

LUCRÉCIA BORGIA :
UM DRAMA NO OCEANO DE VITOR HUGO

v.1

GISELLE MOLON CECCHINI

Porto Alegre
agosto 2009

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LUCRÉCIA BORGIA:
UM DRAMA NO OCEANO DE VICTOR HUGO

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

GISELLE MOLON CECCHINI

Prof. Dra. Ana Maria Lisboa de Mello
Orientadora

Data de defesa: 31/08/2009

Instituição depositária:
Biblioteca Central Irmão José Otão
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Porto Alegre
2009

Dedico esta dissertação
a Prof. Dra. Regina Zilberman

Dedico esta dissertação
a Deus,
a José, Gabriel e Miguel.

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq;

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica;

À Prof. Dra. Ana Maria Lisboa de Mello, pelo seu generoso acolhimento e orientação;

Aos Professores do Mestrado em Letras da PUC-RS;

Aos Professores do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, especialmente os mestres: Carmem Lenora Martins, Ivo Bender, Maria da Graça Barcellos Ferreira, Sandra Dani;

À Prof. Dra. Maria Thais Lima Santos, por tudo;

À Prof. Dra. Patrícia C. Ramos Reuillard;

Ao Germano Weirich;

À Adriana Bayer;

À Isabel e Mara;

Aos atores que suaram e viajaram comigo;

Ao meu pai e minha mãe, Luiz e Dilva.

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo descritivo e crítico do drama histórico *Lucrecia Borgia*, de Victor Hugo, à luz de teorias desenvolvidas por Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, Constantin Stanislavski, Grotowski, Pierre Albouy, Jurij Alschitz. Escrita sob a perspectiva do ator, a dissertação objetiva evidenciar que, a partir da leitura do texto dramático, com o conhecimento dos signos cênicos, os temas presentes na obra emergem, produzindo novos sentidos. Eles constituem as potencialidades contidas no texto. A obra de Victor Hugo é compreendida pelo escritor como um “todo indivisível”. Por isso, a pesquisa abrange a história de vida e a obra de Hugo, fatores fundamentais para se realizar o cotejo com *Lucrecia Borgia* e para efetivar a tradução do drama histórico, escrito originalmente em língua francesa.

PALAVRAS-CHAVE: Drama. Teatro. Victor Hugo. *Lucrecia Borgia*. Estudo descritivo e crítico.

RÉSUMÉ

Ce mémoire présente une étude descriptive et critique du drame historique *Lucrèce Borgia*, de Victor Hugo, s'appuyant sur des théories développées par Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, Constantin Stanislavski, Grotowski, Pierre Albouy, Jurij Alschitz. Écrit sous l'angle de l'acteur, le mémoire a pour but de mettre en évidence que, à partir de la lecture du texte dramatique et de la connaissance des signes scéniques, les thèmes présents dans l'œuvre émergent et produisent de nouveaux sens, qui constituent les potentialités contenues dans le texte. L'œuvre de Victor Hugo est considéré par l'auteur comme un « tout indivisible », alors la recherche comprend l'histoire de la vie et de l'œuvre de Hugo, des facteurs fondamentaux pour en faire la comparaison avec *Lucrèce Borgia* et pour effectuer la traduction du drame historique, originalement écrit en langue française.

MOTS-CLÉS : Drame. Théâtre. Victor Hugo. *Lucrèce Borgia*. Étude descriptive et critique.

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS: “<i>IN PRINCIPIO</i>”	08
2	PREFÁCIO – DIÁLOGOS ENTRE O TEXTO, A CENA, O ATOR/A ATRIZ, A PERSONAGEM E O ESPECTADOR	14
3	ATO I - VICTOR HUGO, O HOMEM OCEANO	43
3.1	Primeira parte: O exílio.....	46
3.2	Segunda parte: O retorno a Paris.....	68
3.3	Terceira parte: O <i>eu</i> fraturado.....	72
3.4	Quarta parte: o projeto dramático de Victor Hugo.....	93
4	ATO II – <i>LUCRÉCIA BÓRGIA</i>: UM CAMINHO POSSÍVEL	122
4.1	Um fragmento: ato II, parte I, cenas 2 e 3.....	127
4.2	Afronta sobre afronta: Veneza.....	131
4.3	Ferrara: Os venenos que transpiram através dos muros.....	145
4.4	A dupla: O percurso da vingança.....	151
4.5	Comédia pura.....	158
4.6	Embriagados mortos.....	161
4.7	A energia dos encontros.....	172
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS: PÉROLAS NO INFINITO	177
	REFERÊNCIAS	184
	<i>CURRICULUM LATTES</i>	191
	APÊNDICE A – ATO III	
	A TRADUÇÃO DO DRAMA <i>LUCRÉCIA BORGIA</i>	000

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS: *IN PRINCIPIO*

*Almejo abrir o básico texto
 E transpor o Sagrado Original,
 Com sentimento reverente e honesto
 Pra meu amado idioma natal.
 Escrito está: “Era no princípio o Verbo!”
 Já paro e me critico, acerbo!
 Como hei de ao verbo dar tão alto apreço?
 De outra interpretação careço;
 Se pelo espírito ora estou movido,
 Escrito está: No início era o Sentido!
 Pesa a linha inicial com calma plena,
 Não se apressure a tua pena!
 É o sentido então que tudo opera e cria?
 Deverá opor: No início era a Energia!
 Mas, já, enquanto assim o retifico,
 Diz-me algo que tão pouco nisso fico.
 O espírito me ajuda! E vendo a direção,
 Sereno escrevo: Era no início a Ação!¹*

“*In principio erat verbum*”, diz o evangelista São João no Novo Testamento. Fausto, personagem de Goethe, traduz *verbum* por *verbo*, *sentido*, *energia* e, por fim, *ação*. O início desse versículo e sua transposição ficcional nos inspiram para outro princípio, a razão de ser, a origem e o fim deste estudo: *Lucrecia Borgia*. “Almejando abrir o básico texto”, voltamos as buscas para o estudo do drama histórico *Lucrecia Borgia*, deparamo-nos com o autor Victor Hugo, sua vida, suas obras. Vendo-nos também frente à ausência do drama traduzido em português, sentimos-nos instigados a “transpor o sagrado original para nosso idioma natal”.

Além das Considerações Iniciais e das Considerações Finais, intituladas, respectivamente, *In princípio* e *Pérolas no oceano*, o corpo da dissertação segue a estrutura básica do drama *Lucrecia Borgia*, proposto por Victor Hugo, na qual as partes são

¹ GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto*. São Paulo: IPE, [1949], p. 79.

apresentadas da seguinte forma: **prefácio**: *Diálogos entre o texto, a cena, o ator/a atriz, a personagem e o espectador*; **ato I**, Victor Hugo, *o homem oceano*; **ato II**, *Lucrecia Borgia: Um caminho possível*, **ato III**, *A tradução de Lucrecia Borgia*.

A dissertação se desenvolve sob a perspectiva do ator / da atriz. Partimos do entendimento de que a arte dramática é a arte da representação e que a cena, abrangendo todos os aspectos do fenômeno teatral, possui uma função representativa. O drama *Lucrecia Borgia* foi escrito para ser representado e é na cena que as personagens se encontram em ação dramática. Ação que se desenvolve em um lugar específico, com o seu cenário, iluminação, acessórios, figurinos, sons, música, atores. No entanto, de todos os signos cênicos, ressaltamos a figura do ator por ser, ele, o elemento imprescindível e responsável direto no acontecimento teatral. O ator/atriz encarna a máscara, presentifica uma figura, interpreta, atua, representa a personagem viva diante do espectador. Agente da ação na cena, o ator é, nesse momento, o leitor da obra, o agente dessa dissertação, aquele que assume o papel de expor, desenvolver e finalizar as suas idéias, mesmo antes de ir para o palco.

Por ser o ator, manifestante do *verbo*, manancial de *sentidos*, gerador e transformador de *energia*, ser vivo responsável pelo desenrolar da *ação* na cena diante do público, optamos por uma abordagem que privilegia sua visão. Visão sobre seu papel como ator/autor, sobre a obra e o autor. Sabemos que a obra teatral não se realiza com uma leitura, e sim com a encenação. Todavia, é preciso ler o texto dramático e no percurso tentar visualizá-lo como que representado. Vemos com a imaginação, escutamos no silêncio a voz de Victor Hugo e a nossa própria voz, reconhecemos os “equivalentes” a serem trabalhados na representação, procuramos os sentidos, encontramos os temas, descobrimos diferentes elementos potenciais das personagens e recebemos a corrente de impulsos na sequência da ação. A energia transpassa do texto escrito para o ator.

Mas a energia do teatro ultrapassa essa relação e por isso abrimos o diálogo introduzindo um prefácio. Estabelecido entre o texto, a cena, o ator e a personagem, o diálogo diz respeito à ficção, ao drama, mas quando a interação se apresenta sob o olhar do espectador, então estamos diante do teatro. No prefácio, abordamos os aspectos ficcionais que se atritam entre cinco elementos indissociáveis – o texto, a cena, o ator/a atriz, a personagem, o público – e que se definem quando vinculados uns aos outros: “Tudo repousa sobre as relações”. O foco do estudo prefacial dirige-se, justamente, às relações possíveis com o drama histórico *Lucrecia Borgia*, de Victor Hugo.

Na aproximação com a personagem, na experiência com o texto dramático, o ator *passeia* pelos sinais determinantes que guiam sua recepção. No *passeio*, ele também se vê muitas vezes perdido diante das ambiguidades ou indeterminações do texto dramático. Porém, concomitantemente, ele é livre para conceber e para criar. No processo de leitura, o imaginário do ator produz as imagens, os símbolos, os ritmos, as impressões que serão corporificadas e experimentadas nos ensaios, trabalhadas com o diretor e levadas à cena diante do público. A leitura sinonimiza o conhecimento e a experimentação; assim em seu percurso os temas se apresentam, se aprofundam e se desmembram.

O desdobramento do drama *Lucrecia Borgia* levou-nos a outras obras do autor, desveladoras de sua vida, suas lutas, seu século, sua filosofia, seus manifestos, suas antíteses, sua visão de mundo; seu grotesco e sublime entendimento da arte e da vida. Victor Hugo compreendia o conjunto de sua obra como um “todo indivisível”. Por isso, neste estudo, consideramos os diversos gêneros para os quais o autor se dedicou, como, por exemplo, poemas, romances, dramas, desenhos, cartas, escritos, enfim, uma obra que se afirma inevitável.

Cidadão engajado, que deu voz à nação francesa, Victor Hugo foi um poeta de verve, escritor genial, artista em “missão”, dramaturgo desassossegado, ser absolutamente desmedido, um homem oceano. Os estímulos estavam todos dados. Mas como nos aproximar de Victor Hugo e por onde? Propomos embarcar nesse imenso e intenso, profundo e poderoso, múltiplo e infinito universo que é a vida e a obra do mestre romântico, consagradas no sublime e no grotesco de sua poesia lírica, épica e dramática. Ao conceituar o gênio como um espírito que contém em si o oceano, Victor Hugo autodefine-se. Se para conhecê-lo é preciso experimentá-lo, metaforicamente nos lançamos ao mar para vivê-lo. Por conseguinte, no ato I, temos o que diríamos ser uma viagem de reconhecimento por “*Victor Hugo, o homem oceano*”.

No ato II, “*Lucrecia Borgia: um caminho possível*”, propomos o encontro do ator com o drama *Lucrecia Borgia*. Da aproximação resultam as questões que norteiam a sequência do processo de criação da personagem. Na descrição e crítica da obra, apontamos a aproximação da figura histórica, personagem e mito. Ao entrar no drama *Lucrecia Borgia*, ficamos frente a frente com um universo que nos provoca, um tempo que nos inquire, uma estética que nos inquieta. A necessidade de uma visão do papel, em sua inteireza, implica em conhecer a trama, o desenvolvimento das ações, as relações entre as personagens e o alcance dos temas.

Na leitura que empreendemos, o caminho das ações e a sequência temática iluminaram as origens do texto e as fontes de energia de Victor Hugo.

O fato de *Lucrecia Borgia* ser um drama histórico, escrito por Victor Hugo em 1832 e representado em 1833, um clássico do período romântico francês, e por ser uma obra desconhecida do leitor brasileiro, vimos que um estudo se fazia necessário. Além da análise do texto, contextualizamos *Lucrecia Borgia* no projeto de Hugo para o drama romântico. O dramaturgo se supera ao apresentar na cena o novo drama apenas seis semanas após a sua última peça *O rei se diverte*, interdita no dia seguinte da estréia.

Ainda no prefácio do drama histórico, Hugo revela a proximidade das duas peças: “*O rei se diverte e Lucrecia Borgia* não se parecem nem pelos princípios, nem pela forma, e estas duas obras tiveram cada qual de seu lado destinação tão diversa que uma será talvez um dia a principal data política e a outra a principal data literária da vida do autor” (1979, p. 45, tradução nossa).² O enfoque dos aspectos que justificam a afirmação quanto à importância literária do drama *Lucrecia Borgia* – mesmo precedida de um “talvez” – nos inquieta e nos provoca para uma especial leitura e análise.

Por não encontrarmos em português nenhuma das obras dramáticas de Victor Hugo, enfrentamos o ato III, “*Tradução do texto Lucrecia Borgia*”, como desafio e responsabilidade. Esperamos que essa transposição lingüística não seja entendida como uma “violência à língua francesa”, nem mesmo uma “afronta à França”, para aqueles que apontam o texto poético como intraduzível. Temos a consciência de que o nosso drama de estudo, por apresentar-se em prosa e não em verso, nos livrou de lidar com a métrica e a rima e com a “indissolubilidade do som e do sentido”, salvo algumas passagens do texto. No entanto, o drama foi escrito numa linguagem poética, exigindo o estabelecimento do jogo entre o aspecto semântico e formal e permitindo apostar na interpretação e escolha. A tradução de uma obra é uma forma de transposição, ou seja, “consiste em transportar um texto de uma língua para outra” (GENETTE, 1982, p. 293, tradução nossa).³ O fato de as duas línguas, o francês e o português serem de origem latina, ajudou-nos a conciliar a tradução, para a qual contribuiu amplo estudo das questões *hugolianas*, preliminares à compreensão do texto.

Ademais, consideramos fundamental o estudo das questões apresentadas no prefácio de *Cromwell*, sobretudo no que diz respeito ao grotesco. Conhecer a história de vida do autor,

² “*Le Roi s’amuse e Lucrecia Borgia* ne se ressemblent ni par le fond, ni par la forme, et ces deux ouvrages ont eu chacun de leur côté une destinée si diverse que l’un sera peut-être un jour la principale date politique et l’autre la principale date littéraire de la vie de l’auteur”.

³ “Consiste à transposer un texte d’une langue à l’autre”.

descobrir suas inspirações, consultar suas fontes e confrontar o nosso objeto com outras obras do escritor foram ações fundamentais para compreender mais intimamente o drama histórico *Lucrecia Borgia* e poder traduzi-lo para o português.

Hugo (2003, p.350-351, tradução nossa) escreve sobre a dificuldade de traduzir Shakespeare:

Traduzir Shakespeare, traduzi-lo realmente, traduzi-lo com confiança, traduzi-lo se abandonando a ele, traduzi-lo com a simplicidade honesta e orgulhosa do entusiasmo, nada aludir, nada omitir, nada diminuir, nada esconder, não lhe colocar véu lá onde ele está a nu, não lhe colocar máscara lá onde ele é sincero, [...] dizer a verdade, toda a verdade, nada mais que a verdade, traduzi-lo como se testemunha, não traí-lo, [...] reconhecê-lo, publicá-lo, proclamá-lo, promulgá-lo, ser sua carne e seus ossos, pegar sua marca, moldar sua forma, pensar seu pensamento, falar sua palavra, repercutir Shakespeare do inglês ao francês, que tarefa! ⁴

“Com sentimento reverente e honesto” e com o espírito “romântico” mesmo, empreendemos uma mesma tarefa: traduzir. Traduzir Victor Hugo como ele mesmo o faria:

Traduzir Victor Hugo, traduzi-lo realmente, traduzi-lo com confiança, traduzi-lo se abandonando a ele, traduzi-lo com a simplicidade honesta e orgulhosa do entusiasmo, nada aludir, nada omitir, nada diminuir, nada esconder, não lhe colocar véu lá onde ele está a nu, não lhe colocar máscara lá onde ele é sincero, [...] dizer a verdade, toda a verdade, nada mais que a verdade, traduzi-lo como se testemunha, não traí-lo, [...] reconhecê-lo, publicá-lo, proclamá-lo, promulgá-lo, ser sua carne e seus ossos, pegar sua marca, moldar sua forma, pensar seu pensamento, falar sua palavra, repercutir Victor Hugo do francês ao português, que tarefa!

A edição que tivemos por base para a tradução de *Lucrecia Borgia* é a seguinte: Théâtre II. *Lucrece Borgia* - Marie Tudor - Angelo, tyran de Padoue - Ruy Blas. Chronologie, introduction, notices, choix de variantes, notes par *Raymond Pouillart*. Paris : Garnier-Flammrion, "Texte intégral"-324, 1979, 634 p.

⁴ “Traduire Shakespeare, le traduire réellement, le traduire avec confiance, le traduire en s’abandonnant à lui, le traduire avec la simplicité honnête et fière de l’enthousiasme, ne rien éluder, ne rien omettre, ne rien amortir, ne rien cacher, ne pas lui mettre de voile là où il est nu, ne pas lui mettre de masque là où il est sincère, [...] dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité, le traduire comme on témoigne, ne point le trahir, l’introduire à Paris de plain-pied, ne pas prendre de précautions insolentes pour ce génie, proposer à la moyenne des intelligences, qui a la prétention de s’appeler le goût, l’acceptation de ce géant, le voilà ! en voulez-vous ? ne pas crier gare, ne pas être honteux du grand homme, l’avouer, l’afficher, le proclamer, le promulguer, être sa chair et ses os, prendre son empreinte, mouler sa forme, penser sa pensée, parler sa parole, répercuter Shakespeare de l’anglais en français, quelle entreprise ! ”.

No ato II, *Um caminho possível*, a indicação de ato, parte, cena e fala são indicados após a enunciação da personagem, da seguinte forma: ato I, parte II, cena 3, fala 4 é referenciado como (I, II, 3, f.4).

Após os três atos, apresentamos as considerações finais: “*Pérolas no infinito*”, parte na qual colocamos em relevo a importância do drama histórico *Lucrecia Borgia*, de Victor Hugo, e a leitura feita pelo ator, no intuito de redimensionar sua posição como um ser autoral na criação cênica. Ressaltamos, portanto, a inquietação provocada pelo espírito “romântico” e os desafios daí advindos que nos incitaram a mergulhar no universo de Victor Hugo, onde encontramos uma pérola no infinito oceano de Victor Hugo: *Lucrecia Borgia*.

“Era no início o verbo, o sentido, a energia, a ação. Era no início o drama”.

2 PREFÁCIO

DIÁLOGOS ENTRE O TEXTO, A CENA, O ATOR/A ATRIZ, A PERSONAGEM E O ESPECTADOR

Quando lemos um texto⁵ dramático, um mundo possível⁶ apresenta-se. Esse mundo possível torna-se realidade cênica mediante o diálogo entre as partes que possibilitam a representação objetivada na cena. O texto literário dramático não é um pretexto, mas um princípio, uma referência para os demais criadores da cena. Através do contato entre o diretor, o dramaturgo, os atores, cantores e bailarinos, os músicos, o cenógrafo, o iluminador, figurinista, produtores, entre outros, é possível ultrapassar a escritura literária para a escritura cênica, ou seja, para o texto espetacular.⁷ Na encenação, há projeção no espaço teatral daquele mundo possível que encontramos primeiramente no texto dramático. A representação focaliza um universo ficcional que se estrutura a partir do texto e um universo ficcional produzido pela cena. Neste capítulo, abordamos as relações possíveis entre o texto, a cena, o ator, a personagem e o espectador, abrindo o diálogo com o drama histórico *Lucrecia Borgia*, de Victor Hugo, em relação à cena possível.

No século XX, chamado de *o século do encenador*, os criadores da cena passaram esperando pela leitura do diretor, pelo novo saber sobre o texto a ser representado. Assinando a encenação como um pintor assina um quadro, o diretor mantém a batuta de maestro da cena.

⁵ Aqui falamos do texto linguístico tal como se lê como texto escrito.

⁶ Aristóteles, no capítulo IX da *Poética*, assegura que o ofício do poeta não é narrar o que aconteceu, como faz o historiador, mas “representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (1993, p. 53). Genette afirma sobre o enunciado de ficção, como ‘possível’: “não é verdadeiro nem falso, ou é ao mesmo tempo verdadeiro e falso...”. Cf. GENETTE, Gerald. *Fiction et diction*, Paris: Seuil, 1991, p.20.

⁷ Sobre a questão dos signos no teatro podemos conferir *O signo teatral*, de Tadeusz Kowzan.

Parece que passamos pelos séculos na transmissão, no “roubo” ou na conquista por um lugar de destaque na criação cênica. Basta lembrar o século XIX, período em que os *monstros sagrados* reinavam na cena teatral. Também podemos revisitar outras épocas, quando o cenógrafo ditava a encenação; ou ainda, quando o autor se apresentava como o único criador da obra teatral, agindo como uma onisciência geradora do texto e da cena. Nem mesmo com a presença da luz elétrica no final do século XIX, a iluminação esteve tão em vista de ser o principal elemento da cena como em outras épocas apolíneas.

Conforme Frederico Nietzsche (1982, p.35), em *Origem da tragédia*, “a evolução progressiva da arte resulta do duplo caráter do espírito apolíneo e do espírito dionisíaco, tal como a dualidade dos sexos gera a vida no meio de lutas que são perpétuas e por aproximações que são periódicas”. As duas divindades das artes, do teatro, Apolo e Dioniso, representam os dois instintos da criação. De um lado, a luz, a aparência, a beleza, o equilíbrio, a forma, o sublime; de outro, o êxtase, a embriaguez, o horror, a orgia, a manifestação da profunda natureza, da essência, o grotesco; coexistem o princípio de individuação e a aniquilação do ser, o total esquecimento de si mesmo. Apolo representa a razão; Díonisos, a paixão. Os dois princípios de natureza tão diversa, um objetivo, o outro subjetivo, opõem-se, sobrepõem-se um ao outro e, através do teatro e pelo teatro, dialogam e complementam-se no espírito criador do artista. O sublime e o grotesco na obra de Victor Hugo trazem para a cena a presença dos dois deuses gregos.

As relações de valor entre os criadores e seus códigos teatrais, que firmaram tantas correntes artísticas na sequência da história, posicionaram-se em relação à superioridade do *logos*⁸ ou do *mythos*⁹. Reconhecemos que as questões apresentadas nos séculos passados, concernentes à proeminência de um ou outro, ainda fazem parte dos nossos tempos. Outrossim, ainda são erigidos alguns aspectos em função de uma necessidade, de uma filosofia ou ideologia. Questionamos a obrigatoriedade de uma posição dominante na representação teatral, pois hoje entendemos que o elemento fundamental é o diálogo entre os co-autores da obra. São as inter-relações e os cruzamentos semióticos e estéticos responsáveis pelo enriquecimento do processo e do resultado. Todavia, apostamos na figura do diretor como o propiciador de saberes específicos que se solidarizam no ato criativo em busca da dramatização e da teatralidade.

⁸ Palavra grega que possui várias significações : “razão”, ”palavra”, “conceito”, afirmação”.

⁹ Em contrapartida, o *mithos* ancestral que engendrava ações ocorridas num tempo remoto, *in illo tempore*, ressurgiu para dramatizar o presente.

Não entraremos em nenhuma querela entre as figuras do diretor, do autor e do ator, não acusaremos a posição textocêntrica,¹⁰ nem a posição em que prevalece a encenação em detrimento e até mesmo desprezo pelo texto dramático. As questões abordadas, neste prefácio, fazem parte de uma organização interna e ligam-se ao teatro numa articulação entre o texto e a sua representação diante do espectador. A encenação também não constitui o objeto específico deste estudo. Sabemos, porém, que o drama *Lucrecia Borgia*, assim como qualquer texto dramático, foi escrito para ser representado diante do público. O prefácio se oferece ao diálogo que o ator estabelece com o texto, com a cena, com a personagem e com o público. Ele se torna propício, na medida em que queremos nos posicionar em relação a determinadas questões fundamentais para a leitura sugerida: capaz de relacionar signos textuais com possíveis signos de representação, ou seja, uma leitura que concebe a representação mental de sua encenação.

No processo da leitura, somos conduzidos pela dinâmica da ação das personagens e já nos encontramos em movimento interno. Reconhecemos as potencialidades visuais e auditivas do texto, por meio das quais emerge sua teatralidade, e experimentamos os conflitos do drama no silêncio de uma escuta interna. Referente ao texto e à cena, devemos colocarmos sempre em atitude de busca, pois as potencialidades estão em ambos os lados. Appia (apud PAVIS, 1999, p. 123) fala das diferentes dimensões da encenação e do texto escrito: “A arte da encenação é a arte de projetar no espaço aquilo que o dramaturgo só pode projetar no tempo”. O texto e a cena exprimem-se em meios diferentes, são de ordens ficcionais distintas, e possuem uma natureza que lhes é própria. Determinadas posições revelam certo preconceito diante do *texto escrito como potencialidade*, afirmando que essa visão bloquearia a pesquisa teatral. No nosso entendimento, não é cabível a idéia segundo a qual o trabalho sobre o texto escrito impediria o desenvolvimento dos aspectos cênicos, pois a cena e o texto se mantêm ligados por via de mão dupla. No entanto, importa reconhecer questões próprias ao texto e à representação.

Na leitura do texto dramático, percebemos a potencialidade teatral; é ela que se oferece à confrontação com a potencialidade dos demais sistemas significantes da cena. Justamente, no *roçar* das potencialidades, as tensões emergentes no texto e na cena são provocadas. Desse atrito, novas relações entre os sistemas semióticos revelarão o universo ficcional da peça. Uma encenação concebida hoje do drama *Lucrecia Borgia* não poderia

¹⁰ Que privilegia o texto, a escritura, a sucessão do discurso. É quando a encenação se propõe simplesmente a traduzir o texto escrito para a cena.

estar somente a serviço do texto, uma vez que um simples procedimento de tradução para a cena reduziria a obra de Victor Hugo. Do mesmo modo, uma equivalência semântica entre o texto escrito e sua representação não é possível, pois como afirma Anne Ubersfeld (2005, p.3) no seu livro *Para ler o teatro*: “A atitude que consiste em privilegiar o texto literário como o primordial identifica-se com a ilusão de uma coincidência (na realidade jamais realizada) entre o conjunto dos signos do texto e o dos signos representados”.

Em contrapartida, a falta de familiaridade com o texto dramático também pode ser motivo de um bloqueio criativo. É uma questão de cultura, de intimidade com a leitura, em um processo de entrega ativa. Entretanto, o texto ainda pode constranger atores que improvisam durante horas em propostas livres ou temáticas. Tal observação não possui nenhum caráter valorativo e muito menos de certezas quanto a um ou outro procedimento de improvisação. Somente nos abrimos à idéia de potencialidade cênica do texto escrito; potencialidade, na verdade, ligada ao ritmo, à espacialidade, às antíteses, ao desenvolvimento da ação, aos temas, aos mitos, aos conflitos, às imagens, à própria ação. A potencialidade do texto é energia mesmo e está contida nos sentidos e nas formas do drama. Ela é geradora de estímulos para todas as buscas. Estímulo que nos impele a embarcar no que nomeamos “viagem” para nos impregnar de Victor Hugo. Conhecer o autor, sua vida e a sua obra – suas poesias, seus romances, seus dramas –, pressupõe um longo caminho e temos consciência de que se trata apenas do início.

Na contemporaneidade, qualquer texto, mesmo que não seja dramático, pode ser posto em cena. Uma receita, uma lista de convidados ou um extrato bancário poderão tornar-se teatrais e dramáticos. Nesse aspecto, a história da dramaturgia mostra as alterações. Até o século passado, o texto dramático era condição fundamental para que ele fosse destinado à cena. Compreendido a partir de uma dramaturgia clássica, o *dramático* é um princípio do texto e da representação, relativo a diálogos, conflitos; situações que opõem aspectos diversos, personagens em tensão, reveladas pela sequência das cenas da fábula, em direção a um desenlace quando o espectador é envolvido pela ação.

Esta dissertação volta-se justamente sobre o texto que é dramático, cujas primeiras manifestações estão na tragédia e na comédia gregas. O modo dramático tem nos seus primórdios a clássica definição de Aristóteles sobre a tragédia;¹¹ logo difere do modo

¹¹ É, pois, a Tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa (início, meio e fim) e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídos pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores agindo, e que suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”; cf. ARISTÓTELES, *Poética*, IV. p.37.

narrativo, em que a imitação de uma ação se dá pela mediação de um narrador. O modo dramático, aqui tratado, caracteriza-se pela imitação que ocorre com a presença das personagens ao dialogarem, agirem ou executarem as ações. Platão e Aristóteles foram os primeiros a teorizar sobre os modos de representação de propensão narrativa, dramática ou mista, e na definição dos gêneros como tragédia, comédia e epopéia. Uma compreensão moderna da teoria da literatura divide os modos do discurso em categorias adjetivas: “lírico, narrativo e dramático”.¹² Os gêneros literários são apontados como categorias substantivas e são historicamente localizados devido às suas características formais. Assim, o gênero do nosso objeto, *Lucrecia Borgia*, não é nem tragédia nem comédia, mas, como propõe Victor Hugo, uma mistura dos dois: um drama. Portanto, como veremos, o “nosso drama” concentra todas as qualidades dramáticas, mas possui traços estilísticos acentuadamente líricos e passagens narrativas, além de concentrar características do gênero trágico.

O texto dramático,¹³ aquele de que estamos nos aproximando, a fim de conhecermos melhor, possui um princípio básico: sua matéria de expressão é a lingüística;¹⁴ sua substância, verbal; enquanto que a representação, múltipla, se expressa no modo verbal e não-verbal. Uma das especificidades do texto dramático é o seu caráter diacrônico, pois no procedimento de leitura, seguimos os fatos de linguagem em sua sucessão, de um momento a outro da história. Numa leitura linear, a diacronia caracteriza os fatos lingüísticos considerados em sua evolução no tempo. Também, sob outra perspectiva, a representação caracteriza-se pela sincronia de todos os sistemas de signos, funcionando simultaneamente em um determinado tempo. Ao espectador cabe a organização espaço-temporal da multiplicidade e simultaneidade dos signos. A lingüística é fundamental no estudo dos signos do texto como suporte expressivo e não se esgota no processo comunicativo.

O texto apresenta uma atmosfera imagística e abordagens temáticas indispensáveis na construção dos outros sistemas significantes para a cena. Mas diante do texto, encontramos com a língua escrita,¹⁵ um instrumento de comunicação, um sistema de signos específicos, pertencentes a uma mesma comunidade. Para Ferdinand de Saussure, para a Escola de Praga e

¹² Os conceitos *lírico*, *épico* e *dramático* como estilo são amplamente abordados por Emil Staiger em *Conceitos fundamentais da poética*. O significado substantivo e adjetivo do *lírico*, *épico* e *dramático* é pontualmente apresentado por Anatol Rosenfeld na primeira parte de *O teatro épico: a teoria dos gêneros*. Carlos Reis, em *O conhecimento da literatura*, apresenta pedagogicamente as questões referentes ao modo do discurso, gêneros e subgêneros no capítulo IV, 2003, p.229.

¹³ O texto dramático é chamado por Anne Ubersfeld de texto teatral.

¹⁴ A lingüística como estudo científico da *língua* é assegurada com a publicação, em 1916, do *Cours de linguistique générale*, de F. de Saussure.

¹⁵ No interior de uma mesma língua, distinguimos dois meios diferentes de comunicação, dotados cada uma de um sistema próprio: a língua escrita e a língua falada.

o Estruturalismo americano, a *língua* é considerada como um sistema de relações, ou melhor, como um conjunto de sistemas ligados uns aos outros. Ela apresenta um sistema gramatical implícito, comum ao conjunto de locutores. Ou seja, a *língua* é social em sua essência, diferencia-se da *fala*, ato individual de vontade e de inteligência, ato livre e de criação. Parece-nos propício revisar o conceito de língua como um sistema de signos, visto que o signo lingüístico resulta da associação entre significante, a imagem acústica, e significado, o conceito.¹⁶ O signo lingüístico – combinação indissociável dos dois aspectos, significante/significado – é a unidade mínima, a palavra, ou melhor, o morfema. O Dicionário de linguística (1973, p.277) traz a seguinte definição:

Um dos princípios essenciais de F. de Saussure, fundamental para a lingüística moderna, é a definição de *língua* como um sistema de signos. Numa língua, um signo só se define como tal no seio de um conjunto de outros signos. Ele tira seu valor, seu resultado, das oposições que contrai com aqueles. Um signo se define pelas suas relações com os outros signos que o rodeiam.... Extraindo o signo do sistema que lhe confere seu valor, se priva, então, do único meio que se tinha para definir sua existência lingüística. Depois desta teoria, a língua é então um princípio de classificação. Numa condição social de língua, *tudo repousa sobre as relações* (grifo nosso) – relações de oposição, de diferenciação, de associação – entre os signos, ou unidades lingüísticas, o conjunto dessas relações forma um sistema de símbolos ou de signos, ‘um sistema que só conhece a sua própria ordem’, ‘um sistema onde todas as partes devem ser consideradas nas suas solidariedades sincrônicas.

Tudo repousa sobre as relações. No sistema lingüístico de F. de Saussure, as relações de oposições, de diferenças, que aproximam as unidades do sistema, são de dois tipos: relações sintagmáticas ou combinatórias e relações paradigmáticas ou associativas. Qualquer sistema de signos pode ser lido segundo os dois eixos: sintagmático e paradigmático. No eixo sintagmático, os signos sucedem-se numa corrente, num encadeamento seqüencial. No eixo paradigmático, as relações se dão pela substituição de um termo por outro. Em um paradigma, os termos mantêm entre si relações associativas que colocam em destaque as semelhanças que os unem e as diferenças que os opõem a outro paradigma. Quando os signos de um texto fazem parte de um mesmo paradigma, pode haver substituição. Na representação, por exemplo, temos uma contracenação de códigos, e o relato passa de um signo para outro signo numa relação combinatória ou associativa. Em *Lucrecia Borgia*, o brasão na frente do palácio

¹⁶ O significante saussureano é denominado por Hjelmslev de plano da expressão enquanto o significado confere ao plano do conteúdo. A forma da expressão e o conteúdo estão em relação de pressuposição recíproca e a reunião deles no momento do ato de linguagem corresponde à semiose. Nesse sentido, qualquer ato de linguagem implica uma semiose.

é o emblema da família Borgia e, conseqüentemente, do crime, da violência e da orgia. A personagem Montefeltro, que passa ao fundo do palco na cena 3, da segunda parte do ato I, é o retrato dos efeitos do veneno Borgia, o símbolo daquele tempo da peça. Montefeltro representa a própria morte.

Um sistema de signos é também chamado de código e apresenta-se sob diferentes formas. O trabalho sobre a matéria do texto manifesta o trabalho sobre outros materiais significantes, sobre outras linguagens. *Tudo repousa sobre as relações*, repito, relações de reciprocidade e transformação; por exemplo, de uma forma gráfica – como as palavras que se combinam formando frases – numa forma sonora – com sons emitidos pelo aparelho vocal de um indivíduo que emite uma mensagem –, ou ainda, numa forma visual – com os sinais gestuais.

No teatro, as relações se dão entre os signos lingüísticos e não-lingüísticos. Na representação, há uma simultaneidade de signos verbais, gestuais, visuais, auditivos e, por isso, as informações são muitas e são ricas devido às várias narrativas que se cruzam simultaneamente. As narrativas dos vários autores da encenação inscrevem-se nas lacunas do texto do autor. O texto dramático é lacunar por natureza, assim como todo texto literário. As perguntas que nos suscitam um texto são a possibilidade de que a sua encenação poderá nos responder. Qual a situação contextual dos inícios de cena? Quando o texto é emitido, o diálogo já estava em andamento ou as personagens estão chegando naquele momento? O que acontece entre um ponto e a próxima palavra? Uma vírgula corresponde a uma inspiração, uma dúvida ou a deixamos passar? E, a uma interrogação, sucede-se rapidamente uma resposta ou uma ação física do ator interrompe o silêncio (não indicado pelo autor), para, só então, enunciar a réplica? Enfim, há todo um texto do ator, um texto de encenação que abrange os textos de todos os autores da cena que também respondem às omissões, agindo sobre os espaços em branco. Contando com a recepção do espectador, os conjuntos significantes, ou conjuntos das linguagens, articulados na representação, constituem a linguagem dramática.¹⁷ O texto dramático, produzido pelo escritor, possui vários discursos – das várias personagens – que se relacionam no eixo sintagmático e no eixo paradigmático, com suas propriedades formais e semânticas, configurando uma linguagem literária. É esse texto dramático que, sob a forma da voz do ator, faz parte da representação.

¹⁷ A linguagem pressupõe um processo de comunicação e significação. O estudo da linguagem é da teoria semiótica; por conseguinte o estudo das linguagens particulares pertencem a diferentes semióticas.

O texto dramático, como conjunto de enunciados lingüísticos, estrutura-se em duas partes distintas, mas indissociáveis: o “diálogo” e as “didascálias”.¹⁸ A distinção lingüística, fundamental entre os dois, diz respeito à enunciação. Perguntamos, então: *quem fala?* No “diálogo”, é a personagem e na “didascália”, o autor. É o autor que nomeia as personagens, atribuindo, a cada uma, um lugar para falar em uma parte do discurso. Assim como é de sua responsabilidade a indicação dos gestos e das ações das personagens. Anne Ubersfeld, em *Para ler o teatro* (2005, p.6,7) aponta o primeiro traço distintivo na escritura teatral:

ela nunca é subjetiva, na medida em que, por sua própria vontade, o autor recusa-se a falar em seu próprio nome; a parte textual cujo sujeito é o autor é constituída apenas pelas didascálias. O diálogo é sempre a voz de um outro – e não somente a voz de um outro, mas de muitos *outros*.

Os muitos *outros*, as outras vozes, são as personagens, distintas do autor. Se pudéssemos identificar a voz de Victor Hugo, por exemplo, poderíamos proceder à superposição de todas as vozes. Em *O rei e o bufão*, Anne Ubersfeld (2001, p. 12, tradução nossa) afirma: “o teatro é o lugar onde o *eu hugoliano* divide-se necessariamente em personagens”.¹⁹ O *eu* do autor estaria escondido sob cada uma das personagens em seus múltiplos aspectos, do mais sublime ao mais grotesco. Contudo, a fala do autor fica mesmo para as didascálias, nas quais o verbo se encontra no imperativo, mesmo quando subentendido. Em um ato de linguagem diretiva, o autor dá, como que, ordens ao diretor, aos técnicos e aos atores. Afinal, as didascálias têm uma função pragmática e estabelecem as condições concretas de uso da fala. Mas a relação entre o diálogo e as didascálias sempre foi variável, dependendo do período da história do teatro.

As didascálias, por vezes, são quase inexistentes, mas sempre presentes, pois abrangem a nomeação das personagens no interior do diálogo. Em outros casos, as didascálias mostram-se tão importantes quanto o diálogo. Também chamadas de rubricas, elas são, de modo geral, as indicações cênicas e dão a conhecer o lugar e o tempo da peça, podendo designar a decoração do ambiente, os desníveis, a iluminação, a música, enfim, os aspectos que concedem cor local à cena. Compreendem, outrossim, as indicações dadas aos atores, no que interessa à palavra e ao gesto. O texto das didascálias determina as condições de enunciação do diálogo ficcional e, em simultâneo, determina as condições cênicas que se

¹⁸ R. Ingarden distingue o drama escrito (diálogo) como texto principal, das indicações cênicas em paralelo como texto secundário.

¹⁹ “[...] le théâtre est le lieu où le moi hugolien se divise nécessairement en personnages”.

dirigem ao diretor, ao ator e a todos os criadores da cena. As indicações asseguram a todos os leitores uma construção imaginária desse universo. No século XIX, o século de Victor Hugo, as rubricas se apresentam ricamente inspiradas, pois é quando a cena se evidencia como a reprodução decorativista de um lugar no mundo. O período romântico se caracteriza por apresentar personagens mais individualizadas e, mais uma vez, temos a probidade das indicações afirmando os caracteres.

Uma das associações inevitáveis entre o texto e a cena reporta à “condição de enunciação”. Os elementos que a definem podem fazer parte da didascália, do diálogo, ou ainda, podem ser entendidos mesmo que não estejam expressos, mas por serem admitidos mentalmente. Qualquer enunciado concernente ao diálogo ficcional não tem sentido fora de suas condições de enunciação. Anne Ubersfeld assegura que as condições de enunciação podem ser factuais e, então, ligam-se à posição material ou à situação psicológica do sujeito falante; ou ideológica, no sentido mais largo do tema, quando trata dos valores da sociedade onde vive a personagem. É importante lembrarmos que essas condições de enunciação são ficcionais. No entanto, a direção pode agir sobre elas, propondo outras condições de enunciação cênica, que exibem, substituem ou modificam as condições de enunciação da ficção, mudando-lhes, até mesmo, o sentido. Aliás, aí se assinala “uma das funções essenciais da direção: dar ao diálogo as condições de enunciação as mais claras para a recepção” (UBERSFELD, 1996, p.37).²⁰ Trataremos o diálogo e sua progressão no ato II, onde abordamos as questões juntamente com a descrição e a crítica da peça *Lucrecia Borgia*.

Na encenação, os diferentes componentes da representação são estimulados pelo texto, e as relações se dão pelo diálogo entre os vários criadores do espetáculo teatral, os co-autores da obra. Todos juntos numa viagem através da qual o texto escrito se converte em tecido.²¹ Sim, ficamos com a imagem do texto como um tecido verbal, onde as frases são semelhantes a fios, como personagens, ações, temas, tramas que se entrelaçam, que se relacionam entre si, formando uma unidade. Essa imagem se desdobra para os artistas que seguem tecendo os vários elementos dramáticos e teatrais. O texto da encenação revela o entrelaçamento de distintas ordens ficcionais, de diferentes discursos que possuem dinâmica e natureza próprias, inscrevendo-se nas possíveis relações intersemióticas: verbal/não verbal, simbólico/icônico, metáfora/metonímia, poético/referencial. À semelhança das personagens no drama, os autores da cena se opõem ou se ajudam em função de uma busca: propor uma visão de mundo, uma

²⁰ “[...] une des tâches essentielles de la mise en scène: donner au dialogue les conditions d’enonciation les plus claires pour la réception”.

²¹ A palavra texto etimologicamente deriva do termo latino *textum*, que significa tecido.

teatralidade, reveladora do universo dramático cenicamente. Essa é uma das razões de ser para que os co-autores de uma peça teatral sigam seu destino.

O destino no processo de criação não é apenas um fim, mas um caminho que leva o artista para um espaço real, o palco. Todos juntos para transformarem o espaço num lugar, a cena. O palco é real; a cena, ficção. O palco é o espaço; a cena, um lugar. O universo do palco e da cena, onde a realidade e a ficção se encontram de modo absolutamente íntimo, possui a essência do sagrado, enquanto a platéia se encontra na esfera do profano.²² De um lado temos o ator/personagem, do outro, o espectador, último leitor; fundamental, pois sem ele, não há teatro. Mas antes – devemos lembrar – outras leituras já foram feitas do primeiro texto, aquele produzido pelo escritor, e dessas leituras resultaram textos diferentes.

A referência pode ser dada ao *texto do encenador*, por exemplo, um paratexto ou comentário, também chamado por Ubersfeld (1996, p.82-83, tradução nossa) de “*texto didascálico* que prolonga, precisa e modifica as didascálias do primeiro texto”.²³ Outro sentido que podemos tomar para texto é relativo ao *texto semiótico*:

constituído pelo conjunto dos signos da representação, o *texto total* (‘A representação como texto’, segundo M. de Marinis), composto por diversos ‘conjuntos textuais’ que se pode construir em torno de um ator ou de um objeto cênico (UBERSFELD, 1996, p 83, tradução nossa).²⁴

Patrice Pavis (1999, p.409) nomeia o *texto semiótico*, ou *texto total*, de *texto espetacular*. Segundo o autor, “a noção semiológica de *texto* deu a expressão *texto espetacular* (ou *texto cênico*): é a relação de todos os sistemas significantes usados na representação e cujo arranjo e interação formam a encenação”.

Dos sistemas significantes, focalizamos a atuação e passamos ao *texto do ator*, conjunto de signos transmitidos por ele. O *texto do ator* tem a *ação física* como unidade mínima de informação. O *método das ações físicas* foi a grande descoberta de Stanislavski, que afirmou ter sido o resultado do trabalho de toda sua vida. Seu método partia da

²² Segundo Mircea Eliade, o sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no mundo. O espaço sagrado funda um centro, um ponto fixo, equivalente à “criação do mundo”, o viver real. O espaço profano mantém a homogeneidade e, portanto, a relatividade do espaço. O tempo sagrado é por sua natureza reversível, no sentido em que é, propriamente falando, um tempo mítico primordial tornado presente. O tempo sagrado constitui a mais profunda dimensão existencial do homem, ligado à sua própria existência. O tempo profano diz respeito a um tempo histórico (ELIADE, 1999).

²³ “[...] texte didascalique qui prolongue, précise, modifie les les didascalies du texte premier”.

²⁴ “[...] constitué par l’ensemble des signes de la représentation, teste total (‘la représentation comme texte’, segundo M. De Marinis), composé de divers ‘ensembles textuels’ que l’on peut construire autour d’un acteur ou d’un objet scénique”.

observação dos comportamentos na vida cotidiana e dos jogos sociais. Grotowski, quando veio ao Brasil, em 1997, disse que Stanislavski havia feito as grandes perguntas, ou melhor, as perguntas certas. Eram questões peculiares e coincidentes com suas buscas; por isso, ele sentia-se provocado a dar continuidade às pesquisas do mestre russo. Sobre as ações físicas e a particularidade do *texto* próprio do ator, Grotowski (apud BURNIER, 2001, p.35) detalha:

São pequenas ações, pequenas nos elementos de comportamento, mas realmente nas pequenas coisas – eu penso no canto dos olhos, a mão tem um certo ritmo, vejo minha mão com meus olhos, do lado dos meus olhos, quando falo, minha mão ‘faz’ um certo ritmo, procuro concentrar-me e não olhar para o grande movimento dos leques [referência às pessoas se abanando no auditório] e num certo ponto olho para certos rostos, isto é uma ação. [...] são as pequenas ações que Stanislavski chamou de físicas.²⁵

As ações físicas são as unidades de base da arte do ator, ou seja, signos, e podem ser subdivididas em ações ainda menores, aquelas pequenas ações sobre as quais fala Grotowski. Podemos imaginar uma ação física da personagem Lucrecia Borgia composta de múltiplas ações. Luis Otávio Burnier (2001, p.37), em *A arte de ator: da técnica à representação*, esclarece pontualmente a questão:

No caso das *ações físicas*, elas podem ser consideradas tanto como signos globais²⁶ quanto como uma sucessão de signos. Há de se levar em conta que uma ação física pode ser vista isoladamente, ou como o conjunto de informações que formam o signo global de uma única ação física, ou em relação a um conjunto de ações físicas que formam uma seqüência, a *linha das ações físicas*.

O ator/autor cria, compõe, constrói cada pequena ação física e elas se ligam umas às outras numa lógica própria, orgânica e fluente. A atuação traduz-se em um sistema de signos da cena e cada ator é portador de vários signos concomitantes. Por exemplo, os longos cabelos de Lucrecia Borgia são um signo, mas é também um signo a maneira como ela movimentava o cabelo, se o prende, se o solta, “como” o faz. A arte do ator vincula-se diretamente ao “como se faz” e ao “domínio do que faz”. Observando de fora, podemos narrar uma seqüência de ações físicas da personagem Lucrecia Borgia: “ela acaricia a ponta dos cabelos como se acariciasse o rosto de Gennaro, o filho jamais tocado. O desejo de beijá-lo, de abraçá-lo, cria

²⁵ Conferência de Santarcangelo (Itália), de 18 de julho de 1988.

²⁶ Constituído-se, assim, num todo e não se articulando em sinais separados.

uma força de atração que puxa um em direção ao outro, mas a impossibilidade do contato físico entre os dois é o elemento que potencializa essa força. A resistência gera energia. Ele transfere o peso e aproxima-se dela como se pudesse inalar o mesmo ar que ela exalou. Lucrécia recua. Uma ação gera outra, ela responde. Um impulso leva a outro, ele reage. Eles não podem se tocar. Lucrécia levanta sua mão direita segurando a própria cabeça, é o peso da consciência que se cala. Gennaro corre suas mãos pelos cabelos desembaraçados, num movimento displicente e puxa o foco de Lucrécia. Ela encontra uma pérola na sua tiara, engole a saliva, acalma a respiração e deixa escorregar os dedos suaves por um único fio de cabelo, conduzindo-o aos lábios”.

Tudo isso ocorre em segundos. Na sequência acima, podemos entrever o impulso, a execução da ação e a recusa. No ciclo, a recusa prepara uma nova ação, vocal. A enunciação do texto pelo ator traduz-se em ação, e a ação vocal é física, prolongamento do corpo. Extensão de um corpo que se centra na coluna, de onde nascem os impulsos das ações físicas e das ações vocais. Se a ação vem do centro do ator, dizemos que “a graça vem de baixo”.

Em cena, a atriz sabe que texto e fala são seus; ela roubou do autor, furtou de Victor Hugo. A atriz em cena apropria-se das falas da personagem. Cada palavra saiu da folha de papel, converteu-se em memória, imaginação, impulso, músculo. O ator é um maravilhoso usurpador. A atriz é ladra, ela pronuncia uma frase como se fosse sua, e depois outra e outra, em uma lógica contínua e fragmentada que passa a ser a sua própria lógica. Age como intrusa até mesmo quando se lhe propõe o distanciamento do papel. Não há como enganar. Agora a palavra é sua, som da sua alma, ação da atriz bem treinada e da personagem revelada ao mesmo tempo.

Podemos imaginar o encontro da mãe e do filho no ato I. Encontraremos as “falas” no texto de Victor Hugo, mas o “texto do ator” só pode ser conferido na cena. Para exemplificar, propomos uma narrativa que não está escrita no texto de Hugo: “O foco se dirige aos olhos do filho. Nunca o tinha visto de perto. Tão perto que quer entrar por eles, quer conhecer, apalpar, mas é surpreendida pelo desenho das sobrancelhas do jovem. Ela segue com a fala redesenhando com a sua voz as linhas do rosto do filho. São intensamente atraídos um pelo outro. A pulsão é a música entre os dois, aparente nos pequenos desequilíbrios, audível no tom e na respiração entrecortada, que divide as frases e as palavras”. Eles não se conhecem. Quer dizer, ela sim, ela sabe quem ele é, mas não pode revelar. O não poder, a contradição, gera tensão. “Tensão que a mão direita de Gennaro supera ao procura a mão esquerda de Lucrécia. Quando as mãos se encontram, o anel ostentado pelo dedo médio dela é revelado. E,

então... a imobilidade, dinâmica, a suspensão”. O anel, símbolo em evidência, que, no nosso imaginário, guarda o veneno dos Borgias. As forças que puxam um em direção ao outro, juntamente com as oposições, as recusas, e a resistência entre a mãe e o filho (não revelados) são apresentados em cena no âmbito psicofísico.

As forças contidas no texto dramático são corporificadas pelos atores. Elas geram um fluxo energético entre os dois e se expandem por vetores que riscam o espaço e o espectador. A vibração que sentimos, assim como os protagonistas, é absolutamente física, cinestésica.²⁷ Através dessa percepção nos emocionamos porque estamos ali presentes, na ação viva dos atores. Os signos apresentam-se em sequência, mas também se sobrepõem uns aos outros num movimento contínuo. Mas só consideramos cada movimento como *ação* quando ela possui uma intenção conectada a um objetivo. A palavra *intenção* quer dizer tensão, vontade. Para que tenhamos uma ação são necessárias duas forças opostas, tensão e resistência entre elas, e que se desenvolvam em direção a um fim.

Os signos também se apresentam concomitantes na figura do ator. Podemos tentar visualizar uma determinada ação física feita por uma personagem que traz consigo um grande ventre ou uma corcunda. Podemos imaginar que ela assume um ritmo frenético no seu andar enquanto seus gestos se expandem no espaço. Vemos que ele traduz a sua empáfia apoiando o seu peso na ponta dos pés, elevando o queixo e estalando a língua enquanto pronuncia o texto numa voz aguda em falsete. São posturas, comportamentos e sintomas, ou seja, signos. Também devemos levar em consideração outros sistemas de signos ligados ao corpo do ator, como o figurino, a maquiagem, os acessórios, por exemplo, assim como o cenário e a iluminação. Eles agem sobre a personagem e vice-versa.

Vejamos, por exemplo, como esses elementos poderiam produzir efeito sobre Lucrécia. “Ela vira-se lentamente sobre o próprio eixo enquanto a cauda de seu vestido vermelho lhe abraça as pernas. Mesmo sob o chão branco, limpo, ela sente a pressão do tecido. Ela dirige seu olhar para o alto em direção à luz branca, pedindo aos céus uma solução. Respira fundo, cobre a cabeça com o xale, olha para o público buscando uma cumplicidade que não encontra. Volta seu olhar para si e deixa-se cair de joelhos. Ela vê que a luz vermelha agora incidente sobre sua figura lhe transformou numa mancha negra sobre o

²⁷ De Kinestesia ou cinestesia (do grego kinesi- e aisthesis, sensação de movimento). É a percepção consciente da posição ou dos movimentos e de seu próprio corpo graças ao sentido muscular e ao ouvido interno. O nível kinestésico diz respeito à comunicação entre atores e espectadores, como, por exemplo, a tensão do corpo do ator ou a impressão que uma cena pode causar “fisicamente” no público (PAVIS, 1999, p. 225- 226).

chão vermelho”.²⁸ A narrativa incide sob o foco da atriz, da consciência dos signos agindo sobre ela. Todos eles altamente simbólicos.

Podemos dar diferentes sentidos a cada ação física, ou à ação como um todo. Mas as ações físicas tornam-se muito mais do que “signos decodificáveis”, elas são resultado de processos vividos, das experiências da vida, do engajamento integral do ser ator, ou ainda, como dizia Grotowski (apud RICHARDS, 1995, p. 166): “uma porta de entrada na corrente viva dos impulsos”.²⁹ Se a ação física exige o *todo* do ator é porque ela abrange tanto sua dimensão interior quanto sua dimensão exterior, formando uma unidade. Para Stanislavski, essa unidade significava a verdade no palco. Eugênio Barba (1991, p.91) lembra-nos, em *Além das ilhas flutuantes*, no capítulo *Ser e Parecer*, das buscas de toda uma vida do fundador do Teatro de Arte:

O ator não deve ‘parecer’ o personagem que representa. O ator deve ser o que representa. Essa é a palavra chave: ser, tornar-se unidade, indivíduo, *in-divíduo*, não dividido.[...]

Como se alcança essa concentração total de toda nossa natureza moral, espiritual e física? Mais ainda: Como ser, como converter-se em in-divíduo através e dentro do teatro?

A pergunta do ator/encenador/pedagogo russo insiste em nos lembrar do nosso próprio compromisso com a arte, que se firma fora e dentro de cena. Apesar das posições contrárias, concernentes à dramaturgia do ator, entendemos que essa “não divisão” do ator em cena reporta a “não divisão” da sua psicologia e do seu físico. O corpo, a mente e o espírito apresentam-se como uma unidade do “ser ator” na representação do outro ausente. Toporkov (s.d., p.159), ator do mestre russo, confirma: “uma ação real e eficaz, que seja dirigida para a realização de algum objetivo, no momento de sua efetuação, sem falha se transformará em ação psicofísica”. Em *A criação de um papel*, Constantin Stanislavski (1984, p.168-169) fala-nos sobre como achar as grandes ou as pequenas verdades. Elas dizem respeito à trajetória da ação física começada pelo corpo, liga-se às emoções e dirige-se à alma:

Recapitem: será que seus sentimentos permaneceram impassíveis, quando vocês viviam sinceramente na entidade física de seus papéis? Se sondarem

²⁸ A incidência da luz branca sobre o tecido vermelho, manterá a cor vermelha e o chão permanecerá branco. No entanto, com a incidência da luz vermelha no tecido vermelho, esse parecerá escuro, enquanto o chão branco parecerá vermelho.

²⁹ RICHARDS, Thomas. *Travailler avec Grotowski sur les action physiques*. Paris: Actes Sud/Academie Expérimentale des Théâtres, 1995. p. 166.

mais fundo esse processo e observarem o que se passa em sua alma num momento desses, verão que, tendo fé em suas ações físicas em cena, vocês sentirão emoções relacionadas com a vida exterior de seus papéis, que possuem uma ligação lógica com sua alma.
O corpo é convocável. Os sentimentos são caprichosos.

Por fim, a leitura cabe ao espectador, livre até mesmo para escolher outra ficção que não é nem aquela proposta pelo autor, tampouco pelo encenador. Da combinação entre o sagrado e o profano, nasce o teatro. No espaço entre o palco e a platéia, emergem as significações de um tempo mágico, o *illud tempus*.³⁰ O limiar, limite que separa os dois tempos, os dois espaços, os dois mundos – aquele da ficção e aquele do cotidiano – funciona como uma porta; dizemos, em teatro, uma janela, por onde se dá a comunicação entre o universo privado da peça e o universo público. Essa fronteira, marcada normalmente por um desnível, representa a possível continuidade de comunicação do mundo cotidiano com aquele criado previamente e que tem um modelo exemplar. Por isso, a cortina é um grande símbolo, porque a sua abertura significa um *veículo de passagem para outro mundo*, outra realidade, o mundo sagrado da ficção. Nunca se terá falado o suficiente sobre o teatro, já que ele renasce de si mesmo. Renasce através da ação, apesar de suas falhas trágicas. Renasce como Dioniso,³¹ de suas próprias partes. Renasce ao retornar aos princípios, às origens. Renasce para o artista, para o ator quando ele se volta para a arte, partindo para a viagem ao mundo possível do texto dramático, oferecido aos criadores da cena. A leitura que fazemos do drama *Lucrecia Borgia* abre nosso olhar sobre o teatro e suas dimensões. O processo de ficcionalização nos faz pensar a relação entre o ator, a personagem, o texto e a cena. A ficção parece ser o eixo que une os quatro elementos. No *Dicionário de teatro*, Pavis (1999, p.407-408) ressalta:

A ficção pode parecer o meio termo e a mediação entre o que conta o texto dramático e o que figura a cena, como se a mediação fosse realizada pela figuração, textual e visual, de um mundo possível ficcional, primeiro

³⁰ O *illud tempus* é, segundo David Cole, que toma a expressão de Mircea Eliade, o mundo do texto, da peça. O ator, numa busca xamânica, empreende uma jornada psíquica a um outro mundo, ao *illud tempus*, onde numa descoberta deixa-se tomar conta numa possessão, e no retorno hungânico, possuído pela imagem, realiza a performance com absoluto controle de si mesmo. Esse é um modo de descrever o ofício do ator.

³¹ Também chamado de Dionísio, Díónisos ou Baco (nome romano), é popularmente conhecido como o deus do vinho, e deus do teatro. Filho de Sêmele e Zeus; é, a princípio, um deus da fertilidade, adorado em forma de touro ou cabra, cujos ritos eram acompanhados por orgias, nas quais se esquarterjavam o animal e comia-se sua carne crua. Era uma forma simbólica de comer o mesmo deus. O rito, segundo a lenda, revivia o despedaçamento de Dioniso a mando da esposa ciumenta de Zeus, Hera. Reia, a avó, reagrupa os membros dispersos para reconstruir seu corpo e Zeus o reanima.

construído pela análise dramatúrgica e pela leitura, e depois, figurado pela instalação cênica.

Pavis complementa:

Se existe na verdade uma relação evidente entre texto e representação, não é sob a forma de uma tradução ou de um redobramento do primeiro no segundo, mas de uma focalização de um universo ficcional estruturado a partir do texto e de um universo ficcional que é produzido pela cena.

O texto e a cena são dois meios ficcionais diferentes que interferem um no outro, provocando a ilusão do espectador. Segundo Pavis (1999, p.408): “a cena e a figuração do local e do espaço fixam de entrada um *quadro* que entendemos como o local da ficção, a mimese do mundo ficcional”. O *quadro cênico* emoldura um mundo finito que durará enquanto a cortina estiver aberta e, se não houver a cortina, o quadro poderá ser definido por vários códigos, como pela iluminação ou pelo jogo dos atores. Ao mesmo tempo, o *quadro da ação* é constantemente redefinido pela mudança de cenário, de iluminação e pela ação dos atores, pelos deslocamentos e pelos movimentos cênicos. Desde o início, as escolhas estéticas do encenador, como o enquadramento nos detalhes, a aproximação ou o distanciamento da platéia, as mudanças de ângulo e de perspectiva do cenário e da iluminação caracterizarão o quadro inaugural da peça. Já no primeiro quadro, temos a instauração de uma atmosfera, de uma cor local, de um ritmo, sons que começam a revelar o universo ficcional cênico, “que engloba e integra o universo ficcional do texto pronunciado em cena, o que lhe fornece a situação de enunciação” (PAVIS, 1999, p.2008). Todo e qualquer elemento colocado na moldura desse *quadro* adquire um caráter simbólico em relação a si mesmo ou àquilo a que se refere. Uma peça escrita também propõe limites formais e estruturais. Os diferentes atos e cenas são como diferentes *quadros*. Mas os dois grandes limites do *quadro* são o início e o fim da peça.

A dialética dos dois componentes da representação, o texto e a cena, evolui historicamente. Em uma concepção logocêntrica,³² o texto é compreendido como elemento primário na estrutura e no conteúdo, enquanto a cena é entendida como elemento secundário, destinado aos sentidos e à imaginação. De um lado, o texto imutável, a alma da peça, e de outro, a cena instável e sua teatralidade. No final do século XIX, o encenador passa a ser responsável pela visualização cênica do texto, e no século XX, a cena organiza o sentido da

³² Característica da dramaturgia clássica aristotélica,

representação, enquanto a busca da teatralidade torna-se o objetivo estético dos grandes encenadores. Stanislavski propunha uma ilusão total e queria que o público esquecesse que estava no teatro. Ao contrário, Meyerhold combatia a ilusão utilizando-se de diferentes técnicas cênicas para substituir o discurso das personagens e, desse modo, reivindicava a presença do público absolutamente consciente de que estava no teatro. As buscas estéticas, o jogo com o natural e o artificial, as pesquisas sobre o trabalho do ator de um e outro encenador/pedagogo procedem ao que chamamos de *teatral*. Assim a *teatralidade* concentra em si sua própria ambiguidade, estendendo-se às reflexões de Roland Barthes (1964, p.41):

O que a teatralidade ? É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica sobre a cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior.

Tal posicionamento não só é ambíguo como contraditório. Perguntamos como subtrair o texto do conjunto da representação? Como eliminar a voz do ator e todos os signos paralinguísticos³³ da encenação? De que forma se estabeleceriam as relações entre a voz e o gesto e a ação do ator na cena? Não podemos negar a teatralidade contida no texto como se ele não fosse atinente à cena. Questionando a natureza e a origem da teatralidade, seguimos Pavis. Ele aponta onde encontramos o elemento o teatral: no nível dos temas e conteúdos descritos pelo texto e no nível da forma da expressão. O primeiro nível é considerado por Pavis como banal e pouco pertinente, asserção com a qual não concordamos. Há aspectos do texto que podem ser absolutamente teatrais, espetaculares, e apontamos como exemplo as antíteses *hugolianas*, tanto formais quanto semânticas. As personagens, as relações espaciais, visuais e expressivas, no nível dos contrastes e ambivalências na visualização dos temas e conteúdos fazem parte da teatralidade buscada na forma da expressão. No nível expressivo, conforme Pavis (1999, p.372):

Teatral quer dizer a maneira específica da enunciação teatral, a circulação da fala, o desdobramento visual da enunciação (personagem/ator) e de seus enunciados, a artificialidade da representação. A teatralidade se assemelha então ao que ADAMOV chama de representação, isso é, ‘a projeção, no

³³ Signos paralinguísticos: “O adjetivo (substantivado) define o domínio dos signos ligados à linguagem que resultam da sua emissão fônica: voz (timbre, entonação, acento, altura), intensidade, articulação, ritmo, fraseado, sem contar a pronúncia, quer dizer, a orientação física da palavra em direção a um destinatário”. (UBERSFELD, 1996, p. 63, tradução nossa).

mundo sensível, dos estados e imagens que constituem suas *molas ocultas* (grifo nosso) [...] a manifestação do conteúdo oculto, latente, que acoita os germes do drama’.

Mais uma vez, optamos por uma posição que não se baseia na divisão texto e cena. Não nos interessa uma dicotomia nessa questão, pois a teatralidade é o próprio teatro. Qualificar um texto de teatral significa simplesmente destiná-lo à cena. A imagem da expressão *molas ocultas* traduzem bem a espiral que liga o invisível – seu conteúdo oculto – ao visível – sua manifestação. Seguimos também a posição de Anne Ubersfeld (2005, p.6), quando a autora une as imagens de *matrizes textuais de representatividade* e *núcleos de teatralidade no texto* para exemplificar o manancial, ou gerador, de cujo lugar, a partir de uma determinada leitura, pode-se originar a teatralidade:

Partimos do pressuposto de que há, no interior do texto de teatro, matrizes textuais de ‘representatividade’; que um texto de teatro pode ser analisado de acordo com procedimentos (relativamente) específicos que iluminam os núcleos de teatralidade no texto. Essa especificidade não é tanto do texto, mas da leitura que dele se pode fazer.

Hoje percebemos que o mais relevante não é a direção seguida pelo trabalho, se no sentido do texto para a cena ou da cena para o texto. Importa é a maneira como os dois aspectos da representação se atritam de modo a proporcionar uma relação de tensão entre eles, fazendo com que um reveja o outro e o provoque constantemente. As pesquisas artísticas, em via de novas perspectivas diante do mundo em constante transformação, buscam novas linguagens para o teatro através da ruptura dos limites da representação. No entanto, outros movimentos de pesquisa voltam seu olhar e sua prática em direção à tradição e sua transmissão. O diálogo com a tradição é a ponte que estabelecemos com a nossa história, possibilidade de sua continuidade e de sua ruptura.³⁴

Arte do paradoxo, o teatro remete à efemeridade da encenação, e à fixidez, exposta na escritura dramática. Embora, os caracteres estejam impressos no papel, e os signos – letras, palavras, frases, diálogos – formem um texto literário dramático, ele permanece imutável apenas na aparência. Na verdade, está pronto para ser liberto no exercício da leitura. Ao contrário de ser fixo e fechado, o texto se apresenta aberto, em movimento, livre. As palavras, sempre iguais no fundo do papel em branco, passam a ter significados diferentes para cada

³⁴ *Tradição e transmissão na cena emergente*, painel proposto pela curadora Maria Thaís, no ECUM 2008.

leitor. O conhecimento dos sistemas de signos textuais permite, aos autores do espetáculo cênico, criar diferentes sistemas significantes. O texto escrito existe em razão de uma leitura, e essa dependente do contexto social do leitor e do seu conhecimento do contexto do texto ficcional.

A arte do ator é também uma contradição, em simultâneo, já que vive a transitoriedade da condição humana, improvisa dentro de estruturas rígidas e atua de acordo com códigos específicos, seguindo regras. O trabalho do ator, centrado em técnicas de treinamento físico, tem por princípio desenvolver seus meios expressivos. Com a sistematização de uma prática coletiva, o teatro procura linguagens próprias para a cena. São sistemas, métodos e técnicas de atuação, treinamentos, práticas diversas com o mesmo intuito, preparar o ator. Mas antes, ou juntamente com esse trabalho dirigido para a cena, o ator deve pensar no eixo vertical, que leva em direção ao aprimoramento de sua sensibilidade e corporeidade, ao entendimento das suas emoções e razões, ao conhecimento dos seus limites e das suas desmedidas. O ator se defronta com sua humanidade.

Frente à afirmação, não podemos qualificar o ator como um instrumento ou como um executor. O ator desempenha um papel, encarna, compõe, constrói a personagem, assume uma máscara. Exigido física e psiquicamente, ele converte-se em centro do acontecimento teatral, mediador vivo de todos os signos da cena. Ademais, o ator é o leitor muitíssimo especial do texto dramático: ser fundamental no processo de ficcionalização da cena. Ao estabelecer a ponte viva que liga o texto à cena, o ator reconhece a necessidade do seu trabalho diante de uma análise dramatúrgica, que, de igual modo, faz parte do seu processo de criação. O ator que mantém uma atitude diante do seu ofício, da sua tradição, possui o entendimento da arte e seu alcance, apresenta, pois, o poder de redimensionar sua posição como um ser autoral na criação cênica. Em um processo que entendemos ser, concomitantemente, de composição, de construção e de descoberta da personagem, o ator passa a ser também um autor. Ao empenhar-se em uma postura, ao imprimir determinada energia, ao criar sequências de ações físicas e vocais, precisas, orgânicas e fluentes, o ator-autor está revelando para o público um conjunto de signos na representação que podem ser lidos como um *texto*. Combinados com outros elementos ou representando-os, esses signos assumirão aspectos indiciais, icônicos ou simbólicos.³⁵

³⁵ Segundo a terminologia de Peirce, os signos são classificados em índice, ícone e símbolo. O signo pode ser um equivalente de um indício e, então, ele opera numa relação de contiguidade “natural”, ligada a um fato de experiência que não é provocado pelo homem. O índice é um fenômeno imediatamente perceptível que nos faz

Com a composição de uma corporeidade e de uma fisicalidade, com a criação de uma gestualidade e ações físicas, e com a enunciação da palavra em ação, o ator concretiza a sua metamorfose em personagem. Entendendo sua profissão como autor, o ator busca a relação com seu papel que não se estabelece no plano da execução. Consciente de sua arte de criar mundos e vidas no seu interno e manifestá-las exteriormente, e tendo um preparo técnico condizente com seu conhecimento, o ator-autor se vê diante de uma missão. Os aspectos coletivos dessa entrega são nossos conhecidos no teatro, por ser em essência uma arte de grupo, e por se estabelecer no domínio do jogo entre os atores e com o público.

No entanto, o artista também tem uma missão individual de autopreparação, que o coloca em uma posição mais alta, capacitando-o a estabelecer relações ricas com outras experiências cênicas. Como afirma Jurij Alschitz (2004, p.15, tradução nossa)³⁶, no seu livro *A matemática do ator*,³⁷ “[...] um dos territórios mais secretos na profissão do ator é o trabalho individual de construção de um papel”.³⁸ O contato íntimo com o universo do texto dramático, com a personagem e sua concepção, passa por uma preparação individual do ator. Na nossa prática, esse trabalho está intimamente ligado ao processo de entrega e confiança, em um jogo de trocas, na contracenação dos atores nos ensaios e no diálogo com o diretor. A composição da personagem abarca *o todo* da peça teatral e como um *ser-autor*, o ator passa a ter responsabilidade pela obra.

Há tantas possibilidades de aproximação do ator com o texto dramático quanto há diretores e atores. A primeira leitura pode ser feita em grupo ou individualmente, em uma mesa ou em movimento, os papéis podem, ou não, já estarem distribuídos. A viagem xamânica³⁹ do ator acontecerá no teatro ou em sua residência. Sim, o teatro oferece muitos caminhos possíveis de abordagem, porém vamos pensar em Stanislavski que afirmava ser imprescindível o trabalho individual do ator em casa. O fato de transferir o trabalho do ator para *casa* não nos parece que seja o afastamento do lugar *teatro*, mas a idéia de voltar o ator

conhecer qualquer coisa a respeito de outro fenômeno: por exemplo, a cor sombria do céu é o índice de uma tempestade eminente, o tremor do corpo pode ser o índice de um envenenamento. Os índices remetem a conotações (significações secundárias). O signo pode ser um ícone e, então, mantém uma relação de semelhança com o objeto denotado (com o referente). O ícone funciona como o “efeito de real”. Os ícones representam as coisas, estão na origem da mimese teatral, por exemplo: o ator é o ícone de uma personagem. O signo entendido como símbolo é fundamentado numa convenção social entre dois objetos, ou entre sujeito e objeto. Os Borgias são o símbolo da corrupção e do crime. O anel de Lucrecia que contém um pequeno recipiente onde se guarda o veneno, é o símbolo do poder sobre a vida e a morte.

