

THÉÂTRE EN LIBERTÉ E A TIRANIA DA FOME NA PEÇA MANGERONT-ILS ?, DE VICTOR HUGO

Beatriz Cerisara GIL*
Suélen Martins MELEU**

RESUMO: Em *Théâtre en liberté*, coletânea de peças escritas entre os anos 1865 a 1869, Victor Hugo revitaliza sua representação dos pobres e marginalizados, marcantes na sua obra dramaturgica de até então, e persevera em sua crítica aos poderes da autoridade monárquica. V. Hugo, em exílio, durante o segundo império, constrói uma segunda fase de seu projeto dramaturgico. Este trabalho apresenta inicialmente alguns elementos do contexto histórico e artístico desta produção teatral, destacando aspectos relativos à arte social de V. Hugo, a qual retrata o povo e as injustiças sociais que se consolidam na sociedade francesa da segunda metade do século XIX. Nosso exame da peça *Mangeront-ils ?* revela os procedimentos teatrais específicos de uma comédia satírica que trata do papel dos oprimidos numa possível reversão do estado de miséria e da tirania monárquica. Verificamos, secundariamente, como as novas apostas formais do autor para o teatro colocam-se à distância mas em diálogo com os gêneros do teatro clássico e com as formas contemporâneas de teatro.

PALAVRAS-CHAVE: Victor Hugo. Teatro. Exílio. Crítica social. *Mangeront-ils?*

Sobre o contexto do *Théâtre en liberté*

Quando nos referimos ao teatro de Victor Hugo pensamos normalmente em sua produção dos anos 1830, incluindo um recuo histórico que abarca 1827 com a criação da peça *Cromwell* e seu memorável prefácio de aproximadamente

* UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Porto Alegre -RS – Brasil. 91501-970 - beatriz.gil@uol.com.br

** UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Porto Alegre - RS – Brasil. 91501-970 - suelen.meleu@gmail.com

50 páginas. Reputado por seu cunho contestatário e transformando-se em referência para uma crítica dramatúrgica à época, o prefácio de *Cromwell*¹ punha em causa os padrões artísticos clássicos dentro de um contexto de formação de uma estética burguesa pós-revolucionária, que se institucionalizava desde o período napoleônico.

A peça *Cromwell*, lembremos, requiritava muitos atores para seus inúmeros personagens e levaria pelo menos seis horas para ser encenada, o que tornava sua representação inviável, especialmente segundo as rotinas de uma típica *soirée* teatral que oferecia, por vezes, sucessivos espetáculos ao público. O autor propunha, enfim, uma reorganização da sociabilidade teatral e uma mudança significativa na relação do público consigo mesmo (NAUGRETTE, 2001). A criação desse drama com tal complexidade cênica se explica em boa medida pela defesa que faz Hugo de um teatro sério, de um drama totalizante, tanto no plano poético, como no plano social. Essa obra, incompatível com os preceitos do classicismo, deve ser vista, no entanto, também como resposta ao quadro de uma cultura em mutação no teatro contemporâneo, que vinha, pouco a pouco, reconfigurando formas e estabelecendo novos gêneros².

Dentre as peças do período de 1830, além de *Hernani* (1830), que ficou célebre por encarnar a batalha romântica, figuram ainda *Marion de Lorme* (1831), *Le roi s'amuse* (1832), *Lucrèce Borgia* (1833) e *Ruy Blas* (1838)³ como as de maior destaque. Marcadas pela mistura do grotesco com o sublime, pela crítica ao poder tirânico ou pelo drama histórico – *Hernani*, *Marion de Lorme*, *Lucrèce Borgia* – as peças desse período já dão a personagens marginalizados – um bandido, em *Hernani*; uma cortesã, em *Marion de Lorme*; um bufão da corte, em *Le roi s'amuse*; um laçao, em *Ruy Blas* – um papel central na trama. Para uma aproximação com o público popular, note-se, por exemplo, que V. Hugo redige

¹ Confira Hugo (1968).

² Após a Revolução Francesa, os grandes gêneros – tragédia, comédia, ópera – se aproximaram do teatro popular, e os gêneros conhecidos como *bâtards* – vaudeville, melodrama, ópera-cômica – começaram a ganhar espaço. A mistura de gêneros praticada pelo drama romântico não se limita, assim, à mistura entre comédia e tragédia, mas a esses dois gêneros, que com a ópera são entendidos como nobres, juntamente com aqueles denominados *bâtards* (NAUGRETTE, 2016). Em *Cromwell*, a combinação de gêneros faz extrapolar as distinções de gênero, além disso, ao escrever um teatro destinado à leitura, V. Hugo, como já faziam outros autores de sua época, garante que seu drama histórico fique protegido da censura, uma vez que as peças que vão ao palco, acessíveis a todos, letrados e iletrados, estão sujeitas a inspeções mais rigorosas. Salienta-se que muitos autores da cena histórica desviavam-se de práticas estabelecidas na representação contemporânea. “A recusa ao espetáculo vivo é a marca de uma contradição interna, de um paradoxo de abordagem, de uma crise de representação teatral, por um gênero que se vê ainda mimético em sua escrita”, que, no entanto, “não assume o comprometimento necessariamente estético, político e social da performance.” (NAUGRETTE, 2001, p. 7-8). Todas as traduções são de nossa autoria.

