

***ACTES ET PAROLES*, DE VICTOR HUGO: A TEATRALIZAÇÃO DO TEXTO POLÍTICO NOS DISCURSOS CONTRA A MISÉRIA E A PENA DE MORTE**

Maria Júlia PEREIRA*

RESUMO: A trajetória política de Victor Hugo enquanto parlamentar se tornou conhecida por sua luta pela liberdade de expressão, pela justiça social e contra a pena de morte. Na condição de autor expressivo do movimento romântico, questionou as regras neoclássicas da escritura literária, explorando o potencial da linguagem por meio da fusão de formas e elementos literários diferentes e aparentemente incompatíveis. Nota-se, assim, que a obra hugoana é marcada pela confluência de distintos gêneros da literatura: sua dramática apresenta elementos da épica (romancescos) e da lírica (poéticos); seus romances são carregados de prosa poética e de ações próprias do drama; sua poesia é fortemente prosaica. No texto político, é evidente a coexistência, ora conflituaosa, ora harmônica, de formas antitéticas, na medida em que o autor nele funde o sublime e o grotesco, a prosa e a poesia, o lendário e o historiográfico, o romanesco e o poético e, sobretudo, o drama. Nesse sentido, busca-se evidenciar a teatralização do texto político, em *Actes et Paroles*, a partir da presença de signos teatrais em dois discursos pronunciados na Assembleia Legislativa francesa: um pela abolição da pena de morte e outro a favor da aprovação da assistência estatal aos vulneráveis pela miséria.

PALAVRAS-CHAVE: *Actes et Paroles*. Miséria. Pena de morte. Teatralização. Victor Hugo.

* Doutoranda em Estudos Literários. UNESP - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Faculdade de Ciências e Letras - Programa de pós-graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP -Brasil. 14.800-901. Doutoranda em Histoire et Sémiologie du Texte et de l'Image pela Université de Paris. Paris – França. 75013 - majuper@gmail.com

Introdução

Victor Hugo teve grande expressão em sua época não somente enquanto poeta, dramaturgo e romancista, mas também como parlamentar. Sua atividade política, fundamentalmente marcada pela defesa dos direitos humanos, sobretudo pela luta contra a pena de morte e a miséria, tornou-se conhecida – e, posteriormente, reconhecida – universalmente. O exílio político em razão das críticas ao governo de Napoleão III e dos posicionamentos considerados radicais pelos partidários conservadores também marcaram sua atuação como deputado e senador. Quando mais jovem, em virtude da educação materna aristocrática e religiosa, tinha aspirações reacionárias. Contudo, já em sua maturidade, passou a se identificar com pautas de esquerda, como a justiça social, tornando-se um ardoroso defensor do ideário republicano. Ao retornar do exílio, em 1876, foi eleito senador pela extrema esquerda, cargo que ocupou até 1885, ano de sua morte. Em 1875, o autor decidiu reunir, em ordem cronológica, os discursos políticos que proferira em sua vida até então para publicá-los conjuntamente sob o título *Actes et Paroles I, II, III*. Segundo Jean-Claude Fizaine (2002), na concepção hugoana, a responsabilidade artística do escritor (autor) é indissociável da responsabilidade moral e política do representante eleito pelo povo e a escolha de fazer uma retrospectiva da trajetória política, por meio de uma obra dividida à semelhança de um drama em três atos, constituiu uma espécie de autobiografia simbólica capaz de sintetizar a tarefa de transformação do mundo que Victor Hugo assumiu para si enquanto político e poeta¹.

Com efeito, os textos de *Actes et Paroles*, apesar de essencialmente políticos, apresentam elementos literários diversos, com recursos típicos da narrativa, da poesia e, sobretudo, do drama, conforme se verifica nos discursos proferidos perante a Assembleia Legislativa francesa, em que o autor incluiu didascálias e reações (intervenções) de certos parlamentares presentes nos debates. Essa confluência de gêneros literários distintos, que culminara, em 1830, na denominada *Batalha de Hernani*² (HUGO, 2002c), evidencia a negação romântica da postura dos neoclassicistas de sua época que, tomando a *Poética* aristotélica como manual de instruções para elaboração de suas obras, tendiam a compreender os gêneros como rígidos limites a serem obedecidos pelos autores

¹ Aqui entendido em sentido amplo como escritor literário, autor (romancista, dramaturgo ou poeta propriamente).

