

MEDIAÇÕES E VALOR NO DRAMA HUGOANO¹

Lídia Fachin
UNESP

Com o ensaio que produziu em 1827 à guisa de prefácio de *Cromwell*, Hugo estabelece as diretrizes daquilo que seria conhecido como *drama romântico*; trata-se de fato de uma teoria sobre a *modernidade do drama*, como sublinha Célia Berretini². Com efeito, com *Do grotesco e do sublime* o dramaturgo finca as bases da nova produção: com essa espécie de manifesto programático formula, muito antes de M. Bakhtin, uma teoria do grotesco na qual já se refere a Rabelais.³

Como afirma Le Clézio⁴, Bakhtin mostra que o fim do período medieval foi um tempo de explosão social, de tentativas de destruição e de exasperação da linguagem; a liberação das massas populares, seu acesso à linguagem e à expressão, o reconhecimento das forças primitivas, o confronto entre a linguagem popular e a linguagem erudita têm, na obra de Rabelais, seu registro mais contundente; tal obra manifesta liberação e cria uma nova linguagem – vocabulário, sistema de imagens, mitos – que é a manifestação do triunfo da realidade. A arte opera assim uma ruptura com as castas e com a cultura oficial porque nasce na realidade popular. Mas a revolução de Rabelais não constitui nem uma luta de classes nem um confronto de vocabulários; ela é, antes de mais nada, verbal e literária e consiste num processo de destruição e fecundação da literatura que decorre da proximidade com as festas populares e com a tradição. A grande verdade rabelaisiana consiste na dialética da destruição e do triunfo e não tem como ser revelada pela inteligência e pela cultura oficial, pois constitui a força daquilo que Bakhtin denomina a *estética*

¹ Projeto financiado pela FUNDUNESP – Fundação para o Desenvolvimento da UNESP.

² HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*: tradução do Prefácio de *Cromwell*. Tradução e notas de Celia Berretini. São Paulo: Ed. Perspectiva, s.d., p.7.

³ Id., *ibid.*, p. 35.

⁴ LE CLÉZIO, J.-M.-G. La révolution carnavalesque. *La Quinzaine littéraire*, Paris, n° 111, p.3-5, fév. 1971.

do grotesco, e que podemos também chamar de *revolução carnavalesca*; aliás, os grandes temas carnavalescos exprimem-se por alguns elementos bem precisos e característicos: desmistificação do poder político e religioso, profanação do arbitrário místico e dos sacramentos, e reabilitação instintiva das forças ‘baixas’ da vida: sexualidade, nutrição e defecação; é assim que a inspiração popular e anárquica torna-se vitoriosa.

Para esclarecer os paralelos entre a obra de Bakhtin e as idéias de Hugo – que não são poucos nem fortuitos – será necessário precisar que o carnaval não é um fenômeno literário; é a transposição do carnaval para a literatura que Bakhtin vai denominar *carnavalização*⁵. Espetáculo sem ribalta, sem separação entre atores e espectadores que comungam no ato carnavalesco, o carnaval não é espetáculo a que se assiste, mas de que se participa. Trata-se de um mundo invertido, às avessas; nele, leis, proibições e restrições ficam suspensas e ocorre uma inversão da ordem hierárquica e de todas as formas de veneração, piedade e etiqueta. O carnaval opera a abolição de todas as distâncias entre os homens substituindo-as por uma atitude carnavalesca especial, isto é, por um *contato livre e familiar*, um novo modo de relações humanas bem diferente das relações sócio-hierárquicas que dominam a vida comum. Além disso, o carnaval instaura a *excentricidade*, categoria especial da percepção de mundo carnavalesca intimamente vinculada à do contato familiar. Sobre a *familiaridade* assenta-se a categoria das *mésalliances*, isto é, da *união de contrários*, veio de que Hugo se serve, problematizando as relações entre nobreza e povo; se casamentos não se efetivam, relações mais ou menos próximas ocorrem: Hernani e Doña Sol, Ruy Blas e a Rainha, etc. Com efeito, o carnaval aproxima o sagrado e o profano, o alto e o baixo, o sublime e o insignificante, a sabedoria e a estultice. O carnaval comete

⁵ BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil, 1970.

profanações, sacrilégios, e assim paródias fazem-se presentes no drama hugoano, ainda que de forma mitigada. Resumindo: as categorias carnavalescas não são idéias abstratas sobre igualdade e liberdade, identidade de contrários, etc.:

*Ce sont des pensées rituelles et spectaculaires, concrètement perceptibles et jouées sous la forme de la vie elle-même, des ‘pensées’ qui se sont constituées et ont vécu au cours des siècles dans les larges masses de l’humanité européenne. C’est ce qui leur a permis d’exercer un tel ascendant formel sur la constitution des genres*⁶,

o que explica também e essencialmente o aparecimento do drama romântico como tal; é nesse sentido que se pode entender que, com o tempo, as categorias carnavalescas transpuseram-se para a literatura, principalmente em sua corrente dialógica; daí a evidência do diálogo de mão dupla de Hugo com a tragédia clássica, e de Hugo com as idéias que Bakhtin vai recolher, no século seguinte, a partir da cultura popular na Idade Média e no Renascimento.