³ Confira Hugo (1963).

Lucrèce Borgia em prosa e em três atos e dá a *Ruy Blas*, além de tragédia e comédia, características de melodrama. Essa composição de gêneros e formas, defendida no prefácio de *Cromwell*, aparece em suas outras peças do período, de maneira mais ou menos acentuada.

Mais adiante, em sua carreira, este propósito de criar um espaço de representação cada vez mais vigoroso para a realidade social e suas figuras populares vai ser renovado por uma criação teatral que se denominará *Théâtre en Liberté*, dentro da qual os limites de gênero e códigos poéticos também estarão problematizados.

*Théâtre en liberté*⁴ forma uma coletânea de peças, também conhecida por ser sua produção teatral de exílio, escrita entre 1865 e 1869, quando então o escritor se encontra em Guernesay, após o golpe de Estado, que ocorre em dezembro de 1851. O imperador, que comanda a França num período de importante expansão econômica e industrial do país, é execrado por exercer uma brutal censura e perseguição aos autores e artistas que desafiavam o regime, particularmente em sua fase inicial mais autoritária. Napoleão III será também combatido e desprezado por V. Hugo, conforme este já manifesta no cáustico título de seu panfleto, *Napoléon le petit*, de 1852, ano em que não apenas o escritor estava banido da França como toda a sua literatura havia sido interdita pela censura pelo menos até 1867, quando *Hernani* volta aos palcos. As peças que compunham o *Théâtre en liberté* estavam, portanto, destinadas a não serem levadas à representação, encontrando-se fora de uma perspectiva de encenação naquele momento.

Mas não apenas a censura de Napoleão III parece ter inviabilizado a montagem das peças por tão longo tempo. Para além da interdição e do exílio de V. Hugo, durante o segundo império, é possível que o estranhamento diante de sua proposta cênica, que envolve notadamente a plasticidade (visual e sonora) das obras, entre outros elementos, tenha sido um obstáculo para o acolhimento das peças. As realizações se farão ao longo do século XX. *Mangeront-ils ?*, por exemplo, teve sua primeira representação somente em 1907, no Théâtre Royal du Parc, em Bruxelas. E em torno dos anos 1960, abre-se um período em que os textos do *Théâtre en liberté* são redescobertos e montados por grupos de teatro brechtianos, os quais propõem caminhos de leitura de peças como *Mangeront-ils?*, esta marcada pelo maravilhoso e por acentuado simbolismo.

Embora seja claro para muitos comentadores o fato de que a liberdade de versificação existente em *Théâtre en liberté* bastaria para justificar a referência à

⁴ Confira Hugo (2022).

liberdade que encontramos no título, parece evidente também que uma extensa gama de inovações formais concretiza este espírito de liberdade reivindicado. Assim, sem esquecer que *liberté* remete com ironia à situação do escritor, desterrado e censurado, as comédias e dramas, escritos em verso e prosa, radicalizam os procedimentos de combinação de gêneros teatrais. Além disso, outros aspectos vão reforçar ainda mais as distâncias dessas peças para com a literatura classicizante, como é o caso das dissonâncias poéticas que marcam alguns dos textos, bem como é o caso da singularidade dos registros linguísticos e referências históricas que constituem essas peças de V. Hugo. Não é nosso objetivo aqui tratar da heterogeneidade poética ou genérica do *Théâtre en liberté*, e é certo que mencionar tão somente uma mistura de formas dramáticas esclarece muito pouco sobre o seu caráter inventivo e arrojado. Mas, para deixarmos uma nota a respeito, ficamos com a descrição que S. Desvignes oferece sobre a concentração de modos dramáticos, levada às últimas consequências para a recepção da época, produzindo uma confluência tensa e liberadora.

Le paradoxe de l'ubiquité du Théâtre en liberté ne s'arrête pas au constat de pièces explorant non sans distance critique tous les types d'écriture dramatique contemporain et exigeant tous les types de théâtres pour contester leurs divisions, leurs logiques et les attentes de leurs public (sic). Il est aussi et surtout constitué de la contradiction au moins apparente qui consiste à programmer une occupation globale du théâtre contemporain mais à ne faire jouer aucune pièce : l'ubiquité visée du Théâtre en liberté se complique d'une atopie effective. Ce théâtre aux enjeux embrassant toutes les dimensions de l'activité théâtrale contemporaine vit en effet son usage collectif repoussé sine die et remplacé par la lecture individuelle ou limitée au cercle des amis. Le Théâtre en liberté apparaît ainsi libérateur, esthétiquement et idéologiquement et, simultanément, condamné au silence. Ces pièces, dans leur ubiquité positionnelle et leur intergénéricité, dans la diversité des pratiques théâtrales qu'elles requièrent, disent la liberté du génie envers les contraintes du théâtre contemporain. (DESVIGNES, 2015, p. 109-110).

