

Daniela Mantarro Callipo

**A recepção crítica
das peças de Victor Hugo
na França e no Brasil**

Resumo

As primeiras peças de Victor Hugo foram responsáveis por uma verdadeira revolução na história da Literatura Francesa, mas não tiveram pronta aceitação por parte de toda a crítica, que se dividiu entre os partidários dos românticos e, portanto, das novas ideias difundidas pelo *Cénacle*, e os clássicos, adversários dos jovens escritores que abraçaram os preceitos hugoanos. No Brasil, a reação foi posterior, mas idêntica. Embora não se encontrem nos jornais discussões a respeito da nova escola, as novas ideias foram, em princípio, rejeitadas pelos intelectuais brasileiros e, alguns anos mais tarde, adotadas pelos escritores que desejavam criar um teatro nacional baseado nos princípios defendidos por Victor Hugo, porta-voz do movimento romântico.

Palavras-chave: Teatro hugoano, recepção crítica, França, Brasil

Résumé

Les premières pièces de Victor Hugo ont été les responsables d'une véritable révolution dans l'histoire de la Littérature Française, mais elles n'ont pas eu une acceptation immédiate de la part de la critique, qui s'est partagée entre les partisans des romantiques et, par conséquent, de nouvelles idées diffusées par le Cénacle, et les classiques, les adversaires des jeunes écrivains qui ont embrassé les concepts hugoliens. Au Brésil, la réaction a été postérieure, mais identique. Quoiqu'on ne trouve pas dans les journaux des discussions à propos de la nouvelle école, les nouvelles idées ont été, au début, rejetées par les intellectuels brésiliens et, quelque temps plus tard, adoptées par les écrivains désirant créer un théâtre national basé sur les principes défendus par Victor Hugo, le porte-parole du mouvement romantique.

Mots-clés : Théâtre hugolien, réception critique, France, Brésil

O prefácio da peça *Cromwell*, publicado por Victor Hugo em 1827, é hoje considerado um manifesto do romantismo francês, lido e apreciado pelos escritores brasileiros no século XIX, que adotaram seus preceitos a fim de criar um teatro nacional. Entretanto, a sua aceitação não foi pacífica entre nós, como também não o foi na França, provocando discussões entusiasmadas entre os admiradores da nova escola e seus inimigos.

A peça foi discutida, analisada, recebeu louvores e críticas sem ao menos ter sido encenada. Em 11 de dezembro de 1827, o jornal *Le Figaro* traz um artigo de primeira página, não assinado, a respeito do drama criado pelo então jovem e célebre poeta. Ponderado, o articulista busca ver as qualidades e os defeitos do drama; consciente, percebe estar diante de uma revolução e de um líder competente; crítico, rejeita a escolha do termo *grotesco*, por considerá-lo inadequado, “falso, forçado e de extremo mau gosto”, sugerindo o termo *cômico* para substituí-lo. O colaborador do *Figaro* afirma ainda estar de acordo com a doutrina exposta por Victor Hugo, mas aponta algumas contradições feitas pelo escritor na criação de seu novo *sistema* teatral, como a escolha entre verso e prosa, e o respeito à regra das três unidades. É importante observar que um dos primeiros críticos da peça *Cromwell* já consegue vislumbrar o alcance que o prefácio terá, chamando-o “profissão de fé”, “manifesto de guerra”, “proclamação que ele (Victor Hugo) empunha antes de entrar no território inimigo” (*Le Figaro*, 1827, p. 01). Muitos anos mais tarde, em 1874, Théophile Gautier resumirá as impressões que o prefácio causou nos jovens escritores: “La préface de *Cromwell* rayonnait à nos yeux comme les Tables de la Loi sur le Sinaï, et ses arguments nous semblaient sans réplique” (p. 05).

De fato, também aqui no Brasil o prefácio tornou-se conhecido pelos críticos posteriores como um “manifesto que era o programa e a síntese do Romantismo”, (PARANHOS, 1937, p.21), no qual Hugo pôs “abaixo todas as convenções, começando pela vetusta lei das três unidades que os trágicos da Renascença haviam tomado a Aristóteles”. (BOSI, 1985, p.105).

Na verdade, Hugo não estava dizendo algo novo, mas foi o porta-voz do movimento que ele liderava: “Hugo codificou em seu Prefácio de 1827, décadas de

* Daniela Mantarro Callipo - Professora Doutora do Departamento de Letras Modernas da UNESP/Assis

discussões sobre os fundamentos do drama, que haviam começado no século XVIII” (MORETTO, 2003, p. 13).

