Massimilla Doni* é o conflito que se estabelece entre protagonistas idealistas e a realidade que os cerca. Em *Sarrasine*, temos o escultor apaixonado perdidamente pela imagem ideal que criara do *castrato* Zambinella, em *Gambara*, temos o compositor de certa forma apaixonado pela sua obra de arte ideal; e, em *Massimilla Doni*, temos Emílio Memmi que se vê dividido entre um amor idealizado pela condessa *Massimilla* e um amor carnal pela cantora Claritinti.

Nota-se, conforme afirmamos anteriormente que, os três protagonistas podem ser enquadrados como personagens românticos, por viverem conflitos entre o ideal que perseguem e a realidade que vivem. Sarrasine e Paolo Gambara têm finais trágicos, sendo o primeiro morto, e o segundo destruído pela realidade. Emílio Memmi, no entanto, não resolve seu conflito amoroso na novela da qual é o protagonista. Podemos, entretanto afirmar que ele tenha resolvido seu problema, por aparecer no final de *Gambara* junto à *Massimilla*, visto que a ação de *Gambara* se passa em 1831 como Balzac demonstra no começo da novela: “O primeiro dia de 1831 esvaziava seus cartuchos de confeitos [...] (BALZAC, 1992, p.423) e *Massimilla Doni* em 1820 conforme a seguinte citação:” [...] os Cane Memmi, caíram na indigência durante o fatal período de 1796 a 1814. No vigésimo ano deste século, eles não eram mais representados senão por um rapaz chamado Emílio [...]” (BALZAC, 1992). p.322). Tendo em vista que *Massimilla* e Emílio são vistos 11 anos depois dos acontecimentos da novela *Massimilla Doni*, pode-se crer que o jovem escolhera a duquesa em detrimento de Claritinti, logo ela é referida no final de *Gambara* como “*princepsa Massimilla de Varesi*”. Mas outro conflito entre ideal e real em *Massimilla Doni* também envolve as visões que as personagens têm da Veneza antiga em seu apogeu político e cultural, a Veneza com que todos sonham e alucinam em contraste com a Veneza real, dominada pelos austríacos, que não passa de uma sombra de seu passado.

Sarrasine, ao se apaixonar por Zambinella, cria uma imagem completamente idealizada da personagem, e como dito no tópico anterior, as tentativas do *castrato* de rejeitá-lo, acabam o atraindo ainda mais. Ele enxerga Zambinella como uma mulher extremamente delicada, e vê as tentativas de rejeição como uma espécie de charme e demonstração de um caráter recatado, que não cede às investidas do jovem escultor. E essa visão idealizada vai

motivar o próprio destino trágico do escultor, que resolve sequestrar Zambinella, com o intuito de fugirem juntos e acaba por descobrir que não era uma mulher por quem se apaixonou, mas um castrato. Ao saber disso, Sarrasine perde completamente a razão, mesmo dizendo em um primeiro momento que não mataria, chega a brandir a espada para matar o cantor. Entretanto antes que isso ocorra, Sarrasine é apunhalado por três capangas do Cardeal Cicognara, o mecenas de Zambinella, que ali chegaram graças aos gritos do cantor. Ao ver que a Zambinella que idealizara como a mais feminina das mulheres era um castrato, Sarrasine entrou em uma espécie de colapso no qual viu todas suas ilusões ao se dar conta da realidade. Sarrasine por não aceitar a realidade, acaba morrendo.

Gambara é o compositor que procura produzir a ópera mais revolucionária e grandiosa. Assim, ele compôs seu *Mahomet*, porém, afirma que a obra nunca deve ser encenada, pois, o público não seria capaz de compreender sua grandiosidade. Na verdade, sua obra ideal existe somente na imaginação do compositor. Transpô-la para o mundo real seria destruí-la; ela é simplesmente incompreensível para os outros. Gambara também é destruído por sua idealização; ele abdica da vida mundana para se dedicar exclusivamente à música, que o faz viver miseravelmente, e essa obsessão leve-o à perda da esposa, porém ao fim, ela retorna para o compositor. Embora não morra como Sarrasine, Gambara paga o preço de permanecer preso ao seu ideal: a miséria e a incompreensão.

Emílio Memmi também irá passar por conflitos entre o ideal e o real, mas ao contrário dos outros protagonistas, o jovem príncipe não ficará preso a um idealismo e com isso terá um destino menos trágico que os outros. Mesmo que fique com sua amada Massimilla, que representa a mulher ideal na novela da qual é protagonista. Isso pode ser percebido pela aparição do casal ao fim de *Gambara* onde Massimilla é designada de princesa de Varesi, sendo que Emílio é o príncipe de Varesi. Emílio parece realmente ter deixado o idealismo, o que pode ser refletido na fala de Massimilla: “- Encarregamo-nos deles – perguntou a princesa ao marido – porque este homem permanece fiel ao *ideal* que nós matamos”. (BALZAC, B. 1992, p.474)

## 4 A ESTRUTURA DAS NOVELAS COMPARADAS À ÓPERA

### 4.1 As palavras e a música.

Embora possamos fazer uma aproximação das novelas com a ópera, por ambas serem gêneros que possuem uma estrutura narrativa bem definida, existem alguns fatores que tornam essa relação menos simples.

A definição de Abratte e Parker para ópera, de uma maneira simplificada, encerra a ideia de que “Ópera é um tipo de teatro no qual a maioria ou todas as personagens cantam durante a maior parte do tempo ou o tempo todo” (ABRATTE, PARKER, 2015, p.16). A definição envolve, essencialmente, uma batalha entre palavras e música. E essa batalha entre esses campos torna-se a principal complicadora para a questão da importância da narrativa na ópera, da importância das palavras nessa arte, pois, como os critérios, muitas vezes as palavras vão perdendo sua força semântica nas artes musicais, conforme pode ser explicitado nessa citação: “[...] Para turvar ainda mais as águas desse debate, no entanto, há mais uma circunstância, que o compositor Salieri aponta com bastante crueldade: a de que palavras postas em música tendem a perder boa parte de sua força semântica, e que essa perda é a mais extrema no caso da ópera” (ABRATTE, PARKER, 2015, p.17). Além disso, as próprias exigências para a performance e técnica dos cantores de óperas contribuirá para esse esvaziamento de significado: a maneira como se canta, é muito mais importante do que aquilo que está sendo cantado, em conformidade com Abratte e Parker: “[...] Cantores de ópera, devido às exigências de volume e altura, precisam às vezes emitir sons de uma maneira que obriga a articulação verbal a assumir um papel secundário. As palavras serão obscurecidas, qualquer que seja a língua do libreto” (ABRATTE, PARKER, 2015, p.17).