É sinuosa a evolução do projeto de escrita desta coletânea concebida na maturidade do poeta sexagenário. Houve alterações consideráveis neste percurso: alguns textos poéticos passaram a integrar outras publicações como é o caso de *Welf*, inserida posteriormente em *Légende des siècles*, ou *Torquemada*, publicada isoladamente. E permanecem ainda incertezas sobre esse conjunto de textos dispersos que não permite uma unanimidade em relação às edições que se

estabeleceram. *La Grand'mère, L'Épée, Mangeront-ils?, Sur la lisière d'un bois, Les Gueux, Être aimé, La Forêt mouillée, Mille francs de récompense e L'Intervention* são alguns dos títulos deste agrupamento, que pode ser visto com cortes ou sob diferentes rubricas, segundo as edições consultadas.

Por fim, é possível captarmos na base desta produção dramatúrgica os ecos do apelo que o autor fizera um pouco antes em *W. Shakespeare*, ensaio de 1864. Neste texto, em sua conclusão exortativa, V. Hugo lembra do compromisso histórico de sua geração, formada por herdeiros da Revolução Francesa, e a convoca a encarar a criação literária como ato filosófico e como ação de continuidade revolucionária. Diz ele em um dos capítulos finais, intitulado “*Le dix-neuvième siècle*”:

Les écrivains et les poètes du dix-neuvième siècle ont cette admirable fortune de sortir d'une genèse, d'arriver après une fin de monde, d'accompagner une réapparition de lumière, d'être les organes d'un recommencement. Ceci leur impose des devoirs inconnus à leurs devanciers, des devoirs de réformateurs intentionnels et de civilisateurs directs. Ils ne continuent rien; ils refont tout. À temps nouveaux, devoirs nouveaux [...] Vite, vite, dépêchons, les misérables ont les pieds sur le fer rouge. On a faim, on a soif, on souffre [...] Vite, vite, ô penseurs. Faites respirer le genre humain. Versez l'espérance, versez l'idéal, faites le bien [...] Que rien ne soit perdu. Que pas une force ne s'isole. Tous à la manœuvre! la vaste urgence est là. Plus d'art fainéant. La poésie ouvrière de civilisation, quoi de plus admirable! Le rêveur doit être un pionnier. La strophe doit vouloir. Le beau doit se mettre au service de l'honnête. Je suis le valet de ma conscience. Elle me sonne, j'arrive. Va! je vais. Que voulez-vous de moi, ô vérité, seule majesté de ce monde? (HUGO, 1864, p. 513-514).

Já em 1862, antes mesmo de *W. Shakespeare*, a publicação de *Os Miseráveis*⁵ surge como importantíssimo evento que aprofunda e faz repercutir sua crítica política e social, reiterando o compromisso literário e artístico inadiável de uma arte social. As problemáticas da tirania política e da miséria são repostas agora num contexto de agravamento dos conflitos políticos de uma sociedade em que as estruturas burguesas e capitalistas se consolidam e as condições materiais do povo, cada vez mais pauperizado e segregado, se deterioram. Assinale-se que este debate já havia estabelecido uma importante formulação teórica de contorno sociológico especialmente a partir dos eventos populares revolucionários e dos

⁵ Confira Hugo (1973).

rumos socialistas e republicanos que se vislumbraram a partir de 1848⁶. A construção dos conceitos de povo e burguesia é parte desta discussão e a narrativa dos *Miseráveis* dará um lugar significativo a enunciados políticos sobre a questão⁷.

Numa síntese rápida da questão, lembremos que para V. Hugo a burguesia não possui propriamente um estatuto de classe social nos termos que sustentam a ideia de uma luta de classes (GOERGEN, 2016). Para ele, a burguesia não deve ser separada do povo, este sim concebido como entidade política; contudo, a burguesia ou a classe média se distinguem sem dúvida pelos seus hábitos e valores. Citemos o autor de os *Miseráveis* que, com ênfase e ironia, reitera no romance seu ponto de vista sobre o assunto: “*On a voulu, à tort, faire de la bourgeoisie une classe. La bourgeoisie est tout simplement la portion contentée du peuple. Le bourgeois, c’est l’homme qui a maintenant le temps de s’asseoir. Une chaise n’est pas une caste.*” (HUGO, 1973, p. 421).

Sabemos o quanto a ideia de “povo” assim como a formação de um público na sua relação com a (nova) arte romântica fazem parte das preocupações de V. Hugo. Para ilustrar a dimensão deste problema dentro da concepção literária de V. Hugo, trazemos este enunciado do autor para nosso tema. Assim, em outro lado desta abordagem, ao relacionarmos arte e público popular, resta saber como se faz esta articulação entre o povo e o teatro para o V. Hugo dramaturgo. Sabemos que a resposta atravessa a obra vasta do escritor.

