

## VICTOR HUGO E O DRAMA CARNAVALIZADO

Lídia FACHIN<sup>1</sup>

Com o célebre ensaio que produziu em 1827 à guisa de prefácio de uma de suas peças – *Cromwell* – Victor Hugo estabelece as diretrizes daquilo que seria conhecido como **drama romântico** e que é de fato uma teoria sobre **a modernidade do drama**, como sublinha Celia Berretini na Introdução à tradução que faz do texto. Com efeito, com *Do grotesco e do sublime* o dramaturgo, romancista e poeta finca as bases da nova produção; com essa espécie de manifesto programático formula, muito antes de M. Bakhtin, uma teoria do grotesco; aliás, nesse texto Hugo refere-se a Rabelais, que o teórico russo vai estudar mais tarde. Para o dramaturgo, o grotesco projeta, “no limiar da poesia moderna, três Homeros cômicos: Ariosto, na Itália; Cervantes, na Espanha; Rabelais, na França” ([19-], p. 35).

É importante sublinhar que V. Hugo só escreveu tal prefácio após a concepção e concretização do texto escrito de *Cromwell*; extraiu de sua produção as leis que a regem, o que torna o drama livre de imposições teóricas *a posteriori* que pudessem ser muito rígidas ou inadequadas; isto é condição essencial para um texto que se quer liberar da estética clássica. Como afirma Le Clézio (1971, p.3) a respeito de *A obra de François Rabelais e a cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, 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 constata e manifesta liberação, transbordamento e cria uma nova linguagem – vocabulário, sistema de imagens, mitos – que é a manifestação do triunfo da realidade. A arte promove a ruptura com as castas e com a cultura oficial porque nasce na realidade popular, nessa região inculta e essencial que constitui o cerne do verdadeiro pensamento humano.

---

<sup>1</sup> Departamento de Literatura e Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Universidade Estadual Paulista – 14800-901 – Araraquara – SP.

Lídia Fachin

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. Esse é o grande milagre do século XVI, que vivencia temas populares de extração cômica e tem uma concepção cósmica do povo. Com o fim desse processo, alguma coisa desapareceu, algo que era a alma do século, que consistia numa confiança nos impulsos vitais, numa necessária adequação entre a linguagem e o instinto que séculos de puritanismo e de absolutismo intelectual destruíram. A grande verdade rabelaisiana consiste na dialética da destruição e do triunfo e não tem condições de ser revelada pela inteligência e pela cultura oficial; enfim, ela constitui a força da cultura popular, daquilo que Bakhtin denomina a **estética do grotesco** e que poderíamos chamar também de **revolução carnavalesca**. Eis alguns elementos que permitem unir o carnaval aos temas carnavalescos: desmistificação do poder político e religioso, profanação do arbitrário místico e dos sacramentos e reabilitação instintiva das forças “baixas” da vida como sexualidade, nutrição e defecação; assim é que a inspiração popular e anárquica torna-se vitoriosa.

Como se vê já de início, os paralelos entre a obra de Bakhtin e as idéias de Hugo não são poucos nem fortuitos. Para esclarecer melhor estas e outras questões, algumas precisões teóricas se fazem necessárias. É importante distinguir os conceitos de carnaval e carnavalização para uma melhor compreensão do fenómeno (Cf. BAKHTIN, 1970). O carnaval não é um fenómeno literário, é uma forma de espetáculo sincrético de carácter ritual. É a transposição do carnaval para a literatura que Bakhtin chama de **Carnavalização**. Espetáculo sem rampa, sem separação entre atores e espectadores que comungam no ato carnavalesco, o carnaval não é espetáculo a que se assiste, mas do qual se participa. O carnaval põe o mundo de ponta-cabeça, é um mundo invertido; embora seus enredos se desenrolem no seio da Monarquia, Hugo neles introduz aquele elemento em princípio representativo da presença popular – Ruy Blas ou Hernani – que provoca a cisão com o mundo clássico, além da fratura do eu, e abre seu universo para algo além do mundo aristocrático do Classicismo. No carnaval ficam suspensas as leis, proibições e restrições; ocorre uma inversão da ordem hierárquica e de todas as formas de medo que isso acarreta: veneração, piedade, etiqueta. O carnaval opera a abolição de todas as distâncias entre os homens para substituí-las por uma atitude carnavalesca especial: **um contato livre e familiar**, um novo modo de relações humanas bem diferente das relações socio-hierárqui-

cas todo-poderosas da vida comum. Além da **familiaridade**, o carnaval instaura a **excentricidade**, categoria especial da percepção do mundo carnavalesco intimamente ligada 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 até certo ponto, problematizando as relações entre a nobreza e o 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. A partir da ótica romântica o carnaval não comete **profanações**; mas do ponto de vista do Classicismo, os sacrilégios e paródias de textos estão presentes no drama hugoano, ainda que de forma mitigada. De qualquer modo, 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* (BAKHTIN, 1970, p.171),

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 para 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 da Idade Média e do Renascimento.

Outros aspectos do carnaval e dos atos carnavalescos levantados por Bakhtin podem ser facilmente detectados em Hugo porque assimilados esteticamente e literariamente por sua produção, quer seja literária, poética ou dramática. Entre eles, um que marca e sintetiza a novidade do drama hugoano: a **entronização-destronamento do rei do carnaval**; na base do ritual de entronização-destronamento encontra-se a quintessência, o núcleo profundo da percepção do mundo carnavalesco: o *pathos* da destituição e da substituição, da morte e do renascimento. Como constata Bakhtin, o carnaval é a festa do tempo destruidor e regenerador (1970, p.172). De fato, a entronização-destronamento é um rito ambivalente que exprime o caráter inevitável e ao mesmo tempo a fecundidade da mudança-renovação; a entronização contém em si a idéia do destronamento futuro, é ambivalente já de saída. Nesse sentido, nada mais carnavalesco que a co-presença, no drama hugoano, de um bandido e proscrito (Hernani), que ama e é amado

Lídia Fachin

por uma dama da corte<sup>2</sup>; ou de um nobre decaído (Don César de 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<sup>3</sup>. Com efeito, no carnaval entroniza-se um escravo ou um bufão, isto é, o contrário de um verdadeiro rei; este constitui, segundo Bakhtin (1970, p.172), 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 carnavalescas 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, etc. 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, a um só tempo destruidor e regenerador.