A música em sua expressividade torna-se o fio condutor para a ação na ópera. A música é importante para o aspecto dramático, a partir dela que é ditado o ritmo do que acontece e do que é falado na ópera. Conforme Henckes:

Na ópera a música oferece o ritmo tanto para a ação quanto para a fala. É preciso, porém, ajustar essa conexão com o ritmo da música. Nesse sentido, a estrutura de ação aparece como sendo o onde olhar e aonde não e por quanto tempo, para onde vai e porque, qual a intenção, o desejo, qual a trajetória no espaço. A ação, porém, não pode ilustrar o ritmo da música. Não pode ser uma dança no compasso da música ou fica enfadonho. (HENCKES, 2012, p.4)

Levando em consideração a questão do espetáculo musical, a expressividade e a musicalidade são postas em primeiro plano e, praticamente, há um esvaziamento da significação das palavras. Na música, o ritmo e a sonoridade são levados muito mais em consideração, e, muitas vezes, nós sequer nos importamos com a letra de uma canção, se o ritmo ou melodia nos agradam. Mas ocorre um agravante em relação à ópera: ela não é somente música, mas também representação dramática. Essa multiplicidade de expressões artísticas combinadas na ópera fará Wagner defini-la como a obra de arte total: capaz de agregar os elementos de praticamente todas as outras representações em si, de uma maneira concisa contribuindo para uma junção das artes em algo único, a ópera corrobora com a seguinte citação de Ernesto Von Rückert em seu ensaio *Música e Literatura*: “A ópera é, propriamente, um poema dramático musicado e teatralmente representado, com o concurso do canto e de acompanhamento orquestral, incluindo também a dança e a composição cenográfica como elementos. Assim considerada, a ópera é uma arte plural, em que a literatura (a poesia), o teatro, a música, a dança e as artes plásticas (no cenário) comparecem.” (RÜCKERT, s/d, p.3).

A questão das palavras na ópera será motivo de muitas discussões com relação aos pontos em que a relação entre palavra e música irão convergir ou divergir, e com relação ao modo como compositores e libretistas irão se relacionar. Abratte e Parker apontam de que maneira ocorre esse relacionamento:

[...] as palavras, afinal, proveem a história básica; a música então adiciona a essa história impacto e aura. Embora não seja de admirar que poetas de ópera e compositores às vezes discutam entre si (por uma razão: o relativo prestígio de suas profissões mudou muito no decorrer dos séculos), eles precisam um do outro e sempre precisaram. (ABRATTE, PARKER, 2015, p. 16).

A ópera então apresentará em si, além do conflito inerente de uma arte dramática, o conflito da música versus palavra. Algo que simplesmente não será resolvido, e que, se resolvido talvez faça com que a ópera perca sua própria identidade, pois sua própria existência se desenvolve por esse motivo. E assim, embora muitas vezes as palavras possam perder seu caráter semântico durante sua apresentação, elas marcarão a essência da ópera como aquilo que não pode ser mudado. A poesia e a partitura, juntas, são os elementos perenes da ópera em si, ao contrário da música que será o elemento efêmero, e irá variar de apresentação para apresentação, dependendo da performance dos executores (algo que é representado em

*Massimilla Doni*, no caso do fracasso do tenor Genovese). Mas até mesmo essa perenidade das palavras pode variar. Nesse sentido, afirmam Abratte e Parker:

[...] num libreto existem pelo menos dois domínios separados. O primeiro diz respeito ao elemento “narrativa”, basicamente o enredo e seus personagens; o segundo envolve a representação da narrativa em forma de texto, em palavras específicas (e quase sempre poéticas). Enquanto o primeiro domínio tende a permanecer estável nas apresentações da ópera, o segundo pode ser muito variável. A poesia operística, o texto do libreto, raras vezes é considerada tão requintada como literatura a ponto de suscitar uma atitude reverente a cada vez que é apresentada. (ABRATTE, PARKER, 2015, p.17).

Esse caráter variável da representação da ópera é que garantirá a cada apresentação do espetáculo um caráter muito próprio, aproximando-a, nesse ponto, ao teatro. Assim o espetáculo que aparece em *Massimilla Doni*, apesar de tentar reproduzir literariamente todas as sensações que um espectador pode experimentar em um espetáculo de ópera, irá esbarrar no problema que iremos abordar no próximo tópico: a ausência do som na literatura cujo objetivo é representar a música.

#### **4.2 A música na literatura: a ausência do som.**

É sempre importante lembrar que, quando um texto literário deseja representar o espetáculo musical em seu *corpus*, essa representação causará talvez a perda mais significativa em termos de adaptação, pois o som, principal elemento caracterizador do gênero musical será subtraído. No caso da ópera, só será possível representar uma espécie de emulação por meio das sensações sentidas pelas *personagens* em relação à música, como podemos notar nas três novelas: em *Sarrasine*, na parte em que a ária de *Tancredi* é executada por Marianina; em *Gambara* na descrição de como seria a apresentação de *Mahomet* e em *Massimilla Doni*, na análise que a protagonista faz de *Mosè*. Essa questão do silenciamento que sofre a música ao ser transposta para a literatura é inerente à questão dos papéis que cada arte tem em sua essência. Como podemos observar nas palavras de Hamilton:

Na música, entretanto, o silenciamento parece mais definitivo, e, portanto, mais fatal, na medida em que a verbalização se esforça para finalizar um significado de modo analogamente iconológico, por ser uma arte representada fundamentalmente como iconológica [...] a música,

dessa forma situada transformada para sempre em algo representacional (HAMILTON, 2013, p.9, Tradução nossa) <sup>81</sup>.