O teatro, arte social por excelência, com repercussão direta sobre a opinião e sobre as massas de espectadores, mostra-se como meio de grande interesse para os românticos materializarem a sua estética e executarem com impacto os seus projetos. Pois é neste espaço fecundo de intervenção que o artista concretiza mais plenamente sua missão de guia da formação intelectual e artística do povo.

Ubersfeld (2001) vem nos esclarecer a propósito do duplo projeto de V. Hugo: o de criar uma arte para o povo e uma arte para a elite, ponderando que um espetáculo para o povo que sirva também à **elite** e que respeite ao mesmo tempo a **dignidade da arte** seria atitude utópica. Se a arte se destina ao povo, é preciso mudar a arte ou o povo. É nessa perspectiva que, segundo ela, o autor modifica as convenções para fazer o povo existir, esse povo que não está definido em sua obra e que precisa de esclarecimento e instrução para que possa se constituir.

⁶ Destacando-se a propósito que, em 1852, é publicado o *18 Brumário de Luís Bonaparte*, no qual Karl Marx faz sua consagrada análise sobre as classes sociais nos eventos ocorridos na França entre 1848 e 1852. Confira Marx (2011).

⁷ “*On sait qu’en juin 1848, devant la confrontation entre le prolétariat parisien et les défenseurs de la République bourgeoise — “première grande bataille entre les deux classes qui divisent la société moderne” selon Marx — Hugo se voit incapable de prendre parti entre ce qu’il perçoit comme deux composantes inséparables d’un même peuple, et refuse donc d’interpréter l’émeute comme l’expression d’un conflit entre deux classes antagonistes.*” (GOERGEN, 2016, p. 5).

O trajeto de construção desta arte vai se mostrar gigantesco. Mas para o escritor infatigável a poesia sempre fala política. Ainda em *W. Shakespeare*, ele vai recolocar os termos da interrogação que fizera em seus prefácios anteriores. “*Que pense Eschyle de l’art pour l’art?*” (HUGO, 1864, p.428). O desafio dessa construção está nas mãos do poeta. Deixamos aqui a fórmula de V. Hugo para orientar nossa análise a seguir. “*On insiste: poésie sociale, poésie humaine, poésie pour le peuple [...] insulter les despotes, [...] savoir qu’il y a des voleurs et des tyrans [...]*” (HUGO, 1864, p. 427).

***Mangeront-ils ?* : a fome e a tirania**

Apresentamos até aqui alguns pontos do contexto de criação do *Théâtre en liberté*. Mencionamos a interdição e o recrudescimento do autoritarismo político no período e o quanto estes escritos dos anos 1860, incluindo ensaios e romance, consolidam o compromisso de uma arte **útil** ou social para V. Hugo ainda dentro do quadro de uma concepção artística romântica, logo após duas decisivas experiências históricas na França, a Revolução de 1848 e o golpe de Estado de 1851.

Ao trazermos a peça *Mangeront-ils ?* para este estudo, colocaremos em relevo o debate na perspectiva da subversão social e política e o papel que os **fracos** (termo de V. Hugo) assumem neste processo, sem deixar de tentar identificar quem são e como se apresentam essas figuras na peça.

Afinal, quais os limites e o horizonte político para os subalternos e marginalizados em *Mangeront-ils ?* e em que perspectiva a comédia reinterpreta este tema caro a Victor Hugo, que é o do povo relegado à miséria e à injustiça do degredo.

Mangeront-ils ? põe em cena três duplas de personagens, o ladrão Aïrolo e a bruxa Zineb; o casal aristocrata de apaixonados Lord Slada e Lady Janet; o rei de Man e seu acompanhante Mess Tityrus.

O casal Lord Slada e Lady Janet decide se abrigar em um claustro para fugir do rei, que persegue a jovem prima Janet para desposá-la. Numa floresta, um claustro, servindo como lugar de refúgio, os mantêm seguros da vingança do monarca ao mesmo tempo em que se apresenta como uma grande armadilha, pois a floresta está envenenada e não há o que comer. Neste lugar, na ilha de Man, se encontram a bruxa Zineb e o ladrão Aïrolo, os dois personagens que vão interferir no curso da história protagonizando uma verdadeira inversão de papéis, a partir dos quais passam a exercer significativo poder e a determinar a

mudança de posição final do temido rei e dos amantes acuados. Serão, portanto, os mediadores de um movimento de rebaixamento e de promoção política.