Embora Hugo faça um uso muito específico da paródia, é importante lembrar que ela se caracteriza inicialmente pelo seu caráter carnavalesco: inseparável da sátira menipéia e de todos os gêneros carnavalescos em geral, 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 o **mundo invertido**. Daí decorre sua ambivalência. É assim que o drama satírico era, na origem, uma imitação cômica da trilogia clássica. Não se tratava, evidentemente, de pura negação do objeto parodiado. Tudo tem sua paródia, isto é, seu aspecto cômico, pois tudo renasce e se renova através da morte (Cf. BAKHTIN, 1970, p.175). Na paródia literária formal, no sentido estrito atual, o vínculo com a percepção carnavalesca do mundo desapareceu quase que inteiramente; entretanto, a paródia é o fenômeno que está mais próximo da revolução esté-

<sup>2</sup> A. Ubersfeld chama a atenção, no entanto, para o fato de que Hernani é a peça menos grotesca de Hugo: *Le V<sup>e</sup> acte est le merveilleux miroir en abyme du processus carnavalesque, quoique le carnaval proprement dit ne soit ici présent qu'en contrepoint, et sous la forme réduite de la fête aristocratique*. A. Ubersfeld, *Le roi et le bouffon*, 1974, p.500.

<sup>3</sup> *Dans le cas de Ruy Blas, c'est toute l'action qui est directement constituée par l'intronisation-détronisation du roi de carnaval. La détronisation du roi légitime ... est indiquée par ... l'exil de Salluste, l'absence ... du roi, le vide historique dénoté ..., le référent historique de la fin d'une dynastie*. Cf. A. Ubersfeld, *Le roi et le bouffon*, 1974, p.502.

## Victor Hugo e o drama carnalizado

tica que o drama romântico opera ao romper 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 Hutcheon (1991), 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, Hernani e Ruy Blas não são reis de paródia?

O carnaval é uma espécie de representação teatral de atos coordenados que emprega uma grande variedade de linguagens – gritos, cantos, mímica, danças rituais – e cuja simbólica opõe-se à cultura oficial. O tema do gigantismo, por exemplo, simboliza o triunfo do homem sobre a natureza. Os temas digestivos, sexuais, escatológicos, a relação copulação-nutrição e parto-defecação, as imagens corporais, a deterioração do sagrado (desqualificação dos deuses e dos espíritos malignos) constituem outras tantas características do mundo do carnaval que serão assumidas pela literatura carnalizada. Assim, os grandes temas da literatura primitiva estão muito próximos de nós, nas obsessões do mundo moderno, nas obras de Shakespeare, Goethe, Hugo e em grande parte da literatura moderna a partir de Lautréamont; *L'homme qui rit* por exemplo, é contemporâneo dos *Chants de Maldoror*, de Isidore Ducasse (Cf JUIN, 1976, p.294).

Após a leitura de Bakhtin o leitor fica inteirado da relação entre o conceito de **carnaval** e um certo número de aspectos do romantismo francês, de coincidências entre a reflexão de Bakhtin e a de Hugo<sup>4</sup>, notadamente no que diz respeito aos conceitos de **carnaval** e de **grotesco**; tais coincidências permitem mostrar a coerência da teoria hugoana, que se apresenta como um todo organizado visando diretamente a prática teatral. Hugo e Bakhtin analisam a decomposição do mundo antigo e sua influência direta sobre a literatura carnalizada. Tem razão A. Ubersfeld (1974, p.465) ao afirmar que Hugo parece dar ao grotesco uma base decidida e claramente filosófica – o dualismo cristão; com efeito, é o que Hugo 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 corpo ... (p. 21);*

*(a poesia) se porá a fazer como a natureza, a misturar nas suas criações, sem entretanto confundí-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito... (p. 25);*

<sup>4</sup> Bakhtin cita Hugo em *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, 1971, p. 52.

Lídia Fachin

*... 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': (p. 41-2),*

mas na verdade o dramaturgo atribui-lhe um fundamento sociológico e literário: grotesco = povo, o que inclui superstição popular, arte popular, personagens populares; mas pode ser lido igualmente como a imagem da força popular alienada.

Por outro lado, conforme observa Anne Ubersfeld (1974, p.465 et seq.), há em Hugo uma polissemia do grotesco, o qual se desdobra em:

- o cômico = o riso, que vai desde o riso franco até a paródia, que ela denomina **riso reduzido**;
- o feio, isto é, os ridículos, as enfermidades, as fealdades;
- o fantástico = a imaginação dramática;
- a superstição = a derrisão da lógica;
- o terror = o disforme;
- o horror = o horrível, que consiste no aprofundamento do grotesco esvaziado de sua força popular.

A polissemia está na própria raiz do grotesco, que é fecundo à medida que pressupõe a multiplicidade, que exclui o que Bakhtin chama de **monologismo do clássico**; os elementos do grotesco combinam-se para formar uma unidade literária que se encontra na menipéia. Para Hugo, trata-se da unidade do drama, **que funde sob um mesmo alento o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia** (p.36-7), unidade que deixa sempre transparecer os elementos com os quais é construída; para A.Ubersfeld, "*ces éléments apparaissent ainsi non comme hétérogénéité, mais comme cassure et ambivalence, liés à la nature même de ce que Bakhtine appelle Carnaval*" (1974, p.468).