² *Hernani* (1829), de Hugo, foi um “drama histórico” que, contrariando os elementos dramáticos de tempo, lugar e ação aclamados pela crítica da época, causou espanto no público. Durante a encenação da peça, os membros do cenáculo romântico insultavam os aristocratas da plateia que, por sua vez, vaiavam os atores.

em sua *poési*. Hugo, enquanto romântico reconhecido pelos seus pares, nega tal postura, bem como os recursos poéticos clássicos, questionando tais limites e buscando, por meio da confluência dos gêneros, novas possibilidades de explorar a linguagem. Existe, dessa maneira, uma ruptura com a dicotomia entre prosa e poesia, assim como uma tendência a trazer para a obra literária elementos do lendário, do historiográfico e de questões políticas e socioeconômicas. Há, igualmente, a coexistência do sublime e do grotesco, que Victor Hugo (2002a) afirma como uma ruptura sem precedentes com o classicismo, na medida em que esses elementos antitéticos se misturam na arte para produzir novos significados. Diante disso, busca-se, neste artigo, evidenciar a teatralização do discurso político hugoano inserida nessa tradição romântica de ruptura com as normas neoclássicas (ou academicistas) quanto aos limites das formas literárias.

Elementos extrateatrais e confluência de gêneros literários no drama hugoano

Considerando a relação texto-representação, Anna Ubersfeld (2003, p.1-2) assinala que o teatro é, por excelência, uma “arte paradoxal” em razão de sua dupla enunciação, visto que se compõe, simultaneamente, pelo texto – permanente, fixo e indefinidamente reproduzível em sua essência – e pela encenação – transitória, nunca reproduzível identicamente. Enquanto o texto “pode ser objeto de uma leitura poética infinita”, a representação é fundamentalmente objeto de uma “leitura imediata”. De maneira semelhante, Anatol Rosenfeld (1996, p.35) destaca a incompletude da literatura dramática na medida em que ela exige “complementação cênica”. O fenômeno teatral é, dessa maneira, uma multiplicidade de signos verbais, como personagens, didascálias, diálogos, monólogos etc., e não verbais, como atores, vestuário, gestos, tom de voz, dentre outros. Esse fenômeno depende do público (espectador plural) para se realizar plenamente como arte. Partindo de uma pressuposta unidade desse público, Hugo via no teatro a possibilidade de conciliação das contradições sociais, perspectiva posteriormente rompida por Brecht, que o tomou como instrumento de conscientização sócio-política para aprofundamento de tais contradições (UBERSFELD, 2003, p.4-5). Nesse sentido, faz-se mister destacar que, ao abordamos, no teatro de Victor Hugo, a presença de elementos extrateatrais, isto é, de ordem política, historiográfica e metafísica, assim como a confluência dos gêneros literários, sobretudo por meio da presença de recursos de natureza lírica (poética) e épica (narrativa), não se

trata de aproximar a perspectiva dramática hugoana daquela do teatro épico (ou político) brechtiano, visto que, conforme já mencionado, são perspectivas distintas, quiçá conflitantes. Trata-se, antes, de evidenciar como esses elementos estão inseridos na obra teatral para se compreender a teatralização que o autor realiza em seus discursos políticos.

Jean-Pierre Ryngaert (1996, p.7-9) assevera que “[...] a estética romântica do drama, tal como a concebe Victor Hugo, manifesta uma abolição totalizante, em reação contra o mundo demasiado bem organizado dos clássicos e contra o ostracismo que pesava sobre certos temas.” A ideia era “[...] colocar tudo no teatro, sem se limitar à verdade histórica, ultrapassando-a e sublimando-a.” (RYNGAERT, 1996, p.9). Com efeito, os gêneros literários se impunham como limite à inventividade dos escritores e tal discussão não se limitava às formas, mas também dizia respeito aos temas abordados no teatro. Segundo essa concepção romântica, as mudanças quanto ao modo e ao mote teatrais faziam-se necessárias na medida em que correspondiam aos projetos (estéticos e políticos) dos autores, necessariamente “atravessados pela história e pelas ideologias”. Essa tradição da ruptura inaugurada pelos românticos de modo geral, especialmente no campo da estética, operou mudanças importantes que ressoaram, posteriormente, na arte contemporânea (PAZ, 1984). Isso pode ser encarado como um indício de “libertação do teatro”, que passa a abordar tudo livremente, por meio das “formas que lhe convêm”: o teatro contemporâneo, sob essa ótica, tende a ignorar os gêneros textuais, produzindo obras de difícil classificação. Por outro lado, isso também pode ser compreendido como “uma perturbação da escrita”, uma incerteza quanto à natureza do gênero teatral, que parece ser cada vez menos específico (RYNGAERT, 1996, p. 9).