A música, então, para se integrar a um texto literário, precisa passar por um processo que lhe permita ser representada, mesmo se o seu aspecto mais importante, o sonoro, esteja completamente ausente. Portanto, o papel que as palavras vão ter em um texto que pretende representar a música, acaba sendo heterogêneo; seu próprio significado irá apontar para fora do texto, pois aquilo que as palavras buscam representar está materialmente ausente.

É interessante pensar essa transposição entre música x palavra na ópera: quando se escreve sobre a ópera e sua representação, a palavra escrita buscará transpor uma sensação mais ou menos próxima da experiência com a música. Porém, essa experiência será filtrada quando o crítico escreve sobre a música. No caso de Balzac, trata-se da visão das personagens que estão presentes na apresentação. Em *Sarrasine*, *Gambara*, e principalmente, *Massimilla Doni*, a experiência da arte é dada ao leitor por meio de uma personagem específica, seja o narrador em *Sarrasine*, o nobre em *Gambara*, ou a própria Massimilla Doni.

Segundo Hamilton: “*Gambara* lida com a invenção criativa da música, enquanto *Massimilla Doni* trata da sua performance” (HAMILTON, 2013, p. 11, Tradução nossa) <sup>82</sup>. *Sarrasine* vai tratar mais especificamente do ambiente artístico da música. Em *Sarrasine*, publicado antes das outras duas novelas, Balzac ainda não havia se iniciado completamente nas especificidades da linguagem musical. Já na escrita dos dois outros textos, ele tinha passado pela tutela de Jacques Strunz. Portanto, é compreensível que as personagens ligadas diretamente à experiência musical, em cada uma das novelas, tenham uma visão diferente sobre a música. Em *Sarrasine*, a personagem título é um escultor e sua experiência musical é apenas a de alguém cuja admiração pela música se mescla à paixão pela soprano Zambinella. Não vemos, em nenhum momento, a personagem refletir especificamente sobre a música como ocorre nas outras duas novelas. No entanto, Balzac é capaz de apontar as similaridades dos processos artísticos envolvidos, seja na escultura ou na música, que aponta para a questão do artista que se deixa levar pelas emoções e que com isso acabar por destruir sua própria arte. Já em *Gambara*, Andrea Marcosini troca ideias com outro conhecedor de música, o compositor Gambara, em um acalorado debate referente a questões relativas à parte criativa da música. Esse debate é tão intenso, que a parte da performance artística é deixada de lado,

---

<sup>81</sup> *With music, however, the silencing appears to be more definitive and therefore more fatal, insofar as the verbalization strives to finalize a meaning, in an analogously iconological fashion, for an art that is presented as fundamentally aniconological. [...], the music thus located is forever transformed into something representational.*

<sup>82</sup> *Gambara deals with the creative invention of music, whereas Massimilla Doni deals with its performance.*



por Gambará, o compositor acredita que sua obra-prima *Mahomet* não pode ser representada conforme a idealização em sua mente. Em *Massimilla Doni*, uma personagem demonstra vasto conhecimento em ópera e age como uma tutora das outras personagens envolvidas na conversa, bem como do leitor. Entretanto, esse aspecto tutorial não é dirigido para simples leigos, e revela justamente o tipo de leitor que Balzac pretendia alcançar ao publicar esse texto numa revista musical. Daí, o estranhamento que o leitor moderno tem com o terceiro capítulo de *Massimilla Doni*, no qual ocorre a análise da ópera *Mosè*. Como afirma René Guise (1979), esse leitor moderno, ao contrário do leitor da *Revue et Gazette Musicale*, não possui nenhum meio de emitir julgamentos sobre a pertinência dos comentários aos quais é submetido. Para ele, leitor, acaba sendo constrangedor e mesmo desagradável ver a bela e jovem Massimilla tornar-se um prolixo e sábio crítico musical.

*Massimilla Doni* é um texto muito complexo no que diz respeito à relação entre música e a literatura, por tratar da questão da performance musical. Um exercício de imaginação mais complexo, para a compreensão da musicalidade. Lucács aponta na *Teoria do Romance*, que a individualização da literatura atinge seu auge no século XIX, no romance burguês, e do qual Balzac foi um dos maiores nomes, perdendo assim praticamente o caráter comunitário que havia em sua origem. Devido a esse processo, a ligação entre literatura e música se torna mais sutil do que nas épocas em que a representação de ambas as artes constituíam um grande ato comunitário. Durante a Antiguidade e a Idade Média, a figura do poeta e a do músico eram comumente a mesma, o que pode ser percebido pela poesia lírica, muito próxima à música; ou, no caso medieval, das cantigas, nas quais poesias eram de fato músicas. Em ambos os casos, a apresentação poético-musical era realizada nas comunidades, reunindo as pessoas para compartilharem uma experiência conjunta da arte. Com o fim da Idade Média, a experiência comunitária da poesia e conseqüentemente da literatura em geral, foi se individualizando, os poetas e bardos ficaram mais restritos às cortes, e o teatro e a música popular acabaram sendo as artes que demandavam a reunião da comunidade para serem apreciadas. A ópera como herdeira da tradição dramática vinda do teatro, acabou mantendo parte desse aspecto comunitário, conforme comentado no capítulo sobre a importância social da ópera no século XIX. Então, durante o século XIX, os autores como Hoffmann e Balzac escrevem narrativas em que aproximam literatura e música. Textos nos quais a música é um dos temas principais, ou está integrada fundamentalmente ao próprio cerne do texto. O outro exemplo citado será o movimento Simbolista, em que os autores buscaram produzir uma poesia que se aproxime da música em sua sonoridade. Assim, um texto como *Massimilla Doni* buscará transpor para o estático do papel aquilo que a ópera tem

de mais dinâmico, que é sua performance, e isso a levará, de certa forma, a um processo de adaptação.