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 romper com o monolitismo trágico; a literatura carnavalizada significa a inversão dos códigos culturais preexistentes; ela recusa toda e qualquer imitação e opõe-se à tradição: aliás, ela é 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. Derru-

## Victor Hugo e o drama carnavalizado

bemos 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...”(p.57), escreve Hugo no centro da *Préface*.

Hugo opera, com o drama romântico, uma ruptura com o discurso trágico; a tragédia é negada em sua unidade; Hugo reivindica a ruptura da 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 sublime” (p.25), preconizando assim a **harmonia dos contrários** (p.42) e consequentemente também a inversão e a ambivalência dos elementos dramaturgicos, pois a tragédia está comprometida com a lógica de seu discurso.

A própria unidade sociológica do universo trágico não resiste à destruição hugoana, pois a carnavalização supõe nos dramas a introdução do elemento popular, ao mesmo tempo em que o texto supõe a recusa de um universo social reservado às altas esferas. O drama hugoano está totalmente impregnado daquilo que Bakhtin chama de **excentricidade** e **união dos contrários** (*mésalliances*) como se verá. As antíteses constituem o cerne do drama de Hugo; na *Préface* há toda uma série de exemplos históricos em que, em virtude do cristianismo, se verifica a simultaneidade do alto e do baixo, do trágico e do bufão:

Como (o cristianismo), a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente **belo**, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz (p.25); ... de um lado, (o grotesco) cria o disforme, e o horrível; do outro, o cômico e o bufo (p.29).

Entretanto, o que o drama hugoano questiona não é simplesmente o discurso trágico clássico, mas também o discurso histórico; reivindicando a liberdade do poeta em relação à História, ele trabalha muito mais no nível da crônica do que da cronologia; sempre é bom lembrar Bakhtin, para quem a sátira menipéia, que está na base da carnavalização, libera-se dos constrangimentos históricos (1970, p.160); para Hugo o discurso histórico aparece não como providência ou vontade, mas como manifestação do destino cego; Cromwell, por exemplo, por maior que seja seu poder, jamais tem em suas mãos o controle da História; o discurso histórico é aqui negado em sua coerência lógica, mostrando assim a um só tempo sua contingência e a liberdade do drama, o que, segundo Bakhtin (1970, p.156), leva à destruição da unidade épica e trágica do homem e de seu destino; é por isso que Cromwell se mostra, em seu malogro histórico, como um rei provi-

Lídia Fachin

sório, grotesco e sublime, um bufão destinado ao destronamento, um verdadeiro rei de carnaval.

O que ocorre de fato no drama hugoano é um questionamento do sujeito, uma crise do sujeito em relação à estética clássica. A unidade do sujeito é abalada porque o substrato do sujeito clássico dissolve-se; o sujeito romântico não é mais uno, é a um só tempo **grotesco e sublime**.

Os demais actantes do drama de Hugo sofrem as conseqüências desse abalo do sujeito; a ironia da História inverte os papéis: o adjuvante > oponente, o oponente > adjuvante, isto é, eles trocam de função. O destinador, por sua vez, mostra como a Providência sofre um processo de desvalorização por conta do apagamento, da retração do discurso histórico; por isso torna-se um Destinador anônimo e silencioso. Numa tentativa malograda Hugo atribui então ao escritor o papel de Destinador ideal, já que a divina Providência abandonou suas marionetes humanas. Ao dar-se conta do equívoco, Hugo corrige seu rumo dentro do próprio manifesto romântico: refere-se a uma concepção metafísica e teológica que preside à epopéia e à tragédia; assim, o teatro dos antigos é **grandioso, pontifical, épico**, os atores são **sacerdotes**, e os jogos cênicos são **cerimônias religiosas**; como se vê, a dissociação do sujeito do drama arrasta consigo o sujeito transcendental.

Para Hugo “O teatro é um ponto de ótica” ([19-], p.61), o único lugar possível para a reconstrução da unidade perdida, de uma reparação da fratura do **eu**. Assim o grotesco não é somente a ruptura de uma tradição monológica e teológica; ele é a outra metade do sublime, um ingrediente do todo literário, e este último constitui a restauração da unidade entre o grotesco e o sublime, o Diabo e Deus. Na verdade, ao recusar uma problemática totalmente carnavalesca, a ideologia hugoana postula a existência do sublime, isto é, do **eu** que se tornou Deus; o grotesco não tem o poder de decretar a morte de toda e qualquer teologia, pois Hugo empenha-se não somente em reconstituir o **eu** pulverizado, mas em fazer ressurgir uma teologia do **eu**; daí a tensão entre o grotesco-ruptura e o grotesco-garantia do sublime. Mas então onde situar o sublime? Hugo acaba por instalá-lo **no grotesco**. Conseqüência: o sublime fica embaixo, constata o próprio Hugo. Mas, como analisa Anne Ubersfeld (1974, p.474), a característica do grotesco é de ser diálogo, de recusar *la voix qui parle du haut de son clocher, la voix qui parle “la langue hiératique”*; como então falar de “*um ponto de ótica*” (HUGO, [19-], p.61), de um centro? É que a lógica da teoria do grotesco é a fratura, a divisão, a cisão do teatro. (UBERSFELD, 1974, p. 474)

### As forças em jogo no drama carnalizado

Uma análise dos actantes do drama hugoano não pode furtar-se a indagar que tipo de relações e conseqüências a incidência do grotesco estabelece no sistema actancial de algumas peças de Hugo.