A peça *Cromwell* não foi encenada e Hugo continuou a se dedicar à poesia. Entretanto, em 1829, estreava na *Comédie Française*, a peça *Henri III et sa cour* de Alexandre Dumas. Seu retumbante sucesso reacendeu as discussões acerca do teatro clássico e romântico. Os jovens escritores reuniam-se na casa de Victor Hugo, constituindo um grupo que se chamava *Cénacle*, cujo objetivo era, de uma vez por todas, destruir as regras preconizadas pelo classicismo e propor uma nova escola, com leis próprias, que revigorassem a Literatura Francesa.

Hugo começou, então, a preparar a peça *Hernani*. Em seu *Histoire du romantisme* (1874), Théophile Gautier rememora os ensaios, os temores, a determinação dos jovens românticos, o desprezo pelas regras clássicas, e o tumulto provocado antes mesmo de sua encenação. Segundo Gautier, no dia 25 de fevereiro de 1830, todos se prepararam para a guerra, chegando muito cedo ao *Théâtre Français* ainda sem iluminação, onde ficaram esperando por sete horas, até que as portas se abrissem e o público começasse a chegar. Os candelabros foram acesos, a animosidade começou a tomar conta da plateia e, finalmente, as cortinas se abriram. Na primeira cena, a serva Josepha Duarte ouve três batidas na porta e pergunta à sua senhora, que esperava pelo amante:

DONA JOSEFA, *seule*.

Elle ferme les rideaux cramoisis de la fenêtre et met en ordre quelques fauteuils. On frappe à une petite porte dérobée à droite. Elle écoute. On frappe un second coup.

Serait-ce déjà lui ?

Un nouveau coup.
C'est bien à l'escalier

Dérobé.

Un quatrième coup.

Vite, ouvrons! (HUGO, 1979, p. 545)

O *enjambement* audacioso foi o estopim da altercação. Ainda segundo Gautier, um partidário do classicismo, “admirador de Voltaire”, teria vociferado: “a orgia já começa na primeira palavra! Quebram os versos e os jogam pela janela!” (GAUTIER, 1874, p. 10, trad. nossa). Um romântico retrucou entusiasmadamente, a discussão tornou-se violenta, bengalas, cadeiras, chapéus foram atirados, enquanto as damas

aplaudiam o que Gautier descreve como uma luta entre dois sistemas, dois partidos, dois exércitos, duas civilizações que se odiavam cordialmente, prontas para o confronto. No final da apresentação, Victor Hugo foi ovacionado pelos românticos, vaiado pelos clássicos, que saíram vociferando do teatro. A noite da estreia tornou-se conhecida como a *Batalha do Hernani* e passou para a História como o evento que marcou o fim do classicismo na França. Mas, a leitura dos jornais da época mostra que os clássicos não se deixaram derrotar de forma tão pacífica.

Dois dias depois da encenação de *Hernani*, o jornal *Figaro* publica uma crítica à peça na primeira página. O articulista louva o poeta Victor Hugo, que deveria ser respeitado, mas não admite as inovações feitas no teatro.

Le poète existe dans M. Hugo ; un poète avec de la pensée, du mouvement, de la couleur, des enthousiastes et des détracteurs, toutes les conditions qui font le poète. Mais le drame ? Mais *Hernani* ? Mais cette lointaine Amérique ? cette Italie qui fuit, et dont nous avons cru apercevoir les hautes montagnes, les bois sacrés et le ciel bleu dans ce vague lointain qui fuit toujours ? L'Italie n'est pas encore là ; le drame nouveau n'est pas là. Ce sont encore là les vieilles formes dramatiques, la vieille méthode, nos antiques règles (notez bien que j'en dis pas de mal). Otez l'ode d'*Hernani*, ôtez le dialogue heurté comme le faisait Shakespeare, ôtez le poète du moyen âge qui se cache, vous aurez une tragédie commune, un drame mal fait. (*Figaro*, 27 de fevereiro de 1830)

12

Como se vê, o articulista não vê inovações na peça *Hernani*, a não ser em relação à forma, que ele não aprecia. Segundo o crítico, Victor Hugo obedece às antigas leis, mesmo ao desprezá-las, pois se serve do antigo sistema para construir seu drama.