³⁶ Encenador e pedagogo russo. Ministrou workshop a convite de Maria Thais Lima Santos, diretora da Companhia de Teatro Balagan (SP), em dezembro de 2006. Tivemos a oportunidade de participar desse trabalho.

³⁷ *La matemática dell'attore*.

³⁸ “[...]uno dei territori più segreti nella professione dell'attore è il lavoro individuale di costruzione di un ruolo”.

³⁹ A expressão é tomada de Mircea Eliade. Equipara o ator ao xamã, quando ele empreende a viagem xamânica ao *illud tempus* ou o mundo da peça.

para um caminho íntimo e solitário em determinado momento. A autopreparação do ator presume uma formação e um modo particular de conceber uma personagem. Conforme Alschitz (2004, p.19, tradução nossa):

[...] no início deve existir somente o ator e o seu papel. É um momento todo seu, o seu segredo. Tudo isso que foi dito, lido ou sentido sobre o argumento, é preciso deixar de lado: precisa partir de uma folha em branco, de um silêncio absoluto. Somente deste modo o ator tem alguma chance de reconhecer o segredo escondido no seu papel, bloqueado ao olhar superficial dos profanos.⁴⁰

As questões que concernem à formação do ator divergem no tempo, no espaço e nas individualidades. Diversas são as técnicas de representação e as teorias da atuação; da mesma maneira, abundam os métodos para se compor uma personagem. Porém, acreditamos nas trocas e nos diálogos como responsáveis pelo teatro ser um grande encontro, uma comunhão, que transforma tanto o sujeito do processo quanto o espectador. Mesmo insistindo na preparação individual do ator-autor, Alschitz (2004, p.15) ressalta:

Quando ao contrário ator e diretor chegam ao ensaio com uma bagagem cheia de idéias e de propostas, com a vontade de realizarem a própria fantasia, de resolverem juntos as dúvidas, então o ensaio pode vir a ser um autêntico evento.⁴¹

Como lidamos com os diferentes pontos de vista sobre o trabalho do ator? De que maneira chegamos à essência do ser ator? Como organizamos as *bagagens* trazidas no corpo, no coração e na mente? Mas do que falamos? Que *bagagem* é esta? Talvez seja a experiência recolhida pelo caminho da nossa própria vida pessoal e profissional. Talvez seja uma corrente de impulsos. Talvez a bagagem seja tudo o que vivemos, escutamos, enxergamos, calamos. Talvez já tenhamos nascido com ela no sangue, nos gens. Ou talvez precisamos lutar muito para adquiri-la, treinar, dominar técnicas. Talvez não seja necessário nada disso, somente estar ali, no presente. E, então, saber esquecer. Ter a coragem de despojar-se de tudo. Encontrar-se com o texto, com o outro, “de cara limpa”; enfrentar a leitura sem pré-

⁴⁰ “[...]all’inizio devono esistere solo l’attore e il suo ruolo. È un momento tutto loro, il loro segreto. Tutto ciò che è stato detto, letto o sentito sull’argomento, va messo da parte: bisogna partire da un foglio bianco, da un silenzio assoluto. Solamente in questo modo l’attore ha qualche chance di riconoscere il segreto celato nel suo ruolo, precluso allo sguardo superficiale dei profani”.

⁴¹ “Quando invece attore e regista arrivano alla prova con un bagaglio pieno di idee e di proposte, con la voglia di realizzare le proprie fantasie, di risolvere insieme i dubbi, allora la prova può diventare un autentico evento”.

determinação, sem pré-conceito, nem idéias formadas. Deixar-se, entregar-se ao texto. Permitir o tempo de conceber, sentir em si o germe de algo que está para acontecer. Uma concepção da personagem define-se a partir do primeiro encontro com o papel. E agora, o sentido de papel é a folha em branco, a princípio, quando recebemos o texto em mãos. Abrindo a primeira página, o silêncio do papel vazio passa a ser substituído por signos, caracteres, indicações, diálogos, lacunas e novamente o silêncio. O texto literário, antes mesmo de ser lido, já possui uma natureza formal e se apresenta emoldurado por elementos paratextuais que ligam o texto ao contexto.

Trazemos o conceito de Gerard Genette (1982, p.7-8, tradução nossa) sobre a *transtextualidade*, ou transcendência textual como “[...] tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos”.⁴² Nosso interesse dirige-se aos dois primeiros tipos de relações *transtextuais*⁴³ propostos por Genette. O primeiro tipo de relação é a *intertextualidade*,⁴⁴ ou seja, quando há “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isso é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em outro”.⁴⁵ Por isso fazemos relações entre uma obra e outra de Victor Hugo, tanto as que precederam como as que sucederam *Lucrécia Borgia*. O segundo tipo de relação é a *paratextualidade*, no caso do nosso objeto, temos o prefácio, notas, variáveis e o próprio título. É o título que identifica o texto literário e, de certo modo, o emoldura. Sua função é semântico-pragmático e faz conexão com os sentidos dominantes do texto. Na verdade, o próprio título pode ser considerado um texto. Genette o sistematizou em dois tipos: títulos *remáticos*, que aludem a características de natureza formal, atributos de gênero, e títulos *temáticos*. O último remete para elementos de conteúdo do texto, como personagens, espaços, situações. O nome da personagem principal é frequentemente convocado: *Lucrécia Borgia*, por exemplo. Curiosamente, esse título foi proposto pela atriz que atuou na primeira montagem da peça em 1833, fortalecendo ainda mais a figura da diva e protagonista Mlle George. O novo nome da peça acentuava o individualismo do período. Todavia, o primeiro título escolhido por Victor Hugo, *Uma ceia em Ferrara*,⁴⁶ remetia ao espaço e à situação.

⁴² “[...] tout ce qui met en relation, manifeste ou secreta, avec d’autre trexte”.

⁴³ Genette enumera cinco tipos de relações transtextuais: Intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade (comentário), arquitextualidade e hipertextualidade (relação que une um hipertexto a um hipotexto do qual ele brota).

⁴⁴ Termo já explorado por Julia Kristeva, em *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

⁴⁵ “[...] une relation de coprésence entre deux ou plsiieurs texte, c’est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d’un texte dans un autre”.

⁴⁶ *Un souper a Ferrare*.

Iniciada pelo título, da leitura ficam impressões diversas, visto que o imaginário já está em plena produção simbólica. No processo, a materialização de idéias, a corporificação de aspectos imagéticos e a energia transformadora, trabalhadas posteriormente nos ensaios, estão germinando no ator. A postura de atenção e relaxamento é imprescindível para que flua energia entre o ator e o texto. Frente ao mundo possível que tem por finalidade a cena, buscamos a escuta, no silêncio, da nossa própria voz. Diante da ficção literária, do discurso que faz referências a lugares, tempos, personagens e ações, existentes somente na imaginação do autor, o ator, em um próximo momento, o confundirá com seu próprio discurso enunciado.

Na ficção cênica, o discurso teatral – texto e representação – assume o mesmo significado que teria na vida real, graças à especificidade do teatro, atuado pelo ator diretamente no “aqui e agora”. Então o discurso passa a ter um estatuto de verdade. Ao representar, o ator está trazendo a ação, o discurso do autor/personagem para o presente. Na cena, o ator/personagem é o responsável pela atualidade dramática de todos os elementos presentes no palco. Com referência à autoria do discurso teatral, o dramaturgo, o encenador e os atores são um coletivo de enunciadores. Ressaltamos, porém, que o ator como enunciador possui particularidades. De acordo com Patrice Pavis (1999, p.30-31):

O ator é sempre um intérprete e um enunciador do texto ou da ação: é, ao mesmo tempo, aquele que é significado pelo texto (cujo papel é uma construção metódica a partir de uma leitura) e aquele que faz significar o texto de uma maneira nova a cada interpretação. A ação mimética permite ao ator inventar uma fala e uma ação que na verdade lhe foram ditadas por um texto [...]. Ele joga com esta fala que ele emite instalando-a de acordo com o dispositivo de sentido da encenação e interpelando o espectador (através de seus interlocutores) sem, contudo, dar-lhe o direito de resposta. Simula uma ação, fazendo-se passar por seu protagonista pertencente a um universo fictício. Ao mesmo tempo, realiza ações cênicas e continua a ser ele próprio, qualquer que seja o que ele possa sugerir. A duplicidade: viver e mostrar, ser ele mesmo e outro, um ser de papel e um ser de carne e osso, tal é a marca fascinante do seu emprego.

Na condição de intérprete e enunciador do texto e da ação, o ator-personagem é significado pelo texto e, ao mesmo tempo, o faz significar, provocando-nos a pensar no jogo constante instalado ainda no processo de leitura do texto dramático. O teatro se estabelece no domínio do jogo, que se interpõe entre o ator e o texto. Os exercícios de cena, as improvisações, a maneira de ver, de escutar, sentir e experimentar as ações físicas e vocais da personagem, originam-se na interação que estabelecemos com o texto desde a primeira leitura. É no primeiro encontro com o texto, quando surgem as primeiras percepções e

sensações, que se inicia uma troca viva do ator com a personagem, e não só com ela, mas com a peça em sua totalidade. A impressão da primeira leitura é sempre muito autêntica, e à medida que se intensificam os exercícios, percebemos o aprofundamento dos primeiros aspectos que nos sensibilizaram.

No confronto com a leitura dos outros atores e do diretor, o ator já firmou elos com a personagem e, mesmo seguindo de acordo com o dispositivo de sentido da encenação, traz consigo marcas que o texto lhe imprimiu. As *marcas*, como um sinal, um selo, *im-primem* – pressionam para dentro –, modelam o corpo e, simultaneamente, ultrapassam os limites externos e formais, atingem músculos, órgãos e ossos, internalizando aspectos emocionais e intencionais, que dinamizam as energias potenciais no ator. No processo de ensaio, de criação da personagem, as ações físicas se apresentam orgânicas e precisas. Quando a personagem passa a existir como uma máscara assumida pelo ator, pela atriz, o sagrado se revela. Conhecemos, então, outra dimensão da existência humana. Trata-se de um momento mágico, para onde voltamos intencionalmente a cada reapresentação no ato teatral.

Do primeiro encontro com a personagem, há o início de um caminho, de uma viagem. Se nos entregamos ao jogo de trocas com o drama, seguimos em direção à essência do mundo possível, do universo da peça, do espírito da personagem. Essa essência nasce das relações de oposição, de diferenciação e de associação, pois, concomitantemente, seguimos em direção a nós mesmos. Perceber a poesia dramática na sua unidade é, a princípio, uma experimentação, vivência individual do ator, importante em todo processo de ensaios. Preferimos chamar os ensaios de *encontros*, uma vez que, nesses momentos mágicos, as individualidades passam a fazer parte de um coletivo. Os atores que estabelecem o jogo na cena dos *encontros* são aqueles que têm *bagagem, estofo*. Isso acontece quando buscamos *ser e conhecer* para, então, *agir*. E novamente *ser, conhecer e agir* numa espiral ascendente infinito.

Ao analisar o drama, o ator investe toda sua energia criativa, propondo seu próprio conceito do papel. O texto também confere energia ao ator. “Atribuir energia ao ator é propriamente o ato de criação, trata-se, portanto, da energia da criação” (ALSCHITZ, 2004. p. 13).⁴⁷ A análise da peça acaba por apresentar o teatro como um todo inesgotável, pois se relaciona com as partes que ele mesmo constitui. São elas o texto dramático, a cena, o ator e a personagem, nas suas possibilidades, inesgotáveis. Quanto ao texto, determinados aspectos, de menos importância para os outros criadores da cena, podem estimular o ator-autor e

⁴⁷ “A conferire l’energia all’attore è próprio l’atto di creazione, si trata quindi dell’energia della creazione”.

potencializar a sua energia para a criação desse outro universo. A análise é um meio de vir a conhecer. Stanislavski (1984, p.166) questiona em que consiste a análise e qual seu propósito:

Seu propósito é desencavar estímulos criadores para atrair o ator, pois sem eles não pode haver identificação com o papel. O objetivo da análise é o aprofundamento emocional da alma do papel, a fim de compreender os elementos que compõe essa alma, sua natureza exterior e interior e, com efeito, toda a sua vida de espírito humano. A análise estuda as circunstâncias e os acontecimentos externos da vida de um espírito humano no papel; procura na alma do próprio ator as emoções que sejam comuns ao papel e a ele próprio, as sensações, experiências, todos os elementos capazes de estabelecer ligações entre ele e seu papel e buscar descobrir qualquer matéria espiritual ou de outras espécies, favorável à criatividade.

A análise dissecar, descobre, examina, estuda, pesa, reconhece, rejeita, confirma. Desvenda a orientação e o pensamento básicos de uma peça e de um papel, o superobjetivo e a linha direta de ação. É com esse material que ela nutre a imaginação, os sentimentos, os pensamentos e a vontade.

Nem todos os processos de criação se propõem à análise do texto pelo ator. Nós empreendemos a missão, que, como dizia o mestre: “procura encontrar, compreender e dar o justo valor às *pérolas* de um escritor talentoso ou genial” (STANISLAVSKI, 1984, p, 166). Por outro lado, no processo de criação, o ator não busca obrigatoriamente a identificação com a personagem, mas, de algum modo, ele investe sua energia em dissecá-la, descobri-la, reconhecê-la para, então, posicionar-se no desempenho de seu papel. O vínculo do ator com a personagem se estabelece nesse espaço entre a identificação e a distância. A construção artificial do papel pelo ator brechtiano revela uma atitude contrária à identificação com a personagem. Há críticas referentes à “identificação”, até porque ela diria respeito à assimilação do espectador com o herói e sua consequente alienação. Brecht, com o seu espírito crítico, propunha um teatro onde o espectador não se esquecesse de que estava diante de uma ficção. Assim, para o espectador resistir à ilusão, Brecht retoma a figura do narrador e empreende um teatro épico. O *verfremdungseffekt* (efeito de distanciamento, ou efeito de estranhamento)⁴⁸ é um procedimento estético, que modifica a percepção do espectador e o provoca a uma atitude frente àquilo que assiste. É um teatro de caráter político. Contudo, a atuação *brechtiana* reconhece os dois princípios que se unem do trabalho do ator como dois processos antagônicos: interpretar ou mostrar e viver ou identificar-se com a personagem. A

⁴⁸ O termo “efeito de estranhamento” vem do formalismo russo, com Chklovski, mas é um princípio estético que ultrapassa a linguagem literária e se estende à linguagem artística.

partir dos diferentes entendimentos das teorias da atuação, nos questionamos constantemente: “Que teatro fazemos? Como é o meu teatro?”

Buscamos as respostas no próprio teatro, nas suas estruturas, nos seus primórdios. Afinal, somos herdeiros de toda uma tradição, de toda uma história do teatro cuja origem no Ocidente remonta à Grécia Antiga. Sabemos que, antes ainda de serem fixadas pela escrita, as epopéias *A Ilíada* e a *Odisséia*, de Homero, já eram cantadas e narradas oralmente pelos *rapsodos*.⁴⁹ Os dois gêneros dramáticos, de que trata a *Poética*, de Aristóteles, nascem de um princípio improvisado: a tragédia tem sua origem nos *ditirambos*⁵⁰ e a comédia, nos *cantos fálicos*. Retornando aos primórdios, encontramos a *máscara* como elemento da transformação em que se baseia a essência da representação dramática. É no culto do deus Dioniso – ele mesmo o deus-máscara – e nas suas formas orgiásticas, sustentadas pelo êxtase e entusiasmo, onde o homem, *anthropos*, ultrapassa o *métron*, a medida de cada um, e transforma-se no *anér*, herói. Junito de Souza Brandão, em *Teatro grego* (1984, p.11), escreve sobre os devotos de Dioniso:

Após a dança vertiginosa caíam desfalecidos. Nesse estado acreditavam sair de si pelo processo do *ékstasis*, êxtase. Esse sair de si, numa superação da condição humana, implicava num mergulho em Dioniso e este no seu adorador pelo processo do *enthusiasmós*, entusiasmo. [...] Tendo ultrapassado o *métron*, o *anér* é, *ipso facto*, um *hypocrites*, quer dizer, aquele que responde em êxtase e entusiasmo, isto é, o ator, um outro.

A ultrapassagem do *métron* é uma desmedida, uma *hybris*. E a arte dramática surge desse espírito desmedido e transformador de natureza dionisíaca. A tragédia permaneceu ligada ao templo de Dioniso no alto da encosta da Acrópole, e se manteve unida à força viva do ritual e da religião, mas foram os mitos heróicos que configuraram o seu conteúdo. Aristóteles (1993, p.31) afirma na *Poética* que “através dos mitos dos heróis a tragédia adquiriu a seriedade e a dignidade de sua postura”. Antes mesmo do entendimento dos gêneros, na origem do fenômeno, temos o *performer* e o ritual religioso.

No início, o espaço sagrado, o círculo, o templo, o coro ditirâmico, de onde Téspis, o primeiro ator, se separa para dialogar com o coro. Só, no centro da *skene*, está o ator; na sua frente, o coro, o canto, o coletivo que lhe responde. Posteriormente, um segundo ator, Esquilo, também saído do coro, avança até a *skene* para lhe contrapor. Protagonista e

⁴⁹ Os rapsodos eram os poetas da Grécia Antiga, que cantavam as rapsódias – fragmentos dos cantos épicos.

⁵⁰ Canto religioso dionisíaco.

antagonista estão diante um do outro. Em seguida, Sófocles introduz o terceiro ator. Com ele, adjuvante ou opositor estão em cena, juntamente com o herói e seu antagonista. Eis o diálogo tomando a frente na representação. São as personagens que se manifestam diretamente através do diálogo. Aristóteles (1993, p.43) apresenta o mito ou a trama dos fatos como “o princípio e como que a alma da tragédia; só depois vêm os caracteres”. No entanto, a força atuante é a personagem, a máscara assumida pelo ator. A personagem funda a própria ficção. Não há razão para elevar um ou outro aspecto, pois ação e personagem estão imbricados, pertencem um ao outro. Citamos Jacó Guinsburg (2001, p.9-10), que aponta a personagem como elemento central no drama, no ensaio *O teatro no gesto*:

Da união entre o ator e o texto, nasce a personagem, a máscara assumida pelo intérprete. O corpo do comediante investido do papel estabelece por si um espaço cênico, mesmo quando em grau zero cenográfico, isto é, em tablado nu ou num simples lugar qualquer de um desempenho. Este, por outro lado, na proporção em que produz a máscara e concretiza a metamorfose do ator em personagem, incorpora de certa forma, se não a totalidade, no mínimo partes vitais do trabalho do diretor, sendo possível ver, sobretudo no palco dramático, a interpretação do ator como órgão principal da realização do encenador. Assim, a máscara encarnada converte-se no elemento central do teatro.

Em outro ensaio, *Diálogos sobre a natureza do teatro*, Guinsburg (2001, p.19) explica a ligação entre “máscara encarnada” e “personagem”:

[...] [a personagem] sempre supõe a presença de uma persona, ou seja, de uma máscara encarnada e de um corpo que vai assumi-la e ao qual irá revestir como “outro” em relação ao “eu” do ator, por delegação estética. Em rituais, sem propósito estético-teatral, o seu potencial artístico não é explorado com tal finalidade, ao contrário do que ocorre no palco. E nesse sentido, a concreção de uma máscara em cena importa na de uma personagem, com suas condições de contorno, isto é, na materialização de um ser ficcional deliberadamente criado para desempenhar tal função dramática, que se encarna ao vivo, sem mediação de um veículo “frio”, como sucede no cinema ou na tevê, no corpo do ator e corporifica *em ato* o fenômeno teatral.

Diante dos ensaios acima, contidos no livro *Da cena em cena* (2001), refletimos sobre a responsabilidade do ator diante do fenômeno teatral. A atuação produz a máscara e concretiza a metamorfose do ator em personagem. A máscara é o *outro*, a personagem é o *outro*. Voltamo-nos para a relação do *eu/ator* com o *outro/personagem*. Contracenamos também com o/os outro(s) atores/personagens. Afinal, são os outros que desvelam o ator. É

uma questão de alteridade e identidade ao mesmo tempo. Os dois conceitos que se opõem, se redefinem pela interação. Portanto, o jogo de identificação e diferença, proximidade e distância, alteridade e identidade, afirma a estrutura da nossa própria significação. A unidade e seu múltiplo – divisível por outro – estão reunidos na cena, no momento único da ação, no tempo e espaço da representação, quando o ator torna presente o ser ausente. Agora, os dois passam a ter um sentido que os ultrapassa. Anatol Rosenfeld apresenta o ator e revela-nos *quem somos*:

O ator, ao disfarçar-se, revela a essência do homem: a distância em face de si mesmo que lhe permite desempenhar os papéis de outros seres humanos. O homem – disse Meed – tem de ‘sair’ de si para chegar a si mesmo, para adquirir um eu próprio. E ele o faz tomando o lugar do ‘outro’. Segundo Nicolai Hartmann, é somente no expandir-se e autoperder-se que a pessoa se encontra a si mesma e somente na identificação consigo mesma, ela é uma estrutura capaz de expansão, isto é, um ser espiritual. A autoconsciência pressupõe não identidade e identidade ao mesmo tempo; a identificação pressupõe a distância. No momento em que o homem se descobre, ele está além de si mesmo. Conquistando esta ‘présence à soi’, a pessoa se desdobra, se reflete, se fragmenta, é livre, não coincide consigo.

Tentando conquistar a cada linha, a cada parágrafo uma reflexão que seja também própria, acabamos por apresentar diferentes entendimentos, diferentes procedimentos que se alternam em um movimento cíclico: de um lado, uma visão semiótica propondo esclarecer os elos, signos, que ligam a prática textual à prática da representação; de outro, uma visão estética ocupando-se das vibrações, das imagens, das sensações que ultrapassam o texto e a cena; de outro, ainda, a visão do trabalho do ator e seus processos de atuação. Reconhecemos que nosso olhar ultrapassa essas leituras quando abordamos o encontro com o sagrado. Falamos no teatro como uma relação de signos, entendemos o teatro como *estesia*, fenômeno sensível e intercorpóreo; em contrapartida, vivemos o teatro como técnica, suor e magia. Esse é o nosso teatro, contradição, que nos questiona e manda-nos correr, como se a ação pudesse nos amadurecer, apurar a escuta e o olhar, nos esvaziar dos excessos e nos inquietar para novas buscas.

Em um mundo de possíveis métodos de abordagens ou de possíveis caminhos para descobertas, nós – os atores – buscamos, no mundo fragmentado em que vivemos, a unidade. O ator encontra o “ser indivíduo” no jogo com o duplo: viver e mostrar, ser ele mesmo e outro, ser de carne e ser de palavras, de corpo e espírito, ser signo e símbolo, responsável pela presentificação e pelo simulacro. O jogo se estabelece entre a vida e a arte, entre a mentira e a

verdade. A imagem finaliza com *a gente – de teatro* – cantando em coro que o ator se traduz na imagem do poeta de Fernando Pessoa:

*O ator é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.*⁵¹

O nosso teatro é uma poesia que se vive com o outro. Para começar o próximo ato, apresentamos o outro, representado por Victor Hugo, outro século, outros aspectos, outras obras e personagens.

⁵¹ Brincadeira de teatro.

3 ATO I

VICTOR HUGO, O HOMEM OCEANO

Há homens oceano de fato.

Essas ondas, esse fluxo e refluxo, esse vai e vem terrível, esse rumor de todos os sopros, essas nódoas negras e essas transparências, essas vegetações próprias ao abismo, essa demagogia das nuvens em plena tempestade, essas águias na espuma, esse maravilhoso germinar de astros refletidos em não se sabe qual misterioso tumulto por milhões de cumes luminosos, cabeças confusas do inumerável, esses grandes raios errantes que parecem espreitar, esses soluços enormes, esses monstros pressentidos, essas noites de trevas cortadas por rugidos, essas fúrias, esses frenesis, essas tormentas, essas rochas, esses naufrágios, essas bóias que se chocam, esses trovões humanos misturados aos trovões divinos, esse sangue no abismo; Depois essas graças, essas doçuras, essas festas, essas alegres velas brancas, esses barcos de pesca, esses cantos no tumulto, esses portos esplendidos, essas fumaças da terra, essas cidades no horizonte, esse azul profundo da água e do céu, essa útil agrura, essa amargura que faz o saneamento do universo, esse áspero sal sem o qual tudo putrefaria; essas cóleras e esses apaziguamentos, esse “Todo no Uno” (grifo nosso), esse inesperado no imutável, esse vasto prodígio da monotonia inesgotavelmente variada, essa horizontalidade depois esse transbordamento, esses infernos e esses paraísos da imensidão eternamente comovidos, esse insondável, tudo isso pode estar num espírito, e então esse espírito se chama gênio, e você tem Esquilo, você tem Isaías, você tem Juvenal, você tem Dante, você tem Miguelangelo, você tem Shakespeare, e olhar essas almas é a mesma coisa que olhar o oceano.⁵²

⁵² HUGO, Victor. *William Shakespeare*. Paris: G.Flammarion, 2003. P.55. “Il y a des hommes océans en effet. Ces ondes, ce flux et ce reflux, ce va-et-vient terrible, ce bruit de tous les souffles, ces noirceurs et ces transparences, ces végétations propres au gouffre, cette démagogie des nuées en plein ouragan, ces aigles dans l'écume, ces merveilleux levers d'astres répercutés dans on ne sait quel mystérieux tumulte par des millions de cimes lumineuses, têtes confuses de l'innombrable, ces grandes foudres errantes qui semblent guetter, ces sanglots énormes, ces monstres entrevus, ces nuits de ténèbres coupées de rugissements, ces furies, ces frénésies, ces tourmentes, ces roches, ces naufrages, ces flottes qui se heurtent, ces tonnerres humains mêlés aux tonnerres divins, ce sang dans l'abîme ; puis ces grâces, ces douceurs, ces fêtes, ces gaies voiles blanches, ces bateaux de pêche, ces chants dans le fracas, ces ports splendides, ces fumées de la terre, ces villes à l'horizon, ce bleu profond de l'eau et du ciel, cette âcreté utile, cette amertume qui fait l'assainissement de l'univers, cet âpre sel sans lequel tout pourrirait ; ces colères et ces apaisements, ce Tout dans Un, cet inattendu dans l'immuable, ce vaste prodige de la monotonie inépuisiblement variée, ce niveau après ce bouleversement, ces enfers et ces paradis de l'immensité éternellement émue, cet insondable, tout cela peut être dans un esprit, et alors cet esprit s'appelle génie, et vous avez Eschyle, vous avez Isaïe, vous avez Juvénal, vous avez Dante, vous avez Michel-Ange, vous avez Shakespeare, et c'est la même chose de regarder ces âmes ou de regarder l'océan.”

Saímos do silêncio e lançamo-nos à vida e à obra de Victor Hugo como nos precipitamos ao mar⁵³ a fim de conhecer e então poder escrever sobre o autor do nosso texto de estudo *Lucrecia Borgia*. Mais do que conhecer, Victor Hugo, assim como o mar, se dá a experimentar, e, desse modo, propomos encarar a viagem pela vida e obra do grande homem de atos e palavras⁵⁴ que viveu e marcou definitivamente o século XIX. Parte dele a definição de gênio como um espírito que contém em si o oceano, “essas ondas, esse fluxo e refluxo, esse vai e vem terrível, esse barulho de todos os sopros”, de todo pensamento humano. Sua linguagem, tal qual o oceano, apresenta-se em imagens opostas, “essas fúrias”, “essas alegres velas brancas”, “esses monstros”, “essas graças”.

Na epígrafe apresentada, o ritmo e as sibilantes transformam palavras no próprio som do mar; são as idéias e o talento do escritor sempre em movimento. A poesia de Victor Hugo abrange o sublime no alto de uma onda onde o azul profundo das águas e do céu se misturam, e o grotesco de um engolfamento na depressão trágica do oceano. É quando seu espírito se estende ao infinito do oceano para pensar a dimensão da criação artística. E dizemos “espírito”, ao invés de “mente” para contemplar o envolvimento “romântico”, transcendente da questão. “Há homens oceano de fato”, escreve Victor Hugo em *William Shakespeare*, em 1864, para comemorar o aniversário de nascimento do dramaturgo e poeta trezentos anos antes e prefaciá-la para a língua francesa das obras do autor inglês, pelo seu filho François-Victor. Com essa expressão, evocando Esquilo, Dante, Rabelais, Cervantes, Miguelangelo e Shakespeare, entre outros, para designar uma linhagem de gênios, ele definia a si próprio e a sua obra. Victor Hugo, em toda sua amplitude e profundidade será para sempre, um “homem oceano”.

A França e todos os admiradores de Victor Hugo festejaram, em 2002, o aniversário de duzentos anos do nascimento do poeta, romancista e dramaturgo que encarnou o ideal utópico do seu tempo e da sua nação. O ano *Victor Hugo* foi marcado por inúmeros eventos em todas as frentes: publicações de livros, revistas, colóquios, conferências, debates, simpósios, documentários, sarais, peças de teatro e óperas. Sobre as comemorações institucionais pudemos conferir o museu Victor Hugo, na Maison de Victor Hugo e também a exposição da Biblioteca Nacional da França (BnF), chamada, justamente, de *Victor Hugo*:

⁵³ Metáfora que simboliza a vida e obra de Victor Hugo na sua amplitude e profundidade, fluidez e oscilações.

⁵⁴ Referente à *Atos e Palavras (Actes et Paroles)*. Compilação de discursos pronunciados na carreira política do escritor.

l'homme océan.⁵⁵ No seu testamento⁵⁶, o artista escreve: “Eu dou todos meus manuscritos e tudo o que for encontrado por escrito ou desenhado por mim à Biblioteca Nacional de Paris, que um dia será a Biblioteca dos Estados-Unidos da Europa”.⁵⁷

Resultado dessa ação, sua obra encontra-se, na medida do possível, reunida. Assim, a BnF tem em seu acervo mais de trezentos documentos de Victor Hugo e expõe a obra plástica e literária do artista. Quando nos vemos frente a frente com a abrangência da sua obra, percebemos que é ele mesmo quem se apresenta em romance, poesia, drama, manuscritos, álbuns, discursos, cartas, desenhos, pinturas e caricaturas. Diante de Victor Hugo nos sentimos em alto mar, devido à quantidade de imagens do poeta em relação ao oceano. De onde partir e para onde chegar, é menos importante do que perceber que somos envolvidos pela sua obra, cobertos por esse oceano, por esse enorme “tecido” feito de correntes marítimas que se entrecruzam, por sua linguagem que, como as ondas, sobe e desce com sua altura e profundidade. Somos abarcados pelos gêneros que se misturam como as águas, e por todos os ornamentos como as intempéries do tempo em alto mar. E, mais ainda, permitindo-nos deixar levar pela calma das enseadas, ou lançando-nos pelas águas nervosas nos rochedos, podemos experimentar uma poesia que toca os nossos sentidos e a nossa alma. Victor Hugo, nós o saudamos com a reverência destinada aos grandes artistas, àqueles que foram também, pelas suas ações, grandes homens, deixando atrás de si um rastro de marcas e mudanças fundamentais, que continuam a ser e estar presentes na atualidade e na nossa vida.

Exatamente o que fez com que Victor Hugo se deparasse com o a oceano? O exílio. E é o exílio que se estrutura como um farol na nossa viagem, subdividindo a vida do escritor em antes, durante e depois do exílio⁵⁸. Essa viagem que tenta começar nas ilhas anglo-normandas, interage com os outros momentos da sua vida na busca em descobrir informações sobre quem foi Victor Hugo, o que fez e de que modo o objeto dessa dissertação, o drama histórico *Lucrecia Borgia*, articula-se com o todo da vida do autor. As circunstâncias vividas e a sua época são inseparáveis da sua obra que age sobre a realidade, ao mesmo tempo em que se

⁵⁵ *Victor Hugo, o homem oceano*. Disponível em: <<http://expositions.bnf.fr/hugo/index.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2009

⁵⁶ O testamento é de trinta e um de outubro de 1881. Com a morte de Victor Hugo, em vinte e dois de maio de 1885, Paul Meurice, executa o testamento, onde os manuscritos estão quase completos.

⁵⁷ HUGO, Victor, *Les Manuscrits*. Paris, 2009. Disponível em: <http://expositions.bnf.fr/hugo/arret/ind_manus.htm>. Acesso em: 10 abr. 2009. “Je donne tous mes manuscrits, et tout ce qui sera trouvé écrit ou dessiné par moi à la bibliothèque nationale de Paris, qui sera un jour la Bibliothèque des États-Unis d’Europe”.

⁵⁸ Victor Hugo divide *Atos e palavras* como divide a sua própria vida : *Antes do exílio, Durante o exílio e Depois do exílio*. As três partes foram publicados nos anos de 1875 e 1876.

submete a ela. O real faz parte de toda a poesia de Victor Hugo. No seu projeto de totalidade, o real e o imaginário interagem de modo a abranger tudo e de todas as maneiras:

O conjunto da minha obra fará sempre um todo indivisível. Eu faço [...] uma bíblia, não uma bíblia divina, mas uma bíblia humana. Um livro múltiplo resumindo um século, é isso que eu deixarei atrás de mim (...). Eu existirei pelo conjunto. Não se escolhe essa ou aquela pedra do arco. Se você faz essa escolha, a cúpula do Panteão não é mais que um monte de pedras (HUGO apud UBERSFELD, 2001, p. 8, tradução nossa).⁵⁹

De certa forma, nós fazemos essa escolha ao optarmos pelo drama histórico *Lucrecia Borgia* que, como uma pedra, como uma parte da estrutura, pertence ao arco, ao conjunto da obra do poeta. O drama focalizado tem sua força multiplicada pelas relações estabelecidas com o conjunto e pelas relações firmadas com a vida e o tempo do escritor. No entanto, afirmamos que sua obra não resume somente o século XIX, nem mesmo a ele se restringe. Sua arte é universal e, por isso, atemporal. Há a integridade de uma “missão”, refletindo-se na unidade profunda do conjunto da obra, que se fez revolucionária esteticamente por abarcar toda a literatura possível. Cada obra contém em si todos os modos: a poesia é também narrativa e drama; a narrativa, drama e poesia; o drama, poesia e narrativa. Assim, os gêneros se misturam e se contém um no outro. É o “todo no uno”, como dizia Hugo, é o oceano inteiro em cada onda assim como cada onda está ligada uma à outra por todo um oceano. Importa destacar, porém, que o fim não está em si, não se trata da arte pela arte; ao contrário, a arte pelo e para o outro. Victor Hugo escreve para o povo e, em sua desmedida, concede voz à nação francesa.

3.1 Primeira parte: O exílio

Grande escritor de seu tempo, Victor Hugo divide sua atividade literária e artística com a vida social e política. E é, justamente, a ação política, cada vez mais intensa, que o

⁵⁹ “L’ensemble de mon œuvre fera toujours un tout indivisible. Je fais (...) une Bible, non une Bible divine, mais une Bible humaine. Un livre multiple résumant un siècle, voilà ce que jê laisserai derrière moi (...). J’existerais par l’ensemble. On ne choisit pas une telle ou telle Pierre de la voûte. Si vous tentez ce triage, le dome du Pantéon n’est plus qu’un tas de pierres.”

conduz ao exílio. Em abril de 1845, Hugo é nomeado *Pair de France*.⁶⁰ Mas seu envolvimento na política se acentua depois da revolução de 1848⁶¹, com a Segunda República⁶², quando ele é eleito deputado de Paris, na Assembléia Constituinte, e em 1849, na Assembléia Legislativa. Seus discursos passam a traduzir o ideal republicano e ele intervém cada vez mais contra a repressão. Com o golpe de estado, em dois de dezembro de 1851, que resulta no Segundo Império, sob comando de Napoleão III, Hugo organiza clandestinamente a resistência com um grupo de deputados. Mesmo tendo apoiado a candidatura de Carlos Luís Napoleão Bonaparte⁶³ e assistido à eleição presidencial em dezembro de 1848, Hugo vota com a esquerda republicana contra as leis reacionárias e opõe-se drasticamente à revisão da constituição que permitiria a reeleição do presidente. Revoltado com a imposição de um Segundo Império, Victor Hugo e sua família são expulsos da pátria, em onze de dezembro de 1851. Eles partem para Bruxelas e, em 1852, seguem para a ilha de Jersey, onde ficam até 1855, quando se mudam, por motivos também políticos, para a ilha de Guernesey. Juliette Drouet⁶⁴, sua amiga e amante desde 1833, acompanha Hugo, trazendo consigo os manuscritos do escritor. Mesmo com a anistia, em 1859, Hugo assume um desterro voluntário até 1870, quando, então retorna a Paris com a queda do Império e com o restabelecimento do regime constitucional.

Na totalidade, foram 19 anos de exílio, anos vividos em ilhas onde as fronteiras são águas, que refletem como um espelho o olhar de Hugo sobre a humanidade e sobre sua arte. Mesmo longe da França ele se faz ouvir e sua situação de proscrito não o constrange. Em 1852, publica, em Bruxelas, *Napoleão o pequeno*⁶⁵, um virulento panfleto, no qual chama o governo de horrível, hipócrita e estúpido (HUGO, [1900?], p.85) e narra os acontecimentos políticos com a responsabilidade de um historiador. Segundo Hugo, “o autor não é imparcial”, mas complementa que: “[...] a paixão pela verdade iguala a paixão pelo direito. O homem indignado não mente” ([1900?], p.87, tradução nossa).⁶⁶ A expulsão da França resulta em uma passagem dramática na vida de Hugo, e nesse drama, em que é ator, vítima e testemunha, ele se dirige contra o poder imperial. Victor Hugo é um homem político, homem das letras,

⁶⁰ Dignidade de um membro da alta assembléia legislativa. Vigora na França entre 1814 e 1848.

⁶¹ Em 1848, Luís Filipe, o Rei burguês, duque de Orleans, da casa dos Bourbon, abdica, devido à oposição aos ideais republicanos, liberais e socialistas.

⁶² Com a Revolução de fevereiro de 1848, a França não reconhece o sucessor e proclama a Segunda República com eleições e Constituição que estabelece novos direitos.

⁶³ Charles-Louis-Napoléon Bonaparte.

⁶⁴ Juliette Drouet acompanha Victor Hugo até a sua própria morte em 1883, aos 73 anos.

⁶⁵ *Napoléon le petit*. Hugo diz: “Après Napoléon-le-Grand, je ne veux pas de Napoléon-le-Petit”.

⁶⁶ “[...] la passion pour la vérité égale la passion pour de droit. L’homme indigne ne ment pas”.

historiador polêmico, escritor de romances, poeta lírico, dramaturgo, homem de seu tempo, que sabe escutar, compreender e agir em função das aspirações de uma nação.

Para Hugo, a França deveria ser o modelo de civilização e Napoleão III trai a idéia de nação ao colocar-se do lado da barbárie, executar inimigos, condenar à morte os opositores. Reconhecemos esse tema real numa família muito conhecida do autor, também acostumada com a prática da violência e da condenação à morte: os Borgia. Os métodos podiam mudar – do envenenamento à forca, de um golpe de adaga à guilhotina –, mas o fim continuava o mesmo: livrar-se de toda e qualquer oposição ao poder firmado. Ao contrário, Victor Hugo lida bem, ou melhor, responde bem às situações antagônicas e conflituosas. Ele possui armas necessárias e se lança em combate pela paz e pela liberdade, usando a sua pluma contra a censura e a repressão.

Como cidadão e homem político, Victor Hugo luta pela justiça social, pelo ensino gratuito e obrigatório para todos, pela liberdade de expressão, liberdade da imprensa, luta pelos direitos da mulher, pelos direitos da criança, pelo homem. Combate contra toda e qualquer injustiça, miséria e fome. Atuante e engajado politicamente, Hugo é um escritor abolicionista e, em seu ideal revolucionário, sempre se coloca a favor dos povos oprimidos. Mas em todos os combates, ele é guiado pelo seu amor ao povo, pela verve de seu gênio, pela sua pena, que transforma as questões do seu tempo e de seu ser absoluto em poesia, narrativa e drama, cartas, desenhos, caricaturas, fotografias, panfletos, artigos e discursos. No país das Luzes, qualquer revolução deveria acontecer por uma política justa e pela literatura, jamais pela violência. A bandeira da revolução – *Liberdade, igualdade e fraternidade* – continuava levantada no espírito da Nação francesa, mas para Victor Hugo o sonho e a luta também se expandem em favor da paz entre os povos e por isso ele luta, por um sonho: a Europa unificada e uma moeda única. De certo modo, ele é um visionário, antevendo o euro circulando pelos países da Europa, reunindo qualquer divergência em um todo.

O sonho e a luta são a possibilidade de uma saída, de um resgate, de um ideal de justiça e liberdade que o escritor encara como uma missão: o dever de intervir na sociedade. Não só o dever, mas o direito que o cidadão conquistou ao lutar pela liberdade na Revolução Francesa é o mesmo dever e direito que ele tem de romper com as antigas formas, de liberar a palavra, de expressar o seu pensamento. São, agora, novos tempos que exigem renovação, novas medidas para o verso, novas estruturas para o drama, outras palavras para o discurso.

Treze anos depois do início da Revolução Francesa, nasce, em 1802, Victor Hugo, trazendo nas veias o sangue da Revolução. Como um homem de gênio do século XIX, “ele

tem esse sangue enorme nas veias” (HUGO, 2003, p.312, tradução nossa).⁶⁷ A metáfora traduz bem o espírito do Romantismo francês. O período se traduz por uma revolução romântica que se apresenta, segundo Anne Ubersfeld (1992, p.548, tradução nossa), em seu triplo aspecto: “ela é revolução nos temas, essencialmente históricos, ela é revolução nas formas, enfim, ela é revolução das idéias, a filosofia se podemos dizer”.⁶⁸ No entanto, Victor Hugo (2003, p.313), em 1864, adverte:

Essa palavra, *romantismo*, tem, como todas as palavras de combate, a vantagem de resumir vivamente um grupo de idéias, é inevitável, aquilo que agrada nas misturas; mas ela tem, segundo nós, por sua significação militante, o inconveniente de parecer demarcar o movimento que ele representa a um fato de guerra; ora, esse movimento é um fato de inteligência, um fato de civilização, um fato de alma.⁶⁹

Em decorrência da ambigüidade, Victor Hugo não emprega muito as palavras *romantismo* ou *romântico*. Esses termos serão usados posteriormente ao escritor, que fala do movimento a que pertence:

O triplo movimento literário, filosófico e social do século XIX, que é um só movimento, não é outra coisa que a corrente da revolução nas suas idéias. Essa corrente, depois de ter arrastado os fatos, continua imenso nos espíritos (2003, p.314, tradução nossa).⁷⁰

A corrente “romântica” denota o caráter revolucionário e libertário da palavra. Para o escritor, as palavras, assim como os homens, têm direitos iguais. As gírias e os dialetos freqüentam tanto os versos alexandrinos quanto a prosa. Incluir a linguagem utilizada por diferentes grupos sociais na literatura é reconhecer que os menos favorecidos, os rejeitados, os excluídos, os miseráveis, têm também o direito à palavra. A interação entre linguagens procedente da norma culta e da informalidade aproxima classes sociais, o alto ao baixo. No atrito entre as linguagens se acirram os contrastes ou se amenizam as diferenças. Quando nos

⁶⁷ “Il a ce sang énorme dans les veines”.

⁶⁸ “[...] elle est révolution dans les thèmes, essentiellement historiques, elle est révolution dans les formes, enfin elle est révolution dans les idées, la philosophie si l’on peut dire é revolução das idéias, da filosofia se podemos dizer”.

⁶⁹ “Ce mot, *romantisme*, a, comme tous les mots de combat, l’avantage de résumer vivement un groupe d’idées ; il va vite, ce qui plaît dans la mêlée ; mais il a, selon nous, par sa signification militante, l’inconvénient de paraître borner le mouvement qu’il représente à un fait de guerre ; or ce mouvement est un fait d’intelligence, un fait de civilisation, un fait d’âme.”

⁷⁰ “Le triple mouvement littéraire, philosophique et social du dix-neuvième siècle, qui est un seul mouvement, n’est autre chose que le courant de la révolution dans les idées. Ce courant, -après avoir entraîné les faits, se continue immense dans les esprits.”

defrontamos com a poesia de Hugo, seja épica, lírica ou dramática, percebemos o total engajamento das idéias do escritor à sua obra e somos envolvidos pela energia que emana do seu texto, tomados por uma dinâmica que coloca todas as forças em movimento.

Mas que força é essa? É o próprio direito à palavra, de existir e de ser proferida. Trata-se, portanto, do direito de voz do cidadão. Para Victor Hugo, verdade e necessidade se sinonimizam. Logo, o direito à verdade evidencia-se como única força existente. De outro lado, têm-se a violência. Em *O que é o exílio*,⁷¹ em *Atos e Palavras durante o exílio*, Hugo (1851-1885, p.3, v.2, tradução nossa) escreve sobre o direito do cidadão:

O direito encarnado, é o cidadão: o direito coroado, o legislador. As repúblicas antigas representavam o direito sentado na cadeira curule, tendo em mãos esse cetro, a lei, e vestidos deste purpúreo, a autoridade. Esta figura era verdadeira, e o ideal ainda hoje o é. Toda sociedade regular deve ter por alvo o direito sagrado e armado, sagrado pela justiça, armado com a liberdade.⁷²

Victor Hugo (1851-1885, v.2, p.4, tradução nossa), com o seu caráter interrogativo, questiona-se: “o que é o exílio?” E sua resposta surpreende: “o exílio é a nudez do direito. Nada mais terrível. Para quem? Para aquele que se submete ao exílio? Não, para aquele que o inflige. O suplício volta-se e morde o carrasco”.⁷³ O exílio implica, para o escritor, mais do que aspectos materiais, pois se trata de uma questão moral.⁷⁴ É por isso que ele recusa a anistia em 1859, pois as questões políticas e socioculturais da França, no segundo Império, são de ordem moral. Essa moral diz respeito à missão que o escritor se propõe: imprimir em sua literatura um forte determinante político, social e cultural. Hugo assume seu ponto de vista ideológico tanto na arte como na vida. Ele escreve panfletos e discursos compromissados com a realidade, coerentes com seu percurso biográfico. Dialogando com a cultura e o imaginário do seu tempo e espaço, Hugo representa, através dos temas, das formas, das linguagens e na mescla dos gêneros e dos modos de representação, uma cosmovisão que responde esteticamente às questões ético-artísticas do romantismo. Todavia, reconhecemos que sua arte e suas lutas ultrapassam todos os períodos e todos os tempos, impondo desafios

⁷¹ *Ce que c'est que l'exil.*

⁷² “Le droit incarné, c'est le citoyen; le droit couronné, c'est le législateur. Les républiques anciennes se représentaient le droit assis dans la chaise curule, ayant en main ce sceptre, la loi, et vêtu de cette pourpre, l'autorité. Cette figure était vraie, et l'idéal n'est pas autre aujourd'hui. Toute société régulière doit avoir à son sommet le droit sacré et armé, sacré par la justice, armé de la liberté.”

⁷³ “L'exil, c'est la nudité du droit. Rien de plus terrible. Pour qui? Pour celui qui subit l'exil? Non, pour celui qui l'inflige. Le supplice se retourne et mord le bourreau”.

⁷⁴ “L'exil n'est pas une chose matérielle, c'est une chose morale”, diz Hugo.

na atualidade. Por conseguinte, afirmamos que a obra artística de Hugo transcende o período romântico.

E como o mundo se revela para o poeta no exílio? Em *As contemplações*⁷⁵, dividido em dois volumes: *Antigamente e hoje*. Hugo subdivide o material poético que dispõe: poemas deixados de lado por alguns anos e poemas inéditos. A poesia é como um elo que comunica os extremos, o antigo e o novo. Mas ele renuncia em publicar a obra de “poesia pura”, pois o momento lhe exige outras atitudes frente aos crimes de Bonaparte. Como poderia aproximar de tal maneira o amor e a raiva, a elegia e a sátira? Então, após treze anos de silêncio literário, o poeta volta ao combate – através da poesia – e apresenta seus versos mais famosos de sátira política em outubro de 1853: *Os castigos*⁷⁶. Ironias, elegias, insultos e canções, tudo junto no livro, onde os ritmos e as métricas diversas representam a liberdade de sua expressão.

Nessa época, em Jersey, forma-se uma pequena comunidade de artistas. Hugo dita as lembranças da sua vida à esposa, Adèle Foucher. Suas memórias estão no livro *Victor Hugo narrado por um testemunho de sua vida*⁷⁷. Em Jersey, Hugo e seus filhos Charles e François-Victor, juntamente com Auguste Vacquerie, criam um atelier fotográfico. O interesse pela fotografia acontece no mesmo período em que Hugo é iniciado ao espiritismo por Delphine de Girardin. Escritos, desenhos e poemas testemunham a influência das sessões espíritas na obra do autor. Em trinta e um de outubro de 1855, Hugo, pressionado pelo governo Inglês, deixa Jersey e segue para Guernesey com a família e Juliette. Enquanto isso, *As contemplações*, sua obra de poesia mais completa como afirma o poeta, está sendo impressa em Bruxelas, onde é publicada em vinte e três de abril de 1856. Hugo (1950, p.1) escreve no prefácio do livro que essas poesias são próprias para serem lidas como *as memórias de uma alma*.⁷⁸ O livro é, sobretudo, uma homenagem à filha amada Léopoldine. No livro primeiro intitulado *Aurora*, ele dedica o poema *À minha filha*⁷⁹ Léopoldine, morta aos dezenove anos, afogada acidentalmente com seu marido Charles Vacquerie, em Villequier, em quatro de setembro de 1843. O pai amoroso estava em viagem à Espanha quando soube da morte da filha. Durante um ano Victor Hugo quase não escreve e das viagens constantes e inspiradoras com Juliette, restaram as idas à Villequier para visitar o túmulo de Léopoldine. A morte e o mar são os grandes inspiradores do poeta que aborda os temas desde a abertura da compilação de poemas:

⁷⁵ *Les Contemplations*.

⁷⁶ *Les Châtiments*.

⁷⁷ *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*.

⁷⁸ *Les mémoires d'une âme*.

⁷⁹ *A ma fille*.

AUTREFOIS (1830-1843)

Un jour je vis, debout au bord des flots mouvants
 Passer, gonflant ses voiles,
 Un rapide navire enveloppé de vents,
 De vagues et d'étoiles;

Et j'entendis, penché sur l'abîme des cieus
 Que l'autre abîme touche,
 Me parler à l'oreille une voix dont mes yeux
 Ne voyaient pas la bouche:

-Poète, tu fais bien! Poète au triste front,
 Tu rêves près des ondes,
 Et tu tires des mers bien des choses qui sont
 Sous les vagues profondes!

La mer, c'est le Seigneur, que, misere ou bonheur,
 Tout destin montre et nomme;
 Le vent, c'est le Seigneur; l'astre, c'est le Seigneur;
 Le navire, c'est l'homme. –

15 juin, 1839.⁸⁰

Em *Contemplação*, o eu poético dialoga com a natureza, metáfora de Deus: o homem é o navio envolvido em ventos, ondas e estrelas. No poema, o poeta já tirava do mar, ondas e abismos, a energia para a criação, imagens em sonho do destino da humanidade. Sobre as ondas, as velas grávidas ao vento, sob as ondas, a potência das profundezas. No domínio do poema, nas analogias entre os extremos onde o abismo do céu toca o abismo das águas, somos chamados: “Poeta”. Somos lembrados que estamos sonhando perto das ondas. A ambição de Hugo sempre foi a de ser o “verbo do povo”, mas nesses tempos no exílio ele dá voz na sua poesia para o inumerável, o inarticulado, o inapreensível. Empreendendo uma nova linguagem, Hugo torna visível o invisível. Na busca em desvendar esse enigma sagrado que é o homem, ele ultrapassa o limite da vida humana. No discurso *Aos marinheiros da Mancha*⁸¹, o poeta (1851-1885, v.2, p.524, tradução nossa) nos convida à imersão:

⁸⁰ (HUGO, 1965, p. 3, tradução nossa). Optamos, no caso das poesias líricas, em transcrever os versos originais no corpo da dissertação, e apresentar, em nota de rodapé, sua tradução privilegiando o conteúdo. “ANTIGAMENTE. Um dia eu vi, de pé a beira do mar instável, / Passar, inflando suas velas, / Um rápido navio envolvido em ventos, / Em ondas e estrelas; / E escutei, inclinado sobre o abismo dos céus / Que outro abismo toca, / Me falar à orelha uma voz cujos meus olhos / Não viam a boca: / - Poeta, tu fazes bem! Poeta da triste figura, / Tu sonhas perto das ondas, / E tu tiras dos mares muitas coisas que estão / Sob as ondas profundas! / O mar, é o Senhor, que, miséria ou felicidade, / Todo destino mostra e nomeia; / O vento, é o Senhor; o astro, é o Senhor; / O navio, é o homem.”

⁸¹ *Aux marins de la Manche*.

Combatamos, recomecemos, perseveremos, com esse pensamento que o alto mar se prolonga além da vida humana, que, mesmo fora da vida, a imensa navegação continua, e que um dia, nós constataremos a semelhança entre o oceano onde estão as ondas, e a tumba onde estão as almas. Uma onda que pensa, é a alma humana.⁸²

No infinito das águas, diante do espírito, o mar revela as grandes idéias. Povoado por histórias, memórias, mitos, o mar é o lugar do desdobramento da condição humana, das transformações, das perdas, dos encontros e dos confrontos. No oceano não há fronteiras, não há diferenças, não há oposições que não possam se imbricar, se aniquilar e renascer. Da confluência à metamorfose, das imagens à ação, o oceano propicia as alquimias, fonte de toda energia. O antigo e o novo, o alto e o baixo, os vivos e os mortos, o céu e as trevas, o claro e o escuro, são extremos que se sobressaem pela oposição, mas que se transformam pelas relações. Se para os gregos o homem é a medida de todas as coisas, para Victor Hugo o oceano é a medida de todas as coisas. E, frente ao oceano, em confronto consigo mesmo, o homem Hugo e a sua obra se redimensionam. Se para Shakespeare “o homem é feito da mesma matéria que os sonhos”, para Hugo ([1960?], p.398, tradução nossa) o homem é feito da mesma matéria que as ondas do mar:

Sob certos sopros violentos de dentro da alma, o pensamento é um líquido. Ela entra em convulsão, ela se agita, e dela sai qualquer coisa de parecido com um rugido da onda. Fluxo, refluxo, agitações, tormentos, hesitações da onda diante do escolho, granizo e chuvas, nuvens com abertura onde estão os clarões, arrasamentos miseráveis de uma espuma inútil, loucas ascensões e desmornamentos, imensos esforços, perdidos, aparições do naufrágio por todos os lados, sombra e dispersão, tudo isso que está no abismo está no homem.⁸³

Contemplando o oceano em Hauteville House,⁸⁴ em Guernesey, Hugo vê abrirem-se todas as perspectivas diante de si. O período é marcado pela riqueza de sua criação plástica e

⁸² HUGO, Victor. *Aos Marinheiros da Mancha, in Atos e palavras, durante o exílio.*

“Combattons, recommençons, persévérons, avec cette pensée que la haute mer se prolonge au-delà de la vie humaine, que, même hors de la vie, l’immense navigation continue, et qu’un jour, nous constaterons la ressemblance de l’océan où sont les vagues avec la tombe où sont les âmes.”

⁸³ Em *L’Homme qui rit*: “Sous de certains souffles violents du dedans de l’âme, la pensée est un liquide. Elle entre en convulsions, elle se soulève, et il en sort quelque chose de semblable au rugissement de la vague. Flux, reflux, secousses, tournoiments, hésitations du flot devant l’écueil, grêles et pluies, nuages avec des trouées où sont des lueurs, arrachements misérables d’une écume inutile, folles ascensions tout de suite écroulées, immenses efforts, perdus, apparition du naufrage de toutes parts, ombre et dispersion, tout cela qui est dans l’abîme est dans l’homme.”

⁸⁴ Hugo torna-se proprietário de Hauteville House graças ao sucesso de *Les Contemplations*.

literária. Ali ele encontra toda a palpitação criativa para investir em novas idéias: experimentos gráficos de colagens, dobraduras, desenhos, pinturas, onde joga com a tinta e a folha em branco, como que buscando no acaso explorar aquilo que não pode ser controlado no processo de criação.⁸⁵ Essa arte consiste em mergulhar seus desenhos traçados pela pena em aguadas para que, afogados num outro meio, percam seus contornos. É a arte das formas dissolvidas em fluidos, de onde saem detalhes precisos de uma maquinaria ou de uma arquitetura que parece emersa de uma borra de café: arte de salpicos e de manchas, processos de inquietude, de desassossego, de improviso, de experimentação. São as buscas que aproximam Hugo do impalpável, do informe, do invisível, do inconsciente. Na mistura de materiais diversos, como tinta de escrever, guache, aquarela e carvão, operavam-se as alquimias das diferenças. Os contrastes e suas nuances revelam tempestades, castelos, florestas, pássaros, fantasmas, misteriosos vegetais e mares revoltos. Nos cadernos de criança, Hugo já deixava a pena correr solta nas margens dos deveres. Nas freqüentes viagens com Juliette Drouet, ele desenvolveu o desenho e a pintura por meio da observação. Todavia, com a trágica morte da filha Léopoldine, seus desenhos acentuam o aspecto fantástico, no jogo entre a luz e as trevas. Após o fim do exílio, as incursões plásticas de Hugo chegam ao limite da abstração.

No exílio, tudo é inspiração para Victor Hugo que escreve *A lenda dos séculos*⁸⁶, entre 1855 e 1876, e publica as três séries em 1859, 1877 e 1883. Sintetizando a história do mundo, o autor resume toda sua arte, considerada por Baudelaire como a “verdadeira epopéia francesa”, a única epopéia européia moderna. Nessa narrativa, que inclui poesia e drama, o poeta contempla os muros dos séculos do passado, do presente e do futuro. Tendo Homero, Virgílio e Dante por modelos, o autor apresenta “o homem subindo das trevas ao ideal”, a humanidade em sua lenta e dolorosa ascensão em direção ao progresso e à luz. Mas diante do destino, o homem é frágil. Com a elevação, ele experimenta o orgulho, a desmedida e a inevitável queda. Ao pensar *o homem*, ao escrever sobre ele, o poeta revela sua ambição, pois a obra apresenta-se como um espelho de si mesmo, uno e múltiplo. No prefácio, Victor Hugo (1954, p.13,14, tradução nossa) propõe:

Expressar a humanidade numa espécie de obra cíclica; pintá-la sucessivamente e simultaneamente sob todos seus aspectos, história, fábula, filosofia, religião, ciência, as quais se resumem em um só e imenso movimento de ascensão em direção à luz; fazer aparecer num tipo de espelho

⁸⁵ Ver os desenhos de Hugo na página <http://expositions.bnf.fr/hugo/feuilleter/dessins/index.htm>.

⁸⁶ *La légende des siècles*.

sombrio e claro – que a interrupção natural dos trabalhos terrestres romperá provavelmente antes que ele tenha a dimensão sonhada pelo autor – essa grande figura una e múltipla, lúgubre e radiante, fatal e sagrada, o homem; eis os pensamentos, as ambições, se queremos, de onde saiu *A lenda dos séculos*.⁸⁷

Podemos conferir a dimensão do conhecimento do autor da cultura antiga que se projeta no passado humanístico e se estende pelos tempos. Nesse poema épico, Hugo nos leva por vinte séculos e culturas diversas. Ele acredita que a obra lhe é transmitida por misteriosas influências espíritas. Então notamos a tentativa autor se elevar em direção a Deus, e associar o grande drama da humanidade à natureza, à fonte infinita da arte, tendo o homem por modelo e Deus por mestre. Para escrever *A Lenda dos séculos*, o poeta estabelece um elo orgânico com dois poemas anteriores: *O fim de Satã*⁸⁸ e *Deus*⁸⁹. Assim, Hugo revela a tripla face do Ser: A humanidade, o mal e o infinito. Diante do oceano, o poeta contempla também sua obra. No belvedere de vidro, em Hauteville House, o mar é imagem e palavra, épico, poesia e drama. Ali, na solidão⁹⁰, Hugo é, em simultâneo, o capitão do seu navio, o próprio navio e também o mar.

Manancial de energia, o mar simboliza nascimento e morte, sendo, pois, reservatório de antigas e novas formas; lugar de criação e naufrágio, espaço de libertação para vozes e memórias humanas. Victor Hugo retoma, após doze anos de interrupção, *Os miseráveis*⁹¹. Com a revolução de 1848, aparentemente tinha terminado de escrever o livro planejado ainda em 1840, intitulado *Misérias*. Porém, em 1860, ele revê toda a obra e faz importantes modificações de acordo com as transformações do seu espírito. Uma das mais conhecidas obras do escritor, é publicada, concomitantemente, em vários países no ano de 1862, e tem grande repercussão de venda e crítica. O romance histórico é também um romance policial, um romance lírico e um romance de tese. Falar sobre os miseráveis, infelizes, infames, torpes, implica em dar a palavra aos excluídos da sociedade. As vozes repercutiam e denunciavam o anonimato da pobreza, do crime, da desgraça e do vício. A grande literatura de Victor Hugo é também uma literatura popular, apresentando o povo – e sua mazelas – como sujeito da

⁸⁷ “Exprimer l’humanité dans une espèce d’oeuvre cyclique; la peindre successivement et simultanément sous tous ses aspects, histoire, fable, philosophie, religion, science, lesquels se résument en un seul et immense mouvement d’ascension vers la lumière; faire apparaître, dans une sorte de miroir sombre et clair – que l’interruption naturelle des travaux terrestres brisera probablement avant qu’il ait la dimension rêvée par l’auteur - - cette grande figure une et multiple, lugubre et rayonnante, fatale et sacrée, l’Homme; voilà de quelle pensée, de quelle ambition, si l’on veut, est sortie *la Légende des Siècles*.”

⁸⁸ *La fin de Satin*.

⁸⁹ *Dieu*.

⁹⁰ Nessa época, em Guernesey, Hugo se encontra distante de seus contemporâneos e sua família se dispersa.

⁹¹ *Les Misérables*.

história. A miséria é essa “coisa sem nome”, como define Hugo, e ela não se reduz a uma praga social, pois “as fatalidades ainda dependem do desconhecido”. A luta contra a indignidade, segundo Hugo, se daria pelo ensino obrigatório e gratuito e pelo progresso da sociedade. A estória, ou melhor, a luta pela sobrevivência, pela liberdade, ocorre durante a Revolução de 1830, no período da Insurreição Democrática, e apresenta dois personagens emblemáticos, Jean Valjean e Javert, duplo um do outro, que revelam, pelo contraste, a miséria hugoliana.

Na seqüência, em abril de 1864, a obra *William Shakespeare*, de Victor Hugo, é publicada em Bruxelas. No prospecto, os editores asseguram: “Este será o manifesto literário do século XIX. Esse livro continuará o abalo filosófico e social causado por *Os Miseráveis*” (HUGO, 2003, p. 47, tradução nossa).⁹² A obra é dedicada a Shakespeare, e, a princípio, tem o intuito de introduzir a nova tradução para o francês da obra do dramaturgo inglês, empreendida por seu filho François. No entanto, Hugo disserta sobre múltiplos temas em que a arte toca o seu espírito: “Tratar essas questões é explicar a missão da arte; tratar essas questões é explicar o dever do pensamento humano em direção ao homem” (2003, p.49, tradução nossa).⁹³ O autor acaba por apresentar um grande ensaio sobre a função da arte, ampliando o projeto inicial e expondo sua teoria sobre o gênio.

Nas leituras empreendidas nessa aproximação com o autor, reconhecemos que sua linguagem, tanto nos romances, como na poesia, e no drama, revela-se sob o signo do *duplo*, dos contrastes, da ambivalência. Conferimos em *Shakespeare – Seu Gênio*, – o primeiro livro da segunda parte –, quando Hugo (2003, p. 194-195, tradução nossa) escreve:

Uma das características que distinguem os gênios dos espíritos ordinários, é que os gênios têm a reflexão dupla, da mesma maneira que o escarboucle⁹⁴ [...] difere do cristal e do vidro por ter a dupla refração.
Gênio e escarboucle, dupla reflexão, dupla refração, mesmo fenômeno na ordem moral e na ordem física.
Esse diamante dos diamantes, o escarboucle, existe? É uma questão. A alquimia diz que sim, a química procura. Quanto ao gênio, ele é. É suficiente ler o primeiro verso de Esquilo ou de Juvenal para encontrar esse escarboucle do cérebro humano.

⁹² “Ce sera le manifeste littéraire du XIXe siècle. Ce livre continuera l'ébranlement philosophique et social causé par *Les Misérables*”.

⁹³ “Traiter ces questions, c'est expliquer la mission de l'art ; traiter ces questions, c'est expliquer le devoir de la pensée humaine envers l'homme”.

⁹⁴ Pedra preciosa mencionada pelos alquimistas.

Esse fenômeno da reflexão dupla eleva à mais alta potencialidade entre os gênios isso que os retóricos chamam de antítese, quer dizer a faculdade soberana de ver os dois lados das coisas.

[...]

Totus in antithesi. Shakespeare está todo na antítese.⁹⁵

Na sequência, constata que Shakespeare merece, assim como os poetas “verdadeiramente grandes”, o elogio de “ser semelhante à criação”. Para Hugo (2003, p. 195-196, tradução nossa), a antítese é a própria criação:

O que é a criação? Bem e mal, alegria e tristeza, homem e mulher, rugido e canção, águia e abutre, relâmpago e raio, abelha e zangão, montanha e vale, amor e raiva, cara e coroa, claridade e deformidade, astro e porco, alto e baixo. A natureza é o eterno bifronte. E essa antítese, de onde sai a antífrase, se encontra em todas os hábitos do homem; ela está na fábula, ela está na história, ela está na filosofia, ela está na linguagem. [...] A antítese de Shakespeare, é a antítese universal; sempre e por tudo, é a ubiquidade e a antinomia; a vida e a morte, o frio e o calor, o justo e o injusto, o anjo e o demônio, o céu e a terra, a flor e a desgraça, a melodia e a harmonia, o espírito e a carne, o grande e o pequeno, o oceano e a inveja, a espuma e a baba, o furacão e o assobio, o eu e o não-eu, o objetivo e o subjetivo, o prodígio e o milagre, o tipo e o monstro, a alma e a sombra. É essa sombra querela flagrante, esse fluxo e refluxo sem fim, esse perpétuo sim e não, essa oposição irreduzível, esse imenso antagonismo em permanência, onde Rembrandt faz seu claro-escuro e onde Piranese compõe sua vertigem.⁹⁶

Victor Hugo volta seu olhar sobre a antítese da arte e da natureza. *William Shakespeare* trata de questões estéticas ligadas à criação. É uma última síntese do romantismo, mas ao estilo de Hugo, abrange do helenismo ao orientalismo, da antiguidade à

⁹⁵ “Un des caractères qui distinguent les génies des esprits ordinaires, c’est que les génies ont la réflexion double, de même que l’escarboucle, au dire de Jérôme Cardan, diffère du cristal et du verre en ce qu’elle a la double réfraction. Génie et escarboucle, double réflexion, double réfraction, même phénomène dans l’ordre moral et dans l’ordre physique. Ce diamant des diamants, l’escarboucle existe-t-elle ? C’est une question. L’alchimie dit oui, la chimie cherche. Quant au génie, il est. Il suffit de lire le premier vers venu d’Eschyle ou du Juvénal pour trouver cette escarboucle du cerveau humain. Ce phénomène de la réflexion double élève à la plus haute puissance chez les génies ce que les rhétoriques appellent l’antithèse, c’est-à-dire la faculté souveraine de voir les deux côtés des choses. [...] *Totus in antithesi*. Shakespeare est tout dans l’antithèse.”

⁹⁶ “Qu’est la création ? Bien et mal, joie et deuil, homme et femme, rugissement et chanson, aigle et vautour, éclair et rayon, abeille et frelon, montagne et vallée, amour et haine, médaille et revers, clarté et difformité, astre et pourceau, haut et bas. La nature, c’est l’éternel bi-frons. Et cette antithèse, d’où sort l’antiphase, se retrouve dans toutes les habitudes de l’homme ; elle est dans la fable, elle est dans l’histoire, elle est dans la philosophie, elle est dans le langage. Soyez les Furies, on vous nommera Euménides, les Charmantes ; tuez vos frères, on vous nommera Philadelphie ; tuez votre père, on vous nommera Philopator ; soyez un grand général, on vous nommera le petit caporal. L’antithèse de Shakespeare, c’est l’antithèse universelle, toujours et partout ; c’est l’ubiquité de l’antinomie ; la vie et la mort, le froid et le chaud, le juste et l’injuste, l’ange et le démon, le ciel et la terre, la fleur et la foudre, la mélodie et l’harmonie, l’esprit et la chair, le grand et le petit, l’océan et l’envie, l’écume et la bave, l’ouragan et le sifflet, le moi et le non-moi, l’objectif et le subjectif, le prodige et le miracle, le type et le monstre, l’âme et l’ombre ; c’est cette sombre querelle flagrante, ce flux et reflux sans fin, ce perpétuel oui et non, cette opposition irréductible, cet immense antagonisme en permanence, dont Rembrandt fait son clair-obscur et dont Piranèse compose son vertige.”

modernidade européia. No seu aspecto universal, ele faz um inventário dos gênios religiosos e laicos que resumem as grandes épocas da humanidade, até chegar a Shakespeare como o representante do gênio da nova era cultural, iniciada com a Revolução francesa. O autor estabelece relações entre fatos religiosos e criação literária, entre artistas e homens de ciência, entre progresso e história, política e civilização. Apesar do fracasso apontado pela crítica da época, lemos sobre os estudos contemporâneos na apresentação da obra por Dominique Peyrache-Leborgne (2003, p. 8, tradução nossa). Ela assegura que *William Shakespeare* “deve certamente ser considerado, com o prefácio de *Cromwell*, como um dos mais importantes ensaios que o romantismo produziu sobre a função da arte, a meio caminho entre a literatura e a filosofia”.⁹⁷ Do prefácio de *Cromwell*, de 1827, o autor mantém a periodização e retoma a estrutura ternária das três idades da humanidade, inspirado em *Da literatura*⁹⁸ de Mme de Staëll e em *Curso de literatura dramática*,⁹⁹ de A.W. Schlegel.

William Shakespeare é um ensaio e estrutura-se em três partes. Elas apresentam-se, metaforicamente, retomando o autor, como uma árvore nas suas múltiplas ramificações. Essa imagem remete a Nietzsche, quando escreve sobre Hugo como um “ser da natureza que tem a seiva das árvores nas veias”. Seja o sangue da revolução ou a seiva das árvores que corre nas veias do escritor, reconhecemos as analogias relacionadas à forma do livro, veias, em caminhos que se desdobram nas múltiplas ramificações por onde corre livremente o espírito de Victor Hugo. Como um organismo, a obra manifesta centro triplo de reflexão: o dramaturgo inglês – homônimo ao título da obra –, a teoria do gênio e a idéia de arte engajada. A forma “arabesca”, da arte associada à vegetação na natureza, objetiva a unidade e a origem divina do espírito humano pela “busca de um absoluto através da triangulação dos três pontos cardeais da filosofia hugoliana, a estética, a política e a metafísica” (LEBORGNE, 2003, p. 10, tradução nossa)¹⁰⁰. No entanto, a obra também pode ser lida em paralelos, pois Hugo confronta Shakespeare, o gênio dos tempos modernos, com Esquilo, o gênio dos tempos primitivos. Para ele, o gênio é uma entidade como a natureza, fiel ao espírito de seu tempo. Isso não impede que Hugo (2003, p. 212, tradução nossa) apresente os dois dramaturgos e seus personagens nas suas similaridades e nas suas oposições, revelando uma dupla reflexão:

⁹⁷ “[...] doit certainement être considérée, avec la préface de *Cromwell* (1827), comme l’un des essais les plus importants que le romantisme ait produits sur la fonction de l’art, à mi-chemin entre littérature et philosophie”.