Outros aspectos do carnaval e dos atos carnavalescos podem ser facilmente detectados em Hugo porque assimilados esteticamente por sua produção, dramática ou outra; entre eles, um que marca e sintetiza a novidade do drama hugoano: a *entronização-destronamento do rei do carnaval*; na base desse ritual localiza-se a quintessência, o núcleo profundo da percepção do mundo carnavalesco: o *pathos* da destituição e da substituição, da morte e do renascimento; afinal o carnaval é a festa do tempo destruidor e regenerador, afirma Bakhtin⁷, e a entronização é um rito ambivalente que exprime a um só tempo o caráter inevitável e a fecundidade da mudança-renovação; ambivalente já de partida, ela contém em si a idéia do destronamento futuro. Nesse sentido, nada mais carnavalesco que a co-presença, no drama hugoano, de um bandido e proscrito (Hernani), que ama e é amado por uma dama da corte; ou de um nobre decaído (Don César de

⁶ BAKHTINE, Mikhail, *Op. cit.*, p. 171.

⁷ Id., *ibid.*, p. 172.

Bazan) que, sob o nome de Ruy Blas se torna um aventureiro e marginal, embora com uma terceira identidade; de origem humilde, Ruy Blas acaba por chegar à função de Primeiro ministro para depois ser lançado à decadência e à morte. Com efeito, no carnaval entroniza-se um escravo ou um bufão, isto é, o contrário de um verdadeiro rei; este constitui, segundo Bakhtin⁸, um fato que explicita o que é o mundo invertido, pois o carnaval festeja a mudança e seu processo e proclama a alegria na relatividade universal. Dentro do processo literário, as imagens carnavalizadas apresentam-se sempre duplas, pois reúnem os dois pólos da mudança e da crise: nascimento e morte, bênção e maldição, elogio e injúria, juventude e decrepitude, alto e baixo... O pensamento carnavalesco é rico em imagens que se orientam pela lei dos contrastes – pequeno/grande, gordo/magro – e das semelhanças – duplos, gêmeos –, lei que constitui o apanágio do grotesco, presente em Hugo. Nesse sentido, o drama hugoano lembra as excentricidades do mundo carnavalizado, a infração ao habitual e comum e a vida fora dos parâmetros considerados normais. E mais uma vez Hugo prenuncia Bakhtin ao recorrer ao fogo carnavalesco, destruidor e regenerador.

Embora Hugo faça um uso muito específico da paródia, é importante lembrar que este se define pelo seu caráter carnavalesco: inseparável da sátira menipéia e de todos os gêneros carnavalescos, a paródia é inteiramente estranha aos gêneros puros: epopéia e tragédia. Na Antigüidade a paródia era inerente à percepção carnavalesca do mundo; criava um duplo destronador (*double détronisant*) que nada mais era do que a manifestação do *mundo invertido*. Daí sua ambivalência. Assim é que o drama satírico era, na origem, imitação cômica da trilogia clássica. Não se tratava, evidentemente, de pura negação do objeto parodiado. Tudo tem sua

⁸ BAKHTINE, Mikhail, *Op. cit.*, p. 172.

paródia, isto é, seu aspecto cômico, pois tudo renasce e se renova através da morte⁹. Na paródia literária formal, no sentido estrito atual, o vínculo com a percepção carnavalesca do mundo desapareceu quase que inteiramente; apesar disso, nada está mais próximo da revolução estética que o drama opera, em sua ruptura com a tragédia clássica francesa. Poder-se-ia falar, no caso de Hugo, de paródia como *canto paralelo* no sentido em que a entende Linda Hutcheon¹⁰, mas talvez também como distanciamento crítico em relação à poética clássica. É isto que Hugo propõe com sua *Préface (Do grotesco e do sublime)* em forma de manifesto; afinal de contas, Hernani e Ruy Blas não são reis de paródia?