Concebendo o conceito de adaptação como situação de perda tanto quanto de acréscimo, a maior perda a ser sentida, no texto literário, é, obviamente, a ausência do suporte musical, o som, o que torna essa “adaptação” complexa e audaciosa. Então permanecerá aquilo que a ópera e o romance têm em comum: a narratividade que servirá como um elo entre as duas artes. Os aspectos característicos da música serão narrados ou descritos na novela, fazendo o leitor poder, ao menos, imaginar mais ou menos como aquela determinada ópera seria. Isto é interessante em *Gambara*, pois o que o compositor faz ao descrever como seria a performance de sua ópera Mahomet, é um processo extremamente parecido com a adaptação feita em *Massimilla Doni*; porém nesse caso, vemos um duplo esforço para imaginar a execução da obra. Primeiramente aparece no texto a personagem de Andrea Marcosini que se empenha em imaginar como seria a ópera descrita por Gambara; e no mundo extratextual, temos também o próprio leitor num exercício imaginativo para compreender como seria a suposta execução de Mahomet.

Rückert em seu ensaio sobre literatura e música, explana que a proximidade entre literatura e música dá-se pela própria estrutura da mente humana que a organiza em uma sequência de sons, chamada de fraseado musical:

[...] É como se cada ideia melódica possuísse uma estrutura sintática com sujeito, predicado, complementos e adjuntos. Ao compor, o músico elabora um “texto musical”, em que expressa suas ideias em blocos sucessivos, do mesmo modo que na redação do texto literário. Assim, a obra como um todo, há que ter uma introdução, uma exposição de ideias, um desenvolvimento dos temas, com retornos e avanços e, finalmente, uma conclusão, muitas vezes encerrada com um trecho de tensão acumulada, até seu alívio no acorde final, trecho este que, muito pertinentemente, denomina-se “coda”, do italiano, significando “cauda”. (RÜCKERT, s/d, p.10).

O fraseado musical seria uma maneira de a mente humana racionalizar a relação entre música e as narrativas. Nossa mente parece querer construir uma estrutura narrativa a partir do ritmo daquela música. Algo parecido ocorre quando costumamos associar a música a um momento de nossa vida, ou alguma pessoa ou personagem, embora isso possa também ser uma consequência direta da convivência do humano contemporâneo com uma arte essencialmente intermediária como é o cinema. A própria questão de trilha sonora de um momento ou pessoa, surge justamente com Wagner, quando ele cria o conceito de *Leitmotiv*<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> do alemão, “motivo condutor”.

na sua ópera *Der fliegende Holländer*<sup>84</sup>. O *Leitmotiv* consiste essencialmente no uso de um ou mais temas sempre que se encena algo relacionado a um personagem ou determinado motivo. Dessa maneira torna-se muito fácil para nossa mente lembrar especificamente de determinado acontecimento ou personagem ao ouvir um tema composto para aquela situação ou pessoa.

Por fim podemos concluir que Balzac, ao decorrer da produção das novelas musicais, aperfeiçoou os processos para transpor a música para seus textos. Se, inicialmente em *Sarrasine*, a música era apenas citada e representada curtamente como é o caso da ária de Tancredi, em *Gambara* ela é o assunto principal da discussão das personagens e alusão a ela vai além disso, em *Massimila Doni*, vemos uma apresentação musical discutida criticamente pela personagem título da novela.

---

<sup>84</sup> “O Holandês Voador”.

## 5.0 O FANTÁSTICO DE FILIAÇÃO HOFFMANNIANA E AS NOVELAS MUSICAIS

### 5.1 Hoffmann e a filiação com o fantástico

*Massimilla Doni e Gambarà* são conhecidas, principalmente, como novelas musicais que, como *Chef d'oeuvre inconnu*, integram as “novelas de artistas” de Balzac. Embora *Sarrasine* pudesse ser classificada como “novela de artista”, devido a sua proximidade temática com os demais textos, ela tem a peculiaridade de não tratar diretamente dos processos artísticos, como as outras. No entanto, devido a sua ambientação fantástica e o enredo que envolve tabus, e até mesmo sugere um caso de insanidade mental, podemos incluir *Sarrasine* como um exemplar de novela ao estilo hoffmanniano. Rónai em seu estudo introdutório a *Sarrasine* na edição brasileira da *Comédia Humana* afirma: “Embora incluído nos Estudos de Costumes, a novela tem uma atmosfera fantástica na qual facilmente se reconhece a influência do romance ‘negro’ ou terrífico de Ann Radcliffe e outros autores ingleses, assim como das novelas misteriosas de E. T. A. Hoffmann” (RÓNAI, 1992, p.589).

Schneider aponta para o fato de Hoffmann também ser um apaixonado pela música e pela pintura e ter-se dedicado a estas artes. Segundo este crítico ainda, na literatura de caráter fantástico de Hoffmann, os estados de espírito das personagens são muito mais importantes do que os fatos e as experiências; os temas prediletos do autor são a loucura e o poder do mal, o primeiro remetendo ao conhecimento do espírito e o segundo ao poder da religião.

Neste sentido, o fantástico de Hoffmann é de caráter “interno”: em sua obra não há monstros ou seres de outras esferas, nem tecnologias fictícias ou objetos mágicos. Tudo se passa na mente da personagem, numa atmosfera inquietante: a desintegração de sua personalidade ou a vertigem da demência. Para Hoffmann, também, forças hostis interpõem-se entre os homens e sua busca. Ele tinha a convicção de que o mal seria o outro lado da moeda do bem.

Todorov define o fantástico como “[...] vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1981, p.16). Assim, segundo ele, o fantástico não duraria mais que o tempo dessa vacilação, sendo que dessa maneira, ao finalizar a narrativa, a personagem precisa tomar uma decisão em relação a essa hesitação. Se for uma situação, na qual as leis da realidade se mantêm intactas e podem explicar esse fenômeno, temos o gênero chamado de estranho. Mas se por acaso, nessa situação, serão necessárias novas leis da natureza para adequar esse acontecimento à realidade, estaremos no terreno do maravilhoso.

Levando em consideração a definição de fantástico de Todorov, os textos de Balzac e Hoffmann estariam mais próximos do conceito do estranho, embora, muitas vezes, não haja uma explicação racional para o insólito nessas obras.