⁹⁸ *De la littérature*, de 1800.

⁹⁹ *Cours de littérature dramatique*.

¹⁰⁰ “[...] la quête d’un absolu à travers la triangulation des trois point cardinaux de la philosophie hugolienne, l’esthétique, le politique et le métaphysique”.

Dois Adãos prodigiosos esses homens: o homem de Esquilo, Prometeu; o homem de Shakespeare, Hamlet.

Prometeu é a ação. Hamlet é a hesitação.

Em Prometeu, o obstáculo é exterior; em Hamlet, ele interior.¹⁰¹

Sob esse viés, o escritor estabelece uma “confrontação misteriosa entre os dois acorrentados, Prometeu e Hamlet” (2003, p. 213), que dão nome às tragédias. Duas obras mais do que humana, grandes em todos os sentidos e que ultrapassam qualquer medida, conforme palavras de Hugo. Além dos dois dramaturgos citados, percebemos, pelas análises críticas, o quanto o autor também se abebera em outros homens de gênio. Trazendo à tona os gigantes do espírito humano, como Homero, Jô, Isaias, Ezequiel, Juvenal, Tácito, Dante, Rabelais, Cervantes, Beaumarchais, Molière, entre outros, Victor Hugo ilumina não somente eles, mas acaba por revelar a si próprio e a sua obra, imensa, múltipla, multiforme, imanente e desmedida em seu transbordamento, grandeza e beleza. Hugo (2003, p. 206) assegura que “Esquilo e Shakespeare são imensos” e, mesmo sendo o contrário um do outro, ele os coloca novamente frente a frente por meio das personagens Orestes e Hamlet:

Esquilo é a concentração; Shakespeare, dispersão. É preciso aplaudir o primeiro porque é condensado e o outro porque é esparso; à Esquilo, a unidade; a Shakespeare a ubiqüidade. [...] Um parte da unidade e chega ao múltiplo, o outro parte do múltiplo e chega à unidade.

Isso se manifesta com uma surpreendente evidência, particularmente quando se confronta Hamlet com Orestes. Dupla página extraordinária, frente e verso da mesma idéia, e que parece escrita expressamente para provar a que ponto dois gênios diferentes realizando a mesma coisa fazem duas coisas diferentes.

É fácil ver que o teatro contemporâneo tem aberto, bem ou mal, sua própria via entre a unidade grega e a ubiqüidade Shakespeariana. (2003, p. 251-252, tradução nossa).¹⁰²

Para Victor Hugo (2003, p.251), “Shakespeare é um gênio e não um sistema”. Isso significa que podemos admirar ou criticar o dramaturgo inglês, mas não podemos refazer seus

¹⁰¹ “Deux Adams prodigieux, nous venons de le dire, c’est l’homme d’Eschyle, Prométhée, et l’homme de Shakespeare, Hamlet. Prométhée, c’est l’action. Hamlet, c’est l’hésitation. Dans Prométhée, l’obstacle est extérieur ; dans Hamlet, il est intérieur.”

¹⁰² “Eschyle, c’est la concentration ; Shakespeare, c’est la dispersion. Il faut applaudir l’un parce qu’il est condensé, et l’autre parce qu’il est épars ; à Eschyle l’unité, à Shakespeare l’ubiquité. A eux deux ils se partagent Dieu. Et, comme de telles intelligences sont toujours complètes, on sent dans le drame un d’Eschyle se mouvoir toute la liberté de la passion, et dans le drame répandu de Shakespeare converger tous les rayons de la vie. L’un part de l’unité et arrive au multiple, l’autre part du multiple et arrive à l’unité. Ceci éclate avec une saisissante évidence, particulièrement quand on confronte *Hamlet* avec *Oreste*. Double page extraordinaire, recto et verso de la même idée, et qui semble écrite exprès pour prouver à quel point deux génies différents faisant la même chose font deux choses différentes. Il est aisé de voir que le théâtre contemporain a, bien ou mal, frayé sa voie propre entre l’unité grecque et l’ubiquité shakespeareenne.”

feitos. Em contrapartida, a colocação segundo a qual a escola romântica não teria imitado Shakespeare, estando aí seu demérito, Hugo (2003, p. 251, tradução nossa), ao contrário, afirma ser esse seu mérito: “O teatro contemporâneo é o que é, mas ele é ele mesmo [...], não pertence a nenhum ‘sistema’. Ele tem sua própria lei”.¹⁰³ Fica claro que o autor está falando sobre seu próprio teatro, que não seguiu Shakespeare assim como o dramaturgo inglês não imitou Esquilo. Para pensar a arte, Hugo reflete sobre os gênios que definiram o drama em sua amplitude: “O drama de Shakespeare exprime o homem num dado momento. O homem passa, esse drama fica, tendo por fundo eterno a vida, o coração, o mundo, e por aparência o século XVI. Ele não está nem a continuar, nem a recomeçar. Outro século, outra arte” (HUGO, 2003, p. 251, tradução nossa).¹⁰⁴

No entanto, não escapamos de pensar sobre a obra de Victor Hugo, enquanto ele se detém sobre os gênios, pois seu conhecimento, aliado à sensibilidade e espírito são vida para seu imaginário. Por exemplo, antes ainda do exílio, a obra do autor inglês é revisitada como inspiração, a fim de reafirmar o drama romântico que se definia contra as regras clássicas restritivas das três unidades. Shakespeare mantinha a unidade da ação, que poderia se apresentar em diferentes lugares e durar vários dias. A obra estava livre e apresentava-se em verso ou prosa. Victor Hugo, porém, não admite imitação e não segue nenhuma escola. Muito menos a clássica: “essa escola que odeia Shakespeare”, detrata o seu prefácio de Cromwell e as propostas estéticas do grotesco e da mistura dos gêneros. A inspiração e a influência de Shakespeare certamente deixam traços em Victor Hugo (2003, p. 206, tradução nossa), mas sua obra se diferencia e se sobressai pela originalidade, confirmando a seguinte colocação do poeta: “É próprio dos gênios de primeira ordem produzir um exemplar do homem. Todos o fazem, então, para a humanidade de seu retrato”.¹⁰⁵

Em *O bom servidor do verdadeiro*¹⁰⁶ – sexto livro da segunda parte –, Victor Hugo (2003, p. 272, tradução nossa) consolida a missão civilizadora da arte: “A arte pela arte é uma coisa boa, mas a arte pelo progresso é melhor ainda. Sonhar o devaneio é uma coisa boa, sonhar a utopia é melhor. Ah! É preciso o sonho? Está bem, sonhem o homem melhor. Vocês

¹⁰³ “Le théâtre contemporain est ce qu’il est, mais il est lui-même [...] n’appartient à aucun “système”. Il a sa loi propre”.

¹⁰⁴ “Le drame de Shakespeare exprime l’homme à un moment donné. L’homme passe, ce drame reste, ayant pour fond éternel la vie, le cœur, le monde, et pour surface le seizième siècle. Il n’est ni à continuer, ni à recommencer. Autre siècle, autre art”.

¹⁰⁵ “Le propre des génies du premier ordre, c’est de produire chacun un exemplaire de l’homme. Tous font don à l’humanité de son portrait”.

¹⁰⁶ *Le beau serviteur du vrai*.

querem o sonho? Então: o ideal”.¹⁰⁷ As questões sociais são para o escritor o alvo de uma ação que deve ser comum, que tem em vista o progresso e no qual ideal e real solidarizam-se. Hugo (2003, p. 273) aposta na arte engajada – mal vista pelos partidários da arte pela arte – e desenvolve algumas idéias: “A arte deve ajudar a ciência”, “a arte para o progresso”, “o belo útil”. O autor não se preocupa se os braços de sua musa terminam em mãos de empregada, ele não se inquieta pelo sublime que desce à humanidade. A dignidade e nobreza do artista se engrandecem ainda mais com o sublime que toca as coisas humanas. A querela entre os clássicos e os românticos reaparece nas questões políticas e estéticas, opondo os partidários da liberdade da arte e os conservadores – e seu neoclassicismo, que continuavam fustigando Victor Hugo pelo inconveniente estilo desmedido. Sobre esse aspecto, Dominique Peyrache-Leborgne comenta: “a desmedida estética em Hugo está fundamentada por direito, porque ela se encontra ancorada na desmedida mesma da Criação”.¹⁰⁸ Continua Leborgne (2003, p. 18, tradução nossa):

Sintoma das querelas ideológicas do tempo, a justificação estética da “desmedida” ocupa por essa razão uma real importância em *William Shakespeare*, porque o direito à “enormidade” supõe o reconhecimento da natureza profunda do temperamento hugoliano e, portanto, o reconhecimento de sua liberdade artística e intelectual.¹⁰⁹

Os excessos, os transbordamentos e as profusões da obra “barroca” em seu estilo, reporta-nos a Rabelais e seu *Pantagruel* na abundância e nos exageros. Mas revela-se único por abranger tantos assuntos e abarcar todos os tempos. Em *O século XIX* – o segundo livro da terceira parte –, o escritor anuncia: “o século XIX tem uma mãe augusta, a Revolução Francesa” (HUGO, 2003, p. 312, tradução nossa).¹¹⁰ Ela fecha um século e começa outro: assinala o início da democracia da literatura do século XIX. O espírito de luta de Hugo (2003, p.315, tradução nossa) insufla: “reconheçamos nossa glória, nós somos os revolucionários. Os pensadores desse tempo, os poetas, os escritores, os historiadores, os oradores, os filósofos,

¹⁰⁷ “L’art pour l’art peut être beau, mais l’art pour le progrès est plus beau encore. Rêver la rêverie est bien, rêver l’utopie est mieux. Ah ! il vous faut du songe ? Eh bien, songez l’homme meilleur. Vous voulez du rêve ? en voici: l’idéal”.

¹⁰⁸ “La démesure esthétique est fondée en droit, parce qu’elle se trouve ancrée dans la démesure même de la création”.

¹⁰⁹ “Symptôme des querelles idéologiques du temps, la justification esthétique de la “démesure” occupe pour cette raison une importance place dans William Shakespeare, parce que le droit à “énormité” suppose la reconnaissance de la nature profonde du tempérament hugolien et, partant, la reconnaissance de la liberté artistique et intellectuelle.”

¹¹⁰ “[...] le dix-neuvième siècle a une mère auguste, la Révolution française”.

todos, todos, todos, derivam da revolução francesa”.¹¹¹ Para esses intelectuais, Hugo diz que eles têm o dever de reformar e civilizar, uma “tarefa santa”. Além de ser preciso amar, pensar e agir, “é preciso sofrer” (HUGO, 2003, p. 317). “Sofrer para conhecer”, nada mais “grego” do que a idéia do autor sobre a aceitação do sofrimento como a própria condescendência com o exílio. Então ele segue, dirigindo-se aos filhos da revolução e apontando Homero, Shakespeare, Juvenal, Esquilo, Dante, Jô, Isaias:

[...] eles contemplam diretamente a criação, eles observam diretamente a humanidade; eles não aceitam por claridade dirigente nenhum raio refratado, nem mesmo o de vocês. Assim como vocês, eles têm por único ponto de partida, fora deles, o ser universal, neles, suas almas; eles têm por fonte de sua obra a fonte única, aquela por onde corre a natureza e aquela por onde corre a arte: o infinito (HUGO, 2003, p.321, tradução nossa).¹¹²

Victor Hugo declara, como havia feito há quarenta anos atrás, no prefácio de *Cromwell*: “Os poetas e os escritores do século XIX não têm nem mestres nem modelos”.¹¹³ O único modelo é o homem e o único mestre é Deus. O homem e Deus são a representação do infinito para o escritor exilado. É o infinito que representa a liberdade e a eternidade do espírito.

No ano de 1865, François-Victor, filho de Hugo, perde a esposa e decide mudar-se com a mãe Adèle para Bruxelas.¹¹⁴ Em outubro, o escritor lança *As canções das ruas e dos bosques*¹¹⁵. Às obras anteriores, grandes, majestosas e de tom grave, se alternam um canto mais leve, mais popular, otimista, sensual e amoroso, para onde a imaginação conduz o poeta de volta à sua adolescência, “essa morte charmosa”, onde os versos dinâmicos e seus ritmos brincam com os temas da poesia. No prefácio, Hugo declara: “A realidade está nesse livro modificada por tudo aquilo que no homem vai além do real. Esse livro foi escrito como um sonho, como uma lembrança” (HUGO, [1900?], p.2, tradução nossa).¹¹⁶ Os cantos dispostos no universo de sonho têm o cavalo como símbolo da força da imaginação, primitiva e bela

¹¹¹ “[...] avouons notre gloire, nous sommes les révolutionnaires. Les penseurs de ce temps, les poètes, les écrivains, les historiens, les orateurs, les philosophes, tous, tous, tous, dérivent de la Révolution française”.

¹¹² “[...] ils contemplent directement la création, ils observent directement l’humanité ; ils n’acceptent pour clarté dirigeante aucun rayon réfracté, pas même le vôtre. Ainsi que vous, ils ont pour seul point de départ, en dehors d’eux, l’être universel, en eux, leur âme ; ils ont pour source de leur œuvre la source unique, celle d’où coule la nature et celle d’où coule l’art : l’infini.”

¹¹³ “les poètes et les écrivains du dix-neuvième siècle n’ont ni maîtres, ni modèles.”

¹¹⁴ Esposa de Victor Hugo falece em outubro de 1869.

¹¹⁵ *Les chansons des rues et des bois*.

¹¹⁶ “La réalité est dans ce livre, modifiée par tout ce qui dans l’homme va au-delà du réel. Ce livre est écrit beaucoup avec le rêve, un peu avec le souvenir”. Hauteville house, oct.1865.

como a liberdade. O poeta evidencia o espírito livre e transita entre o particular e o universal, entre os detalhes e o todo, entre o pequeno e o grande, entre as sublimes e leves canções e os grotescos e densos dramas e reflexões. Também nesse sentido, estamos à mercê de seus “fluxos e refluxos”, movimentos pelos quais percorremos seus textos, manifestos da liberdade e o infinito do oceano por metáfora.

O tema marítimo revela-se transversal na vida e obra de Victor Hugo. Mas o mar não é uma simples obsessão; ele fornece as imagens e os símbolos para a sua arte. Nesse sentido, nenhuma obra o expressa mais completamente que *Os trabalhadores do mar*¹¹⁷, escrito entre junho de 1864 e abril de 1865, e publicado em março de 1866. O romance é dedicado “ao rochedo¹¹⁸ de hospitalidade e de liberdade, a esse recanto da velha terra Normanda, onde vive o nobre e pequeno povo do mar, à ilha de Guernesey, severa e branda, meu atual asilo, meu provável túmulo” (HUGO, 1965, p. 13, tradução nossa).¹¹⁹ No romance, o oceano não é uma paisagem em calmaria ou tempestade, ele traduz-se na vida mesmo, a natureza possuidora de uma alma, ou de muitas almas, potências misteriosas e desconhecidas. Frente a frente com as forças do cosmos temos Gilliat, herói rude e grosseiro, homem só e obstinado em recuperar do naufrágio a máquina a vapor do barco *A Durande*¹²⁰. O tema dessa obra romanesca é de fato a luta do homem contra as forças poderosas e monstruosas da natureza, do oceano. Gilliat, humilde marinheiro, o herói épico pela sua habilidade e coragem, empreende a luta contra o mar e seus abismos em tempestade, enfrenta o mais terrível dos animais da água, o polvo, para obter a recompensa prometida pelo construtor do barco *A Durande*, o armador Lethierry. Ele promete a mão de sua pupila Déruchette em casamento a quem salvar a máquina do vapor¹²¹. No seu retorno triunfante, Gilliat, que amava silenciosamente a moça, descobre que Déruchette está apaixonada por outro homem, um jovem pastor. Ele, então, abre mão da jovem, resigna-se com o amor do casal, mas vai ao encontro do mar em uma morte voluntária.

Victor Hugo não se importa com as inverossimilhanças. A obstinação do herói em trabalhar sozinho, a escolha em localizar os destroços entre as rochas que formam um “H” de Hugo, a violenta e improvável tempestade, o polvo apresentado como um monstro apocalíptico, tudo isso remete ao heroísmo mais que humano do grotesco marinheiro que se sacrifica pelo sublime amor a Déruchette. Na busca por uma unidade, Hugo apresenta *Os*

¹¹⁷ *Les Travailleurs de la mer*.

¹¹⁸ V. Hugo foi fotografado por Auguste Vacquerie nos Rochedos dos proscritos em Jersey. A imagem do poeta no rochedo diante do mar é emblemática do período do exílio.

¹¹⁹ “[...] au rocher d’hospitalité et de liberté, à ce coin de vieille terre normande où vit le noble petit peuple de la mer, à l’île de guernesey, sévère et douce, mon asile actuel, mon tombeau probable”.

¹²⁰ *La Durande*.

¹²¹ A máquina a vapor como representante da civilização industrial.

trabalhadores do mar como o terceiro romance de uma trilogia, seguindo *Notre Dame de Paris*¹²² e *Os miseráveis*. No prefácio, o autor apresenta o caráter trágico dos seus romances:

A religião, a sociedade, a natureza: tais são as três lutas do homem. Estas três lutas são, ao mesmo tempo, suas três necessidades: é preciso que ele creia, daí o templo; é preciso que ele crie, daí a cidade; é preciso que ele viva, daí a charrua e o navio. Mas essas três soluções contêm três guerras. A misteriosa dificuldade da vida sai das três. O homem tem de lutar com o obstáculo sob a forma da superstição, sob a forma do preconceito e sob a forma do elemento. Uma tríplice ananke¹²³ pesa sobre nós, a ananke dos dogmas, a ananke das leis, a ananke das coisas. Em *Notre Dame de Paris*, o autor denunciou o primeiro; em *Os miseráveis*, ele mostrou o segundo; nesse terceiro livro, ele indica o terceiro.

A essas três fatalidades que envolvem o homem se mistura a fatalidade interior, a ananke suprema, o coração humano.

Hauteville-Hause, março de 1866. (HUGO, 1965, p.14, tradução nossa).¹²⁴

Victor Hugo tem plena consciência dos elementos trágicos na sua obra. A ananke representa a força que movimenta o universo, a necessidade. Na mitologia grega era a mãe das moiras e, como elas, personificava o destino. Com o entendimento de que o destino do homem é inevitável como a morte, Hugo conduz seus protagonistas em direção às forças inexoráveis do oceano. Quando, no fim do romance *Os trabalhadores do mar*, o navio *Le Cashmere*, que levava os amantes embora, se afastava, “o mar subia com uma doçura sinistra”, cobrindo Gilliat:

Le Cashmere tornou-se imperceptível, era agora uma mancha misturada à bruma. Para distingui-lo era preciso saber onde ele estava.

Pouco a pouco essa mancha não era mais que uma forma, pálida.

Depois ela se reduzia.

Depois ela se dissipava.

No instante em que o navio é encoberto pelo horizonte, a cabeça de Gilliat desapareceu debaixo d'água. Não havia nada mais que o mar (1965, p. 694, tradução nossa).¹²⁵

¹²² *Notre-Dame de Paris*.

¹²³ Palavra grega que significa destino, fatalidade, necessidade.

¹²⁴ “La religion, la société, la nature ; telles sont les trois luttes de l'homme. Ces trois luttes sont en même temps ses trois besoins ; il faut qu'il croie, de là le temps ; il faut qu'il crée, de là la cité ; il faut qu'il vive, de là la charrue et le navire. Mais ces trois solutions contiennent trois guerres. La mystérieuse difficulté de la vie sort de toutes les trois. L'homme a affaire à l'obstacle sous la forme superstition, sous la forme préjugé, et sous la forme élément. Un triple anankè pèse sur nous, l'anankè des dogmes, l'anankè des lois, l'anankè des choses. Dans *Notre-Dame de Paris*, l'auteur a dénoncé le premier ; dans *les Misérables*, il a signalé le second ; dans ce livre, il indique le troisième. A ces trois fatalités qui enveloppent l'homme se mêle la fatalité intérieure, l'anankè suprême, le coeur humain. Hauteville House, mars 1866.”

Também no fim do seu último romance do exílio, *O homem que ri*,¹²⁶ deparamo-nos com Gwynplaine num barco, a um passo do abismo, decorrência da morte de sua amada Déa:

O vazio estava diante dele. Lá ele colocou seu pé.

Ele cai.

A noite estava densa e surda, a água estava profunda. Ele se engoliu. Esse foi um desaparecimento calmo e sombrio. Ninguém viu nem ouviu nada. O navio continua a navegar e o rio continua a correr.

Pouco depois o navio entra no oceano.

Quando Ursus volta-se para ele, não vê mais Gwynplaine, mas percebe Homo na borda do barco que uivava na sombra olhando o mar. ([1960?], p. 668, tradução nossa).¹²⁷

No fim dos dois romances, nenhuma tempestade, abismo, fenômeno marítimo discordante. Somente os pontos nas frases e o espaço necessário de silêncio presentificam margens para a nova linha. Há o tempo entre uma sentença e outra, separadas pela água densa, surda e profunda. O mar carcereiro, o mar carrasco torna-se, enfim, o mar redenção: volta para o infinito.

Seguindo na narrativa romanesca, Victor Hugo publica, em abril e maio de 1869, os quatro tomos de *O homem que ri*. O herói é Gwynplaine, um saltimbanco, um bufão que tem a boca cortada até as orelhas, as orelhas que se dobram até os olhos, o nariz disforme, articulação deslocada, dentes necessários ao riso constante e eterno. Uma providência demoníaca fez de sua face, agora aniquilada, uma máscara da comédia própria para fazer rir. Fixada para sempre, essa “obra artística”, grotesca, foi cruelmente esculpida cirurgicamente no rosto ainda criança. Suprimido de sua família e de sua identidade, depois abandonado pelos *comprachicos*, Gwynplaine é adotado – juntamente com Déa, ainda bebê de colo –, por Ursus e seu lobo, Homo. Com o tempo, os jovens, que tinham a diferença de idade de dez anos, apaixonam-se. Gwynplaine não se revela com vergonha de sua deformidade. Porém, o destino é irônico e contempla Déa com a cegueira de nascença, o que lhe impede de ver a desgraça do amigo e irmão. Hugo resume os dois à miséria humana: “Eles pareciam ter

¹²⁵ “Le cashmere, devenu imperceptible, était maintenant une tache mêlée à la brume. Il fallait pour le distinguer savoir où il était. Peu à peu, cette tache, qui n’était plus une forme, pâlit. Puis elle s’amointrit. Puis elle se dissipa. à l’instant où le navire s’effaça à l’horizon, la tête disparut sous l’eau. Il n’y eut plus rien que la mer.”

¹²⁶ *L’homme qui rit*.

¹²⁷ “Le vide était devant lui. Il y mit le pied. Il tomba. La nuit était épaisse et sourde, l’eau était profonde. Il s’engloutit. Ce fut une disparition calme et sombre. Personne ne vit ni n’entendit rien. Le navire continua de voguer et le fleuve de couler. Peu après le navire entra dans l’océan. Quand Ursus revint à lui, il ne vit plus Gwynplaine, et il aperçut près du bord Homo qui hurlait dans l’ombre en regardant la mer.”

nascido cada um num compartimento do sepulcro: Gwynplaine no horrível, Déa no escuro”. Diametralmente opostos, mas unidos. Déa, um ser sublime, ignorava a máscara feita de carne, ela não via o monstro, somente enxergava a alma. Gwynplaine havia recebido uma educação de clown e de filósofo: sua face ria, seu pensamento não. Consciente de ser um símbolo, ele expressa sob seu riso o próprio desespero:

Eu represento a humanidade tal como seus mestres o fizeram. O homem é um mutilado. Isso que me fizeram, fizeram ao gênero humano. Eles deformaram o direito, a justiça, a verdade, a razão, a inteligência, como a mim os olhos, as narinas e as orelhas; como em mim, colocaram no coração uma cloaca de cólera e dor, e sobre a face uma máscara de contentamento. (HUGO, [1960?], p.611, tradução nossa).¹²⁸

Na Câmara dos Lordes, na dignidade de *par da Inglaterra*, as tempestades dentro do homem podem ser piores que as tempestades no oceano. Ao discordar, dizendo “não”, recusando, desobedecendo às leis e à fatalidade, numa concentração e intensidade de vontade, Gwynplaine imprime a resistência e o seu riso torna-se assustador. Aos príncipes, lordes, clérigos, duques, barões, aristocratas, o grotesco bufão, vindo das profundezas apresenta-se: “Eu sou a miséria. [...] eu venho vos apresentar uma nova. O gênero humano existe” (HUGO, [1960?], p. 599, tradução nossa)¹²⁹. Mas ele é traído cruelmente pela sua própria emoção que transforma seus soluços em gargalhadas. Victor Hugo é sublime ao apresentar a ironia face à agonia: “Ser cômico por fora e trágico por dentro, não há sofrimento mais humilhante, nem cólera mais profunda” (HUGO, [1960?], p.607, tradução nossa).¹³⁰ Para tratar do ser humano no cerne de sua crise, o autor descreve a aristocracia inglesa no século XVII, em sua pomposidade, ridicularidade, imbecilidade e crueldade para descrever a sociedade francesa do século XIX frente humanidade. A humanidade é Gwynplaine, personagem emblemática de Victor Hugo, que fala pelo autor:

Eu sou predestinado! Eu tenho uma missão. Eu serei o lorde dos pobres. Eu falarei por todos os taciturnos desesperados. Eu traduzirei os que gaguejam. Eu traduzirei os estrondos, os uivos, os murmúrios, o rumor dos loucos, as lamentações mal pronunciadas, as vozes ininteligíveis, e todos esses gritos

¹²⁸ “Je représente l'humanité telle que ses maîtres l'ont faite. L'homme est un mutilé. Ce qu'on m'a fait, on l'a fait au genre humain. On lui a déformé le droit, la justice, la vérité, la raison, l'intelligence, comme à moi les yeux, les narines et les oreilles; comme à moi, on lui a mis au coeur un cloaque de colère et de douleur, et sur la face un masque de contentement.”

¹²⁹ “Je suis la misère. [...] je viens vous apprendre une nouvelle. Le genre humain existe”.

¹³⁰ “Être comique au dehors, et tragique au dedans, pas de souffrance plus humiliante, pas de colère plus profonde”.

de bestas que em razão da ignorância e do sofrimento encolerizaram os homens. O ruído dos homens é inarticulado como o ruído do vento; eles gritam; mas não os compreendemos, gritar assim equivale a se calar, e calar-se é seu desarmamento. [...] Eu serei a denuncia. Eu serei o Verbo do Povo (HUGO, [1960?], p. 632).¹³¹

Hugo aplica-se na abordagem sempre mais profunda do gênero humano e abarca outras possibilidades além da palavra. O escritor imprime trinta e seis dos seus desenhos no manuscrito da narrativa romanesca; diferentes modos dialogam com distintos meios de representação: as composições plásticas interagem com a linguagem escrita. A criação novamente se revela pelas antíteses e Hugo nos presenteia em *O homem que ri* com o sublime e o grotesco não somente nos efeitos, mas nas mais íntimas imbricações.

A criação e a solidão foram amigas solidárias nos dezenove anos de exílio. Anos que agora estavam contados. Em fevereiro de 1870, a peça *Lucrecia Borgia* é reencenada em Paris, trinta e sete anos depois da estréia. O drama é “um imenso sucesso”, “um magnífico triunfo”. Hugo recebe as notícias por uma carta escrita¹³² por George Sand (1851-1885, v.2, p.503, tradução nossa):

Meu grande amigo, eu venho da representação de *Lucrecia Borgia*, o coração pleno de emoção e de alegria. Eu tenho ainda na mente todas essas cenas pungentes, todas essas palavras encantadoras ou terríveis, o sorriso amargo de Alfonso d’Este, o fim assustador de Gennaro, o grito maternal de Lucrecia; eu tenho nos ouvidos as aclamações dessa multidão que gritava: «Viva Victor Hugo!» e que lhe chamava, Ah ! Como se você viesse, como se pudesse escutar.¹³³

George Sand (1851-1885, v.2, p. 507-508, tradução nossa) escreve sobre o trabalho dos atores e da encenação:

¹³¹ “Je suis prédestiné! j’ai une mission. Je serai le lord des pauvres. Je parlerai pour tous les taciturnes désespérés. Je traduirai les bégaiements. Je traduirai les grondements, les hurlements, les murmures, la rumeur des foules, les plaintes mal prononcées, les voix inintelligibles, et tous ces cris de bêtes qu’à force d’ignorance et de souffrance on fait pousser aux hommes. Le bruit des hommes est inarticulé comme le bruit du vent; ils crient. Mais on ne les comprend pas, crier ainsi équivaut à se taire, et se taire est leur désarmement. Désarmement forcé qui réclame le secours. Moi, je serai le secours. Moi, je serai la dénonciation. Je serai le Verbe du Peuple”.

¹³² Esta carta pode ser conferida em *Atos e Palavras – Durante o exílio*.

¹³³ “Mon grand ami, je sors de la représentation de *Lucrece Borgia*, le cœur tout rempli d’émotion et de joie. J’ai encore dans la pensée toutes ces scènes poignantes, tous ces mots charmants ou terribles, le sourire amer d’Alfonse d’Este, l’arrêt effrayant de Gennaro, le cri maternal de Lucrece; j’ai dans les oreilles les acclamations de cette foule qui criait: «Vive Victor Hugo!» et qui vous appelait, hélas! comme si vous alliez venir, comme si vous pouviez l’entendre”.

Mme Laurent foi verdadeiramente soberba em *Lucrécia*. [...] Alfonso d'Este tão verdadeiro e belo [...] é um Ticiano vivo. [...] Ele prepara, ele compõe e ele saboreia a sua vingança com elegância e crueldade. [...]. Taillade representou a figura trágica e fatal de Gennaro. [...] Brésil, admiravelmente trajado de falso fidalgo, tem uma grande passagem na personagem mefistotélica de Gubetta. Os cinco jovens tinham ares de ter descido de uma tela de Giorgione ou de Bonifazio. A encenação é de uma exatidão, quer dizer, de uma riqueza que faz reviver tanto quanto se possa sonhar para o prazer dos olhos toda essa esplêndida Itália renascentista.¹³⁴

Tais descrições dão a Victor Hugo a sensação de ter visto o espetáculo, como ele mesmo escreve em resposta a George Sand. Para nós, tal exposição coloca em relevo a importância de uma representação icônica, na qual as personagens parecem saídas de quadros, e cujo mérito repousa sobre o “efeito de real”. A cenografia, também elogiada pela semelhança e riqueza de detalhes da Itália renascentista, evidencia a “cor local” como propiciadora da ilusão cênica, o que faz o público “reviver tanto quanto se possa sonhar”. De igual modo, quem reconhece o sucesso é o povo, público da peça. “Que ovação ao seu nome e a sua obra!”, afirma Sand (1851-1885, v.2, p.503, tradução nossa)¹³⁵, confirmando o merecimento e a legítima ovação.

3.2 Segunda parte: O retorno a Paris

Talvez por acaso, a reestrela de *Lucrécia Borgia* fica marcada pelo ano da queda do Império, em cinco de setembro de 1870, e com a proclamação da República. Victor Hugo retorna à França, e no dia seguinte é aclamado com entusiasmo pelo povo. Ele torna-se um cidadão do mundo, fala da Aliança universal e intervém politicamente em favor da fraternidade entre os povos. Hugo é eleito deputado de Paris, na Assembléia Nacional de Bordeaux, para onde segue em fevereiro de 1871, pedindo demissão em março, após ser interrompido por tumultos opositores quando defendia a causa de Garibaldi. Sentado com a

¹³⁴ “Mme Laurent a été vraiment superbe dans *Lucrèce*. [...] Alfonse d'Este aussi vrai et aussi beau [...] c'est un Titien vivant. [...] Il prépare, il compose et il savoure sa vengeance avec autant d'élégance que de cruauté. [...] Taillade a bien la figure tragique et fatale de Gennaro. [...] Brésil, admirablement costumé en faux hidalgo, a une grande allure dans le personnage méphistophélique de Gubetta. Les cinq jeunes seigneurs, -que des artistes de réelle valeur, Charles Lemaître en tête, ont tenu à honneur de jouer, -avaient l'air d'être descendus de quelque toile de Giorgione ou de Bonifazio. La mise en scène est d'une exactitude, c'est-à-dire d'une richesse qui fait revivre à souhait pour le plaisir des yeux toute cette splendide Italie de la Renaissance”.

¹³⁵ “Quelle ovation à votre nom et à votre œuvre!” (Optamos por um tratamento mais próximo na 3ª pessoa)

“gauche”¹³⁶ radical, ele não aceita as medidas adotadas contra o povo, motivo pelo qual se afasta. Ainda em março, morre o filho Charles Hugo, redator da revista *Le Rappel*, em Bordeaux. O pai Victor Hugo traz o corpo do filho a Paris para ser enterrado em dezoito de março. Nesse mesmo dia estoura a insurreição da Comuna.

Hugo segue para Bruxelas, a fim de cuidar dos direitos de sucessão dos netos Georges e Jeanne¹³⁷. De lá, o escritor, sempre envolvido em atos políticos, protesta contra alguns decretos dos *Communards*¹³⁸. Com a guerra civil e com os excessos e a violência exercida contra os insurgidos, Hugo fica do lado deles e lhes oferece asilo em sua própria casa. O escritor é expulso de Bruxelas sob manifestações hostis e, voltando a Paris, escreve no *Le Rappel*, pedindo a anistia para os communards. A estes, ele contempla, em 1872, o poema *O ano terrível*¹³⁹, através do qual denuncia as atrocidades da repressão, em Versalhes, contra a Comuna.¹⁴⁰

Em 1872, a filha de Hugo, Adèle¹⁴¹ é internada em Saint-Mandé; em 1873, morre François Victor, seu segundo filho. Foram muitas perdas para um pai. Apesar das tristezas familiares e das decepções com o novo regime e das questões políticas, ele segue e resolve voltar, em outubro, à Guernesey, onde escreve *Noventa e três*¹⁴². O romance é publicado em 1874, e nele Hugo mistura fatos históricos e fictícios. “Em 28 de junho de 1793, três homens se reúnem secretamente no fundo da sala de um café em Paris”. Eles são: Robespierre, Danton e Marat. Com eles, Hugo confronta três personagens fictícios: Cimourdaís, um padre revolucionário, o marquês de Lantenac, um aristocrata realista e Gauvain, um liberal republicano, sobrinho do marquês. Focalizando a história no ano de 1793, o escritor volta ao terror e ao esmagamento das revoltas realistas de Vendée. Hugo dirige seu olhar novamente para a revolução, provocando o afrontamento entre a ficção e a realidade, confrontando personagens e figuras históricas. As narrativas históricas de Hugo sempre mantiveram o caráter político do “ser artista” engajado.

Em 1875 e 1876, o escritor publica as três partes de *Atos e Palavras*, que contém os seus discursos e pronunciamentos. Em 1876, Hugo é eleito Senador de Paris. No ano de 1877,

¹³⁶ Esquerda.

¹³⁷ Filhos de François-Hugo.

¹³⁸ Partidários da Comuna de Paris em março de 1871. Os communards queriam uma república federalista, democrática e autônoma para as comunas da França.

¹³⁹ *L'Année terrible*.

¹⁴⁰ Em 1876, quando Victor Hugo é eleito ao Senado, ele defende novamente os Communards, discursando em favor da anistia. O mesmo acontece em 1879, mas a anistia é obtida somente em 1880.

¹⁴¹ Podemos conferir o filme Adèle H. A ação se passa quando ela deixa a ilha de Guernesey e atravessa o oceano atrás do amado. Não correspondida, a filha de Hugo sucumbe a loucura. Adèle morre em 1915.

¹⁴² *Quatre-vingt-treize*.

são publicadas a segunda parte da *A lenda dos Séculos*, em fevereiro e em maio, *A arte de ser avô*¹⁴³; em outubro, a primeira parte de *História de um crime*¹⁴⁴, a segunda parte é editada em março do ano seguinte. Em 1878, publica *O papa*¹⁴⁵. Em junho, Hugo sofre um problema cerebral e vai para Guernesey, onde fica até novembro. No retorno à França, ele se muda para a Avenida Eylau. Em 1880, o escritor apresenta dois trabalhos. Se de um lado o poema *O asno*¹⁴⁶ expõe a besta como herói, de outro, *Religiões e religião*¹⁴⁷, manifesta uma apoteose da filosofia humanitária, mítica e apocalíptica. Assim, Hugo continuava transitando entre o bizarro e o sublime, abordando a ciência para tratar da consciência, lidando com a justiça para chegar à bondade. Outra compilação é apresentada em 1881, versos satíricos, dramáticos, líricos e épicos interagem em *Os quatro ventos do espírito*.¹⁴⁸

Quando o escritor faz oitenta anos, a França lhe oferece uma grande homenagem, com desfiles e flores depositadas na rua, agora chamada de Avenida Victor Hugo. É a celebração de uma popularidade jamais vista. Materialmente, o escritor podia celebrar, afinal, acumulara riqueza graças à profissão. Pela primeira vez um escritor ganhava tanto dinheiro com a venda de seus livros.

Torquemada, de 1882, indicia a retomada do drama, mesmo sendo filosófico. A peça não foi encenada, mas era ao teatro que Hugo voltava. Nos anos seguintes após o exílio, a cena em Paris pôde conferir algumas peças de teatro do autor, que foram reencenadas e admiravelmente bem recebidas: *Ruy Blas*, em 1872; *Marion de Lorme* e *Marie Tudor*, em 1873 e *Hernani*, em 1877. A peça de 1830 foi novamente representada na Comédie Française, em vinte e cinco de fevereiro de 1880, cinquenta anos depois da estréia. Sarah Bernhardt, com uma palma dourada na mão e diante do busto laureado do poeta, declama o poema especialmente composto: *A Batalha de Hernani*.

A lenda dos séculos-Tomo III, de 1883, é a finalização da trilogia. *O arquipélago da Mancha*¹⁴⁹, de 1883, não deixa de ser um retorno, mesmo que imaginário, ao exílio, ao oceano, ao “seu destino”. Os tempos das festas e grandes jantares que Hugo costumava oferecer acabam por completo com a morte de sua amada, companheira de cinquenta anos. Juliette morre de câncer aos setenta e três anos, em onze de maio de 1883. Dois anos depois,

¹⁴³ *L'Art d'être grand-père.*

¹⁴⁴ *Histoire d'un crime.* Narrativa do golpe de estado de dois de dezembro de 1852.

¹⁴⁵ *Le Pape.*

¹⁴⁶ *L'Âne.*

¹⁴⁷ *Religions et religion.*

¹⁴⁸ *Les quatre vents de l'esprit.*

¹⁴⁹ *L'Archipel de la Manche.*

aos oitenta e três anos, Victor Hugo morre em quinze de maio de 1885, vítima de pneumonia. No seu aniversário de oitenta anos, ele recebera todas as glórias em vida e agora, recebia todas as glórias na morte. A morte... “Ela será bem vinda”, dizia. Ele a aceitava em seus *narradores* e seu *eu lírico* a reconhecia em sua poesia. Mas não deixaria passar, queria seu testamento publicado no *Le Rappel*, dois dias após a sua morte:

Eu dou cinqüenta mil francos aos pobres.
Eu desejo ser levado ao cemitério em um carro fúnebre.
Eu recuso a oração de todas as igrejas.
Eu peço uma prece a todas as almas.
Eu creio em Deus.
Victor Hugo (HUGO, 1927, p. 61, tradução nossa)¹⁵⁰

Sobretudo, coerente, assim na vida como na morte, assim na ficção como na realidade. Coerente. No leito de morte, recusa a assistência do padre. O corpo é exposto sob o Arco do Triunfo. Do alto cai um tecido negro em diagonal. O fogo das duzentas lamparinas e a fumaça do gás e suas manchas negras dão o esfumaçado necessário à cena. A Avenida dos Campos Elíseos transforma-se em mar de gente, e esse mar murmura, agita-se e presta suas homenagens ao gênio Victor Hugo. A antítese sempre presente em toda a vida esta lá, também na morte: o governador de Paris e seu estado maior, o esquadrão da guarda municipal, o regimento, e atrás, o rabeção, como tinha sido pedido, o carro fúnebre dos indigentes. Onze carros, cada um, puxado por seis cavalos, conduzem o cortejo que leva o corpo do poeta ao Panteão. Sua alma segue em direção ao oceano, diríamos.

Da nossa lembrança, em 1867, Hugo tinha desenhado uma grande onda como emblema de seu próprio destino. A pena que riscou o papel muitas vezes colocou em movimento a grande onda que se voltará sobre si mesma e se desvanecerá no oceano provavelmente com o navio que, por enquanto, concentra suas forças contra o sentido das águas. No momento, ele está no extremo, em equilíbrio precário. O navio – ou seríamos nós – está no ponto de suspensão, na crista da onda, envolto em manchas brancas da espuma. O limite. Um tempo ... e será engolfado, engolido pela boca, pelo abismo, o desconhecido. É “O meu destino”¹⁵¹, escreve Victor Hugo em baixo. A morte, para o poeta, é a volta ao infinito do oceano, um tempo e um espaço sem fim.

¹⁵⁰ “Je donne cinquante mille francs aux pauvres. Je désire être porté au cimetière dans leur corbillard. Je refuse l’oration des toutes les églises. Je demande une prière à toutes les ames. Jê crois en Dieu”.

¹⁵¹ Ma destinée. Ver em: <<http://expositions.bnf.fr/hugo/grands/005.htm>>

Hugo permanece nas lembranças, continua nas suas obras já publicadas e nas obras reveladas após sua morte. Ele deixa uma quantidade enorme de manuscritos, fragmentos, correspondências, desenhos, pensamentos filosóficos. São inúmeros os textos inéditos e outras obras póstumas como: *Teatro em liberdade* (1886), *O fim de Satã* (1886), *Coisas vistas* (1887, 1900), *Toda a lira* (1888, 1993), *Alpes e Pirineus* (1990), *Deus*, (escrita em 1855 e editada em 1891), *França e Bélgica* (1892), *Correspondências- Tomo I* (1896), *Correspondências- Tomo II* (1898), *Os anos funestos* (1898), *Post-scriptum de minha vida* (1901), *Último feixe* (1902), *Mil francos de recompensa* (1934), *Oceano, Tas de Pedra* (1942), *Pedras* (1951).

Quando saímos do nosso silêncio e nos deparamos com esse discurso que tenta ser próprio, encontrar um tom, uma voz, em meio a informações já tão conhecidas, ou nem tanto, da vida do autor, nos precipitamos em questões. Nossa primeira pergunta foi: por onde começar essa viagem e como nos posicionamos diante de um “homem oceano”? Optamos iniciar pelo meio, pela crise – o exílio –, seguimos pelo retorno do escritor à nação francesa até sua morte. Não seguir a linearidade cronológica está em consonância com a estrutura mesmo do oceano, que contém o “todo” em profundidade e extensão, voltando-se em ondas e repuxos sobre si mesmo. Da mesma forma, trouxemos a narrativa para o tempo presente, próprio para se viver tudo isso; para se ficar marcado pela experiência; para se trazer, na memória e no corpo, o conhecimento, as impressões, a presença do autor e suas obras. Outrossim, voltamos ao pretérito ou vamos ao futuro com comentários. Os tempos do exílio resgatam o passado, assim como o período anterior à expatriação se projeta no futuro.

3.3 Terceira parte: O eu fraturado

Poderíamos ter começado esta história pelo nascimento de Victor-Marie Hugo, em vinte e seis de fevereiro de 1802, em Besançon. Filho de Léopold-Joseph-Sigisbert Hugo (1773-1828), vindo de uma família de artesões de Nancy, e Sophie-Françoise Trébuchet (1772-1821), pertencente à burguesia de Nantes, Victor Hugo viveu, juntamente com seus irmãos Abel (1798-1855) e Eugène (1800-1837), a união infeliz de seus pais. Outra possibilidade de início seria por Bonaparte, ou melhor, pela bandeira de Napoleão Bonaparte, seguida por seu pai que ascendeu de Oficial a General, na hierarquia militar do Império.

Homem de Joseph Bonaparte, Léopold foi nomeado governador da província de Avelino, na Itália, e, posteriormente, governador de outras províncias na Espanha.

O período de infância de Victor Hugo esteve dividido, no âmbito espacial e afetivo, entre a Itália; Espanha e França, igualmente entre as amantes do pai e o amante da mãe, General Victor Lahorie. Os acontecimentos do Império e as constantes viagens dão à infância de Victor Hugo ares de uma epopéia. Seis semanas após seu nascimento, o pai é convocado a seguir o batalhão a Córsega. A esposa Sophie; Victor de colo; Abel, com dois anos e Eugène, com quatro, acompanham o pai na viagem. Em 1803, o comandante Hugo é promovido a Coronel e a família segue para a ilha de Elba. No ano seguinte, a senhora Hugo retorna a Paris com os três filhos. Em 1808, viajam para a Itália para unir a família, mas no fim do ano, ela e os três filhos voltam a Paris onde se instalam em Feuillantines, antigo convento abandonado cujo jardim deixa as primeiras impressões da natureza e da liberdade em Victor. Esse jardim imprime no imaginário do poeta um mundo de ternas delícias, “o paraíso”, e torna-se um tema recorrente e fonte de inspiração para sua poesia. Dois anos depois, em 1811, partem para a Espanha, a fim de encontrar o pai, agora General de Brigada.

Victor e Eugène entram no Colégio dos Nobres, em Madri, um lúgubre seminário de monges. Os religiosos que ficaram na lembrança de Hugo estarão no Ato III de *Lucrecia Borgia* como figuras soturnas e terrificantes. Dos caminhos por onde Victor Hugo passa, dos novos espaços que ele conhece no trajeto de cada viagem, ficam o conhecimento, as experiências, as culturas, as impressões, as figuras, personagens, que serão determinantes em sua obra. A França, Itália, Espanha e também Inglaterra se tornam cenários de dramas, romances e poesias. Novo retorno a Paris acontece em 1812 e em outubro, desse ano, o General Lahorie é fuzilado por cumplicidade de conspiração de golpe de estado. O general, padrinho de Hugo, permanece em sua lembrança como um conspirador republicano. A senhora Hugo, “mulher forte”, voluntariosa e inteligente mostra-se absolutamente corajosa ao acompanhar os despojos do amigo à vala comum. A separação dos pais de Victor é inevitável, e o divórcio, em 1814, põe fim ao litígio que marcou o casamento de quatorze anos. Nos anos de 1814 e 1815, Victor e os irmãos são apartados da mãe. Da oposição entre os pais ficaram as marcas na vida e na obra do autor. Anne Ubersfeld (2001, p.12, tradução nossa) fala em *O rei e o bufão: estudo sobre o teatro de Hugo*, que: “o drama de Hugo é vivido como a impossibilidade de reparar, de preencher a falha interior”.¹⁵² O “*eu fraturado*”¹⁵³ em Hugo,

¹⁵² “[...] le drame de Hugo est vécu comme l’impossibilité de réparer, de combler la faille intérieure”.

como uma fratura psicológica, “provém da oposição não resolvida entre o pai e a mãe”.¹⁵⁴ Mostrando o dilaceramento entre um “lado do pai” e um “lado da mãe”, Ubersfeld cita um trecho de *Victor Hugo* narrado:

Isso, que eles (as crianças Hugo) viam e entendiam, era uma contradição contínua: seu pai, soldado de 92 lhes falava: revolução, sua mãe vendéene¹⁵⁵: direito divino. Tudo, até a idéia de família, era contrariado (ADÈLE apud UBERSFELD, 2001, p. 12, tradução nossa).¹⁵⁶

A autora torna evidente que o “alto grau de consciência do poeta em sua maturidade não deixa nada a ignorar da falha interior, da sua origem e mesmo das suas conseqüências” (UBERSFELD, 2001, p.12, tradução nossa).¹⁵⁷ As imagens paternas e maternas sofrem um desmoronamento em Hugo. Primeiro é a imagem do pai, que, pela sua ausência, deixa uma lacuna; depois, a da mãe que se altera. O conflito exercido por ela sobre Hugo torna-se relativo aos ideais monárquicos que representa. Podemos conferir a diferença de abordagem entre os poemas apaixonados da adolescência e as figuras trágicas maternas no teatro. O papel da mãe, o lugar do amor maternal na obra de Hugo encontra um lugar privilegiado; daí podemos entrever a força representada pela mãe em sua vida. A personagem Lucrecia Borgia concentra os dois aspectos ambivalentes, a dualidade de caráter de Sophie, uma dupla imagem da figura materna em Hugo.

A questão da oposição do pai e da mãe em Hugo está inserida em instâncias históricas: “A ruptura com o pai, é também a queda do Império. O fim das lembranças da mãe é também a queda da monarquia absoluta” (2001, p.14, tradução nossa).¹⁵⁸ Numa leitura psicológica, o teatro de Victor Hugo se estabelece na desunião do pai e a mãe e a conjunção entre o indivíduo e a história. Segundo Ubersfeld, essa é a essência do teatro de Hugo. O filho da revolução francesa confere a sua existência ao movimento da história, e Ubersfeld (2001, p.14, tradução nossa) aponta a razão:

¹⁵³ Ubersfeld lembra que Hugo usa essa palavra “fracture” num caderno, no dia da morte de François-Victor, em 27/12/1873. “Encore une fracture, et une fracture suprême dans ma vie.” (HUGO, 2001, p.12)

¹⁵⁴ “[...] provient de l’opposition non resolue entre le père et la mère”.

¹⁵⁵ Relativo à Vendéia, região da França.

¹⁵⁶ “Ce qu’ils (les enfants Hugo) voyaient, entendaient, étaient (sic) une contradiction continuelle, leur père, soldat de 92 leur parlait: révolution, leur mère vendéenne: droit divin. Tout, jusqu’à l’idée de famille, qui était contrariée.”

¹⁵⁷ “[...] le haut degré de conscience du poète em son âge mûr ne laisse rien ignorer de la faille intérieure, de son origine et même de ses conséquences”.

¹⁵⁸ “La rupture avec le père, c’est aussi la chute de l’Empire. La liquidation du souvenir de la mère c’est aussi la chute de la monarchie absolue”.

Tudo se passa como se ele tivesse, muito materialmente, nascido da revolução e mais precisamente desta revolta de Vendée que envia à Nantes o soldado azul Léopold Hugo ao encontro da voltariana e monarquista Sophie Trébuchet. Toda sua vida, Hugo traz intensamente consigo a consciência de ser o fruto do acaso e ao mesmo tempo de um inelutável movimento da História.¹⁵⁹

Por fim, seguiremos no movimento da História pela obras ou, então, pela vida em obras de Victor Hugo. As circunstâncias vividas e a época são inseparáveis de sua escrita, agindo uma sobre a outra num constante jogo entre vida e arte, realidade e ficção. Abrindo seus cadernos de escola, encontramos junto a ensaios dramáticos a célebre frase: “Eu quero ser Chateaubriand ou nada”. Audácia do adolescente de quatorze anos que já se ensaiava na forma dramática e afirmava-se, com coragem e determinação, no “gênio” que viria a despontar. Episódio expresso nos versos do poeta, em enaltecimento à glória do imperador como um prelúdio ao fim do império, Waterloo marca a derrota de Napoleão em dezoito de junho de 1815. Mas lembramos, também, que o insucesso militar de Napoleão significa o aniquilamento do pai.

Em 1816, Victor Hugo mora na Pensão Cordier¹⁶⁰ e estuda na escola politécnica¹⁶¹, onde escreve seus primeiros ensaios dramáticos e, em 1817, recebe menção da Academia Francesa por seu poema *A felicidade que procura o estudo*¹⁶². No ano seguinte, em 1818, Eugène e Hugo voltam a viver com a mãe, e a literatura passa a ter cada vez mais espaço na vida do escritor. É quando o jovem redige, em quinze dias, a primeira redação do romance *Bug-Jargal*. Com dezesseis anos, Hugo escreve a primeira obra, mesmo que só a tenha publicado em 1826, depois de remanejar a narrativa. O tema é político, e no prefácio à primeira edição, o autor menciona o inconveniente de a questão ser ainda atual: “O episódio que se vai ler, e cuja base foi tomada emprestada da revolta dos escravos de Santo Domingues

¹⁵⁹ “Tout se passe comme s’il était, très matériellement, né de la Révolution et plus précisément de cette révolte de la Vendée que expédie à Nantes le soldat bleu Léopold Hugo à la rencontre de la voltairienne et monarchiste Sophie Trébuchet. Tout sa vie, Hugo porte intensément la conscience d’être le fruit du hasard en même temps que d’un inéluctable mouvement de l’Histoire.”

¹⁶⁰ Victor Hugo e seu irmão Eugène entram na pensão Cordier em treze de fevereiro de 1815. Desde 1814, com o divórcio dos pais, eles tinham sido levados pela tia sob ordem do pai.

¹⁶¹ Mesmo tendo obtido uma distinção em Física no concurso geral de 1818, Hugo não se apresenta aos exames da escola politécnica.

¹⁶² *Le bonheur que procure l’étude.*

em 1791, apresenta ares de circunstâncias, suficientes para impedir o autor de publicá-lo.” (HUGO, [1940?], s/p, tradução nossa).¹⁶³

No ano de 1819, o poeta recebe um prêmio da Académie des Jeux Floraux di Tolosa pela ode *O restabelecimento da estátua de Henri IV*¹⁶⁴. Mesmo investindo na lírica e na narrativa, o poeta funda, com os irmãos Abel e Eugène, a revista *Conservatório literário*¹⁶⁵, publicada até 1821. Nessa revista Hugo escreve sob pseudônimo, artigos, ensaios críticos, poesias, narrativas, que serão posteriormente reunidos pelo autor em *Literatura e Filosofias misturadas*¹⁶⁶, cuja edição ocorre em 1834. No ano de 1820, o poeta recebe uma gratificação de quinhentos francos pela ode *Sobre a morte do duque de Berry*¹⁶⁷. O jovem jacobita toma o partido da mãe vedéenne, contra o pai. As convicções monarquistas não são exatamente do autor, mas da mãe, que consagra seu tempo e suas idéias ao filho. Sophie Trébuchet, a mãe de espírito atrevido e determinado, ensinou ao poeta “que se pode dominar os eventos”. Também não nos esquecemos da ascendência marítima da família Trébuchet, que tanto inspirou Hugo e particularizou sua obra. Talvez ela mesma tenha herdado do mar o espírito voluntarioso, que acaba por proibir o relacionamento de Hugo com Adèle Foucher. Os dois eram amigos desde a infância e, aos dezoito anos, trocam correspondências amorosas. As famílias Hugo e Foucher rompem relações, mas a senhora Hugo, que se opõe à união, falece em junho de 1921. O casamento de Victor Hugo e Adèle é realizado no ano seguinte, em doze de outubro de 1822. Um caso inusitado dá-se com Eugênio, irmão de Hugo, internado com problemas mentais: “talento precoce e infeliz, marcado por um signo fatal, e que, depois de promessas feitas na juventude, ficará louco no mesmo dia do casamento de Victor” (MOREAU, 1950, p. 35, tradução nossa).¹⁶⁸ Do casamento nascem os cinco filhos: Léopold (1823, morre no primeiro ano), Léopoldine (1824-1843), Charles (1826-1871), François-Victor (1828-1873) e Adèle (1830-1915).

Ainda em junho de 1822, Victor Hugo publica *Odes*, uma compilação de poemas que rende ao autor uma pensão real de 1000 francos. A obra contém os primeiros versos escritos do poeta e toma sua forma definitiva em 1828, com o nome de *Odes e baladas*¹⁶⁹, depois de

¹⁶³ “L'épisode qu'on va lire, et dont le fond est emprunté à la révolte des esclaves de Saint-Domingue en 1791, a un air de circonstance qui eût suffi pour empêcher l'auteur de le publier”.

¹⁶⁴ *Le Rétablissement de la statue de Henri IV*.

¹⁶⁵ *Conservateur Littéraire*.

¹⁶⁶ *Littérature et Philosophie mêlées*.

¹⁶⁷ *Sur la mort du Duc de Berry*. O duque fora assassinado no mês anterior, em fevereiro.

¹⁶⁸ “Eugène, talent précoce et malheureux, marque d'un signe fatal, et qui, après les promesses de sa jeunesse, sombrera dans la folie, le jour même du mariage de Victor”. Eugène Hugo é internado com problemas mentais na Santa Casa de Saint-Maurice-de-Charenton em junho de 1823.

¹⁶⁹ *Odes et Ballades*.

várias publicações parciais, nos anos 1823, 1824 e 1826. Enquanto, *Odes* apresenta-se como um legado do classicismo – mesmo que Hugo já tentasse desprezar as distinções de gênero, esforçando-se em romper a monotonia do verso –, *Baladas*, de 1826, revela inspiração mais fantasiosa. Em dezembro de 1822, a peça *Inès de Castro* é interdita pela censura.

Com o novo romance *Ham da Islândia*¹⁷⁰, escrito em 1821 e publicado em fevereiro de 1823, Hugo obtém uma nova pensão de 2000 francos. Por receber pensões e gratificações, consideram-no, politicamente, um legitimista sob a Restauração da Monarquia dos Bourbons, com Luis XVIII. Em *Ham da Islândia*, o escritor anuncia o tema de toda sua vida: a luta contra a pena de morte. Trata-se, na verdade, do combate da pobreza contra a tutela real. No romance, Hugo apresenta a figura de um monstro, protagonista homônimo ao livro, que arruína a região, matando ferozmente quem se aproxima. Destacamos as descrições que o autor faz do “monstro”, perseguidor impetuoso da espécie humana, capaz de beber o sangue de suas vítimas dentro de seus próprios crânios. A imagem de Ham ficará como o primeiro “monstro” de Victor Hugo.

No intuito de ter sua própria revista, Hugo funda, em julho de 1823, *A musa francesa*,¹⁷¹ impressa até junho do ano seguinte. Em torno da revista forma-se o primeiro agrupamento romântico: Soumet, Alfred de Vigni, Chênédollé, Émile Deschamps, Sophie e Delphine Gay e Charles Nodier. São as discórdias, entre revolucionários e monarquistas que levam à dissolução do grupo romântico, autônomo chamado *Cenáculo*.¹⁷² O nome representava bem o grupo de artistas que professava as mesmas idéias; no entanto, só aparentemente visavam um fim em comum.

O poeta publica, em março de 1824, *Novas Odes*¹⁷³. Em 1825, Hugo é nomeado Cavaleiro da Legião de honra¹⁷⁴, por Carlos X, que o convida a assistir à sua sagração em Reims. Hugo testemunha o coroamento com desgosto, mas escreve em honra ao rei a *Ode sobre o sagrado*¹⁷⁵; por isso, durante o período desse reinado, que se estende de 1825 a 1830, o poeta é apontado como Realista.

E eis que chegamos ao célebre ano de 1827, mais precisamente em cinco de dezembro, quando Victor Hugo, aos vinte e cinco anos, publica o drama histórico *Cromwell*, juntamente com seu famoso prefácio, que passa a ser conhecido como o grande manifesto romântico. Na

¹⁷⁰ *Han d'Islande*.

¹⁷¹ *La muse française*, revista do romantismo monarquista, é “sabotada” pelo próprio escritor.

¹⁷² *Cénacle*.

¹⁷³ *Nouvelles Odes*.

¹⁷⁴ Chevalier de la Légion d'honneur.

¹⁷⁵ *Ode sur le sacre*.

época, ele ainda não tinha confrontado verdadeiramente sua obra com a cena, mas define a estética de um novo gênero teatral, o drama romântico. Vitor Hugo inaugura a teoria romântica na França. As idéias apresentadas não são exatamente recentes. A relevância delas está na força e na originalidade com que abordam algumas questões, fazendo de Hugo o porta-voz do movimento.

Conforme Anne Ubersfeld, na introdução ao drama *Cromwell*, a história costuma dar atenção ao *Prefácio de Cromwell*, negligenciando o drama. No entanto, a criação original é o drama; enquanto o prefácio, meditação da obra. Como diz Hugo, “revelações de execução”. Ubersfeld (1968, p. 17, tradução nossa) assegura que: “O drama ele mesmo é infinitamente mais brilhante que se imagina geralmente e a crítica atual se esforça para lhe render a justiça que ele merece”.¹⁷⁶ Se Hugo transita no universo da poesia lírica e na narrativa, o período romântico lhe impõe de fato o teatro. A cena é eficaz, o lugar da renovação, onde o “teatro” se desvencilha das velhas formas. Para a cena, ele se volta.

O teatro conserva para Hugo o duplo prestígio de ser o *grande gênero*, aquele onde se ilustraram esses clássicos que é preciso vencer – e de ser uma tribuna, o domínio literário em que a palavra soberana do gênio pode recuperar para a eloquência política o brilho da eficiência fulminante. (UBERSFELD, 1968, p. 17-18, tradução nossa).¹⁷⁷

O teatro romântico reivindica o direito e o dever de exprimir as realidades históricas; a história é o instrumento dessa revolução literária. Através da abordagem histórica se compreende o presente. O quadro pintado da Inglaterra, do meio do século XVII, caracteriza a situação política dos últimos anos da Restauração francesa. Fica claro que Hugo reconstitui o passado para pensar o presente, como se interpelando Cromwell pudesse confrontar o próprio Napoleão. Ubersfeld (1968, p. 19, tradução nossa) esclarece a questão:

Mas se o teatro deve ser histórico, é porque ele deve ser atual, refletir as preocupações do tempo, e correlativamente, porque a história é significativa, porque esclarece o presente e permite passar da meditação das situações históricas do passado à compreensão do mundo atual.¹⁷⁸

¹⁷⁶ “Le drame lui-même est infiniment plus brillant et plus riche qu’on ne l’imagine d’ordinaire et la critique actuelle s’efforce de lui rendre la justice qu’il mérite”.

¹⁷⁷ “[...] le théâtre conserve pour Hugo le double prestige d’être le grand genre, celui où s’illustrèrent ces classiques qu’il faut vaincre – et d’être une tribune, le domaine littéraire où la parole souveraine du génie peut reprendre à l’éloquence politique le flambeau de l’efficacité foudroyante.”

¹⁷⁸ “Mais se le théâtre doit être historique, c’est parce qu’il doit être actuel, refléter les préoccupations du temps, et corrélativement, parce que l’histoire est signifiante, parce qu’elle éclaire le présent et permet de dégager de la méditation des situations historiques du passé la compréhension du monde actuel.”

Chateaubriand – a quem Hugo desde jovem admirou –, no *Ensaio sobre as revoluções*¹⁷⁹, afirma que o passado permite explicar esse fenômeno monstruoso e terrível explicitado pela Revolução Francesa. É preciso compreender o momento atual e reconhecer a fragilidade do sistema monárquico da restauração que se esforça em apagar as conquistas da Revolução Francesa. A questão concerne à falta de liberdade, sobretudo a liberdade de imprensa, de expressão. A censura da época não permite que se aprofunde no teatro os caracteres do sacerdote e do rei. Mas como não poder representar justamente as duas figuras nas quais se baseia a civilização moderna? Como afastar-se do trono e do altar? A reivindicação de todos os escritores é a liberdade, o direito de representar as sociedades humanas em seu conjunto. Os artistas se unem e empreendem uma luta contra a censura. Esses artistas – revolucionários e antigovernamentais – são os românticos. A luta literária é também uma luta política, e no domínio das letras, tanto a burguesia quanto o povo confronta os reis.

Em *Cromwell*, Hugo aposta em um momento preciso da história, quando Cromwell, após a morte do rei e o fim da realeza, mobiliza-se para impor uma nova legitimidade. A questão não gira em torno do regicida e da revolução, e sim do poder que sucede à revolução, e da maneira que instaura a supremacia. A escolha histórica e política do dramaturgo revelam o seu posicionamento: “Escolher esse momento para Hugo já é optar contra o rei e contra a realeza, contra o caráter cíclico da história, contra a idéia mesmo da restauração” (UBERSFELD, 1968, p. 21, tradução nossa).¹⁸⁰ Determinando esse momento no drama, o autor está claramente pensando a história presente à luz de um evento do passado. Posicionar-se expressa muito mais do que o conflito relativo ao seu tempo – o divórcio entre a monarquia e a sociedade burguesa –, expõe outra consciência, manifesta o mais íntimo conflito de toda a vida; afinal o jovem jacobita tinha se posicionado do lado mãe e contra o pai. Logo, *Cromwell* traduz um momento trágico, pois Hugo experimenta na carne o conflito mais íntimo, também “o conflito de seu século, conflito que está no nível de sua consciência de homem, rigorosamente sem solução” (UBERSFELD, 1968, p. 21, tradução nossa).¹⁸¹

¹⁷⁹ *Essai sur les révolutions*.

¹⁸⁰ “Choisir ce moment pour Hugo, c’est déjà opter contre le Roi et contre le caractère cyclique de l’histoire, contre l’idée Mem de la restauration”.

¹⁸¹ “[...] le conflit de son siècle, conflit qui est, au niveau de sa conscience d’homme, rigoureusement sans solution”.

O poeta redireciona suas intenções, dedicando *Cromwell ao pai*. Todavia, o General Hugo, que morava momentaneamente em Paris, falece logo em seguida, em vinte e nove de janeiro de 1828. A figura paterna, de quem Hugo se aproxima somente com a morte da mãe, teve grande influência – com a sua ausência presente – na vida e na obra do escritor. Na revista, *A musa Francesa*, ele dedica uma ode *A meu pai*. A partir de então, evoca a memória do “voluntário da grande república”, do “velho soldado”. O tema do amor paternal e do culto filial estará presente em muitas das compilações de poemas e ocupará lugar de destaque em *A lenda dos séculos*. Léopold-Sigisbert tem suas origens na Lorraine e vem de uma família de cultivadores e artesões. Militar, General do Império, desbravador de bandeiras, é ele, o pai, quem abre as fronteiras de outros mundos, enriquecendo o imaginário de Hugo ainda criança. Com o tempo, já no exílio, com as lembranças das viagens empreendidas, das bravas conquistas do General – muitas delas imaginadas –, o poeta incursionará pelo gênero épico e introduzirá esse aspecto não só no universo de suas narrativas, mas, também, na poesia e no drama. A ausência do pai é, agora, o fato da morte.

A obra de Hugo denota transformações em seu pensamento, que segue rumo ao liberalismo. A ação de trazer o passado para a cena no presente é assumir uma concepção liberal. Ubersfeld (1968, p.22, tradução nossa) apresenta uma perspectiva mediante a qual se pode compreender a importância de *Cromwell* e seu prefácio:

Ele é o grito de reunião de todos os oponentes intelectuais: além de sua aparência conciliadora e o apoio que lhe consentem os doutrinários do *Globo*. Mas o paradoxo hugoliano reside no fato de que o poeta, ele, recusando de jogar a reconciliação, aprofundou as oposições, diz não a toda solução de facilidade, e deixa, se podemos dizer, sua conclusão em suspense.¹⁸²

A recusa o fortifica. Assim Hugo também nega a possibilidade de reduzir a obra, considerada pelo seu “gigantismo” irrepresentável no teatro. Reduzi-la seria mudar sua significação. O tamanho do drama procede a uma reprodução da Inglaterra no século XVII. Como pintura de romance, cheia de detalhes, Hugo busca a imagem exata e total, reconstituindo para a cena o passado histórico. A ação de *Cromwell* se passa em Londres, mas no que diz respeito à linguagem, estamos em pleno oceano, significado metafórico da obra de

¹⁸² “Il est le cri de railllement de tous les opposants intellectuels; de là son apparence conciliatrice et l’appui que lui pretend les doctrinaires du Globe. Mais le paradoxe hugolien reside dans le fait que le poete, lui, refusant de jouer la conciliation, approfondit les oppositions, dit non à toutes solution de facilite, et laisse, si l’on peut dire, sa conclusion em suspens.”

Victor Hugo. Em *Cromwell*, encontramos a liberdade das formas e a liberdade do pensamento, conferimos o amálgama dos gêneros, proibida pelo classicismo e saudamos o “grotesco” como o princípio do drama, a forma literária dos tempos modernos. Nessa obra e seu renomado prefácio, Hugo já revela a que veio e sua concepção de mundo ultrapassa qualquer medida. Não sabemos se a ficção transpõe a realidade ou, ao contrário, a realidade supera a ficção. A cor local dá o tom certo ao drama: quadro minucioso e completo. Intensamente dramático, poeticamente épico, o drama *Cromwell*, gigante e genial, traduz o próprio oceano. O mar, mesmo que em sua representação da natureza, é difícil de ser levado à cena. Para Ubersfeld (1968, p.40, tradução nossa) :

A impossibilidade dramática criada pelo gigantismo de *Cromwell* é a imagem da impossibilidade para o homem só, para o gênio Napoleônico, de dominar uma matéria assim tão vasta, ainda inorganizada, - o “povo-oceano”.¹⁸³

A exigência de totalidade e exatidão é atribuída não somente à ação e seu desenvolvimento, como também aos figurinos e à cenografia. Refere-se, igualmente, às sessenta personagens do drama e às histórias individuais, aos caracteres, aos temperamentos, às psicologias. Tudo absolutamente trabalhado por Hugo, para que as ações girem em torno do herói, ou se reportem a ele. *Cromwell* concentra, em sua natureza, a grandeza e o mal, a distinção do herói e a pequenez do homem. Gramadoch, um dos quatro bufões de *Cromwell*, joga, sarcasticamente, com as palavras que definem a relação de poder entre o rei e o bufão: “Nós somos seus bufões, mas ele é nosso louco” (HUGO, 1968, p.260, tradução nossa).¹⁸⁴

No prefácio de *Cromwell*, Hugo transforma suas reflexões em manifesto, em uma teoria completa do drama romântico. As idéias, abeberadas em diferentes fontes, são formuladas de maneira própria. Chateaubriand, M^{me} Staël, os irmãos Schlegel, Sthendal, já estavam semeando as vozes que Victor Hugo colhe e nos presenteia, de modo particular e forma brilhante. Suas concepções sobre a poesia dramática romântica são fruto dos tempos modernos, contrárias à literatura clássica fixada em regras. Hugo (1988, p. 57) incita o desejo contra a estética clássica:

¹⁸³ “L’impossibilité dramatique crée par le gigantisme de *Cromwell* est l’image de l’impossibilité pour l’homme Seul, pour le génie napoléonien, de dominer une matière aussi vaste, encore inorganisée, - le ‘peuple-océan’.”

¹⁸⁴ “Nous sommes ses bouffons, mais il est notre fou”.

Destruamos as teorias, as poéticas e os sistemas. Derrubemos esse 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 que plainam sobre toda a arte.

Há uma maneira de ver, de conceber a arte, nas palavras de Hugo, cuja liberdade, como a luz, “penetra por toda a parte”. Pode-se ver, no prefácio, a mudança do pensamento e ideologia do autor, que desenvolve tese vigorosa e original. A estrutura do prefácio é aparentemente simples, mas caracteriza-se por retornos, em níveis diferentes das idéias-chaves, que são retomadas e aprofundadas. Inicialmente, Hugo procede a uma análise da evolução da literatura em sua relação com a evolução da história da humanidade. A arte poética liga-se às três idades do mundo: os tempos primitivos revelam-se líricos, e encontram nas odes e hinos suas formas de expressão; os tempos antigos, marcados por grandes impérios, guerras e acontecimentos, são narrados heroicamente em poemas épicos; e, por fim, os tempos modernos, dramáticos, caracterizado pelo drama. Assim Hugo (1988, p.37) resume as três idades da poesia e suas correspondências históricas:

Os tempos primitivos são líricos, os tempos antigos são épicos e os tempos modernos são dramáticos. A ode canta a eternidades, a epopéia soleniza a história, o drama pinta a vida. [...] A ode vive do ideal, a epopéia do grandioso, o drama do real. Enfim, esta tripla poesia provém de três grandes fontes: a Bíblia, Homero, Shakespeare”.