Anna Ubersfeld (2003, p.6) afirma a possibilidade de se ler o texto teatral como “não-teatro”, como um romance ou um poema, por exemplo. Da mesma forma, é possível dramatizar (ou teatralizar) o romance e o poema. Contudo, o texto de teatro tem suas especificidades a serem aprendidas pelo leitor, ou seja, sua inteligibilidade depende de uma leitura que considere suas particularidades. Na perspectiva hegeliana, o gênero dramático seria uma espécie de síntese dialética da objetividade típica da Épica (tese) e da subjetividade característica da Lírica (antítese), sendo superior, portanto, a tais gêneros, na medida em que os contém. Anatol Rosenfeld (1996) diverge dessa concepção de Hegel e justifica que, historicamente, a forte presença de elementos líricos e épicos no drama desfaz a estrutura da dramática rigorosa. Ademais, falar em superioridade de um gênero em relação a outros implicaria um mero juízo de valor incapaz

de dar conta das singularidades de cada gênero. A “dramática pura” seria algo muito próximo das características aristotélicas descritas na *Poética*: o autor (o dramaturgo) não se distingue enquanto entidade específica, como o narrador ou o Eu lírico (ROSENFELD (1996, p.29). Assim, a sucessão dos acontecimentos se desenvolve autonomamente, sem intervenção ou mediação, a partir de um rigoroso encadeamento embasado na relação causa-efeito, isto é, uma cena é a causa da próxima que, por sua vez, será a consequência (ou o efeito) da anterior. Essa relação gera, no público, uma expectativa pelo desfecho da ação dramática, fundamentalmente marcada pelo tempo presente, acontecendo aqui e agora e não no futuro ou no passado, ainda que se tratando de um drama histórico (ROSENFELD, 1996).

Um fator fundamental para a ruptura com o classicismo foi a descoberta e a assimilação, pelos românticos, da obra de William Shakespeare. Diferentemente da Prússia, a França tinha uma tradição clássica cênica com enorme poder conservador, o que trouxe, a princípio, dificuldades para essa assimilação entre os autores e pensadores franceses (ROSENFELD, 1997). Apesar disso, esse cenário se altera, paulatinamente, à medida que o romantismo francês ganha forma com a atuação de seus autores, especialmente de Victor Hugo. Com efeito, segundo Anatol Rosenfeld (1997, p. 82) é com Hugo que a França se torna uma espécie de “porta-voz” da obra shakespeariana, especialmente após a publicação do prefácio de *Cromwell* (1827), em que ele destaca a coexistência antitética do grotesco e do sublime a partir da confluência dos gêneros literários. Isto é, o gênio moderno – inesgotável em suas invenções, variado em suas formas, oposto à uniformidade do gênio antigo – nasce da fecunda união entre esses opostos. A mistura dos elementos antitéticos na arte, especialmente no drama, é uma espécie de consagração da ruptura com a Antiguidade e o neoclassicismo (HUGO, 2002a, p.9). Shakespeare encarna, segundo o autor, a autêntica proposta do teatro romântico:

Nous voici parvenus à la sommité poétique des temps modernes. Shakespeare, c'est le Drame ; et le drame, qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, le drame est le caractère propre de la troisième époque de poésie, de la littérature actuelle. (HUGO, 2002a, p.14).

“O drama contém todos os horizontes”, “é o mais vasto recipiente da arte absoluta. Deus e Satã o têm: vide Jó”, assinalado como aquele que inaugura o drama na tradição judaico-cristã a partir do embate entre Deus e Satã, o