As críticas continuam. Em dezembro de 1833, Désiré Nisard publica o "Manifesto contra a literatura fácil" na *Revue de Paris* (p.10-11). Sem citar explicitamente o nome de Victor Hugo, o partidário de um classicismo intransigente ataca os três gêneros mais apreciados pelos românticos: o romance, o conto e o drama. Este último, segundo o crítico, parecia ter sido escrito pelo diretor de teatro e a atriz da moda, depois de saírem de um restaurante, sobre os ombros nus da atriz, que teriam servido de mesinha. Esse tipo de drama, com suas teorias e prefácios impertinentes, condenaria ao pecado da tolice e da ignorância.

Imediatamente, Jules Janin, que foi, aliás, o único escritor elogiado por Nisard, reage em nome dos românticos, publicando o *Manifeste de la jeune littérature, Réponse à M. Nisard*, na mesma *Revue de Paris* em janeiro de 1834. Janin identifica “três grandes injustiças” no manifesto de Nisard: a primeira seria a escolha do nome *littérature facile*, por considerá-la uma palavra vazia, injusta, vaga, inadequada para caracterizar a única literatura naquele momento que divertia, atraía a atenção do público, e sobrevivia à revolução iniciada alguns anos antes; a segunda refere-se ao ataque feito a *todos* os escritores pertencentes ao novo movimento, sem levar em conta aspectos como a originalidade e talento; a terceira, finalmente, diz respeito à parcialidade de Nisard em relação às mulheres: ao analisar os contos escritos por representantes do sexo feminino, o crítico afirma que eles são “cópias” dos piores contos escritos por homens e lhe dão “náuseas”. Janin afirma que não vai defender as escritoras, porque elas são capazes de fazê-lo sem sua ajuda e conclui seu artigo afirmando que não há “literatura fácil”, nem “literatura difícil”, mas “literatura boa” e “literatura ruim”.

Dois anos depois, Hugo escreve *Le Roi s’amuse*, encenada em 22 de novembro de 1832 na *Comédie Française*. A peça, que continha duros ataques à monarquia, foi ovacionada pelos fiéis companheiros do *Cénacle*, mal recebida pelo público e censurada no dia seguinte à sua estreia. Alguns dias depois, Gustave Planche publica um artigo na *Revue des deux mondes* em que comenta a peça, apontando suas qualidades e observando algumas de suas falhas. Para o crítico, o grande poeta Hugo soube dar novo movimento à língua francesa, um brilho inusitado às imagens, revelando uma nova faceta de seu talento e uma nova ordem de ideias; entretanto, em suas peças, exagera nos desenvolvimentos líricos que, se causam grande efeito nos versos, são supérfluos nos palcos, tornando lenta a ação. Planche aconselha o jovem dramaturgo a “briser violemment ses habitudes”, se quiser continuar a escrever para o teatro (*Revue des deux mondes*, 1832, p. 581)¹.

Em 8 de novembro de 1838, Hugo encena *Ruy Blas*, um de seus maiores sucessos, no Théâtre de la Renaissance. Alguns dias depois, Jules Sandou dedica-lhe uma longa crítica na *Revue de Paris*. O crítico reconhece que Hugo tem consciência da importância de seu “sacerdócio”, de suas responsabilidades diante do público, mas

¹ Disponível em:
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k868546.image.langPT.r=revue%20des%20deux%20mondes>.
 Acesso em 14 de abril de 2013.

lamenta que ele fique sempre abaixo de sua capacidade para desempenhar um papel tão nobre. Para Sandou, Hugo não se preocupa em retratar a história com exatidão, desrespeitando a memória de reis e rainhas. Entretanto, admite ter o dramaturgo qualidades excepcionais :

Dans ce drame, comme dans toutes les œuvres de M. Hugo, il se révèle une incontestable puissance : de magnifiques éclairs y brillent dans la nuit, sombre, et l'auteur de Ruy-Blas est un de ces hommes qui peuvent rester haut placés, tout en descendant au-dessous d'eux-mêmes. (SANDOU, 1838)

Sandou conclui que Hugo não é e nunca será o poeta da realidade, pois seu gênio não sabe andar, nem falar: mas ele canta e tem asas.