Por outro lado, Hugo parece dar ao grotesco uma base decididamente filosófica; o dualismo cristão, que ele expõe em *Do grotesco e do sublime*:

O homem é duplo como seu destino, ... há nele um animal e uma inteligência, uma alma e um corpo¹¹ (...) (a poesia) se porá a fazer como a natureza, a misturar nas suas criações, sem entretanto confundi-las, a sombra e a luz, o grotesco com o sublime, (...) o corpo com a alma, o animal com o espírito...¹²; ... o cristianismo disse ao homem: *Você é duplo, você é composto de dois seres, um perecível, o outro imortal; um carnal, o outro etéreo; um, prisioneiro dos apetites, necessidades e paixões, o outro levado pelas asas do entusiasmo e da fantasia*¹³;

⁹ Ver BAKHTINE, Mikhaïl. *Op. cit.*, p.175.

¹⁰ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: História, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

¹¹ HUGO, Victor. *Op. cit.*, p. 21.

¹² Id., *ibid.*, p. 25.

¹³ HUGO, Victor, *Op. cit.*, p. 41-2.

mas o dramaturgo dá a seu drama um fundamento sociológico e literário: grotesco = povo¹⁴.

A dramaturgia do carnaval consiste na liberdade da arte contra o despotismo dos sistemas, dos códigos e das regras. A carnavalização determina a subversão da tragédia; para Hugo a principal tarefa da *Préface* é a de destruir o monolitismo trágico; a literatura carnavalizada significa a inversão dos códigos culturais preexistentes: recusa toda e qualquer imitação e opõe-se à tradição; ela é aliás a própria ruptura da tradição. Hugo coloca-se frontalmente contra o conceito e a prática da *imitação*:

Destruamos as teorias, as poéticas e os sistemas. Derrubemos este velho gesso que mascara a fachada da arte! Não há regras nem modelos; ou antes, não há outras regras senão as leis gerais da natureza...¹⁵

Hugo opera, com o drama romântico, uma ruptura com o discurso trágico; a tragédia é negada em sua unidade; Hugo reivindica a ruptura com a unidade de tom:

A musa moderna... se porá a fazer como a natureza, a misturar nas suas criações, sem no entanto confundi-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime¹⁶,

preconizando assim a *harmonia dos contrários*.

O que ocorre realmente no drama hugoano é um questionamento do sujeito, uma crise do sujeito em relação à estética clássica; o sujeito romântico não é mais uno, é a um só tempo *grotesco e sublime*. De fato, o sujeito hugoano é bastante complexo, dado que por vezes ocorre

¹⁴ Ver UBERSFELD, Anne. *Le roi et le bouffon: étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*. Paris: Librairie José Corti, 1974, p. 465.

¹⁵ HUGO, Victor, *Op. cit.*, p. 57.

¹⁶ Id., *ibid.*, p. 25.

uma inversão, uma permuta entre sujeito e objeto no nível da estrutura; nesse caso, é lícito indagar se, em vez de Hernani, por vezes o sujeito da peça homônima não é Doña Sol¹⁷. No caso de *Ruy Blas*¹⁸ a dúvida é ainda mais pertinente, pois o papel oculto de don Salluste – personagem secundária? – é decisivo, enquanto o herói homônimo do drama não tem praticamente ação nenhuma, ficando com o estatuto de personagem secundária ou de verdadeira marionete.

O sujeito hugoano é pois cindido, polarizado, ambivalente. Um dos aspectos relevantes dessa duplicidade situa-se no nome do sujeito; ele tem dois nomes correspondentes aos dois aspectos do eu; em *Hernani* instala-se um jogo entre os dois nomes do protagonista: Jean d’Aragon e Hernani; aparentemente um desclassificado dentro da nobreza, bandido e proscrito, chega, no entanto a ser ministro; mas a personagem de Hernani aparece também sob outras formas que ampliam sua duplicidade; é o caso da indumentária que usa no Iº Ato, cena 2: num dos encontros com Doña Sol ele está usando sua roupa de montanhês, da qual vai despir-se no desenlace e assim revelar sua verdadeira identidade; no IIIº Ato, apropriadamente intitulado O BANDIDO, Doña Sol vai encontrar-se com Hernani, mas é o rei que a está esperando e que, disfarçado sob uma máscara, a rapta; na cena do reconhecimento, manifesta-se uma relação de duplicidade de Hernani igualmente com o rei Don Carlos, instalando-se portanto mais uma vez a convivência do grotesco e do sublime na interação entre as duas personagens masculinas em foco e no interior de cada uma delas. Em qualquer dos casos, constituem legítimos reis de carnaval. Revelando sua verdadeira identidade, Hernani = D. Juan d’Aragon vê-se ironizado pelo rei, que o chama de *Seigneur bandit*, feliz expressão que condensa e confirma o estatuto carnavalizado do actante; mas ao recuperar sua unidade, Hernani deve morrer; o mesmo ocorre com Ruy Blas, na peça homônima, pois não pode assumir-se simultaneamente enquanto criado impostor e ministro

¹⁷ Cf. HUGO, Victor. *Hernani*. Paris: Larousse, 1964 (Nouveaux Classiques Larousse).