O SUJEITO do drama hugoano não é de fácil apreensão dado que por vezes ocorre uma inversão no nível da estrutura; com efeito, uma permuta entre sujeito e objeto pode ocorrer; assim, sob o signo da reversibilidade, podemos nos perguntar se, em vez de Hernani, por vezes o sujeito da peça homônima não é Doña Sol. No caso de *Ruy Blas* a dúvida é ainda mais pertinente, pois o papel oculto de Don Salluste – personagem secundária<sup>2</sup> – é decisivo, enquanto o herói homônimo do drama não tem praticamente ação nenhuma, ficando com o estatuto de personagem secundária ou de verdadeira marionete.

Ocorre que a característica essencial do sujeito em Hugo é sua dupla pertença, sua viagem entre dois espaços dramáticos, tal como o demonstra A. Übersfeld em *Le roi et le bouffon* (1974), percuciente estudo da obra do dramaturgo. O critério mais preciso da determinação do sujeito é a viagem; com efeito, se esses heróis podem viajar de um espaço ao outro é porque são polarizados, constituem objeto de solicitações que os fazem cindir-se. É óbvio então que só o acaso ou a pressão social não bastam para explicar o caráter ambivalente do sujeito na dramaturgia hugoana; o conjunto da representação do sujeito no drama de Hugo insiste nessa duplicidade da personagem.

Outro aspecto relevante dessa duplicidade localiza-se no nome do sujeito; ele tem um nome duplo, ou melhor, dois nomes correspondentes aos dois aspectos do eu; por exemplo, em *Hernani* instala-se um jogo entre os dois nomes do protagonista, quais sejam: Jean d’Aragon e Hernani; aparentemente um desclassificado dentro da nobreza, bandido e proscrito, que no entanto chega a ser ministro, a personagem de Hernani aparece também sob outras formas que ampliam a 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; no IIIº ato, apropriadamente denominado O BANDIDO, Doña Sol vai encontrar-se com Hernani mas é o rei que a está esperando e que, disfarçado sob uma máscara, a seqüestra; 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

## Lídia Fachin

duas personagens masculinas em foco e no interior de cada uma delas. Em qualquer dos casos, ambos constituem legítimos reis de carnaval. Revelando sua verdadeira identidade ao rei, Hernani=D. Juan d’Aragon explicita, na cena 3, as razões de seu ódio por D. Carlos: além da rivalidade amorosa, seu pai fora outrora injustamente executado pelo monarca. No entanto, o rei se prevalece de sua condição e ironicamente recusa a proposta de duelo que Hernani lhe faz – afinal o rei não pode se rebaixar –, e chama-o de *Seigneur bandit*, feliz expressão que congrega e confirma o estatuto carnalizado do actante. Mas Hernani / D. Juan d’Aragon questiona a instituição mesma da realeza e desrespeita o rei tratando-o por *você (tu)*: “*Crois-tu donc que les rois à moi me sont sacrés?*” (II,3); mas de novo a cisão do sujeito se manifesta quando Hernani vai agir; fica dividido entre a exigência de vingança e a de honra: não pode matar um homem desarmado. No IIIº Ato, cena 1, enquanto Doña Sol se prepara para casar-se com D. Ruy, um peregrino – na realidade Hernani disfarçado com roupas de peregrino – pede para abrigar-se no castelo; traz a notícia de que o rei teria matado Hernani e seu bando (cena 2); ao ver Doña Sol belíssima em seu vestido de noiva (cena 3), Hernani se crê traído; mais uma vez a indumentária decide a identidade do herói grotesco, carnalizado: Hernani tira sua roupa de peregrino e veste seu traje de montanhês, provocando estupefação nos circunstantes. Ocorre que o rei também ama Doña Sol, o que complica ainda mais as situações dramáticas e as relações entre os actantes do drama. Por ocasião da eleição do rei D. Carlos para Imperador do Santo Império romano-germânico, Doña Sol vê, surpresa, Hernani juntar-se aos grandes de Espanha e reivindicar, à luz do sol, sua verdadeira identidade: Don Juan d’Aragon que cessa enfim de ser um proscrito; é nesse momento que Hernani plural recupera sua unidade; mas recuperando-a, deve morrer; assim, D. Ruy, mascarado vem, na noite de núpcias, cobrar de Hernani o cumprimento de um pacto anteriormente aprazado: Hernani deve morrer. Não sem razão ele havia declarado, na cena 4: “*Je suis une force qui va!*

*Agent aveugle et sourd des mystères funèbres*” (III,4).

O mesmo processo é retomado em *Ruy Blas* com um grau maior de complexidade; todo o enredo da peça é construído em cima de um grande quiproquó entre os dois nomes: Ruy Blas e Don César de Bazan. Ruy Blas, criado de D. Salluste, é órfão nascido em meio popular; morto de fome e vestindo-se com uma libré de lacaio, é no entanto cheio de grandes ambições e apaixona-se perdidamente pela rainha; por interesses outros, D. Salluste veste-o com um magnífi-

co traje transformando-o em grande Senhor e o apresenta como Don César, que voltou do Peru (I,5); Ruy Blas torna-se Primeiro Ministro sob a proteção da Rainha, de quem é amante (III,1); ameaçado por D. Salluste, Ruy Blas revela à Rainha sua verdadeira identidade, a de laçaiio; a Rainha nega-lhe o perdão solicitado, o que o leva a envenenar-se; é então assim que ele recupera sua verdadeira identidade na unidade: Ruy Blas=D.César=Zafari; no entanto, faz-se mister dizer que, no interior da ficção, existe realmente um Don César de Bazan, que não é o mesmo que Ruy Blas; é um salteador, folgazão divertido que dissipou toda sua fortuna e tinha apenas assumido a identidade daquele, inclusive usando um casaco de Ruy Blas, o que ocasiona todos os quiproquós e conseqüências imagináveis; quando a personagem não pode usar dois nomes ela usa uma máscara, que tanto pode ser uma máscara material, isto é, um disfarce, quanto a dissimulação de sua identidade. A duplicidade do sujeito é constitutiva do drama; se drama houver é porque há uma fratura, uma cisão do eu-sujeito.