mal que desafia o bem, encenando sofrimentos infindáveis por meio de uma linguagem submissa ante a presença divina e que se resigna diante do sacrifício: seus flagelos são equivalentes ao calvário de Cristo, o infortúnio o engrandece (HUGO, 2002a, p.306). Enquanto Jó evoca o dever de obediência, Ésquilo evoca o direito à reivindicação, traduzida no forte apelo revolucionário da insurgência de Prometeu (HUGO, 2002a, p.266). A retórica neoclássica francesa menosprezava Ésquilo tanto como Shakespeare, considerando-o extravagante, paradoxal, desarmônico, ao que Victor Hugo (2002a, p.305) respondia: “[...] quem não compreende Ésquilo é irremediavelmente medíocre.” Dessa forma, a vastidão dramática exaltada pelo autor está, sobretudo, na confluência de gêneros literários que ocorre no teatro, que se acentuou na modernidade. Por essa razão, via Shakespeare como um ícone da dramaturgia, perspectiva que defendeu durante toda sua vida: no ensaio crítico *William Shakespeare*, de 1864, o autor francês torna a exaltar o inglês, considerando-o como o gênio cíclico que fecha as portas da barbárie e impulsiona a mudança, a revolução por meio do trabalho com a linguagem no drama, mesclando os tons alto (associado à tragédia) e baixo (pertinente, segundo os neoclassicistas, à comédia). Para Hugo (2002a, p. 283), Shakespeare é uma espécie de Ésquilo moderno que marca o fim e o começo de uma era, encerrando definitivamente a Idade Média para fixar, enfim, a Idade Moderna.

O grotesco e o cômico misturados ao sublime e ao trágico nos dramas hugoanos gerou grande resistência na recepção de suas peças por parte da crítica de formação clássica e do público reacionário, de modo que o autor enfrentou processos judiciais contra o Teatro Francês que, desrespeitando os contratos estabelecidos, criava dificuldades para a encenação de suas peças, como aconteceu com *Ruy Blas* (UBERSFELD, 2002). Diante disso, considerando a confluência dos gêneros literários como marca da ruptura romântica com a tradição clássica da dramática rigorosa, bem como o fato de que Victor Hugo (2002a) compreendia o teatro como o lugar da comunhão humana, a teatralização hugoana do texto político configura uma tentativa de levar essa confluência ainda mais longe, combinando o discurso político, essencialmente retórico, com uma narrativa autobiográfica e com signos dramáticos. A teatralização desse discurso é, destarte, uma característica importante da obra do autor, na medida em que essa comunhão de gêneros não apenas rompe com a estética neoclássica, mas também ressignifica o político a partir do literário, conforme buscamos evidenciar a seguir.

A teatralização do texto político: os discursos contra a pena de morte e a miséria

Sob a perspectiva da semiologia, os signos teatrais apresentam uma importante carga simbólica, sendo ícones (reproduções das ações humanas) e índices (reproduções inseridas em uma sequência dotada de sentido) ao mesmo tempo. São também polissêmicos e maleáveis, na medida em que facilmente substituíveis, e se inserem em um código teatral que varia tanto como o código da língua, isto é, conforme o tempo, a cultura, o público, dentre outros fatores. O teatro é, com efeito, uma “prática ideológica” e, frequentemente, “muito concretamente política”, o que deve ser considerado na abordagem de seus signos. Nesse sentido, uma das características possivelmente mais marcantes dos signos teatrais é a exigência de interpretação por parte do leitor-espectador, visto que se manifestam como uma pergunta a esse “receptor-espectador”, destinatário indispensável para a compreensão do signo e da atividade teatral que é, essencialmente, por sua vez, um “lugar dialético” na representação, ante a impossibilidade de tornar o mundo da cena idêntico ao mundo exterior (UBERSFELD, 2003, p. 16-18).

É importante destacar que, ao selecionar seus discursos políticos para publicação, Victor Hugo já os tinha proferido na Assembleia Legislativa francesa. Isto é, pode-se afirmar que a enunciação e a encenação já haviam ocorrido. Tem-se, desse modo, um caminho às avessas na produção textual dramática, visto que, somente após a encenação, o autor inseriu as didascálias (ou indicações cênicas), os diálogos e os coros em seus textos para publicá-los. Ou seja, ele registra essa encenação, após sua ocorrência, por meio da inserção de signos teatrais que considera pertinentes. A partir disso, a assembleia pode ser compreendida, simultaneamente, como personagem, cenário, palco e espectadora para a expressão do poeta-político que, por sua vez, faz de si, ao mesmo tempo, autor (produz e enuncia o texto), personagem (na condição de político eleito) e ator (representa essa personagem do parlamentar que combate, por meio da argumentação, a miséria e a pena de morte). Esses textos políticos se caracterizam por sua retórica, ou melhor, pela presença de recursos retóricos para a construção de argumentos com o fim de obter a adesão dessa assembleia. Essa retórica é conjugada com o emprego de recursos dramáticos criadores do efeito de teatralização que permite ao leitor-espectador pensar o parlamento, no contexto de uma democracia representativa, como um espaço dialético-teatral, bem como o teatro como uma prática política.