Como se vê, os críticos eram unânimes em reconhecer as qualidades poéticas de Victor Hugo. Faziam restrições quanto aos seus dramas e suas propostas de renovação nos palcos franceses. No entanto, os românticos haviam avançado de tal forma, que era impossível retroceder. A Hugo, uniram-se Alexandre Dumas, Vigny, Musset e vários outros que, ao longo do decênio de 1830 transformaram o teatro francês e impuseram novas regras dramáticas. Em 1843, Hugo conhece o fracasso, após a encenação de *Les Burgraves* e resolve abandonar o gênero por vários anos, até a retomada do *Théâtre en Liberté*, composto de peças escritas durante o exílio e publicadas postumamente.

Os críticos mais célebres da França dispuseram-se a escrever a respeito dos dramas hugoanos, seja para louvá-los, seja para combatê-los. Calou-se, entretanto, o maior crítico francês da época, o célebre e reconhecido Sainte-Beuve, amigo de Victor Hugo e partidário do romantismo. A explicação encontrada para o silêncio e posterior ruptura dos dois amigos foi a descoberta do adultério praticado por Sainte-Beuve e Adèle, mulher de Victor Hugo. Ofendido, o poeta teria expulsado o autor de *Causeries du lundi* de sua casa, e este, envergonhado, nunca teria feito uma crítica ao autor de *Hernani*. Entretanto, o pesquisador Michel Brix (2005) teve acesso à correspondência dos dois autores e constatou que o rompimento dos dois amigos foi uma iniciativa Sainte-Beuve e o silêncio era, na realidade, uma recusa em atender aos pedidos do então jovem dramaturgo. Em seu artigo “Frère, il faut me louer! ” Hugo, Sainte-Beuve et la critique”, Brix reconstitui os fatos a partir da descoberta do adultério: segundo o

estudioso, Hugo não se incomodou com a traição e continuou a pedir a Sainte-Beuve que publicasse críticas elogiosas de suas peças, pois sabia que ele era respeitado: seus aplausos dariam prestígio à escola romântica, dando-lhe apoio e obrigando os clássicos a se calar. Acreditando, sinceramente, ter sido escolhido por Deus para iluminar sua geração, Hugo não aceitava críticas negativas da parte de seus amigos e não podia compreender o silêncio de Sainte-Beuve, que continuava a recusar um artigo a respeito de suas peças. Finalmente, Hugo lhe pede que escreva uma crítica a respeito de *Notre Dame de Paris*, publicado em 1831. Sainte-Beuve não atende a seu pedido, pois não deseja se tornar uma marionete nas mãos dos românticos. Ele resolve, então, fazer uma notícia biográfica do amigo no *Supplément de la Biographie Universelle et Portative des Contemporains*, publicada por Rabbe e Vielhe de Boisjelin. Tece-lhe elogios, mas sem exageros. Hugo lhe escreve: “cet essai de trois mois d'une demi-intimité, mal reprise et mal recousue, ne nous a pas réussi.” (*apud* BRIX, 2005, p. 203). Hugo desejava um panegírico e Sainte-Beuve se recusava a fazê-lo. Em nenhuma das cartas, menciona-se Adèle. Ao compor seu *Portraits contemporains*, o crítico refere-se à vida e à obra de Hugo, mas sempre de forma imparcial, o que irrita o autor de *Cromwell*. Por ocasião da censura de *Le rois s'amuse*, Hugo pede a Sainte-Beuve que intervenha por meio de um artigo no jornal, o que ele se recusa a fazer, porque não entende muito de “legislação teatral”. Quando Hugo publica *Chants du crépuscule*, o crítico faz comentários severos em relação ao livro na *Revue des deux mondes* em 1º de novembro de 1835, de forma a irritar profundamente o poeta, e provocar a ruptura da sua amizade. Portanto, segundo Brix, Adèle não foi a causa do rompimento entre os dois, e sim o desejo de Sainte-Beuve de se tornar um crítico sério e respeitável, não se deixando manipular pela vontade de Hugo de conquistar a glória a qualquer preço.

Em 1843, como já mencionado, Hugo decide abandonar o teatro por causa do fracasso de *Les Burgraves*. Novos tempos eram anunciados: Ponsard e a *école du bon sens* atraíam a atenção de uma plateia burguesa, desejosa de ver nos palcos a representação dos valores de sua classe, como o casamento e o trabalho.