Os personagens Aïrolo e Zineb, figuras sociais marginalizadas, ocupam um lugar central em *Mangeront-ils*? Eles vivem na floresta onde agem para desfazer a ordem do monarca que se impõe e se movem em simbiose com o ambiente natural, cujos recursos e conhecimento dominam. Articulam entre si sua própria sobrevivência e cada qual a sua maneira contribui para a desmoralização do rei. Ressalte-se que esta aliança se faz mediante a intervenção do maravilhoso: a bruxa, após impedir a execução do ladrão Aïrolo, pouco antes de morrer, lhe transfere sua capacidade de vida centenária. Ela terá, no entanto, como conforto e consolo uma morte que se realiza em seu tempo natural, num cenário povoado pelos elementos, perfumes e sons da floresta. Zineb narra assim sua própria morte, como um fenômeno de evanescência:

ZINEB

*En moi l'obscur trépas ; dehors l'aube vermeille.
Oh ! ce contraste est beau. Pourvu que, loin de tous,
J'agonise en repos. Il est grand, il m'est doux
De mourir en plein jour ; la nuit vient pour moi seule.
Ces vieux arbres en fleur embaument leur aïeule ;
J'amalgame à mes os la terre qui les fit ;
L'ensevelissement des feuilles me suffit ;
Je ne veux pas d'autre ombre et n'ai pas d'autre temple.
Je meurs, les yeux ouverts, dans ce que je contemple. (HUGO, 2002,
p. 397).*

Caracterizados pela generosidade e boa consciência, os dois protagonistas aparecem como seres **transitórios**, atributos que estão em comunicação estreita com a natureza. Está clara a familiaridade de ambos com as leis do lugar e seus perigos. Os personagens voláteis, quase etéreos, estão em consonância com o ambiente e exaltam sua força e mistério. Aïrolo identifica a liberdade com este lugar vital não regulado pelo poder, esta negação da pólis, porém não sem ironia:

AIROLO

*Voyez ce cimetière et ces morts. Que de linge
Mis au sale ! A quoi bon avoir vécu ? Que sert
D'aller, d'aimer, d'agir ? Ce monde est un désert
Où le faux toujours s'offre, où le vrai toujours manque.*

*Vous me direz qu'on peut se faire saltimbanque,
Sans doute, et le plein air est le premier des biens ;
Mais il est fatigant de plaire aux citoyens.
Reste donc la forêt. Tenez, quoique je boude,
J'ai, moi, du genre humain fort peu senti le coude ;
Depuis trente ans, je dors sous l'orme et le tilleul,
Et je vis hors la loi dans la nature, et, seul,
J'erre à travers la grande hamadryade verte.
Eh bien, je sens un joug. Mais la porte est ouverte.
La mort calomniée, oui, c'est la liberté ! (HUGO, 2002, p. 436).*

Embora sua beleza e leis contrastem com os lugares onde reina a humanidade tiranizada, a generosa natureza também é um lugar de exílio e solidão. Nas sendas dos bosques, o ladrão, procurado por suas transgressões, busca escapar de seus perseguidores. Esta é também a situação da bruxa Zineb, que aí se encontra desfalecida e perseguida por seus algozes, sendo salva apenas por Aïrolo de uma morte indigna. Assim, o cenário natural, que evoca primitivamente liberdade e harmonia, assume também as feições dos conflitos humanos: para os jovens amantes há ervas venenosas nele plantadas, para Zineb e Aïrolo trata-se, respectivamente, de um lugar de passagem para a morte ou para a redenção pela sorte e magia.

Zineb, para quem somente a morte conduzirá ao apaziguamento, louva com as seguintes palavras a generosidade do ladrão:

*ZINEB
Je te dois tout, mon fils.*

*AÏROLO
Oui, vous avez raison.
Sans moi, vous étiez prise, et marchiez en prison.
Vous me devez ce bien, le vrai trésor, en somme.
Le seul, la liberté.*

*ZINEB
Plus que cela, jeune homme.
[...]*

*ZINEB
Écoute, je te dois la mort sombre et tranquille.
La mort douce et profonde au fond des bois cléments,*

*Parmi ces rocs sacrés, mystérieux aimants,
Sous les ronces, au pied des chênes, sur la mousse,
Dans la sérénité de l'obscurité douce,
La mort comme les loups et comme les lions.
Je te dois, loin des peurs et des rébellions,
L'évanouissement dans la bonne nature. [...] (HUGO, 2002,
p. 389-390).*

O espaço constitui um dos dispositivos fundamentais da peça. Na floresta se constrói a encruzilhada para o encontro dos personagens e, ao abrigar os amantes em fuga, ela contribui de forma viva com suas propriedades para sinalizar as contradições da intriga. Os traços dos personagens se constituem em relação com a floresta, que está referida e descrita, seja nos diálogos seja nas didascálias. A dimensão espacial é, portanto, decisiva para seguirmos os passos dos protagonistas e construirmos uma leitura simbólica dos elementos que estão em contraponto ou em complemento às ações. Aí se distribuem também as referências marcadas pelo fabuloso e fantasioso – a pluma que garante a vida centenária, o pombo correio trazendo a mensagem do padre, o bosque povoado por plantas envenenadas, etc.

A propósito do espaço e dos objetos que constituem a cena dramática, Anne Ubersfeld (2006) fala de um “realismo naturalista” ao identificar certas características do *Théâtre en liberté*. Segundo a autora, nesse teatro, Victor Hugo se afasta da perspectiva romântica inaugurando uma escrita “quase naturalista”. As didascálias do espaço e dos objetos que os constituem têm papel chave no *Théâtre en Liberté*.