O caráter próprio dos tempos modernos é o drama, a poesia completa, e para Hugo (1988, p.36-37), “Shakespeare é o drama; e o drama que funde sob um mesmo alento o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia”. O poeta (1988, p.41-42), afirma que o drama foi criado quando o cristianismo disse ao homem:

Você é duplo, você é composto de dois seres, um perecível, outro imortal; um carnal, o outro etéreo; um, prisioneiro dos apetites, necessidades e paixões, o outro, levado pelas asas do entusiasmo e da fantasia: aquele, enfim, sempre curvado para a terra, sua mãe, o outro lançado para o céu, sua pátria.

A alma e o corpo, o feio e o belo, o bem e o mal, o sublime e o grotesco, são contrários presentes na natureza e na criação. O drama é a poesia nascida do cristianismo. Os contrários são aliados no homem de “gênio”, atrelados no drama, incorporados na humanidade. O escritor lembra um dito de Napoleão: “Do sublime ao ridículo há apenas um passo”. Em discordância com o classicismo, essas misturas, em íntima imbricação dos opostos e seus contrastes, findam por revelar a essência do Drama. O grotesco é apontado como o novo elemento, essencial, dos tempos modernos no domínio da arte. Hugo procede a uma análise do grotesco – “suprema beleza do drama” –, considerado em seus diversos aspectos e em seu papel estético.

O sistema dramático clássico é colocado em questão no que diz respeito às regras das três unidades, e à posição categórica da distinção de gêneros. A atitude revolucionária de Victor Hugo conduz a uma exaltação da liberdade. No entanto, a liberdade não conduz ao abandono do rigor criador. Hugo (1988, p.60) afirma: “O domínio da arte e o da natureza são perfeitamente diferentes”. Hugo faz uma apreciação das dificuldades fecundas: concentração, pintura da vida interior, cor local, luta contra o comum, uso do verso. O prefácio é uma apologia da obra *Cromwell*, em que mostra a riqueza imensa do drama e sua estética dos contrários.

A idéia do Prefácio de *Cromwell* é de que há uma evolução da arte, consequência da evolução da humanidade. Hugo retoma sobre esse ponto a tese de Diderot, e se pronuncia contra a noção de um belo absoluto, e pela relatividade da arte, concebida não como autônoma, mas como produto da atividade humana, e ligada aos outros aspectos da história. A evolução é progressiva: “O gênero humano no seu conjunto cresceu, se desenvolveu e morreu como um entre nós”. A superioridade do cristianismo sobre o paganismo é como a garantia da superioridade dos tempos modernos sobre o passado.

O prefácio é uma defesa daquilo que nasce contra aquilo que morre, do presente e futuro contra o passado e todo movimento evolutivo conduz ao drama, como a forma mais elevada da arte: “o contato do disforme deu ao sublime moderno alguma coisa de mais puro, de maior de mais sublime enfim que o belo antigo”. O drama é apresentado, por Hugo, como uma síntese, a “poesia completa”.

Sobre a linguagem, Hugo (1988, p.72) afirma: “Não se fixa uma língua. O espírito humano está sempre em movimento, e as línguas com ele”. A evolução da linguagem está vinculada ao progresso da sociedade: “Quando o corpo muda, porque a vestimenta não mudaria?” Há uma lógica da língua que concerne ao poeta e a parte mais visível da mudança é

o vocabulário: “Toda época tem suas idéias próprias, é preciso também que elas tenham as palavras próprias a essas idéias. As línguas são como o mar, oscilam”.

Hugo empreende uma luta para estabelecer uma nova literatura contra a esclerose do passado. Ele aposta aqui no ataque contra o classicismo e, particularmente, contra as velhas formulas do teatro. A tragédia centraliza a crítica de Hugo contra o antigo regime literário. O ataque contra as unidades é a recusa de toda convenção que restringia as possibilidades de pintura da história. Toda ação tem sua duração própria com seu lugar particular. O drama de Victor Hugo dá à história o lugar e o tempo necessário para que ele se desenvolva em liberdade.

Liberdade é a palavra chave. Liberdade dos temas, da mistura de gêneros, liberdade do pensamento e do gênio criador. Victor Hugo funda, sobre o princípio de liberdade, o essencial de sua poética: o grotesco. Nas formas infinitas do grotesco, estabelece a distinção essencial: “de uma parte ele cria o disforme e o horrível, de outra, o cômico e bufão”. Esses elementos grotescos são conseqüências do “estranho”, do “insólito”, do “fantástico”, aquilo que é marginal. O grotesco é eficaz, esteticamente. Sobretudo porque oferece o contraste em relação ao sublime. O contraste é estimulante e Hugo mostra o papel da pausa grotesca, “o tempo parado”, o ponto de partida de onde se eleva em direção ao belo com uma percepção mais fresca e excitada. O grotesco funciona para Hugo como um instrumento de quebra. Ele opõe, assim, a riqueza infinita do mal, do feio, à limitação linear do belo. Só há um tipo de belo, diz Hugo; o feio, há muitos. O grotesco é aparentado com as coisas escondidas, com as forças profundas do mundo e se harmoniza com toda a criação.

O grotesco e suas forças subterrâneas da sociedade encerram a vida popular. Gubetta, nossa personagem grotesca está ligada às tradições populares da Idade Média. Mas Hugo afirma que o que faz o drama não é o grotesco, mas a aliança com o sublime, sua aliança íntima e criadora com o belo. Como a natureza, o criador “mistura nas suas criações... a sombra à luz, o grotesco ao sublime, e de outra forma, a besta ao espírito”. Essa é a concepção estética de Hugo, que vê no homem o “elo comum de duas cadeias de seres que se abraçam na criação”. Eis a harmonia dos contrários que está no homem antes mesmo que na arte; justificando a união do grotesco e do sublime, que fundada sobre o “real” permite o criador “representar o homem”. Representação em relações cósmicas com o conjunto da natureza que iluminam o exterior e o interior dos homens. O drama é um espelho de concentração do mundo.

Vale mencionar que, em setembro de 1827, o teatro Odeon e a Sala Favart receberam uma companhia Inglesa que representou as seguintes obras de Shakespeare: *Romeu e Julieta*, *Rei Lear*, *Ricardo III* e *O mercador de Veneza*. Mesmo apresentando as peças com cortes, Paris aplaudiu o “teatro Shakespereano”. Os atores franceses se inspiraram nos atores ingleses e os escritores, como Dumas, Vigny, David d’Angers, Charles Nodier e Victor Hugo, assistiram a todos os espetáculos. Gastón Baty e René Chavance (1992, p.217, tradução nossa), afirmam em “A arte teatral”¹⁸⁵: “Ninguém poderá duvidar de que o teatro romântico se beneficiou com tal desmedida. Nela encontrou um novo ímpeto”. Anos atrás, em julho de 1822, outra companhia inglesa havia sido contratada por Merle, diretor do Teatro Porte Saint-Martin, para apresentar *Otelo*. Se em 1822, Shakespeare escandalizou a platéia, em 1827, ele obteve êxito total. E, em 1829, com *Henrique III*, no Teatro Francês, ele leva o público ao “delírio” (BATY, 1992, p.220).

Segundo Ubersfeld, Hugo lê Shakespeare em 1825 e, da leitura, ele passa aos documentos históricos do século XVII, através dos quais chega às fontes de Cromwell. Ele começa a redação da obra em seis de agosto de 1826, e a termina no final de agosto de 1827. Victor Hugo também se aproxima da literatura de Walter Scott, por quem tem grande admiração. As “lições literárias”, oferecidas pelo escritor em seus romances, e que procedem ao realismo histórico, valem a Hugo uma consciência absorvida na concepção de sua obra. Hugo tenta uma adaptação cênica do romance de Scott, *Château de Kenilworth* e, em treze de fevereiro de 1828, estréia a peça com o nome de *Amy Robsart*, no teatro Odeon. O melodrama é vaiado e a peça fracassa na apresentação de estréia. Mas a produção literária do poeta abre-se em leque no ano de 1829: na lírica, *As Orientais*¹⁸⁶, na narrativa, *O último dia de um condenado*¹⁸⁷, e no drama, *Marion de Lorme* e *Hernani*.

No prefácio de *As orientais*, publicado em janeiro, Hugo diz que se alguém perguntar sobre a obra, o motivo da inspiração para ir passear no Oriente, o significado do “livro inútil de poesia pura”, ele responderá: “que não sabe de nada, pois se trata de uma idéia que teve; pela qual foi tomado de maneira bastante ridícula, no verão passado, indo ver o pôr do sol” (1950, v.1, p.5, tradução nossa).¹⁸⁸ A presumida resposta aparentemente aproxima Hugo da idéia de “arte pela arte” ou de “poesia gratuita”. Contudo a resposta pode relacionar-se com o fracasso da cena anterior – *Amy Robsart* –, ou ainda, com a constante presença da censura.

¹⁸⁵ *El arte teatral*.

¹⁸⁶ *Les Orientales*.

¹⁸⁷ *Le dernier jour d’un condamné*.

¹⁸⁸ “[...] qu’il n’em sait rien, que c’est une idée qui lui a pris; et qui lui a pris d’une façon assez ridicule, l’été passe, em allant voir coucher le soleil”.

Por fim, ele aposta na simplicidade em apresentar a natureza de sua poesia. Ademais, *As orientais* inspira-se na insurreição grega contra os Turcos e na guerra do Oriente. No prefácio, Hugo aborda os limites da arte e suas fronteiras entre o possível e o impossível. Na compilação de poemas, os *Djinns*, espíritos noturnos, vêm terrorizar os vivos, e levam o poeta a experimentar a mais alta poesia, revelando o oriente para o ocidente.

Marcado pelo horror causado pelas execuções, ele escreve em 1828 e publica em 1829, *O último dia de um condenado*, como um jornal, e na primeira pessoa expõe ao leitor os sentimentos de um homem condenado à morte. O primeiro e grande combate, que se estendeu por toda a vida de Victor Hugo, é contra a pena de morte. Ele foi perseguido pelas imagens da sua infância, de um condenado conduzido à guilhotina, de um carrasco em seus preparativos. No prefácio à reedição em 1832, ele refuta os argumentos a favor da exemplaridade da condenação extrema e apresenta os motivos que o fazem acusar a pena de morte, demonstrando a injustiça e a ineficácia do castigo, visto que os verdadeiros culpados seriam a miséria e a ignorância.

Hugo empenha-se pela liberdade da palavra, do verbo. A interdição de *Marion de Lorme*, que ainda se chamava *Um duelo sob Richelieu*¹⁸⁹, em treze de outubro de 1829, provoca o poeta do drama como a uma personagem diante do obstáculo. A resposta à censura é apresentada em *Hernani*. Homem de lutas, Hugo enfrenta, em vinte e cinco de fevereiro de 1830, uma batalha decisiva do romantismo na Comédie Française: a estréia de *Hernani*. Estamos acompanhando Victor Hugo com suas novas propostas para a cena romântica, desde Cromwell. Mas, a fim de entender o ambiente onde circulavam as concepções dramáticas de Hugo, voltamos a Anne Uberfeld (2001, p.45, tradução nossa):

Desde a Restauração, as cenas estavam relativamente especializadas quanto às suas produções e ao mesmo tempo quanto ao seu público. Da Comédie Française se ocupava o “belo mundo”, a elite; esta era a cena oficial em que se encenava as obras primas clássicas, e na qual era de bom tom vir por vezes se chatear dignamente. Desde o Império, os burgueses tinham seus camarotes onde vinham por uma ou duas horas mostrar seus diamantes.¹⁹⁰

¹⁸⁹ *Un duel sous Richelieu*

¹⁹⁰ “Dès la Restauration les scènes étaient relativement spécialisées quant à leur production et du même coup quant à leur public. À la Comédie Française revenait le ‘beau mond’, l’élite; c’était la scène officielle où se jouaient les chefs-d’oeuvre classiques, et où il était de bon ton de venir parfois s’ennuyer dignement. Dès l’Empire, les bourgeoisie ‘avaient leur loge à l’année (au Théâtre Français) où elles venaient montrer leurs diamants.”

A Paris divide a cena em três teatros. Eles são: o Teatro Francês¹⁹¹, sob a direção do comissário real Taylor, o Teatro do Odeon, sob a direção de Harel e o Teatro Porte Saint-Martin, sob a direção de Crosnier. O Teatro Francês, também chamado de Comédia Francesa¹⁹², tem o palco propício para grandes cenografias e possui o melhor grupo de atores. O teatro Francês, destinado à tragédia e à comédia, “é o templo do bem dizer” (UBERSFELD, 2001, p.45). À sua sombra, o Teatro do Odeon “é seu substituto da rive gauche¹⁹³, de onde a tragédia foi praticamente banida em favor de um “drama mais moderno” (UBERSFELD, 2001, p.46, tradução nossa).¹⁹⁴ O Odeon, assim como o Teatro Francês, é subvencionado mas enfrenta o problema da falta de público. O terceiro teatro é o Porte Saint-Martin, o mais importante dos teatros ditos de Boulevard. Teatro do melodrama, do teatro popular, ele não é subvencionado.

Hugo leva *Hernani*, o grande drama espanhol, justamente para o campo de batalha dos adversários, o Teatro Francês. Ele apresenta seu drama romântico na cena dos clássicos. De fato, o dramaturgo impoe-se, e, como no drama, vai de encontro às oposições. Com o objetivo de firmar sua nova estética do drama, Hugo enfrenta a hostilidade do público e, antes ainda, a mal acolhida dos atores frente às propostas. O autor conta, em *Victor Hugo narrado* e em *Coisas vistas*, sobre a zombaria com que empregados do teatro e, sobretudo, atores receberam o texto, e sobre o sarcasmo dirigido a dele. O conflito apresentava-se em várias frentes, nos âmbitos estético, político e ideológico.

O dia da estréia é longo e não faltam narrativas do evento, mas o afrontamento entre os clássicos e os românticos perdura nas cinquenta e três representações, tornando-se uma lenda, um ato fundador do romantismo na França: a *Batalha de Hernani*. As apresentações são marcadas por uivos, assovios, murmúrios, risadas, vaias, ovações e aplausos de triunfo. De início, Hugo contava com a claqué, admiradores e estudantes. A partir de determinado momento, as relações de força mudam para o lado adversário. O clima torna-se cada vez mais hostil entre os clássicos e os românticos. Há bate-boca durante as apresentações, deixando exaustos os atores, que são obrigados a interromper os versos e perdem a convicção de falas. A cena sagrada é invadida pelo caráter profano da vida real. O drama está no palco e na platéia. Em dez de março, a polícia intervém e põe fim à cena aberta.

¹⁹¹ Théâtre Français.

¹⁹² Comédie française.

¹⁹³ Margem esquerda.

¹⁹⁴ “[...] est as doublure de la rive gauche d’où la tragédie est pratiquement bannie à la faveur d’un ‘drame’ un peu plus moderne”.

O público que julga o drama é diverso: partidários de Hugo e adversários. Lá estão os entusiastas, como Gérard de Nerval e Gautier; os novos escritores que se mantêm mais reservados, como Balzac; também os críticos; os curiosos; as elites da cena clássica; os românticos do antigo *Cenáculo* que aplaudem, por vezes com reservas. *Hernani* torna-se um marco, também porque põe fim ao antigo *Cenáculo* e ao primeiro romantismo. Quarenta anos depois, Théophile Gautier lembra-se da luta memorável em que estavam presentes “dois sistemas, dois partidos, duas armadas, duas civilizações mesmo”.

O ano de 1830 desponta como palco de transformações políticas reais: Charles X é derrubado pela revolução em julho e Luís Filipe passa a representar o reinado pseudoliberal da Monarquia de Julho. Victor Hugo transita livremente pela vida política e social da época, da mesma maneira transita fluente entre a poesia lírica, épica e dramática. Autor nos diferentes modos, ele afirma-se, em março de 1831, com o romance *Notre Dame de Paris*. O romance de tese denota novamente a grande influência de Walter Scott. Hugo leva a ação para a Paris do século XV, no reinado de Luís XI. O quadro reconstitui a Paris medieval em seus costumes, seus traços característicos e sua arquitetura. O romance pitoresco ultrapassa os romances anteriores e a ação é estruturada à maneira de um drama: as diferentes cenas acontecem em somente três lugares: a Praça de Greve, o Curso dos Milagres e a Catedral. Através da Catedral, Hugo exprime o ideal que marcou a arquitetura gótica, a arte ogival. Dos dois arcos que se cortam no ponto superior fica a imagem de uma estrutura de sustentação e ascensão. A igreja de Notre Dame é o símbolo da fé coletiva, e o título do romance revela o lugar de destaque concedido à arquitetura medieval.

As personagens e a ação são nossas conhecidas, se não de leitura do romance, ao menos das adaptações. As intrigas e as peripécias evidenciam encadeamento melodramático e mesmo inverossímil. A questão, no entanto, não detém Hugo, pois as exigências de verossimilhança do neoclassicismo francês fazem parte de um conceito ultrapassado para o autor. No romance reconhecemos a mistura do sublime e do grotesco, do belo e do feio, que se justapõem. Quasimodo concentra no seu ser os pólos da antítese. Não podendo nos ater ao monumental romance, visualizamos a obra superposta à imagem de Notre Dame, de Paris, Catedral que apresenta uma visão religiosa e moral do mundo.

Com a revolução de 1830, a censura foi abolida e a escolha do teatro para a reestréia de *Marion de Lorme* recaí em Porte Saint-Martin, depositário de um repertório de peças anti-monarquistas e bonapartistas. Teatro de vanguarda, ele revela-se próprio para a abordagem do tema da peça que gira em torno da reabilitação da cortesã pelo amor. O drama, em cinco atos

e em versos, também propõe firmar a estética do prefácio de *Cromwell*. A estréia, em onze de outubro de 1831, é bastante agitada e, como de costume em Hugo, divide o público, mas a peça não encontra as circunstâncias propícias do ano anterior. Hugo ([1900?], p.22, tradução nossa) confirma, no prefácio de *O rei se diverte*: “*Marion de Lorme* foi representada em uma tempestade, mas teve sessenta e uma apresentações”¹⁹⁵. No entanto sabemos que não passaram de vinte e quatro (HUGO, 1979, p.16, tradução nossa). No prefácio de *Marion de Lorme*, Hugo (End. eletrônico, tradução nossa)¹⁹⁶ saúda com entusiasmo a liberdade, a revolução social que permitiu a revolução artística, e afirma que:

nenhum momento foi mais propício ao drama. Essa será a hora, para quem Deus tiver dado o gênio, de criar todo um teatro, um teatro vasto porém simples, *uno* e variado, nacional em seus temas históricos, popular em sua verdade, humano, natural e universal em suas paixões.¹⁹⁷

Ubersfeld (2001, p.87, tradução nossa) analisa esse pronunciamento:

A questão central nos parece aqui a idéia de unidade totalizante, reunindo os contrários. O *Uno* representa suas conotações de unidade – reúne, se podemos dizer, pela nação e pelo povo, o ser e o outro unificados, e coincide também com a universalidade “humana”, nós diríamos humanista.¹⁹⁸

Para Hugo, a poesia dramática somente pode nascer do povo, e para o povo se endereça.¹⁹⁹ O dramaturgo conhece o poder do teatro, aquele de abalar as multidões e movimentar suas profundezas. O foco dirige-se à transformação do público; essa idéia determina sua dramaturgia. A consciência em identificar a identidade do público e do povo como destinatário não é menor que a do progresso através da arte. É preciso aceitar e compreender a mensagem. Todavia, a trama de *Marion de Lorme*, tomada emprestada da história nacional, recebe críticas por falta de exatidão histórica. Hugo apresenta Luís XIII e

¹⁹⁵ *Marion de Lorme a été jouée dans un orage, mais Marion de Lorme a eu soixante et une représentations.*

¹⁹⁶ HUGO, Victor, *Marion de Lorme*. Paris, 2009. Pg.168. Disponível em:

<<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-37461&I=172&M=pagination>>. Acesso em: 10 abr. 2009.

¹⁹⁷ “[...] jamais moment n’a été plus propice au drame. Ce serait l’heure, pour celui à qui Dieu en aurait donné le génie, de créer tout un théâtre, un théâtre vaste et simple, *un* (grifo nosso) et varié, national par l’histoire, populaire par la vérité, humain, naturel, universel par la passion.”

¹⁹⁸ “Le centre nous paraît ici l’idée d’unité totalisante, rassemblant les contraires, l’article un reprenant ses connotations d’unité – doublement un si l’on peu dire, par la nation et par le peuple, l’un et l’autre unifiés et coïncidant aussi avec l’universalité “humaine”, nous allions dire humaniste.”

¹⁹⁹ Essa idéia é tomada emprestada de Guizot. Anne Uberfeld (2001, p.87) desenvolve a questão.

Richelieu como personagens, e provoca questões ideológicas que novamente opõem liberais e ultra, classicistas ou monarquistas. O caráter histórico de seu drama implica em recusa às obras burguesas com temáticas contemporâneas e atuais. Essa seria uma das reivindicações da estética liberal. Como afirma Ubersfeld (2001, p.87, tradução nossa), Hugo procede a “uma profissão de fé liberal, uma declaração de confiança no futuro de um teatro feito para um público ao mesmo tempo *uno* e esclarecido”.²⁰⁰

Diríamos esclarecido e sensibilizado, pois no ano de 1831, em novembro, ainda há tempo para publicar o livro de poesias *Folhas de outono*.²⁰¹ Ao contrário de tudo o que vinha acontecendo no universo dramático e político – “O momento político é grave”, escreve no prefácio –, Hugo traz na compilação de poemas um mundo poético privado, familiar, doméstico, íntimo. São versos da alma, lembranças do espírito, sentimentos resgatando as imagens da mãe, do pai, de sua infância. *Folhas de outono* é composta por poemas de épocas diversas, e encontra sua unidade na estrutura rítmica que traduz seu mundo interior. No ritmo poético estão as ondas do oceano; por ele iremos para o próximo livro de poesias. Sim, podemos mudar nossa narrativa, deixando a sucessão de eventos da biografia do poeta e seguir pelos gêneros, pela lírica de Victor Hugo e, então, chegamos em *Os cantos do crepúsculo*,²⁰² de outubro de 1835.

Na compilação, a poesia manifesta o caráter político dos eventos de 1830, a decepção em relação ao governo de Luís Philippe, e um posicionamento ainda mais liberal. No prefácio, Hugo fala do crepúsculo, hora indecisa que se pode antever a manhã ou a noite, o raio de luz ou as sombras, expostos na próxima compilação de poemas: *Os raios de luz e as sombras*.²⁰³ Dos cantos que nos encantam em *Os cantos do crepúsculo*, Hugo dedica um poema ao filho do Imperador, Napoleão II, que havia falecido aos vinte e um anos na Áustria. Nesse poema de outubro de 1832, a imagem da “onda” finaliza o último verso:

Longue nuit ! tourmente éternelle !
Le ciel n'a pas un coin d'azur.
Hommes et choses, pêle-mêle,
Vont roulant dans l'abîme obscur.
Tout dérive et s'en va sous l'onde,
Rois au berceau, maîtres du monde,
Le front chauve et la tête blonde,

²⁰⁰ “[...] c’est une profession de foi libérale, une déclaration de confiance dans l’avenir d’un théâtre fait pour un publique à la fois un et éclairé”.

²⁰¹ *Les feuilles d’automne*.

²⁰² *Les chants du crépuscule*.

²⁰³ *Les Royons et les ombre*.

Grand et petit Napoléon !
 Tout s'efface, tout se délie,
 Le flot sur le flot se replie,
 Et la vague qui passe oublie
 Léviathan comme Alcyon !²⁰⁴

Leviatã, monstro dos mares, segundo a Bíblia; Alcione, pássaro cujo ninho reside nas ondas do mar, segundo os gregos: o grotesco e o sublime, duas figuras equiparadas nos versos que se dobram sob as ondas. Nas imagens, está a capacidade de Hugo em estabelecer as relações mais íntimas e secretas entre os opostos, entre o real e o imaginário. O fluxo, o movimento, a alternância são iminentes à obra de Hugo. Na poesia e na vida “tudo deriva e se vai sob a onda”. No mundo das ondas que se desdobram, conduzindo ao todo, em uma interação contínua, rítmica, seguimos até *As vozes interiores*,²⁰⁵ de junho de 1837. Nos poemas, a voz do autor é eco do seu próprio interior, repercussão dos que o precederam, vozes de outros artistas repetem-se em Hugo. Eles são: Dürer, Rembrandt, Piranese, gênios pintores de florestas, onde “o sonho e o real se misturam”. Na compilação, encontramos um poema simbolista de Hugo, *A vaca*; e também um poema dedicado ao seu irmão, *À Eugène Visconde*. Em vinte de fevereiro do mesmo ano, Eugène Hugo havia morrido no asilo de Charenton. A lembrança do irmão que sofrera as alterações patológicas das faculdades mentais enche seus versos de melancolia e de filosofia romântica.

Na sequência lírica, publica-se, em maio de 1840, *Os raios de luz e as sombras*. A obra finaliza, na poesia, o período “antes do exílio”. Em 1839, Hugo faz uma viagem simbólica pelo Rio Reno, que repercute na sua poesia. A antítese, luz e sombra, marca de toda a obra de Hugo, está presente na natureza e na própria sociedade. Na compilação, Hugo viaja no tempo, ele volta a *Feuillantines* e enquadra “o jardim grande, profundo e misterioso”, de sua infância. Por outro lado, *Oceano Nox* compreende a noite sobre o oceano:

Où sont-ils, les marins sombrés dans les nuits noires ?
 O flots ! que vous savez de lugubres histoires !
 Flots profonds redoutés des mères à genoux !
 Vous vous les racontez en montant les marées,

²⁰⁴ “Longa noite! tormenta eterna! / O céu não tem um canto de azul. / Homens e coisas em desordem, / Vão rolando no abismo escuro. / Tudo a deriva se vai sob a onda, / Reis de berço, donos do mundo, / A fronte calva e a cabeça loura, / Grande e pequeno Napoleão! / Tudo se apaga, tudo se desliga, / A onda sobre a onda dobra, / E o turbilhão que passa esquece / Leviatã como Alcione!”

²⁰⁵ *Les voix intérieures*.

Et c'est ce qui vous fait ces voix désespérées
Que vous avez le soir, quand vous venez vers nous.²⁰⁶

A última estrofe, dramática, revela atmosfera trágica: naufrágio e mães desesperadas. As vozes chegam com a subida da maré e se confundem com o sofrimento materno. A cadência dos versos traduz a fluência das ondas. O poema também nos faz pensar sobre quando o mar passa a ter um caráter temático e representar um aspecto definitivo na poesia de Hugo. Perto dos trinta anos, a partir de 1832, as imagens marítimas povoam mais frequentemente sua poesia. No entanto, a imaginação do poeta viaja por todos os mares desde sempre. Nossa narrativa acaba por se apropriar dos elementos e vocabulários marítimos para justificar o mergulho no tempo e voltar alguns anos. Através do “oceano”, como pano de fundo da nossa imaginação, podemos submergir aspectos e emergir outros.

Assim, trazemos a tona o segundo prefácio de *O último dia de um condenado*²⁰⁷ destinado à quinta edição, em quinze de março de 1832. No panfleto, Hugo chama a atenção para o movimento popular que conduziu à Revolução de julho. Ele incrimina ironicamente a Câmara quando a instituição se refere à abolição da pena de morte, somente em favor dos ministros de Charles X. Hugo escreve sobre a miséria do povo e conta com realismo o horror de duas recentes execuções. Para ele “a sociedade não deve punir para se vingar; ela deve corrigir para melhorá-la”. Hugo esboça um plano de reforma penal e promete uma obra, na qual o crime será considerado uma doença. Ele vende a promessa aos editores Renduel e Gosselin de um romance em dois volumes: *As misérias*. Bem mais tarde, em 1862, a obra terá se transformado em *Os miseráveis*. Com a proposta de trocar as prisões por hospitais, o escritor termina seu prefácio passando de uma questão social para uma questão política. Sob o foco da monarquia, Hugo mostra uma independência cada vez mais hostil.

No ano de 1832, vem à tona a epidemia de cólera que dizima a Europa, chega a Paris na primavera e acumula perdas e misérias. Em cinco de julho, estoura em Paris a Insurreição. Os republicanos instauram suas barricadas nos bairros Saint-Denis e Saint-Martin. Paris está em estado de sítio. Nesse contexto, Hugo escreve a Saint-Beuve: “Um dia nós teremos uma república, e quando ela chegar, ela será boa” (HUGO apud MOREAU, 1950, p. 480, tradução

²⁰⁶ “Onde estão, os marinheiros naufragados nas noites escuras? / O ondas! que sabeis de lúgubres histórias! / Ondas profundas temidas pelas mães de joelhos! / Conta-vos quando subir as marés, / e é isso o que vos faz estas vozes desesperadas / Que tendes à noite, quando vindes a nós.”

²⁰⁷ HUGO, Victor, *O último dia de um condenado*. Paris, 2009. Pg.168. Disponível em: <<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-37491&I=280&M=tdm>>. Acesso em: 10 abr. 2009

nossa).²⁰⁸ Em outubro de 1832, Hugo instala-se na Place Royale.²⁰⁹ A família muda-se para o segundo andar do velho hotel Rohan-Guéméné, número seis. Lá, eles ficarão mais de quinze anos, até 1848. Seus vizinhos do Marais são: Théophile Gautier; Balzac; Lamartine; Vigny; Nerval; Saint-Beuve; Dumas; Mérimée; Chassériau; os irmãos Devéria; o escultor David d'Angers; Liszt; Berlioz; Rossini; o cantor Béranger; a musa do jornalismo Delphine de Girardin; Bertin, o primogênito, proprietário do *jornal dos debates* e cantor da burguesia liberal; além do duque e da duquesa de Orleans, enfim, um “mar de gente”. A Place Royale, hoje chamada de “Place des Vosges”, foi muitas vezes rebatizada com os dois nomes. Mas, desde 1870, a praça mantém o nome em homenagem à democracia moderna, abolindo definitivamente a tradição monárquica. A Praça Royale ou des Vosges ilustra perfeitamente o conflito entre as duas França, a da monarquia e a da República. A área pública, própria para passeios, revela-se em um cruzamento de posições contrapostas. A praça “oceânica” preenche também um ambiente interno do escritor e ilustra seu próprio conflito primordial. Em 1903, o hotel Rohan-Guéméné foi transformado em museu. Entrar, hoje, na casa-museu de Victor Hugo é percorrer o oceano interior do poeta.

3.4 Quarta parte: O projeto dramático de Victor Hugo

O projeto dramático empreendido por Hugo, em 1832, revela-se como uma “marca d’água” na vida do escritor. De certa forma, os últimos três anos levaram o poeta ao triunfo. O trabalho que ele realiza no drama, no romance, na poesia lírica e na crítica, afirma o domínio do escritor nos diferentes gêneros. Estar no topo do movimento romântico significa poder olhar para o passado e para o futuro. P. Moreau e J. Boudout (1950, p. 477, tradução nossa), que organizam a narrativa de *Victor Hugo, Obras escolhidas*,²¹⁰ apontam as duas direções:

Atrás de si, seus anos de juventude, graves, corajosos, puros, - e também a felicidade íntima de seu lar. Diante dele, as lutas, a necessidade de guardar seu lugar, em plena luz, face aos ataques; - as batalhas políticas e sociais,

²⁰⁸ “Nous aurons un jour une république, et quand elle viendra, elle sera bonne”.

²⁰⁹ “Praça Real”.

²¹⁰ Moreau, P. e Boudout J.. *Victor Hugo, Oeuvres Choisies*. 1950. Librairie Hatier. Paris

num tempo de incertezas e de violências; - as paixões enfim, onde a onda, cheia com suas dores secretas, está perto da arrebentação.²¹¹

A força da “arrebentação”, da quebra das ondas na praia ou nos rochedos, forma um quadro dramático que representa as lutas, as batalhas e as paixões enfrentadas por Hugo. O “homem oceano”, agora, é também o povo, “*povo-oceano*”, como em *Hernani*. Ou ainda, o povo assemelha-se a uma onda; à massa líquida, obscura, sempre em movimento; à força cega, grotesca e sublime. Essa força, o povo, faz parte do projeto de civilização e de instrução do escritor que se direciona para o teatro. Em *W. Shakespeare*, Hugo (2003, p.142, tradução nossa) dirá: “O teatro é um cruzamento de civilização. É um lugar de comunicação humana. Todas suas frases querem ser estudadas. É no teatro que forma-se a alma pública”.²¹² Trata-se, então, de trabalhar sobre um teatro que deve criar uma comunidade inexistente. Com a idéia de “dar aos grandes o respeito dos pequenos e aos pequenos a medida dos grandes” (UBERSFELD, 2001, p.100, tradução nossa),²¹³ Hugo afirma que o teatro tem a missão de ensinar, de civilizar o povo. Com esse pensamento, ele diferencia a alta dignidade de uma nação, para além de qualquer classe social. Pretendendo seguir a missão e abranger a cena parisiense, Hugo concebe um projeto original: escrever um drama para o Teatro Francês e outro drama para o Porte Saint-Martin. Assim, ele direciona um drama ao público popular ou pequeno burguês, e outro, à “elite”. Ubersfeld (2001, p.100, tradução nossa) comenta a originalidade do projeto:

[...] ele parte dos códigos literários constituídos, daquilo que é a forma do espetáculo habitual a cada cena (melodrama e tragédia) para deformá-las e subverte-las. [...] Mas tudo se passa como se Hugo violasse seu público e o violasse duplamente: no lugar de apresentar sob a forma bem conhecida do melodrama liberal os crimes dos grandes, que seria o normal para o público semi-popular do Porte Saint-Martin, ele mostra a esse público o monstro aristocrático, para fazer dele um monstro *humano*, ao mesmo tempo em que sua escritura dramática eleva o melodrama à altura da tragédia. Em contraponto, ele expõe aos olhos do público “distinto” da Comédie, esse monstro não tão popular como bufão, que é Triboulet, quebrando a tragédia por todos os procedimentos possíveis.²¹⁴

²¹¹ “Derrière lui, sés jeunes années, graves, courageuses, purê, - et aussi le bonheur intime de son foyer. Devant lui, les luttes, la necessite de garder son rang, en pleine lumière, face aux attaques; - les batailles politiques et sociales, em um temps d’incertitudes et de violences; - les passions enfin, dont le flot, gonflé par sés douleurs secretas, est près de déferler.”

²¹² “Le théâtre est un creuset de civilisation. C’est un lieu de communion humaine. Toutes ses phases veulent être étudiées. C’est au théâtre que se forme l’âme publique”.

²¹³ “Donner aux grands le respect des petits et aux petit la mesure des grands”.

²¹⁴ “[...] part des codes littéraires constitués, de ce qui est la forme de spectacle habituelle à chaque scène (mélodrame et tragédie), pour les déformer et les subvertir. [...] Mais tout se pass comme se Hugo violait son public et le violait doublement: au lieu de présenter sous la forme bien connu du mélodrame libéral les crime des

E quem seria o monstro aristocrático senão a nossa personagem Lucrecia Borgia? Mas antes dela, Hugo direciona-se à elite e a ela lhe destina um bufão, Triboulet. *Em O rei se diverte*,²¹⁵ Hugo apresenta o Rei e o Bufão, François I e Triboulet. O tema faz parte do imaginário do período da Restauração. Já em *Cromwell*, Hugo concede lugar de destaque ao bobo da corte, atribuindo-lhe quatro bufões. O louco, o bufão, de fato ilustra a teoria do grotesco, apresentada no prefácio de *Cromwell*. Hugo busca Triboulet na corte de Luis XII, mas aposta em outro rei como personagem e associa-lhe outra importante figura histórica: o rei François I. O dramaturgo reúne na personagem de poder, o vício e a sedução, por isso é acusado de imoralidade. Para o bufão derrisório e disforme, Hugo lhe consente o sentimento humano da paternidade, o amor pela filha Blanche. O pai bufão mantém a filha escondida e na ignorância de sua profissão. Na intriga, o rei passa-se por estudante frente a Blanche, levada à corte pelos cortesãos, como amante de Triboulet, onde François I a seduz. Triboulet contrata o assassinato do rei para se vingar, mas Blanche não permite a morte e se faz assassinar no seu lugar. Na margem do rio Sena – onde o bufão pretendia livrar-se do cadáver do rei –, ao pegar o saco que deveria conter o corpo da vítima, Triboulet descobre horrorizado que matou sua própria filha: “Eu matei minha criança! Eu matei minha criança!” (HUGO, [1900?], p. 179, tradução nossa).²¹⁶ A fatalidade começou seu curso no Ato I, com a maldição de M. de Saint-Vallier que enlouquecido de fúria pelo rei, por ter levado e seduzido sua filha Diane, lança aos dois, rei e bufão, a maldição, força fatal e inexorável condutora do acontecimento funesto.

Para um bufão cabe um rei. As figuras do rei François I e do bufão Triboulet são buscadas no passado histórico. Enquanto a história do rei é oficial, a história do louco é obscura. Triboulet já havia sido apresentado pela ficção como personagem por Rabelais.²¹⁷ No *Terceiro livro*, Pantagruel insiste para que Panurge peça conselhos a um louco, Triboulet. No capítulo XXXVII, encontramos a passagem que está na gênese de *O rei se diverte*: “dizem os Matemáticos que um mesmo horóscopo²¹⁸ marca o nascimento dos reis e dos loucos”

grands à l’usage du public semi-populaire de la Porte Saint-Martin, il montre à ce public le monstre aristocratique, pour en faire un monstre humain, dans le même temps que son écriture dramatique hausse le mélodrame à la hauteur de la tragédie. Em regard, il étale aux yeux du public “distingue” de la Comédie, ce monstre non pas tant populaire que bouffon, qu’est Triboulet, tout en cassant la tragédie par tous les procédés possibles.”

²¹⁵ *Le roi s’amuse*.

²¹⁶ “J’ai tué mon enfant! J’ai tué mon enfant!”

²¹⁷ RABELAIS, François. *Le Tiers livre*. Paris: Flammarion, 1993. Encontramos a personagem Triboulet no capítulo XLV “Comment Panurge se conseille à Triboulet, p.231.

²¹⁸ Em *Lucrecia Borgia*, o horóscopo marcará a morte de de Gennaro e Máfio para o mesmo dia.

(RABELAIS, 1993, p.201, tradução nossa).²¹⁹ Não somente as inversões dos papéis do rei e do bufão são absorvidos por Victor Hugo da obra *rabelaisiana*. Outros princípios, como o uso da imagem grotesca do corpo, o rebaixamento, o baixo corporal e material, as alternâncias, o uso de provérbios e da linguagem popular, tornam-se farto material utilizado pelo escritor.

Encontramos o “mundo carnavalesco” na obra de Rabelais e podemos conferir o estudo da obra em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento, o contexto de Rabelais*, em cujo estudo Mikhail Bakhtin nomeia a estética *rabelaisiana* de “Realismo grotesco”. O “grotesco” em Victor Hugo abrange também as questões morais. O riso do bufão *hugoliano* é sarcástico e degradante, diferentemente do riso *rabelaisiano*, ambivalente e festivo. O riso proposto por Victor Hugo não é carnavalesco, tampouco regenera, renova ou ressuscita; ao contrário, amortalha.²²⁰ O mundo de Victor Hugo não é leve nem alegre. Uma música lúgubre, um tom sombrio e/ou um espírito maligno estão sempre atrás de uma gargalhada.

O rei se diverte, assim Hugo intitula o drama. Quem diverte o rei? Triboulet? Quem é mais importante, o rei ou aquele que conduz a ação para que o rei se divirta? Mesmo protagonizando o drama, Hugo jamais poderia dar o nome de um bufão para a peça. De certa forma, ele o faz apresentando-o em sua função: aquele que diverte o rei. Indissociáveis, rei e bufão representam o indivíduo e o coletivo subtraído à unidade. Hugo consegue, mesmo que por uma noite, colocar o “povo oceano” na cena do Teatro Francês, sob a figura de Triboulet.

A peça é representada em vinte e dois de novembro de 1832, na Comédie Française, três dias depois de um atentado contra o Rei Luís Filipe. A estréia do drama na cena, marcada por tumultos, é recebida sob assovios e vaias entre os aplausos – raios e trovões na cena oficial dos clássicos. Victor Hugo experimenta novamente o fracasso com a interdição da peça no dia seguinte da estréia. O rei tinha sido ofendido. No prefácio, Victor Hugo ([1900?], p.9, tradução nossa) escreve sobre o verdadeiro motivo da interdição e pergunta onde está a lei, o direito, lembrando do que se chamou de Carta-Verdade ²²¹:

“Os franceses têm o *direito de publicar...*” Observe que o texto não diz somente o *direito de imprimir*, mas largamente e grandemente o *direito de publicar*. Ora, o teatro é um meio de publicação como a imprensa, como a gravura, como a litografia. A liberdade do teatro está, portanto, implicitamente escrita na Carta, juntamente com todas as outras liberdades

²¹⁹ “[...] disent les Mathématiciens un mesmes horoscope estre à la nativité des roys et des sotz”.

²²⁰ “O homem que ri” é um emblema.

²²¹ Charte-Verité.

de pensamento. A lei fundamental acrescenta: *a censura não poderá jamais ser restabelecida*. Ora, o texto não diz a *censura dos jornais*, a *censura dos livros*, ele diz *a censura*, a censura em geral, toda censura, àquela do teatro como àquela dos textos escritos.²²²

Na sequência, Hugo ([1900?], p.10, tradução nossa) considera sobre os grifos acima: “a supressão de uma peça de teatro depois da representação não é somente um ato monstruoso de censura e arbitrariedade, é uma verdadeira confiscação; uma propriedade violentamente furtada do teatro e do autor”.²²³ Ele acusa o ministro que, “por sua autoridade privada, por seu direito divino de ministro, [...] atenta contra a liberdade pela censura, e contra a propriedade, pela confiscação”.²²⁴ A inconformidade se estende à Comédie Française por não ter sido leal e nobre ao resistir ao nepotismo com medo do fim de alguns privilégios. O autor ([1900?], p.11, tradução nossa) não depende de nenhum ministro: “Pedir graça ao poder é reconhecê-lo. A liberdade e a propriedade não são coisas de antecâmara. Um direito não se trata como um favor. Para um favor, reclame diante do ministro. Para um direito, reclame diante de um país”.²²⁵

O dramaturgo não fica somente na palavra e parte para a ação frente à opinião pública, que o acolhe lealmente; e perante os tribunais, em dezenove de dezembro, durante uma audiência solene, o escritor reclama firmemente, em face a todos, a liberdade de pensamento. No protesto contra a interdição do drama *O rei se diverte*, Hugo começa por enfatizar que a causa não trata de uma simples ação comercial, de não execução de um contrato privado entre um autor e um teatro. Para ele, mais do que isso, é um processo de um cidadão a um governo que não cumpre a sua própria lei. Hugo defende uma causa mais elevada e abrangente aos seus interesses próprios, pelo “direito de pensar e de possuir de qualquer cidadão”, diz ele. E satiriza quando afirma que seria “demais esperar que se fizesse justiça num tribunal onde os jurados e julgados dividem o mesmo papel”. Na edição do drama proscrito, Victor Hugo

²²² “Les Français ont *le droit de publier...*” Remarquez que le texte ne dit pas seulement *le droit d'imprimer*, mais largement et grandement *le droit de publier*. Or, le théâtre n'est qu'un moyen de publication comme la presse, comme la gravure, comme la lithographie. La liberté du théâtre est donc implicitement écrite dans la charte, avec toutes les autres libertés de la pensée. La loi fondamentale ajoute : « *La censure ne pourra jamais être rétablie.* » Or, le texte ne dit pas *la censure des journaux*, *la censure des livres*, il dit *la censure*, la censure en général, toute censure, celle du théâtre comme celle des écrits.”

²²³ “[...] la suppression d'une pièce de théâtre après la représentation n'est pas seulement un acte monstrueux de censure et d'arbitraire, c'est une véritable confiscation, c'est une propriété violemment dérobée au théâtre et à l'auteur”.

²²⁴ “[...] de son autorité privée, de son droit divin de ministre”.

²²⁵ “Demander grâce au pouvoir, c'est le reconnaître. La liberté et la propriété ne sont pas choses d'antichambre. Un droit ne se traite pas comme une faveur. Pour une faveur, réclamez devant le ministre. Pour un droit, réclamez devant le pays”.

empenha-se em reunir o discurso de defesa tal como foi pronunciado. Em *O Rei se diverte* a questão, além de literária, era também política e social.

A interdição parece fortificar a arte de Victor Hugo e dar-lhe fôlego para apresentar logo em seguida outro drama histórico. Toda cidade de Paris já sabia que Hugo tinha em reserva uma peça, mostrada somente aos seus amigos. Uma primeira leitura, em vinte e três de julho, deixa testemunhas: “*Uma noite em Ferrara*. É verdadeiramente muito bonito, temos aí um grande sucesso!” (UBERFELD, 2001, p. 205, tradução nossa).²²⁶ O drama foi redigido em um curto período de tempo: o ato I, de 9 a 12 de julho de 1832; o ato II, de 13 a 16, com uma conclusão que Hugo modificará; o ato III, de 18 a 20. Três semanas são suficientes para Hugo remanejar algumas passagens e retocar alguns detalhes, alguns inclusive durante os ensaios.

Em *Victor Hugo narrado*, há a informação de que no mês de dezembro, o dramaturgo recebe a visita de Harel – naquele momento, diretor do Porte Saint-Martin – que lhe propõe o seguinte: “Eu acabo de ler *O rei se diverte*... é soberbo! Foi preciso o Teatro Francês para derrubar essa peça! Eu venho vos pedir a *Ceia em Ferrara*” (ADÈLE apud UBERSFELD, 2001, p. 205, tradução nossa).²²⁷ Aqui explicita-se a relação entre a interdição do drama *O rei se diverte* e o teatro a que se destina. Junto ao diretor, existe a influência dos atores Frédérick Lemaître e Mlle George, para quem, no mesmo dia da visita de Harel, foi feita uma leitura da peça. Entusiasmada, Mlle George insiste pela mudança do título. O novo drama será *Lucrecia Borgia*. A alteração responde, notadamente, ao interesse em aumentar a importância da intérprete; em contrapartida, o novo título sobrepuja o sujeito monstruoso. O contrato entre Hugo e Harel é firmado em vinte e nove de dezembro de 1832, e financeiramente as condições são favoráveis a Victor Hugo.

Os “monstros sagrados” destinados às personagens Lucrecia Borgia e Gennaro estão confirmados: Mlle Georges, com todo talento, beleza e “presença”, e Frédérick Lemaître, o grande ator do século. Ele podia escolher entre Gennaro ou o duque de Ferrara, mas opta acertadamente por Gennaro, já que a personagem apresenta real evolução além de ser um papel difícil e perigoso, haja vista o desenlace final. À edição original do drama em 1833, Hugo junta duas variantes destinadas aos diretores dos teatros da Província. Ele aproveita o momento para elogiar o conjunto perfeito dos atores do Porte Saint-Martin. “Cada ator tem a

²²⁶ “*Une soirée à Ferrare*. C’est vraiment bien beau, il y a là vraiment un grand succès.”

²²⁷ “Je viens de lire le *Roi s’amuse*... c’est superbe! Il a fallu le Théâtre Français pour faire tomber cela! Jê viens vous demander le *Souper à Ferrare*. Temos o nome da peça, em outras momentos e outras publicações, sob o nome *Um souper à Ferrare* ou, ainda *Le souper à Ferrare*.”

fisionomia do seu papel”, escreve Hugo para salientar o “physique de rôle”²²⁸ necessário à personagem. Mas salienta o jogo harmônico e cheio de relevos dos atores que compreendem a lei da perspectiva em relação à cena e ao outro. Hugo (1979, p.142, tradução nossa) aproveita para agradecer os primeiros e segundos atores, com especial atenção aos protagonistas:

M. Frédérick realizou com genialidade o Gennaro que o autor tinha sonhado. M Frédérick é elegante e familiar, pleno de fatalidade e pleno de graça, temível e doce, criança e homem; ele encanta e espanta; é modesto, severo e terrível. Mademoiselle George reúne, igualmente, no grau mais raro, as diversas qualidades e, algumas vezes, opostas que seu papel exige. Ela assume poderosamente, e reina em todas as atitudes da personagem que representa. Mãe no primeiro ato, mulher no segundo, grande atriz nessa cena de casal com o duque de Ferrara, quando ela é admiravelmente secundada por M Lockroy. Grande atriz trágica durante o insulto, grande atriz trágica durante a vingança, grande atriz trágica durante o castigo, ela passa sem esforço, do patético terno ao patético terrível. Ela faz aplaudir e faz chorar. Ela é sublime como Hécuba e tocante como Desdêmona.²²⁹

Por meio da análise de atuação, Hugo cita os dois grandes gênios Eurípedes e Shakespeare. O elogio sem igual exprime imenso alcance: Hécuba é a própria dor; representa a rainha, velha e cativa, dominada pelo sentimento de vingança, resultado de ter sido testemunha da destruição de Tróia, da morte dos filhos e do marido, e assiste também do rapto da filha, levada como espólio. Desdêmona é vítima da calúnia de Iago e do ciúme do marido Otelo. A Lucrecia Borgia de Mlle George, segundo o poeta, levava consigo os atributos das duas personagens, uma ligada a terra, a outra ao etéreo. Eis um elogio digno a um “monstro sagrado”, como dissemos anteriormente.

Para interpretar a princesa Negrone, Harel propõe Mlle Juliette Drouet, “atriz corada” e bonita”, proveniente de Bruxelas, a convite do diretor. Apesar de ser uma personagem secundária, seu papel no drama é importante: “não há pequenos papéis em uma peça de Victor Hugo”, diz Mlle Juliette. Além de ser instrumento de vingança e morte, Mlle Juliette representaria uma figura forte e sensual, centralizadora no ambiente absolutamente teatral da

²²⁸ “Porte físico que convém a um papel”.

²²⁹ “Frederick a réalisé avec génie le Gennaro que l’auteur avait revê. M. Frederick est élégant et familier, il est plein de fatalité et plein de Grace, il est redoutable et doux; il est enfant et il est homme; il charme et il épouvant; il est modeste, sévère et terrible. Mademoiselle George réunit également au degré le plus rare les qualités diverses et quelquefois même opposées que son role exige. Elle prend puissamment et em reine toutes les attitudes du personnage qu’elle represente. Mère au premier acte, femme ao second, grand comédienne dans cette scène de ménage avec le duc de Ferrare, ou elle est si admirablement s econdée par M Locroy. Grand tragédienne pendant l’insulte, grand tragédienne pendant la vengeance, grand tragédienne pendant la châtiment, elle passe comme elle le veut, et sans effort, du pathétique tendre au pathétique terrible. Elle fait applaudir et elle fait pleurer. Elle est sublime comme Hécube et touchante comme Desdêmona.”

cena do banquete. Juliette e Hugo se vêem pela primeira vez, na leitura do texto com os atores, em dois de janeiro de 1833. Eles dividirão o amor um pelo outro por toda a vida. Mas o papel da amante é também de colaboradora. Ela classifica e copia seus manuscritos, enfim, vela pelo trabalho do escritor. Hoje, podemos dizer que a atriz condenou-se a uma existência modesta, trabalhosa e reclusa. A imensa correspondência que troca com Hugo, conhecida integralmente somente em 1963, revela passagens obscuras da vida do artista e mostra a devoção e a fidelidade de Juliette para com seu companheiro. A paixão entre os dois não é segredo. Mme Hugo sofre, mas resigna-se, tentando salvaguardar a dignidade e harmonia do lar (MOREAU, 1950, p. 506). Nessa situação, Hugo revive a desunião dos pais, a “fratura interior”, e, concomitantemente, entrega-se, de maneira intensa, ao amor por Juliette, inspiradora de versos admiráveis. Em *Voices interiores*, o poeta canta: “Tout en elle était feu qui brille, ardeur qui rit.../ Elle allait et passait, comme un oiseau de flamme...”²³⁰

Se na poesia de Hugo, o lirismo embala a alma; no teatro, o dramático subverte a alma, age sobre ela e a transforma. O teatro é o perturbador, revolvedor de águas, espaço para desvelar os atritos entre o dramaturgo e as questões sociais e políticas de seu tempo. A ação dramática constitui-se de forças opostas: “mais as forças se contrabalançam, mais a luta é incerta, mais há a alternativa do temor ou da esperança, mais ele causa interesse”.²³¹ Para Victor Hugo, o teatro torna-se um campo de batalha, onde a cena pode oferecer o entrelaçamento de forças contrárias, entre o humano e o monstro, entre o sublime e o grotesco. Então, o autor apresenta *Lucrécia Borgia*. Na noite da estréia, no teatro Porte Saint Martin, seis semanas depois do drama proscrito, em dois de fevereiro de 1833, a personagem Lucrécia Borgia, em cena, encarna a antítese: beleza e poder, monstrosidade moral e sentimento sublime da maternidade. Hugo combina transposições de um mito grego e um mito histórico: “Os Borgias são os Atridas da Idade Média”.

No prefácio do drama, aparece o motivo pelo qual estreá-la seguida da interdição imposta ao *O rei se diverte*. A resposta de Hugo (1979, p.45, tradução nossa) ultrapassa a cena:

[...] era uma maneira de dizer umas verdades ao atual governo. Era mostrar-lhe que perdia seu tempo. Era provar-lhe que a arte e a liberdade podem repousar uma noite sob o pé desajeitado que os esmaga. Por isso é bom levar em frente de hoje em diante a luta política, já que será necessário, e a obra

²³⁰ “Tudo nela era fogo que brilha, ardor que ri... / Ela ia e passava, como um pássaro flamejante...”

²³¹ Hugo, Victor. Théâtre in *Littérature et philosophie mêlées*. Paris.1834. T.L. “Plus ces forces se contrebalancent, plus la lutte est incertaine, plus il y a la alternative de crainte ou d’esperance, plus il y a d’interêt”.

literária. Pode-se fazer ao mesmo tempo seu dever e sua tarefa. Um não prejudica o outro. O homem tem duas mãos.²³²

Estamos nos referindo ao duplo projeto de Victor Hugo em abranger toda a cena. *O rei se diverte* disse a que veio na Comédie Française; agora, *Lucrecia Borgia* se destina ao Porte Saint-Martin. No prefácio, Hugo (1979, p.45, tradução nossa) afirma: “*O rei se diverte* e *Lucrecia Borgia* não se parecem nem em seus fundamentos, nem em sua forma”.²³³ Entretanto, se reconhecemos que a forma é realmente diversa em cada uma das duas peças – *O rei se diverte* compõe-se em cinco atos e em versos e *Lucrecia Borgia*, em três atos, divididos em partes, apresentadas em prosa –, o mesmo não podemos afirmar em relação aos fundamentos. Na recepção das peças encontramos o embasamento do projeto do dramaturgo. Bastante diversos, os dramas destinavam-se a públicos, em princípio, antagônicos, ou seja, um deles era dirigido à elite e o outro, ao povo. Todavia, a intenção de Hugo é de envolver os públicos opostos, aproximando-os.

Nesse sentido, seu drama ultrapassa a oposição clássica/romântica. Ainda no prefácio, Hugo (1979, p. 45, tradução nossa) discute acerca das duas peças, sobre como “estão estreitamente unidas no seu pensamento”,²³⁴ pois “as idéias que produziram *O rei se diverte* e *Lucrecia Borgia* nasceram no mesmo momento, sobre o mesmo ponto do coração”.²³⁵ A criação dos dois dramas é sucessiva e simultânea. É interessante notar o lugar que o dramaturgo concede ao drama anterior, *O rei se diverte*, no prefácio de *Lucrecia Borgia*. De um pensamento íntimo, Hugo (1979, p. 45-46, tradução nossa) chega à essência:

Pegue a deformidade física a mais horrenda, a mais repulsiva, a mais completa; coloque-a lá onde ela ressalta melhor, no estágio o mais ínfimo, o mais subterrâneo e o mais desprezível do edifício social; esclareça de todos os lados, pela luz sinistra dos contrastes, esta miserável criatura; e depois jogue nela uma alma e coloque nesta alma o sentimento mais puro que seja dado ao homem, o sentimento paternal. O que acontecerá? É que este sentimento sublime, aquecido segundo certas condições, transformará, sob seus olhos, a criatura degradada; o ser pequeno se tornará grande; o ser disforme se tornará belo. No fundo, eis o que é *O rei se diverte*.²³⁶

²³² “[...] c’était encore une manière de dire son fait ao présent gouvernement. C’était lui montrer qu’il perdait as peine. C’était lui prouver que l’art et la liberté peuvent repouser en une nuit sous le pied maladroît qui les écrase. Aussi compte-t-il bien mener de front désormais la lutte politique, tant que besoin será, et l’oeuvre littéraire. On peut faire em même temps son devoir et sa tâche. L’un ne nuit pas à l’autre. L’homme a deux mains.”

²³³ “Le Roi s’amuse e Lucrece Borgia ne se ressemblent ni par le fond ni par la forme”.

²³⁴ “[...] sont étroitement accouplées dans as pensée”.

²³⁵ “L’idée qui a produit *Le roi s’amuse* et l’idée a prouit *Lucrece Borgia* sont nées au même moment, sur le même point du coeur.”

²³⁶ “Prenez la difformité physique la plus hideuse, la plus repoussante, la plus complète ; placez-la là où elle ressort le mieux, à l’étage le plus infime, le plus souterrain et le plus méprisé de l’édifice social ; éclairez de tous

Mas um drama é apresentado em relação ao outro, por isso *Lucrecia Borgia* se estabelece em paralelo:

Pegue a deformidade moral a mais horrenda, repulsiva, completa; coloque lá onde ela ressalta melhor, no coração de uma mulher, com todas as condições de beleza física e de grandeza real que dão o ímpeto ao crime; e agora misture a toda esta deformidade moral um sentimento puro, o mais puro que a mulher possa provar, o sentimento maternal; no seu monstro, coloque uma mãe; e o monstro interessará, o monstro fará chorar, e essa criatura que dava medo dará pena, e essa alma disforme se tornará quase bela à seus olhos (1979, p. 45-46, tradução nossa).²³⁷

Reproduzimos as próprias palavras do dramaturgo nas duas referências, porque elas são a síntese, a essência, o princípio revelador da íntima relação entre os dois dramas: ser o duplo um do outro. De um lado, “a paternidade que santifica a deformidade física”, de outro, “a maternidade que purifica a deformidade moral”. Assim, Hugo mostra a dupla origem de um único tema: o pai e a mãe. *O eu fraturado* de Victor Hugo os separa em dois dramas. *O rei se diverte* foi interdito, *Lucrecia Borgia*, ao contrário, prospera. Raymond Pouillart (1979, p. 40, tradução nossa), responsável pela introdução, notas e variantes da edição da Garnier-Flammarion, que tomamos como base, escreve sobre o acolhimento triunfal da estréia:

Desde o levantar da cortina a vista de Veneza provoca aplausos. A peça foi escutada “num silêncio religioso, interrompido somente por torrentes de bravos frenéticos, sem assovios, sem gritos, sem risos de gozação, sem injurias (*Le Courrier français*, 4 de fevereiro).²³⁸

côtés, par le jour sinistre des contrastes, cette misérable créature ; et puis, jetez-lui une ame, et mettez dans cette ame le sentiment le plus pur qui soit donné à l'homme, le sentiment paternel. Qu'arrivera-t-il ? C'est que ce sentiment sublime, chauffé selon certaines conditions, transformera sous vos yeux la créature dégradée ; c'est que l'être petit deviendra grand ; c'est que l'être difforme deviendra beau. Au fond, voilà ce que c'est que le roi s'amuse.”

²³⁷ “Prenez la difformité morale la plus hideuse, la plus repoussante, la plus complète ; placez-la là où elle ressort le mieux, dans le coeur d'une femme, avec toutes les conditions de beauté physique et de la grandeur royale, qui donnent de la saillie au crime, et maintenant mêlez à toute cette difformité morale un sentiment pur, le plus pur que la femme puisse éprouver, le sentiment maternal ; dans votre monstre mettez une mère ; et le monstre intéressera, et le monstre fera pleurer, et cette créature qui faisait peur fera pitié, et cette ame difforme deviendra presque belle à vos yeux.”

²³⁸ “Dès le lever du rideau la vue de Venise provoqua des applaudissement. La pièce fut écoutée “dans um silence religieux, interrompu seulement par des tonnerres de bravos frénétiques, sans sifflets, sans huées, sans éclats de rires moqueurs, sans injures par conséquent.”

Mas a crítica não é unânime. A *Revista dos dois mundos*²³⁹ mostra-se conservadora e hostil; *O artista*²⁴⁰ toma partido de Hugo e responde às críticas de imoralidade e falta de exatidão. A maior parte dos comentários concorda com o domínio da dramaturgia de Hugo, divergindo quanto à opção da prosa no lugar do verso. Praticamente todas as revistas da época preferem o verso: *O correio francês*, *O correio dos teatros*, *O jornal dos debates*, *A revista dos dois mundos*, *A tribuna política e literária* e *O monitor universal*;²⁴¹ *O artista* faz a opção pela prosa, pela escolha de Hugo. A questão da utilização do verso ou da prosa no drama de Hugo vale um estudo específico.

Os detratores também cotejam algumas similitudes do drama de Hugo com o último drama de Dumas: *A torre de Nesle*.²⁴² Hugo, porém, afirma que *Lucrecia Borgia* já havia sido terminada. Hoje sabemos que Hugo havia escrito um canevas, rascunho do drama, quando a peça de Dumas foi representada em vinte e nove de maio de 1832. No estudo da gênese da obra, Anne Uberfeld (2001, p.191, tradução nossa) conjectura: “aquela que veria em *Lucrece Borgia* um interessante fenômeno de intertextualidade e a reprise voluntária desta obra tão rica e tão brilhante que é *A Torre de Nesle*”. A autora (2001, p.192, tradução nossa) posiciona-se sobre o assunto:

Lucrece Borgia pode ser tida pela reescritura de um melodrama e sem dúvida do melhor melodrama possível, escolhido justamente em virtude de sua perfeição, reescritura deliberada, reconhecida, com uma intenção precisa. O que Hugo tenta, com *Lucrece Borgia*, é retomar o melodrama, invertendo o seu código, e mostrar que é possível criar o drama moderno não somente a partir da velha tragédia e pela inversão do código trágico, mas a partir do melô e nele retornando seu código. A reprise de *Tour de Nesle* não é o motor da imitação vergonhosa, mas da reescritura destruidora e triunfante.²⁴³

Ficamos impressionados com a quantidade de jornais e revistas que conferiam à crítica teatral espaço considerável. Muitos críticos posicionavam-se contra os românticos, contra

²³⁹ *Revue des Deux Mondes*.

²⁴⁰ *L'Artiste*.

²⁴¹ *Le Courrier français*, *Le Courrier des Théâtres*, *Les Journal des Débats*, *La Revue des Deux Mondes*, *La Tribune politique et littéraire* e *Le Moniteur universel*.

²⁴² *La tour de Nesle*.

²⁴³ “*Lucrece Borgia* pode ser tida pela re-escritura de um melodrama e sem dúvida do melhor melodrama possível, escolhido justamente em virtude de sua perfeição, re-escritura deliberada, reconhecida, com uma intenção precisa. O que Hugo tenta, com *Lucrece Borgia*, é de retomar o melodrama, invertendo o seu código, e mostrar que é possível criar o drama moderno não somente à partir da velha tragédia e pela inversão do código trágico, mas a partir do melô e nele retornando seu código. A reprise de *Tour de Nesle* não é o motor da imitação vergonhosa mas da re-escritura destruidora e triunfante.”

Victor Hugo, especialmente.²⁴⁴ No prefácio – escrito em onze de fevereiro –, no qual o dramaturgo poderia responder às objeções, o autor cala-se diante da crítica. No entanto, não deixa de destacar um item importante relativo à sua obra: a verossimilhança. Àqueles que questionam a personagem Gennaro, Hugo (1979, p.47, tradução nossa) desdenha na forma condicional: “poderia perguntar se Gennaro, personagem construído pela fantasia do poeta é obrigado a ser mais verossímil que o histórico Drusus de Tácito”.²⁴⁵ A antiguidade romana oferecia um precedente para a lenda dos Borgia. E a história do século XV repetia de alguma forma aquela do século I. Com relação ao exagero de crimes de Lucrecia Borgia, Hugo rebate: “leia Tomasi, leia Guicciardini, e leia, sobretudo, o *Diarium*”.²⁴⁶ Para justificar suas opções, segue apontando que “seguidamente, as fábulas do povo fazem a verdade do poeta” (1979, p. 47, tradução nossa).²⁴⁷

De fato, Hugo não é, ao menos nesse momento, um historiador, por isso ele lembra bem que o poeta dramático não pode ser exigido sobre plausibilidade dos aspectos históricos e da realidade dos fatos. Ele escreve para o teatro, autor de dramas, criador de mundos possíveis. A personagem não pode ser julgada em relação à figura histórica, mesmo porque a figura histórica – Lucrecia Borgia – foi mitificada. Não há motivos para o autor se justificar, desculpando-se. Seu universo é poético, ficcional, portanto. Victor Hugo designa o gênero teatral, usando a expressão “poesia dramática”, ou seja, há distinção entre a ficção teatral e a realidade. A representação não pressupõe a verdade dos fatos históricos, mas a verdade do poeta.

Ultrapassando as questões estéticas, Victor Hugo considera, também no prefácio, outra ordem de idéias, aquela que ele gostaria de aprofundar em Lucrecia Borgia:

há muitas questões sociais nas questões literárias, e toda obra é uma ação.
[...] O teatro, não será demais repetir, tem nos nossos dias uma importância imensa, e que tende a crescer com a civilização mesma. O teatro é uma tribuna. O teatro é um púlpito. O teatro fala forte e alto. [...]
[...]

²⁴⁴ Podemos conferir a crítica de *Lucrecia Borgia*, feita por Gustave Planche, em *Revue des Deux Mondes*. Disponível em: <http://fr.wikisource.org/wiki/Lucr%C3%A8ce_Borgia_de_Victor_Hugo>. Acesso em: 30 abr. 2009.

²⁴⁵ “[...] il pourrait demander si Gennaro, personnage construit par la fantaisie du poète, est tenu d’être plus vraisemblable et plus défiant que l’historique Drusus de Tacite”. Raymond Pouillart, remarca que a retomada de Tácito oferece um exemplo de intertextualidade. Ver página 544 (HUGO,1979).

²⁴⁶ “[...] lisez Tomasi, lisez Guicciardini, lisez surtout le *diarium*”.

²⁴⁷ “[...]souvent les fables du peuple font la vérité du poète”.

O autor desse drama sabe quando o teatro é grande e sério. Ele sabe que o drama, sem sair dos limites imparciais da arte, tem uma missão nacional, missão social, missão humana (1979, p.47-48, tradução nossa).²⁴⁸

Mesmo nas afetações de modéstia no final do prefácio, que mais parecem suscitar um efeito espetacular, o poeta divulga seu objetivo deveras ambicioso: elevar o drama a um nível mais alto e educar o povo pela cena. Para Hugo, faz-se necessário que o povo saia do teatro levando alguma “moralidade austera e profunda”. O poeta, ao perguntar-se sobre o alcance filosófico de sua obra, revela a integridade, própria ao seu caráter. Na tentativa de conciliação das antíteses, Hugo engendra um Triboulet disforme, com coração de pai e uma Lucrecia monstruosa, com entranhas de mãe. Por fim, Hugo (1979, p.48-49, tradução nossa) escreve uma poética para seu drama:

Faça circular em tudo um pensamento moral e compassível, não há mais nada de disforme nem de repulsivo. À coisa mais horrenda misture uma idéia religiosa, ela se tornará santa e pura. Amarre Deus na forca você terá a cruz.²⁴⁹

A literatura de Hugo, em suas diferentes formas de ação e múltiplas transformações, encontra-se em um movimento oscilante, como uma onda, entre o alto e o baixo, o céu e a terra, o sublime e o grotesco, unindo o aspecto religioso ao horror, Deus ao homem. No segundo prefácio de *O Último dia de um condenado*, Hugo (End. eletrônico, tradução nossa)²⁵⁰ também apresentava a imagem da forca sobreposta à cruz para firmar o protesto contra a pena de morte:

A civilização não é outra coisa que uma série de transformações sucessivas. Ao que, então, ireis assistir? A transformação da penalidade... A doce lei do Cristo penetrará enfim no código (do direito) e irradiará através dele.[...] Tratar-se-á com a caridade esse mal que se debatia com cólera [...] [Hugo

²⁴⁸ “[...] il y a beaucoup de questions sociales dans les questions littéraires, et toute oeuvre est une action. [...] Le théâtre, on ne saurait trop le répéter, a de nos jours une importance immense, et qui tend à s'accroître sans cesse avec la civilisation même. Le théâtre est une tribune. Le théâtre est une chaire. Le théâtre parle fort et parle haut. [...] L'auteur de ce drame sait combien c'est une grande et sérieuse chose que le théâtre. Il sait que le drame, sans sortir des limites impartiales de l'art, a une mission nationale, une mission sociale, une mission humaine.”

²⁴⁹ “Faites circuler dans tout une pensée morale et compatissante, et il n'y a plus rien de difforme ni de repoussant. à la chose la plus hideuse mêlez une idée religieuse, elle deviendra sainte et pure. Attachez Dieu au gibet, vous avez la croix.”

²⁵⁰ HUGO, Victor, *O último dia de um condenado*. Paris, 2009. Pg.168. Disponível em: <<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-37491&I=280&M=tdm>>. Acesso em: 10 abr. 2009

fala sobre a pena de morte]. Isso será simples e sublime. A cruz substitui a forca. Eis tudo.²⁵¹

Na França desse período, os crimes eram sentenciados com a pena de morte, nem sempre importando muito a gravidade do delito. Na Itália dos Borgia, a pena de morte é um castigo arbitrário, um abuso de poder. Em *Lucrecia Borgia*, Victor Hugo está falando exatamente sobre isso: a condenação à morte. Há várias maneiras de se condenar, diria Hugo: condena-se à morte uma pessoa ou uma peça de teatro, com a interdição, por exemplo. Sentencia-se o fim de uma temporada.

Lucrecia Borgia é interrompida em pleno sucesso, o que ocasiona atrito entre Hugo e Harel. Entretanto, os dois acabam por assinar contrato para uma nova peça. No mesmo ano de 1833, em seis de novembro, *Marie Tudor* estréia no Porte Saint-Martin. Com a intenção de distanciar-se do melodrama, Hugo dá ênfase ao caráter histórico,²⁵² retomando as questões referentes à realeza e sua legitimidade. Os ânimos entre Hugo e Harel se acirram, pois além dos antigos problemas entre eles, somam-se as animosidades relativas à Juliette, protegida de Hugo, que fracassa no papel de Jane. Vários eventos sucedidos – rivalidades, agressões de Bocage contra Juliette, Dumas atijando a crítica – obrigam a atriz a retirar-se no dia seguinte da estréia. Ida Ferrier, amante de Dumas, menos bela e mais hábil que Juliette, assume o papel.

Na nota da edição original, nos agradecimentos aos atores, Hugo comenta que Juliette se afastou devido à grave indisposição. Quanto ao talento, ele a elogia: “leve, gracioso e verdadeiro”. Contudo, o fracasso foi decisivo à carreira da atriz Juliette Drouet. Apesar do incidente, Hugo tece elogios ao grupo de atores do Porte Saint-Martin, que novamente mereceu os aplausos da temporada, com quarenta e duas representações, de novembro a março. No papel de Marie Tudor, Mlle George, a quem se designa uma palavra: “sublime”; M. Lockroy, no papel de Gilbert, é agraciado pela antítese da personagem: “amoroso e terrível, calmo e violento, carinhoso e ciumento, melancólico como Romeu, sombrio como Otelo”.

²⁵¹ “La civilisation n’est autre chose qu’une série de transformations successives. À quoi donc allez-vous assister ? à la transformation de la pénalité.[...] La douce loi du Christ pénétrera enfin le code et rayonnera à travers. [...] On traitera par la charité ce mal qu’on traitait par la colère. Ce sera simple et sublime. La croix substituée au gibet. Voilà tout.”

²⁵² Uma ênfase que Hugo excede, colocando em nota na edição de 1837, a lista dos livros e documentos que ele consultou antes de escrever *Marie Tudor*.