A revolução hugoana, entretanto, já havia sido feita. O teatro francês absorveria os conceitos do prefácio de *Cromwell*; posteriormente, *Ruy Blas*, *Marion Delorme* e *Angelo* tornar-se-iam exemplos do drama a ser seguido. O passar dos anos

confirmou a importância daquele período e 1830 configurou-se como um momento de novos conceitos, cujo porta-voz foi Victor Hugo.

Em 1854, ao publicar a *Histoire de la littérature dramatique*, Jules Janin relembra :

La préface de *Cromwell* était toute ensemble un manifeste et une déclaration de guerre. A cette heure enfin, le poète faisait sentir sa domination, à la façon de ces conquérants silencieux, qui tout d'un coup se révèlent au monde en menaçant de tout conquérir". (p. 202).

O crítico reconhece que, antes de Victor Hugo, Corneille e Diderot já haviam realizado inovações no teatro, mas afirma que o autor de *Lucrece Borgia* é um dos mestres do drama moderno. Da mesma forma, Théophile Gautier, em seu *Histoire du romantisme; suivie de Notices romantiques; et d'une Etude sur la poésie française, 1830-1868* – publicado em 1874, considera que para sua geração

Hernani a été ce que fut *le Cid* pour les contemporains de Corneille. Tout ce qui était jeune, vaillant, amoureux, poétique, en reçut le souffle. Ces belles exagérations héroïques et castillantes, cette superbe emphase espagnole, ce langage si fier et si hautain dans sa familiarité, ces images d'une étrangeté éblouissante, nous jetaient comme en extase et nous enivraient de leur poésie capiteuse. Le charme dure encore pour ceux qui furent alors captivés. Certes l'auteur d'*Hernani* a fait des pièces aussi belles, plus complètes et plus dramatiques que celle-ci peut-être, mais nulle n'exerça sur nous une pareille fascination." (p. 110)

Entretanto, quando Victor Hugo exilou-se em Guernesey, Napoleão III resolveu proibir a encenação de suas peças na França. Mais de dez anos após o desterro, em 21 de maio de 1862, o *Diário do Rio de Janeiro* publica uma notícia acerca da manifestação de estudantes e intelectuais contrários a essa proibição, que passaram a exigir a reapresentação do repertório hugoano em Paris. Em 24 de maio de 1867, o mesmo periódico anuncia que os dramas de Victor Hugo, "que tanta efervescência causaram quando apareceram, e tanto acirraram a questão dos clássicos e românticos" iriam ser reapresentados nos teatros parisienses. O articulista comenta que há dúvidas quanto ao êxito das reapresentações, uma vez que os atores haviam se tornado "incapazes de traduzir a poesia tão flexível, tão colorida e tão pitoresca do

autor de *Marion Delorme* e de *Ruy Blas* e os seus apaixonados arrebatamentos. " (*DRJ*, 1867, p. 02)

As dúvidas não se justificaram: em 23 de julho, o mesmo periódico traz a notícia da reapresentação do *Hernani*, que contou com a presença de Luís Napoleão e convidados ilustres:

O grande, o imenso acontecimento que ocupa todos os jornais e todas as conversações é a repetição do *Hernani*. Os dramas de Hugo estavam proscritos do teatro havia 15 anos; a geração que hoje tem 30 anos os sabe de cor, mas ignorava a poderosa impressão que produzem na cena.

Quando a autorização foi concedida houve como que um movimento de curiosidade. O drama de 1830 estará gasto? Será possível atualmente? Escrito no momento da luta os dramas de Hugo ressentem da febre do momento; são antes manifestos do que peças teatrais; tratava-se então de demolir as tragédias falseadas que se tinham introduzido no velho mundo clássico: *Hernani* nada tem perdido; foi unanimemente aclamado a noite passada e, entretanto, o auditório não se achava mais em comunhão literária que em comunhão política. [...] não havia no teatro senão comoção. Cada qual se sentia feliz por ouvir esses versos bem pronunciados; as cenas do teatro moderno pareciam miseráveis a par desse drama onde tudo é grande, mesmo os defeitos. [...] Oh! que belo dia! que grande vitória alcançada! Sim, o drama de 1830 envelheceu, mas onde estão vossas obras, oh! mocidade progressista! Quem sabe? A volta das obras de Hugo exercerá talvez uma influência salutar sobre o teatro de hoje, e o expurgará dos defeitos que o desonram. " (*DRJ*, 1867, p. 1)