Par rapport à une pièce naturaliste, [...] il n'y a pratiquement aucune didascalie concernant le costume, cet élément décisif du visuel naturaliste. Ensuite le choix des objets n'est pas le choix habituel [...] Il s'agit d'objets imprévus, étranges, comme la plume-fétiche de Mangeront-ils ? [...] Tout se passe comme s'il s'agissait d'une pièce quasi-naturaliste, où le concret a un double rôle à la fois ironique et politique; le concret est ici le présent d'une société que l'on doit montrer jusque dans le détail [...] Dans leurs sentiments, y compris l'amour et le mariage, non seulement dans L'Intervention ou Mille Francs de récompense, mais dans Mangeront-ils? avec l'extraordinaire métaphore à la fois concrète et sociale de la nourriture, du concret symbolique de la diète imposée par le pouvoir tyrannique, et de la barque, évasion dans l'utopie. (UBERSFELD, 2006, grifo da autora).

Assim, a constituição do espaço (uma floresta – seus ciclos e segredos – dentro de uma ilha) na construção dramaturgica de *Mangeront-ils ?* agudiza os impasses. Ela não funciona como mero pano de fundo, mas serve para intensificar os ecos, as cores ou sombras dos atributos da magia e da astúcia para fazer fluir a ação rumo à situação final de regeneração. Os elementos se orientam pela transfiguração, na direção **subversiva** que propõe a peça. A bruxa e o bandido, em suas longas réplicas, e frequentemente de forma escrachada, verbalizam as condições particulares que os condenaram ao banimento social e obtêm o domínio da situação, subordinando gradualmente o rei e viabilizando o triunfo do amor e a reviravolta do poder.

Em *Mangeront-ils?* a ótica de leitura de Hugo sobre um mundo no qual os despossuídos devem enfrentar a tirania constituída é a sátira. Outra estratégia de humor é a caracterização do rei como um homem aviltado por suas superstições e pelo medo da morte, qualidades incompatíveis com o estatuto de um soberano. Embora descrente dos poderes da religião, o rei mostra-se temente à palavra da bruxa Zineb que o trapaceia dizendo-lhe que sua morte estará condicionada à do primeiro sujeito com quem cruzará (Aïrolo). Mess Tityrus, o acompanhante, ajuda na trapaça contra o rei – é ele quem atenta Aïrolo sobre as crenças do monarca:

MESS TITYRUS,

bas à Aïrolo.

Tu ne peux pas mourir. Il faut qu'il t'en empêche.

Pendu, qu'il te détache, et, noyé, qu'il te pêche.

À part.

Ça m'amuse.

[...]

MESS TITYRUS,

à part, se frottant les mains.

Que le roi, qui si longtemps goûté

Du despotisme, goûte aujourd'hui du despote. (HUGO, 2002, p. 432).

Se faz assim o jogo de medo e submissão voluntária do rei para com as vontades do bandido. O rei abdica, os nobres esposos vão assumir o trono, e Aïrolo se estabelece manobrando os fios deste enredo.

O título *Mangeront-ils?*, que substituíra o inicial, “A morte da bruxa”, nos dá a chave para a questão central da peça. A pergunta alude tanto a uma ironia presente na ação dramática quanto à injustiça social que nos lança propriamente para fora da intriga. O sujeito da interrogação “eles comerão?” se refere, num primeiro plano, ao jovem casal nobre em fuga que temporariamente passa fome e vai ser socorrido pelo ladrão Aïrolo, mas, em um plano maior, a interrogação de Victor Hugo nos remete à fome concreta dos miseráveis como problema social a ser enfrentado e corrigido pelos poderosos.

A temática da fome perpassa o texto. O casal só interrompe seu arrebatamento amoroso para pedir comida. A floresta não dá frutos. E mais de uma vez o tema surge pelo viés da alternância, fome de amor x fome de comida, coração x estômago. Aïrolo faz o comentário:

AIROLO

*Quelqu'un qui vous voit rayonner.
Vrai, c'est le paradis de s'aimer de la sorte,
Mais toutefois un peu de nourriture importe ;
Vous êtes, j'en conviens, deux anges, mais aussi
Deux estomacs ; daignez me concéder ceci.
Paradis, mais terrestre. Adam voudrait, en somme,
— Pardon ! — sa côtelette ; Eve voudrait sa pomme.
Aimer est bon, manger est doux. Donc, tolérez,
Pendant que vous rêvez et que vous soupirez,
Que moi, l'habitue de la forêt voisine,
L'homme froid, je m'occupe ici de la cuisine. (HUGO, 2002,
p. 376).*

Além disso, um banquete à altura da corte é organizado pelo rei como um deboche aos que passam fome. É Aïrolo quem faz com que ele seja servido a todos.

O desenlace da peça sugere, pela voz do ladrão Aïrolo, que a manutenção da felicidade comum e da estabilidade da ordem vai depender do compromisso do jovem rei recém-entronizado em extinguir a fome de seu povo. É Aïrolo, nos últimos versos da peça, quem adverte sobre as condições para a permanência do jovem rei no trono.