Os *contos fantásticos* de Hoffmann foram publicados na França, dentre outros editores, também por Balzac, que deles havia tomado conhecimento. As ideias de Hoffmann sobre as possibilidades do poder da mente também teriam influenciado Balzac acerca do poder das forças mentais, como o fizeram as teorias dos “cientistas” Lavater e Mesmer, com relação ao magnetismo e à fisiognomonia.

*Sarrasine*, *Massimilla Doni* e *Gambara* são, portanto, novelas de filiação hoffmanniana de Balzac. Além da temática musical, que remete indiretamente a Hoffmann, nessas novelas observamos a existência de uma atmosfera fantástica constituída pelo ambiente, pelo claro/escuro do texto, pelo grau de incerteza das ações das personagens, pelo estado de perturbação mental das personagens protagonistas. *Sarrasine* é uma personagem cujas emoções tomaram controle total de sua forma de agir, motivando-o a destruir sua obra de arte; Emilio Memmi, uma personagem que se encontra em um estado mental em que as noções de tempo e mesmo de espaço se tornam turvas e confusas; *Gambara*, um compositor surdo, que misteriosamente, quando está com seus sentidos alterados pela bebida, torna-se capaz de ouvir perfeitamente.

## 5.2 A ambientação fantástica nas três novelas.

É evidente que a principal preocupação de Balzac, em *Massimilla Doni*, *Gambara* e *Sarrasine*, foi a criação de uma atmosfera fantástica de incerteza e de hesitação da racionalidade das personagens protagonistas. Esse procedimento constitui uma tentativa do escritor de produzir novelas próximas ao estilo hoffmanniano.

Ao construir a ambientação das três novelas musicais, Balzac busca criar jogos de oposições. Em *Sarrasine*, vemos logo no começo que a personagem narradora observa o jardim da casa dos Lanty. Para ela, aquele “cenário com árvores imperfeitamente cobertas de neve alinhadas com o fundo cinzento do céu nublado cuja lua branqueava” (BALZAC, In BARTHES. S/Z, 1992, p.1) parecia constituído por espectros noturnos envolvidos em suas mortalhas, enquanto do outro lado havia o salão de paredes de ouro e prata, de lustres cintilantes de mil velas brilhantes. Na segunda parte de *Sarrasine*, notamos o contraste entre os salões luxuosos de ópera nos Estados Pontifícios oposto ao ambiente decadente onde os artistas levavam uma vida recheada de excessos e orgias. Em *Gambara*, o lugar decadente onde o protagonista vive contrasta com a figura do nobre narrador Andrea Marcosini. Em

*Massimilla Doni*, há oposição entre a Veneza cidade símbolo de elegância e riqueza e a questão do jugo dos austríacos. Dessa oposição parece surgir um jogo de luz e sombra que tende a afetar diretamente o julgamento das personagens deixando-as em um estado de perturbação mental, no qual realidade e fantasia parecem confundir as personagens protagonistas. A isso se aliam as obsessões de cada personagem, Sarrasine por Zambinella, Gambara pela sua música, e Emílio por Massimilla.

Nas três novelas, esse contraste de luz e sombra, decadência e idealização, combinados ao estado de instabilidade mental contribuem para criar essa ambientação de incertezas e de certa hesitação das personagens. Nada parece claro nas novelas: as motivações das personagens, o que elas sentem, tudo é confuso. Sarrasine tem um sentimento obsessivo por Zambinella, e chega ao ponto de querer matá-lo por descobrir que era um *castrato*. Gambara lamenta sua incompreensão e miséria por ser um compositor, porém ele se julga revolucionário e superior aos outros devido a sua genialidade. Emílio Memmi idealiza o amor por Massimilla a ponto de não poder concretizá-lo, e sua atração por Claritinti deixa dúvidas sobre seus sentimentos pela duquesa, assim como Genovese, que, apaixonado por Tinti, se torna incapaz de cantar. E essas mentes doentes, com as emoções descontroladas, não são capazes de produzir uma obra de arte confirmam a tese de Balzac apontada por Rónai (1992) de que a desordem que o pensamento chegado a seu completo desenvolvimento produz na alma do Artista, leva ao suicídio da arte.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse momento parece importante retomarmos a importância das reflexões acerca das novelas musicais de Balzac. O autor francês, que era apenas um leigo nas especificidades do gênero musical, fez-se instruir para poder, além de melhor admirar a arte que apreciava, escrever sobre ela. E o nosso caminho como pesquisador não é diferente, levando em consideração que cada parte da redação desse trabalho foi um mergulho nas especificidades de duas artes que em um primeiro momento parecem tão díspares, como a música e a literatura.

Fiel a seu ideal de ser um secretário da História do século XIX, Balzac não poderia deixar de representar em suas obras uma das produções sociais mais importantes de sua época, a ópera. Em várias passagens da *Comédia Humana*, vemos diversas personagens nas óperas, nos diversos teatros que havia na Paris daqueles tempos. Porém, nas novelas musicais, o escritor irá se aprofundar na temática musical. Em *Sarrasine*, escrito antes da tutoragem por Jacques Strunz, Balzac já demonstra seu interesse pela música e pelo ambiente musical, ao retratar a trágica história de amor de um *castrato* italiano e um escultor francês. Nesse texto, o ambiente dos cantores de ópera começa a ser retratado. Em *Gambara*, vemos um Balzac já iniciado na linguagem musical, numa novela que mostra o triste destino de um compositor de ópera extremamente preso ao seu ideal artístico, que acaba sofrendo as consequências desse destino, como mostramos em nossas considerações. Em *Gambara*, já temos trechos de diálogo em que as personagens discutem assuntos específicos sobre ópera, e sobre a rivalidade entre as óperas italiana e alemã. Em *Massimila Doni*, redigida quase concomitantemente com *Gambara*, vemos também personagens discutirem sobre a ópera, porém, nessa novela, o autor irá dedicar praticamente um capítulo inteiro para analisar *Mosè de Rossini*.