Mas, voltamos à peça, precisamente, ao ano de 1553, em Londres. O drama em prosa, dividido em três “jornadas” e quatro partes. A estrutura, apresentada em “jornadas”, é buscada na dramaturgia espanhola do Renascimento, na qual cada sequência expõe um “quadro”. O drama apresenta Marie Tudor, a rainha ciumenta e apaixonada, rivalizando com Elisabeth, dezoito anos mais jovem. Ao voltar para o século XVI inglês, Hugo imerge em um tempo violento e resgata uma personagem sinistra. Marie Tudor, filha de Henri VIII e Catarina de Aragão, conhecida pelo epíteto: “Maria, a ensanguentada”. Seu curto reinado (1553-1558) está ligado à implacável repressão ao protestantismo. As indicações históricas para o drama são: perseguições religiosas, crueldade e terror durante os cinco anos do seu reinado. Se aqui não cabe a análise da peça, reconhecemos, por analogia, as perseguições políticas e, convenhamos, as perseguições da crítica. A censura literária apresenta-se tão nefasta quanto à censura política.

A falta de precisão histórica, exigida pela crítica, como já explicitamos, é solucionada pelo dramaturgo, que se mune de grande arsenal de obras para sustentar suas opções. Anne Ubersfeld aponta que diferentemente de *O rei se diverte*, de *Lucrecia Borgia* ou, como veremos, *Ângelo*, o caráter relativo à história de *Marie Tudor* é semelhante às peças *Hernani* e *Ruy Blas*. As três últimas, além de serem dramas históricos, são dramas da história, nas quais a tomada do poder se apresenta em um contexto histórico preciso.

Se os primeiros três dramas mencionados apresentam cuidado concernente à cor local, em *Marie Tudor*, a determinação precisa – datada de uma situação – é intencionalmente projetada na situação contemporânea. O passado confrontado com o presente é uma visão dissertada no Prefácio de *Cromwell*; assunto para o qual o dramaturgo volta à atenção no prefácio de *Marie Tudor*. O drama, como Hugo sente no século XIX, ilumina os tempos do passado histórico e do presente na história. No drama *hugoliano*, (1979, p. 156, tradução nossa):

[...] tudo é olhado ao mesmo tempo sob todos os lados. Se houvesse um homem hoje que pudesse realizar o drama como nós o compreendemos, esse drama seria o coração humano, a cabeça humana, a paixão humana, a vontade humana; esse [drama] seria o passado ressuscitado em proveito do presente; esse seria a história que nossos pais fizeram confrontada com a história que nós fazemos; esse seria a mistura sobre a cena de tudo isso que é misturado na vida.²⁵³

²⁵³ “[...] c' est tout regardé à la fois sous toutes les faces. S' il y avait un homme aujourd' hui qui pût réaliser le drame comme nous le comprenons, ce drame, ce serait le cœur humain, la tête humaine, la passion humaine, la volonté humaine ; ce serait le passé ressuscité au profit du présent ; ce serait l' histoire que nos pères ont faite

Com esse entendimento, de que a cena é um lugar de mesclas – como na vida e com a vida – e de que no drama “tudo seria permitido” (1979, p. 157), Hugo “chuta a porta do teatro do seu tempo”,²⁵⁴ abrindo as perspectivas que conduzem ao nosso teatro contemporâneo, onde “o tudo”, ou quase tudo, é permitido e possível. O carrasco, por exemplo, figura constantemente aviltada, foi mantida na cena por Victor Hugo. Por que o “carrasco” incomoda tanto? O que ele representa? Como essa figura mostra a distância entre sua função e seu mundo interior? O que a presença, em cena, do carrasco nos revela sobre nós mesmos? As respostas se transformam com o tempo. O carrasco, o executor da morte, é a mão do poder. Que triste papel representa esse marginal do povo. Descendo a mão forte, ele estabelece o eixo vertical que liga o soberano ao condenado. Eis novamente o alto, a potência e o baixo, a fragilidade do ser humano mortal.

O prefácio, de dezessete de novembro de 1833, define as intenções de Hugo (1979, p.155, tradução nossa) quando, novamente, as direciona para o povo: “Há duas maneiras de se fazer com que a multidão se apaixone pelo teatro: pelo grande e pelo verdadeiro. O grande prende as massas, o verdadeiro agarra o indivíduo”.²⁵⁵ Corneille e Molière representam os dois domínios, alvos do poeta: buscar “o grande no verdadeiro, o verdadeiro no grande, como Shakespeare”.²⁵⁶ Os dois termos, que contêm igualmente o sentido da moralidade e do belo, estão na concepção de Hugo (1979, p.156, tradução nossa), exemplificado em sua declaração sobre *Marie Tudor*: “Uma rainha que seja uma mulher. Grande como rainha. Verdadeira como mulher”.²⁵⁷

O dramaturgo anuncia a criação desse drama por um homem possuidor de duas qualidades: o gênio e a consciência. Notadamente, ele se relaciona a um trabalho que Hugo (1979, p.157, tradução nossa) não perde de vista: “o povo que o teatro civiliza, a história que o teatro explica e o coração humano que o teatro aconselha”.²⁵⁸ A projeção no futuro é própria de Hugo. No fim do prefácio, ele antecipa o exílio do poeta: “Amanhã ele deixará a obra feita

confrontée avec l'histoire que nous faisons ; ce serait le mélange sur la scène de tout ce qui est mêlé dans la vie.”

²⁵⁴ Utilizamos esta imagem para ilustrar que as propostas de Victor Hugo nem sempre foram muito tranquilas. Ele teve que, muitas vezes, indispor-se com as pessoas que esperavam da sua parte um outro teatro mais convencional.

²⁵⁵ “Il y a deux manières de passionner la foule au théâtre : par le grand et par le vrai. Le grand prend les masses, le vrai saisit l'individu” .

²⁵⁶ “[...] le grand dans le vrai, le vrai dans le grand, comme Shakspeare”.

²⁵⁷ “Une rainne qui soit une femme. Grand comme reine. Vraie comme femme”.

²⁵⁸ “[...] le peuple que le théâtre civilise, l'histoire que le théâtre explique, le cœur humain que le théâtre conseille”.

pela obra a fazer; ele sairá dessa multidão para entrar na sua solidão; solidão profunda”,²⁵⁹ onde pretende encontrar algo maior que qualquer partido, o povo ou a humanidade.

O sucesso ou o fracasso de *Marie Tudor* são relativos. Victor Hugo encontra-se no fogo cruzado da crítica, sobretudo das duas grandes revistas literárias: *La Revue des deux mondes* e a *Revue de Paris*. Hugo deixa o teatro por algum tempo e concentra-se na crítica literária, política e social. Em março de 1834, Victor Hugo apresenta *Literatura e filosofia misturadas*.²⁶⁰ O propósito da publicação, em dois volumes, ultrapassa o que, a primeira vista, seria uma coleção de todas as notas do escritor, feitas nos quinze anos do caminho literário e político.

O grande prefácio reproduz um artigo, apresentado na *Europa literária*, em 1833, no qual Hugo questiona sua obra e procede à auto-análise. A idéia seria de deixar para o leitor a construção de uma lógica do desenvolvimento do espírito do escritor. No entanto, é ele mesmo, Victor Hugo, quem confronta as transformações individuais e interiores, as revoluções da sociedade e da opinião política do seu tempo. Inicialmente, Hugo apresenta uma compilação de documentos, para os quais busca unidade. O escritor procura encontrar coerência psicológica, histórica, individual e universal, mediante a ordenação do material redigido ao longo de muitos anos. Na verdade, trata-se de uma tentativa de organizar fragmentos e divisões produzidos em diferentes momentos de sua vida.

A confrontação é inevitável no momento em que Victor Hugo apresenta as duas divisões: uma, “o Jornal das idéias, opiniões e leituras de um jovem jacobita em 1819; e a outra, Jornal das idéias, das opiniões, de um revolucionário em 1830”. Hugo ensaia deixar para o leitor as avaliações sobre si, mas a questão volta obrigatoriamente: “Como e por quais experiências sucessivas o jacobita de 1819 tornou-se um revolucionário de 1830?” Quando o escritor coloca-se através de perguntas, todo um texto que não foi escrito se nos apresenta a mente. Respondendo, Hugo (End. eletrônico, p.3, tradução nossa)²⁶¹ se analisa:

Há na vida de todo escritor consciencioso um momento em que sente a necessidade de contar com o passado, de classificar e datar as diversas impressões que ele guardou da forma de seu espírito em diferentes épocas; de coordenar, colocando-as francamente à luz das contradições antes superficiais que radicais de sua vida e de mostrar, se nela teve lugar, por

²⁵⁹ “Demain il quittera l' œuvre faite pour l' œuvre à faire ; il sortira de cette foule pour rentrer dans sa solitude ; solitude profonde”.

²⁶⁰ *Littérature et philosophie mêlées*.

²⁶¹ HUGO, Victor. *Littérature et philosophie mêlées*. Paris, 2009. Disponível em:

<<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-37470&I=5&M=tdm>>.Pg.3. Acesso em 15 março 2009.

quais relações misteriosas e íntimas, as idéias divergentes em aparência de sua juventude ligam-se ao pensamento único e central que pouco a pouco se libertou e que terminou por lhes assimilar todos.²⁶²

A segunda parte de *Literatura e filosofia misturadas* consiste no *Estudo sobre Mirabeau*. Ao todo, a obra nos oferece quinze anos do pensamento de Victor Hugo que mereceria, por si só, um estudo aprofundado. Sempre, cada vez mais, a obra do autor alarga-se e aprofunda-se. As transformações podem ser comparadas a um rio que se encaminha para um oceano, um “todo” infinito.

Em seis de julho, Victor Hugo publica na *Revue de Paris*, *Claude Gueux*. Não se trata exatamente de um romance, mas de uma narrativa, um discurso de defesa atinente à execução deste pobre operário parisiense, Claude Gueux. Assim Hugo ([1940?], s.p., tradução nossa) apresenta a ação:

Eu digo as coisas como elas são, deixando o leitor colher as moralidades à medida que os fatos as semeiam sobre seus caminhos. O operário era capaz, hábil, inteligente, bastante maltratado pela educação, muito bem tratado pela natureza, não sabendo ler e sabendo pensar. Um inverno, o trabalho falta. Nada de fogo nem pão no casebre. O homem, a jovem e a criança passaram frio e fome. O homem rouba. Eu não sei o que ele rouba, eu não sei onde ele rouba. O que eu sei é que desse roubo resultam três dias de pão e de fogo para a mulher e a criança, e cinco anos de prisão para o homem.²⁶³

O desenrolar da ação dramática consiste no seguinte: do roubo à prisão, da prisão ao assassinato do diretor, do assassinato à condenação e da condenação à morte. Nesse movimento, *Claude Gueux* coloca poética e realisticamente os problemas que tanto preocupavam o homem Victor Hugo: educação, penalidade e sociedade como um todo. Claude Gueux, de fato, foi executado em Troyes, em oito de junho de 1832. O escritor desenvolve a ação como uma denúncia à indiferença da sociedade. Mesmo que o triste herói

²⁶² “Il y a dans la vie de tout écrivain consciencieux un moment où il sent le besoin de compter avec le passé, de classer en ordre et de dater les diverses empreintes qu’il a prises de la forme de son esprit à différentes époques, de coordonner, tout en les mettant franchement en lumière, les contradictions plutôt superficielles que radicales de sa vie, et de montrer, s’il y a lieu, par quels rapports mystérieux et intimes les idées divergentes en apparence de sa première jeunesse se rattachent à la pensée unique et centrale qui s’est peu à peu dégagée du milieu d’elles et qui a fini par les résorber toutes.”

²⁶³ “Je dis les choses comme elles sont, laissant le lecteur ramasser les moralités à mesure que les faits les sèment sur leur chemin. L’ouvrier était capable, habile, intelligent, fort maltraité par l’éducation, fort bien traité par la nature, ne sachant pas lire et sachant penser. Un hiver, l’ouvrage manqua. Pas de feu ni de pain dans le galetas. L’homme, la fille et l’enfant eurent froid et faim. L’homme vola. Je ne sais ce qu’il vola, je ne sais où il vola. Ce que je sais, c’est que de ce vol il résulta trois jours de pain et de feu pour la femme et pour l’enfant, et cinq ans de prison pour l’homme.”

tenha sido idealizado, a narrativa é um protesto contra o sistema. Anos mais tarde, em *Os miseráveis*, Victor Hugo amplia e aprofunda o debate apresentado em *Claude Gueux*.

A proximidade com o tema proposto e a inquietação ligada às questões sociais são um dos fundamentos das narrativas de Victor Hugo. No caso do drama, a contiguidade revela-se em outro nível, menos aparente. No caso do drama histórico *Ângelo, tirano de Pádua*²⁶⁴, Hugo apresenta duas mulheres inseridas na sociedade, uma, legitimada, a outra, não. De um lado, a devota, a esposa Catarina; de outro, a cortesã, a atriz Tisbe. Frente a elas, dois homens: Ângelo, o marido, o soberano e Rodolfo, o amante, o proscrito. Os dois homens, como escreve Hugo, resumem os encontros regulares e irregulares entre homens e mulheres, circunstanciados pelo ponto de vista da sociedade. Para o desequilíbrio necessário, manifesta-se o terceiro homem, o agente invejoso, o baixo –, eterno inimigo de tudo o que está no alto. Ele é Homodei, o espião que quer se vingar de Catarina, por causa de um amor não correspondido.

Se Ângelo representa o todo poderoso, com autoridade de vida e morte sobre os outros, Rodolfo é o ser amado, o “objeto de desejo” das duas mulheres: a devota e a cortesã. Defrontando personagens femininas e masculinas, Hugo (1979, p.283-284, tradução nossa) propõe “colocar como um elo, como um símbolo, como um intercessor, como um conselheiro, o deus morto na cruz. Fixar todo esse sofrimento humano do outro lado do crucifixo”.²⁶⁵ O objeto religioso, inserido no próprio santuário, na clausura de Catarina, é a imagem de sua interioridade e de seu sofrimento.

Estruturada em três jornadas, Hugo utiliza-se, mais do que nunca, da prosa no drama. Isso talvez ocorra devido à adjacência da intriga com a situação pessoal. Não fortuitamente, a personagem da atriz Tisbe conduz a ação e torna-se a heroína da trama. Correlacionando ficção e realidade, o amor de Hugo e Juliette Drouet não é segredo. As cartas enviadas pela amante a Hugo são interceptadas por Adèle, provocando na esposa ciúme, sentimento de que o dramaturgo se aproveita para compor os diálogos. Mesmo sendo a imagem de Tisbe, Juliette não obtém o papel da personagem, designado a Mlle Mars, enquanto Catarina é interpretada por Mme Dorval. As referências biográficas jogam um papel importante na peça, já que a linguagem e o conteúdo das cartas de Juliette a Hugo estabelecem um paralelo com as falas de Tisbe.

²⁶⁴ *Angelo, tyran de Padoue*.

²⁶⁵ “[...] poser comme un lien, comme un intercesseur, comme un conseiller, le dieu mort sur la croix. Clouer toute cette souffrance humaine au revers du crucifix.”

Ângelo, tirano de Pádua estréia no Théâtre Français, em vinte e oito de abril de 1835. Testemunhas reconhecem o grande sucesso da peça e com ela, o êxito financeiro. A ambiência da peça se dá na Renascença Italiana do século XVI, onde os modos venezianos e a Sereníssima República são representados em toda sua obscura cor local. O drama romântico é conduzido pela paixão das poucas personagens e concentra-se no espaço restrito. O universo exterior tem cada vez menos lugar, e as personagens tampouco se comunicam com o mundo externo. Entretanto outras linhas de força do drama subsistem e concentram-se no caráter grotesco. O traço principal de *Ângelo*, segundo Anne Ubersfeld (2001, p.336, tradução nossa):

[...] [é] o retorno ao primeiro plano da personagem grotesca, sob uma forma atenuada, edulcorada, aquela de uma mulher, e de uma jovem bonita, personagem essencial do drama; certo, ela não se parece com Triboulet, mas possui as características do grotesco: ela é desconsiderada, desprezada, ela é atriz, mais ainda, ela foi educada na profissão de seu pai, nascida nesse mundo do teatro ligado por definição ao grotesco. (2001, p. 336, tradução nossa).²⁶⁶

Tisbe destina-se a satisfazer *Ângelo*. Afinal ela é “filha dos prazeres” e sua função é diverti-lo. A personagem grotesca torna-se trágica no momento em que sacrifica a si própria para salvar a quem ama. Rodolfo. No drama, o aspecto trágico do mal é resgatado pelo sacrifício voluntário da cortesã oprimida. Também Homodei representa um aspecto do grotesco, pois manifesta a maldade no espírito, como um instrumento do diabo em nome de Deus. O próprio *Ângelo* interpreta o grotesco tirano do terror e da morte. Ao trio grotesco, opõem-se os amantes “clássicos”. Eis as misturas no drama do autor. Como queria Hugo (1979, p.284, tradução nossa), ele mostra um drama suntuoso e doméstico:

[...] suntuoso, porque é preciso que o drama seja grande; doméstico, porque é preciso que o drama seja verdadeiro. Misturar nesta obra, para satisfazer essa necessidade do espírito que quer sempre sentir o passado no presente e o presente no passado, ao elemento eterno, o elemento humano, ao elemento social, um elemento histórico.²⁶⁷

²⁶⁶ “[...] le retour au premier plan du personnage grotesque, sous une forme atténuée, édulcorée, celle d’une femme, et d’une jeune et jolie femme, personnage essentiel du drame; certes elle ne ressemble pas à Triboulet, mais possède les caractéristique du grotesque: elle est déconsidérée, méprisée, elle est comédienne, plus encore, enfant de la balle, née dans ce monde du théâtre lié par définition ao grotesque.”

²⁶⁷ “[...] princier, parce qu’il faut que le drame soit grand; domestique, parce qu’il faut que le drame soit vrais. Mêler dans cette oeuvre, pour satisfaire ce besoin de l’esprit qui veut toujours sentir le passé dans le présent et le présent dans le passe, à l’élément éternel l’élément humaine, à l’élément social um élément historique.”

A crítica se repete, e as acusações direcionam-se ao caráter melodramático e à falta de originalidade. Nas discrepâncias de opiniões, há os que acusam Hugo de arruinar a grandeza do Teatro Francês com seu melodrama, e os que defendem o seu drama. Em vinte de julho de 1835, a peça é interrompida, desencadeando a animosidade com o diretor e o processo contra a Comédie Française.²⁶⁸

O ano de 1837 se traduz em perdas e tristezas. Hugo é tomado por profunda inquietude. Em cinco de março, comunicam-no a morte de Eugène, homem brilhante, condenado ao internamento desde 1822, em decorrências de problemas mentais. A vida privada do escritor não é satisfatória nem com Juliette nem com Mme Hugo. Se no ano anterior Hugo foi recusado duas vezes pela Academia Francesa, em julho de 1837, ele torna-se oficial da Legião de Honra. São tempos em que o escritor experimenta a ambiguidade da promoção social e da solidão depressiva.

A indisposição com a cena vigente toma conta de Victor Hugo. Contudo, ele sonha com um segundo Théâtre Français, livre da tradição clássica. O sonho de um teatro para suas peças era também o sonho de Alexandre Dumas. Nesse ínterim, Hugo e Dumas, que estavam brigados, reconciliam-se na intenção de viabilizar uma cena livre para seus dramas. Para a realização do intento, os dramaturgos contam com a proteção de Mlle Bertin e da amizade da princesa Mecklembourg, aclamada duquesa de Orleans, em maio de 1837. O Duque de Orleans, príncipe herdeiro, nega-se em deixar a monarquia presa ao lado conservador da literatura e coloca-se como o patrono do Segundo Teatro Francês.²⁶⁹

A cena para Hugo é, agora, o Théâtre de la Renaissance,²⁷⁰ instalado na sala Ventadour. Mais de três anos da última peça – *Ângelo* –, e Hugo volta-se novamente para o teatro. Para a cena livre (ou relativamente livre) desse teatro, ele escreve uma obra que representa seu ideal dramático, um drama síntese, *Ruy Blas*. O dramaturgo redige o texto em trinta e oito dias, de julho a outubro de 1838. Ele abandona o drama em prosa e apresenta a obra em 2.352 versos, divididos em cinco atos. A estréia de *Ruy Blas* acontece em oito de novembro e realiza quarenta e oito apresentações.²⁷¹ No drama histórico, Hugo contempla os últimos anos do século XVII na Espanha. *Hernani* parece ser o prólogo de *Ruy Blas*. Se, em

²⁶⁸ A Comédie é condenada a lhe pagar uma indenização em 1837. Ele também consegue – mesmo que por poucas apresentações – que duas de suas peças voltem a cartaz em 1838, no Théâtre Français: *Hernani* em fevereiro e *Marion* em março.

²⁶⁹ Sob a direção de Anténor Joly, amigo de Hugo e dono do pequeno jornal *Vert-Vert*, que sempre apoiou o “drama moderno”.

²⁷⁰ O Teatro Renascença é batizado com esse nome por Victor Hugo.

²⁷¹ Em 1841, a peça faz mais quarenta e oito apresentações. No Império de Napoleão III, a peça é interdita. Em 1872, faz cento e três apresentações. Em 1879, *Ruy Blas* entra no repertório da Comédie Française.

Hernani, Hugo apresentou uma nobreza revoltada contra a monarquia que se impunha, em *Ruy Blas*, o povo se esforça para substituir a nobreza desprezada e a monarquia enfraquecida. Para sustentar os argumentos sociais e políticos, de caracteres e modos, Hugo procede a pesquisas,²⁷² através das quais encontra os subsídios necessários.

Para a representação, Victor Hugo se ocupa com as estréias da peça e do Théâtre de la Renaissance. Ele concede especial atenção aos figurinos e aos cenários desenhados por ele nos manuscritos. Na cenografia, Hugo conta com a colaboração de Louis Boulanger. O dramaturgo empreende até mesmo algumas indicações de direção, como entonações e atitudes; propõe marcações aos atores e recusa qualquer concessão, por exemplo, a presença da tradicional rampa. Para Hugo, o teatro é ilusão, diferente de pseudo-realidade. Nesse sentido, ele escolhe seus atores. Para a estréia de seu drama e do Théâtre de la Renaissance, exige o comparecimento de Frédérick Lemaître, com quem conta para desempenhar o papel de Ruy Blas.²⁷³ O dramaturgo precisa do talento de Frédérick para revelar de imediato na cena o caráter grotesco do herói. Personagem, essa, que foi o seu grande papel, aquele que o desvencilhou dos andrajos de Robert Macaire e aquele onde mais uma vez foi um grande ator/autor.

Com relação ao espectador, Hugo não permite que se divida a platéia, nem mesmo com cadeiras numeradas, exigidas pelo público mais abastado. Ele determina que se destine a platéia e as galerias para o público popular, barulhento; para ele “o verdadeiro público, vivo, impressionável, sem preconceitos literários, assim como era preciso à arte livre”. O público do drama é tão mais inteligente e contente quando “amontoadado, misturado, confundido”, segundo Adèle, em *Victor Hugo narrado*. Pelo entendimento de Hugo, podemos imaginar a audiência da peça. O sucesso é popular, entusiasmado, incontestável, e ignora as acusações da crítica. Os partidários da tradição são hostis, mas o grande sucesso de público continua ainda depois da estréia, mesmo sem os célebres convidados. As condenações ao dramaturgo seguem com os argumentos que se baseavam na ausência de verdade histórica, na falta de moralidade, na inverossimilhança. Sobretudo, a crítica se opõe aos românticos e Victor Hugo, encabeçando as propostas do movimento, é cruelmente censurado. Balzac, por exemplo, mesmo não assistindo à peça, a chama de “uma infâmia em versos”. Gustave Planche, crítico

²⁷² Cerca de doze obras são consultadas pelo dramaturgo.

²⁷³ F. Lemaître é um ator de Boulevard. Em 1824, ele representa o ambíguo *L'Auberge des Adrets*, um absurdo melô que vive sobre a paródia e o poder satírico de seu personagem Robert Macaire. Frédérick é o inventor desse personagem grotesco e truculento. A criação, a autoria dessa figura, personagem tipificada, é própria do ator. O elemento grotesco que ele imprimia em seus personagens era o diferencial elogiado por todos.

notório de Hugo, decreta que “se *Ruy Blas* fosse aplaudido, isso seria a ruína da poesia dramática”.

No prefácio de *Ruy Blas*, de vinte e cinco de novembro de 1838, Hugo inicia a dissertação sobre as três espécies de espectadores que compõe o público no teatro: as mulheres buscam a paixão e as emoções na tragédia; os pensadores procuram os caracteres e a meditação na comédia; a multidão perscruta a ação e as sensações no melodrama. É o prazer ligado ao coração, ao espírito e aos olhos. Na sequência, Hugo (1979, p.404, tradução nossa) evidencia a lei do drama:

De fato, além dessa barreira de fogo que se chama a rampa do teatro, separando o mundo real do mundo ideal, criar e fazer viver, nas condições combinadas da arte e da natureza, os caracteres [...] do homens; nesses homens e caracteres, jogar as paixões que desenvolvem esses aqui e modificam aqueles lá; enfim, o choque dos caracteres e das paixões com as grandes leis providenciais, fazer sair a vida humana, quer dizer, os eventos grandes, pequenos, dolorosos, cômicos, terríveis, que contém para o coração o prazer que se chama o interesse, e para o espírito a lição que se chama moral: tal é o alvo do drama. Nós o vemos, o drama tem a tragédia pela pintura das paixões, e a comédia pela pintura dos caracteres. O drama é a terceira grande forma da arte, que compreende, encerra e fecunda as duas primeiras. Corneille e Molière existiriam independentemente um do outro, se Shakespeare não estivesse entre eles, dando a Corneille a mão esquerda, a Molière a mão direita. Desta maneira, as duas eletricidades opostas da comédia e da tragédia se reencontram, e a centelha que daí jorra é o drama.²⁷⁴

Para o drama, seria preciso conciliar Corneille, Molière e Shakespeare. “Não que o autor o faça”, diz Hugo, mas almeja fazê-lo. Ao pensar o sentido do drama *Ruy Blas*, Hugo reflete sob o ponto de vista da filosofia da história, de maneira profética, uma vez que a monarquia está prestes a desmoronar e a nobreza, a se dissolver.

²⁷⁴ “En effet, au delà de cette barrière de feu qu’on appelle la rampe du théâtre, et qui sépare le monde réel du monde idéal, créer et faire vivre, dans les conditions combinées de l’art et de la nature, des caractères, c’est-à-dire, et nous le répétons, des hommes ; dans ces hommes, dans ces caractères, jeter des passions qui développent ceux-ci et modifient ceux-là ; et enfin, du choc de ces caractères et de ces passions avec les grandes lois providentielles, faire sortir la vie humaine, c’est-à-dire des événements grands, petits, douloureux, comiques, terribles, qui contiennent pour le cœur ce plaisir qu’on appelle l’intérêt, et pour l’esprit cette leçon qu’on appelle la morale : tel est le but du drame. On le voit, le drame tient de la tragédie par la peinture des passions, et de la comédie par la peinture des caractères. Le drame est la troisième grande forme de l’art, comprenant, enserrant, et fécondant les deux premières. Corneille et Molière existeraient indépendamment l’un de l’autre, si Shakespeare n’était entre eux, donnant à Corneille la main gauche, à Molière la main droite. De cette façon, les deux éléctricités opposées de la comédie et de la tragédie se rencontrent, et l’étincelle qui en jaillit, c’est le drame.”

Uma parte dos nobres, a menos honesta e generosa, fica na corte. Tudo vai ser engolido, o tempo urge. É preciso se apressar, enriquecer-se, prover-se e aproveitar as circunstâncias. Só se sonha consigo mesmo. Cada um se faz, sem piedade pelo país, uma pequena fortuna particular em um canto da grande inforna pública. Sendo cortesão, ministro, todos se apressam em ser felizes e poderosos. Têm-se o espírito, depravam-se, e são bem sucedidos. As ordens do estado, as dignidades, os lugares, o dinheiro, pegam tudo, querem tudo, roubam tudo. Só se vive pela ambição e pela cupidez. Eles escondem as desordens secretas que podem engendrar a enfermidade humana sob muita gravidade exterior. E como essa vida obstinada às vaidades e aos prazeres do orgulho apresentam, como condição primeira, o esquecimento de todos os sentimentos naturais, torna-se ferozes. Quando o dia da desgraça chega, alguma coisa de monstruoso se desenvolve no cortesão sucumbido, e o homem transforma-se em demônio (HUGO, 1979, p. 405- 406, tradução nossa).²⁷⁵

Essa aspecto da nobreza é representada por dom Sallustre, enquanto o outro segmento encenado por dom Cesar, em sua prodigalidade de jovem aventureiro, filósofo que sabe “viver a vida”, Hugo discorre um dos aspectos da nobreza:

Ela tem horror aos negócios, ela não pode nada, o fim do mundo se aproxima; que fazer e por que se afligir? É preciso distrair-se, fechar os olhos, viver, beber, amar, jogar. Quem sabe? Se ainda tem um ano diante de si ? Dito isso, ou mesmo simplesmente sentido, o fidalgo toma as resoluções que se impõe, aumenta a criadagem, compra cavalos, enriquece mulheres, dá festas, paga orgia, joga, dá, vende, compra, hipoteca, compromete, devora, se livra de todos que o servem e coloca fogo aos quatro cantos de seus bens. (1979, p. 406, tradução nossa).²⁷⁶

Presenciamos a queda do indivíduo do alto da sociedade. A personagem está embaixo, onde se acomoda e se ri da ambição do parente rico e poderoso que ele compara aos ladrões. É o duplo quadro de si mesmo e da história de todas as monarquias; também, um duplo aspecto resumido nos dois primos castelhanos. Examinando essa época na Espanha:

²⁷⁵ “Une partie des gentilshommes, la moins honnête et la moins généreuse, reste à la cour. Tout va être englouti, le temps presse, il faut se hâter, il faut s’enrichir, s’agrandir et profiter des circonstances. On ne songe plus qu’à soi. Chacun se fait, sans pitié pour le pays, une petite fortune particulière dans un coin de la grande infortune publique. On est courtisan, on est ministre, on se dépêche d’être heureux et puissant. On a de l’esprit, on se deprave, et l’on réussit. Les ordres de l’état, les dignités, les places, l’argent, on prend tout, on veut tout, on pille tout. On ne vit plus que par l’ambition et la cupidité. On cache les désordres secrets que peut engendrer l’infirmité humaine sous beaucoup de gravité extérieure. Et, comme cette vie acharnée aux vanités et aux jouissances de l’orgueil a pour première condition l’oubli de tous les sentiments naturels, on y devient féroce. Quand le jour de la disgrâce arrive, quelque chose de monstrueux se développe dans le courtisan tombé, et l’homme se change en démon.”

²⁷⁶ “Elle a horreur des affaires, elle n’y peut rien, la fin du monde approche ; qu’y faire et à quoi bon se désoler ? Il faut s’étourdir, fermer les yeux, vivre, boire, aimer, jouir. Qui sait ? A-t-on même un an devant soi ? Cela dit, ou même simplement senti, le gentilhomme prend la chose au vif, décuple sa livrée, achète des chevaux, enrichit des femmes, ordonne des fêtes, paie des orgies, jette, donne, vend, achète, hypothèque, compromet, dévore, se livre aux usuriers et met le feu aux quatre coins de son bien.”

[...] vê-se mexer na sombra alguma coisa de grande, de sombrio e de desconhecido. É o povo. O povo que tem o futuro e que não tem o presente; o povo, orfão, pobre, inteligente e forte ; localizado muito baixo e aspirando muito alto; tendo sobre o peito as marcas da servidão e no coração as premeditações do gênio; o povo, valete dos grandes senhores, apaixonado em sua miséria e sem sua abjeção, da única figura que, no meio desta sociedade desmoronada, representa para ele, num divino brilho, a autoridade, a caridade e a fecundidade. O povo será Ruy Blas. (1979, p.407, tradução nossa).²⁷⁷

Ruy Blas está apaixonado por uma figura descrita como “uma pura e luminosa criatura uma mulher, uma rainha”. Ela está acima dos três homens, mas que de cima olha para baixo, para Ruy Blas, o povo; por sua vez, ele olha para o alto, para a rainha. As três personagens masculinas do drama poderiam, segundo Hugo, ser personificadas e resumidas conforme os gêneros: Dom Salluste, o drama; dom César, a comédia ; Ruy Blas, a tragédia. Enquanto o drama amarra a ação, a comédia a complica e a tragédia a resolve.²⁷⁸ Victor Hugo (1979, p.408, tradução nossa) resume as idéias: “O sujeito filosófico de *Ruy Blas* é o povo, aspirando as regiões elevadas; o sujeito humano um homem que ama uma mulher; o sujeito dramático, um laçao que ama uma rainha”.²⁷⁹

Pelos comentários de Hugo, notamos, na obra, que a abundância de detalhes está ligada à viagem à Espanha e à estadia no Colégio dos Nobres, durante a infância com seus irmãos. Mas essa seria uma outra história, aquela da memória do autor, da lembrança de Eugène, o irmão morto. Anne Ubersfeld (2001, p. 397-398, tradução nossa) considera que o *eu* de Hugo começa a se escrever mais claramente em *Ruy Blas*: “Tudo se passa como se fizesse no interior da obra dramática um tipo de retorno ao eu lírico.[...] Como se o eu escritor desesperado por suturar a fratura do eu pela escritura dramática, se apoiasse sob a experiência vivida, reintroduzindo no texto, como de contrabando, os elementos do passado”.²⁸⁰

²⁷⁷ “[...] on voit remuer dans l’ombre quelque chose de grand, de sombre et d’inconnu. C’est le peuple. Le peuple, qui a l’avenir et qui n’a pas le présent ; le peuple, orphelin, pauvre, intelligent et fort ; placé très bas, et aspirant très haut ; ayant sur le dos les marques de la servitude et dans le cœur les préméditations du génie ; le peuple, valet des grands seigneurs, et amoureux, dans sa misère et dans son abjection, de la seule figure qui, au milieu de cette société écroulée, représente pour lui, dans un divin rayonnement, l’autorité, la charité et la fécondité. Le peuple, ce serait Ruy Blas.”

²⁷⁸ Para Hugo, os três gêneros são as três formas soberanas da arte.

²⁷⁹ “Le sujet philosophique de Ruy Blas, c’est le peuple aspirant aux régions élevées; le sujet humain, c’est un homme qui aime une femme; le sujet dramatique, c’est un laquais qui aime une reine”.

²⁸⁰ “Tout se passe comme si se faisait à l’intérieur de l’oeuvre dramatique une sorte de retour au *moi lyrique*. [...] Comme si le Je-écrivain, désespérant de suturer la fracture du moi par l’écriture dramatique, s’appuyait sur l’expérience vécue, réintroduisant dans le text, comme de contrebande, les éléments du passé.”

O “passado” é presente para o poeta. Pelo mito ele revive. Baseando-se na história do irmão gêmeo do rei em a *Máscara de ferro*, Hugo trabalharia com um tema que, de uma forma ou outra, ele vem abordando em suas obras desde *O rei se diverte* e *Lucrecia Borgia: Os gêmeos*,²⁸¹. Dizemos trabalharia, porque a peça que o dramaturgo começa a escrever em julho de 1839 é interrompida no terceiro ato, em vinte e três de agosto. O gêmeo de Luis XIV empresta a Hugo o tema dos irmãos gêmeos, dos crimes na monarquia, da fraternidade nefasta entre Caim e Abel; um projeto que vinha de 1830. Mas o drama revela a crise relacionada com os problemas literários da obra. Hugo escreve à Adèle – em Villequier – queixando-se que se encontra sozinho e cansado. Ele parte em viagem ao Reno, à Suíça e ao sul da França. Essa viagem “toma o valor de um símbolo: é o adeus de uma fórmula dramática.” (MOREAU, 1950, p. 831, tradução nossa).²⁸²

O drama seguinte renova a obra de Hugo: *Os Burgraves*.²⁸³ A mudança de paradigmas faz com que o autor envelheça as personagens. Ali estão os velhos titânicos com suas barbas vermelhas na cena da *Comédie Française*. O drama é representado em sete de março de 1843, e mesmo com uma estréia louvável, a peça acaba por fracassar na curta temporada. A crítica não demora em se posicionar. Eles são os adversários que usam do “bom senso” para exercitar-se contra os românticos. Hugo escreve um drama épico qualificado de trilogia, no qual coloca de forma diferente oposições sobre revolta e legitimidade, ordem e liberdade. “Nessa história de fratricídio defeituoso, os dois irmãos se encontram na velhice e termina na reconciliação e no perdão. Hugo acertava enfim o problema da luta fraternal que o obsedava em *Os gêmeos*” (UBERSFELD, 1992, p. 587, tradução nossa).²⁸⁴ Se após os três atos da peça abandonada para o silêncio como resposta, depois de *Os Burgraves*, Hugo reage ao “teatro” com a sua renúncia.

Ainda em 1839, no abandono da peça *Os gêmeos*, Hugo empreende uma viagem de dois meses. Em setembro, do alto do Rigi, diante dos Alpes suíços, o escritor compara as montanhas ao “oceano monstruoso, congelado no meio de uma tempestade”. É impressionante o olhar que ele lança sobre a paisagem, para nós, indescritível. Das montanhas e sobre picos e vales nevados, ele viu as “ondas de um mar revoltado em tempestade”. Depois, alcançando o Mediterrâneo, o poeta fala do oceano, “que inteiro sob o sol, sente a unidade

²⁸¹ *Les Jumeaux*.

²⁸² “[...] prend la valeur d’un symbole: c’est l’adieu à une formule dramatique”.

²⁸³ *Le Burgraves*. Antigo dignitário, senhor de burgos na Alemanha.

²⁸⁴ “Dans cette histoire de fratricide manqué où les deux frères se retrouvent dans leur vieillesse, et qui se termine dans la réconciliation et le pardon, Hugo réglait enfin le problème de la lutte fraternelle qui l’obsédait dans *Les Jumeaux*”.

inexprimível que está no fundo de sua beleza”. As idéias são claras: o oceano é, para Hugo, um objeto estético e filosófico. Na volta da excursão, Hugo traz consigo uma infinidade de imagens e histórias que o fará voltar ao Reno em outubro do ano seguinte. Hugo segue como peregrino apaixonado, viaja de barco, de carro e a pé, sempre acompanhado de Juliette. Ele visita ruínas, tumbas, bibliotecas, rotas sonhadas, monumentos antigos e deixa suas impressões em palavras, em desenhos, caricaturas, pinturas, narrativas, em cartas para Adèle, como “o jornal de um pensamento mais ainda que de uma viagem”.

Em viagem também escuta por eco os conflitos sociais e políticos externos. Paris pode ser vista de longe e o deslocamento exercita o “olhar de estrangeiro” do escritor. *O Reno*,²⁸⁵ publicado em janeiro de 1842, em dois volumes, é a narrativa da viagem. Trata-se de uma obra literária e também política. Ao aprofundar-se nas questões ligadas ao Reno, Hugo acaba persuadido a se envolver nos grandes problemas da Tribuna. No prefácio, ele aproxima França e Alemanha e define uma posição conciliadora entre os dois países frente aos recentes conflitos europeus. Para ele, “o Reno é bem mais francês do que pensam os alemães” e que “os alemães são muito menos hostis à França do que acreditam os franceses”. Confirma, ainda, que se não fosse francês, queria ser alemão.

Viajar anualmente²⁸⁶ durante meses é a maneira de renovar-se, de experimentar, exercitar o imaginário, deter-se sob diferentes arquiteturas, ruínas, tempos, paisagens, costumes, espaços, histórias. A inquietude o provoca a partir, impondo-lhe outras direções e inspirações. O poeta viaja em busca, por lugares que provocam sua imaginação. Assim, ele foi à Bretanha em 1834, à Picardia e Normandia em 1835, à Bretanha e, novamente, à Normandia em 1836, à Bélgica e ao norte da França em 1837. Em 1839, Hugo encontra o “gênio do Reno” e a arte do poeta alarga-se até a Alemanha onde ele renova o interesse pela Idade Média. Eis o mergulho numa época e num lugar bem mais tenebroso e fantástico que a Paris de *Os miseráveis*. Em *o Reno* estão as lembranças, descrições, gracejos, trocadilhos, anotações de geografia e história, crítica de arte, epopéia, conto compõe a grande obra. Os adversários o acusam: demasiado lírico e familiar. As críticas – excessivo, superabundante, transbordante – são elogios para o gênio universal que é Victor Hugo. No prefácio, o escritor desdobra ainda mais o seu livro, comparando-o ao próprio rio, que vai recolhendo por onde passa as paisagens naturais, industriais, culturais; histórias reais e fantasiosas:

²⁸⁵ Victor Hugo. *Le Rhin*. Paris, 2009. Disponível em: <<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-37468&I=1&M=tdm>>. Acesso em 13 março 2009

²⁸⁶ Hugo viaja anualmente desde 1834, sempre com Juliette Drouet.

Essa obra, que tem um rio por sujeito, se produziu, por uma coincidência bizarra, por si mesmo, espontaneamente e naturalmente à imagem de um rio. Ele começa como um riacho; atravessa um barranco perto de umas choupanas, sob uma pequena ponte de um arco; contorna o albergue da vila, o rebanho no prado, a galinha na moita, o camponês na vereda; depois ele se estende; ele toca um campo de batalha, uma planície ilustre, uma grande cidade; ele se desenvolve, ele se enfia nas brumas do horizonte, reflete as catedrais, visita as capitais, atravessa as fronteiras e, depois de refletir as árvores, os campos, as estrelas, as igrejas, as ruínas, as casas, os barcos e as velas, os homens e as idéias, as pontes que ligam dois vilarejos e as pontes que ligam duas nações, ele encontra, enfim, como o alvo de seu curso e o termo de seu alargamento, o duplo e profundo oceano do presente e do passado, a política e a história.²⁸⁷

O Reno é um sujeito estético, onde Hugo se nutre de sensações, de cores, sons, fragrâncias, lembranças, de vozes e murmúrios das águas. Também sujeito histórico, político e filosófico, o Reno banha as fronteiras do pensamento do escritor. As visões transformam-se em palavras, narrativas descritivas e críticas, acompanhadas de desenhos nas margens do papel. Lá estão os raios de luz e as sombras da viagem; viagem lírica, narrativa das mais completas, herança do Romantismo. *O Reno* é um “livro-rio”, diz Hugo.

A volta de Hugo a Paris coincide com o retorno das cinzas de Napoleão. Os funerais são celebrados em quinze de dezembro de 1840 e o poeta exalta em marcha fúnebre a glória de Bonaparte em *O retorno do Imperador*. Em sete de janeiro de 1841, a fama dignifica também Victor Hugo, eleito à Academia francesa. Na narrativa de *O Reno*, publicada em janeiro de 1842, não faltam as escadas por onde subiram ou desceram reis e ilustres. A escada simbólica, presente em quase todos os dramas do dramaturgo, está também na cena de *Os Burgraves*, de 1843. Hugo parece entender bem sobre ascender e descender. Com a peça, chega o fracasso, o silêncio e a viagem aos Pirineus e à Espanha. De julho a setembro, ele reencontra esse país que tantos sentimentos, lembranças, histórias, impressões, lhe despertam. Todavia, nada tão forte e terrível quanto uma notícia que vem de longe, por jornal, a morte da filha preferida Léopoldie. Afogada com o marido no Rio Sena, a amada filha traz mais uma

²⁸⁷ “[...] cet ouvrage, qui a un fleuve pour sujet, s’est, par une coïncidence bizarre, produit lui-même tout spontanément et tout naturellement à l’image d’un fleuve. Il commence comme un ruisseau ; traverse un ravin près d’un groupe de chaumières, sous un petit pont d’une arche ; côtoie l’auberge dans le village, le troupeau dans le pré, la poule dans le buisson, le paysan dans le sentier ; puis il s’éloigne ; il touche un champ de bataille, une plaine illustre, une grande ville ; il se développe ; il s’enfonce dans les brumes de l’horizon, reflète des cathédrales, visite des capitales, franchit des frontières, et après avoir réfléchi les arbres, les champs, les étoiles, les églises, les ruines, les habitations, les barques et les voiles, les hommes et les idées, les ponts qui joignent deux villages et les ponts qui joignent deux nations, il rencontre enfin, comme le but de sa course et le terme de son élargissement, le double et profond océan du présent et du passé, la politique et l’histoire.”

morte para a vida de Victor Hugo. A morte sempre o acompanha, já que é ele a receber o adeus de todos seus entes queridos.

Mais alguns anos passados, Hugo discursa na Câmara dos Pares.²⁸⁸ Como afirma, posteriormente, ele mesmo gostaria de tê-los calado. As forças do século e de seu espírito impulsionam-no às ações – e aí sim, de força política e engajamento democrático – que o levarão ao exílio. No movimento da história do homem poeta, experimentamos os “fluxos e refluxos”, das arrebentações e repuxos, signos do caráter cíclico da vida. Refletindo a nossa trajetória por *Victor Hugo, o homem oceano*, concentramos uma imagem de *O Reno*, para contemplar em música e poesia, o caminho que liga os Alpes ao oceano: o rio desce, tal como a humanidade, das altas, inacessíveis e imutáveis idéias para o acessível, largo, eterno movimento, insondável, porém navegável oceano.

Você sabe, eu o digo seguidamente, eu amo os rios. Os rios carregam as idéias tão bem como as mercadorias. Tudo tem seu papel magnífico na criação. Os rios, como imensos clarins, cantam ao oceano a beleza da terra, a cultura dos campos, o esplendor das cidades e a glória dos homens (End. eletr., p.198, tradução nossa).²⁸⁹

²⁸⁸ Chambre des pairs.

²⁸⁹ HUGO, Victor. *Le Rhin*. Paris, 2009. p.198. Disponível em: <<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-37468&I=201&M=tdm>>. Acesso em 13 março 2009. T.L. Carta XIV. “Vous savez, je vous l’ai dit souvent, j’aime les fleuves. Les fleuves charrient les idées aussi bien que les marchandises. Tout a son rôle magnifique dans la création. Les fleuves, comme d’immenses clairons, chantent à l’océan la beauté de la terre, la culture des champs, la splendeur des villes et la gloire des hommes.”

4 ATO II
LUCRÉCIA BÓRGIA:
UM CAMINHO POSSÍVEL

ATO II – A DUPLA
PRIMEIRA PARTE
CENA 2
DOM ALFONSO, LUCRÉCIA BORGIA.

1- LUCRÉCIA, *entrando com impetuosidade.*

Meu senhor, meu senhor, isso tudo é indigno, é odioso, é infame. Alguém do vosso povo, – sabeis disso, dom Alfonso? – acaba de mutilar o nome da vossa esposa, gravado embaixo dos meus brasões de família na fachada do vosso próprio palácio. A coisa foi feita em pleno dia, publicamente, por quem? Eu o ignoro, mas é bem injurioso e bem temerário. Fizeram de meu nome um letreiro de ignomínia, e vossa plebe de Ferrara, que é a mais infame plebe da Itália, Monsenhor, está aqui, zombando ao redor do meu brasão como num pelourinho. Será que vós imagineis, Dom Alfonso, que eu me conforme com isso, e que eu não preferiria morrer de uma só vez com um golpe de adaga do que morrer mil vezes com a picada envenenada do sarcasmo e das piadas? Por Deus, senhor, tratam-me como uma estrangeira na vossa senhoria de Ferrara! Isso começa a me cansar, e eu vos vejo com o ar tão gracioso e tão tranquilo enquanto se arrasta pela sarjeta da vossa cidade o renome de vossa esposa, dilapidado pela injúria e pela calúnia. É preciso uma reparação clamorosa para mim, eu vos previno, senhor duque. Preparai-vos para fazer justiça. É muito sério o que está acontecendo aqui, vede? Pensai, por acaso, que não tenho a estima de ninguém no mundo, e que meu marido pode se dispensar de ser meu cavaleiro? Não, não, Monsenhor, quem esposa protege. Quem dá a mão dá o braço. Eu conto com isso. Todos os dias são novas injúrias, e nunca vos vejo comovido. Porventura essa lama que me cobre não vos enlameia também, Dom Alfonso? Vamos, pela minha alma, enfurecei-vos, então, um pouco, que eu vos veja, uma vez na vossa vida, defender-me, senhor. Sois apaixonado por mim, dizei alguma vez! Que o sejais de minha glória. Sois ciumento? Que o sejais de meu renome! Se eu dobrei com os meus dotes vossos domínios hereditários; se com o matrimônio eu vos trouxe, não somente a rosa de ouro e a benção do Santo Pai, mas aquilo que mais conta no mundo, Sienna, Rimini, Cesena, Spoleto e Piombino, e mais cidades onde vós tínheis somente castelos, e mais ducados onde tínheis somente baronatos; se eu fiz de vós o nobre mais poderoso da Itália, não é motivo, senhor, para que deixeis vosso povo me menosprezar, me escarnecer e me insultar; para que

vós deixeis vossa Ferrara mostrar com o dedo a toda a Europa vossa esposa mais desprezada e mais rebaixada que a servente dos criados dos vossos palafreiros; não é um motivo, digo, para que vossos súditos não me possam ver passar sem dizer: – Ha! essa mulher!... – Ora, eu vos declaro, senhor, eu quero que o crime de hoje seja investigado e notavelmente punido, ou eu me queixarei ao papa, eu me queixarei ao Valentino que está em Forli com quinze mil homens de guerra; e vejamos, agora, se vale a pena levantar-vos de vossa poltrona.

2- DOM ALFONSO

Senhora, o crime do qual vos queixais me é conhecido.

3- LUCRÉCIA

Como, senhor! O crime vos é conhecido, e o criminoso não foi descoberto.

4- DOM ALFONSO

O criminoso foi descoberto.

5- LUCRÉCIA

Viva Deus! Se ele foi descoberto, por que não foi preso?

6- DOM ALFONSO

Ele foi preso, senhora.

7- LUCRÉCIA

Pela minha alma, se ele foi preso, por que ainda não foi punido?

8- DOM ALFONSO

Ele será. Primeiro, eu quis ter vossa opinião sobre o castigo.

9- LUCRÉCIA

Fizestes muito bem, monsenhor. Onde ele está?

10- DOM ALFONSO

Aqui.

11- LUCRÉCIA

Aqui! – É preciso um exemplo, entendeis, senhor? É um crime de lesa-majestade. Esses crimes fazem cair a cabeça de quem os concebe e a mão de quem os executa. – Ah, ele está aqui. Eu quero vê-lo.

12- DOM ALFONSO

É fácil.

Chamando. – Batista!
O porteiro reaparece.

13- LUCRÉCIA

Ainda uma palavra, senhor, antes que entre o culpado. – Seja quem for esse homem, seja ele de vossa cidade, seja ele de vossa casa, Dom Alfonso, dai-me vossa palavra, de duque coroadado, que ele não sairá daqui vivo.

14- DOM ALFONSO

Eu vos dou. – Eu vos dou a minha palavra, entendestes bem, senhora?

15- LUCRÉCIA

Está bem. E, sem dúvida, eu entendo. Trazei-o agora, quero eu mesma interrogá-lo. – Meu Deus! Que foi que eu fiz a essa gente de Ferrara para me perseguirem assim.

16- DOM ALFONSO, *ao porteiro.*
Faça entrar o prisioneiro.

A porta do fundo abre-se. Aparece Gennaro desarmado entre dois guardas portando alabardas. No mesmo momento, Rustighello sobe a escada do pequeno compartimento à esquerda, atrás da porta escondida. Ele tem na mão a bandeja com os frascos dourado e prateado e os dois copos. Ele põe a bandeja sobre o apoio da janela, tira sua espada e coloca-se atrás da porta.

CENA 3
OS MESMOS, GENNARO.

1- LUCRÉCIA, *à parte.*
Gennaro!

2- DOM ALFONSO, *aproximando-se dela, baixo e com um sorriso.*
Conheceis esse homem?

3- LUCRÉCIA, *à parte.*
É Gennaro! – Que fatalidade, Meu Deus!
Ela o olha com angústia. Ele desvia os olhos.

Eis que estamos frente a frente ao drama, à personagem a ser representada, quando tudo está por ser desvelado. O drama, analisado. A personagem, descoberta e construída pelo ator. Como numa sinfonia, ele faz parte da composição específica do espetáculo teatral, concomitantemente, ele é responsável por uma composição própria que interage com as outras composições da cena. Diante dos possíveis caminhos que se apresentam, o ator questiona-se: por onde começar uma leitura? O princípio não precisa, obrigatoriamente, dar-se pelo início. Sim, podemos estabelecer o começo pelo fim²⁹⁰ ou pelo meio. Começamos a nossa leitura jogando com o texto, subvertendo-o, ao invés de obedecê-lo.

A trama da peça, que passa de uma situação a outra, de uma fala a outra, respeita uma cadeia lógica de dimensão horizontal da vida da personagem. Ela conduz ao fim da ação, ao fim da personagem, à morte. Em uma leitura linear, o caráter diacrônico marca a sucessão de acontecimentos organizados pelo autor. Mas, no processo de criação do ator, aciona-se uma energia criativa que não se entrega ao caminho mais fácil. O ator não se permite escoar em

²⁹⁰ Ver *Para trás e para frente*, de David Ball.

direção ao abismo, enquanto que a linha de ações leva ao fim inevitável. O ator luta, desagrega, desorganiza a ordem inicial e confere uma nova disposição à sua leitura. Dessa forma, ele torna-se autor da “nova” composição.

Falamos em composição e, igualmente, em decomposição. Ao principiar a leitura de um texto, abordando uma cena que não a primeira, o ator encontra liberdade em discorrer ao passado ou ao futuro. Ele constrói, assim, outras relações entre as partes. Esfolha o texto, embaralha fragmentos. Na ação do ator, tudo fica por ser recriado. Nessa recriação do texto, requisita-se uma sensibilidade diferenciada, uma energia própria ao ator/autor é exigida. Em cada folha, ficam marcas, impressões, indícios na busca constante de outra(s) lógica(s). Quando uma frase é lançada e ainda não recuperamos a situação de enunciação, há um estranhamento que provoca outros sentidos. A enunciação sem passado e sem futuro pede um elo, seja de causa ou de consequência. As palavras, as frases, os signos querem se relacionar, situar-se, explicar-se. Uma frase luta por ser diálogo. É o teatro, por natureza, dialógico em todos os seus aspectos.

Ao dispor das cenas, a princípio fora de uma ordem, quando abre uma página ao acaso, escolhe uma frase descontextualizada, ou uma cena fora da sequência, o ator é impelido a buscar os referentes, as circunstâncias, a situação de enunciação, enfim, ele esforça-se em descobrir respostas. Primeiro, experimenta estranheza em começar por uma cena do meio da peça e, então, contrariando as leis, rompe com o processo “início-meio-fim”, opõe-se à automatização de determinados procedimentos, encontra a percepção particular do objeto, uma visão singular do drama, da personagem, que estimula a energia criadora.

Ao ator, interessa dispor do máximo de forças perceptivas, importa aguçar sua curiosidade e impelir sua capacidade a associar. A gana em organizar o caos excita a fantasia, mas na desordem, na alteração do texto, ele investiga os detalhes e examina as particularidades, reflete sobre as conexões entre as partes e com o todo. Enfim, ele redescobre e recompõe o texto.

No processo de decomposição e recomposição do drama histórico *Lucrecia Borgia*, de Victor Hugo, mantemos uma visão do alto, da grande estrutura do drama e do desenvolvimento das personagens. O ponto de vista abrange o “todo” da obra e o detalhe das partes. A visão do papel, em sua inteireza, implica no conhecimento da trama, no desenvolvimento das ações, nas relações entre as personagens e no alcance dos temas. Portanto, a leitura afirma-se pelo conhecimento da ação dramática e reconhecimento das ideias e temas que deram origens ao drama.

A análise lógica da ação proporciona a compreensão da peça e da personagem através da linha de ações, dirigidas do passado ao futuro e que evolui lógica e progressivamente, projetando-se rumo ao objetivo específico em cada unidade, dentro de cada cena. Em relação ao propósito, é preciso selecionar a ação e a motivação correspondente. Para Stanislavski (2001, p.141), “cada objetivo deve trazer em si a gênese da ação, e deve ser expresso através de um verbo ativo, no infinitivo”. Através de uma sequência de objetivos chegamos ao superobjetivo do drama. É ele que dá origem a todas as ações da personagem, aos pensamentos criativos e sentimentos do ator. Stanislavski (2001, p. 176) sustenta que o “superobjetivo caracteriza a idéia básica, o cerne que deu origem ao impulso de escrever uma peça”.

Por outro lado, a análise do texto pode girar em torno do tema de que trata o discurso da personagem. Jurij Alschitz, em *A matemática do ator*, desenvolve seu método em torno da análise temática, cujos temas principais e secundários encontrados no drama são desenvolvidos, entrelaçados e alternados. Da mesma forma que fazemos uma composição de ações, podemos proceder a uma composição temática. Ou seja, em vez de seguirmos uma linha de ações físicas, percorremos uma linha de assuntos. Segundo Alschitz (2004, p.29, tradução nossa):

A pergunta que o ator deve se fazer é a seguinte: qual tema pretende afrontar o meu personagem com este ou aquele discurso? Qual é o objeto da sua investigação? Quando pronuncio em cena essas palavras, qual tema estou desenvolvendo em realidade?²⁹¹

Para ele, o tema é o objeto primeiro da análise do papel, pois está na origem do texto. Logo, o tema principal torna-se explícito através do texto, da ação, da atmosfera. Encontramos, por conseguinte, a linha temática no campo semântico²⁹² da personagem. Há uma dramaturgia temática e, em seu desenvolvimento, os temas alternam-se. “O ator deve chegar a ver o próprio papel como um enredo de temas, entrecruzados um com o outro” (2004, p.29, tradução nossa).²⁹³ Ao identificar os temas e sua composição, destinamos a eles um título. Temas e títulos estão cheios de energia para nós que viemos de uma longa e

²⁹¹ “La domanda che ora l’attore si deve porre è la seguente: ‘quale tema intende affrontare il mio personaggio con questo o quel suo discorso? Qual è l’oggetto della sua indagine? Quando pronuncio in scena queste parole, quale tema sto svolgendo in realtà?’”

²⁹² Chamamos de campo semântico a área coberta, no domínio da significação, por uma palavra ou um grupo de palavras da língua.

²⁹³ “L’attore dovrebbe arrivare a vedere il proprio ruolo come un intreccio di temi, incrociati l’uno con l’altro”.

profunda viagem pela vida de Victor Hugo e pelas suas obras. Os temas, em *Lucrecia Borgia*, nutrem-se na própria poesia do autor, suas narrativas, seus dramas, seus manifestos, e encontram raízes nas mais íntimas questões do escritor. O volumoso material, apresentado no ato I, revela a riqueza de temas e a intensa potência a ele imanescentes.

No entanto, ao criar personagens, o ator concede expressão tanto às ações quanto às potencialidades temáticas. A ação – como ela se estrutura em seu conjunto de processos de transformações psicológicas e morais da personagem –, e os temas do drama são revelados no seu desenvolvimento, no seu caminho, se podemos dizer. Nesse sentido, nossa busca é dupla, pois a análise do texto que propomos está centralizada na ação da personagem e em torno do tema de que trata seu discurso.

Há métodos possíveis, caminhos e escolhas, quando abordamos o texto dramático. Seguimos uma trajetória que nos leva de uma ação a outra, um tema a outro, e nossa intenção é trazer para a narrativa a reflexão da leitura. Quando narramos na terceira pessoa o caminho da ação e levantamos a sequência de temas, iluminam-se as idéias do autor, abrindo o espaço necessário no “mundo possível” da peça para a criação do ator /autor.

4.1 Um fragmento: Ato II, Parte I, Cenas 2 e 3

Concretizaremos nossa intenção, tendo como ponto de partida o ato II, parte I, cenas 2 e 3. Há duas personagens em cena: dom Alfonso e Lucrecia Borgia. Quando lemos, na didascália, o nome “Lucrecia Borgia”, a figura histórica se faz presente e, com ela, alguns referentes de conhecimento comum imediatamente são acionados em nossa mente: “a filha do papa”, “o incesto”, “a envenenadora”, “a mulher vingativa”, “a criminosa”. Ao mesmo tempo, sabemos que essas temáticas estão ligadas ao mito de Lucrecia Borgia e não obrigatoriamente à sua figura histórica. Decidimos por “arquivar” esses referentes para que eles não intervenham na leitura do drama. É fundamental não julgar as figuras históricas, os mitos e as personagens. É a trama do drama que nos mostrará a imbricação desses três aspectos – a figura histórica, o mito e a personagem. Os caracteres da personagem, traços físicos,

psicológicos ou morais, estão ligados à ação dramática.²⁹⁴ Revelam-se, também, através do discurso, da fala, sejam suas ou de outras personagens.²⁹⁵

Voltamos nosso olhar para o texto, deparamo-nos com a prosa – e não o verso²⁹⁶ –, numa longa fala de Lucrecia, e indagamo-nos tanto sobre a prolixidade da personagem quanto sobre o vigor de suas palavras. O diálogo parece mais um monólogo. O tamanho da fala revela aspectos da relação que Lucrecia mantém com dom Alfonso. Mas antes, há a rubrica: “*entrando com impetuosidade*”. Ora, a personagem não estava em cena e quando ela entra, com ímpeto, já revela um estado de tensão. Ela move-se com energia, impulso necessário para a ação. Perturbada, Lucrecia queixa-se ferozmente para dom Alfonso, seu marido, de “alguém do povo” que acaba de “mutilar” seu nome. Ela aponta uma direção objetiva nascida da vontade contra uma determinada ação, ou melhor, contra que a praticou. As informações são passadas através da fala acusatória que contagia o ambiente como se estivesse em uma tribuna.²⁹⁷

A acusação é grave: alguém caluniou o ilustre nome, gravado na fachada do palácio, juntamente com os seus “brasões de família”. A dimensão da personagem se traduz na família e nos seus brasões: os Borgia. Lucrecia não admite a injúria, a desonra feita com seu nome e responsabiliza a “plebe de Ferrara” pelo acontecido. Estamos na Itália, em Ferrara, no início do século XVI. Arrogante, Lucrecia questiona dom Alfonso, reclama uma “reparação clamorosa” e “previne”, ou melhor, exige que ele faça justiça. Um ritmo intenso se impõe no momento em que ela se direciona ao duque Alfonso, e não lhe concede espaço para resposta. A personagem revela um caráter “melodramático”, expresso nas preferências entre morrer “rapidamente com um golpe de adaga” a “mil vezes com a picada envenenada do sarcasmo e das piadas”; e manifesto no protesto de que seu nome está sendo “arrastado pela sarjeta”. Lucrecia não se conforma com a situação e repudia o tratamento de estrangeira a ela dispensado em Ferrara. Queixa-se ao marido e, ao mesmo tempo, cobra-lhe uma postura, já que não o vê comovido com os ultrajes contra sua pessoa: “Porventura, essa lama que me cobre não vos enlameia também, dom Alfonso?”. As imagens da “sarjeta”, da “lama”, localizam seu nome no “baixo material”. Ao marido furiosamente interpelado e questionado, fecham-se todas as possibilidades de defesa.

²⁹⁴ Ver a Poética de Aristóteles, que diz serem os caracteres subordinados à ação.

²⁹⁵ Uma personagem é seguidamente apresentada e revelada pelas outras.

²⁹⁶ Ver a *Comunicação* de Claude Millet, “Poética do drama em prosa”, apresentada no *Grupo Hugo*, em 17/03/2007.

²⁹⁷ Como propõe Victor Hugo no prefácio do drama: “o teatro é uma tribuna”.

Mudando a tática, a fim de provocar a ação de dom Alfonso, Lucrecia lhe dirige um encadeamento de perguntas: “Sois apaixonado por mim? [...] Sois ciumento?”. Não há pausa, silêncio da parte dela ou escuta, somente a força progressiva da ação. Ela se prevalece, admoesta o marido lembrando-lhe os bens trazidos consigo pelo casamento: cidades, títulos, poder. Lucrecia o acusa de deixar o povo desprezar e escarnecer seu nome. A culpa, imputada ao esposo, decorre de permitir a Ferrara mostrar a toda a Europa sua “esposa mais desprezada e mais rebaixada que a servente dos criados dos [...] palafreiros”.

Na situação em que se encontra, no ponto mais baixo da hierarquia, como afirma, percebemos que seu discurso está em dissonância com o tom imperativo usado, por exemplo, quando declara ao senhor duque: “eu quero que o crime de hoje seja investigado e notavelmente punido”. Também, quando ameaça se queixar ao papa ou a Valentino,²⁹⁸ que com seus “quinze mil homens de guerra” a salvarão da desonra. Assim, revela-se Lucrecia, filha e irmã mimada, de cujo lado estão os poderes maiores: Estado e Igreja. Filha do papa, soberba, ao finalizar sua fala, mostra-se sarcástica: “e vejamos, agora, se vale à pena levantar-vos de vossa poltrona”.

Só então, dom Alfonso pronuncia: “Senhora, o crime do qual vos queixais me é conhecido” (II,I,2,f.2). A partir dessa réplica, trava-se um dinâmico diálogo entre os dois. As frases curtas contrastam com o pseudodiálogo anterior e sinalizam um acerto entre marido e mulher. O criminoso foi descoberto e preso. Ele não escapará à punição exemplar. Dom Alfonso diz: “Primeiro, eu quis ter vossa opinião sobre o castigo” (II,I,2,f.8). Ao qual ela dá o veredicto: “É preciso um exemplo, entendeis, senhor? É um crime de lesa-majestade. Esses crimes fazem cair a cabeça de quem os concebe e a mão de quem os executa” (II,I,2,f.11). Expressada a raiva, a desmedida transforma-se “hybris”.²⁹⁹ Lucrecia Borgia não se encontra sob a vontade dos deuses gregos, no entanto, usamos a nomenclatura devido ao caráter do momento. Ela está cega, o desejo de vingança sobrepuja a razão. Antes de o prisioneiro entrar, Lucrecia pede ainda uma confirmação: “senhor, antes que entre o culpado. – Seja quem for esse homem, seja ele de vossa cidade, seja ele de vossa casa, dom Alfonso, dai-me vossa palavra, de duque coroado, que ele não sairá daqui vivo” (II,I,2,f.13).

“Eu vos dou. – Eu vos dou a minha palavra, entendestes bem, senhora?” (II,I,2,f.14), assegura dom Alfonso. O prisioneiro entra na cena 3, e Lucrecia o reconhece: “Gennaro”, diz ela à parte. Dom Alfonso aproxima-se da mulher, fala baixo e com um sorriso no rosto:

²⁹⁸ Referente ao título do irmão Cesar Borgia, duque de Valentino.

²⁹⁹ “Desmedida, violência”.

“Conheceis esse homem?” (II,I,2,f.2). À parte, ela responde: “É Gennaro! – Que fatalidade, Meu Deus!” (II,I,2,f.3). O aparte dirige-se ao espectador e é uma instância do *eu* da personagem e do *eu* de cada indivíduo do público. Ao lançar o foco e a frase diretamente às testemunhas da ação, ela está trazendo à consciência de todos, inclusive à sua, o seu erro, a falha trágica. Se na tragédia grega o erro trágico concerne, somente, ao erro de juízo, aqui no drama, não conseguimos separá-lo do erro moral. A situação que Lucrecia enfrenta é trágica.

Quando Lucrecia exclama “Que fatalidade”, ela refere-se às forças que conduziram àquele momento, portanto, ao destino. Ao reconhecer Gennaro e expressar contrariedade em relação à pena imposta, sobre a qual ela foi responsável, a duquesa Lucrecia muda de atitude e tenta até o fim da cena reverter a condenação. Lucrecia intercede por Gennaro, justifica-o e, sorratamente, a fim de não ser percebida por Alfonso, pede a Gennaro, em voz baixa, para que negue o crime. O marido vê, mas o jovem capitão (assim designado), como Aquiles, é um homem de palavra e revela seu caráter quando sustenta:

os pescadores da Calábria que me educaram e que me mergulharam ainda criança no mar para tornar-me forte e corajoso, ensinaram-me uma máxima, com a qual se pode arriscar seguidamente a vida, nunca a honra: – faze o que dizes, dize o que fazes. – Duque Alfonso, eu sou o homem que procurais (II,I,2,f,15).

Não havia como prever que seria Gennaro quem entraria por aquela porta. Na ação reveladora da contrariedade de Lucrecia, da situação que se apresenta, notamos que Gennaro é amado por aquela mulher que o condenou à morte. Essa cena marca a mudança da fortuna, da felicidade para a infelicidade. “Que sufoco aqui! Um pouco de ar! Um pouco de ar! Eu preciso respirar um pouco!” (II,I,2,f.13), expressa Lucrecia. Consequência da exclamação, ela se desloca em cena, em direção à janela, e tenta trocar uma palavra com Gennaro. O significado desse movimento ultrapassa a necessidade de Lucrecia estabelecer um diálogo com Gennaro, significa, pois, a busca pelo ar, simbolizado pela personagem do jovem capitão. Quem é Gennaro? O que de fato aconteceu? Devemos voltar para o início da peça, da ação no drama, a fim de obter as respostas. No caminho encontraremos a justificativa para a situação presente. Damos títulos aos temas abordados: “Brasões de família”; “O ilustre nome”; “A calúnia”; “A mutilação”; “A vingança”; “A intempestividade”; “A justiça”; “A filha do papa”; “A soberba”; “A honra”; “O rebaixamento”; “Sois apaixonado por mim”; “O criminoso”; “A punição exemplar”; “A condenação do ser amado”; “A fatalidade”.

4.2 Afronta sobre afronta: Veneza

Do ato II, parte I, cena 2 e 3, voltamos ao **ato I, parte I, cena 1**. “Afronta sobre afronta”, diz o título que enquadra o primeiro ato. Com a leitura da didascália, emerge Veneza à luz da lua, o terraço do palácio Barbarigo, a festa, a noite, os mascarados que atravessam de vez em quando a cena. Vemos, dos dois lados do terraço, o palácio, esplendidamente iluminado e ressoante de fanfarras. A área de atuação está coberta de sombras e folhagens. Ao fundo, supomos correr o canal da Zuecca, sobre o qual se vêem passar, por momentos, na escuridão, gôndolas carregadas de mascarados e músicos na penumbra. Tudo isso ao som de uma “sinfonia”³⁰⁰ ora graciosa, ora lúgubre. O ambiente é noturno e o espaço é externo, mas privado, por tratar-se de um terraço pertencente ao palácio. Estamos no carnaval, com sua estética do “grotesco”. De acordo com o sentido do “carnaval”, pressupomos o caráter popular, o mundo permissível, o jogo das alternâncias, a liberdade e todo gênero de misturas.

Conforme Mikhail Bakhtin (1993, p.7):

[...] durante o carnaval é a própria vida do povo que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. Essa é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência.

O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua *vida festiva*. A festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média.

Todavia, a festa de carnaval, que Victor Hugo nos apresenta, não traz para a cena exatamente a simbologia *rabelaisiana*, abordada por Mikhail Bakhtin, no estudo da obra de François Rabelais, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento, O contexto de Rabelais*. A representação do carnaval alegre e festivo é contradita, por Hugo, pelo ritmo e pelo tom (“de vez em quando”, “por momentos”, “sinfonia ora graciosa, ora lúgubre”, “que diminui lentamente”). Mesmo que o palácio esteja iluminado, o terraço, onde transitam as personagens, recebe, não a luz propriamente, mas o seu reflexo: “à luz da lua”, recomenda Hugo. Na cenografia e iluminação, o elemento grotesco é traduzido por sombras e folhagens; mascarados em gôndolas pela escuridão e músicos na penumbra. As fanfarras, os risos, vindos

³⁰⁰ Utilizando a expressão “sinfonia”, Hugo traz para a cena a ideia de composição e suas diferentes vozes.

do palácio contrastam com a sinfonia lúgubre. A atmosfera nos causa um estranhamento. A representação do carnaval de Hugo possui o aspecto do terrível e do temerário. É mais que sintomática a representação da Itália do século XVI³⁰¹, é uma escolha artística e altamente simbólica. Com a Revolução Francesa e o fim do antigo regime absolutista, a França encontra-se entre “dois mundos”. O século XVI, de igual modo, divide-se entre a Idade Média e o Renascimento. Esses “dois mundos” Victor Hugo tenta unir através da sua obra.