17

A partir de então, as peças de Victor Hugo voltaram a ser encenadas e aplaudidas. Em 2011, a reapresentação de *Ruy Blas* levou uma multidão ao Théâtre National Populaire. No artigo "*Ruy Blas*, de Victor Hugo", Vincent Cambier comenta o espetáculo e tece elogios à peça criada por Hugo tantos anos antes, afirmando ser uma obra rica, que possui três níveis de leitura: aí se observam a ação, a paixão e os caracteres. Em outros termos, "des sensations, des émotions, des méditations ou encore le plaisir des yeux, le plaisir du cœur, le plaisir de l'esprit. Ou, enfin, le mélodrame, la tragédie, la comédie humaine."² Cambier conclui que a obra hugoana é revolucionária ao praticar essa mistura de gêneros, tão compartimentados na época que ele começou a se dedicar ao gênero.

² Disponível em: <<http://www.lestroiscoups.com/article-ruy-blas-de-victor-hugo-critique-de-vincent-cambier-t-n-p-de-villeurbanne-91967005.html>>. Acesso em 26 de junho de 2013.

No Brasil, os primeiros ecos do movimento romântico ressoam na *Revista da Sociedade Filomática*. Segundo Passos (2006), os jovens estudantes da Faculdade de Direito Bernardino Ribeiro, Justiniano José da Rocha e Antonio Augusto de Queiroga publicaram no periódico por eles criado, o artigo “Ensaio sobre a tragédia” em 1832, tecendo comentários sobre Racine e Corneille. Segundo o pesquisador, não há qualquer comentário a respeito do prefácio de *Cromwell*, nem à batalha do *Hernani*, momentos “nevrálgicos” do Romantismo francês. Entretanto, Victor Hugo e Alexandre Dumas são citados como os chefes da nova escola na França:

Em despeito dos bons princípios a sanha revolucionária também tem lavrado pela França: Victor Hugo e Alexandre Domat [sic] são os corifeus da nova escola; mas o continuado ridículo de suas composições tem coberto os princípios clássicos, e seus propagadores de lauréis imarcescíveis. (PASSOS, 2006, p. 52)

O estudioso observa que, certamente, os estudantes tiveram notícia dos acontecimentos ocorridos, mas não possuíam informações pormenorizadas a respeito, visto terem confundido Alexandre Dumas com Jean Domat, importante jurista do século XVII.

João Roberto Faria (2005) revela que as peças de Victor Hugo não eram conhecidas no Brasil ainda em 1834. Em carta a Frei Francisco de Monte Alverne, escrita em janeiro daquele ano, Gonçalves de Magalhães conta as novidades de Paris. Segundo o poeta, estava ocorrendo na França um movimento contrário ao classicismo, que desprezava as peças de Racine, Corneille e Voltaire, “calcando” todas as leis da unidade “tão recomendadas pelos antigos”. Magalhães explica que as novas tragédias não tinham lugar fixo, nem tempo marcado e seu caráter era “horrível, pavoroso, feroz, melancólico, frenético e religioso”. Havia alguns “pedaços sublimes” intercalados com envenenamentos, assassinios, incestos. O poeta comenta que essas peças eram chamadas “românticas” e que ele estava tendo a oportunidade de assisti-las. (MAGALHÃES, apud FARIA, 2005, p. 107)

Finalmente, em 1836, João Caetano encena *O rei se diverte*, de Victor Hugo, mas a peça provocou comentários indignados de Justiniano José da Rocha em artigo publicado no periódico *O chronista* e reproduzido em *O sete de abril* de 23 de novembro daquele ano:

Ainda crimes, ainda horrores! Ainda o Teatro Constitucional não abandonou seu sistema de depredações das peças da escola romântica! Depois dos incestuosos deboches da *Torre de Nesle*, quantos crimes não têm reproduzido a nossa cena! Que horrível desperdício de sangue e de atentados! Agora dão-nos o divertimento de um rei; esse rei é o vencedor de Marignan, o protetor das letras, o cavaleiro discípulo de Bayard, esse rei é Francisco I, Francisco I que só tinha dois cultos, o da honra e o do amor. Esperávamos, portanto, uma peça agradável, esperávamos ver o rei cavaleiro em toda a sua glória, em todo o seu esplendor, enganamo-nos: O Francisco I do drama não é o Francisco I da história, é um homem sem pejo, sem brio, que desce às tabernas, que se entrega a meretrizes. (*O sete de abril*, 1836, p. 01)

O articulista resume a peça e não compreende a falta de moral que ela contém: as vítimas são todas inocentes, o rei não é punido, nem sente remorsos, e apenas Triboulet recebe o “justo castigo de seus escárneos”. Portanto, indaga ele: “onde pois a moralidade da peça?”. Além disso, Justiniano questiona a cena em que o rei insiste em abraçar Branca em frente ao público, puxando-a para fora do palco a fim de violá-la. Para o crítico, trata-se de uma “imoralidade asquerosa”.