O aprofundamento de Balzac nas artes musicais não é fruto apenas do tutorado de Jacques Strunz. Balzac busca na obra hoffmanniana a “razão secreta pela qual todas as artes estão interligadas”, em Strunz o conhecimento técnico e teórico sobre a música, em Rossini a paixão pela ópera, em Meyerbeer uma nova visão acerca da música alemã, em Schlesinger o editor apaixonado por música que o instiga a escrever suas novelas e em Beethoven, a modernidade que nascia ali naqueles meados do século XIX.

Além de perceber a modernidade em Beethoven, Balzac também irá tomar de Hoffmann a ideia de correspondência entre as artes, e de que elas devem se combinar de

maneira que todas elas se completassem e se correspondessem. Tal pensamento irá influenciar dois grandes artistas que trarão a modernidade para suas artes: Baudelaire com a teoria das correspondências, e Wagner, com a obra de arte total, segundo a qual todos os elementos da ópera deveriam trabalhar juntos pelo grande objetivo de criar essa grande arte totalizante.

Ao produzir suas novelas musicais, Balzac, como grande observador de sua época, também não deixa de incluir temas sensíveis à sociedade humana, como a questão do tratamento reservado aos artistas: em *Sarrasine*, a questão dos *castrati* e o papel ambíguo que desempenhavam na sociedade, admirados por suas vozes, porém rejeitados por sua condição; em *Gambara*, o artista que não é reconhecido, acaba relegado a uma vida miserável. Em *Massimila Doni*, o autor lida com a decadência da bela Veneza, sob jugo austríaco, reduzida a apenas uma sombra do que fora no passado. Também não escapa ao escritor toda a polêmica entre os admiradores das óperas alemã e italiana, sendo que esse irá permear principalmente *Gambara* e *Massimila Doni*. Além desses temas, a questão do idealismo romântico das personagens, em confronto com a realidade que os cerca, permeará as três novelas, numa demonstração de um dos conflitos mais comuns da literatura moderna, que é o confronto do homem que idealiza a realidade, e que por fim acaba sendo ou esmagado por essa realidade, se não abandonar o ideal, ou assimilado por ela, ao abandonar o ideal.

Notamos também todo o trabalho árduo de Balzac de produzir nas novelas musicais, uma representação da música em uma mídia na qual a principal característica está ausente. Transpor para a literatura características da música, com certeza, foi um dos maiores desafios para o escritor, que necessitou aprofundar-se nas teorias musicais para realizar tal processo com propriedade. Ele acaba por produzir novelas musicais, que permitem ao leitor emular a apreciação de uma ópera, porém intermediada por personagens que demonstram ter certo conhecimento técnico e teórico sobre a obra representada. É como se fosse uma espécie de mescla entre um libreto e um texto crítico, originando um texto literário e metatextual ao mesmo tempo. Balzac esforça-se ao máximo para demonstrar “a correspondência secreta entre as artes” nas novelas musicais, justamente ao propor-se a trabalhar com artes tão díspares.

Podemos presumir que o espelhamento na obra de Hoffmann dá-se pela tentativa de Balzac ser uma espécie de Hoffmann francês, pois havia encontrado no escritor alemão uma espécie de modelo a ser seguido. Permeiam nisso o interesse pelo sobrenatural, mas não o sobrenatural exagerado e frenético dos ingleses como Byron e Shelley, mas sim um sobrenatural reflexo da alteração do estado da mente humana, e esses estados alterados podem afetar principalmente aqueles que mais dependem da mente para seu trabalho, como os artistas. Isto é demonstrado na criação das figuras dos artistas atormentados de *Sarrasine*,



Gambara e do tenor Genovese de *Massimila Doni*. Tendo como uma espécie de espelho a obra de Hoffmann, o escritor francês buscou compreender as artes musicais, para demonstrar a ideia da ligação secreta entre as artes. Desse modo, produziu novelas musicais apoiadas no estilo fantástico hoffmanniano, não somente apoiado nos conceitos de inseparabilidade das artes, mas também no conceito da autodestruição da obra de arte, causado pelo seu executor, no momento em que este se deixar tomar pelas emoções. A ambientação das novelas musicais contribui para essa ambiguidade entre criação e destruição das obras, pois ao percebermos aquele ambiente de penumbra, no qual as personagens não têm certeza do que fazem, muitas vezes do que pensam, torna-se claro que a tentativa de se produzir algo complexo como uma obra artística é fadada ao fracasso ou a sua destruição: o escultor Sarrasine quase destrói sua escultura dedicada à Zambinella; Gambara não consegue encenar sua ópera, e Genovese desafina ao cantar.

Podemos constatar que as novelas musicais têm como principais características não somente o fato de serem textos que lidam com a relação da literatura com a música, como também a problemática da representação de uma arte totalmente sonora em outra em que o som é inexistente.

Por fim, podemos considerar as novelas musicais de Balzac como textos, nos quais diversos temas abordados trabalham e intercalam-se de maneira que convergem de tal maneira, que se torna impossível separar a relação entre as artes e a sociedade. Ao mesmo tempo em que vemos um trabalho crítico sobre a ópera, que reflete sobre a criação artística, também temos vemos textos que trabalham a relação da figura do artista com a sociedade que o cerca, e o modo como a arte reflete a sociedade.

## REFERÊNCIAS

ABRATE. C, PARKER. R, *Uma história da ópera - Os últimos quatrocentos anos*. Trad: Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BALZAC H. Introduction aux Études Philosophiques. In:\_\_\_\_\_. *Oeuvre Complète*. Vol X. Paris: Gallimard 1979.

\_\_\_\_\_. Introduction à la Comédie Humaine. In:\_\_\_\_\_. *Oeuvre Complète*. Vol. I. Paris: Gallimard, 1979.

\_\_\_\_\_. A obra-prima ignorada. In: \_\_\_\_\_. *A comédia humana: Estudos filosóficos*. Tradução de Vidal de Oliveira *et alli*. São Paulo: Globo, 1992.

\_\_\_\_\_. Gambara. In: \_\_\_\_\_. In: *A comédia humana: Estudos filosóficos*. Tradução de Vidal de Oliveira *et alli*. São Paulo: Globo, 1992.