AIROLO

*Vous, vous allez régner à votre tour. Enfin,
Soit. Mais souvenez-vous que vous avez eu faim. (HUGO, 2002,
p. 452).*

Nota-se facilmente que o grotesco⁸, proclamado por Victor Hugo, está vivo em *Mangeront-ils ?*. Ele vai estruturar para o leitor-espectador a visualização de um reverso das aparências e de formas sedimentadas socialmente. O recurso do grotesco opera, no plano das ações, a reversibilidade das coisas. As figuras marginalizadas vão atuar à perfeição como mediadoras no processo de transformação política em *Mangeront-ils ?*. Estabelecendo no poder uma nobreza rejuvenescida e legitimada em sua reivindicação amorosa, V. Hugo produz a inversão dentro das formas dominantes de poder, e, pela via do maravilhoso, reinveste na ironia para tratar novamente de seus grandes temas, a miséria e a tirania do poder monárquico.

A propósito do quadro convencional da comédia⁹, não é demais lembrar que, mesmo em sua vocação crítica, ele se estrutura em torno de uma desordem ou inversão de papéis e prevê preferencialmente um desfecho feliz. *Mangeront-ils ?* estabelece uma crítica social e política partindo deste modelo. No entanto, V. Hugo parece ir muito além nesta aposta, em sua dramaturgia de exílio, com o revigoramento considerável de algumas de suas formas (a figura de um rei dentro da comédia, a presença do maravilhoso, etc.), produzindo uma sátira viva para redesenhar o desafio da mudança social.

Considerações finais

A esta nossa análise sobre os traços dramaturgicos do *Théâtre en liberté* cabe ainda trazer algumas conclusões sobre diferentes aspectos do teatro de V. Hugo que certos estudos têm elucidado. É o caso notadamente da investigação de Guy Rosa (1992), que faz um exame minucioso da versificação em peças do segundo teatro de Hugo; do trabalho do medievalista Jean Maurice (2005), que recupera o estatuto da língua e das referências à Idade Média no referido teatro de Hugo; e, por fim, do estudo de Stéphane Desvignes (2015), que se debruça sobre o utópico em *Mangeront-ils ?*. Temos, em suma, nesses estudos uma convergência

⁸ Uma definição geral do termo pode ainda nos auxiliar neste entendimento sobre o grotesco. “*Dans l’action, le grotesque résulte de la juxtaposition oxymorique des grands personnages et des actions vulgaires. Quant au comique-grotesque, il est de nature particulière : non pas, comme on croit, juxtaposition du comique et du tragique, mais intrication et réversibilité du rire et de la mort; le comique provient alors de la destruction et y renvoie impitoyablement.*” (UBERSFELD, 1996, p. 53, grifo do autor).

⁹ Ressaltamos alguns traços do gênero para nossa referência. “[...] *la comédie vit de l’idée soudaine, des changements de rythme, du hasard et de l’invention dramaturgique et scénique. Cela ne signifie pas toutefois que la comédie bafoue toujours l’ordre et les valeurs de la société où elle opère; en fait si les institutions sont menacées par le travers comique du héros, la conclusion se charge de rappeler ce dernier à l’ordre, parfois avec l’amertume, et de le réintégrer à la norme sociale dominante (la tartuferie, le compromis etc.)*.” (DEMOUGIN, 1994, p. 353).

ao se constatar o aprofundamento de uma ruptura com as formas clássicas e de um empenho de V. Hugo por uma complexificação de sua estética romântica. Nesse sentido, um apagamento e/ou um embaralhamento consideráveis dos registros de identificação dos sistemas poéticos, linguísticos ou históricos podem ser verificados. Vejamos muito sucintamente algumas dessas conclusões:

1 - Observa-se uma proliferação de quebras e irregularidades na versificação hugoana. 2 - O uso de referências medievais se apresenta preferencialmente como esboço sem chegar a consolidar unidades propriamente de identidade histórica. 3 - Quanto ao caráter utópico, o dramaturgo não parece elaborar uma ordem ou modelo utópico a ser atingido, mas propõe, antes, uma prática utópica¹⁰.

Esse esquemático recenseamento crítico aponta para conclusões que reconhecem em boa medida uma progressiva **desidentificação** histórica e psicológica dos personagens. No caso específico de *Mangeront-ils?* estamos lá num universo fantasioso com tonalidades de fábula, gênero que tende em princípio a desconsiderar as marcas realistas. *Théâtre en liberté*, em sua diversidade, explora de modo crítico as formas dramáticas contemporâneas. Hugo, ao se servir de vários gêneros do teatro (tragédia, comédias tristes, burlescas, melodrama, etc.) contesta sua lógica e limites, pondo em causa a expectativa e o gosto de seu público neste que foi seu segundo investimento teatral de fôlego, cujo projeto, diga-se por fim, previa uma longa publicação em série, sendo que a primeira, formada entre outras comédias por *Mangeront-ils?*, receberia o título eloquente de... *La Puissance des faibles*.