Há ainda um outro aspecto do sujeito que o estudo de A. Ubersfeld enfatiza: o caráter essencial do sujeito hugoano é o de ser um monstro; no entanto, a noção de monstro não tem conotação moral; monstro é aquele ser de quem se exige que assuma dois seres contraditórios: “*Tout héros hugolien est naturellement centaure, sirène, Pégase, Chimère, lieu de deux natures incompatibles*” (UBERSFELD, 1974, p.481); Hernani constitui um exemplo do caráter constrangedor da monstrosidade em Hugo; ele morre porque não pode ser ao mesmo tempo o rebelde Hernani e D. Juan d’Aragon, grande Senhor nobre; como se viu, o mesmo ocorre com Ruy Blas, pois não pode assumir-se simultaneamente enquanto criado impostor e ministro genial. Nesse sentido é relevante a importância da indumentária, que assinala a mudança de condição social e legal do actante, pois funciona como documento de identidade, uma espécie de segunda pele que, a rigor, pode ser decodificada como homenagem ao teatro enquanto estudo da psicologia das personagens. Mais uma vez constata-se igualmente a incidência da sátira menipéica que, feita de contrastes violentos, acaba por construir oximoros: imperador que se torna rei, bandido que não o é, bandido generoso, riqueza e pobreza, decadência e purificação; esta é aliás a figura por excelência da construção de personagens hugoanos dentro da teoria do grotesco; segundo Bakhtin, a menipéica é um gênero formado na época da decadência da tradição popular, da desagregação das normas éticas que constituíam o ideal antigo de *bienséance*; trata-se de um tempo de gestação e de preparação de uma nova religião universal: o cristianismo (BAKHTIN, 1970, p.165-6); aqui ecoa, mais uma vez, o discurso hugoano.

Lídia Fachin

O sujeito hugoano não se apresenta entretanto unicamente como o lugar de inscrição de uma antítese banal; ele é principalmente o herói de uma busca, a da unidade do ser, que no entanto ele jamais conseguirá atingir. É por isso que uma das características da monstrosidade do sujeito hugoano é a positividade. Se Hugo escolhe o monstro como sujeito da ação é porque o sujeito cindido, dividido, incapaz de encontrar sua unidade é importante para sua estética; ele evita, na constituição do sujeito, toda e qualquer manifestação de lógica, de coerência, tudo o que poderia fazer da personagem um indivíduo uno, psicologicamente compreensível. É por um discurso dúbio que o sujeito se afirma; é necessário que ele tenha o rosto de Janus bifronte. Se Ruy Blas mostra aos cortesãos seu rosto de ministro, para Don Salluste e para a Rainha ele reivindica sua identidade de criado.

Um outro aspecto relevante para a compreensão do sujeito hugoano é seu caráter de exceção e fragilidade; na realidade ele não é feito para assumir-se como sujeito; assim, o bandido Hernani é claramente denotado como o fora-da-lei, aquele que se destina ao cadafalso, e cuja única perspectiva é a morte violenta. O criado Ruy Blas, sem nenhuma existência social, frágil, criatura produzida por seu senhor, Don Salluste, conquista lentamente, no decorrer da peça, a autonomia do sujeito, ele que tinha ciúmes do rei e acreditava não passar de uma sombra. É a duplicidade que gera a fraqueza cuja identidade é inconfessável. O caráter de “dupla pertença” delimitava a fratura interior do sujeito e a impossibilidade de recuperar sua unidade. A restauração dessa unidade, que ele consiga ou não chegar ao nível da realeza (Ruy Blas por amor da Rainha), postula uma revolução: os assassinios do rei e de Don Salluste e a conjuração de Hernani, constituem tentativas – de restauração da unidade perdida – geralmente condenadas ao malogro; a unidade do eu só se recupera com a destruição de uma parte de si que é ao mesmo tempo o todo de si; efetivamente, ao matar Ruy Blas, Don Salluste mata ao mesmo tempo César de Bazan, ministro que a Rainha ama; conseqüentemente, o assassinio de Salluste e o suicídio não são duas ações diferentes, mas um só e mesmo ato.

Outro aspecto relevante nessa questão do sujeito hugoano é a recusa do sujeito histórico, a exemplo do que ocorre com o discurso da História, como se constatou. Em *Ruy Blas* a ausência do Rei é um motivo de dupla face, cujo corolário é a onipotência da Rainha, ainda que negada pelo paralelismo /oposição mulher/rainha: “*Devant cet homme-là, je ne suis qu’une femme*” (*Ruy Blas*, II,1); afirma-se assim mais claramente a oposição *lugar histórico x fraqueza individual* que

impede o soberano de ser, no drama hugoano, sujeito do drama: “*Que c’est faible une reine, et que c’est peu de chose!*” (*Ruy Blas*,II,2).

Em *Ruy Blas* o divórcio entre o sujeito da fábula e o sujeito histórico provoca a perda deste no interior de um grupo: o rei ausente, escondido atrás de uma cortina assiste às deliberações do Conselho numa sessão em que a Espanha se torna objeto de partilha entre os conselheiros (*Ruy Blas*,III,1); aqui o sujeito histórico fracionou-se, pulverizou-se em uma série de tiranetes, de privilegiados.