\_\_\_\_\_. Massimilla Doni. In:\_\_\_\_\_. *A comédia humana: Estudos filosóficos*. Tradução de Vidal de Oliveira *et alli*. São Paulo: Globo, 1992.

\_\_\_\_\_. Sarrasine. In:\_\_\_\_\_. *A comédia humana: Estudos de costumes: Cenas da vida parisiense*. Tradução de Vidal de Oliveira *et alli*. São Paulo: Globo, 1992.

\_\_\_\_\_. Gambara. In\_\_\_\_\_. *Oeuvre Complète*. Vol X. Paris: Gallimard, 1979.

\_\_\_\_\_. Massimilla Doni. In\_\_\_\_\_. *Oeuvre Complète*. Vol X. Paris: Gallimard, 1979.

\_\_\_\_\_. *Sarrasine*. Paris: Libretti, 2001.

BARBIER, P. *L'Opéra au temps de Balzac et de Rossini*. Paris: 1800-1850. Paris, Hachette, 2003.

BARTHES, R. *S/Z Uma análise da novela Sarrasine de Balzac*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BARRICELLI, J. An Otherwise Forgotten Teacher, In: *Balzac and Music: Its Place and Meaning in His Life and Work*, Londres: Routledge, 1991. Disponível em < <https://books.google.com.br/books?id=gsEtDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>> Acesso em 18. Set. 2017

BELEVAN, H. *Teoria de lo fantastico*, Barcelona, Anagrama, s/d.

BERETTA L. L. S. *O gênio romântico e a imortalidade: Análise de “Ahaverus e o gênio” e “Mocidade e Morte”, de Castro Alves.* Disponível em < <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL12-Art6.pdf>>. Acesso em: 15. set.2016.

BOZZETO, R. *Le Fantastique dans tous ses états*, Aix-en-provence: Publication de l'université de Provence, 2001.

BRUNEL, P. *Trois nouvelles musicales de Balzac ou Hoffmann à la française : Sarrasine, Gambara, Massimilla Doni.* Paris: Gallimard, 1995.

CASTANET, P.A *Honoré de Balzac et la musique*, Paris: Michel de Maule, 2000.

CEIA, C. *E-Dicionário de termos literários.* Disponível em <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopediat>> Acesso em: 15.set.2017.

CLÜVER, C. *Inter Textus/ Inter Artes/ Inter Media.* Aletria, 14, p 11-41, 2006.

COLLINS, D. *An Ear for Evil: The Sociology of Balzac's Music Fiction*, Língua Romana, Salt Lake City, v. 8, n.1, 2009 disponível em < <http://linguaromana.byu.edu/collins8.html>>. Acesso em: 30. jun.2016.

DAVIN, F. Introduction aux Études Philosophiques. In: BALZAC, H. *Œuvres complètes.* Paris: Gallimard, 1979.

DIDIER, B. Le temps de Musique: Trois Nouvelles de Balzac In MICHEL, A. *L'année balzacienne 2007. Temps et mémoire chez Balzac.* Paris PUF, 2007 p.49-58.

DOLAN, E.I, TRESCH, J.I. *A Sublime Invasion: Meyerbeer, Balzac, and the Opera Machine*, Disponível em < <http://www.sas.upenn.edu/~jtresch/Publications/sublime.pdf>>. Acesso em: 19 set. 2015.

DUBOIS, J. *Les Romanciers du réel*, de Balzac à Simenon. Paris: Seuil, 2000.

ELLIS, K. The Uses of Fiction: Contes and Nouvelles in the Revue et gazette musicale de Paris, 1834-1844, *Revue de Musicologie*, Paris, v.90, n.2, p 253-281,2004 Disponível em < <http://www.jstor.org/stable/4494912>>. Acesso em 05. maio. 2016.

FORTASSIER R. Balzac et l'opéra. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Paris, v17. n1, p.25-36,1965 Disponível em: <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief\\_05715865\\_1965\\_num\\_17\\_1\\_2276](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_05715865_1965_num_17_1_2276)>. Acesso em: 19. set. 2015.

\_\_\_\_\_. et al. Opéra et Littérature française. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Paris, v17. n 1, p. 257-269, 1965. Disponível em <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief\\_05715865\\_1965\\_num\\_17\\_1\\_2293](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_05715865_1965_num_17_1_2293)>. Acesso em: 19. set, 2015.

GENETTE, G. *Palimpsestes – La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982

GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. 7.ed. São Paulo: Ática, 1995.

GUERSON, M. *Ressonâncias do ut pictura poesis em “A obra-prima ignorada”, de Honoré de Balzac*.2013. 133 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte. 2013

GUISE, R. *Gambara Introduction* In BALZAC, H *La Comédie Humaine* . Vol X. Paris : Gallimard, 1979. p.441-457.

\_\_\_\_\_. *Massimilla Doni Introduction* In BALZAC. H *La Comédie Humaine*. Vol X. Paris: Gallimard, 1979. p.519-541.

HAMILTON, J.T. Mi manca la voce: How Balzac Talks Music - Or How Music Takes Place - in Massimilla Doni In: K. CHAPIN AND A. CLARK. *Speaking of Music*. New York: Fordham University, 2013.

HENCKES, L. *Ópera alemã e encenação contemporânea: o trabalho do diretor na montagem da ópera Rigoletto de Giuseppe Verdi no Theater Freiburg – Alemanha*. Salvador/BA: PPGAC/UFBA, 2012.

HOYING, D.R. *A brief history of Opera*, 2014 disponível em: <<http://kyopera.org/wp-content/uploads/2014/08/operahistory.pdf>> Acesso em : 24. Set. 2018

HUTCHEON, L. Beginning to Theorize Adaptation: What? Who? Why? How? Where? When? .In: \_\_\_\_\_. *A Theory of Adaptation*. New York: ROUTLEDGE, 2006.

JAMAIN, C. Balzac et la musique In: *Idée de la voix: Études sur le lyrisme occidental*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2005. Disponível em <<http://books.openedition.org/pur/30884>>. Acesso em: 24. Set. 2018.

JENNY, L. Estratégia da Forma In *Poétique Revue de Théorie et d'analyse et Littérature* nº 27 Almeida Coimbra, Portugal. s/d.