Entretanto, Justiniano deseja ser imparcial e passa a elencar as belezas do drama, elogiando o papel de Triboulet que “arranca lágrimas” da plateia. Também enaltece o papel de Branca, sobretudo quando a personagem se sacrifica para poupar a vida do amante e impedir o pai de cometer um regicídio. O crítico lembra ainda os momentos finais em que Triboulet recebe o cadáver de sua filha, pensando tratar-se do corpo do rei da França: ao desenrolar o lençol, percebe que havia matado Branca. Essas “últimas cenas são sublimes e bastam para resgatar muitos defeitos; elas asseguram aplausos ao novo drama.” (p. 02)

Não se encontram nos periódicos, a partir de então, comentários acerca das peças de Victor Hugo. Segundo Faria (2005), João Caetano teria preferido dedicar-se à montagem dos melodramas de Alexandre Dumas, encenando apenas mais uma peça hugoana, *Hernani*.

Em 1839, a *Revista Nacional e Estrangeira*, publicada no Rio de Janeiro, traz a tradução do artigo “Sobre a Literatura Francesa contemporânea”, publicado na *Revista de Edimburgo*. O articulista descreve Victor Hugo como um “autor dramático original”, além de ser um poeta “de primeira ordem” e um romancista “muito distinto”. Entretanto, lamenta que o “fermento de corrupção e de desordem que se encontra em todos os livros contemporâneos” seja encontrado, igualmente, em suas obras. Ele

observa ainda que, quanto mais o escritor progride, mais parece agravar-se essa “enfermidade intelectual”, pois enquanto a leitura de *Bug Jargal* e *Han d'Islande* proporcionava descanso ao espírito, demonstrando que a alma do autor “é sensível e dotada de elevação”, suas últimas peças desapontam:

O que é, porém, *Lucrèce Borgia* e *le Roi s'amuse*? Uma massa incoerente de assassinatos, de incestos e de deboches. Não há aí emoção humana ou generosa; as influências fatais da época parecem ter feito descer o barômetro moral de seu gênio. (*Revista Nacional Estrangeira*, 1839, p. 155-156)

Como se vê, o teatro de Victor Hugo não foi bem recebido no Brasil nos anos que se seguiram à sua encenação na França. Os críticos rejeitavam o exagero de suas peças, sua imoralidade e a falta do maniqueísmo presente nos melodramas: Hugo não punia os maus, nem recompensava os bons. Foi preciso esperar quase trinta anos, para que o talento do criador de *Ruy Blas* fosse reconhecido pelos críticos brasileiros e que a revolução que ele havia proposto encontrasse receptividade entre nossos escritores.

Em 16 de dezembro de 1861, ao escrever uma crônica para o jornal *Diário do Rio de Janeiro*, Machado de Assis comentou a criação de uma comissão³ encarregada de formular um parecer acerca da organização de uma Escola Normal de Teatro. O cronista afirmava esperar o resultado com “ânsia” e com “fé” e desejava que nada atrapalhasse os trabalhos da comissão, referindo-se a um comentário publicado em outro periódico, que se referia ao teatro como uma “indústria”. Machado conclui:

[...] Não, o teatro não é uma indústria, como diz a opinião a que me refiro; não nivelemos assim as ideias e as mercadorias. O teatro não é um bazar, e se é, que estranhas mercadorias são estas, chamadas *Otelo*, *Atalia*, *Tartufo*, *Marion Delorme* e *Frei Luis de Sousa*, e como devem soar mal nos centros comerciais os nomes de Shakespeare, Racine, Molière, Vítor Hugo e Almeida Garret.

Não é o teatro uma escola de moral? Não é o palco um púlpito? Diz Vítor Hugo no prefácio da *Lucrecia Borgia*: “O teatro é uma tribuna, o teatro é um púlpito. O drama, sem sair dos limites imparciais da arte, tem uma missão nacional, uma missão social e uma missão humana. Também o poeta tem cargo d'almas. Cumpre que o povo não saia do teatro sem levar consigo alguma moralidade austera e profunda. A arte só, a arte pura, a arte propriamente dita, não exige tudo isso do poeta; mas no teatro não basta preencher as condições da arte.”