Chaïm Perelman (1996, p.28-30) distingue a argumentação persuasiva, que “pretende valer para um auditório particular”, da convincente, que “deveria obter a adesão de todo ser racional”. Essa pretensão de universalidade ligada ao convencimento é complexa, pois o orador está necessariamente submetido “à prova dos fatos”, assim como “ao juízo de seus leitores”. Trata-se, efetivamente, de se dirigir adequadamente a esse auditório que encarna, concomitantemente, o leitor, o receptor-espectador e as personagens (os demais políticos que ali se encontram), com o fim de convencê-lo “[...] do caráter coercitivo das razões fornecidas, de sua evidência, de sua validade intemporal e absoluta, independente das contingências locais ou históricas.” (PERELMAN, 1996, p.34-35). Nessa perspectiva, nota-se que Hugo se dirige aos parlamentares, isto é, a um auditório heterogêneo e particular unido para decidir pelo fim ou pela permanência da pena de morte, bem como pela instituição (ou não) da assistência social, a fim de convencê-los e persuadi-los por meio de sua argumentação. Tal assembleia é também compreendida pelo poeta-político como auditório universal, na medida em que ele apresenta fundamentos atemporais e universais para justificar a necessidade das medidas que defende.

No discurso de 15 de setembro de 1848 contra a pena de morte³, que conta com aproximadamente quatrocentos e oitenta palavras, há doze didascálias, sendo sete delas indicações dos coros. Todas são inseridas após a enunciação de frases de efeito que provocam reações variadas nesse público com os papéis de personagem, coro e espectador: concordâncias, discordâncias, protestos, agitações. As expressões “à direita” e “à esquerda” também designam os coros em oposição, evocando os posicionamentos políticos divergentes e o movimento dialético da representação político-teatral. O orador enuncia a particularidade (uma constituição da França para a França), opõe os valores barbárie *versus* civilização e anuncia um futuro sem pena de morte – aqui o auditório assume a condição de coro, apresentando “forte adesão”, à esquerda, aos argumentos. Em seguida, aponta a vontade popular como um dever, (oriundo da democracia representativa), desse auditório e clama aos parlamentares para que atendam ao povo no que concerne ao fim da pena capital:

Messieurs, une constitution, et surtout une constitution faite par la France et pour la France, est nécessairement un pas dans la civilisation. Si elle n'est point

³ Hugo se manifestou contra a pena capital em diversas oportunidades. No caso em questão, foi quando da discussão do projeto constitucional de 1848, cujo art. 5º previa a abolição da pena de morte em matéria política. Os parlamentares Coquerel, Kœnig e Buvignier propunham emenda para reescritura desse artigo com a abolição total da pena de morte. A emenda foi rejeitada por maioria absoluta na sessão de 18 de setembro de 1848.

Actes et paroles, de Victor Hugo: a teatralização do texto político nos discursos contra a [...]

un pas dans la civilisation, elle n'est rien (Très bien ! très bien !) Eh bien ! songez-y, qu'est-ce que la peine de mort ? La peine de mort est le signe spécial et éternel de la barbarie. (Mouvement.) Partout où la peine de mort est prodiguée, la barbarie domine partout où la peine de mort est rare, la civilisation règne. (Sensation.) Messieurs, ce sont là des faits incontestables. L'adoucissement de la pénalité est un grand et sérieux progrès. Le dix-huitième siècle, c'est là est une partie de sa gloire, a aboli la torture ; le dix-neuvième siècle abolira la peine de mort (Vive adhésion. Plusieurs voix : Oui ! oui !) Vous ne l'abolirez pas peut-être aujourd'hui ; mais n'en doutez pas, demain vos successeurs l'aboliront (Les mêmes voix : Nous l'abolirons ! Agitation.) [...] Après février, le peuple eut une grande pensée : le lendemain du jour où il avait brûlé le trône, il voulut brûler l'échafaud. (Très bien ! D'autres voix : Très mal !) Eh bien ! dans le premier article de la constitution que vous votez, vous venez de consacrer la première pensée du peuple : vous avez renversé le trône. Maintenant consacrez l'autre : renversez l'échafaud. (Applaudissements à gauche. Protestations à droite.) Je vote l'abolition pure, simples et définitive de la peine de mort. (HUGO, 2002b, p.180-181, grifo do autor).