A escolha de Veneza, além de toda sua significação política, por tratar-se de uma república³⁰², é uma cidade aberta aos mares, por onde correm canais e onde as águas se cruzam, enfim, uma cidade sobre as águas do inconsciente. A presença do elemento em cena (mesmo que suposta), simbolizando as origens e o inconsciente, é um sinal indicativo, um convite para a “viagem” do teatro. O carnaval é soturno e antevemos um fim trágico. O quadro pintado por Hugo é icônico, indicial e simbólico.

As máscaras, representando o carnaval na cena, podem assumir outras funções. Elas são analogias do próprio teatro e colocam em jogo os outros elementos da representação. Trazer a “máscara” para a cena significa pensar o teatro: refletir sua origem ritual e sagrada que subsiste através do carnaval; significa reconhecer o seu uso pela tragédia e comédia gregas, gêneros, aqui, misturados; significa poder avaliar a evolução da máscara na história da dramaturgia, passando pela *comédia dell'arte*, seus tipos e seu significado. Do ponto de vista do século XIX, a máscara é o elemento grotesco necessário ao universo carnavalesco dos contrários do Renascimento.³⁰³ A reflexão sobre a máscara remete à personagem, elemento que possibilita o ator ser “o outro”.

Os jovens senhores, magnificamente vestidos, com as máscaras na mão, conversam no terraço. Apenas um deles está “vestido de capitão”, o que também lhe concede uma máscara. Com a presença viva das personagens, o quadro está pintado, a “cor local” é apresentada. A atmosfera está pronta para receber os enunciados de seus personagens em ação e, é claro, o público, como testemunha. O primeiro ato concerne à exposição e caracteriza-se por apresentar a situação, as personagens e os conflitos. Na primeira fala, Oloferno reflete: “Vivemos num tempo em que as pessoas cometem tantas ações horríveis que nem se fala mais *nessa* (grifo nosso), mas certamente jamais houve evento mais sinistro e misterioso”

³⁰¹ Seis dramas de Hugo têm sua ação localizada no século XVI: *Amy Robsart* (1828), *Hernani* (1830), *Le roi s'amuse* (1832), *Lucrèce Borgia* (1833), *Marie Tudor* (1833), *Angelo, tyran de Padoue* (1835).

³⁰² Lembramos que de 1833 a 1870, ainda serão necessários alguns anos para que a França conheça o novo sistema.

³⁰³ Vide que o mundo renascentista contém o seu passado, a Idade Média, e a ele se opõe.

(I,I,1,f.2).³⁰⁴ Que tempo é esse, a que se refere a personagem? É o *Illud tempus* do drama, tempo dos Borgia, o tempo do mito que se repete. A cena evoca a figura histórica e, essa, projeta-se no nosso tempo. De certo modo, Hugo traz pra cena o impacto dos eventos da história, do seu próprio tempo e do nosso.

Vemos que o assunto entre as personagens já estava em andamento. Perguntamos: não se fala mais “nessa” o quê? De que trata o evento? “Uma coisa tenebrosa feita por homens tenebrosos” (I,I,1,f.2), complementa Ascânio. Jeppo conhece os fatos. Contrariado, Gennaro, o único que se diferencia no figurino, segundo a rubrica, por estar vestido de capitão, boceja e graceja: “Ah! E agora é Jeppo que vai nos contar histórias! Por mim, não escuto. Já estou bastante cansado mesmo sem elas” (I,I,1,f.4). Victor Hugo lembra que a cena é também lugar de se narrar histórias. Máffio retruca Gennaro pelo desinteresse do assunto e acaba por apresentar o amigo:

[...] Tu és um bravo capitão de aventuras. Carregas um nome de fantasia. Não conheces nem teu pai nem tua mãe. Não se duvida que sejas nobre, pelo modo como seguras uma espada; mas tudo o que se sabe da tua nobreza é que te bates como um leão. Pela minha alma, nós somos companheiros de armas, e isso que digo não é pra te ofender [...] (I,I,1,f.6).

Vemos aqui, claramente, uma ação física de Gennaro direcionada a Máffio, antes da última fala, o que justifica a mudança de seu discurso: “pela minha alma, nós somos companheiros”. Há uma intenção, ainda que lúdica, contra Máffio. Apesar de intempestivo, Gennaro retrocede quando Máffio o lembra dos vínculos que os une, e continua a apresentação do “irmão”:

Tu me salvaste a vida em Rimini, eu te salvei a vida na ponte de Vicença. Nós juramos nos ajudarmos tanto no perigo como no amor, de vingar um ao outro quando necessário fosse, de não ter por inimigos, eu, senão os teus, tu, senão os meus. Um astrólogo previu que morreríamos os dois da mesma morte, no mesmo dia, e lhe demos dez sequins de ouro pelo presságio. Nós não somos amigos, nós somos irmãos. Mas enfim, tu tens a felicidade de te chamar simplesmente Gennaro, de não dever nada a ninguém, de não arrastar contigo nenhuma dessas fatalidades, seguidamente hereditárias, que se associam aos nomes históricos. Tu és feliz! Que te importa o que se passa e o que se passou, contanto que haja sempre homens para a guerra e mulheres para o prazer? Que te importa a história das famílias e das cidades, a ti, filho da própria bandeira, que não tem nem cidade nem família? (I,I,1,f.6).

³⁰⁴ Nos perguntamos sobre que ação é essa, é o que vamos ver.

Aqui se explicita a íntima relação entre Máffio e Gennaro, “os irmãos de armas”. Ficamos, de igual maneira, sabendo que Gennaro não tem família, tampouco passado. Ao contrário do resto do grupo, para quem pais e mães aparecem, comumente, envolvidos nas tragédias do tempo. Gennaro joga-se em uma poltrona e pede para ser acordado quando “tiver terminado”. Ele dorme enquanto Jeppo conta a história.³⁰⁵ Quem sabe exatamente sobre a data é Gubetta, mas Jeppo arremata a informação: “Mil, quatrocentos e noventa e sete. Numa certa noite de quarta para quinta-feira”(I,I,1,f.9). Jeppo se expõe como o narrador da ação, dizemos, do crime. Na fala 11, ele narra³⁰⁶ o que uma testemunha lhe contou sobre a ocultação, no rio Tibre, do cadáver de Jean Borgia,³⁰⁷ assassinado por Cesar Borgia, seu irmão. É revelado o fratricídio na família Borgia. Os mitos gregos vêm à tona com Atreu e Tiestes, e os mitos cristãos, com Caim e Abel.

Gubetta, conhecido por todos como o conde de Belverana, conhece bem a história. Mas é Máffio quem nos apresenta os “Borgia”, associados a uma “família de demônios”. Os “Borgia”, que célebre família é essa? O que ela representou em sua época e ainda representa? Que mitos estão ligados aos seus membros? No percurso da leitura, vários textos se manifestam em nossa mente. Os mitos, ligados aos membros dessa linhagem, nos inquietam e acompanham na leitura do drama; sobretudo, os mitos referentes à protagonista, Lucrecia Borgia. Seguimos a linha de ação e de temas.

Máffio pergunta sobre a causa do assassinato, e Gubetta responde: “César, cardeal de Valência, matou Jean, duque de Gandia, porque os dois irmãos amavam a mesma mulher. [...] A irmã deles” (I,I,1,f.17.19). Os vetores convergem para o nome que não pode ser pronunciado. “Ela” (sabemos quem) é apontada como a responsável pelos crimes cometidos contra as famílias dos jovens presentes. Máffio recorda que havia uma criança envolvida na história, uma criança, que “seria um homem, atualmente”, desaparecida. Jeppo nomeia o pai: “Jean Borgia”. Dom Apóstolo é quem cogita que a “mãe” esconde o filho de Cesar. Enciumado da relação entre os irmãos e responsável pelo assassino de outros membros da família, Cesar se vingaria sobre a criança (filho dos irmãos Jean e Lucrecia Borgia).

Nós, leitores, estabelecemos as relações. Gennaro não tem passado, em contrapartida há uma criança desaparecida, que hoje é um homem. E ainda recebemos a informação de que

³⁰⁵ Victor Hugo coloca em cena o ator narrador, o rapsodo.

³⁰⁶ Essa narrativa é, em grande parte, tirada por Hugo do livro de Tomasi, *Mémoires pour servir à l'histoire de César Borgia*. Dessa fonte também são os nomes próprios das personagens.

³⁰⁷ Os nomes dos irmãos condizem com o nome das figuras históricas.

“a irmã” – que não se pode nomear –, na mesma época, isolou-se no monastério Santo Sexto. O elo entre Gennaro e a “irmã” de Cesar e Jean Borgia está feito. As informações nos são passadas por meio do diálogo, do jogo de palavras, provocando o interesse através de um discurso nem sempre direto. Os caracteres de cada personagem são revelados pela ação, pelas palavras, seus discursos, e modo como as proferem. Jeppo é o narrador, aquele que sabe e conta a história. Mas, e Gubetta? Que figura é essa que conhece precisamente a ilustre família? Desconfiamos, juntamente com Máffio e Ascânio. De igual forma, questionamos frente às personagens:

Ah! Senhores, senhores! Em que tempos nós estamos? Vocês conhecem uma criatura humana que esteja segura de viver o dia de amanhã nessa pobre Itália, com a violência, as pestes e os Borgia? (I,I,1,f.35).

A frase de Jeppo é muitíssimo significativa, pois concentra os três símbolos dos tempos vividos: a violência, as pestes e os Borgia. A colocação é precisa e atual, visto que, a violência, a peste (doenças contagiosas) e os Borgia (desdobrado em corjas da sociedade e da política, representando também o poder “maligno” da igreja e do estado) assolam todos os tempos. Mas Dom Apóstolo muda o rumo da conversa e lembra-se da embaixada que a república de Veneza enviará ao duque de Ferrara. Todos estarão presentes, inclusive Gennaro e Máffio, que “não se separam jamais”. O grupo de amigos sai de cena quando se dirigem ao palácio para beber. O vinho é a “substância sagrada desse carnaval”. Gennaro permanece em cena dormindo. No teatro de Hugo, uns bebem, outros dormem e sonham.

A cena que vimos revelou alguns temas que se sucedem e outros que se cruzam ou se entrelaçam como “raízes de uma árvore”. Os títulos que damos aos temas são: “O carnaval funesto”, “O estranhamento”, “*Illud tempus*”, “A previsão dos irmãos”, “O filho da própria bandeira”, “As famílias sangram”, “A poltrona e o sono”, “A narração do crime”, “O cadáver no Tibre”, “O irmão mata o irmão”, “Dois irmãos e uma irmã”, “A criança desaparecida”, “Gubetta, aquele que sabe demais”, “Aquele que não pode ser nomeada”, “Os Borgia: família de demônios”, “Embaixada a Veneza” e “O vinho no palácio”.

No início da **cena 2, ato I, parte I**, aparece Gennaro dormindo na poltrona enquanto Gubetta revela seu caráter de bufão. O pronunciamento de Lucrecia: “É muito sério o que está acontecendo aqui” (II,II,2, f.1), do fragmento inicial, vem de encontro ao que expressa Gubetta, para quem de fato, o momento não merece qualquer consideração. É como se ele nos

dissesse: “isso não é sério”.³⁰⁸ A fala comunica seu pensamento direto ao público. O comentário mostra o distanciamento dos fatos e eventos. Distância que lhe permite ver toda a situação da cena anterior, pois expõe à audiência: “Sim, eu sei mais que eles; isso eles se diziam baixinho” (I,I,2,f.1). Gubetta é aquele que vê tudo, mantendo a distância necessária em suas observações sarcásticas. A linguagem é coloquial e seus gracejos estão ligados ao gênero cômico. Representante do “grotesco”, Gubetta é responsável por fazer a passagem de uma cena a outra. A demais, ele sintetiza ironicamente as relações familiares entre os membros da família Borgia e o diabo: “Eu sei mais que eles, mas dona Lucrecia sabe mais que eu, o monsenhor de Valentino sabe mais que dona Lucrecia, o diabo sabe mais que o monsenhor de Valentino, e o papa Alexandre VI sabe mais que o diabo” (I,I,2,f.1). O nome “Lucrecia” é pronunciado pela primeira vez. Até aqui ela foi chamada de “irmã” a “monstro”, e, enfim, “aquela que não se pode nomear”, o diabo.

O papa está acima do próprio diabo na hierarquia do mal. O diabo, Satã, é uma figura temática recorrente na obra de Hugo. Pierre Albouy (1985, p.271, tradução nossa), em *A criação mitológica em Victor Hugo*, pergunta e responde: “Quem é Satã, para Victor Hugo? O que é Satã, na sua poesia? Satã é o mal sob todos os seus aspectos”.³⁰⁹ Significa que a personagem alegórica, o diabo, representa todos os criminosos, dos quais ele é o chefe e modelo. Também denota que Gubetta ocupa o último lugar na hierarquia maligna liderada pelo papa Alexandre VI. “Família de demônios”, dizemos. A expressão de desabafo, “diabo”, está na “boca” de quase todas as personagens da peça e finda por convocá-lo.

Olhando para Gennaro, Gubetta ainda brinca: “Como dormem os jovens” (I,I,2,f.1). A observação manifesta vários sentidos. Dormir pode significar ausência de consciência, ou possuir outra consciência. Quem dorme, sonha; quem sonha, vê. Percebe, assim, não a primeira realidade, mas aquela além, mais verdadeira, alcançada apenas por seus desejos. O sono está intimamente ligado às revelações do espírito. Em *Promontorium somni*, o mais longo dos *reliquats*³¹⁰ da obra de Hugo, de 1864 – *William Shakespeare* –, ele desenvolve o tema, dissertando sobre a função visionária e as potencialidades criadoras do sonho. Na apresentação da obra citada, Dominique Peyrache-Leborgne (2003, p. 11, tradução nossa) fala da ligação entre o sonho e a realidade:

³⁰⁸ Encontramos essa expressão no livro “Le fou, Roi des Theatres”, de Serge Martin, em Bouffonneries, n.13/14, p. 7. T.L. “Ce nest pas sérieux”.

³⁰⁹ “Qu’est Satin, pour Hugo? Qui est Satin, dans sa poésie? Satin, c’est le mal sous tout sés aspects.”

³¹⁰ Material que resta depois de terminada a obra.

A ‘fantasia romântica’, conceito chave dos anos 1830, se prolonga aqui por uma metafísica do sonho. A imaginação, essa rica vida dos sonhos diurnos ou noturnos, escapa de todos os empreendimentos do homem racional [...]. O sonho é esse “promontório” de onde o homem, colocando em sono suas faculdades racionais, alcança outra ordem de realidade.³¹¹

Para Hugo, “o sono domina o horizonte da arte”. O seu pensamento aproxima-se do romantismo alemão sobre o “lado noturno da existência”, “sobre as analogias fundamentais do homem e do cosmos revelados pela vida onírica” (2003, p.12, tradução nossa).³¹² O “sono” no drama de Hugo intitula um dos temas abordado pela peça, assinalado por nós. Mas percebemos sua intenção em relação ao público³¹³, assim, o poeta nos convida a dormir, relaxar, sonhar, viver esse mundo possível onde se conta histórias e as representa, e reconhecer, por alusões, as semelhanças com o nosso tempo.

Gennaro dorme. Lucrecia entra. Vimos toda uma cena anterior que girava em torno da personagem ausente, criando a expectativas para a sua entrada. Seria um sonho de Gennaro? Com quem ele está sonhando? Quem ele deseja? Lucrecia, usando uma máscara, o contempla. Ela volta-se e chama: “– Gubetta”. Ele responde: “Fale menos alto, senhora. Aqui, eu não me chamo Gubetta, mas conde de Belverana, nobre castelhano; e a senhora, marquesa de Pontequadrato, dama napolitana. Nós não devemos dar a entender que nos conhecemos” (I,I,2,f.3). Nessa passagem, entendemos a situação como ela se apresenta: os dois estão travestidos.

O “travestimento” é um aspecto do cômico, aqui usado pelo dramaturgo para ocultarem suas identidades. Reconhecemos, na linguagem, o aspecto cômico quando procede à inversão: “Fale menos alto, senhora”. O sentido dessa frase seria diferente se ele dissesse: “Fale mais baixo”. Pelo discurso de Gubetta, supomos que ele não segue o caminho mais curto, já que se expressa em curvas, mostrando caráter duvidoso, maneiras sorrateiras, oblíquas e dissimuladas. Na sequência, iremos conferir como esses caracteres, presentes na linguagem, evidenciam-se na ação. O ator que atua o papel, recebe da forma e do conteúdo da linguagem, os aspectos que serão corporificados e fisicalizados. O tratamento, na segunda

³¹¹ “La ‘fantasie romantique’, concept clé des années 1830, se prolonge ici par une métaphysique du songe. L’imagination, cette riche vie des rêves diurnes et noturnes, échappe de toutes parts à l’emprise de l’homme rationnel [...]. Le songe est ce ‘promontoire’ d’où l’homme mettant en sommeil ses facultés rationnelles, atteint une autre ordre de réalité. ”

³¹² “[...] sur les analogies fondamentales de l’homme et du cosmos révélées par la vie onirique”.

³¹³ Florence Naugrette em sua tese sobre a encenação do teatro de Hugo no século XX, fala sobre Jean Vilar, encenador pedagogo que reabilitou o teatro de Hugo nos anos 50. Uma tendência brechtiana o orienta em direção a um teatro épico. Ela também disserta sobre as encenações de Antoine Vitez de algumas obras de Hugo, inclusive *Lucrecia Borgia*, em 1885. A encenação de Vitez dirige-se a uma estética do “sonho do teatro”.

pessoa do singular, que Lucrecia concede à Gubetta, revela que ela lhe permite uma intimidade. Por outro lado, a segunda pessoa do plural, que Gubetta faz questão de frisar, determina a autoridade de “Vossa Alteza” ou “Senhora duquesa”. O jogo – Rainha / Bufão – firma-se pelas relações de contraste.

“Nós estamos em Veneza, senhora. Tendes inimigos aqui, e inimigos em liberdade” (I,I,2,f.3), lembra Gubetta. Veneza não é domínio de Lucrecia e representa o lado opositor, o campo inimigo. Lucrecia sabe que seu nome provoca horror na Itália. Como Veneza representa a república, aberta a todas as regiões, ela estaria, se descoberta, à mercê de toda a Itália e seu ódio. No entanto, o pronunciamento de Lucrecia surpreende: “E toda Itália me detesta. Tens razão. É preciso, no entanto, que tudo isso mude. Eu não nasci para fazer o mal, sinto isso mais do que nunca. Foi o exemplo da minha família que me arrastou” (I,I,2,f.10).

O discurso evidencia a diferença das imagens anteriormente apresentadas da personagem Lucrecia. O fragmento inicial (II,I,2) e a caracterização que os jovens de Veneza na cena anterior (I,I,1) lhe outorgam, justificam o horror e a raiva que a Itália lhe concede. No entanto, com essa declaração, Lucrecia revela outra faceta. Sobretudo quando se propõe a conceder liberdade aos seus inimigos: “Gubetta, escreve depressa ao Santo Pai que peço a graça de Pierre Capra! Gubetta, que se coloque em liberdade Accaioli! Liberdade a Manfredi de Curzola! Liberdade a Buondelmonte! Liberdade a Spadacappa!” (I,I,2,f.24).

Grave, o discurso de Lucrecia corresponde à expressão de uma tomada de consciência. Ao contrário, Gubetta replica de maneira cômica, por meio da qual a imagética manifesta nos surpreende: “Esperai! Esperai, senhora! Deixai-me respirar! Que ordens me dais? Meu Deus, chovem perdões! Uma saraivada de misericórdia! Estou submerso na clemência! Não escaparei desse dilúvio tenebroso de boas ações!” (I,I,2,f.25). Para Gubetta, há mais facilidade em realizar uma má ação do que uma boa. Ele joga com essa situação. No momento em que Lucrecia se tornou misericordiosa, ele indaga: “o que será de mim?” Ela tranquiliza-o ao afirmar ser ele seu “mais antigo e fiel confidente”, “amigo” e “cúmplice”. Lucrecia questiona se Gubetta não sente necessidade de mudar de “gênero de vida”, se não tem “sede de ser abençoado”, uma vez que os dois têm sido tão malditos. Pergunta-lhe se não foram suficientes os crimes cometidos. (I,I,2,f.30)

Na frase de Lucrecia, sobre a “necessidade de mudar de gênero”, Hugo introduz um aspecto estético, bem direcionado aos neoclássicos, que negavam a mudança de gênero, bem como a mistura entre si. No entanto, o drama de Hugo caracteriza-se justamente pelo amálgama de gêneros, de linguagens, de caracteres. Exemplo está nas duas personagens

apresentadas: Lucrecia Borgia e Gubetta, a “rainha e o bufão”, um duplo do “rei e do bufão” – *O rei se diverte*. A rainha e o “louco” buscam um ao outro para equilibrar as forças. A obediência e o poder existem na medida em que correlacionam e antagonizam suas forças. Assim, o bufão possui a função de espelho. Quando Lucrecia demonstra que quer mudar de vida, redimir-se de todos seus crimes, regenerar-se, o bufão lhe lembra do outro lado, da sua índole perversa e cruel. É do temperamento do bufão refletir a imagem dada. Mesmo que o discurso de redenção moral de Lucrecia seja verdadeiro, Gubetta está em cena para “jogar” com a transformação de “Vossa Alteza”.

“Vejo que estais a caminho de tornar-se a mais virtuosa princesa do mundo”, lança Gubetta. Não esqueçamos de que no início da cena, quando Lucrecia pergunta sobre os condenados a Gubetta, ele enfatiza o poder de vida e morte que ela possui. Dela partem as ordens para enforcar e estrangular. Essa foi sua conduta com Spadacappa, a quem mandou envenenar no dia da Páscoa, durante o recebimento da hóstia. A crueldade da ação faz com que a intenção se potencialize, tornando-se superior a própria ação. O instinto de destruição aliado à maldade resulta sempre de uma natureza má.

Indagamos, então, por que Lucrecia precisa se regenerar, resgatar seu passado, “lavar sua reputação, limpar as manchas e mudar a imagem infame e sangrenta que a Itália atribui ao seu nome” (I,I,2,f.40). Cansada dos atributos que lhe destinam: “mulher, odiada, desprezada, abominada, maldita entre os homens, condenada pelo céu, miserável” (I,I,2,f.40), ela tem esperança de merecer o amor de alguém, de um “ser puro”. O discurso de Lucrecia é confuso no uso de condicionais, pois nem tudo pode ser revelado a Gubetta. Rindo, o bufão pergunta a Lucrecia: “Sobre qual erva haveis passado hoje?” (I,I,2,f.41).³¹⁴ Ela responde:

Não ria. Há muito tempo que eu tenho esses pensamentos sem te dizer. Quando se é arrastada por uma corrente de crimes, não se pára quando se quer. Os dois anjos lutavam em mim, o bom e o mal; mas creio que no fim o bom vai vencer” (I,I,2,f.42).

Eis as antíteses de Victor Hugo presentes na alma de Lucrecia Borgia: o bem e o mal. Lucrecia tornou-se indecifrável para seu próprio bufão. Buscando as causas da mudança nos antecedentes da peça, Gubetta narra o estranho comportamento da duquesa nos últimos dias, contextualizando sua vinda a Veneza. Escondida de todos, disfarçada, ela aproveita o

³¹⁴ “Erva”, atualmente, pode ter a conotação de “droga”. A frase poderia ser traduzida por: “Que erva haveis cheirado hoje?” ou “Que maconha haveis fumado hoje?”. O que nos dá motivo de sobra para rir.

carnaval. Gubetta lembra do marido ciumento, Alfonso d'Este de Ferrara, e finaliza afirmando: “A metamorfose do vosso nome e das vossas roupas, metamorfoseou vossa alma” (I,I,2,f.43). A máscara metamorfoseou a alma de Lucrecia, diz o discurso do bufão. Afirmamos que: “a máscara revelou a alma de Lucrecia”. Odette Aslan (1985, p.270, tradução nossa), em *Do rito ao jogo da máscara*, afirma: “A máscara é uma persona, [...] existe por ‘famílias’ (o pai, a mãe)”.³¹⁵ Ela porta traços de uma memória coletiva, são o elo do passado com o presente. A máscara duplica o jogo e seu uso promove o reconhecimento dos aspectos mais íntimos do ser, quando o “outro” é reconhecido dentro e fora de si: a mãe e o filho. A máscara, ao contrário de ocultar, finda por revelar a alma de Lucrecia: o amor sublime, maternal.

Quando Gubetta pergunta a Lucrecia sobre a razão da nova conduta, ela lhe mostra Gennaro dormindo. Ele a contrapõe, dizendo que o capitão ama a bela jovem Fiametta. Porém, à Lucrecia, importa o sentimento que a jovem o dedica; é a felicidade de Gennaro que deseja. “Isso é muito estranho, e não é do vosso feitio. Eu vos acreditava mais ciumenta” (I,I,2,f.55), atiza Gubetta. Ao final, o bufão reconhece semelhança entre Gennaro e “alguém”, que conhecera no passado.

Nós sabemos com quem ele se parece: Jean Borgia, seu tio e pai. Lucrecia fica sozinha com Gennaro que dorme. Ela o contempla. Pensando estar sozinha (pois há dois homens mascarados ao fundo do palco), expressa seu amor:

“É ele então. Foi-me dado, enfim, o direito de vê-lo um instante sem temor. Não, eu não o tinha sonhado mais belo. Oh, Deus, poupe-me da angústia de ser odiada e desprezada por ele. Sabeis que ele é tudo o que eu amo sob o céu” (I,I,2,f.59).

Somente agora Lucrecia Borgia tira a máscara para enxugar as lágrimas e revela sua face. Mãe e filho estão frente a frente. Ela contempla Gennaro que dorme, enquanto os dois mascarados conversam baixo. Um deles fala que veio a Veneza para certificar-se da infidelidade de Lucrecia (sabemos tratar-se do marido Alfonso d'Este), e aponta o jovem dormindo como seu amante. O parceiro adjuvante confirma: Ele se chama Gennaro e irá a Ferrara em uma embaixada a serviço da República de Veneza. A ação é projetada ao futuro, a outro espaço, distinto “campo de batalha”: Ferrara. Os dois saem de cena.

³¹⁵ “Le masque est une personne, [...] il existe par ‘familles’ (le père, la mère)”.

Encantada com Gennaro, Lucrecia deseja ao jovem um destino oposto ao seu: “Oh, meu Deus, concedei-lhe tanta felicidade quanto foi a minha desventura” (I,I,2,f.65). Ela beija o rosto de Gennaro; ele acorda num sobressalto. Pegando-a pelos braços: “Um beijo! Uma mulher!” (I,I,2,f.66). Ela se desvencilha e sai, pois vem vindo alguém. Gennaro a segue.

Com a saída das duas personagens, a cena acaba. Levantamos os títulos que destinamos aos temas: “O papa sabe mais que o diabo”; “Não tire a máscara”; “Liberdade”; “Saraivada de misericórdia”; “Velho cúmplice”; “Uma esperança”; “A família” “A redenção moral”; “O resgate do passado”; “A jovem Fiametta”; “A metamorfose”; “Com quem ele se parece?”; “É ele”; “Não ousou tirar a máscara”; “Dois mascarados”; “Um beijo, uma mulher”. Optamos por manter vários títulos em torno de um mesmo paradigma a fim de perceber o desdobramento dos temas.

Do lado oposto, entram Jeppo e Máffio, abrindo a **cena 3**. Eles reconhecem Lucrecia conversando com Gennaro. Máffio afirma que precisa tirar seu irmão, Gennaro, da “teia de aranha”. Os dois saem para avisar os amigos. Nomeamos a cena: “A teia de aranha”.

Cena 4, ato I, parte I : Gennaro e Lucrecia estão no terraço “escuro e deserto”.

1- LUCRÉCIA

[...] aqui posso tirar a máscara. Quero que tu vejas meu rosto, Gennaro.

Ela tira a máscara.

2- GENNARO

Sois muito bela!

3- LUCRÉCIA

Olha bem para mim, Gennaro, e diga-me que não te causo horror!

4- GENNARO

Ah, senhora, causar-me horror. E por quê? Sinto, ao contrário, alguma coisa no meu coração que me impele em vossa direção.

5- LUCRÉCIA

Acreditas, então, que poderias me amar, Gennaro?

6- GENNARO

Por que não? No entanto, eu sou sincero. Haverá sempre uma mulher que amarei mais que a senhora.

7- LUCRÉCIA, *sorrindo.*

Eu sei, a pequena Fiametta.

8- GENNARO

Não.

9- LUCRÉCIA

Então, quem?

10- GENNARO

Minha mãe.

Tirar a máscara é uma ação simbólica. Significa revelar a identidade, que não está obrigatoriamente ligada ao nome. A máscara amalgamou-se ao rosto de Lucrecia. Gennaro vê na sua frente uma mulher bela que o atrai. Ela o magnetiza e o impele em sua direção. “Poderias me amar, Gennaro?” A necessidade de ser amada é a razão da transformação de Lucrecia. Ela se volta do crime à virtude, da maldade ao sentimento verdadeiro, do sangue à pureza do ser. Para ter o amor do filho poderia se regenerar. Como não pode se apresentar como mãe, ela mostra-se como mulher, “como Fiametta”. Sim, ele poderia amá-la como mulher, mas há alguém que paira acima desse amor: a mãe. O Tema do incesto é explícito nessa passagem.

Gennaro entrega-se a Lucrecia. Ele “se inclina a confiar” nela mais do que em seu irmão de armas, Máffio. “É estranho falar tudo assim, à primeira vista. Mas me parece que não é a primeira vez que a vejo” (I,I,4,f.12), diz ele.³¹⁶ Há um “reconhecimento” inconsciente do filho. Gennaro lhe conta sobre as cartas recebidas da mãe que não conhece: “minha mãe que eu sonhava boa, doce, terna, bela como vós, minha mãe que eu adorava com todas as forças da minha alma!” (I,I,4,f.12). Encontram-se, pois, o filho que ama apaixonadamente a mãe desconhecida, e a mãe, cujo filho, que não via desde o nascimento, está agora diante de si. Ela não pode revelar seu amor. Mas o momento é de resgate para Lucrecia, quando ele divaga sobre a mãe sonhada: poderia ser “como vós”, pondera Gennaro. Ele conta a Lucrecia que recebera uma carta anônima cujo conteúdo expunha parte de seu nebuloso passado. A mensagem revelava ser ele um nobre de grande estirpe. Ademais, continha a informação de que sua mãe estava muito infeliz. “Pobre mãe!”, diz ele. Depois disso, mensalmente o mensageiro lhe trás uma carta da mãe, a que responde, não importando onde esteja.

Tirando uma carta do peito, Gennaro pede a Lucrecia que a leia.

...Não procures me conhecer, meu Gennaro, antes do dia que eu te disser. Isso é lamentável, mas estou rodeada de parentes sem piedade, que te matariam como mataram teu pai. Sobre o segredo do teu nascimento, meu filho, quero ser a única a saber. Se soubesses de tudo, não te calarias; a juventude é corajosa e tu não conheces os perigos que te cercam como eu os conheço. Quem sabe tu os afrontarias com a imprudência dos jovens, tu falarias ou te deixarias reconhecer e, então, não viverias dois dias. Ah, não! Contenta-te em saber que tu tens uma mãe que te adora e que vela dia e noite por tua vida. Meu Gennaro, meu filho, tu és tudo o que eu amo sobre a terra e sonho em estar contigo... (I,I,4,f.21)

³¹⁶ Seria um possível reconhecimento?

Lucrécia chora. “Ledes tão ternamente! Não diria se tratar de uma leitura, mas de uma fala” (I,I,4,f.22), reconhece Gennaro. Através da leitura da carta, o dramaturgo encontra uma maneira de dar voz audível à mãe, cientificando a personagem e o público das razões pela qual a mãe deve ocultar o filho. Os crimes em torno do seu nascimento impulsionam Gennaro a querer se vingar e consolar a mãe. Ele age para ser digno de seu amor. Então, Gennaro informa que lhe ofereceram uma grande importância para alistar-se ao serviço da “infame Lucrécia Borgia”. “Eu recusei”, afirma ele. A réplica da duquesa indica mudança de tratamento, da segunda pessoa do singular para a segunda pessoa do plural, indicando a ofensa com o destrato. Decepcionada, pede: “Ah, Gennaro, Gennaro! Não sabeis o que se passa no coração das pessoas más. Tende piedade delas” (I,I,4,f.23).

“Quem sois?”, pergunta Gennaro. “Uma mulher que vos ama”, ela responde. Há impossibilidades de toda a ordem, e velar o nome torna-se a mais premente. Lucrécia recoloca a máscara, os jovens da cena 1 voltam ruidosamente, e o terraço do palácio é tomado pelo fogo das tochas. Esse símbolo da vida desce ao palco para iluminar a ação ou para queimar as impurezas do crime. As línguas do fogo purificador representam também o sangue quente de Lucrécia. Victor Hugo contempla a cena com os quatro elementos, as quatro forças sagradas: terra, ar, água e fogo.

Na sequência dos temas e seus títulos, temos: “O meu rosto”; “Poderias me amar?”; “Minha mãe”; “O nobre de grande estirpe”; “Uma mulher bela”; “O mensageiro”; “Parentes que matam”; “Um possível reconhecimento”; “A carta”; “O coração das pessoas más”; “Quem sois?”; “Línguas de fogo”.

Na cena 5, ato I, parte I, expõem-se as mesmas personagens da cena 1. Máffio, com uma tocha na mão, pergunta a Gennaro se ele quer conhecer a verdadeira identidade da mulher com quem fala de amor. Gennaro, veementemente, defende Lucrécia e não permite que a toquem: “A máscara de uma mulher é sagrada como a face de um homem” (I,I,5,f.3), diz ele. A linguagem de Gennaro assemelha-se a de um cavalheiro medieval, na defesa da mulher pela a espada. Há uma recusa em relação à fatalidade quando ele a defende. Máffio retruca: “Primeiro é preciso que a mulher seja uma mulher” (I,I,5,f.3).

As personagens apresentam-se através de suas tragédias familiares:

Senhora, eu sou Máffio Orsini, irmão do duque de Gravina, que vossos guardas estrangularam à noite enquanto dormia.

5- JEPPO

Senhora, eu sou Jeppo Liveretto, sobrinho de Liveretto Vitelli, que vós mandastes apunhalar nos porões do Vaticano.

6- ASCÂNIO

Senhora, eu sou Ascânio Petrucci, primo de Pandolfo Petrucci, senhor de Siena, que haveis assassinado para lhe roubar mais facilmente a cidade.

7- OLOFERNO

Senhora, eu me chamo Oloferno Vitellozzo, sobrinho de Iago d' Appiani, que haveis envenenado numa festa, depois de ter traiçoeiramente roubado o senhorio de Piombino.

8- DOM APÓSTOLO

Senhora, haveis deixado morrer no cadafalso Dom Francisco Gazella, tio materno de Dom Alfonso d' Aragon, vosso terceiro marido, que haveis feito matar a golpes de alabarda nos degraus da escada de São Pedro. Eu sou Dom Apostolo Gazella, primo de um e filho de outro.

“Quem é essa mulher?” (I,I,5,f.10), pergunta Gennaro. Ela não ousa dizer seu nome, alcunha abominada e desprezada pelos amigos de Gennaro, que não concedem a piedade implorada. “Não diante dele!” (I,I,5,f.12), suplica Lucrecia. Mas não há perdão para seus crimes. Ela deve tirar a máscara diante do filho. As ofensas se encadeiam: “Gennaro, esta mulher a quem falavas de amor é envenenadora e adúltera” (I,I,5,f.14), “Incesto em todos os graus. Incesto com seus dois irmãos, que se mataram um ao outro pelo seu amor!” (I,I,5,f.15). “Incesto com seu pai, que é o papa!” (I,I,5,f.17), “Incesto com seus filhos, se ela os tivesse: mas o céu os recusa aos monstros!” (I,I,5,f.19). Lucrecia clama para que parem, roga por “Piedade!”, arrasta-se e suplica para que Gennaro não escute. “É Lucrecia Borgia”. Enfim, ela foi nomeada. Gennaro havia confiado os mais íntimos segredos – que não falara nem mesmo ao irmão –, confessado um amor sublime a essa mulher incestuosa. “Traição!”, esse texto não foi dito através da fala, mas consubstanciado na ação. Gennaro a repele, ela cai. Vemos a recusa de Gennaro e a queda de Lucrecia. A humilhação, o castigo, o suplício infligido ao “monstro” tem gosto de vingança para os cinco amigos.

Contemplamos os temas da cena 5 com os seguintes títulos: “Com quem falas de amor?”; “Não se toca na máscara de uma mulher”; “Amarga vingança”; “Envenenadora e adúltera”; “O incesto em todos os graus”; “Piedade”; “A mulher e o monstro”.

Monstros não podem ter filhos, disse Oloferno. Serge Martin ([1980?], p.76), em *O louco, rei dos teatros*, comenta: “O monstro é aquele que assume seus dois seres contraditórios (e dizer dois já é simplificar)”. As forças contrárias se desdobram e atuam, concomitantemente, na personagem. Lucrecia é, ao mesmo tempo, criminosa e mãe amorosa.

Os contrastes de sua natureza evidenciam o grotesco. A monstruosidade não está além do humano, mas encontra-se no seu limite. O monstro vai além do bem e do mal. O mundo da peça, enfatizado pela violência, as pestes e os Borgia, é o ambiente propício para os excessos, as anomalias, as deformidades, as desmedidas. Tudo isso que é cabível no corpo de um bufão, Victor Hugo destina à moral de Lucrecia Borgia.

4.3 Ferrara: Os venenos que transpiram através dos muros

A **Cena 1, Ato I, Parte II**, passa-se em Ferrara, em uma praça. O espaço é externo, público e diurno. A didascália apresenta detalhadamente as indicações cenográficas. Visualizamos o palácio, os vários planos da atuação, o balcão decorado com gelosias, o escudo de pedra carregado de insígnias, o nome Borgia em grandes letras douradas, a pequena casa. O deslocamento da ação, de Veneza para Ferrara é oportuno para a duquesa. Ferrara é de domínio Estense³¹⁷, família de seu marido dom Alfonso d'Este. Consequentemente, ela tem autoridade nesse espaço.

Há duas personagens em cena: Gubetta e Lucrecia. Ela lhe pergunta se está tudo pronto para a noite e se virão “os cinco”. A ação é projetada em direção ao futuro, à noite. Os cinco jovens, que ultrajaram cruelmente a duquesa em Veneza, “escarrando” seu nome na cara de Gennaro, fazem parte da embaixada que chegou semana anterior³¹⁸ a Ferrara. Gubetta comenta a imprudência dessa visita depois do acontecido. Indignada, Lucrecia os culpa por Gennaro odiá-la e desprezá-la: “Ah, Gubetta, eu me vingarei de todos” (I,II,1, f.13). O bufão, satisfeito, concorda:

Assim é que se fala. Vossas fantasias de misericórdia vos deixaram, Deus seja louvado! Eu estou bem mais à vontade com Vossa Alteza ao natural como agora. Eu me reencontro, ao menos. Vedes, senhora, um lago é o contrário de uma ilha; uma torre é o contrário de um poço; um aqueduto é o contrário de uma ponte; e eu tenho a honra de ser o contrário de uma personagem virtuosa (I,II,1, f.14).

³¹⁷ Referente à família Este.

³¹⁸ Sobre as informações relativas ao tempo, da saída de Veneza à chegada em Ferrara, Hugo não tem intenção de precisar, pois não fixa sua atenção sobre o tempo datado.

Victor Hugo coloca na fala do bufão a expressão “personagem virtuosa”, o herói, em contraponto a si próprio, a ralé. Na cena, o bufão compartilha do jogo de Lucrécia. O confidente aqui não é, exatamente, um bom conselheiro, mas joga. Brinca com as imagens contrárias: o lago, a ilha; a torre, o poço; o aqueduto, a ponte. No primeiro aspecto, Hugo riscava uma linha horizontal; no segundo, uma linha vertical; e no terceiro, contrapõe a reta à curva. Sua linguagem é altamente imagética e simbólica: o lago se expande, a ilha concentra; a torre liga ao alto, o poço, ao baixo; o aqueduto é o canal que conduz a água, a ponte liga as duas margens.

Lucrécia, rigorosa com Gubetta, pede-lhe cuidado para que nada aconteça a Gennaro. Ele parece não escutar, pois continua com o assunto anterior: “Seria monstruoso se nós nos tornássemos, eu um bom homem e vós uma boa mulher” (I,II,1, f.16). Novamente, o paradigma do “monstro”. O monstruoso, em Lucrécia, é ter dentro de si a má e a boa mulher. Através do diálogo de “Vossa Alteza” e seu “servente”, ficamos a par de como as circunstâncias se apresentam nessa cena 1, da parte dois. Lucrécia insiste com Gubetta: quer ver Gennaro mais uma vez. O bufo retruca:

Viva Deus, senhora, Vossa Alteza o vê todos os dias. Haveis comprado o seu criado para que ele induzisse o patrão a alojar-se ali, naquele casebre, em frente ao vosso balcão, e de vossa janela gradeada tendes todos os dias a inefável felicidade de ver entrar e sair o mencionado fidalgo (I,II,1,p.20).

Lucrécia mandará seu porta-capa, Astolfo, chamar Gennaro para falar-lhe. Os cinco jovens chegarão a qualquer momento e Lucrécia deve entrar. Gubetta permanece, pois ainda se faz passar por conde de Belverana: “Eles acreditam que eu seja espanhol do calcanhar à sobancelha. Sou um dos seus melhores amigos. Eu lhes pedi dinheiro” (I,II,1, f.26). “E pra quê?”, pergunta Lucrécia. Ao que responde: “Por Deus! Para ter. Aliás, não há nada que seja mais espanhol que ter ar de patife e puxar o diabo pelo rabo” (I,II,1, f.28). Sua lógica, de fato, não segue a norma. Na sua língua, não se fala “dos pés à cabeça”, mas “do calcanhar à sobancelha”.

Nada de ruim pode acontecer a Gennaro, reafirma Lucrécia. Gubetta ri e teima em continuar seu raciocínio: “É preciso que o rabo do diabo esteja soldado, apertado e parafusado à espinha de tal maneira triunfante que resista à inumerável multidão de pessoas que tentam

tirá-la continuamente” (I,II,1, f.13). O bufão e sua linguagem parecem saídos de um livro de Rabelais, e a personagem Panurge, companheiro de Pantagruel, parece assoprar-lhe as falas.

Titulamos os temas: “Ferrara”; “Tudo pronto para a noite?”; “Os cinco”; “A servidão e seus argumentos”; “Eu me vingarei”; “Uma torre é o contrário de um poço”; “Cuidado”; “O porta-capa Astolfo”; “O rabo do diabo”.

Na cena 2, ato I, parte II, Gubetta faz seu *lazzi* e revela que não é confiável: “ela que não pense que irei servi-la nesse momento”. No monólogo, ele expõe os argumentos que justificam sua conduta. Os temas são: “A curiosidade”, “A mistura do sangue de um papa e uma cortesã”, “Aquele que não é confiável”.

Na cena 3, entram os jovens senhores. A conversa entre eles já estava em andamento, e o assunto gira em torno da falta de previdência com a vinda a Ferrara, onde o poder está nas mãos da “temível inimiga”. Para os jovens, porém, a possibilidade de escolha inexistia, pois estão a serviço da república de Veneza. Em um canto da cena, Gennaro suspira: “Oh! minha mãe, minha mãe! Quem me dirá o que posso fazer por minha pobre mãe” (I,II,3,f.4). A personagem sonhadora está indiferente à conversa do grupo. Máffio comenta como os Borgia livram-se dos “problemas”: “Podem te deitar ao longo de um sepulcro, Jeppo, sem tocar num só fio de cabelo da tua cabeça. Existem venenos que resolvem os problemas dos Borgia, sem alarde e sem ruído, e são ainda melhores que o machado ou o punhal” (I,II,3,f.5)

Dom Apóstolo conta a sinistra história do irmão de Bajazet que recebeu de Lucrecia o veneno no lugar do contra-veneno. “Parece que esse bravo turco não entendia nada de política” (I,II,3,f.7), avalia Jeppo. A questão é de fato política. Hugo está dialogando com um tema de seu próprio tempo. Os “problemas” são resolvidos com a morte, com as interdições (*O rei se diverte*). Há várias maneiras de matar, resolver demandas, por fim a divergências.

Sim, os Borgia têm venenos que matam em um dia, em um mês, em um ano, conforme a sua vontade. São infames venenos que tornam o vinho melhor, e fazem esvaziar o frasco com mais prazer. Você pensa estar embriagado, você está morto. Ou, também, um homem cai de repente, sua pele enrugada, seus olhos afundam, seus cabelos ficam brancos, seus dentes se quebram como vidro no pão; ele não caminha mais, ele se arrasta; ele não respira mais, ele estertora; ele não ri mais, ele não dorme mais, ele treme em pleno sol do meio-dia; ainda jovem, ele parece velho. Agoniza assim algum tempo e, enfim, ele morre. Ele morre; e então, alguém se lembra que, há seis meses ou um ano, ele bebeu uma taça de vinho de Chipre na casa de um Borgia (I,II,3,f.9).

Assim, Máffio descreve os efeitos do veneno. O encadeamento do discurso, o ritmo das frases, as palavras e suas imagens nos conduzem a um estado de agonia. Estaríamos nós envenenados? Concentramo-nos em Montefeltro que passa no fundo da praça. Segundo as indicações de Hugo: “um homem de cabelos brancos, magro, cambaleante, mancando, apoiado sobre um bastão, e enrolado num manto”. Montefeltro representa os efeitos do veneno Borgia, ou seja, a morte.

“Há três meses, ele ceou na casa do Santo Pai, o papa, na sua vinha do Belvedere!” (I,II,3,f.14), lembra Máffio. A imagem que Ascânio nos apresenta das “ceias dos Borgia” é de uma “Orgia temperada com veneno” (I,II,3,f.17). A praça está deserta ao redor dos amigos. Máffio conclui: “O povo não se aventura a chegar tão perto, como nós, do palácio ducal. Ele tem medo que os venenos que aqui se elaboram, dia e noite, transpirem através dos muros” (I,II,3,f.18). A voz do autor teima em se fazer presente. Hugo é claro em relação ao sentido: o povo tem medo do poder. No entanto, ele apresenta a ideia de uma forma elaborada esteticamente, poética. Ao utilizar a metáfora dos “venenos que transpiram através dos muros”, Hugo permite a ampliação de nossa leitura. A virtualidade do texto apresentada como potencialidade, está no âmbito do possível. O palácio não precisa estar em cena, pois as palavras o materializam; as palavras criam o espaço; as palavras transportam no tempo; as palavras agem.

Após as considerações, eles decidem sair de Ferrara. Porém, optam por partir no dia seguinte, pois Jeppo quer cear na casa da princesa Negroni, por quem se apaixonara perdidamente. Como todos foram convidados à ceia, o grupo pretende aproveitar a “alegre noitada” na casa da “mais linda mulher de Ferrara”. Ao estilo de um *clown*, Gubetta, brinca com o humor, fazendo uma aparição. Ele sai da “sombra da pilastra” e surpreende a todos. A desconfiança de Máffio em relação ao “amável” conde de Belverana persiste.

Devido à proximidade do palácio Negroni com o palácio ducal, Máffio hesita em ir à ceia à noite. Gennaro é o único do grupo excluído do convite, e Máffio lhe pergunta se tem algum encontro amoroso. Jeppo pede a Gennaro que conte sobre a noite passada³¹⁹ com Lucrécia. Essa personagem, que gosta de ouvir e contar histórias, estabelece correlação entre o disfarce e a alma, mas finaliza com uma sentença popular: “Parece que ela é louca por ti. Ela deve ter dito muita coisa. A liberdade do baile de carnaval era propícia para ela. As

³¹⁹ A expressão “noite passada”, não significa que o ato I tenha se passado na noite anterior. Hugo não considera a unidade de tempo, nem a unidade de espaço, e mantém, das regras neoclássicas tiradas de Aristóteles, somente a unidade de ação.

mulheres se disfarçam para, mais ousadamente, despir sua alma. Rosto mascarado, coração desnudado” (I,II,3,f.40).

Lucrécia, sobre o balcão, escuta. As expectativas dos comparsas de Gennaro concernentes à Lucrécia são fundadas, pois ele alojou-se frente ao balcão da duquesa. Dom Apóstolo ainda graceja sobre o risco de estarem alí, já que o duque de Ferrara é bastante ciumento. Ao ser questionado por Oloferno sobre seu idílio com Lucrécia Borgia, Gennaro, ao “estilo capitão”, fala: “Meus senhores, se vocês insistirem em falar desta horrível mulher, teremos aqui espadas reluzindo ao sol!” (I,II,3,f.44). Os amigos previnem-no de que se trata uma brincadeira. Todavia, Gennaro traz consigo uma echarpe com as cores de Lucrécia, pensando ser de Fiametta. Máffio exhibe a idéia da “trama do drama”, conduzida, “bordada”, por Lucrécia:³²⁰ “foi ela quem bordou a echarpe com suas próprias mãos para ti” (I,II,3,f.51). Lucrécia é a responsável por tramar, bordar a echarpe e o drama. O tema da “teia de aranha”, de “destino sendo tecido”, desdobra-se na echarpe bordada. Envolvendo o pescoço, a echarpe simboliza o carinho maternal e, simultaneamente, a força. “Maldição”, blasfema Gennaro. “Ai de mim”, lamenta-se Lucrécia. Ela retira-se.

Por meio de mais uma de suas metáforas, Máffio resgata a imagem de Lucrécia: “uma moeda de ouro com a efígie do demônio”, desdobrando, assim, os aspectos sinistros subjacentes a sua beleza. O sublime e o grotesco pertencem a uma única moeda. Na fala 59, Gennaro amaldiçoa Lucrécia e proclama sua raiva e seu horror. Poderíamos dizer que ele sente-se traído pela mulher da máscara. Ele está obsedado por ela; questiona-se, incansavelmente, sobre o merecimento “do amor de uma Lucrécia Borgia”. Ele manifesta dois pontos de vista, duas “Lucrécias”: uma, vista através de um prisma, onde as faces acabam por fragmentar a imagem; a outra, através do “sono”, quando vem “sentar-se à sua cabeceira”. Um estudo psicanalítico revelaria melhor as evidências que intuímos pela aproximação dos termos: “cama” e “mãe”.

Antes, eu via Lucrécia Borgia de longe, através de um prisma, como um fantasma terrível sobre toda a Itália, como um espectro de todo o mundo. Nesse momento, esse espectro é meu espectro; ele vem sentar-se à minha cabeceira; ele me ama, esse espectro, e quer se deitar na minha cama! Por minha mãe, é assustador![...] (I,II,3,f.59)

³²⁰ O texto, o enredo, como “tecido” aparece nesse momento com a imagem da echarpe bordada.

Olhando o “palácio da luxúria, da traição, do assassinato, do adultério, do incesto, palácio de todos os crimes, palácio de Lucrecia Borgia”, Gennaro vê a possibilidade de vingar-se. Ele sobe num banco “*e com o seu punhal, faz saltar a primeira letra do nome BORGIA, gravado na parede, restando apenas a palavra: ORGIA*”.

“Orgia!”. É preciso dizer: “Orgia!”. A palavra é pronunciada e a sua força lançada. No teatro, a enunciação produz a imagem na cena. Por analogia imagética, veremos a família Borgia ligada à orgia. Quando as personagens falam o nome “Borgia”, escutamos um verbo que acusa, aponta, despreza, tortura, escarra, escarnece, ofende, humilha, mata. A ação da personagem encontra-se no discurso, assim como o discurso encontra-se na ação física. A ação de Gennaro, mutilar o nome, arrancando-lhe uma letra, equivale a arrancar um membro do corpo. O desmembramento revela o elemento grotesco, intrínseco à família.

Enfim, encontramos as razões que justificam a primeira cena que lemos, o fragmento, ato II, parte I, cena 2. Chegamos ao “nó” do drama, o momento em que a ação dramática é bloqueada. A ação de Gennaro de “mutilar” o nome Borgia teve as suas causas, como vimos – a vingança contra os crimes de Lucrecia e contra a “traição” –, e terá suas consequências. O jogo em torno dessa palavra chave B-orgia acirra todos os conflitos. Agora entendemos o fragmento inicial, o discurso de Lucrecia; aceitamos a sua indignação diante de Dom Alfonso. Gennaro não foi nem um pouco previdente, e revelou ser “um bravo capitão de aventuras”. Intempestivo como a mãe, ele comete um crime. Esse acidente, certamente, deterá o curso da ação, pois o ultraje não ficará impune.

“Que diabo ele está fazendo?”, pergunta Máffio, em uma linguagem popular e alusiva. Jeppo joga com o trocadilho: “Gennaro, essa letra a menos no nome de Lucrecia Borgia é tua cabeça a menos sobre teus ombros” (I,II,3,f.61). Corajoso, Gennaro afirma que se apresentará. Eles separam-se e Gennaro entra no alojamento.

A cena 3, ato I, parte I, desenvolve diferentes temas. Mantemos os vários nomes que intitulam devido à riqueza imagética: “A temível inimiga”; “Zizimi e Bajazet”; “Os infames venenos”; “Montefeltro”; “Orgia temperada com veneno”; “Os venenos que transpiram através dos muros”; “Os convidados para a ceia”; “Gubetta sai da sombra”; “A Negroni”; “Encontro de amor”; “O duque ciumento”; “O idílio com Lucrecia”; “Espadas reluzindo ao sol”; “A echarpe que acolhe e mata”; “A marca sinistra da beleza”; “O espectro”; “Não há modo de ser indiferente a uma mulher que nos ama”; “...na minha cama. Por minha mãe”; “B-orgia”.

Na cena 4, ato I, parte II, dois homens vestidos de negro, que já passeavam na praça na cena anterior, encontram-se diante do alojamento de Gennaro. O primeiro homem é Astolfo, a mando de Lucrecia; o segundo, Rustighello, a mando de Dom Alfonso. Os dois têm o mesmo propósito: levar Gennaro. Um, à Lucrecia, o outro, a Dom Alfonso. O que aguarda o jovem? O amor ou a força? A coroa ou a cruz? A sorte foi lançada: a cruz. Gennaro será levado à presença de Dom Alfonso. Na cena, o diálogo é dinâmico e construído sobre o princípio binário do paralelismo das intenções, simbolizado pelo objeto: a moeda. O jogo se estabelece entre as duas faces, dois caminhos, a felicidade ou a desdita. Os “criados” comunicam-se por frases curtas e diretas e utilizam linguagem popular.³²¹ O aspecto cômico prevalece na cena. O título é: “Cara ou coroa?”.

4.4 A dupla: O percurso da vingança

Nessa primeira Parte, do Ato II, estamos em uma sala do palácio ducal em Ferrara. Nesse ambiente interior ricamente mobiliado, luxuoso e precisamente detalhado, o veludo vermelho prevalece. Hugo descreve as portas e suas localizações, assim como o “*compartimento disposto sobre o palco, o início de uma escada em espiral que vai até o plano da cena e que é iluminado por uma longa e estreita janela gradeada*”. Os diferentes planos de atuação são ligados pela escada, elemento que Victor Hugo utiliza em todas suas peças.

Na cena 1, vemos dom Alfonso d’Este, “*em magnífica vestimenta*” e Rustighello, “*mais modesto*”. A mesma cor usada pelos dois significa estarem do mesmo “lado” (ao menos aparentemente) e jogarem o mesmo jogo. Reconhecemos as duas personagens de Veneza: o marido, Alfonso d’Este, e seu adjuvante, Rustighello. Explicando o percurso que Rustighello deve fazer para chegar ao armário secreto, onde está o veneno, dom Alfonso pinta um detalhado quadro do interior de seu palácio. Seguimos a narrativa pelas galerias, apreciamos os quadros, contemplamos a específica figura de Hercules, e procuramos a boca de uma serpente dourada. Lá está a abertura escondida para se chegar à “bandeja de cristal”, aos “cálices esmaltados” e aos “frascos”. “No frasco de prata, tem água pura. No frasco de

³²¹ Em nota da edição original de 1833, Hugo dá indicações relativas à movimentação cênica e às ações físicas das duas personagens.

ouro, tem vinho preparado”, adverte o duque. Rustighello deve trazer os objetos – instrumentos de morte – cuidadosamente para o gabinete ao lado. As ordens continuam: “Tu pegarás tua melhor espada, e ficarás de pé atrás da porta, de maneira a escutar tudo o que se passar aqui, e poder entrar ao primeiro sinal que eu te der com esse sino de prata, cujo som conheces muito bem” (II,I,1,f.4).

Dom Alfonso prepara detalhadamente o ambiente para receber Lucrecia e o suposto amante da esposa, Gennaro. No armário secreto, ele guarda a sua vingança, o veneno. O lugar mais íntimo e obscuro do palácio guarda os sentimentos mais baixos, infames, terríveis, ligados ao crime e à crueldade. Ele articula seu plano munindo-se de veneno e espada. A vingança de dom Alfonso é absolutamente calculada, assim como o silêncio que manterá durante a longa fala de Lucrecia na próxima **cena 2, ato II, parte I**.

Esse é o ponto de intersecção do primeiro fragmento – por onde começamos nossa leitura – com a sequência do drama. Chegamos aqui seguindo as personagens e suas ações, enquadradas por temas. A trajetória revelou-se pela intriga, no caminho da ação e no encadeamento dos temas, pois não antecipamos informações, a não ser nas projeções ao futuro ou nos aspectos indiciais contidos no texto. As respostas que buscamos, referentes às personagens, suas ações, reações e motivações, são apresentadas no encadeamento dos acontecimentos, no percurso do drama. Agora compreendemos a situação de enunciação de Lucrecia, na grande tirada que a condena, juntamente com Gennaro. Percebemos que é o silêncio premeditado de dom Alfonso que faz com que Lucrecia se emaranhe em suas próprias palavras, pela paixão – *pathos* –, na teia do destino. Ela cai no jogo de dom Alfonso, o marido “traído”. Ele alcança sua vingança quando Lucrecia condena à morte o ser amado, Gennaro. Reconhecemos o poder do silêncio como uma força. E, aqui, uma força contrária que induz Lucrecia ao abismo. A altura da queda, a comoção que nos afeta e o conflito em que Lucrecia encontra-se enredada, revela uma situação trágica.³²² Titulamos a cena 1, ato II, parte I: “O caminho da vingança” e “O armário secreto”. Em paralelo, indicamos outro título para o momento de revelação do ator: “O fragmento e o todo”.

Na cena 4, ato II, parte I, Lucrecia e Dom Alfonso estão sozinhos, Gennaro foi levado para a sala ao lado. O tratamento utilizado entre eles é a segunda pessoa do plural, o que assegura a distância entre os dois. Ele pergunta: “Que quereis de mim, senhora?”

³²² As referências são encontradas em *A tragédia grega*, de Albin Lesky. Se a tragédia, enquanto gênero, não é possível dentro da configuração cristã, é certo que o drama Lucrecia Borgia possui traços estilísticos trágicos.

(II,I,4,f.1). Ela responde: “O que eu quero de vós, dom Alfonso, é que não quero que esse jovem morra” (II,I,4,f.2). Esse é o desejo de Lucrecia e é por isso que ela luta, é seu objetivo. Este é atrelado ao superobjetivo: fazer com que Gennaro a perdoe e a ame. Tudo ao seu redor é morte, e o filho tem que viver. Mas o esposo deu-lhe a palavra ducal de que Gennaro não sairia vivo do palácio. Esse é o impasse, e dom Alfonso representa o obstáculo que redireciona a ação.

O duque lembra o estado da personagem na cena anterior: “Há um instante, entrastes aqui como a tempestade, irritada e choramingando, queixando-vos a mim de uma ofensa feita a vós, e reclamando a cabeça do culpado com gritos e injúrias” (II,I,4,f.3). A imagem da “tempestade” é recorrente na obra de Victor Hugo. Nós – que vivemos com Gwynplaine o horror do naufrágio, em plena tempestade, em *O homem que ri*; que lutamos com Gilliat contra todas as forças oceânicas, em *Os trabalhadores do mar* –, trazemos todos os conflitos do fenômeno da natureza no nosso corpo, mente e espírito. Hugo imprime a tempestade e transforma nosso estado. Lembramos que muitas vezes encontramos indicações, imagens, referentes a uma determinada cena, na cena seguinte. Da mesma forma, elementos sobre os caracteres são revelados na fala de outras personagens. Mas, se a protagonista do drama possui a força de uma tempestade, por outro lado, nessa luta de opostos, dom Alfonso, seu antagonista, deve estar à altura. Talvez por isso, Hercules seja uma constante no seu discurso. O teatro implica jogo, e nessa situação, onde se luta por um objetivo, vale tudo. Inclusive, mentir, fingir, acariciar, elogiar. É a situação de enunciação que faz com que compreendamos o “real” sentido das palavras. Vejamos o discurso de Lucrecia:

Sabeis, Alfonso, que eu ainda vos amo como no primeiro dia do nosso casamento, esse dia em que fizestes uma fascinante entrada em Roma, entre meu irmão, o Valentino, e o vosso, o cardeal Hipólito d' Este. Eu estava no balcão de São Pedro. Lembro-me, ainda, vosso belo cavalo branco enfeitado de ouro e vós, ilustre cavaleiro, que o cavalgava como um rei (II,I,4,f.8).

Ao que Alfonso recorda: “E vós, senhora, tão bela e radiante nos seus brocados de prata”. O jogo continua; ela lhe pede um beijo (sublime) e recorre ao mundo animal (grotesco), tema de fábulas, para descrever a situação: “O leão e a leoa não se irritam com um mosquito. [...] Deixai que eu vá, da vossa parte, dizer a Batista que expulse, o mais rápido possível, esse Gennaro de Ferrara” (II,I,4,f.10). O duque não tem pressa, ele se diverte com a situação, agora invertida. A relação binária desenvolve-se num crescente sobre os argumentos

de um lado e outro, onde cada um quer terminar a questão à sua maneira. Até que ponto manter a rigidez de um juramento? Lucrecia pede por Gennaro, pela sua vida que ela mesma condenou. A contradição é da natureza da personagem e revela-se em discursos e ações. No jogo do drama, o pedido de clemência e misericórdia da duquesa pode funcionar como um meio de fazer-se amada pelo povo – um truque –, mas o duque não volta atrás no seu juramento. O jogo de forças incita o diálogo e direciona-se para um fim:

20- LUCRÉCIA

[...]Colocai esse Gennaro em liberdade. É um capricho, se quiserdes. Mas o capricho de uma mulher é sagrado, quando salva a vida de um homem.

21- DOM ALFONSO

Eu não posso, querida Lucrecia.

22- LUCRÉCIA

Não podeis? Mas por que não podeis me conceder uma coisa, assim, tão insignificante como a vida desse capitão?

23- DOM ALFONSO

Perguntais por quê, meu amor?

24- LUCRÉCIA

Sim, por quê?

25- DOM ALFONSO

Porque esse capitão é vosso amante, senhora!

De agora em diante, Lucrecia terá um porteiro: o carrasco.³²³ O duque disserta, então, sobre a abominável família Borgia, seus assassinatos, sua promiscuidade. Ele inverte a situação, rebaixando os Borgia e enaltecendo a família Estense, sua estirpe, a “casa d’Este”. A vingança do duque é o rebaixamento dos “Borgia”. No início da cena, ele ainda diz: “[...] estou muito feliz que vos agrade ter-me por um instante aos vossos pés” (II,I,4,f.7). Ele sabe, de antemão, que essa situação se inverterá e logo será ela quem estará a seus pés. A roda da fortuna gira e quem estava no alto virá para baixo e vice versa. De joelhos, Lucrecia pede pela vida de Gennaro, mas ela “terá o cadáver”, afirma o duque. “Tomai cuidado dom Alfonso de Ferrara, meu quarto marido!”, ameaça Lucrecia. Mas ele não a teme e lhe devolve as frases, usando o mesmo discurso utilizado anteriormente por Lucrecia numa decisão contrária: “Eu quero que ele morra. É um capricho meu”. E Lucrecia deve decidir o gênero³²⁴ de morte. Está decidido: ela servirá o “vinho preparado” a Gennaro.

Apresentamos alguns títulos: “A palavra ducal”; “A tempestade”; “O gênero de morte”; “Os caprichos”; “O cavalo branco e os brocados”; “O leão, a leoa e o mosquito”; “A

³²³ Eis outra figura que também encontramos em outras obras de Hugo. Em Marie Tudor, no drama.

³²⁴ Mais uma vez, Hugo escolhe a palavra “gênero”, aludindo a questão do “gênero literário”.

história de todos os países”; “O que é uma vida?”; “O juramento”; “A liberdade ou a morte”; “O capitão amante”; “A prostituta”; “Casa Borgia X Casa Estense”; “A filha dos prazeres”; “O papa anticristo”; “A roda da fortuna”; “Meu quarto marido”; “A filha do papa”; “Quem tem medo de quem?”; “A espada e o veneno”; “Está decidido: o vinho preparado”.

Na **cena 5, ato II, parte I**, o prisioneiro Gennaro é trazido à cena. Dom Alfonso finge uma história: a duquesa o perdoou e ele poderá retornar a Veneza. Victor Hugo procede à idéia de “representação” dentro da peça; o duque e a duquesa fingem uma atitude que não condiz com a situação “real” dos fatos da peça. A circunstância em que se encontra Gennaro é o contrário do que parece. Ingênuo, o jovem agradece a clemência, mesmo não esperando esse desfecho. Ele conta sobre o assalto à Faenza, há dois anos, quando salvou a vida do duque Hercules d’Este, pai de dom Alfonso. Pela bravura do capitão, ele oferece uma recompensa ao jovem, que, não podendo aceitar, divide o dinheiro entre os soldados presentes. Sabendo que Gennaro será morto por Lucrecia, dom Alfonso aborda assuntos que revelam as qualidades mais valorosas do jovem capitão. Ele é valente, é um homem de palavra, um soldado valoroso e temente a Deus, verdadeiro, correto, generoso, ele é um bom servidor da republica, corajoso e, ainda, salvou seu pai da morte. As virtudes do jovem de vinte anos³²⁵ determinam: ele deverá morrer pelas mãos de Lucrecia.

Alfonso d’Este revela a “irmandade” com a moral dos Borgia. A hipocrisia subjaz o convite: “Mas, então, bebei comigo, seguindo o velho costume de nossos ancestrais, um copo de vinho de Siracusa, como bons amigos que somos”(II,I,5,f.15). Com a bandeja na mão, Lucrecia dirige-se ao marido: “Sim, mas se soubésseis o que fazeis nesse momento, e quanto é horripilante, vós tremeríeis, de tão desnaturado que sois, senhor!” (II,I,5,f.18). Ele está obrigando a mãe a matar o próprio filho. Lucrecia ensaia trocar os frascos. “O frasco de ouro, senhora!” (II,I,5,f.23), afirma o duque. “*Ela serve o cálice de Gennaro sem dizer nenhuma palavra*”, indica Hugo. Uma hesitação significaria a morte pela espada. Gennaro, confuso com tanta gentileza, retribui: “Eu vos agradeço, Monsenhor, por deixar-me viver por minha pobre mãe” (II,I,5,f.23). “Que horror! está feito!”, assim apresenta-se o primeiro título da cena, seguido por: “A duquesa vos perdoa”, “A clemência fingida”; “O juramento”; “As virtudes do jovem”; “Hercules d’Este”; “O vinho de Siracusa”; “O frasco de ouro”.

O duque sai, e deixa Lucrecia e Gennaro sozinhos antes da morte, para um último “colóquio”, na **cena 6, ato II, parte I**. “*Vê-se ainda, no compartimento, Rustighello imóvel*

³²⁵ A idade concedida a Gennaro, vinte anos, situaria a ação, referente à história, em torno de 1517.

atrás da porta escondida”, indica a didascália de Hugo, afirmando a situação de enunciação: o perigo eminente.

1- LUCRÉCIA
Gennaro! – Estais envenenado!
2- GENNARO
Envenenado, senhora!
3- LUCRÉCIA
Envenenado!
4- GENNARO

Eu deveria ter me dado conta, já que vós servistes o vinho.

O tratamento entre os dois, na segunda pessoa do plural, determina a distância do ato I, quando Gennaro ignorava tratar-se de Lucrecia Borgia. Ela o põe à parte da situação que ele desconhece: o duque está com ciúmes do jovem, que pensa ser seu amante. Alfonso lhe deixou uma única alternativa: o veneno. “O veneno dos Borgia” (II,I,6, f.6), conclui Gennaro. Ele o bebeu, e Lucrecia apresenta o antídoto aproximando o frasco (sempre guardado consigo) dos lábios³²⁶ de Gennaro. Ele recua: “Quem me assegura que esse não é o veneno?”. Ela sofre a recusa e tem de convencê-lo a tomar o contra veneno. A casa dos Borgia, sua história e fama de envenenamentos jogam contra ela. Gennaro desconfia de um plano sinistro contra sua mãe, uma artimanha para vingar-se dela ao envenená-lo. Lucrecia o provoca: “Vedes vossa mãe, Gennaro, diferente, talvez, do que ela seja. Que diríeis se ela fosse uma mulher criminosa como eu?” (II,I,6.f.13). Na fala 14, Gennaro dirige seu foco e intenção em duas direções opostas, duas mulheres, duas faces da mesma moeda³²⁷:

‘Não a calunieis’. Ah, não! Minha mãe não é uma mulher como vós, senhora Lucrecia. Eu a sinto no meu coração e sonho em minha alma tal como ela é: eu tenho a sua imagem aqui, nascida comigo; eu não a amaria como a amo se ela não fosse digna de mim; o coração de um filho não se engana sobre sua mãe. Eu a odiaria se ela parecesse com vós. Mas não, não. Há algo em mim que me fala bem alto que minha mãe não é um desses demônios de incesto, de luxúria e de envenenamentos como vós (II,I,6.f.14).

A imagem da mãe é “sublime”, o contrário do demônio “grotesco”. O duplo aspecto concentra-se na personagem diante de Gennaro. Ele percebe, agora, que Lucrecia “conhece”

³²⁶ Nota-se que Lucrecia não entrega o antídoto a Gennaro, não lhe dá simplesmente o contra veneno. Mas aproxima o frasco de seus lábios, como a vida pela sensualidade. A imagem e a energia da ação nos é apresentada em poesia por Victor Hugo.

³²⁷ A dramaturgia de Hugo está estruturada nesse duplo aspecto do “uno”.

sua mãe. Ela medita: “Não, Gennaro, essa mulher de quem falais, essa mãe, eu não a conheço!” (II,I,6,f.15). Gennaro desdenha sua falta de filhos, e, se os tivesse, eles a renegariam. Ele cogita a infelicidade de ser filho de Lucrecia Borgia! Mas o tempo urge e é preciso agir.³²⁸ Gennaro está envenenado e o duque pode voltar. A necessidade de superar o obstáculo que a dúvida de Gennaro impõe ao desenvolvimento da ação a contento, obriga Lucrecia a insistir, de todas as formas, que ele beba o antídoto. Mas a dúvida paira e Gennaro não sabe em quem acreditar: no duque ou na duquesa? Ela teria os motivos para vingar-se – depois de Veneza, depois de ter o nome mutilado –, lembra Gennaro. Por outro lado, Lucrecia entrega-se a ele, está disposta a dar sua vida, seu sangue. A decisão, beber ou não o antídoto, não pode ser adiada:

O tempo corre, Gennaro, o veneno avança, tu logo o sentirás! Daqui a pouco, não haverá mais tempo. A vida abre nesse momento dois caminhos obscuros diante de ti, mas um tem menos em minutos que o outro tem em anos. É preciso escolher um dos dois. A escolha é terrível. Deixa-te guiar por mim. Tem piedade de ti e de mim, Gennaro. Bebe rápido, em nome do céu! (II,I,6,f.21).