KAWANO, M. E. T. A. Hoffmann, Honoré de Balzac e a figura do artista. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. *Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: ABRALIC, 2008. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/079/MARTA\\_KAWANO.pdf](http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/079/MARTA_KAWANO.pdf)>. Acesso em: 04. mar. 2017.

LAFFONT–BOMPIANI – *Dictionnaire Encyclopédique de la Littérature Française*. Paris : Robert Laffon, 1999.

LASCOUX, L. Amour et jalousie chez Balzac et Rossini ,In MICHEL,A. *L'Année balzacienne 200 : .Le Personnage balzacien* , Paris PUF,2005. p. 383-393

\_\_\_\_\_. Balzac et Rossini: Histoire d'une Amitié In MICHEL, A. *L'année balzacienne 2007. Temps et mémoire chez Balzac*. Paris PUF, 2007. p.363-393

LETTELIER, R.I. Giacomo Meyerbeer: A Reader, *Cambridge*, Cambridge Scholars Publishing, 2007.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000, 2ª ed.

\_\_\_\_\_, G. *O Romance como Epopeia Burguesa*. In: *Revista Ad Hominem* 1, Tomo III, Música e Literatura. São Paulo, Estudos e Edições Ad Hominem, 1999.

LUMPKIN, W. *Verdi Vs. Wagner, And Why They Disliked Each Other's Music*, disponível em < > Acesso em 26. set.2018.

MARCEAU F. *Balzac et son monde*. Paris: Gallimard, 2008.

MOISÉS, M. *A criação literária: Prosa I*. 16.ed. rev. São Paulo: Cultrix, 2000.

MICHEL, A. Balzac : la musique, la mort et la religion , *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris,v. 104, p. 527-534, 2004/3. Disponível em < <http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2004-3-page-527.htm>> Acesso em: 19 set. 2015.

MORAIS, M.X.S A angústia do artista: ocorrências interartes em Zola e Balzac, *Horizonte Científico*. Uberlândia. v.4, n.1, p.1-14, 2010 disponível em < <http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/view/6337/5073>> Aceso em 30 jun.2015.

MILLET, G.LABBE, D. *Le fantastique* Paris: Belin, 2005.

MUCCI, L. I. *A concepção romântica da Arte*. Disponível em:

<<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/12/A-concep%C3%A7%C3%A3o-rom%C3%A2ntica-da-arte.pdf>>Acesso em 04. mar. 2017.

NEWARK, C. Metaphors for Meyerbeer. *Journal of The Royal Musical Association*, Manchester, v. 127, n. 1, p.23-43, 2002. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3840478>>. Acesso em: 05. maio. 2018.

OLIVEIRA, P.J Novela: um gênero polêmico. *Albuquerque: revista de História*, Campo Grande, MS, v. 2, n. 3, p. 135-153, jan./jun. 2010. Disponível em <[www.seer.ufms.br/index.php/AlbRHis/article/download/3940/3144](http://www.seer.ufms.br/index.php/AlbRHis/article/download/3940/3144)> Acesso em 19 agosto 2018.

ORTOLAN, E. T. *História da Música Ocidental*. Disponível em <<http://www.movimento.com/2011/09/historia-da-musica-ocidental/>>. Acesso em 23. julho. 2018.

PARKER, D.C. Balzac, the Musician. *The Musical Quarterly*, Oxford, v. 5, n. 2, p.160-168, abr. 1919. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/738073>>. Acesso em: 29 ago. 2015.

REBOUL, A.M. *Mosè de Rossini et Sainte-Cécile de Raphaël dans la nouvelle musicale et poétique de Balzac Massimilla Doni*.s/d. Disponível em < <http://eprints.ucm.es/12901/>> Acesso em 30 jun.2016

RÓNAI, P. *A vida de Balzac: uma biografia ilustrada*, Ediouro, Rio de Janeiro, s/d.

\_\_\_\_\_,P. Introdução à Gambara In: *A comédia humana: Estudos filosóficos*. Tradução de Vidal de Oliveira *et alli*. São Paulo: Globo, 1992.p.421-422.

\_\_\_\_\_. Introdução à Massimila Doni In: *A comédia humana: Estudos filosóficos*. Tradução de Vidal de Oliveira *et alli*. São Paulo: Globo, 1992. p. 317-319

\_\_\_\_\_. Introdução à Sarrasine In: *A comédia humana: Estudos de costumes: Cenas da vida parisiense*. Tradução de Vidal de Oliveira *et alli*. São Paulo: Globo, 1992. p. 589-590.

RÜCKERT, *Ernesto von. Música e literatura*. Disponível em: <<http://www.Rueckert.pro.br/texts/musicaeliteratura.pdf>>. Acesso 14.set.2018.

SCHNEIDER, M. *Histoire de littérature fantastique en France*, Paris : Fayard,1985.

SALLES, F. *A ópera*. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/filipe/opera.htm>>. Acesso em: 30 jun. 2016.

SILVA, E. C.S. *O fantástico nos contos de Hoffmann e de Balzac: o artista louco*, São José do Rio Preto, 2015 119 f Dissertação (Mestrado) Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.São José do Rio Preto, 2015.

TADIÉ, J.I *Introduction à la vie Litteraire de XIXe siècle*, Paris: Armand Colin, 2004.

TAVARES, I.M; CARVALHO, M.G *Castração como tecnologia de intervenção corporal. Cadernos de gênero e tecnologia*, Londrina, n.15-16. Ano 04, p 09-22 jul/dez . 2008  
THOREL-CAILLETEAU.S *Réalisme et Naturalisme* Paris: Hachette 1998

TROY, W. On Rereading Balzac: The Artist as Scapegoat Author(s). *The Kenyon Review*, Kenyon,v.2, n. 3 p.333-344,1940. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/4332177>> acesso em: 05.maio.2016.

TODOROV, T. *Introduction à la Littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.

VAX, L.*Les chefs d'oeuvre de la littérature fantastique*. Paris: PUF, 1979.

WATSON, J. *Literature and Material Culture from Balzac to Proust*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999.