³ A comissão era composta por José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo e Cardoso de Menezes.

Estou certo de que a comissão e o governo não entregarão à concorrência a criação de uma escola normal de teatro. Isso no pressuposto de que a nomeação da comissão não foi uma fantasia do autor do decreto das graças. (ASSIS, 1962, p. 89 - 94)

Machado cita os prefácios de Victor Hugo como preceitos a serem seguidos. Em dezembro de 1861, ao escrever a respeito da comissão encabeçada por Alencar, o cronista estava em sintonia com os novos rumos do teatro que decretavam a ruína da doutrina romântica com seus exageros cênicos e elegiam a escola realista como instrumento civilizatório. Para sustentar suas ideias, contudo, ele recorre ao prefácio de *Lucrece Borgia*, do qual cita um parágrafo que é, na verdade, um recorte de várias frases contidas no texto hugoano e costuradas de acordo com sua lembrança ou vontade. Isso quer dizer que Machado citou o prefácio de memória, pois deve tê-lo consultado várias vezes, a fim de formular suas próprias ideias a respeito do teatro.

Apesar de ter abandonado a dramaturgia em 1843, as peças de Victor Hugo continuaram a ser encenadas no Brasil, sobretudo *Angelo* e *Ruy Blas*.

Em 1871, Ernesto Rossi veio para o Brasil fazer uma série de representações. No seu repertório destacavam-se peças de Shakespeare, Corneille, Alexandre Dumas e Victor Hugo. Deste último, o grande ator italiano encenou *Ruy Blas*, recebendo elogios do público e da crítica por ter atuado com “brilhantismo”, “inspiração” e “sentimento” (DRJ, 22/07/187). É curioso observar que não são feitas observações a propósito da moralidade da peça. Nesse período, já não se discutia a qualidade da dramaturgia hugoana. Ele havia ocupado seu lugar junto aos grandes nomes da literatura.

É preciso salientar que muitas óperas foram inspiradas em seus dramas, como *Rigoletto*, adaptação de *Le roi s’amuse*; *Maria Tudor*, adaptação feita por Carlos Gomes da obra homônima de Hugo; *Lucrezia Borgia* e *Bug Jargal*, adaptadas das obras de mesmo título do escritor francês. O público brasileiro pôde, portanto, continuar a ter contato com as peças que causaram tanta discussão quando foram encenadas e se tornaram, anos mais tarde, exemplos de um teatro revolucionário que mudou os rumos da literatura.



REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. **Crônicas**. Rio de Janeiro: Ed. Jackson, vol. 1, 1962.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1985.
- BRIX, Michel. « Frère, il faut me louer ! » Hugo, Sainte-Beuve et la critique In : **Cahiers de l'Association internationale des études françaises**, 2005, N°57. p. 195-209.
- FARIA, João Roberto. Victor Hugo e o teatro romântico no Brasil. In : **Lettres françaises**. Araraquara, 2003, vol. 5
- GAUTIER, Théophile. **Histoire du romantisme**. Paris: Charpentier & Cie., 1874.
Disponível em:
<<http://galica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206100b.r=Histoire+du+romantisme.lang.PT>>.
Acesso em 12 de abril de 2013.
- HUGO, Victor. _____. **Théâtre**. *Hernani, Le roi s'amuse, Amy Robsart, Marion de Lorme*. Paris : GF- Flammarion, 1979.
- JANIN Jules. **Histoire de la littérature dramatique**. Paris: J. Claye & Cie., 1854.
Disponível em< <http://gallica.bnf.fr>>
- MORETTO, Fúlvia L. M. Victor Hugo e o Romantismo. **Lettres françaises**. Araraquara, 2003, vol. 5
- PARANHOS, Haroldo. **História do Romantismo no Brasil, 1830-1850**. São Paulo: Edições Cultura Brasileira, 1937.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. Cintilações Francesas. **Revista da Sociedade Filomática, Machado de Assis e José de Alencar**. São Paulo: Nankin Editorial, 2006.

Periódicos consultados:

Le Figaro

O Sete de Setembro

Diário do Rio de Janeiro

Revista Nacional Estrangeira

Revue des deux mondes