A escolha de um caminho deve ser feita, pois a ação no drama desenvolve-se com o surgimento e a resolução dos conflitos. Gennaro deve resolver a contradição que a situação apresenta, optando pela vida ou morte. Por onde seguir? O drama, assim como a vida, apresenta, continuamente, múltiplos caminhos e as escolhas que fazemos determinam o desenvolvimento e o desfecho da ação. A peça poderia terminar aqui com Gennaro morto nos braços da mãe. Entretanto, Gennaro bebe o antídoto.

“Salvo! – Agora é preciso partir para Veneza o mais rápido possível no teu cavalo. Tens dinheiro?” (II,I,6,f.23). O enunciado de Lucrecia revela três aspectos de uma relação entre mãe e filho que ultrapassa todos os tempos: A primeira sentença é de alívio (“Salvo!”), pelo filho ter escapado de um perigo; a segunda, é objetiva (“Agora é preciso partir para Veneza o mais rápido possível no teu cavalo”), direciona o filho para longe do perigo; a terceira, é corriqueira e necessária (“Tens dinheiro?”). “Tenho”, afirma Gennaro, entrando no jogo. A alternância de “fluxos e refluxos” se traduzem no movimento de aproximações e recusas, ou na intencionalidade de saída de cena de Gennaro, mas que é retido por uma consideração ou outra de Lucrecia.

³²⁸ Não esquecemos que Rustighello está atrás da porta.

O duque pensa que Gennaro está morto. A fuga será mais fácil. Ele deve partir. A “mãe” ainda tem uma recomendação ao “filho”: “Espera! Guarda esse frasco e leva-o sempre contigo. Nesses tempos em que vivemos, o veneno está em todas as refeições. Tu, sobretudo, estás exposto. Agora, parte rápido” (II,I,6,f.25). Lucrecia indica uma porta escondida, uma escada. Por ela se chega aos pátios do palácio Negroni. Ele deve partir imediatamente, mas, novamente, Lucrecia tem uma palavra: “Eu te digo adeus nesse momento, Gennaro, para não te rever jamais” (II,I,6,f.25). A separação da mãe e filho deverá ser definitiva, pois encontrá-lo, seria arriscar sua vida. Atraindo-o, ela pede uma palavra doce, de outro lado, ele pede um juramento: de que seus crimes nada tenham a ver com a infelicidade de sua mãe. Lucrecia não pode jurar, ação que ele entende ser uma confissão. Ele amaldiçoa a mãe, ela abençoa o filho.

Os títulos que enquadrámos na cena são: “O perigo”; “O veneno dos Borgias”; “O antídoto”; “Calunia contra a mãe”; “Demônio de incesto”; “A urgência”; “O veneno corre”; “A escolha”; “O veneno está em todas as refeições”; “Os tempos em que vivemos”; “A escada”.

4.5 Comédia pura

Na cena 1, parte II, ato II, voltamos ao segundo cenário, a praça de Ferrara, com o balcão e o alojamento. Vemos Dom Alfonso e Rustighello, *enrolados num manto*. Eles conversam sobre a cena anterior em que Rustighello foi testemunha: “Sim, monsenhor, foi assim que aconteceu. Eu não sei com que bebida ela restituiu-lhe a vida e o fez escapar pelo pátio do palácio Negroni” (II,II,1,f.1). Dom Alfonso o acusa de ter permitido a fuga de Gennaro, mas Rustighello justifica-se dizendo que não pôde entrar com a porta trancada. Enfim, os dois cúmplices travam um dinâmico diálogo sobre o que Rustighello deveria ter feito, suas desculpas e argumentos contrários: se abrisse a porta, teria que matar Gennaro e a senhora, sem ter recebido ordens. Mas o duque retruca: “Rustighello! Os bons servidores são aqueles que compreendem os príncipes sem que tenhamos o trabalho de dizer tudo” (II,II,1,f.10). As duas personagens funcionam como uma dupla, mesmo que a relação de poder não seja igualitária: um manda, o outro obedece ou esquivase. Portanto, exige-se cumplicidade absoluta. Matar a filha do papa complicaria sua vida, pensa Rustighello, e se

não a matasse, posteriormente conciliada com o duque, ela o mandaria enforcar. A intimidade entre os dois permite dom Alfonso chamar o criado de “imbecil”. Mas nem tudo está perdido: Gennaro ainda não partiu. Dom Alfonso prepara um plano: “Nesse caso, nós o emboscaremos atrás da casa. Já é noite. Nós o mataremos quando ele passar” (II,II,1,f.18). Mas o duque encaminha a função para Rustighello executar a ação, que a repassa ao duque. O ritmo cômico se impõe no diálogo com falas curtas que jogam com a escolha das armas e métodos para o crime. Rustighello propõe chamar os guardas para “despachar” Gennaro, sem que nenhum dos dois suje as mãos. Dom Alfonso contrapõe: “Meu querido, o senhor Machiavel³²⁹ me diz seguidamente que, nesses casos, o melhor seria que os príncipes resolvessem seus próprios negócios” (II,II,1,f.28). Eles se escondem na sombra, sob o balcão quando Máffio chega cantarolando. O caráter cômico da cena, marcado pela dinâmica, ritmo e linguagem familiar, contrapõe com a cena anterior, e sua eminência trágica. Chamamos a cena de “Um manto e dois patetas”.

Na cena 2, ato II, parte II, Máffio fala com Gennaro sobre a ceia na casa da princesa Negroni. Gennaro não foi convidado e diz que parte em quinze minutos. As razões, ele lhe contará em Veneza. Máffio lembra-lhe do juramento que fizeram: de não se deixarem jamais, de serem inseparáveis, irmãos. O conflito entre os dois é justamente esse: Gennaro quer retornar à Veneza, levando consigo Máffio e esse quer que Gennaro fique para a ceia no palácio da princesa Negroni. As vantagens de um lado e outro são apresentadas: belas mulheres e alegres convidados à mesa em oposição aos bandidos e precipícios da estrada. No entanto, Gennaro precisa partir. Máffio tem um mau pressentimento com a viagem e Gennaro, que tem um mau pressentimento com a ceia. Os dois concluem que não querem deixar um ao outro e entram num acordo: Máffio propõe aproveitarem a noite na casa da Negroni e depois partirem na primeira hora. Gennaro decide falar ao irmão sobre a urgência de sua partida. Contando-lhe o acontecido ao ouvido, os dois saem do foco de atenção.

A dupla, Dom Alfonso e Rustighello, destaca-se na cena. Rustighello pergunta se devem atacar, mas Dom Alfonso prefere, antes, conhecer o término dessa história. Os dois assistem o desfecho de dentro da cena. Máffio volta-se rindo com a ingenuidade de Gennaro. Para ele, Lucrecia fingiu essa história para aproximar-se de Gennaro, por quem está apaixonada. Essa “história toda”, para Máffio, é “comédia pura”. Na comédia, ele encontra justificativas para todas as passagens da cena. Justamente a cena, que identificamos uma

³²⁹ Maquiavel, autor de *O príncipe*, tinha contatos diplomáticos com muitos principados. O retrato que ele pinta do príncipe da Renascença é inspirado, sobretudo, em Cesar Borgia.

estilística trágica em relação ao seu possível desfecho, é recebida, através da narrativa de Gennaro, como pura comédia. Máffio minimiza a situação, apesar de lembrar-se das ceias dos Borgia.

Quanto à ceia da princesa Negroni, ela será deliciosa. Tu virás. Que diabo! É preciso, no entanto, raciocinar um pouco e não exagerar. Tu sabes que eu sou prudente e sensato. Sabemos que houve duas ou três ceias famosas onde os Borgias envenenaram, com bom vinho, alguns dos seus melhores amigos, mas isso não é motivo para se deixar de cear. Isso não é motivo para sempre se ver veneno no admirável vinho de Siracusa, nem para se ver uma Lucrecia Borgia por trás de todas as belas princesas da Itália. Isso tudo são espectros e futilidades. Nesse caso, somente as crianças de peito estariam seguras daquilo que bebem, e poderiam cear tranquilamente. Por Hércules, Gennaro. Sois criança ou sois homem? Retornas à ama de leite ou vens cear? (II,II,2, f.29)

A imagem da ama de leite, a mulher que amamenta, que nutre, traz em si a imagem materna. Encontramos Gennaro em torno do tema “A mãe” desde o início do drama, e mesmo anterior a ele, por narrativa. Há, talvez inconscientemente, um retorno à mãe. Novamente, vemos a personagem em um momento de conflito e escolha. Ele não quer transparecer o medo (infantil), no entanto, sabe que há perigos em partir ou ficar. Ficar em Ferrara, ir à ceia à noite, significa “tomar a atitude de um homem corajoso”. A ação determina o caminho, crescer. Mas sua ingenuidade o leva a desdenhar uma escolha: “O que será, será. É uma escolha como qualquer outra. Está dito. Tu me apresentarás à princesa Negroni. Eu vou contigo” (II,II,2,f.30). Os dois saem de cena.

Dom Alfonso deixa o esconderijo acompanhado por Rustighello que traz a espada desembainhada pronto para atacar. Mas não será preciso. O duque lembra: “Eles cearão na casa da princesa Negroni. Se estou bem informado... *Ele se interrompe e parece meditar por um instante. Depois começa a rir*” (II,II,2,f.33). Enquadrando os temas da cena, apresentamos: “Os irmãos”; “Os convidado para a ceia da senhora”; “Coisas do amor”; “Partir ou ficar”; “O pressentimento”; “Sois criança ou homem?”; “O que será, será”; “O homem que ri”.

4.6 Embriagados mortos

Do ato I ao ato II, do ato II ao ato III. A estrutura do drama nos traz à magnífica sala do palácio Negroni. A didascália indica: a porta camuflada (que sabemos por Adèle ter sido pintada por Hugo), a grande porta ao fundo com dois batentes, a mesa no centro da cena, magnificamente servida à moda do século XVI, os pequenos pajens negros com seus brocados de ouro. Na mesa, estão as sete personagens que conhecemos: Jeppo, Máffio, Ascânio, Oloferno, Dom Apóstolo, Gennaro e Gubetta, acompanhados de sete jovens mulheres, belas e galantemente vestidas. Eles bebem e comem, rindo às gargalhadas. Gennaro está distante, pensativo e silencioso. Adèle Hugo nos conta sobre a primeira montagem dessa peça, em especial essa cena. O próprio autor, Hugo, ocupa-se da cenografia pedindo que a refaçam. Ele a julga vulgar “(um botequim de Luxo)”, e quer, então, “uma sala resplandecente e sinistra, qualquer coisa como uma “tumba resplandecente” (ADÈLE apud UBERSFELD, 1993, P.123). Hugo dividia a função concedida ao diretor de cena com Frederick-Lemaître, seu magnífico ator. O dramaturgo esmera-se em levar para a cena o “característico”. Entretanto, a “cor local” não se encontra somente na superfície do drama, na cenografia, por exemplo; mas no fundo, no próprio coração da obra. Ainda no prefácio de Cromwell, Hugo (1988, p.62) elucida sua intenção:

O drama deve estar radicalmente impregnado dessa cor dos tempos; ela deve, de alguma forma, estar no ar, de maneira que não se note se não ao entrar e sair que se mudou de século e de atmosfera.

Desde a cena 3, ato I, parte II, o tema da ceia no palácio Negroni é uma constante, o que projetou a ação seguidamente para esse momento. A expectativa do festim à noite foi sendo tramada do decorrer do drama. A tela levanta! Estamos diante de um banquete – a abundância de comida, de bebida, de prazeres corporais –, onde o princípio cômico joga um papel importante. As imagens do banquete estão estreitamente misturadas às do corpo grotesco. Segundo Mikhail Bakhtin (1993, p.245): “Comer e beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco”. Isso porque esse corpo está aberto, em interação com o mundo: ele o engole, o devora, o despedaça, o absorve. Ao redor da mesa alegre e festiva, participamos do encontro dos sete amigos, das sete belas mulheres e de Dioniso, presente simbolicamente através do vinho. As personagens com o copo na mão

invocam o deus grego. A embriaguez é eminente e, com ela, a liberdade das palavras e das ações. O jogo dos prazeres começou, o trânsito livre entre o profano e o sagrado se estabeleceu. Com a razão apolínea deixada na porta de entrada, eles não temem. O inconsciente emerge com o êxtase dionisíaco. Os excessos da comida e da bebida refletem os excessos das palavras e das ações licenciosas. Vemos e ouvimos com a imaginação. A atmosfera foi criada, há comunhão entre atores no palco, personagens na cena e o público. As falas das personagens estão entre os ruídos da mesa, os pés que se arrastam no chão, os corpos que se roçam, as risadas, as agitações, as pulsões própria a esse ambiente festivo e prazeroso.

Supomos que essa cena, já em andamento, possua uma energia instaurada, uma atmosfera própria ao banquete, bem antes da primeira fala. Com o copo na mão, as exaltações, as palavras e as histórias estão liberadas. Oloferno exalta o vinho espanhol: “Viva o vinho de Xerez! Xerez de la Frontera é uma cidade do paraíso” (III,1,f.1). Além do vinho, o assunto gira em torno das histórias de Jeppo. Ascânio lembra que quando Jeppo bebe, tem a mania de contar histórias: histórias em Veneza, histórias em Ferrara; histórias lúgubres, histórias engraçadas. “Pelo corpo de Baco! Achais isso engraçado!” (III,1,6), diz Máffio. Enquanto Gubetta completa a idéia: “É triste e comum. Um homem arruinado que esposa uma mulher em ruínas. Coisas que se vêem todos os dias” (III,1,7). Novamente, Victor Hugo brinca com fatos cotidianos, banalidades, que se repetem; vulgaridades que ultrapassam o tempo datado. As histórias e os ditos ambientam as personagens que se divertem, comem e bebem regados a luxúria. De vez em quando, um personagem vem falar no proscênio, enquanto o ambiente segue festivo. A indicação do diretor Hugo está dada: *a orgia continua*.

A princesa Negroni, tantas vezes nomeada no decorrer do drama, projeta-se em todo esplendor que nosso imaginário já havia previsto. Ela indica Gennaro à Máffio: “tendes aí um amigo que me parece bastante triste” (III,1,8). Máffio pede que o perdoe por tê-lo trazido sem ser convidado, e conta que os dois são irmãos de armas: não se separam jamais. Máffio retoma a previsão de que os dois morrerão no mesmo dia. Nesse momento, o jogo, entre as duas personagens, chama-se sedução:

10- A NEGRONI, *rindo*.

E ele vos disse se seria de noite ou de manhã?

11- MÁFFIO

Ele nos disse que seria de manhã.

12- A NEGRONI, *rindo mais alto*.

Vosso cigano não sabia o que dizia. – E vós gostais muito desse jovem?

13- MÁFFIO

Tanto quanto um homem pode gostar de outro.
 14- A NEGRONI
 Está bem! Vós vos bastais um ao outro. São felizes.
 15- MÁFFIO
 A amizade não completa o coração, senhora.
 16- A NEGRONI
 Meu Deus! E o que completa o coração?
 17- MÁFFIO
 O amor.
 18- A NEGRONI
 Tendes o amor sempre na boca.
 19- MÁFFIO
 E vós, nos olhos.
 20- A NEGRONI
 Sois um homem singular.
 21- MÁFFIO
 Sois uma bela mulher! *Ele lhe pega pela cintura.*
 22- A NEGRONI.
 Conde Orsini, deixai-me!
 23- MÁFFIO
 Deixai-me beijar vossa mão?
 24- A NEGRONI.
 Não! *Ela lhe escapa.*

Hugo trabalha com uma linguagem sensual para esquentar ainda mais esse ambiente orgiástico. Mas, se suas enunciações acariciam poeticamente, as ações físicas recusam. “Mas ela me diz sempre não” (III,1,26), responde Máffio a Jeppo, quando este lhe indaga se está se saindo bem com a princesa. “Na boca de uma mulher, o Não é o irmão mais velho do Sim” (III,1,27), diz Gubetta, que sempre tem na boca algum dito popular. Jeppo³³⁰ surpreende Máffio perguntando sobre o que acha da princesa:

29- MÁFFIO
 Adorável. Entre nós, ela começa a arranhar furiosamente meu coração.
 30- JEPPO
 E a sua ceia?
 31- MÁFFIO
 Uma perfeita orgia.
 32- JEPPO
 A princesa é viúva.
 33- MÁFFIO
 Vê-se bem pela sua alegria!
 34- JEPPO
 Eu espero que não estejas mais desconfiado da ceia?
 35- MÁFFIO
 Como poderia? Eu estava louco.
 36- JEPPO, à Gubetta.

³³⁰ Lembramos que era Jeppo que estava apaixonado pela princesa Negroni.

Podeis acreditar, senhor de Belverana, que Máffio estava com medo de cear
na casa da princesa?

37- GUBETTA

Medo? – Por quê?

38- JEPO

Porque o palácio Negroni é vizinho ao palácio Borgia.

39- GUBETTA

Ao diabo os Borgia! – Bebamos!

As falas, em seu sentido e ritmo cômico, encadeiam desde o início da cena uma progressão ascendente. Jeppo diz a Máffio que gosta desse Belverana porque ele “não” gosta dos Borgia. Máffio concorda: “De fato, ele não perde uma oportunidade de lhes mandar ao diabo de um jeito bem particular” (III,1,41). A fala é cômica, pois lembramos do parentesco entre os Borgia e o diabo. No entanto, Máffio mantém as desconfianças do “pretenso espanhol” que desde o início da ceia, bebeu somente água. Gubetta, percebendo a suspeita, desdobra seu nome: “Gil-Basilio-Fernan-Ireneo-Felipe-Frasco-Frasquito, conde de Belverana”.³³¹ Assim, Gubetta consegue contornar a desconfiança sobre si, lançando uma lista de nomes, seguida de provérbios. Mas, ele muda a direção de seu objetivo quando lembra que precisa encontrar um pretexto para as mulheres irem embora. Há um plano, agora sabemos. No banquete, uns comem, outros bebem, e outros fazem versos. Oloferno, embriagado, precisa dizer alguns versos que acabou de fazer para celebrar as admiráveis mulheres. Victor Hugo apresenta, novamente, a sua verve cômica, colocando o “verso” no cerne do conflito cômico.

53- OLOFERNO

Nada é tão doce quanto cantar uma bela mulher, e uma boa refeição.

54- GUBETTA

Mais doce ainda é beijar a primeira e degustar a segunda.

55- OLOFERNO

Sim, eu gostaria de ser poeta. Eu gostaria de poder ascender ao céu. Eu
gostaria de ter asas...

56- GUBETTA

Asas de faisão no prato.

57- OLOFERNO

No entanto, direi meu soneto.

58- GUBETTA

Pelos diabos, senhor Marquês Oloferno Vitellozzo! Eu vos dispense de ler
vosso soneto. Deixai-nos beber!

59- OLOFERNO

Vós me dispensais de vos dizer meu soneto?

³³¹ A extensa alcunha foi muito utilizada por François Rabelais, em seus recursos cômicos. Frasco-Frasquito finalizando, remete ao veneno.

60- GUBETTA

Como eu dispenso os cachorros de me morderem, o papa de me benzer, e os pedestres de me jogarem pedras.

Gubetta apresenta sua réplica ridicularizando as imagens “poéticas” de Oloferno. Quanto mais elevada sua aspiração, mais baixa a analogia do bufão. Oloferno, ofendido com as grosserias de Gubetta, devolve os insultos. O conflito intensifica-se, desdobrando tiradas cada vez mais cômicas e hostis entre os dois. Oloferno bufa: “Pela morte de Deus, eu vos cortarei em quatro partes!” (III,1,65). Gubetta destrincha um faisão e dá sua réplica: “Não vos direi o mesmo. Eu não trincho aves tão grandes como vós. Senhoras, posso oferecer-vos desse faisão?” (III,1,66). Oloferno precipita-se sobre Gubetta com uma faca, tumultuando a festa. O suposto espanhol, enfim, conseguiu seu intento, disputando com Oloferno as ironias, os sarcasmos, as ofensas e o desdém. Oloferno é desarmado. No entanto, as mulheres desaparecem. De um lado Oloferno ofendido, de outro Gubetta estoura de rir. E nós rimos com ele. “Comédia pura”, devolvemos a Victor Hugo.

Este imbecil! Colocar em fuga as mais lindas mulheres de Ferrara com uma faca encravada num soneto! Irritar-se por causa de um verso! Eu creio que ele tem asas. Não é um homem, é um filhote de ganso. Eu acho que ele se empoleira, que deve dormir sobre uma pata só, esse Oloferno!(III,1,76)

As imagens que o poeta apresenta em relação à “poesia”, ridicularizam a empolgação dos versos e os falsos poetas da peça. Hugo ironiza qualquer possibilidade do verso, tornando a sua tentativa, uma motivação para o grotesco. Até mesmo a arma de morte é ridícula: facas. O que os faz lembrar de suas espadas, deixadas na antecâmara. “De fato, uma boa precaução” (III,1,81), comenta Gennaro, na sua primeira fala da cena. Máffio pergunta, então, se sonha com Lucrecia Borgia, já que ele não bebe. “Sirva-me, Máffio! Eu não abandono mais meus amigos à mesa” (III,1,83), decide Gennaro. Um pajem negro³³², com duas jarras na mão, oferece: “Vinho de Chipre ou vinho de Siracusa, meus senhores?” (III,1,84). Esse pajem negro representa, ele também, a morte. Há tempo pressentimos que há algo sendo tramado, mas a intenção de Gubetta em livrar-se das mulheres confirma uma ação criminosa. A escolha de Gennaro está feita: ele bebe o vinho, junta-se ao grupo. A primeira palavra da frase

³³² O pajem negro é representado pelo mesmo ator que representou Montefeltro. O próprio encenador Antoine Vitez atuou nos papéis em 1885, quando dirigiu *Lucrecia Borgia*.

seguinte é: “Que peste [...]” (III,1,86). O vinho servido, como a peste, é contagioso, epidêmico, funesto. Há índices que nos faz antever algo ruim.

Jeppo acusa Oloferno das senhoras não voltarem, e quando sai, encontra as portas trancadas. Esse momento revela que o grupo está preso, impossibilitado de sair. Quem fala dessa vez é Máffio: “Não ireis agora ter medo também, Jeppo! É muito simples. Elas não querem que nós as sigamos (as damas)” (III,1,f.87). Uma boa desculpa para não enxergar a situação. Há qualquer coisa errada, pressentimos anteriormente, mas as personagens estão cegas, embriagadas. Gubetta as diverte: é sua função. E eles bebem, chocam seus copos, comungam Dioniso; Deus e diabo, todos juntos, misturados. Máffio brinda à saúde de Gennaro: “E que tu possas, logo, reencontrar tua mãe”(III,1,f.89). Os votos de que Gennaro reencontre a mãe, no momento em que bebe o vinho tem um duplo sentido. O vinho não está ligado à mãe idealizada por ele, mas, à orgia, aos Borgia. Todos bebem, menos Gubetta que joga o vinho sobre os ombros. Dessa vez, é Jeppo quem repara, e conta a Máffio. No entanto, estão bêbados e brindam: “É possível”. De fato as personagens embriagadas não vêem, não ouvem, não agem. Perderam a razão. Essa, foi deixada na antecâmara com as espadas e suas nobrezas. O festim embaralhou as visões, os sentimentos e as idéias das personagens. Gubetta é ágil em sua lábia hostil à poesia:

Um brinde, senhores! Eu vos cantarei uma canção para brindar que vale mais que o soneto do Marquês Oloferno. Eu juro pelo bom crânio de meu velho pai que não fui eu quem fez essa canção, tendo em vista que não sou poeta, e que não tenho o espírito bastante galante para fazer se bicar duas rimas em busca de uma idéia. Eis aqui minha canção. Ela é endereçada ao senhor São Pedro, célebre porteiro do paraíso, e tem por assunto esse pensamento sofisticado de que o céu do bom Deus pertence àqueles que bebem. (III,1,f.90)

Gubetta degrada a poesia e satiriza o poeta que faz “bicar duas rimas em busca de uma ideia”. Outra especialidade de um legítimo bufão é o sacrilégio: ele profana o sagrado, blasfema o divino na intenção de inverter o mundo. Seu papel é o “grotesco”. Todos pedem a canção para o falso espanhol, menos Gennaro. A canção para beber intima em ritmo sem rima, por fim, que o Santo Pai abra a porta do céu ao “bebedor”. Os amigos repetem em coro: *Glória Domino!* O coro em êxtase canta o último verso em latim que destoa do canto popular. As imagens do corpo grotesco entrando no céu com seu grande ventre divertem os jovens que cantam e chocam seus copos rindo à toa. Nesse mundo, tudo é possível, todas as misturas são permitidas, os opostos imbricados.

À orgia, mistura-se o canto fúnebre em latim: “*Sanctum et terribile nomen ejus. Initium sapientiae timor Domini*”.³³³ Jeppo responde entre gargalhadas: “Corpo de Baco! Enquanto cantamos para o brinde, o eco canta de vésperas” (III,1,f.106). O canto do “Ofício das vésperas do domingo”³³⁴, em seu aspecto negativo: “*Nisi Dominus custodierit civitatem, frustra vigilat qui custodit eam*”.³³⁵ A linguagem popular da canção de Gubetta mistura-se ao latim da liturgia católica. Com os risos, o comentário: “Canto em unísono puro” (III,1,f.109). Há a tentativa de permanecer no clima anterior, mas o ofício dos defuntos aproxima-se: “*Óculos habent, et non videbunt. Nares habent, et non odorabunt. Aures habent, et non audient*”.³³⁶ As luzes estão se apagando; as vozes de fora se aproximam: “*Manus habent, et non palpabunt. Pedes habent, et non ambulabunt. Non clamabunt in gutture suo*”.³³⁷ O estranhamento não os livra da embriaguês letárgica. A procissão, as preces aos mortos, o funeral, nada lhes causa temor; mas, ao contrário, são motivos para que bebam “à saúde daquele que será enterrado”(III,1,f.121). Gubetta satiriza: “Sabe-se lá se não serão vários?” (III,1,f.122) Mas eles bebem à saúde de todos e cantam a São Pedro, carcereiro do paraíso. Desmedidos, chocam seus copos, riem, cambaleiam e, embriagados, cantam seu último verso: “Change-nous en poissons!”³³⁸ O significado da palavra “Poisson” é peixe, no entanto, há grande proximidade fonética com a palavra “poison”, veneno. O veneno está sendo invocado, como foram invocados Deus e o diabo. Há muito que os jovens de Veneza ultrapassaram o métron³³⁹ pelo êxtase e entusiasmo.

A cena é interrompida: “A grande porta do fundo abre-se silenciosamente em toda a sua extensão. Vê-se, atrás, uma grande sala decorada em negro, iluminada por algumas tochas, com uma grande cruz de prata ao fundo”. Os penitentes entram com a cruz na cabeça e tocha na mão. Cantam em tom sinistro: “*De profundis clamavi ad te, Domine*”.³⁴⁰ “*Imóveis como estátuas*”, indica Hugo.³⁴¹ “O sangue congela nas veias”. É o triunfo dos contrastes: o grotesco. Uma entrada de efeito! Somos surpreendidos, novamente, pelo caráter espetacular, teatral. A energia contrária, temível, choca, por atrito, com o festim de orgias, causando o estranhamento. Experimentamos a transformação: da canção popular ao “*De profundis clamavi*

³³³ Santo e temível é seu nome. O temor do Senhor é o começo da sabedoria.

³³⁴ Recitado provavelmente por Hugo no Collège des Nobles em Madrid quando criança.

³³⁵ Se o Senhor não guardou a sua cidade, ele vela em vão aquele que a guarda.

³³⁶ Eles têm olhos e eles não verão. Eles têm narizes e eles não sentirão. Eles têm orelhas e eles não escutarão.

³³⁷ Eles têm mãos e eles não tatearão. Eles têm pés, e eles não caminharão. O grito ficará na garganta.

³³⁸ Transforme-nos em peixes

³³⁹ A medida de cada um.

³⁴⁰ Das profundezas do abismo eu gritei em direção a ti, senhor.

³⁴¹ No prefácio de Cromwell, Hugo fala do “tempo parado”, uma pausa grotesca. O contraste é estimulante.

ad te, Domine,³⁴² da comédia à tragédia. “O que isso quer dizer?”, pergunta Máffio. Os penitentes cantam com uma voz estridente: “*Conquassabit capira in terra multorum!*”³⁴³. Jeppo responde: “Ah, meus senhores, estamos na casa do demônio”(III,1,f.133).

Na cena 2, ato III, Lucrécia aparece na porta, vestida de negro (a cor negra dos Borgia). O desfecho do drama caracteriza-se pela forma especular. Aqui temos outra virada no jogo.³⁴⁴ “Vocês estão na minha casa!”, impõe-se Lucrécia. Todos exclamam: “Lucrécia Borgia!” (Gennaro observa num canto). Grotesco! Contraste! O tempo parado, o “termo de comparação. Ela se faz presente: Lucrécia Borgia, a besta humana. Seu caráter, disforme (moralmente) e horrível, afirma-se em contraponto ao banquete e seu aspecto cômico e bufo. A recepção é triunfante:

Há alguns dias, todos vós que estais aqui, triunfaram sobre meu nome. Hoje, vós o dizeis com medo. Sim, podeis olhar-me com vossos olhos fixos de terror. Sou eu mesma, senhores. Eu venho vos anunciar uma nova: estão todos envenenados, meus senhores, e não há um de vós aqui que tenha ainda uma hora de vida. Não vos movais. A sala ao lado está cheia de guardas. Agora é a minha vez de falar alto e de vos esmagar a cabeça com o calcanhar! – Jeppo Liveretto, vá reencontrar teu tio Vitelli que mandei apunhalar nos porões do Vaticano! Ascânio Petrucci, vá reencontrar teu primo Pandolfo, que assassinei para lhe roubar a cidade! Oloferno Vitellozzo, teu tio te espera, sabes bem, Iago d' Appiani, que eu envenenei numa festa! Máffio Orsini, vá falar de mim no outro mundo ao teu irmão de Gravina, que mandei estrangular enquanto dormia! Apóstolo Gazella, tu dizes que eu mandei decapitar teu pai Francisco Gazella, que mandei degolar teu primo Alfonso d' Aragon; vá reencontrá-los. – Pela minha alma! Vocês me deram um baile em Veneza, e eu retribuo com uma ceia em Ferrara. Festa por festa, meus senhores!(III,2,f.3).

O desprezo aos cinco fidalgos é expresso na linguagem displicente e familiar, no tratamento na segunda pessoa do singular. A duquesa manda os cinco “pros infernos com a parentada”. Essa é a vingança de Lucrécia. Uma vingança articulada, estruturada no drama, tramada. Ela os recebe como “meus amigos do último carnaval”. Utilizando um linguajar popular, Lucrécia nos convida a voltarmos ao ato I: Veneza a luz da lua, o terraço do palácio Barbarigo, a festa, os mascarados, as fanfarras, a sinfonia ora graciosa, ora lúgubre (que também nos projetou a esse fim). Quando Lucrécia devolve aos “amigos” seu discurso antitético relativos às acusações em Veneza sobre os crimes que cometera, estabelece a ponte no espaço (Veneza e Ferrara) e no tempo (carnaval e Sexta feira Santa). Esse é o caráter do

³⁴² *Das profundezas do abismo eu gritei em direção a ti, senhor.*

³⁴³ Ele quebrará a cabeça de um grande número sobre a terra.

³⁴⁴ Coup de théâtre.

drama, “uno”, em que as partes se comunicam e se necessitam entre si; sobretudo, a relação do fim com o início, refletindo-se um no outro. Da mesma forma que voltamos ao carnaval por alusão, ele também se faz presente quando enunciado em cena. Assim como os fidalgos, os motivos se fazem presentes e exigem vingança. Gennaro nunca a perdoará. Lucrecia transpira sarcasmo ao encaminhar os jovens senhores aos monges para última confissão e “salvar aquilo que ainda pode ser salvo”; ela os tranqüiliza por estarem em boas mãos. A mulher revela-se satânica ao apresentar os cinco caixões. Gennaro aparece e complementa: “É preciso um sexto, senhora”(III,2,f.7). Não há escapatória: a “besta humana” foi reconhecida pelo filho. Não há mais resgate: o sublime amor maternal revela-se criminoso. A alma de Lucrecia, purificada pela moral cristã (revelada no ato I), buscando a regeneração, finda por deparar-se com seu outro lado satânico. “Saíam todos daqui”(III,2,f.11), sentencia Lucrecia. Ela recomenda a Gubetta que “ninguém” entre na sala, de forma alguma. Gennaro escutou tudo, testemunhou a mulher criminosa (a mãe) em sua forma mais sádica.

As lâmpadas agonizam no **ato III, cena 3**. As portas estão fechadas. Lucrecia e Gennaro dividem o silêncio. O canto vem de fora: “*Nisi Dominus aedificaverit domum, in vanum laborant qui aedificant eam*”.³⁴⁵ Outra vez os dois estão envolvidos de forma mortal: Gennaro está envenenado. Lucrecia suspira: “Gennaro! Sempre vós sob os golpes que dou! Deus do céu! Como vos envolvestes nisso?”(III,3,f.3). Ele tem o contra veneno; o que tranqüiliza Lucrecia. Gennaro pergunta: “Há bastante elixir nesse frasco para salvar a vida dos senhores que vossos monges acabam de conduzir para a tumba?” (III,3,f.8) Há o suficiente somente para ele, e não há mais antídoto. Ele não bebe. Agoniada, Lucrecia sabe da urgência de salvar-lhe a vida. Há uma porta secreta para a fuga, ela o conduzirá para a vida. Gennaro pega uma faca sobre a mesa e a ameaça: “Isso significa que ireis morrer, senhora!”(III,3,f.14). Ele verbaliza sua intenção:

Eu digo que acabastes de envenenar traiçoeiramente cinco fidalgos, meus amigos, meus melhores amigos, pelo céu, e entre eles, Máffio Orsini, o meu irmão de armas, que me salvou a vida em Vicenza, e com o qual divido toda injúria e vingança. Digo que a vossa ação é infame, que é preciso vingar Máffio e os outros, e que ireis morrer (III,3,f.16).

Lucrecia invoca Terra e céus! Busca, de alguma forma, justificativas, pois sente a intenção do crime. Ela pede, diz que é impossível; Gennaro não pode matá-la. “É pura

³⁴⁵ *Se o senhor não edificou a casa, eles trabalham em vão aqueles que o edificam.*

realidade, senhora” (III,3,f.20), diz ele. Ela insiste: “Não. Eu vos digo que é impossível. Não, entre os mais terríveis pensamentos que me atravessam o espírito, eu jamais pensaria nisso” (III,3,f.21) “Rápido”, diz Gennaro, acelerando o desenlace. Mas ela cogita falar. Se ele soubesse..., pensamos..., quem ela é..., se soubesse tudo o que ignora..., o quanto está ligado a essa mulher. [Estamos em alto mar, em mar revolto de Victor Hugo, onde o dramaturgo jogou as personagens, em fluxos e refluxo, pulsão de vida e morte]. Na suspensão de uma onda, a breve pausa. Lucrecia revela: “O mesmo sangue corre nas nossas veias, Gennaro. O teu pai é o duque de Gandia, Jean Borgia.” (III,3,f.23).

“Vosso irmão! Ah! Sois minha tia! Ah, senhora!”, pensa Gennaro, dando-se conta da situação. Seu dever, agora, é vingar o pai e salvar a mãe. Gennaro é um Borgia e precisa acabar com isso. Ele retoma o tema das tragédias nas alianças familiares:

Nas famílias como as nossas, onde o crime é hereditário e transmite-se, como o nome, de pai para filho, acontece sempre dessa fatalidade concluir-se com um assassinato, um crime em família. Um último crime que lava todos os outros. Um nobre nunca foi censurado por ter cortado um ramo ruim da árvore de sua família.

Já se falou muito e Gennaro aconselha Lucrecia a encomendar sua alma a Deus, se é que ela a tem. A mãe pede ao filho: “Gennaro, por piedade de ti mesmo. Tu és inocente ainda. Não cometa este crime!” (III,3,f.27). Aqui, conferimos o naufrágio de Gennaro: “Um crime! Oh! minha cabeça perturba-se e naufraga. Será um crime? Sim, eu cometeria um crime. Por Deus! Eu sou um Borgia! De joelhos, eu vos digo! minha tia, de joelhos!” (III,3,f.29). Ainda há tempo para lhe falar de amor, salvá-lo de si mesmo. A porta não se abrirá e os gritos não os salvarão: ordem de Lucrecia. A indicação do autor é o *pathos*³⁴⁶, a dor e o sofrimento da personagem, que se vendo enredada nas teias do destino, reúne suas forças para impedir a fatalidade:

Mas é covardia o que fazeis, Gennaro. Matar uma mulher, uma mulher sem defesa. Tendes em vossa alma sentimentos mais nobres do que isso. Escutai-me, tu me matarás depois se quiseres; não me apego mais à vida, mas preciso extravasar meu coração que está cheio de angústia pelo modo como

³⁴⁶ Citamos a expressão no sentido literal apontado por Staiger: doença, perturbação; e como usada nos dicionários: desgraça, sofrimento, paixão. Emil Staiger (1975, p.120), em *Conceitos fundamentais da poética*, ocupa-se de duas expressões do estilo de tensão – o *pathos* e o problema. Nos ocupamos do *pathos*, muitas vezes confundido com o êxtase lírico ou o arrebatamento patético. A patética compreende a paixão para Aristóteles, no sentido mais geral da palavra..

tens me tratado até agora. Tu és jovem, criança, e a juventude é sempre muito severa. Oh! Se eu devo morrer, que não seja pela tua mão. Tu não sabes o quanto isso seria horrível. Aliás, Gennaro, minha hora ainda não chegou. É verdade, eu cometi muitas ações infames, eu sou uma criminosa; e é porque eu sou uma grande criminosa que é preciso me dar o tempo de reconhecer e de me arrepender. Isso é absolutamente preciso, entendes, Gennaro?(III,3,f.33).

“Sois minha tia. Sois a irmã de meu pai. O que fizestes com a minha mãe, senhora Lucrecia Borgia?”(III,3,f.34), pergunta Gennaro. O discurso patético, que vem a seguir, revela a impossibilidade de Lucrecia dizer toda a verdade, o que redobraría o horror e o desprezo do filho. Ela mostra-se arrependida a seus pés. Humilha-se. Vemos Lucrecia num claustro, com a cabeça raspada, dormindo em cinzas em sua própria sepultura. Tudo isso ela o faria porque tem uma esperança: receber um olhar misericordioso de Gennaro, uma lágrima sobre as feridas vivas em seu coração e em sua alma. O tormento é escutar a acusação: “Sois Lucrecia Borgia!” Ela lhe implora pela vida e Gennaro hesita. Pode ler em seus olhos o perdão. No entanto, uma voz vinda de fora interfere na suposta decisão: “Gennaro”.

39- GENNARO

Quem me chama?

40- A VOZ

Meu irmão Gennaro!

41- GENNARO

É Máffio!

42- A VOZ

Gennaro! Estou morrendo! Vingame!

43- GENNARO, *levantando a faca.*

Está dito. Eu não escuto mais nada. Ouvistes, senhora, deves morrer!

44- LUCRÉCIA, *debatendo-se e retendo-lhe o braço.*

Perdão, perdão! Ainda uma palavra!

45- GENNARO

Não!

46- LUCRÉCIA

Perdão! Escuta!

47- GENNARO

Não!

48- LUCRÉCIA

Em nome do céu!

49- GENNARO

Não!

Ele a golpeia.

50- LUCRÉCIA

Ah ! ... tu me mataste! – Gennaro! Eu sou tua mãe!

O destino fatídico foi ter nascido na família Borgia. Há esperança de conciliação? Há redenção para a mãe-criminosa, o monstro? Victor Hugo apostou no caráter trágico do drama quando não deixou impune os crimes de sangue. A passagem da ignorância ao “reconhecimento” foi deixado para a última fala. No drama trágico de Hugo, o reconhecimento e a catástrofe são concomitantes. Gennaro está vingado e envenenado; não há mais réplica, somente o silêncio.

4.6 A energia dos encontros

O drama foi lido, percorrido, vivido, narrado, analisado e considerado em sua própria trajetória. O caminho possível – empreendido em relação ao drama, às ações, aos temas, às personagens, às atmosferas, aos símbolos, às linguagens, seus aspectos épicos, líricos e cômicos –, revelou-se no decurso da narrativa dissertada. O percurso começou pelo “fragmento”. Ele em si, significativo. Não somente pelas perguntas que se apresentavam na “parte” descontextualizada do drama, mas por que se tornou um centro de energia, onde as duas direções – passado e futuro – se contém. O fragmento tornou-se o núcleo de referência do drama; o que vem a ser o momento da “reviravolta do destino”.

Esse é o núcleo do mito trágico e refere-se a uma “falha”. Albin Lesky, em *A tragédia grega*, lembra o capítulo XIII, da Poética de Aristóteles, em que desenvolve essa questão – da reviravolta do destino como núcleo. Segundo Aristóteles, a queda no infortúnio não deve decorrer de um defeito moral, mas de uma “falha”. Lesky (1976, p.23-24) apresenta o sentido dessa expressão tirada da épica:

“[...] se refere a uma “falha” no sentido da deficiência humana em reconhecer aquilo que é correto e orientar-se com certeza na meta. Assim, o homem que naufraga em uma falha moral, vai a pique porque, dentro dos limites de sua natureza humana, não está à altura de determinadas tarefas e situações.

No momento, somamos nossas questões às de Lesky, quando ele pergunta se Aristóteles não estaria apontando uma “situação basicamente trágica do homem”. Indica-se, assim, o nosso fragmento e a nossa protagonista: Lucrecia Borgia. Mas por que estaríamos

falando de tragédia se o cerne da dissertação é o drama? Acontece que no percurso da peça *Lucrecia Borgia*, reconhecemos uma evidência: a estrutura do drama apresenta-se, em sua forma, a mesma da dramaturgia clássica: exposição, nó, peripécias e desenlace. “Os Borgias são os Atridas da Idade Média”, escreve Hugo (apud UBERSFELD, 2001,p.189) em um rascunho escrito em junho de 1832. Essa indicação afirma a relação do mito de Lucrecia com a tragédia grega, mais precisamente a trilogia de Esquilo.

No mesmo capítulo XIII, Aristóteles (1993, p.67-68) aponta que as “tragédias versam sobre poucas famílias [...] que obraram ou padeceram tremendas coisas”. A família Borgia contempla, com os seus membros, os requisitos indicados. As figuras míticas dessa família estão investidas de funcionalidade simbólica, vide o Papa Alexandre VI, Cesar Borgia (príncipe inspirador de Maquiavel), seu irmão Jean, e a própria Lucrecia Borgia que, antes mesmo de transformar-se em personagem de Victor Hugo, já transitava na dimensão mítica.

Voltamos ao princípio da criação de Hugo, com o estudo de Anne Ubersfeld (2001, p.186-189). Temos que Lucrèce Borgia tem a origem que remonta à redação de *Cromwel*. Ela nos fala de um rascunho que consta nos manuscritos e que contém quatro versos de *Cromwell*. O fragmento é precedido da menção “B – orgia”. O jogo de palavras é o centro da peripécia do segundo ato. A mutilação do nome Borgia, efetuada por Gennaro na frente do palácio Borgia, é, então, o nó primitivo, em torno do qual se organiza a redação da peça. O mesmo rascunho compreende também um canevas teatral: “O monstro durante dois atos. Ele surge no terceiro, belo, jovem, etc.” As idéias da peça encontram indicadas na reflexão de Hugo desde o início, e se faz em torno da escritura, um jogo de palavras escritural.

No segundo traço genético temos: “Alexandre papa / Borgia / César Borgia”. Seguido por “Se leva enforcar Mardi-Gras. Sexta-feira Santa se apresenta para confessa-lo. / Mardi-Gras. Sexta-feira Santa.” (2002, p.187, tradução nossa) Aqui vemos a antítese presente na criação. O primeiro rascunho que remetemos a um canevas organizado é datado de 1830-1831. Hugo organiza ao redor do jogo de palavras B – orgia, mostrando mais claramente como isto que está em causa é a fratura do sujeito. Ubersfeld (2002, p.188, tradução nossa) aponta uma dupla fratura: aquela de Gennaro e aquela de Lucrèce Borgia; a segunda condicionando a primeira:

I. – Minha vida é em duas partes minha mãe e a execrável envenenadora amorosa de mim minha mãe-letas de longe etc. – eu jamais a vi e lhe respondo
- envenenadora – perseguições de amor / B – ORGIA

II. A mãe obrigada de envenenar seu filho diante Borgia-paralítico.³⁴⁷
O contraveneno.

III. – A vingança – o festim acaba com penitentes. – o vingador se eleva ele tem o contraveneno – Graças! Graças! não, ele a apunhá-la. – eu sou tua mãe – Veja tuas cartas sobre meu coração, leia se meu sangue não apagou inteiramente tua escritura – O deus! Que tu quebres sob teus pés. – o contraveneno.

Ubersfeld afirma: “O ponto de partida da peça é, então, esta mortal divisão de si que só pode se suprimir numa reconciliação também mortal”. O jogo de palavras *B – orgia* marca a virada entre a primeira grande seqüência e a segunda. Neste esquema, figura a oposição do festim e da procissão dos monges; por fim, a revelação final. O caráter trágico faz de Gennaro um maldito, um Caïn, e o conduz ao suicídio claramente indicado, ressalta Ubersfeld. Lembrando que a maldição dos cinco jovens senhores contra Lucrece Borgia não consta no canevás, assim como a figura de Maffio, como o irmão de armas de Gennaro e agente fundamental na decisão do crime.

Nesse sentido, a obra gira em torno do eixo B – ORGIA, cuja primazia é dada a ação, ao ato cometido por Gennaro. Esse ponto concentra o nó dramático do drama. Por outro lado, nossa análise girou em torno da reação a essa ação, ou seja, a condenação do ato (de Gennaro). Nossa leitura começa com a queda da personagem Lucrecia Borgia, na passagem da fortuna para o infortúnio, na condenação do filho a morte. A falha trágica está ligada ao caráter da personagem. Um erro de juízo da personagem Lucrecia; um erro que é também moral para nós, espectadores. Dizemos isso porque a personagem não se desculpa moralmente no texto. Nós temos a consciência de sua falha moral. Vemos que a análise pode se dar de várias formas, mas nossa leitura concentrou-se em torno do primeiro fragmento que se desdobrou em ondas pelo drama, colhendo personagens, ações, temas e muita energia.

Pierre Albouy, em *A criação mitológica em Hugo*, levanta a questão da conveniência em começar pela obra ou pelo prefácio de Cromwell, onde Victor Hugo expõe suas idéias sobre o ser humano e a maneira de o pintar. O drama descreve o *homo duplex*, na sua complexidade que os escritores clássicos fizeram desaparecer. A comédia e a tragédia aparecem como duas imagens incompletas e simplificadas. Se a pouco falamos no caráter trágico de *Lucrecia Borgia*, não está longe o capítulo que titulamos Comédia pura, nem mesmo o caráter grotesco está longe do sublime amor materno. O drama não separa o que o

³⁴⁷ A figura paterna está aqui não como o duque de Ferrara, mas um Borgia paralítico. Hugo apagará o aspecto unicamente familiar e incestuoso, fazendo da figura paterna um estrangeiro aos Borgias.

criador uniu: a alma e o corpo, o anjo e besta. As antíteses, presentes no drama, estão, igualmente, em Lucrecia Borgia, a mulher dupla que contém os contrários. Voltando ao prefácio de 1827, reconhecemos o que já apontamos detalhadamente no percurso do drama, uma estética dos contrários, da mistura dos gêneros, do grotesco e da liberdade.

Apostando no exercício central da metodologia de Yuri Alschitz para atores, em exercícios de aproximação com a personagem, investimos, inicialmente, na narrativa do drama, na terceira pessoa do singular. No entanto, no decorrer do processo, outras vozes somaram-se; as mesmas que conduziram essa dissertação: o ator, diretor, cenógrafo, autor, público. Somos “nós”, a primeira pessoa do plural. Nós vemos, sentimos, voltamos, seguimos, buscamos: nos encontramos. Mas o que significa narrar? Narrar significa seguir um percurso; um procedimento que se abre a múltiplos caminhos. Por isso a análise revelou-se no andamento do drama, quando passávamos de uma fala a outra, de uma ação à outra, por entre cenas e atos. Descobrimos no próprio caminho, na dimensão horizontal, a possibilidade de verticalizar o processo pelos temas encontrados. Na trajetória, nos defrontamos com um enredo de temas que provocou nossa fantasia, nossa imaginação. A base, a estrutura da personagem é a “idéia”, a energia em torno da qual o ator cria. A idéia do drama de Victor Hugo vive em Lucrecia Borgia. Ela contém o espírito do autor. Impalpável, Hugo continua existindo no ator que trabalha na verticalidade da personagem; que, desdobrando temas como ondas, segue em direção à idéia. Na sequência da trajetória, desse *caminho possível*, em que se colhe a energia necessária à criação, o ator manifesta, nos ensaios, *a energia dos encontros*, levando consigo os temas, enriquecidos pelos múltiplos títulos:

Um fragmento”; “Brasões de família”; “O ilustre nome”; “A calúnia”; “A mutilação”; “A vingança”; “A intemperividade”; “A justiça”; “A filha do papa”; “A soberba”; “A honra”; “O rebaixamento”; “Sois apaixonado por mim”; “O criminoso”; “A punição exemplar”; “A condenação do ser amado”; “A fatalidade”; “Gubetta”; “O carnaval funesto”, “O estranhamento”, “*Illud tempus*”, “A previsão dos irmãos”, “O filho da própria bandeira”, “As famílias sangram”, “A poltrona e o sono”, “A narração do crime”, “O cadáver no Tibre”, “O irmão mata o irmão”, “Dois irmãos e uma irmã”, “A criança desaparecida”, “Gubetta, aquele que sabe demais”, “Aquela que não pode ser nomeada”, “Os Borgia: família de demônios”, “Embaixada a Veneza”, “O vinho no palácio”; Gubett, o bufão; “O papa sabe mais que o diabo”; “Não tire a máscara”; “Liberdade”; “A saraivada de misericórdia”; “Velho cúmplice”; “Uma esperança”; “A redenção moral”; “O resgate do passado”; “A jovem Fiametta”; “A metamorfose”; “Com quem ele se parece?”; “É ele”; “Não ousou tirar a máscara”; “Dois mascarados”; “Um beijo, uma mulher”. “A teia de aranha”; “Poderias me amar?”; “Minha mãe”; “O nobre de grande estirpe”;

“O mensageiro”; “A bela mulher”; “Parentes que matam”; “Um possível reconhecimento”; “A carta”; “O coração das pessoas más”; “Quem sois?”; “Línguas de fogo”; “Com quem falas de amor?”; “Não se toca na máscara de uma mulher”; “A família”; “Amarga vingança”; “Envenenadora e adúltera”; “O incesto em todos os graus”; “Piedade”; “A mulher e o monstro”; “Ferrara”; “Tudo pronto para a noite?”; “Os cinco”; “Eu me vingarei”; “Uma torre é o contrário de um poço”; “Cuidado”; “O porta-capa Astolfo”; “O rabo do diabo”; “A falsa servidão”; “A curiosidade”; “A mistura do sangue de um papa e uma cortesã”; “Aquele que não é confiável”; “A temível inimiga”; “Zizimi e Bajazet”; “Os infames venenos”; “Montefelto”; “Orgia temperada com veneno”; “Os veneno que transpiram através dos muros”; “Os convidados para a ceia”; “Gubetta sai da sombra”; “A Negroni”; “Encontro de amor”; “O duque ciumento”; “O idílio com Lucrecia”; “Espadas reluzindo ao sol”; “A echarpe que acolhe e mata”; “A marca sinistra da beleza”; “O espectro”; “Não há modo de ser indiferente a uma mulher que nos ama”; “...na minha cama. Por minha mãe”; “B-orgia”; “Cara ou coroa?”; “O caminho da vingança” e “O armário secreto”. “O fragmento e ‘o todo’”; “A palavra ducal”; “A tempestade”; “O gênero de morte”; “Os caprichos”; “O cavalo branco e os brocados”; “O leão, a leoa e o mosquito”; “A história de todos os países”; “O que é uma vida?”; “A liberdade ou a morte”; “O capitão amante”; “A prostituta”; “Casa Borgia X Casa Estense”; “A filha dos prazeres”; “O papa anticristo”; “A roda da fortuna”; “Meu quarto marido”; “A filha do papa”; “Quem tem medo de quem?”; “A espada e o veneno”; “Está decidido: o vinho preparado”; “Que horror! está feito!”; “A duquesa vos perdoa”; “A clemência é uma virtude”; “O juramento”; “As virtudes do jovem”; “Hercules d’Este”; “O vinho de Siracusa”; “O frasco de ouro”; “O perigo eminente”; “O veneno dos Borgias”; “O antídoto”; “Calunia contra a mãe”; “Demônio de incesto”; “A urgência”; “O veneno corre nas veias”; “A escolha”; “O veneno está em todas as refeições”; “Os tempos em que vivemos”; “A escada”; “Pura comédia”; “Dom Alfonso e Rustighello”; “Um manto e dois patetas”; “Os irmãos”; “Os convidado para a ceia da senhora”; “Coisas do amor”; “Partir ou ficar”; “O pressentimento”; “Sois criança ou homem?”; “O que será, será”; “Dom Alfonso, o homem que ri”; “O palácio Negroni”; “Tumba resplandecente”; “O banquete”; “Embriagados mortos”; “A princesa é viúva”; “Eu gostaria de ter asas... de faisão”; “Uma faca encravada num soneto”; “Que peste”; “Um pajem negro”; “Espadas na antecâmara”; “Profano e sagrado”; “O bufão e o sacrilégio”; “Canção para beber”; “Em êxtase”; “O canto fúnebre”; “Os copos se chocam”; “Gloria Domino”; “Canto em uníssono puro”; “Change-nous em poissons!”; “O contraste”; “O estranhamento”; “O sangue que congela nas veias”; “As portas”; “A cor negra dos Borgias”; “O desnudamento”; “Os cinco pro inferno”; “Pro inferno com a parentada”; “Vingança articulada”; “Meus amigos do último carnaval”; “Cinco caixões”; “As lâmpadas agonizam” “O desenlace”; “Sois minha tia!”; “O crime é hereditário”; “De joelhos”; “Pathos”; “Eu sou tua mãe”; “O naufrágio de Gennaro”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: PÉROLAS NO INFINITO

Eu fui jogado no abismo. Com que intenção? Para que eu visse o fundo. Eu sou um mergulhador, e trago a pérola, a verdade. Eu falo porque eu sei. Os senhores me entendem. Eu provei. Eu vi.

Diante do oceano, temos duas opções: ou o contemplamos ou mergulhamos por ele. Gwynplaine, o bufão, em *O homem que ri*, mergulha para buscar as “pérolas”. Os atores são da mesma família que ele, mergulhadores. Então, nos lançamos ao mar, que é como podemos chamar a vida e obra de Victor Hugo, e estamos, ainda, no caminho. Sobre o processo de criação, Stanislavki propunha ao ator que ele buscasse “encontrar, compreender e dar o justo valor às “pérolas” de um escritor talentoso e genial”. Nessa “missão”, partimos; encobrimo-nos em textos hugolianos, tecidos marítimos, e descobrimos uma pérola: *Lucrecia Borgia*.

A pérola e o mar, um contendo o outro. O drama histórico e seu autor revelaram-se indissociáveis, e fez-se necessário viver com ele a sua própria vida. Por isso narramos o ato I, *O homem oceano*, no presente, mesmo que tenhamos feito comentários no tempo passado ou, eventualmente, projetado o futuro. Nessas considerações finais, algumas histórias e reflexões nos vêm à mente como uma lembrança de há muito tempo atrás, lembranças de antigamente, de outrora. Desde as primeiras leituras que fazíamos do drama, ele já nos remetia ao autor, suas outras obras – de poesia, romance e drama –, sua vida, seu período romântico, seu século. O drama *Lucrecia Borgia* nos reenviava não somente aos anos de 1832 e 1833, quando da escritura e da encenação da peça; em seu contexto particular ou social e político. Ele nos remetia ao princípio, à origem da idéia, um jogo de letras: “– *B-orgia* –”; ou ainda: “Minha vida é em duas partes / minha mãe e a execrável envenenadora amorosa de mim”, revelando a “dupla fratura”, de Gennaro e de Lucrecia, condicionadas uma a outra. As idéias foram rascunhada no canto de um manuscrito de *Cromwell*, em 1827, e do seu prefácio, absolutamente revolucionário, libertário e inspirador, tínhamos as suas reflexões transformadoras. De um prefácio a outro, estávamos em *William Shakespeare*, e, deste, ao homem de gênio e ao oceano.

Victor Hugo é imenso, gigante, canônico, ele mesmo nos levou em ondas por suas obras e vida e ainda não voltamos. Uma desmedida própria àqueles que assumem enfrentar o gigantismo do gênio. *In princípio* tínhamos todo um oceano diante de nós e, agora descobrimos que ele é um “duplo” oceano. Desdobrou-se como as ondas, e muito mais que isso, tornou-se múltiplo. Um desdobramento, seja ele qual for, requer uma réplica, e com ela, a tréplica. Pronto! Estava feita a dupla: o autor e o ator/a atriz. O jogo do teatro, que se experimenta a cada entrada em cena, estava sendo pensado, refletido. Investimos em um estudo que contemplasse a relação do ator com o “mundo possível” do texto dramático e a sua relação com os demais elementos da cena, visto que o drama pressupõe a sua representação. No prefácio, pensamos o teatro nos seus princípios, assim como Victor Hugo o fez, em *Lucrecia Borgia*. Afirmamos, aqui, que a peça se reflete sobre si mesma. Não somente porque seu texto apresenta um léxico teatral – “personagem virtuosa”, “gênero de morte”, “desfecho”, “colóquio”, “comédia pura” –, mas porque traz para a cena os princípios do teatro. Hugo resgata suas origens através da máscara, apresentando um caminho que vai do rito do carnaval ao rito do banquete, regado, é claro, a Dioniso. Digno brinde ao deus do teatro.

O diálogo que estabelecemos no prefácio, entre *o texto, a cena, o ator/a atriz, a personagem e o espectador*, tornou-se inevitável para podermos estar em relação a algumas balizas. Esses marcos projetavam-se no outro lado de um oceano, *Lucrecia Borgia*. Um texto que ainda não havia atravessado os mares da língua. Para essa empreitada, novamente e sempre, convinha dedicar-nos, impregnar-nos, a fim encontrar a palavra certa, interpretar de forma fiel – sim, na medida do possível –, e fazer as escolhas necessárias. À tradução do drama histórico *Lucrecia Borgia* convinha o ato III dessa dissertação, a fim de acompanhar as idéias do prefácio de Cromwell, da teoria das três idades; porém, a transposição linguística foi concretizada ainda no início dos estudos, mesmo tendo sido retrabalhada no processo.

Victor Hugo (2003, pg.348, tradução nossa) escreve, em maio de 1864, no prefácio para a nova tradução de Shakespeare empreendida por seu filho François-Victor Hugo: “– É preciso traduzir Homero? – foi a questão literária do século XVII. A questão literária do século XVIII foi essa: – É preciso traduzir Shakespeare?”.³⁴⁸ Hoje, no século XXI, perguntamos? É preciso traduzir Victor Hugo? Nossa resposta é ação, é traduzi-lo para que todos aqueles que não têm acesso à língua francesa possam lê-lo, refletir sobre ele, sobre a

³⁴⁸ “– Faut-il traduire Homère? – Fut la question littéraire du XVIIe siècle. La question littéraire du XVIII siècle fut celle-ci: Faut-il traduire Shakespeare?”.

influência que exerceu na poesia, no romance e no drama brasileiro do século XIX. Traduzi-lo, para que se possa pensar no poder transformador, revolucionário e inspirador que as suas idéias exercem até hoje. É preciso traduzi-lo para que vejamos os desdobramentos da sua obra. As questões temáticas, estéticas e filosóficas, que o escritor levantou ainda no período romântico, repercutiram na história, chegando aos nossos dias e marcando o teatro que fazemos hoje.

Estávamos, enfim, frente a frente ao drama histórico *Lucrecia Borgia*, em direção ao ato II, em busca de *um caminho possível*. Seguimos por ele como se fosse um enredo de rios e temas e ações que teimam em não desaguar no mar. As forças se manifestaram, saímos do silêncio e começamos a narrar a trajetória, em uma composição de ações temas. Reconhecemos o poder do texto dramático em conferir energia ao ator. As forças que se opõem no eixo horizontal e vertical da leitura conferem a energia primordial, estabelecendo a forma da cruz. A linha de força horizontal liga o início ao fim do drama e joga com as noções de equilíbrio e desequilíbrio das situações. Percorrendo a linha de ações, os conflitos apontam as oposições entre as personagens. Eles seguem em direção ao objetivo, os obstáculos devem ser ultrapassados, as crises superadas e o clímax alcançado. Percorrendo a linha temática, temos acesso diretamente ao eixo vertical, aos temas que são lidos segundo os paradigmas que se opõem. Todas as forças contrárias se dinamizam, e Victor Hugo, trabalhando com ricas antíteses, promove o encontro dos céus e infernos – o alto e o baixo – na figura do ator. A essência que nasce das relações de oposição dentro do texto *Lucrecia Borgia*, revela a unidade do drama. Da mesma forma, a essência, que nasce das relações de oposição entre os modos lírico, épico e dramático, revela a unidade da obra de Victor Hugo.

O conjunto da minha obra fará sempre um todo indivisível. Eu faço [...] uma bíblia, não uma bíblia divina, mas uma bíblia humana. Um livro múltiplo resumindo um século, é isso que eu deixarei atrás de mim (...). Eu existirei pelo conjunto. Não se escolhe essa ou aquela pedra do arco. Se você faz essa escolha, a cúpula do Panteão não é mais que um monte de pedras (HUGO, UBERSFELD, 2001, p. 8, tradução nossa).³⁴⁹

“Um todo indivisível”. Essa idéia nos inspirou para a viagem. Uma viagem longa que resultou em longa dissertação. O alcance e a extensão do objeto estendem-se muito além, mas

³⁴⁹ “L’ensemble de mon œuvre fera toujours un tout indivisible. Je fais (...) une Bible, non une Bible divine, mais une Bible humaine. Un livre multiple résumant un siècle, voilà ce que jê laisserai derrière moi (...). J’existerais par l’ensemble. On ne choisit pas une telle ou telle Pierre de la voûte. Si vous tentez ce triage, le dome du Pantéon n’est plus qu’un tas de pierres.

já é um começo que nos deixou marcas profundas. Antes de qualquer desculpa, devemos considerar a nossa pretensão, mas a decisão em enfrentá-lo não pareceu estar em nossas mãos. Fazia-se sempre urgente ler outro poema, outro romance, outro drama. Conhecer sua vida e entender de que forma tudo se deu com o cidadão escritor e político engajado. Assim, descobrimos não somente sua escrita em poesia e manifestos, mas todo um universo nas artes plásticas. Cada aspecto da vida e obras foram se iluminando umas às outras.

Juntamente com Victor Hugo, acompanhamos, ou fomos acompanhados, por pessoas e livros que iluminaram o nosso caminho. Sim, há sempre muitos caminhos, mas, nessa dissertação propomos *um caminho possível* para analisar o drama e encontrar suas potencialidades. *Lucrecia Borgia* traz consigo uma potência contida no próprio título: a potencialidade da figura histórica e a potencialidade do mito. Ao trazer para a narrativa o caminho da ação das personagens e a sequência dos temas no drama, deparamo-nos com muitas questões.

Anne Ubersfeld (2001, p.7) – que sustentou teoricamente grande parte do nosso trabalho –, escreve, na introdução do seu livro *O rei e o bufão, Estudo sobre o teatro de Hugo*, sobre a distância entre a obra e a vida do escritor e seu prudente conservadorismo moderado da Monarquia de julho:

Um fosso se abre entre o teatro e a biografia, entre o teatro e as opções políticas. Hugo desdenha de falar na cena, mesmo indiretamente, por alusão, dos sentimentos ou dos eventos vividos por ele ou dos problemas políticos que são os seus: a alusão não é sua escritura dramática.

Ao analisamos o drama histórico *Lucrecia Borgia*, vimos que essa distância a que se refere a renomada crítica é uma aparência. A palavra utilizada por Ubersfeld para definir essa “não relação” da vida de Hugo com o seu teatro é “fosso”. Mas se coubesse ao poeta dizê-lo, a expressão seria outra: “abismo”. Lembrando que, segundo Hugo, os abismos do céu e da terra se tocam, entendemos que a vida e a obra de Victor Hugo estão estruturalmente ligados por esse eixo vertical do abismo, do tempo. Quando Jeppo pergunta “Em que tempo estamos?” A resposta poderia ser 1500, 1833 ou 2009. As questões que inquietavam o poeta dramático estão presentes no drama e, de uma maneira ou outra, são as mesmas que também nos inquietam.

A peça fala da violência, das doenças, da orgia, no que diz respeito à falta de moral e ética, e do “direito divino” de vida e morte sobre os outros. Os Borgia representavam não só o

papado, mas o assassinato, a violência, a crueldade. Uma só família é a fonte de vários mitos. Como os Átridas e os Labdácidas, os Borgia concentram mitos próprios ao teatro. Na Grécia, temos Atreu e Tiestes, em Roma, Cesar e Jean; na Grécia temos Jocasta e Édipo, na Itália, Lucrecia e Gennaro, na Grécia temos os deuses gregos; em Roma, o Papa, representando o Deus cristão aqui na terra. Hugo localiza o drama no século XVI – esse Renascimento que traz a Idade Média consigo –, e estabelece a ponte entre o mito grego e o mito do individualismo moderno, relacionado ao Renascimento. Não se trata somente da passagem de um mundo em que o homem reconhece o divino, mesmo que se opondo ele, para um mundo em que o homem se reconhece divino. A questão é a justiça que antes estava no âmbito do divino, mas que passa, agora, a ser representado pelo homem que possui o direito divino. Enquanto Esquilo aborda uma questão “real”, do seu tempo, sobre a passagem do direito divino para o direito humano, na Orestéia, Hugo apresenta Alexandre VI, o papa, como representante de Deus na terra. Homem e Deus num só corpo? O Papa representava esse ser absoluto que tinha não somente o poder da igreja, mas o poder do estado, e, vimos, o poder de vida e morte. Os papas, reis, bispos, duques e duquesas – Lucrecia Borgia –, poderosos e todos os seus poderes e direitos estão de um lado, e nós, o público, o bufão (Gubetta), Tisbe (atriz), Triboulet, o povo de todos os tempos e deveres, de outro. Desse lado profano, nos perguntamos: como pode o poder repousar sobre a monarquia absoluta do direito divino? Hugo estava, da sua maneira, falando da monarquia do seu tempo, de todos os conflitos a ela inerentes, estava revelando seu grande conflito interior, seu *eu fraturado*³⁵⁰, realidades íntimas misturadas à realidades políticas e sociais. Com o aniquilamento da família Borgia – mãe e filho –, podemos interpretar o fim da sucessão familiar do direito divino. Ou mesmo reconhecer, como aponta Ubersfeld, “uma consumação simbólica de um amor interdito”, e nesse caso, a redenção estaria no amor.

Com a revolução francesa o poder soberano supremo passou do monarca para a nação e essa, pressupõe uma consciência histórica e cultural do seu povo. Hugo trabalha exatamente com essa nação, preparando-a através do teatro, mesmo falando de outro tempo e lugar para referir-se ao seu próprio tempo e nação. Antoine Vitez, encenador/pedagogo, diretor de várias peças de Victor Hugo, pensava o teatro como uma arte que fala não de aqui agora, mas de alhures outrora, ou melhor, de alhures agora ou de aqui outrora. Falando desse modo, Vitez, dialoga com o autor e nós com eles.

³⁵⁰ O *eu fraturado* é a expressão analisada por Anne Ubersfeld. O que nos deixa outra questão.

Nessas considerações finais, trazemos na lembrança uma carta de George Sand enviada à Hugo, em 1870, logo antes de findar o exílio do poeta. Ela diz que assistiu, novamente, *Lucrecia Borgia*, tal como a viu há anos atrás. Diz que o drama não envelheceu um dia e que Hugo tocou lá, e exprimiu com a sua incomparável magia o sentimento que nos pega pelas entranhas; diz que Hugo incarnou e realizou “mãe”, eterna como o coração. *Lucrecia Borgia*, diz Sand, é talvez, em todo seu teatro, a obra mais potente e a mais alta, a mais patética, mais surpreendente, e mais profundamente humana. Que triunfo, que imenso sucesso, exalta.

Também lembramos de Théophile Gautier, quando da reprise de *Lucrecia Borgia*, em 1843 no Odeon, gritando sua admiração pelo gigantesco drama e dizendo que essa obra estaria mais perto de Esquilo que de Shakespeare. Posteriormente, em 1845, ele falou de *Lucrecia*: um drama digno de Esquilo, pela grandeza do estilo e a violência das paixões. Tantas cartas, estréias, edições recordadas, essas páginas que percorremos e que, através da memória, rerepresentamos. Ao contrário de trazer um discurso pronto ou teórico nessas considerações finais, optamos por apresentar-nos como testemunha e actante no processo de busca e descoberta.

Victor Hugo viveu num tempo de grandes navegações,³⁵¹ por isso as imagens marítimas povoaram sua poesia e, desde então, desde aquele encontro, nossa imaginação viaja por todos os mares com ele. Na nossa lembrança, Hugo ainda no colo da mãe viaja à Córsega e à ilha de Elba. Talvez aquelas primeiras impressões do oceano, as sensações do balanço marítimo, tenham impregnado o espírito do poeta, deixando marcas, imprimindo na musculatura mesmo, nos órgãos, as sensações, o barulho, a maresia, o gosto do sal, a mente aberta, imaginação livre e alma infinita; enfim, todos esses aspectos que Hugo transpõe para a sua arte. Talvez esse nosso sentimento, próprio aos atores, nos faça perceber que a energia do mar potencializou as energias do poeta, esse capitão, marinheiro da literatura. E, agora, somos nós que estamos embalados pela sua obra. Não obrigatoriamente o oceano é tema, mas estruturalmente e estilisticamente, o oceano representa a linguagem hugoliana em seu gigantismo e possibilidades. Nossa narrativa acaba por apropriar-se das imagens e, se podemos dizer, estética oceânica para justificar os aspectos que submergem e outros que emergem.

Nas buscas que se direcionam a Victor Hugo, deparamo-nos com palavras em poesia e imagens. Como numa viagem, deixamo-nos levar, permitimo-nos reconhecer nos caminhos os

³⁵¹ Dizemos transformações, ligadas aos aspectos sociais, econômicos e políticos.

nossos próprios pés. Trajetória, essa, não exatamente prevista, mas que se revelou no processo de leitura, vivência e escrita. Improvisando de um “porto” a outro, fomos aproveitando ao máximo as obras que Victor Hugo nos presenteou. Optamos por uma sequência não linear, de alguma forma, por meio de uma lógica nossa, formada por lugares e tempos em que passamos. Voltando o olhar sobre a dissertação, reconhecemos um discurso que transita – claramente abeberado do autor – pelo lírico e pelo dramático numa narrativa que, em detrimento das linhas retas, adota as curvas, a exemplo das ondas.

O mar de Victor Hugo é dramático. Por conseguinte, na leitura dos seus textos experimentamos o alto e o baixo da onda, a roda, as lutas em que as energias se transformam, assim como nas quedas, nos abismos, ou também nas ascensões. A energia do texto do poeta está nas formas, nos conteúdos, nas antíteses, nas ambivalências, na desmedida, em sua natureza em verbo, ritmo e som. Nós, atores e atrizes e pessoas de arte, envolvemo-nos com Victor Hugo, como se estivéssemos mergulhando por ele. Cada obra do escritor entra no real, em contrapartida, o real invade sua obra. Nada passa despercebido pelo artista na viagem da vida. Na formação de um grande texto, as obras do gênio se entrelaçam umas as outras transbordam – indo além de si mesmas –, e, como um grande tecido de oceano, cobrem-nos.