Já o discurso contra a miséria proferido na Assembleia Legislativa francesa, em 9 de julho de 1849, tem aproximadamente quatro mil e seiscentas palavras, setenta e três didascálias, sendo dezessete delas interrupções vindas do lado direito, pois Victor Hugo (2002b, p. 204) causou enorme furor entre os parlamentares de centro e de direita ao afirmar ser possível “destruir a miséria”. Em meio às interrupções assinaladas pelas indicações cênicas, há os diálogos, evidenciando a interferência direta de certos parlamentares enquanto personagens, como “*Monsieur le Président*”, “*Monsieur Noel Parfait*”, “*Monsieur Dufournel*”, “*Monsieur de Montalembert*”, “*Une voix*”, “*Plusieurs voix*”. O próprio Hugo é destacado como personagem (“*Monsieur Victor Hugo*”). No momento em questão, o parlamento se reunia para estabelecer uma comissão de trinta membros com o intuito de preparar e examinar leis relativas à assistência social. O autor convocou o auditório a assumir o dever estatal (coletivo) de erradicar a pobreza extrema por meio da instituição da previdência e da assistência social e enfrentou forte resistência ao contra-argumentar a proposição conservadora de que isso configuraria uma “ameaça socialista”, ou melhor, a possibilidade de ascensão de políticas públicas alinhadas ao socialismo. Hugo (2002b) assevera, assim, que a verdadeira ameaça ao país seria a própria miséria e que acredita ser plenamente possível erradicá-la: “[...] vejam bem, senhores, eu não digo diminuir, atenuar,

limitar ou circunscrever, eu digo destruir [...] Destruir a miséria! Sim, é possível. Os legisladores e governantes devem pensar nisso incessantemente.” (HUGO, 2002b, p.204-205). Reforçando sua argumentação, apresenta perguntas retóricas e cita exemplos de vidas ceifadas pela indigência, evidenciando a realidade fática e confrontando os parlamentares ao assinalar a presença, nos subúrbios parisienses, de ruas, casas e taperas onde viviam famílias inteiras sem leitos, nem alimento e com alguns trapos com os quais tentavam sobreviver ao frio invernal. Michèle Fizaine (2002) afirma que os membros da assembleia ficaram espantados com a descrição de Hugo. No ano seguinte ao desse discurso, o autor visitou o subúrbio de Lille, causando ainda mais cólera nos parlamentares. O poema *Joyeuse vie*, de *Châtiments*, III, 9, evoca a situação de indigência presenciada nessas visitas. Assim, são descritos dois casos⁴ que exemplificam o alcance da miséria: o de um homem letrado morto por inanição, conforme constatado pela autópsia que revelou que ele não se alimentava há mais de seis dias; e o de uma mãe com seus quatro filhos procurando por comida nas ruínas das valas comuns de Montfaucon.

Após os exemplos, Hugo (2002b) convoca os presentes a fazer o necessário, enquanto representantes populares, para erradicar a pobreza extrema, fazendo um apelo para que os parlamentares chegassem a um consenso com o fim de abolir essa tão dura realidade. Nesse sentido, a argumentação inspira compaixão nos presentes (e nos leitores) ao mesmo tempo que remete ao dever político daquela assembleia legislativa, responsável por zelar pela paz pública, pelas instituições e pela sociedade por meio de um governo que agisse dentro dos limites legais:

Vous n'avez rien fait, j'insiste sur ce point, tant que l'ordre matériel raffermi n'a point pour base l'ordre moral consolidé ! (Très-bien ! très-bien – Vive et unanime adhésion.) Vous n'avez rien fait tant qu'il y a au-dessous de vous une partie du peuple qui désespère ! Vous n'avez rien fait, tant que ceux qui sont dans la force de l'âge et qui travaillent peuvent être sans pain ! tant que ceux qui sont vieux et qui ont travaillé peuvent être sans asile ! tant que l'usure dévore nos campagnes, tant qu'on meurt de faim dans nos villes (Mouvement prolongé), tant qu'il n'y a pas des lois fraternelles, des lois évangéliques qui viennent de toutes parts en aide aux pauvres familles honnêtes, aux bons paysans, aux bons ouvriers, aux gens de cœur ! (Acclamation.) Vous n'avez rien fait tant que l'esprit de révolution a pour auxiliaire la souffrance publique ! vous n'avez rien fait, rien fait, tant que dans cette œuvre de destruction et de ténèbres, qui se continue souterrainement,

⁴ Os exemplos trazidos por Hugo são encontrados nos *fait divers* dos jornais da época, isto é, não eram raros e nem exageros literários (FIZAINE, 2002).