THÉÂTRE EN LIBERTÉ AND THE TYRANNY OF HUNGER IN VICTOR HUGO'S PLAY MANGERONT-ILS?

ABSTRACT: *In Théâtre en liberté, a collection of plays written from 1865 to 1869, Victor Hugo revitalizes his representation of the poor and marginalized that marked his earlier plays and perseveres in his criticism of the powers of the monarchical authority. V. Hugo, in exile during Napoleon III's rule, constructs a second phase of his dramaturgical project. This paper presents some elements of the historical and artistic context of such a project, highlighting aspects that relate to V. Hugo's social art, which depicts the people and the social injustices that consolidated in the second half of the 19th century. Our analysis of Mangeront-ils? reveals the*

¹⁰ As peças do *Théâtre en Liberté* não são utópicas no sentido de darem palco a uma composição de mundo ideal. A utopia fica a cargo dos dispositivos dramaturgicos, poéticos, cênicos, que corroboram para uma utopia teatral. É através desse teatro atópico – sem lugar – que faz parte de um exílio factual e simbólico, que Hugo vai interrogar a legitimidade não só estética, mas também política e social do fazer teatral (DESVIGNES, 2015).

Théâtre en liberté e a tirania da fome na peça Mangeront-ils ?, de Victor Hugo

theatrical procedures particular to a satirical comedy that portrays the role of the oppressed in a possible reversion of the state of misery and monarchical tyranny. We verify, secondarily, how the author's formal innovations distance it from classical theatre's genres and contemporary forms of theatre but also dialogue with them.

KEYWORDS: Victor Hugo. Theatre. Exile. Social criticism. Mangeront-ils?

REFERÊNCIAS

DEMOUGIN J. (org.). **Dictionnaires des littératures française et étrangères**. Paris : Larousse, 1994.

DESIGNES, S. Pratiques utopiques du Théâtre en liberté. **Tropics**, Saint-Denis, n.2, p.105-123, 2015. Disponível em: <https://iut.univ-reunion.fr/fileadmin/Fichiers/tropics/Numero2/I-Utopie/07-Desvignes.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2022.

GOERGEN, M. Fonctions de la lutte des classes dans Les Misérables. **Nineteenth-Century French Studies**, Nebraska, n.45, v.1-2, p. 33-48, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1353/ncf.2016.0015>. Acesso em: 20 maio 2022.

HUGO, V. **Le théâtre en liberté**. Édition présentée, établie et annotée par Arnaud Laster. Paris : Gallimard, 2002.

HUGO, V. **Les Misérables**. Texte présenté et ammoté par Yves Gohin, Maître de conférences à l'Université de Paris VII. Paris : Gallimard, 1973.

HUGO, V. **Préface de Cromwell**. Édition de Anne Ubersfeld. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.

HUGO, V. **Théâtre complet**. Préface par Roland Purnal, édition établie et annotée par J.-J. Thierry et Josette Méléze. Paris : Gallimard, 1963.

HUGO, V. **William Shakespeare**. Paris : A. Lacroix, Verboeckhoven et C°, éditeurs, 1864. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9680559t/f443.item.texteImage>. Acesso em: 20 maio 2022.

MAURICE, J. Langue et signes du Moyen-Âge dans Mangeront-ils ? et dans Welf castellan d'Osbor. *In* : VICTOR HUGO ET LA LANGUE, Paris, 2005. **Actes du colloque de Cerisy**. Paris : Editions Bréal, 2005. Disponível em: <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/Hugo%20et%20la%20langue/Maurice.pdf>. Acesso em: mai. 2022.

MARX, K. **18 brumario de Luis Bonaparte**. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

NAUGRETTE, F. **Le théâtre de Victor Hugo**. Lausanne : Ides et Calendes, 2016.

NAUGRETTE, F. Publier Cromwell et sa Préface : une provocation fondatrice. In: COLLOQUE « IMPOSSIBLES THÉÂTRES », Grenoble, 2001. Disponible em: <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/DOC/02-03-08Naugrette.pdf>. Acesso em: 20 maio 2022.

ROSA, G. **Vers brisé, comédies cassées** : sur l'emploi du vers dans 'second théâtre' de V. Hugo. Communication au Groupe Hugo du 11 avril 1992. Disponible em: <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/92-04-11rosa.htm>. Acesso em: 20 mai. 2022.

UBESFELD, A. **Le Théâtre en Liberté et le "réalisme naturaliste"**. Communication au Groupe Hugo du 21 janvier 2006. Groupe Hugo, 2006. Disponible em: <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/06-01-21Ubersfeld.htm>. Acesso em: mai. 2022.

UBERSFELD, A. **Le roi et le bouffon** : étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839. Paris : Librairie J. Corti, 2001.

UBESFELD, A. **Les termes clés de l'analyse du théâtre**. Paris : Éditions du Seuil, 1996.