Ruy Blas, travestido de aristocrata, então assimilado, vê-se forçado a comprometer-se com a condição dos “lobos”, inexoravelmente identificado com eles, obrigado a servi-los ou então desaparecer; o jogo dos pronomes (o **nós** de rei do ministro intercalado pelo **eu** da suplicação do criado, o **vós** que dá lugar ao **tu** do senhor assinala a despersonalização de Ruy Blas. O divórcio do sujeito da fábula e do sujeito histórico impede qualquer personagem de fazer-se sujeito da história. A fraqueza do sujeito histórico subtrai-lhe qualquer direito à supremacia na fábula. Assim, Ruy Blas é negado em sua vocação histórica por causa de sua condição de criado.

Segundo A. Ubersfeld, a dramaturgia de Hugo é uma dramaturgia do sujeito volatilizado, do sujeito confrontado com o perigo. O sujeito hugoano é o sujeito de duas narrativas diferentes; Ruy Blas é amante e ministro numa narrativa e adjuvante em outra. O nó da ação representa, em Hugo, o ponto em que o sujeito toma consciência de sua fratura interna e da impossibilidade de supri-la, como é o caso do retorno de Ruy Gomez no meio do Vº ato de *Hernani*.

Todo drama hugoano (à exceção de *Les Burgraves*) termina pelo aniquilamento brutal do sujeito confrontado com seu malogro radical; nesse caso, muito freqüentemente ele só recupera sua identidade quando destruído. O Eu cindido, só na cisão encontra seu lugar: é o caso de Ruy Blas, que é reconhecido por seu nome e sua identidade no momento em que escolhe morrer; o eu é arrastado em seu não-reconhecimento. Daí podermos afirmar, com A. Ubersfeld, a impossibilidade de existência de um sujeito grotesco (1974, p.490). Na medida em que o grotesco é derrisão do sujeito, ele tende a implodir se participar das ilusões de poder deste.

Ruy Blas só recupera a função de sujeito da qual foi brutalmente despojado no ato III, cena 4, ao assumir o papel do verdugo, unindo as duas funções do grotesco: o bufão e o carrasco. Na medida em que o grotesco é sempre povo, o carrasco também é elemento popular, força a serviço da realeza na esperança de

Lídia Fachin

se voltar contra ela. Em compensação, o bufão não dispõe da força e acaba por imitar o senhor, como Triboulet ou Ruy Blas.

O questionamento do sujeito em sua relação com o objeto estende-se ao conjunto dos actantes do drama de Hugo. Em primeiro lugar, todo actante do drama hugoano tem vocação para sujeito em decorrência da inversão dramaturgica; em segundo, o questionamento do sujeito é questionamento do **eu**, de tudo aquilo que pode dizer **eu** no decorrer do drama. Assim, o movimento próprio do sujeito-objeto hugoano é o de restaurar a unidade do **eu** ainda que na morte. A transformação do **eu** em monstro na presença do Outro configura uma relação insuportável que determina a ação do sujeito ou a reação do objeto; Ruy Blas recusa-se a ser o Jocrisse, o criado que apanha; nesse caso, o trágico define-se como recusa de mostrar-se monstro ou bufão, isto é, grotesco, diante do Outro. Nesse sentido o grotesco, em sua forma mais radical, é investido na relação fundamental do sujeito e do objeto, definindo desse modo uma certa forma de ação dramática. A positividade só existe se consistir na aceitação, por parte do sujeito, da monstruosidade irrecuperável da dupla natureza. No drama hugoano, o que é o bem para o bufão e para o criminoso? Consiste em serem amados apesar de sua monstruosidade. Mesmo sendo a Bela, o personagem hugoano tem vocação para ser a Fera, leia-se: **grotesco**. (Cf UBERSFELD, 1974, p.492).

Quanto ao par Adjuvante-Oponente, a reversibilidade funcional desses dois tipos de actantes é a um só tempo o signo e a prova da ambivalência fundamental; com efeito, todo Oponente é Adjuvante num dado momento; por exemplo, a fábula de *Hernani* faz de Don Carlos e Ruy Gomez alternativamente o adversário e o apoio do jovem casal. Toda ação hugoana é ritmada pela inversão que faz do adjuvante de há pouco o oponente de amanhã, em função das mesmas leis fatais. As motivações psicológicas são indiferentes: a única coisa que conta é a **função**, que comporta a reversibilidade; Don Salluste mascara e desmascara Ruy Blas, ajuda-o e o destrói. Daí decorre o papel estrutural do **irmão**, adjuvante/opponente típico: Don César, “irmão” muito amado de Ruy Blas, desfaz ponto por ponto a rede de precauções do herói no IVº Ato (Cf UBERSFELD, 1974, p.493).

Mais que qualquer outro, o personagem grotesco assume a ambigüidade; ele é por natureza oponente-adjuvante de seu senhor; o oponente sem essa ambigüidade deixa de ser indivíduo e se transforma em grupo, como é o caso dos ministros de Ruy Blas. Mas ocorre também de o adjuvante/opponente atomizar-se, fragmentar-se e por vezes dividir-se; é o caso dos ministros de Ruy Blas que se entredevoram. Como se pode constatar, a figura monolítica do vilão recua, ape-

sar dos aspectos melodramáticos que o drama de Hugo recupera depois da experiência na *Comédie Française*.

O fato é que, não só através da carnavalização, mas principalmente por causa dela, Hugo faz-se o porta-voz e o agente provocador de uma revolução estética que atingirá o drama de maneira profunda, avassaladora 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, por exemplo, 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 – os poucos que tentaram acabaram dissipando-se na morte, no Nada – Hugo abre assim mesmo as portas para a entrada do povo ou pelo menos de mais gente – da burguesia, por ex. – que não simplesmente a nobreza/aristocracia em cena. Com efeito, seu projeto é de unificar o público, esse público-povo, destinatário ideal de sua mensagem, público que ele sonhara criar através do drama. Mas as dificuldades não são poucas, como o atesta o Prefácio de *Ruy Blas* que supõe uma divisão do público – a multidão, as mulheres e os pensadores: “*le mélodrame pour la foule; pour les femmes, la tragédie qui analyse la passion; pour les penseurs, la comédie qui peint l’humanité*” (1971, p.31) –, divisão que Hugo quer eliminar a todo custo; com efeito, há um público popular que prefere o melodrama, e uma elite que aprecia a tragédia: que o diga a história da estréia de *Hernani* em 1830.