Actes et paroles, de Victor Hugo: a teatralização do texto político nos discursos contra a [...]

l'homme méchant a pour collaborateur fatal l'homme malheureux ! Vous le voyez, messieurs, je le répète en terminant, ce n'est pas seulement à votre générosité que je m'adresse, c'est à votre sagesse, et je vous conjure d'y réfléchir. Messieurs, songez-y, c'est l'anarchie qui ouvre les abîmes, mais c'est la misère qui les creuse. (C'est vrai ! c'est vrai !) Vous avez fait des lois contre l'anarchie, faites maintenant des lois contre la misère ! (Mouvement prolongé sur tous les bancs, - L'orateur descend de la tribune et reçoit les félicitations de ses collègues.) (HUGO, 2002b, p. 205-206, grifo do autor).

Dentre os fundamentos dirigidos à consciência estão: “a dignidade humana”, “a soberania popular”, “a igualdade”, “a fraternidade”, “o instinto do verdadeiro e do justo que reside no povo” (HUGO, 2002b, p.202-203). Por outro lado, o orador também busca a empatia dos parlamentares, procurando persuadi-los para que se solidarizem com a situação dos miseráveis. Assim, empregou exemplos para remeter, em sua argumentação, aos fatos – noticiados nos jornais da época – que assinalam a degradação e a morte daqueles que vivem sob a pobreza extrema. Contudo, apesar da contingência típica do exemplo, esses fatos específicos do contexto sócio-histórico francês de meados do século XIX também foram trazidos à tribuna para convencimento: trata-se de uma maneira de apresentar a realidade e evidenciar a miséria por meio da manipulação da “prova lógica” que, segundo Perelman (2003, p.36), seria a retórica mais eficaz para um auditório universal. Quanto à persuasão, Hugo também se serve da alusão – figura pela qual “o orador cria ou confirma comunhão com o auditório” (PERELMAN, 2003, p. 201) – ao dever político da assembleia mencionando seus feitos para a manutenção da “sociedade harmônica”, das “instituições”, da “paz pública” e da própria “civilização” (HUGO, 2002b, p. 205). Reforça, assim, um sentimento de afetividade e de pertencimento cultural a uma comunidade que zela por esses princípios. Em seguida, pode-se observar, no trecho mencionado, a repetição da expressão “Vós não fizestes nada, eu insisto sobre este ponto, enquanto”, reforçando o objeto do discurso na consciência do auditório, aumentando o chamado “sentimento de presença” (PERELMAN, 2003, p.197), seguida da amplificação por enumeração, que também provoca o efeito de presença, mencionando a ordem material e moral, o povo em desespero, o desamparo dos idosos, a fome, o desabrigo e a ausência de leis justas em socorro dessas pessoas. Por fim, o orador faz uso da afirmação “fizestes leis contra a anarquia”, acompanhada da oração que se inicia com o imperativo – “fazei agora leis contra a miséria!” – para concretizar o apelo à aprovação da assistência social.

A retórica do dramaturgo-político sintetiza-se, portanto, por meio dessa argumentação que almeja convencer e persuadir um auditório receptor-espectador e personagem, apelando ao dever da consciência de cada representante eleito pelo povo – em nível individual – assim como ao dever político para com os representados (o povo) – em nível coletivo. Arnaud Laster (2002, p. XIV) assinala, efetivamente, as indicações cênicas como forte indício dessas proposições, na medida em que Victor Hugo, visceralmente ligado ao teatro, sempre escreveu em função da representação. A teatralização do discurso político, essencialmente retórico, possibilita ao leitor-espectador compreender a representação política como um espaço dialético e conflitivo tanto como a própria atividade teatral. Enquanto sujeito que almejava popularizar o teatro e ecoar a voz popular diante dos poderes instituídos, Hugo conjugou o discurso teatral com o político de modo que o receptor-espectador conceba, nos meandros de uma democracia representativa, a retórica como encenação.