¹⁸ HUGO, Victor. *Ruy Blas*. Paris: Larousse, 1971 (Nouveaux Classiques Larousse).

genial. O Eu cindido, só na cisão encontra seu lugar: Ruy Blas é reconhecido por seu nome e sua identidade no momento em que escolhe morrer, pois o movimento próprio do sujeito hugoano é o de restaurar a unidade do *eu* ainda que na morte.

O fato é que, principalmente através da carnavalização Hugo faz-se o porta-voz e o agente provocador de uma revolução estética que atingirá o drama de maneira profunda e irreversível; ao monolitismo da tragédia clássica do século XVII ele vai opor a pluralidade do drama, cujas origens se situam no drama burguês do século XVIII e no melodrama; se a tragédia raciniana baseia-se numa estética do Belo absoluto, todo o romantismo, nele incluído o drama, pleiteia a relatividade do gosto; embora os actantes do drama hugoano ainda não sejam realmente extraídos do povo, Hugo acolhe personagens outras que não as de condição nobre e, na estréia de *Hernani* é marcante a presença de um público eclético; por outro lado, a multidão em cena, nesse momento, já prenuncia o cinema. As vaias e os aplausos do público marcam uma mudança de grande impacto no critério de valoração do gosto.

O princípio clássico da imitação dos Antigos sofre um golpe fatal ainda em pleno século XVII pela via da *Querelle des Anciens et des Modernes*; ao introduzir o valor *originalidade*, os românticos rompem definitivamente com a tradição. Os modernos não se contentam apenas com o diferente, o bizarro, mas propugnam pelo *novo*, pelo *desconhecido*, como é o caso de Baudelaire.

Ao posicionar-se contra a prática autoritária da Academia, que se manifesta sob a forma de decretos, Hugo coloca-se contra o gosto dominante, para além do cânone clássico, estabelecendo assim uma mudança no critério de valoração: “*Le goût, c’est la raison du génie*”¹⁹; aliás, as mudanças já vinham ocorrendo desde o século XVIII, com manifestações de caráter

¹⁹ HUGO, Victor. *Cromwell*. Paris: Garnier-Flammarion, 1968, p.106.

individual dos críticos. O fato é que Hugo foi capaz de, nesse contexto, catalisar as principais dissidências contra a poética clássica. A polêmica das unidades no teatro é bastante ilustrativa nesse sentido; as unidades de tempo e de espaço, implodidas, vinham sendo objeto de discussão por parte, por ex., de Schlegel em seu *Curso de literatura dramática* (1808), de Stendhal em seu *Racine et Shakespeare* (1823), de Manzoni em sua *Carta ao Senhor C. ...* (1823), de Hegel em sua *Estética* (1832). “Ao abolir os critérios e as regras clássicas, os românticos desencadearam a valorização da ruptura e da diferença. (...). Abolidos todos os códigos, ficou entretanto um mandamento: contrariar o código”, lembra Leyla Perrone-Moisés²⁰. Fora do cânone clássico – concebido como conjunto de modelos a imitar –, contra o gosto dominante, um novo juízo de valor se instala; a partir do século XIX os escritores decidem estabelecer eles mesmos seus princípios e valores²¹. Assim, o gosto clássico do século XVII, determinado autoritariamente pela Academia, dá lugar, no século XVIII, às escolhas já pessoais dos críticos; e é no século XIX que a crítica atinge a plenitude de seus meios e de seu poder como instituição autônoma; para Sainte-Beuve, *criticar é julgar*; para Kant, o que caracteriza o julgamento moderno é que ele faz um juízo reflexivo; “Não se julga a partir de critérios, mas, ao julgar, criam-se critérios”²². Um pouco à maneira dos escritores críticos do século XX – mas guardadas as devidas proporções e respeitada a história da estética e da crítica – V. Hugo lê a tradição clássica para dela distanciar-se e definir o futuro das formas e dos valores a partir de então e propõe, com *Do grotesco e do sublime*, um novo cânone para sua própria tradição, a partir do qual nada mais será como antes; afinal, o drama não será mais o mesmo a partir e por causa de Victor Hugo.

²⁰ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 10.

²¹ Id., *Ibid.*, p. 11.

²² PERRONE-MOISÉS, Leyla, *Op. cit.*, p. 16.