Efetivamente, *Hernani*, escrito em 1829 e estreado a 25 de fevereiro de 1830, marca o triunfo do drama romântico. A data da estréia é o dia de uma Batalha – que fica conhecida como ‘*la Bataille d’Hernani*’ – e de uma vitória, contadas ambas por Théophile Gautier em sua *Histoire du Romantisme*. Com efeito, para os autores românticos é na *Comédie-Française* que é preciso empreender um combate e vencê-lo; ora, o Théâtre-Français é um teatro de elite, que goza de uma posição social e por isso mesmo abriga todas as resistências. Os autores clássicos pedem, desde 1809 ao rei Charles X para proibir a entrada de produções modernas – leia-se: “românticas” – no santuário da tradição. Mas o rei de uma monarquia burguesa responde: “*Je n’ai comme tous les Français qu’une place au parterre*” (UBERSFELD, 1989, p.60); é isso que vai permitir a encenação de *Henri III et sa cour* de Alexandre Dumas.

Mas a encenação de *Hernani* comporta sobretudo um problema político: três dias antes da estréia, V. Hugo publica um manifesto provocador no qual

Lídia Fachin

afirma que o romantismo não é outra coisa senão o liberalismo em literatura<sup>5</sup>. Assim, além dos *ultras* (partidários radicais da monarquia), Hugo tem contra si os liberais, cujo chefe, A. Carrel, é colaborador do jornal *Le National*, órgão da alta burguesia financeira; inconformado com a liberdade excessiva das pessoas ele se pergunta o que é que a liberdade na arte acrescentará à liberdade e ao bem estar de cada um; e completa dizendo que já existe no teatro uma arte para o povo: o melodrama. Fica então claro que o que está em jogo não é apenas a liberdade artística, ou a possibilidade de uma revolução no teatro, mas o próprio princípio da arte popular (UBERSFELD, 1989, p.64).

Para permitir a encenação de *Hernani* a censura lhe impõe retoques, até mesmo cortes. Muito se falou das intrigas da imprensa e dos salões mas, no dizer de A. Ubersfeld, as histórias e boatos que envolveram essa peça foram exagerados (1989, p.62); no entanto P. Richard chega a falar de um complô – montado com boatos e citações deformadas – contra a encenação de *Hernani*<sup>6</sup>. O fato é que V. Hugo mais a juventude intelectual do momento – poetas de 20 anos, pintores, escultores, músicos, escritores – todos vestidos livremente, vão formar a claqué cujos membros serão vistos como vagabundos sórdidos pela imprensa e pela crítica. As claques são habituais nesse momento, mas a dessa noite é gratuita: instala-se na platéia e nas primeiras galerias e derrubará a **oposição clássica** instalada nas poltronas e frisas; os românticos jogam papel picado nas perucas e roupas dos clássicos; Balzac, então com 31 anos, é atingido no rosto por um pedaço de repolho; um jovem romântico insulta uma senhora idosa: “Não ria, senhora: está mostrando sua dentadura!” (HUGO, 1964, p.14, nota 3).

Apesar dos incidentes burlescos ( a claqué de jovens, trancada no teatro durante horas antes da representação, bebeu, comeu e... urinou, uma vez que os locais apropriados ficaram fechados), apesar do famoso “colete vermelho” e da cabeleira leonina de Gautier – então com 19 anos – que chocou o público conservador, a peça faz um grande sucesso, inclusive de bilheteria: os espectadores ficam estupefatos diante de tanta força, de tanta intensidade, sacudidos pela violência das situações.

Mas os adversários não permanecem tranqüilos e a batalha dura até o começo de março; aparecem muitas paródias da peça. Os críticos – com exceção de *Le Globe* – comportam-se desastrosamente. Mesmo Sainte-Beuve, famoso

---

<sup>5</sup> “*Le Romantisme tant de fois mal défini n’est, à tout prendre ..., que le libéralisme en littérature*”. Cf. Hugo, la Préface de *Hernani*. 1964, p.30.

<sup>6</sup> Préface de *Hernani*, 1964, p. 14-15.

crítico do século XIX, e que defende *Hernani*, não escreve na *Revue de Paris* o artigo que dele se esperava.

O que fica claro, nisso tudo, é a presença forte e abundante da carnalização que se patenteia até mesmo nos hábitos das novas gerações, na mudança do “gosto”, na presença marcante do elemento vulgar e popular dentro e fora da ficção. É nesse contexto que as características melodramáticas do teatro romântico enquanto manifestações carnavalescas tornam-se determinantes para a guinada estética que se produz na questão do gosto. Com efeito, o melodrama está presente de diferentes maneiras em *Hernani*: o espaço onde se encontra o túmulo de Carlos Magno é eloqüente nesse sentido, evocando lugares caros igualmente ao romance gótico e ao melodrama; os acessórios – o punhal, o frasco de veneno – com que Doña Sol e Hernani se suicidarão; os disfarces usados por certas personagens; os esconderijos; o pacto entre D. Ruy e Hernani; o maniqueísmo das antíteses, presente até mesmo no título da peça; os lances inesperados, o patético – todos elementos sem dúvida portadores de forte carga carnavalesca.