Considerações finais

A produção dramática hugoana foi severamente criticada e até menosprezada, de modo geral, pelos críticos literários de seu tempo. Apesar das dificuldades que enfrentou para a encenação de seus dramas por parte da crítica do gosto e do público reacionário, o que levou ao fracasso na recepção de várias peças, Hugo sempre manteve o teatro vivo em seus textos, ainda que indiretamente. Isso ocorreu não apenas por meio da obra propriamente literária – os romances e poemas – em que os aspectos de caráter dramático são, possivelmente, mais evidentes, mas também em seus textos políticos, notadamente em seus discursos como parlamentar e em suas intervenções e manifestações enquanto figura pública. Dessa forma, o autor levou a confluência dos gêneros literários ao limite, fazendo com que elementos essencialmente literários, especialmente teatrais, compusessem até mesmo sua retórica e a ficcionalização de sua autobiografia concebida, a partir de *Actes et Paroles*, como um drama em três atos.

Com efeito, o trabalho com a linguagem operado por Victor Hugo em seus textos políticos leva a uma teatralização do discurso, da própria retórica, possibilitando, ao leitor-espectador, por meio da encenação descrita, conceber o parlamento como um cenário de disputa de classes, ainda que no contexto de uma democracia burguesa meramente representativa. A tribuna, nesse sentido, torna-se o lugar-instrumento da enunciação, do diálogo teatral, onde é possível contemplar a alteridade ao se ouvir a voz do outro e ao dar voz ao outro,

Actes et paroles, de Victor Hugo: a teatralização do texto político nos discursos contra a [...]

especialmente quando esse se trata do proscrito social, sejam os condenados à morte ou à miséria. Colocando-se, portanto, como autor, ator e personagem do fazer político, Hugo ficcionaliza sua própria biografia e revivifica a representação política não só na condição de parlamentar, mas, sobretudo, enquanto poeta que trabalha, por meio da linguagem, a libertação popular do jugo dos poderosos, bem como a libertação dos gêneros literários das amarras aristocráticas.

ACTES ET PAROLES, BY VICTOR HUGO: THE THEATRICALIZATION OF THE POLITICAL TEXT IN THE SPEECHES AGAINST MISERY AND DEATH PENALTY

ABSTRACT: *Victor Hugo's political trajectory as a politician became known for his fight for freedom of speech, social justice, and against the death penalty. As an expressive author of the Romantic movement, he questioned the neoclassical rules of literary writing, exploring the potential of language through the fusion of different and apparently incompatible literary forms and elements. Therefore, we realize that Hugo's work is marked by the confluence of different literary genres: his drama presents epic (novel) and lyrical (poetic) elements; his novels are loaded with poetic prose and dramatic actions; his poetry is strongly prosaic. In his political speech, the coexistence of antithetical forms – sometimes in conflict, sometimes in harmony – is evident, insofar as the author fuses the sublime and the grotesque, prose and poetry, the legendary and the historiographical, the novel and the poetic, and especially drama. In this regard, we seek to highlight the theatricalization of the political text in *Actes et Paroles* considering the presence of theatrical signs in two speeches uttered in the French Legislative Assembly: one for the abolition of the death penalty and the other for the approval of state assistance to those vulnerable because of misery.*

KEYWORDS: *Actes et Paroles. Misery. Death penalty. Theatricalization. Victor Hugo.*

REFERÊNCIAS

FIZAINÉ, M. Notice et notes Actes et Paroles I. In: HUGO, V. **Politique**. Paris: R. Laffont, 2002.

HUGO, V. **Critique**. Paris: R. Laffont, 2002a.

HUGO, V. **Politique**. Paris: R. Laffont, 2002b.

HUGO, V. **Théâtre I**. Paris: R. Laffont, 2002c.

LASTER, A. Présentation. In: HUGO, V. **Théâtre II**. Paris: R. Laffont, 2002.

PAZ, O. **Filhos do barro**. Tradução de Olga Savary. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.

Maria Júlia Pereira

PERELMAN, C. **Tratado da Argumentação**: a nova retórica. Tradução de Maria Ermentina Galvão G. Pereira. São Paulo: M. Fontes, 1996.

ROSENFELD, A. **Teatro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ROSENFELD, A. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RYNGAERT, J. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: M. Fontes, 1996.

UBERSFELD, A. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2003.

UBERSFELD, A. Notice et notes. *In*: HUGO, V. **Théâtre II**. Paris: R. Laffont, 2002.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

GOHIN, Y. Notes et variantes. *In*: HUGO, V. **Critique**. Paris: R. Laffont, 2002.