A importância da encenação transparece na descrição que V. Hugo faz da indumentária, mas igualmente das indicações cênicas que oferece; ele imagina, ao contrário do espetáculo da tragédia clássica, um espetáculo grandioso e variado: escolta real, sinos, tochas, espadas, entrada militar, conjuração, indumentária variada, cenário minuciosamente descrito. A figuração, numerosíssima, coloca multidões em cena e já prelude o cinema. Na realidade *Hernani* foi escrito antes de 1830, ano fértil em participação popular. Até então V. Hugo dirigira-se a espectadores, mas agora dirige-se à multidão que ele acredita dever instruir e divertir.

O caráter social do drama de V. Hugo vai manifestar-se em *Le Roi s’amuse* que, encenado em 1832 no Théâtre-Français, é proibido no dia seguinte por ser considerado ultrajante aos bons costumes. Em 1833 com *Lucrece Borgia* as intenções sociais do poeta permanecem de pé: a peça trata da maternidade que purifica a deformidade moral. A partir dessa data, o teatro para Hugo como para Vigny se torna uma tribuna. *Marie Tudor* (1833) e *Angelo* (1835) retomam preocupações sociais. No prefácio de *Angelo* V. Hugo escreverá, entre outras coisas: “Outrora, o poeta dizia: o público. Hoje, o poeta diz: o povo” (DÉDÉYAN, 1982, p. 234), o que, de certo modo, recupera a um só tempo as propostas estéticas e sociais do famoso *Do grotesco e do sublime*; efetivamente, o drama hugoano responde ao gosto de um novo público.

Com *Ruy Blas* (1838) V. Hugo quer criar uma nova fórmula; exige, para o papel principal, Frédérick Lemaître, o imortal criador de Roberto Macário; a

Lídia Fachin

peça marca a volta de Hugo ao drama sombrio e melodramático; o autor procura ser fiel às grandes idéias da Préface de *Cromwell*, buscando a mistura de gêneros e principalmente as antíteses, como se viu. O problema social, novamente colocado, denuncia a injustiça da hierarquia social; entretanto, o laçao é superior ao grande senhor, de quem é vítima. Aqui também fazem-se presentes algumas reminiscências do melodrama: os disfarces, o envenenamento de Ruy Blas, o pacto diabólico com D. Salluste.

*Les Burgraves* (1843) constituem uma nova concepção de drama; trata-se na verdade de um melodrama épico com vestígios de Ossian e do romance gótico: disfarces, veneno e contra-veneno, caverna misteriosa, frasco para reanimar uma semi-morta, reconhecimento, atmosfera épica, sem esquecer a preocupação social.

A *Querelle des Anciens et des Modernes* desferira, ainda em pleno século XVII, um golpe fatal no princípio clássico da imitação dos antigos; ao introduzir o valor **originalidade**, os românticos rompem definitivamente com a tradição. 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* (HUGO, 1968, p.106); aliás, as mudanças já vinham ocorrendo desde o século 18, com manifestações de caráter individual dos críticos. E Hugo revelou-se capaz, nesse contexto, de catalizar 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 e 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-Moisés (1998, p.10). 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 valores. Para Sainte-Beuve, **criticar é julgar**; para Kant, o julgamento moderno faz um juízo reflexivo; não se julga a partir de critérios, mas ao julgar criam-se critérios, destaca Perrone-Moisés (1998, p.16). Um pouco à maneira dos escritores críticos do século XX – mas guardadas as devidas proporções e respeitada a história da

## Victor Hugo e o drama carnalizado

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 Hugo.

### Referências

BAKHTIN, M. **La poétique de Dostoïevski**. Traduit du russe par Isabelle Kolitchef. Paris: Seuil, 1970.

BAKHTIN, M. **L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance**. Traduit du russe par Andrée Robel. Paris: Gallimard, 1971.

DÉDÉYAN, C. **Le drame romantique em France**. Paris: SEDES/CDU, 1982.

HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**: tradução do prefácio de Cromwell. Tradução de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, [19-].

HUGO, V. **Hernani**. Paris: Larousse, 1964.

HUGO, V. **Cromwell**. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.

HUGO, V. **Ruy Blas**. Paris: Larousse, 1971.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JUIN, H. Victor Hugo des profondeurs. **Lectures du XIXe Siècle**, Paris, v.1, 1976.

LE CLÉZIO, J. M. G. La révolution carnavalesque. **La Quinzaine Littéraire**, 1 au 15 fev., p.3-5, 1971.

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

UBERSFELD, A. **Le roi et le bouffon**: etude sur le theater de Hugo de 1830 à 1839. Paris: José Corti, 1974.

UBERFELD, A. Le moi et l'histoire. In: JOMARON, J. **Le théâtre en France**. Paris: Armand Colin, 1989. v.2.

• • •

Lídia Fachin

**Resumo:** Na esteira de Kant, Hegel e Stendhal, V. Hugo estabelece os fundamentos do drama romântico na França. O exame de *Hernani* e de *Ruy Blas* revela uma escritura mediada sobretudo pelas categorias da carnavalização. Assim, V. Hugo lê a tradição clássica para dela distanciar-se e definir o futuro das formas e dos valores e propõe, com *Do grotesco e do sublime*, um novo cânone para sua própria tradição.

**Palavras-chave:** Romantismo e Liberalismo; carnavalização; cânone e subversão; recepção e valor.

**Abstract:** Following Kant, Hegel and Stendhal, Victor Hugo establishes the basis for Romantic Drama in France. The study of *Hernani* and of *Ruy Blas* reveals an écriture mediated mostly by the categories of carnivalisation. Thus, Victor Hugo interprets the classic tradition to depart from it and define the future of the forms and values and proposes, in *Do Grotesco et do sublime*, a new canon for his own tradition.

**Keywords:** Romanticism and Liberalism; carnivalisation; canon and subversion; reception and value.