Por isso afirmamos que Victor Hugo e sua obra são um todo, um oceano que recebe água – memórias – de todos os rios, em todos seus tempos. Infinito, não conseguimos pegá-lo, abarcá-lo em sua amplitude e profundidade. Estamos em viagem *hugoliana* para sempre. O teatro é uma viagem para nós. Nela, reconhecemo-nos, desvelando-nos. Vemos a nossa arte como o próprio autor, como um “navio impossível” (*A lenda dos séculos*), que segue em curvas na horizontal e na vertical, por ondas que sobem ao sublime, transcende e desce ao grotesco das depressões. Como o autor, vemo-nos como a própria onda que se dobra, transborda, despenca em abismos, alternando o ponto de vista, colhendo energia em rios oceânicos, símbolos, temas, histórias, personagens, formas, imagens, sons, música e poesia, ação e drama.

REFERÊNCIAS

- ALBOUY, Pierre. **La création mythologique chez Victor Hugo**. Paris: José Corti, 1985. p.539
- ALSCHITZ, Jurij. **La matemática dell'attore**. Milano: Ubulibri, 2004. 159 p.
- ALSCHITZ, Jurij. **La gramática dell'attore**. Milano: Ubulibri, 1998. 179 p.
- ARISTOTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993. 151p.
- ARISTOTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**: Aristóteles, Horácio e Longino. Tradução de Jaime Bruna. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1985. 114 p.
- ASLAN, Odete. **O ator no século XX**. Tradução de Rachel Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. Sao Paulo: Perspectiva, 1994. 363 p.
- BALL, David. **Para trás e para frente**. Tradução de Luicy Caetano de Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2005. 134 p.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo-Brasília: Hucitec, 1977. 419 p.
- BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuantes**. Tradução de Luís Otavio Burnier. Campinas: Hucitec, 1991. 298 p.
- BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**. Tradução de Patrícia Alves. Campinas: Ucitec, 1994. 252 p.
- BARBA, Eugenio & SAVARESI, Nicola. **Anatomie de l'acteur: Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale de antropologia teatral**. Cazilhac(France): Bouffonneries Contrastes, Zeami Libre, 1985. 210 p.
- BARTHES, Roland; ECO, Umbeto; GREIMAS, A.J.; TODOROV, Tzvetan; GENETTE, Gérard. **Análise estrutural da Narrativa**: pesquisas semiológicas. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971. 285 p.
- BATY, Gaston y CHAVANCE, René. **El arte teatral**. Traducción de Juan José Arreola. México: Tezontle, 1992. 299 p.

- BELLONCI, Maria. **Lucrezia Borgia**. Milano: Arnoldo Mondadori, 1989. 623 p.
- BENTLEY, Eric. **A experiência viva do teatro**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. 323 p.
- BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1975. 123 p.
- BROOK, Peter. **A Porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Tradução de Antônio Mercado. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999. 103 p.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Unicamp, 2001. 313 p.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**. Tradução de Wilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: UNESP, 1984. 583 p.
- CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004. 119 p.
- CLOULAS, Ivan. **Les Borgia**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1987. 522 p.
- DE MARINIS, Marco. **A drammaturgia dell'Attore**. Bologna: I Quaderni del Battello Ebbro, 1997. 293 p.
- DE MARINIS, Marco. **Comprender el teatro**: lineamentos de una nueva teatrologia. Buenos Aires: Galerna, 1997. 288 p.
- DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. Tradução de Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 195 p.
- DIDEROT, Denis. **Paradoxo sur le comédien**. Paris: Flammarion, 2000. 317 p.
- ELIADE, Mircea. **El mito del eterno retorno**. Buenos Aires: Emecé. s/d. 174 p.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 178 p.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2004. 179 p.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes. 1999. 191 p.
- FERGUSON. **Evolução e sentido do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1964. 241 p.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**. Paris: Seuil, 1982. 576p.
- GOETHE, SCHILLER. **Teorias poéticas do romantismo**. Tradução de Luiza Lobo. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. 278 p.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Fausto**. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo : IPE, [1949]. 351 p.

- GREGOROVIVUS, Ferdinand. **Lucrezia Borgia**. Roma: Salerno Editrice. 391 p.
- GREIMAS, A.- J./COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979. 493p.
- GREIMAS, A.- J.. **Semântica estrutural, pesquisa de método**. Tradução de Haqira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix. s/d. 330 p.
- GUINSBURG, J. **Da cena em cena**. São Paulo: Perspectiva, 2001. 142 p.
- GUINSBURG, J. (Organizador). **O Romantismo**. Sao Paulo: Ed. Perspectiva, 1993. 322 p.
- GUINSBURG, J., COELHO, Teixeira e CARDOSO, Reni (Organização). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- HEGEL, G.W.F. **Curso de Estética: O sistema das Artes**. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 630 p.
- HUGO, Adèle. **Victor Hugo raconté**. Paris : Hetzel-Quantin, [1841?]. 2 v.
- HUGO, Victor. **Actes et paroles**. Paris : Hetzel-Quantin, 1851-1885. 4 v.
- HUGO, Victor. **Bug-Jargal**. Paris : A. Michel, [1940?]. 168 p.
- HUGO, Victor. **Cromwell**. Paris : Garnier-Flammarion, 1968. 500 p.
- HUGO, Victor. **Do grotesco ao sublime**. Tradução e notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988. 92 p.
- HUGO, Victor. **Encyclopédie par l'image**. Paris: Hachette, 1927. 64 p.
- HUGO, Victor. **Han d'Islande**. Paris : A. Michel, [1930?]. 387 p.
- HUGO, Victor. **Hernani**. Paris : Larousse, 1951. 170 p.
- HUGO, Victor. **Histoire d'un crime: déposition d'un témoin**. Paris: Nelson, [1920?]. 575 p.
- HUGO, Victor. **Le dernier jour d'un condamné**: Claude Gueux. Paris: A. Michel, [1940?]. 115 p.
- HUGO, Victor. **Le Rhin**. Paris : Hetzel-Quantin, [1841?]. 2 v.
- HUGO, Victor. **Le Rhin**. Paris, 2009. Disponível em: <<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-37468&I=201&M=tdm>>. Acesso em 13 março 2009.
- HUGO, Victor. **L'homme océan**. Disponível em: <<http://expositions.bnf.fr/hugo/index.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2009.
- HUGO, Victor. **Le roi s'amuse; Lucrecia Borgia**. Paris : Nelson [1900?]. 360 p.

- HUGO, Victor. **Les chansons des rues et des bois**. Paris : Nelson, [1900?]. 370 p.
- HUGO, Victor. **Les contemplations**. Paris : Gallimard, c1965. 479 p.
- HUGO, Victor. **Les misérables**. Paris : Garnier-Flammarion, c1967-1979. 3 v.
- HUGO, Victor. **Les travailleurs de la mer**. Paris : Gallimard, c1965. 704 p.
- HUGO, Victor. **Les voix intérieures**. Paris : Nelson, [1840?]. 286 p.
- HUGO, Victor. **L'homme qui rit**. Paris : A. Michel, [1960?]. 671 p.
- HUGO, Victor. **Littérature et philosophie mêlées**. Paris, 2009. Disponível em: <<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-37470&I=5&M=tdm>>. Acesso em 15 março 2009.
- HUGO, Victor. **Lucrezia Borgia**. A cura di Mario Roffi. Ferrara: Liberty house, 1994. 190 p. 191p.
- HUGO, Victor. **Napoléon-le-petit**. Paris : Nelson, [1900?]. 278 p.
- HUGO, Victor. **Notre-Dame de Paris : 1482**. Paris : Garnier-Flammarion, c1967. 512
- HUGO, Victor. **Ma destinée**. Paris, 2009 Disponível em: <<http://expositions.bnf.fr/hugo/feuilleter/dessins/index.htm>>. Acesso em fev. 2009
- HUGO, Victor. **Marion de Lorme**. Paris, 2009. Disponível em: <<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-37461&I=172&M=pagination>>. Acesso em: 10 abr. 2009.
- HUGO, Victor. **Oeuvres Complètes de Victor Hugo : drame**. Paris: Hetzel-Quantin, [1827-1840?]. 5v.
- HUGO, Victor. **Oeuvres poétiques choisies**. Ordre chronologique, biographie, notes, critique par P. Moreau et J. Boudout. Paris : Hatier, 1950. 2 v.
- HUGO, Victor, **O último dia de um condenado**. Paris, 2009. Disponível em: <<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-37491&I=280&M=tdm>>. Acesso em: 10 abr. 2009.
- HUGO, Victor. **Philosophie**. Paris : Hetzel-Quantin, [1834?]. 2 v.
- HUGO, Victor. **Poésie**. Paris : Hetzel-Quantin, [1820?]. 16 v.
- HUGO, Victor. **Quatrevingt-treize**. Paris : Nelson, [1900?]. 565 p.
- HUGO, Victor. **Théâtre III. Lucrece Borgia – Marie Tudor – Ângelo, Tirain de Padue – Ruy Blas**. Cronologia, introdução e notas de Raymond Pouillart. Paris: Garnier-Flammarion, 1979. 633 p.

HUGO, Victor. **William Shakespeare**. Présentation, notes, dossier, par Dominique Peyrache-Leborgne. Paris: Garnier-Flammarion, 2003. 590 p.

INGARDEN, R.; BOGATYREV, P.; HONZL, J.; KOWZAN, T. **O signo teatral. A semiologia aplicada à arte dramática**. Tradução de Luiz Arthur Nunes; Regina Zilberman; Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Tânia Franco Carvalhal, Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Editora Globo, 1977. 83 p.

JOMARON, Jacqueline. **Le Théâtre en France**. Préface d'Ariane Mnouchkine. Paris: Armand Colin, 1992. 1217 p.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**. Tradução de Jacó Guinsburg. Sao Paulo: Perspectiva, 1986. 162 p.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KUSNET, Eugênio. **Ator e Método**. Rio de Janeiro: Hucitec, 1992. 171 p.

LOTMAN, Yuri. **A estrutura do texto artístico**. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1976. 479 p.

MARTIN, Serge. **Le fou**. Bouffonneries.n 13/14. Cazilhac: s/d. 129p.

NAUGRETTE, Florence. **Le théâtre romantique, histoire, écriture, mise-en-scène**. Paris: Le Seuil, 2001. 345 p.

NIETZSCHE, Frederico. **A origem da tragédia**. Lisboa: Guimarães Editores, 1982.174 p.

NOVALIS, SCHILLER, SCHEGEL. **Fragmentos para uma teoria romântica del arte**. Antologia y edición de Javier Arnaldo. Madrid: Tecnos, S.A., 1994. 279 p.

PALLOTINI, Renata. **Dramaturgia: construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989. 156p.

PALLOTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 1983. 90 p.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003. 323 p.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999. 483 p.

PEACOCK, Ronald. **Formas da literatura dramática**. Tradução de Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. 328 p.

RABELAIS, François. **Le Tiers livre**. Paris: Flammarion, 1993. 307p.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura. Introdução aos estudos literários**. Porto Alegre: Edipuc, 2003. 555 p.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1997. 176 p.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977. 254 p.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987. 98 p.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2. ed. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 237 p.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. 226 p.

RUTHVEN, K. K. **O mito**. Tradução de Esther Eva Horivitz de BeerMann. São Paulo: perspectiva, 1997. 120 p.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 192 p.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 152 p.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais de poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. 199 p.

STEINER, George. **A morte da tragédia**. Tradução de Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006. 213 p.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. 326p.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984. 286p.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984. 323p.

STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre si mismo: el trabajo sobre si mismo em el processo creador de la encarnación**. Traducción de Salolomón Merener. Buenos Aires: Domingo Cortizo, 1986. 455 p.

STANISLAVSKI, Constantin. **Minha Vida na Arte**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989. 539 p.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Jorge Zahar, 2004. 154 p.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama moderno (1880-1950)**. Tradução de Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 184 p.

UBERSFELD, Anne. **El dialogo teatral**. Tradução de Arminda Maria Córdoba. Buenos Aires: Galerna, 2004. 237 p.

UBERSFELD, Anne. **Le drame romantique**. Paris: Belin, 1993. 192 p.

UBERSFELD, Anne. **Les termes clés de l'analyse du théâtre**. Paris: Seuil, 1996. 93 p.

UBERSFELD, Anne. **Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo**. Paris, José Corti, 2001. 851 p.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005. 204 p.

VITEZ, Antoine, KOKKOS, Yannis e RECOING, Eloi. **Le Livre de Lucrece Borgia: Drame de Victor Hugo**. Actes Sud, 1996. 204 p.

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. 273 p.

WEISKEL, Thomas. **O sublime romântico: Estudos sobre a estrutura e a psicologia da transcendência**. Rio de Janeiro: Imago, 1994. 309 p.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989. 124 p.

Giselle Molon Cecchini
Curriculum Vitae

Novembro/2009

Giselle Molon Cecchini

Curriculum Vitae

Dados Pessoais

Nome Giselle Molon Cecchini
Nome em citações bibliográficas CECCHINI, Giselle Molon
Sexo feminino

Filiação Luiz Antonio Cecchini e Dilva Molon Cecchini
Nascimento 30/09/1964 - Porto Alegre/RS - Brasil
Carteira de Identidade 1003057955 SSP-RS - RS - 22/12/2004
CPF 45851409053

Endereço residencial Rua Dona Leonor, 351 apto 101
 Rio Branco - Porto Alegre
 90420-180, RS - Brasil
 Telefone: 51 33312035
 URL da home page: <http://>

Endereço profissional Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras
 Av. Ipiranga, 6681.
 - Porto Alegre
 90619-900, RS - Brasil
 Telefone: 51 33203676

URL da home page: <http://www.puc.rs>

Endereço eletrônico

e-mail para contato : letraspg@pu.rs.br
 e-mail alternativo : gisellececchini@terra.com.br

Formação Acadêmica/Titulação

- 2006 - 2009** Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Letras.
 Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC RS, Porto Alegre, Brasil
 Título: *Lucrecia Borgia: um drama no oceano* de Victor Hugo, Ano de obtenção: 2009
 Orientador: Ana Maria Lisboa de Mello
 Bolsista do(a): Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
Palavras-chave: teatro, drama, estudo descritivo e crítico
- 2000 - 2001** Especialização em Teoria do Teatro Contemporâneo.
 Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
 Título: *Meyerhold e a Formação de um Novo Ator*
 Orientador: Inês Maroco e Graça Nunes
- 1983 - 1994** Graduação em Artes Cênicas.
 Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
 Título: *PANTAGRUEL-A Bufonaria no Realismo Grotesco de Rabelais.*
 Orientador: Sandra Dani e Graça Nunes
- 1989** Graduação em ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES.
 Universidade de São Paulo, USP, Sao Paulo, Brasil
- 1983** Graduação em Artes Plásticas.
 Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
-

Formação complementar

- 2009 - 2009** Extensão universitária em A presença francesa no modernismo brasileiro. pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Brasil
- 2008 - 2008** Extensão universitária em Cena Emergente:Diálogos com o Futuro. Encontro Mundial das Artes Cênicas, ECUM, Brasil
- 2006 - 2006** Extensão universitária em A energia do Ator:texto e atuação. Juri Alschitz. Universidade de São Paulo, USP, Sao Paulo, Brasil
- 2005 - 2005** Extensão universitária em Leela Queiroz - Body Mind Centering. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
- 2005 - 2005** Extensão universitária em Dedy Benini - Laban para Atores. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
- 2004 - 2004** Extensão universitária em YOSHI OIDA. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
- 2003 - 2003** Extensão universitária em Vladimir Granov - O Desenho da Ação. Secretaria Municipal de Cultura, SMC, Brasil
- 2003 - 2003** Extensão universitária em Michael Stubbelfield - Viewpoint. Secretaria Municipal de Cultura, SMC, Brasil
- 2002 - 2002** Extensão universitária em Oriente, Ocidente. Encontro Mundial de Artes Cênicas, ECUM, Brasil
- 2002 - 2002** Extensão universitária em Michael Stubbelfield - Viewpoint. Secretaria Municipal de Cultura, SMC, Brasil
- 2002 - 2002** Extensão universitária em Maria Thais Lima Santos - Experimentos Meyerhold. Secretaria Municipal de Cultura, SMC, Brasil
- 2001 - 2001** Extensão universitária em IVALDO BERTAZZO Conceito d Cidadania Através Gesto. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
- 2000 - 2000** Extensão universitária em Seminário Teatro e Integração. Para Onde os Ventos. Secretaria Municipal de Cultura, SMC, Brasil
- 2000 - 2000** Extensão universitária em Atualidade do Trágico. Instituto Goethe, INSTITUTO GOETHE, Brasil
- 1997 - 1997** Extensão universitária em O Corpo em Cena Leila Rabib e Marcia Strazzacappa. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
- 1997 - 1997** Extensão universitária em Teatro da Cumplicidade. Philippe Gaulier. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
- 1997 - 1997** Extensão universitária em Expressão Corporal Perla Jaritonski. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
- 1996 - 1996** Extensão universitária em Interpretação Cacá Carvalho. Universidade de São Paulo, USP, Sao Paulo, Brasil
- 1996 - 1996** Workcenter Of Jerzy Grotowski And Thomas Richards. Centro de Pesquisa Teatral do Sesc, CPT*, Brasil

- 1996 - 1996** Encontros Com Jerzy Grotowski.
Centro de Pesquisa Teatral do Sesc, CPT*, Brasil
- 1996 - 1996** Extensão universitária em Workcenter Of Jerzy Grotowski And Thomas Richards.
Centro de Pesquisa Teatral do Sesc, CPT*, Brasil
- 1996 - 1996** Extensão universitária em Encontro com Jerzy Grotowski.
Centro de Pesquisa Teatral do Sesc, CPT*, Brasil
- 1995 - 1995** Extensão universitária em Odin Teatret Eugênio Barba e Julia Varley.
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
- 1995 - 1995** Extensão universitária em Poética Gramática do Mimo Corporeo Thomas Leabhart.
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
- 1994 - 1994** A Tua Ação José Possi Neto.
Secretaria Municipal de Cultura, SMC, Brasil
- 1994 - 1994** Extensão universitária em A Tua Ação José Possi Neto.
Secretaria Municipal de Cultura, SMC, Brasil
- 1994 - 1994** Colóquio O Que Fazer Com A Obra de Brecht Hoje.
Instituto Goethe, INSTITUTO GOETHE, Brasil
- 1994 - 1994** Extensão universitária em Colóquio O Que Fazer Com A Obra de Brecht Hoje.
Instituto Goethe, INSTITUTO GOETHE, Brasil
- 1994 - 1994** Extensão universitária em Seminário Teatro Em Fim de Milênio.
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
- 1994 - 1994** Extensão universitária em Seminário Teatro Em Fim de Milênio.
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
- 1993 - 1993** Extensão universitária em Corpo e Voz Instrumento Expres Dram Andreas Sippel.
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
- 1991 - 1991** Extensão universitária em Clown Paoli Quito.
Centro Cultural Oswald de Andrade, CCOA, Brasil
- 1990 - 1991** Workshop Trembl Teater Nina Kosenkova.
Escola Livre de Teatro, ELT, Brasil
- 1991 - 1991** Extensão universitária em Workshop Trembl Teater Nina Kosenkova.
Escola Livre de Teatro, ELT, Brasil
- 1989 - 1990** Acrobacia e Corda Marinha.
Escola de Circo Picadeiro, ECP, Brasil
- 1990 - 1990** Extensão universitária em Curso de Mímica Alberto Gaus.
Centro Cultural Oswald de Andrade, CCOA, Brasil
- 1988 - 1989** Acrobacia Valquiria Greins.
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
- 1988 - 1988** Extensão universitária em O Ator Em Treinamento Helena Varvaki.
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
- 1988 - 1988** Extensão universitária em Teatro Antropológico Renzo Vescovi.
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil

1988 - 1988	Extensão universitária em Teatro Antropológico Pino Di Buduo e Daniela Regno. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
1988 - 1988	Extensão universitária em Autor Ator Bia Lessa. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
1987 - 1987	Extensão universitária em Teatro Noh Com Paulo Gick. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
1987 - 1987	Extensão universitária em Interpretação Suzana Saldanha. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
1987 - 1987	Extensão universitária em Laboratório de Situações e Imagens Perla Jaritonsk. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
1987 - 1987	Extensão universitária em SEMINÁRIO INTERNACIONAL: ATUALIDADE DO MITO. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
1985 - 1986	Extensão universitária em Cours de Civilisation Française de La Sorbonne. Sorbonne, SORBONNE, França
1985 - 1986	Extensão universitária em Cours d'Art Dramatique Raymond Girard. Ecole D'Art Dramatique Raymond Girard, EADRG, França
1985 - 1986	Cours D'art Dramatique Raynond Girard. Ecole D'art Dramatique Raymond Girard, EAD, França
1985 - 1985	Frances. Aliança Francesa, AF*, Brasil

Atuação profissional

1. Hospital Moinhos de Vento - HMV

Vínculo institucional

2001 - 2004 Vínculo: Colaborador , Enquadramento funcional: ROTEIRO E DIREÇÃO DO PROJETO NATAL NA PRAÇA , Carga horária: 40, Regime: Integral

Atividades

- 06/2004 - 12/2004** Projetos de pesquisa, Hospital Moinhos de Vento
Participação em projetos:
Natal na Praça - TODO PAI É JOSÉ, TODA MÃE É MARIA
- 06/2003 - 12/2003** Projetos de pesquisa, Hospital Moinhos de Vento, Hospital Moinhos de Vento
Participação em projetos:
Natal na Praça 2003 - SOMOS ANJOS UNS DOS OUTROS
- 06/2002 - 12/2002** Projetos de pesquisa, Hospital Moinhos de Vento, Hospital Moinhos de Vento
Participação em projetos:
Natal na praça 2002 - O MENINO JESUS QUE ESTÁ EM VOCÊ
- 06/2001 - 12/2001** Projetos de pesquisa, Hospital Moinhos de Vento, Hospital Moinhos de Vento

Participação em projetos:

Natal na Praça 2001- PASSADO E FUTURO NO PRESENTE

2. Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Vínculo institucional

2004 - 2006	Vínculo: PROFESSOR SUBSTITUTO , Enquadramento funcional: PROFESSOR SUBSTITUTO , Carga horária: 40, Regime: Integral
2000 - 2002	Vínculo: PROFESSOR SUBSTITUTO , Enquadramento funcional: PROFESSOR SUBSTITUTO , Carga horária: 40, Regime: Integral
1995 - 1995	Vínculo: Professor visitante , Enquadramento funcional: Professor ORIENTADOR DO PROJETO , Carga horária: 30, Regime: Parcial
	Outras informações: A BUFONARIA NO REALISMO GROTESCO DE RABELAIS

Atividades

03/2005 - 10/2005	Estágio, Instituto de Artes, Departamento de Arte Dramática <i>Estágio:</i> ORIENTAÇÃO DE ESTAGIO DE ATUAÇÃO I -
03/2004 - Atual	Graduação, Artes Cênicas <i>Disciplinas Ministradas:</i> ATUAÇÃO TEATRAL IV , ATUAÇÃO TEATRAL III , ATUAÇÃO TEATRAL II
03/2004 - 07/2004	Projetos de pesquisa, Instituto de Artes, Departamento de Arte Dramática <i>Participação em projetos:</i> ORIENTAÇÃO PROJ. GRAD. - "ATRÁS DOS OLHOS DAS MENINAS SÉRIAS"
03/2004 - 07/2004	Projetos de pesquisa, Instituto de Artes, Departamento de Arte Dramática <i>Participação em projetos:</i> ORIENTAÇÃO PROJ. GRAD. - "DANKE"
07/2001 - 12/2001	Projetos de pesquisa, Instituto de Artes, Departamento de Arte Dramática <i>Participação em projetos:</i> ORIENTAÇÃO PROJETO DE GRADUAÇÃO - "A SECRETA OBSCENIDADE DE CADA DIA"
01/2001 - 07/2001	Projetos de pesquisa, Instituto de Artes, Departamento de Arte Dramática <i>Participação em projetos:</i> ORIENTAÇÃO PROJ. GRAD. - "DIÁRIO DE UM LOUCO"
07/2000 - 12/2000	Projetos de pesquisa, Instituto de Artes, Departamento de Arte Dramática <i>Participação em projetos:</i> ORIENTAÇÃO DE PROJETO DE GRADUAÇÃO-"NÃO CULPEM NINGUÉM"
03/2000 - 12/2002	Graduação, Artes Cênicas <i>Disciplinas Ministradas:</i> IMPROVISAZÃO TEATRAL , INTERPRETAÇÃO TEATRAL II , INTERPRETAÇÃO TEATRAL III , LABORATÓRIO DE TÉCNICAS CORPORAIS
03/1998 - 12/1998	Conselhos, Comissões e Consultoria, Instituto de Artes <i>Especificação:</i> Representante Discente na Comissão de Carreira do Departamento de Arte Dramática da UFRGS
03/1995 - 12/1995	Extensão Universitária, Pró-Reitoria de Extensão, Departamento de Arte Dramática <i>Especificação:</i> A BUFONARIA NO REALIMO GROTESCO DE RABELAIS
03/1995 - 12/1995	Pesquisa e Desenvolvimento, Instituto de Artes <i>Linhas de Pesquisa:</i>

A BUFONARIA NO REALISMO GROTESCO DE RABELAIS

03/1995 - 12/1995 Projetos de pesquisa, Instituto de Artes, Departamento de Arte Dramática
Participação em projetos:
 A BUFONARIA NO REALISMO GROTESCO DE RABELAIS

3. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP

Vínculo institucional

1990 - 1991 Vínculo: PROFESSORA DO CENTRO DE ARTES , Enquadramento funcional: PROFESSORA , Carga horária: 20, Regime: Parcial

Atividades

03/1990 - 12/1991 Extensão Universitária, Fundação Cultural São Paulo, Centro de Artes Cênicas do Tuca Teatro da Universidade Católica
Especificação:
 Ministrou o Curso de Preparação Corporal no CAC-Centro de Artes Cênicas do TUCA-TEATRO DA UNIVERSIDADE.

4. Tendal da Lapa - TENDAL DA LAPA

Vínculo institucional

1990 - 1991 Vínculo: Professor visitante , Enquadramento funcional: Ministrante de oficinas , Carga horária: 20, Regime: Parcial

1990 - 1991 Vínculo: Pesquisador , Enquadramento funcional: PESQUISADORA , Carga horária: 40, Regime: Integral

Outras informações:

Trabalhei no Centro Cultural Tendal da Lapa em 1990 e 1991 quando então fazia parte do Grupo de Teatro Nokate, sob a Direção de Maria Thais Lima Santos. Em 2000 e 2001, o Espaço Cultural Tendal da Lapa foi gerido pelo Teatro Nokate juntamente com o Teatro Pequeno, dirigido por Celso Frateski. Nesse dois anos exercemos atividades de pesquisa, trabalhamos em projetos e ministramos cursos para a comunidade, além de fazer demonstrações do trabalho, espetáculos de conclusão das oficinas, e espetáculo do Grupo(ESCURIAL)

Atividades

03/1991 - 12/1991 Projetos de pesquisa, Espaço Cultural Tendal da Lapa, Espaço Cultural Tendal da Lapa

Participação em projetos:
 OFICINA LIVRE DE TEATRO - "CRISTOVÃO COLOMBO"(1991)

03/1990 - 12/1990 Projetos de pesquisa, Espaço Cultural Tendal da Lapa, Espaço Cultural Tendal da Lapa

Participação em projetos:
 OFICINA LIVRE DE TEATRO - "VÔO SOBRE O OCEANO"(1990)

03/1990 - 12/1991 Projetos de pesquisa, Espaço Cultural Tendal da Lapa, Espaço Cultural Tendal da Lapa

Participação em projetos:
 OFICINA LIVRE DE TEATRO - "FÁBRICA DE SONHOS - ILHAS DE DESORDEM"

03/1990 - 12/1991 Pesquisa e Desenvolvimento, Centro Cultural Tendal da Lapa, Centro Cultural Tendal da Lapa

Linhas de Pesquisa:
 "OS MEIOS DE EXPRESSÃO DO ATOR E SUA CONTRIBUIÇÃO NA ELABORAÇÃO DE

UMA NOVA LINGUAGEM TEATRAL

03/1990 - 12/1991 Projetos de pesquisa, Espaço Cultural Tendal da Lapa, Espaço Cultural Tendal da Lapa

Participação em projetos:

OS MEIOS DE EXPRESSÃO DO ATOR E SUA CONTRIBUIÇÃO NA ELABORAÇÃO DE UMA NOVA LINGUAGEM TEATRAL

Linhas de pesquisa

1. A BUFONARIA NO REALISMO GROTESCO DE RABELAIS
Objetivos:
2. "OS MEIOS DE EXPRESSÃO DO ATOR E SUA CONTRIBUIÇÃO NA ELABORAÇÃO DE UMA NOVA LINGUAGEM TEATRAL"
Objetivos:

Projetos

2004 - 2004 Natal na Praça - TODO PAI É JOSÉ, TODA MÃE É MARIA

Descrição: Projeto anual termina com o Auto de Natal. O auto, de Gil Vicente, Mofina Mendes, ou Os Mistérios da Virgem, apresenta as seguintes figuras: Maria, José, o Anjo Gabriel, Pobreza, Prudência, Fé, Esperança, Humildade. Próprio para os festejos de natal, o auto é apresentado juntamente com a Orquestra de Câmara do Teatro Sao Pedro, sob a Regência do Maestro Carlos Borges Cunha. Presença do Coral Porto Alegre, Ars Vocalis, e Coral do Hospital Moinhos de Vento. O evento reúne, músicos, cantores e atores: Felipe Vieira, Maico Silveira, Mariana Terra, Arlete Cunha, Liza Becker...

Situação: Concluído Natureza: Outra

Integrantes: Giselle Molon Cecchini (Responsável);

Financiador(es):

2004 - 2004 ORIENTAÇÃO PROJ. GRAD. - "ATRÁS DOS OLHOS DAS MENINAS SÉRIAS"

Descrição: Projeto de Pesquisa para Graduação em Interpretação DAD - UFRGS Apresentação 12/2004 Local: DAD - Studio III Atuação : Gisa Dalsotto Orientação Giselle Cecchini Textos : Ana Cristina Cesar, Clarice Lispector e Sylvia Plath Pesquisa: Um baile de carnaval. Na espera de um encontro marcado com um antigo namorado, uma mulher confronta-se com memórias de um carnaval da sua infância. O espaço fragmenta-se e duas diferentes realidades surgem sobre a cena. O exercício tem o conto de Clarice Lispector "Restos do Carnaval" e os poemas de Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath como inspiração para a construção da narrativa e propõe-se a investigar as relações e as passagens entre os dois níveis do espaço. Entre confetes e serpentinas, um estudo sobre o sonho, a espera, a solidão e as quartas-feiras de cinzas.

Situação: Concluído Natureza: Outra

Alunos envolvidos: Graduação (1); Especialização (1); Mestrado acadêmico (0); Mestrado profissionalizante (0); Doutorado (0);

Integrantes: Giselle Molon Cecchini (Responsável); Gisa Dalsotto

Financiador(es): Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS

2004 - 2004 ORIENTAÇÃO PROJ. GRAD. - "DANKE"

Descrição: Projeto de Pesquisa para Graduação em Interpretação Teatral DAD - UFRGS "DANKE" Texto: EU, Ulrike... grito. Autor: Dario Fo e Franca Rame Atuação : Juliana Kersting Orientação: Giselle Cecchini Apresentação: 07/2004 Local: Sala II Pesquisa O personagem e a Narrativa Montagem do monólogo da personagem Ulrike Meinhof, mulher que compreendeu a fundo o horror de uma sociedade sem esperança e que tentou chamar a atenção sobre atos de repressão do poder. A jornalista Alemã Ulrike Meinhof tornou-se a inimiga número um do Estado Alemão na década de 70 quando mudou radicalmente sua opinião a respeito do uso da violência como instrumento político. Sua intenção era chamar atenção para a sua luta contra a guerra, o fascismo, os nazistas, o sistema político e em defesa dos direitos

humanos. Rearmamento, perigo nuclear e pacifismo foram as palavras-chave na sua vida. Em Danke (Muito Obrigada), "Ulrike Meinhof emblematicamente toma voz com a sua lúcida denúncia contra aquela sociedade que, como único remédio à barbárie do terrorismo, vem aperfeiçoando o próprio inumano e bárbaro sistema carcerário". Suas reflexões são uma denúncia sobre grandes e pequenos poderes que ostentam o direito de cometerem atos de violência com a finalidade de intimidar. Onde começa o terrorismo? Em casa, na família?, No trabalho, na escola, na rua? Na polícia? No Estado? É sempre preciso lembrar, trazer para a luz aquilo que está na sombra porque não compreendemos ou não conhecemos. O que aprendemos sobre Ulrike Meinhof ultrapassa a questão do terrorista e nos deparamos com uma combatente pela liberdade. O estudo da personagem real e da personagem na ficção. A ação e a cena que revelam a personagem além das questões históricas.

Situação: Concluído Natureza: Outra

Alunos envolvidos: Graduação (1); Especialização (1); Mestrado acadêmico (0); Mestrado profissionalizante (0); Doutorado (0);

Integrantes: Giselle Molon Cecchini (Responsável); Juliana Kersting

Financiador(es): Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS

2003 - 2003 Natal na Praça 2003 - SOMOS ANJOS UNS DOS OUTROS

Descrição: "SOMOS ANJOS UNS DOS OUTROS" Tema, Roteiro, Direção e Produção de Giselle Cecchini
 REPERTÓRIO: Introdução: "CONCERTO PARA DOIS TROMPETES E ORQUESTRA" "GLORIA" Partes da Obra "MESSIAH". De Georg Friedrich Händel. "Coro: AND THE GLORY OF THE LORD. (02:39) "Ária Soprano: I KNOW THAT MY REDEEMER LIVETH. "Soprano e trompetes. LET THE BRIGHT SERAPHIM. CANÇÕES TRADICIONAIS DE NATAL: "ADESTE FIDELES. "O NATAL. "BOAS FESTAS.

O resultado desse projeto culminou com uma performance com a participação dos atores: Sergo Etchichury, Luciane Panisson, Marina Mendo, Dênis Gosch, Aline Grisa, Renata de Lelis, Dedy Ricardo. Figurinos de Lígia Riggo.

O NATAL NA PRAÇA é um projeto que resulta num evento oferecido à comunidade Porto Alegre pelo Hospital Moinhos de Vento. Há seis anos esse Projeto é apresentado no mês de dezembro na PRAÇA JÚLIO DE CASTILHOS. Desde 2003, o Natal na Praça faz parte do CALENDÁRIO OFICIAL DE EVENTOS DA CIDADE DE PORTO ALEGRE. Esse projeto propõe a integração das Artes com a comunidade e conta com a presença da Orquestra de Câmara do Theatro São Pedro, do Maestro Carlos Cunha, de músicos convidados, da Maestrina Lúcia Teixeira, do Coral Porto Alegre, da Prof. Gisa Volkann, Claudia Azevedo e Atores Convidados.

Situação: Concluído Natureza: Outra

Alunos envolvidos: Graduação (0); Especialização (0); Mestrado acadêmico (0); Mestrado profissionalizante (0); Doutorado (0);

Integrantes: Giselle Molon Cecchini (Responsável); Maestrina Lúcia Teixeira; Maestro Carlos Borges Cunha; Orquestra de Theatro São Pedro; Coral Hospital Moinhos de Vento; Coral Ars Vocalis; Coral Porto Alegre; Luciane Panisson; Marina Mendo; Denis Gosch; Renata de Lelis; Dedy Ricardo; Sergio Etchichury; Arthur Pinto

Financiador(es): Hospital Moinhos de Vento-HMV

2002 - 2002 Natal na praça 2002 - O MENINO JESUS QUE ESTÁ EM VOCÊ

Descrição: Esse projeto propõe a integração das Artes com a comunidade e colaboradores e conta com a presença da Orquestra de Câmara do Theatro São Pedro, de músicos convidados, da Maestrina Lúcia Teixeira, do Coral do Hospital Moinhos de Vento, do Coral Infante Juvenil da UNISSINOS, da Maestrina Agnes Schmeling e Atores Convidados. O Projeto está baseado no poema de Fernando Pessoa: O Menino Jesus Com atuação de Luiz Carlos de Magalhães e Júlio Andrade Roteiro, Direção de Giselle Cecchini

Situação: Concluído Natureza: Outra

Alunos envolvidos: Graduação (0); Especialização (0); Mestrado acadêmico (0); Mestrado profissionalizante (0); Doutorado (0);

Integrantes: Giselle Molon Cecchini (Responsável); Orquestra de Câmara do Theatro São Pedro; Maestro Carlos Borges Cunha; Maestrina Lúcia Teixeira; Julio Andrade; Luiz Carlos de Magalhães; Arthur Pinto

Financiador(es): Hospital Moinhos de Vento-HMV

2001 - 2001 ORIENTAÇÃO PROJ. GRAD. - "DIÁRIO DE UM LOUCO"

Descrição: Projeto de Pesquisa para Graduação em Interpretação Teatral DAD - UFRGS "DIÁRIO DE UM LOUCO" Autor: Nikolai Gógol Atuação: Vinícius Cáurio Orientação : Giselle Molon Cecchini Apresentação: 07/2001 Local: Teatro Alziro Azevedo Pesquisa: A análise do Movimento de Rudolf Von Laban e a sua

metodologia desenvolvida desde 1930 até os dias atuais. Estudo dos processos que Laban desenvolveu de notação do movimento conhecido como Labanotation. O Trabalho sobre as qualidades expressivas do movimento e ações básicas, inseridos no universo proposto por Gogol."Eu já procurei várias vezes entender o porquê dessas diferenças""Pois esse patriotas só querem é renda e nada mais. Vendem a mãe e o pai, o próprio Deus, por dinheiro... Judas! Tudo isso é ambição e provém de uma bolha que tem debaixo da língua."

Situação: Concluído Natureza: Outra

Alunos envolvidos: Graduação (1); Especialização (1); Mestrado acadêmico (0); Mestrado profissionalizante (0); Doutorado (0);

Integrantes: Giselle Molon Cecchini (Responsável); Vinícius Cúrio

Financiador(es): Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS

2001 - 2001 ORIENTAÇÃO PROJETO DE GRADUAÇÃO - "A SECRETA OBSCENIDADE DE CADA DIA"

Descrição: Projeto de Pesquisa para Graduação em Interpretação Teatral DAD - UFRGS "A SECRETA OBSCENIDADE DE CADA DIA" Autor: Marco Antônio de la Parra Atuação: Marcelo Adams e Rodrigo Ruiz Orientação : Giselle Molon Cecchini e Adriane Mottola Apresentação: 04/2002 Local: Sala Qorpo Santo Pesquisa A construção do personagem e a descoberta do papel. _Você é realmente quem diz ser? _Como? Por acaso não? _E se não fosse?... Continuará considerando-me seu amigo? _Talvez isso não seja o mais importante agora, não lhe parece?

Situação: Concluído Natureza: Outra

Alunos envolvidos: Graduação (2); Especialização (1); Mestrado acadêmico (0); Mestrado profissionalizante (0); Doutorado (0);

Integrantes: Giselle Molon Cecchini (Responsável); Marcelo Adams; Rodrigo Ruiz

Financiador(es): Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS

2001 - 2001 Natal na Praça 2001- PASSADO E FUTURO NO PRESENTE

Descrição: Projeto Natal na Praça 2001 "PASSADO E FUTURO NO PRESENTE" "Senhoras e Senhores, Crianças e Parentes. Temos o prazer de vos convidar para esse encontro muito especial. Estamos prontos? Todos prontos? O Senhor está pronto? E a Senhora? Prontos para que?" Tema, Roteiro, Direção e Produção de Giselle Cecchini O NATAL NA PRAÇA é um projeto que resulta num evento oferecido à comunidade de Porto Alegre pelo Hospital Moinhos de Vento. O Projeto é apresentado no mês de dezembro na PRAÇA JÚLIO DE CASTILHOS. Esse projeto propõe a integração das Artes com a comunidade e conta com a presença de músicos convidados, da Maestrina Lúcia Teixeira, do Coral do Hospital Moinhos de Vento, do Coral Infante Juvenil da UNISSINOS, da Maestrina Agnes Schmeling e Atores Convidados.

Situação: Concluído Natureza: Outra

Alunos envolvidos: Graduação (0); Especialização (0); Mestrado acadêmico (0); Mestrado profissionalizante (0); Doutorado (0);

Integrantes: Giselle Molon Cecchini (Responsável); Coral do Hospital Moinhos de Vento; Coral Infante Juvenil da UNISSINOS; Maestrina Lúcia Teixeira; Maestrina Agne Schmeling; Arthur Pinto

Financiador(es): Hospital Moinhos de Vento-HMV

2000 - 2000 ORIENTAÇÃO DE PROJETO DE GRADUAÇÃO - "NÃO CULPEM NINGUÉM"

Descrição: Projeto de Pesquisa para Graduação em Interpretação Teatral DAD - UFRGS "Não Culpem Ninguém" Autor: Rafael Solanas Atuação: Larissa Maciel Orientação: Giselle Molon Cecchini Apresentação: 30/11 e 01/12 de 2000 Local: Sala Qorpo Santo Pesquisa: A criação de uma personagem realista e suas ações físicas, através dos fatores de esforço de Rudolf Laban Uma jovem atriz encontra-se em conflito. Todo o seu talento dramático não foi reconhecido e por isso ela está disposta a abandonar a vida. Mas é claro que não deixará esse mundo como um qualquer.

Situação: Concluído Natureza: Outra

Alunos envolvidos: Graduação (1); Especialização (1); Mestrado acadêmico (0); Mestrado profissionalizante (0); Doutorado (0);

Integrantes: Giselle Molon Cecchini (Responsável); Larissa Maciel

Financiador(es): Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS

1995 - 1995 A BUFONARIA NO REALISMO GROTESCO DE RABELAIS

Descrição: O Ator e sua Técnica, sua tradição e sua função são o alvo desse projeto. A função do ator

não começa no palco e sim no processo de treinamento e experimentação, como uma síntese expressiva de toda a sua vida. Nosso objetivo é investigar o papel do ator e dar continuidade à uma história. A proposta é uma estética rabelaisiana. Mikhail Bakhtin, no seu livro "A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento, o Contexto de Rabelais", qualifica a literatura de François Rabelais como Realismo Grotesco. Com essa definição o princípio material e corporal aparecem sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente. A visão carnavalesca do mundo, que está na base do "grotesco", libera o pensamento e a imaginação, livres para a transformação. Conflito e transformação. A forma grotesca está cheia de conflitos entre aquele que morre e aquele que nasce. A morte que dá vida é uma constante na obra de Rabelais. Entendemos que esses conflitos podem ser materializados e corporificados. O entendimento é concebido na feitura, baseada em técnicas específicas de treinamento que lhe permitem encontrar o grau de fisicalidade necessário para a "presença Cênica".

Relações entre o ator e o universo rabelaisiano. Seu corpo, como as personagens de Rabelais, é eternamente incompleto, criado e criador, aberto e misturado ao mundo. Ele ultrapassa a si mesmo e revela a sua essência. As imagens estão impregnadas do lirismo da alternância e da renovação e caracterizam-se pela lógica da coisa ao avesso. O Projeto resultou no Espetáculo Pantagruel apresentado na Sala Qorpo Santo e Teatro Alziro Azevedo. 1995 - NÚCLEO DE EXPERIMENTAÇÃO TEATRAL-UFRGS Pesquisa Teórico-Prática : Giselle Cecchini, Evandro Soldateli, Vanise Carneiro, Carlos Modinger, Nelson Dinis, Letícia Liesenfeld Orientação: Giselle Cecchini Coordenação : Maria da Graça Nunes Demonstração no VII Salão de Iniciação Científico na Sala Qorpo Santo em 19/10/1995.

Situação: Concluído Natureza: Pesquisa

Alunos envolvidos: Graduação (6); Especialização (0); Mestrado acadêmico (0); Mestrado profissionalizante (0); Doutorado (0);

Integrantes: Giselle Molon Cecchini (Responsável); Giselle Molon Cecchini

Financiador(es): Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS

1991 - 1991 OFICINA LIVRE DE TEATRO - "CRISTOVÃO COLOMBO"(1991)

Descrição: "Cristóvão Colombo" Pesquisa, Oficinas e Montagem sob a Direção de Maria Thais Lima Santos. Local: Espaço Cultural Tendal da Lapa Sábados e domingos de 1991 A partir do texto Cristóvão Colombo de Michel de Ghelderode Ministrantes: Giselle Molon Cecchini, Pedro Pires, Dinah Kleve, Julio Maluf. Trabalho voltado à Comunidade

Situação: Concluído Natureza: Desenvolvimento

Alunos envolvidos: Graduação (4); Especialização (0); Mestrado acadêmico (1); Mestrado profissionalizante (0); Doutorado (0);

Integrantes: Giselle Molon Cecchini (Responsável); Maria Thais Lima Santos; Pedro Pires; Dinah Kleve; Julio Maluf

Financiador(es): Tendal da Lapa-TENDAL DA LAPA

1990 - 1991 OFICINA LIVRE DE TEATRO - "FÁBRICA DE SONHOS - ILHAS DE DESORDEM"

Descrição: A gerência do Espaço Cultural Tendal da Lapa é de competência do Conselho Gestor, formado por representantes da Prefeitura de São Paulo e dos grupos usuários Teatro Pequeno e Teatro Nokate. O Projeto Cultural do Espaço chama-se FÁBRICA DE SONHOS - ILHAS DE DESORDEM. Tratava-se de um projeto de Ocupação Cultural, Pesquisas, Oficinas Livre de Teatro para a Comunidade e Programação Cultural. Sob a supervisão do Diretor Celso Frateski e Maria Thais Lima Santos. O Grupo de Teatro Nokate formou-se em São Paulo em 1989, reunindo profissionais de diferentes estados: Giselle Cecchini, Pedro Pires, Dinah Kleve e Julio Maluf. Com o objetivo de construir um grupo que não visasse de imediato a realização de um espetáculo, mas sim a experimentação, tendo como base do trabalho o treinamento vocal e corporal dos atores. Como resultado o grupo fez demonstrações públicas na USP, no Seminário Laban e em Escolas de Teatro.

Situação: Concluído Natureza: Desenvolvimento

Alunos envolvidos: Graduação (5); Especialização (0); Mestrado acadêmico (1); Mestrado profissionalizante (0); Doutorado (0);

Integrantes: Giselle Molon Cecchini (Responsável); Maria Thais Lima Santos; Pedro Pires; Dinah Kleve; Celso Frateski; Mônica Guimarães

Financiador(es): Tendal da Lapa-TENDAL DA LAPA

1990 - 1991 OS MEIOS DE EXPRESSÃO DO ATOR E SUA CONTRIBUIÇÃO NA ELABORAÇÃO DE UMA NOVA LINGUAGEM TEATRAL

Descrição: "OS MEIOS DE EXPRESSÃO DO ATOR E SUA CONTRIBUIÇÃO NA ELABORAÇÃO

DE UMA NOVA LINGUAGEM TEATRAL" . PROJETO DE PESQUISA DO GRUPO DE TEATRO NOKATE.O Grupo de Teatro Nokate formou-se em São Paulo em 1989, reunindo profissionais de diferentes estados: Giselle Cecchini, Pedro Pires, Dinah Kleve e Julio Maluf, sob a Direção de Maria Thais Lima Santos, com o objetivo de construir um grupo que não visasse de imediato a realização de um espetáculo, mas sim a experimentação. Nosso objetivo é entender o papel do ator, sua tradição, seu ofício, sua arte, através de uma profunda investigação. Nossas metas de trabalho estão baseadas num treinamento vocal e corporal específicos que proporcionem um entendimento comum do "fazer teatral. Investindo na sistematização de uma prática coletiva objetivamos construir uma linguagem própria.Esse trabalho exige do ator uma utilização extracotidiana do seu corpo. Para isso ele precisa ter a habilidade de estabelecer de forma precisa a relação entre aparência física e suas impressões mais íntimas. A prática diária de técnicas específicas possibilita a unificação das diferentes linguagens que cada ator trás consigo. O trabalho técnico visa o desenvolvimento do corpo biomecânico através da elaboração individual e coletiva de uma linguagem cênica que tem por base a fisicalidade. O aprimoramento de tópicos da representação - foco, direção, oposição, triangulação, níveis de energia, resistência, precisão, respiração, ritmo, acentuação, imaginação, movimento, gesto, ação.Nos centramos na figura do ator. É esse que improvisando constroi a cena. Partindo de uma base objetiva, é ele que sintetiza e revela o texto.Num segundo momento o grupo trabalha com o universo de Michael de Guelderode. O texto chama-se: Escurial. O espetáculo tem estréia e temporada no TUSP, teatro da USP, em 1991, e em seguida na Sala da Máquinas no Tendal da Lapa.Como resultado o grupo fez demonstrações públicas na USP , no Seminário Laban e em Escolas de Teatro.

Situação: Concluído Natureza: Pesquisa

Alunos envolvidos: Graduação (4); Especialização (0); Mestrado acadêmico (1); Mestrado profissionalizante (0); Doutorado (0);

Integrantes: Giselle Molon Cecchini; Maria Thais Lima Santos; Pedro Pires; Dinah Kleve; Julio Maluf

Financiador(es): Tendal da Lapa-TENDAL DA LAPA

1990 - 1990 OFICINA LIVRE DE TEATRO - "VÔO SOBRE O OCEANO"(1990)

Descrição: "VÔO SOBRE O OCEANO"Pesquisa, Oficinas e Montagem sob a Direção de Maria Thais Lima Santos.Local: Espaço CulturalTendal da LapaSábados e domingos de 1990A partir do texto de Bertold BrechtMinistrantes:Giselle Molon Cecchini, Pedro Pires, Dinah Kleve, Julio Maluf.Trabalho voltado à Comunidade

Situação: Concluído Natureza: Desenvolvimento

Alunos envolvidos: Graduação (3); Especialização (0); Mestrado acadêmico (1); Mestrado profissionalizante (0); Doutorado (0);

Integrantes: Giselle Molon Cecchini (Responsável); Maria Thais Lima Santos; Pedro Pires; Dinah Kleve

Financiador(es): Tendal da Lapa-TENDAL DA LAPA

Áreas de atuação

1. Interpretação Teatral
2. Direção Teatral

Idiomas

Espanhol	Compreende Bem , Fala Razoavelmente, Escreve Pouco, Lê Bem
Francês	Compreende Bem , Fala Bem, Escreve Razoavelmente, Lê Bem
Italiano	Compreende Razoavelmente , Fala Pouco, Escreve Pouco, Lê Razoavelmente

Produção em C, T & A

Produção artística/cultural

1. CECCHINI, Giselle Molon, KERSTING, Juliana DANKE, 2005.

Áreas do conhecimento : Direção Teatral, Interpretação Teatral, Dramaturgia

2. CECCHINI, Giselle Molon

EU SOU VIDA EU NÃO SOU MORTE, 2004.

Áreas do conhecimento : Direção Teatral, Interpretação Teatral, Dramaturgia

3. CECCHINI, Giselle Molon

OS MISTÉRIOS DA VIRGEM, 2004.

Áreas do conhecimento : Direção Teatral, Interpretação Teatral, Dramaturgia

4. CECCHINI, Giselle Molon

A RONDA DO LOBO - 1826, 2002.

Áreas do conhecimento : Direção Teatral, Interpretação Teatral, Dramaturgia

5. CECCHINI, Giselle Molon

AS NÚPCIAS DE TEODORA - 1874, 2000.

Áreas do conhecimento : Interpretação Teatral, Direção Teatral, Dramaturgia

6. CECCHINI, Giselle Molon

O BARÃO NAS ÁRVORES, 1998.

Áreas do conhecimento : Interpretação Teatral, Direção Teatral, Dramaturgia

7. CECCHINI, Giselle Molon

UMA PROFESSORA MUITO MALUQUINHA, 1997.

Áreas do conhecimento : Interpretação Teatral, Direção Teatral, Dramaturgia

8. CECCHINI, Giselle Molon

UM HOMEM É UM HOMEM, 1994.

Áreas do conhecimento : Interpretação Teatral, Direção Teatral, Dramaturgia

9. CECCHINI, Giselle Molon

PANTAGRUEL, 1993.

Áreas do conhecimento : Interpretação Teatral, Direção Teatral, Dramaturgia

10. CECCHINI, Giselle Molon

ESCURIAL, 1991.

Áreas do conhecimento : Interpretação Teatral, Direção Teatral, Dramaturgia

11. CECCHINI, Giselle Molon

JATO DE SANGUE, 1989.

Áreas do conhecimento : Interpretação Teatral, Direção Teatral, Dramaturgia

12. CECCHINI, Giselle Molon

A FONTE, 1988.

Áreas do conhecimento : Interpretação Teatral, Direção Teatral, Dramaturgia

13. CECCHINI, Giselle Molon

DOROTÉIA, 1988.

Áreas do conhecimento : Interpretação Teatral, Direção Teatral, Dramaturgia

14. CECCHINI, Giselle Molon

CENAS DE UM CASAMENTO, 1987.

Áreas do conhecimento : Interpretação Teatral, Direção Teatral, Dramaturgia

15. CECCHINI, Giselle Molon

DO OUTRO LADO DA CERCA, 1987.

Áreas do conhecimento : Interpretação Teatral, Direção Teatral, Dramaturgia

16. CECCHINI, Giselle Molon

QUEM ROUBOU MEU ANABELA?, 1986.

Áreas do conhecimento : Interpretação Teatral, Direção Teatral, Dramaturgia

Orientações e Supervisões

Orientações e Supervisões concluídas

Monografias de conclusão de curso de aperfeiçoamento/especialização

1. Giselle Molon Cecchini. **MEYERHOLD E A FORMAÇÃO DE UM NOVO ATOR**. 2001. Monografia (Teoria do Teatro Contemporâneo) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Palavras-chave: Estéticas Realistas, Naturalista e Simbolista, Relações AUTOR/ATOR, Poéticas, Meyerhold, Stanislavski

Áreas do conhecimento : Interpretação Teatral, Direção Teatral

Setores de atividade : Produtos e serviços recreativos, culturais, artísticos e desportivos

Referências adicionais : Brasil/Português.

O teatro passa por uma crise de identidade da expressão teatral no início do século XX. Em direção a uma profunda e total renovação do teatro, os diretores do início do século buscam novos caminhos, novas formas de expressão e novos meios contrários ao naturalismo. Esta crise na representação dramática caracterizou-se pelo esgotamento dos recursos convencionais de representação. Com a idéia de recriar a natureza do teatro, encontramos Vsevolod Meyerhold engajado na vanguarda russa. O seu teatro foi capaz de trabalhar sofisticadas questões estéticas reinventando a "teatralidade". Por outro lado, relacionava-se com o povo participando ativamente da revolução russa. Meyerhold foi um revolucionário da cena. Para transformar o entendimento sobre o teatro era preciso trabalhar o ator num outro sentido, contrário ao modelo de ator do realismo socialista que é reduzido à imagem do ator do individualismo burguês. Meyerhold vê-se frente à necessidade de formar esse novo ator e para isso ele propõe o retorno às origens do teatro. Este retorno às fontes da técnica do ator provoca mudanças na cena ainda antes da revolução Russa em 1917. 1. A estética realista-naturalista de Stanislavski2. O Simbolismo recusa a estética naturalista3. O treinamento do ator no "Studio da Rua Borodinskaia4. BIOMECÂNICA DE MEYERHOLD Desde 1914, Meyerhold já coloca as bases da técnica de interpretação que chama de biomecânica, a "gramática do novo teatro". Mas que novo teatro é esse? Que novo ator é esse? Quais são essas novas formas de expressão? Que novos caminhos se apresentam? Os princípios deste outro teatro, em que condições ele se estabeleceu, que sociedade o acolheu. O nascimento do teatro moderno, ainda no final do século XIX, com o surgimento do encenador e a evolução do espetáculo. O Teatro de Arte de Moscou abriga, neste início de século, mestre e discípulo: Stanislavski e Meyerhold.

Trabalhos de conclusão de curso de graduação

1. Giselle Molon Cecchini. **PANTAGRUELA BUFONARIA NO REALISMO GROTESCO DE RABELAIS**. 1993. Curso (Artes Cênicas) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Palavras-chave: MIKHAIL BAKHTIN, REALISMO GROTESCO, CULTURA POPULAR NA IDADE MÉDIA E NO RENASCIMENTO, PANTAGRUEL, O BUFÃO

Áreas do conhecimento : Interpretação Teatral, Direção Teatral, Dramaturgia

Setores de atividade : Produtos e serviços recreativos, culturais, artísticos e desportivos

Referências adicionais : Brasil/Português.

O Ator e sua Técnica, sua tradição e sua função são o alvo desse projeto. A função do ator não começa no palco e sim no processo de treinamento e experimentação, como uma síntese expressiva de toda a sua vida. Nosso objetivo é investigar o papel do ator e dar continuidade à uma história. A proposta é uma estética rabelaisiana. Mikhail Bakhtin, no seu livro "A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento, o Contexto de Rabelais", qualifica a literatura de François Rabelais como Realismo Grotesco. Com essa definição o princípio material e corporal aparecem sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolavelmente. A visão carnavalesca do mundo, que está na base do "grotesco", libera o pensamento e a imaginação, livres para a transformação. Conflito e transformação. A forma grotesca está cheia de conflitos entre aquele que morre e aquele que nasce. A morte que dá vida é uma constante na obra de Rabelais. Entendemos que esses conflitos podem ser materializados e corporificados. O entendimento é concebido na feita, baseada em técnicas específicas de treinamento que lhe permitem encontrar o grau de fisicalidade necessário para a "presença Cênica". Relações entre o ator e o universo rabelaisiano. Seu corpo, como as personagens de Rabelais, é eternamente incompleto, criado e criador, aberto e misturado ao mundo. Ele ultrapassa a si mesmo e revela a sua essência. As imagens estão impregnadas do lirismo da alternância e da renovação e caracterizam-se pela lógica da coisas ao avesso. O Projeto resultou no Espetáculo Pantagruel apresentado na Sala Qorpo Santo e Teatro Alziro Azevedo. Pesquisa Teórico-Prática, Adaptação do texto de Rabelais e Atuação : Giselle Cecchini Orientação: Sandra Dani e Graça Nunes

Demais Trabalhos

1. CECCHINI, Giselle Molon, OLIVEIRA, R.

Depósito de Teatro, 1999.

Palavras-chave: Formação de atores do Deposito de Teatro

Áreas do conhecimento : Interpretação Teatral

Setores de atividade : Produtos e serviços recreativos, culturais, artísticos e desportivos

Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Vários

2. CECCHINI, Giselle Molon, VENTURELA, Liane, SAUITZVY, Bino **SÓTÃO CÊNICAS, 1999.**

Palavras-chave: CONDOMÍNIO CULTURAL, MANSÃO DE ARTES, PERFORMANCE, PESQUISA DE LINGUAGEM, INTEGRAÇÃO DAS ARTES

Áreas do conhecimento : Interpretação Teatral, Direção Teatral, Dramaturgia

Setores de atividade : Produtos e serviços recreativos, culturais, artísticos e desportivos

Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Vários

Bancas

Participação em banca de trabalhos de conclusão

Graduação

1. CECCHINI, Giselle Molon, WERLANG, Cristiana, ASSIS, Francisco de
Participação em banca de Gisa Dalsotto. **ATRÁS DOS OLHOS DAS MENINAS SÉRIAS**, 2004
(Artes Cênicas) Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Áreas do conhecimento : Interpretação Teatral, Direção Teatral, Dramaturgia
Referências adicionais : Brasil/Português.
2. CECCHINI, Giselle Molon, WERLANG, Cistiane, ASSIS, Francisco de
Participação em banca de JULIANA KERSTING. **DANKE**, 2004
(Artes Cênicas) Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Áreas do conhecimento : Interpretação Teatral, Direção Teatral, Dramaturgia
Referências adicionais : Brasil/Português.
3. CECCHINI, Giselle Molon, WEBER, Suzi, BERTONI, Vera
Participação em banca de Vinícius Caurio. **DIÁRIO DE UM LOUCO**, 2001
(Artes Cênicas) Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Áreas do conhecimento : Interpretação Teatral, Direção Teatral, Dramaturgia
Referências adicionais : Brasil/Português.
4. CECCHINI, Giselle Molon, SPRITZER, Mirna, HABEICH, Giselle, BERTONI, Vera
Participação em banca de Larissa Maciel. **NÃO CULPEM NINGUÉM**, 2000
(Artes Cênicas) Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Áreas do conhecimento : Interpretação Teatral, Direção Teatral, Dramaturgia
Referências adicionais : Brasil/Português.

Participação em banca de comissões julgadoras

Outra

1. **PRÊMIO AÇORIANOS DE TEATRO**, 2008
CENTRO MUNICIPAL DE CULTURA
Referências adicionais : Brasil/Português.
2. **PRÊMIO AÇORIANOS DE DANÇA**, 2003
Secretaria Municipal de Cultura
Áreas do conhecimento : Execução da Dança, Coreografia
Setores de atividade : Produtos e serviços recreativos, culturais, artísticos e desportivos
Referências adicionais : Brasil/Português.

Totais de produção

Orientações

Orientação concluída (monografia de conclusão de curso de aperfeiçoamento/especialização).	1
Orientação concluída (trabalho de conclusão de curso de graduação).....	1

Eventos

Participação em banca de trabalhos de conclusão (graduação).....	4
Participação em banca de comissões julgadoras (outra).....	2

Produção cultural

Apresentação de obra artística (teatral).....	16
---	----

Demais trabalhos relevantes

Demais trabalhos relevantes.....	2
----------------------------------	---

Outras informações relevantes

- 1 Concurso para Professor na UERGS em 2002

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**FACULDADE DE LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA**

GISELLE MOLON CECCHINI

Prof. Dra. Ana Maria Lisboa De Mello

Orientadora

**LUCRÉCIA BORGIA :
UM DRAMA NO OCEANO DE VITOR HUGO**

**v.2
APÊNDICE**

**Porto Alegre
Agosto 2009**

ATO III

**A TRADUÇÃO DO DRAMA
LUCRÉCIA BORGIA**

ATO I

AFRONTA SOBRE AFRONTA

PRIMEIRA PARTE

Um terraço do palácio Barbarigo, em Veneza. É uma festa à noite. Mascarados atravessam, de vez em quando, a cena. Dos dois lados do terraço, o palácio, esplendidamente iluminado e ressoante de fanfarras. O terraço coberto de sombras e folhagens. No fundo, em baixo do terraço, supõe-se correr o canal da Zuecca, sobre o qual se vêem passar, por momentos, na escuridão, gôndolas carregadas de mascarados e músicos na penumbra. Cada uma dessas gôndolas atravessa o fundo da cena ao som de uma sinfonia ora graciosa, ora lúgubre, que diminui lentamente, com o distanciamento. No fundo Veneza à luz da lua.

CENA I

Jovens senhores, magnificamente vestidos, máscaras na mão, conversam no terraço. GUBETTA, GENNARO, vestido de capitão, DOM APÓSTOLO GAZELLA, MÁFFIO ORSINI, ASCÂNIO PETRUCCI, OLOFERNO VITELLOZZO, JEPPO LIVERETTO.

1- OLOFERNO

Vivemos num tempo em que as pessoas cometem tantas ações horríveis que nem se fala mais nessa, mas certamente jamais houve evento mais sinistro e misterioso.

2- ASCÂNIO

Uma coisa tenebrosa feita por homens tenebrosos.
(p.54)

3- JEPPO

Eu conheço os fatos, meus senhores. Eu os sei por meu primo eminentíssimo cardeal Carriale que está melhor informado que ninguém. Vocês conhecem o cardeal Carriale, que teve essa notável disputa com o cardeal Riario, a respeito da guerra contra Carlos VIII da França?

4 - GENNARO, *bocejando*.

Ah! E agora é Jeppo que vai nos contar histórias! Por mim, não escuto. Já estou bastante cansado mesmo sem elas.

5- MÁFFIO

Essas coisas não te interessam, Gennaro, é muito simples. Tu és um bravo capitão de aventuras. Carregas um nome de fantasia. Não conheces nem teu pai nem tua mãe. Não se duvida que sejas nobre, pelo modo como seguravas uma espada; mas tudo o que se sabe da tua nobreza é que te bates como um leão. Pela minha alma, nós somos companheiros de armas, e isso que digo não é pra te ofender. Tu me salvaste a vida em Rimini, eu te salvei a vida na ponte de Vicenza. Nós juramos nos ajudarmos tanto no perigo como no amor, de vingar um ao outro quando necessário fosse, de não ter por inimigos, eu, senão os teus, tu, senão os meus. Um astrólogo previu que morreríamos os dois da mesma morte, no mesmo dia, e lhe demos dez sequins de ouro pelo presságio. Nós não somos amigos, nós somos irmãos. Mas enfim, tu tens a felicidade de te chamar simplesmente Gennaro, de não dever nada a ninguém, de não arrastar contigo nenhuma dessas fatalidades, seguidamente hereditárias, que se associam aos nomes históricos. Tu és feliz! Que te importa o que se passa e o que se passou, contanto que haja sempre homens para a guerra e mulheres para o prazer? Que te importa a história das famílias e das cidades, a ti, filho da própria bandeira, que não tem nem cidade nem família? Para nós, veja bem, Gennaro, é diferente. Nós temos razões para nos interessarmos pelas catástrofes do nosso tempo. Nossos pais e mães estão envolvidos nessas tragédias, e quase todas as nossas famílias ainda sangram. Conta-nos, Jeppo, tudo o que tu sabes.

(p. 55)

6- GENNARO

Ele se joga numa poltrona, com a atitude de quem vai dormir.
Me acordem quando tiver terminado.

7- JEPPO

Então. Foi em mil, quatrocentos e noventa e...

8- GUBETTA, *num canto da cena*.

Noventa e sete.

9- JEPPO

Certo. Mil, quatrocentos e noventa e sete. Numa certa noite de quarta para quinta-feira ...

10- GUBETTA

Não. De terça para quarta-feira.

11- JEPPO

O senhor tem razão. – Nessa noite, então, um barqueiro do Tibre, que estava deitado no seu barco, ancorado na margem, para cuidar suas mercadorias, viu uma coisa assustadora. Foi um pouco antes da igreja São Jerônimo. Poderiam ser cinco horas da madrugada. O barqueiro viu, na escuridão do caminho à esquerda da igreja, dois homens vindo a pé, inquietos; depois deles apareceram outros dois; e, enfim, três; ao todo, sete. Um só estava a cavalo. Era noite escura. Dentre todas as casas que olham o Tibre, só havia uma janela iluminada. Os sete homens aproximaram-se da margem. Aquele que estava montado virou a garupa do seu cavalo para o lado do Tibre e, então, o barqueiro viu perfeitamente sobre a garupa as pernas que pendiam de um lado, cabeça e braços de outro, – o cadáver de um homem. Enquanto seus camaradas espreitavam as esquinas, dois dos que estavam a pé pegaram o corpo morto, balançaram-no duas ou três vezes com força e o lançaram no meio do Tibre. No momento em que o cadáver bateu na água, aquele que estava a cavalo fez uma pergunta à qual os dois outros responderam: sim, monsenhor. Então o cavaleiro voltou-se em direção ao Tibre, e viu alguma coisa negra que flutuava na água. Ele perguntou o que era. Responderam-lhe: Monsenhor, é o (p.56) manto do Monsenhor que morreu. E um deles jogou pedras naquele manto e o fez afundar. Feito isso, eles se foram todos juntos, tomaram o caminho que leva a São Jaques. E foi isso o que viu o barqueiro.

12- MÁFFIO

Uma fúnebre aventura! Era alguém importante aquele que foi jogado assim na água? Estranho esse cavalo: na sela, o assassino, na garupa, o morto!

13- GUBETTA

No cavalo estavam os dois irmãos.

14- JEPPPO

Sim, o senhor o disse, senhor de Belverana. O cadáver era Jean Borgia; o cavaleiro, César Borgia.

15- MÁFFIO

Família de demônios esses Borgia! Mas, diz Jeppo, por que o irmão mataria assim o irmão?

16- JEPPPO

Eu não o direi. A causa do homicídio é tão abominável que só falar já é um pecado mortal.

17- GUBETTA

Eu direi aos senhores. César, cardeal de Valência, matou Jean, duque de Gandia, porque os dois irmãos amavam a mesma mulher.

18- MÁFFIO

E quem era essa mulher?

19- GUBETTA, *sempre no fundo da cena.*

A irmã deles.

20- JEPPO

Basta, senhor de Belverana. Não pronuncie diante de nós o nome dessa mulher monstruosa. Não há uma só de nossas famílias que ela não tenha ferido profundamente.

21- MÁFFIO

Não tinha também uma criança no meio de tudo isso?
(p.57)

22- JEPPO

Sim, um menino cujo pai nomeio: Jean Borgia.

23- MÁFFIO

Essa criança seria um homem, atualmente.

24- OLOFERNO

Ele desapareceu.

25- JEPPO

Foi Cesar Borgia que o tirou da mãe? Ou a mãe que o tirou de Cesar Borgia? Não se sabe.

26- DOM APÓSTOLO

Se é a mãe que esconde seu filho, ela faz bem. Desde que César Borgia, cardeal de Valência, tornou-se duque de Valentino, ele assassinou, como vocês sabem, sem contar seu irmão Jean, seus dois sobrinhos, os filhos de Guifry Borgia, príncipe de Squillacci, e seu primo, o cardeal Francisco Borgia. Este homem tem gana de matar os seus parentes.

27- JEPPO

Por Deus! Ele quer ser o único Borgia e ter todos os bens do papa.

28- ASCÂNIO

A irmã que você não quer nomear, Jeppo, não fez na mesma época uma cavalgada secreta ao monastério Santo Sexto, para ali isolar-se sem que se soubesse por quê?

29- JEPPO

Creio que sim. Era para se separar do senhor Jean Sforza, seu segundo marido.

30- MÁFFIO

E como se chamava esse barqueiro que viu tudo?

31- JEPPO

Não sei.

32- GUBETTA

Ele se chamava Giorgio Schiavone, e seu trabalho era levar madeira ao longo do Tibre.
(p.58)

33- MÁFFIO, *baixo a Ascânio.*

Eis um espanhol que sabe mais sobre nossos negócios que nós mesmos, romanos.

34- ASCÂNIO, *baixo a Máffio.*

Eu também desconfio desse senhor de Belverana. Mas não aprofundemos isso agora. Há, talvez, alguma coisa perigosa por trás.

35- JEPPO

Ah! Senhores, senhores! Em que tempos nós estamos? Vocês conhecem uma criatura humana que esteja segura de viver o dia de amanhã nessa pobre Itália, com a violência, as pestes e os Borgias?

36- DOM APÓSTOLO

Ah, sim, meus senhores, eu creio que todos nós que estamos aqui faremos parte da embaixada que a república de Veneza envia ao duque de Ferrara, para felicitá-lo por ter retomado Rimini aos Malatesta. Quando partiremos para Ferrara?

37- OLOFERNO

Decididamente, depois de amanhã. Vocês sabem que os dois embaixadores foram nomeados: o senador Tiopolo e o general das galeras Grimani.

38- DOM APÓSTOLO

O capitão Gennaro será um dos nossos?

39- MÁFFIO

Sem dúvida! Gennaro e eu não nos separamos jamais.

40- ASCÂNIO

Tenho uma observação importante, meus senhores: estão bebendo o vinho da Espanha lá dentro e sem nós.

41- MÁFFIO

Entremos no palácio. Vamos, Gennaro!

(à Jeppo) Mas não é que ele realmente dormiu durante a sua história, Jeppo.
(p.59)

42- JEPPO

Que durma.

(*Todos saem, exceto Gubetta*)

CENA 2

GUBETTA, depois LUCRÉCIA, GENNARO primeiramente dormindo. DOIS HOMENS MASCARADOS.

1- GUBETTA, *sozinho.*

Sim, eu sei mais que eles; isso eles se diziam baixinho. Eu sei mais que eles, mas dona Lucrécia sabe mais que eu, o monsenhor de Valentino sabe mais que dona Lucrécia, o diabo sabe mais que o monsenhor de Valentino, e o papa Alexandre VI sabe mais que o diabo. *Olhando Gennaro.* Como dormem os jovens!

(*Entra Lucrécia, usando uma máscara. Ela vê Gennaro dormindo, e o contempla com uma espécie de arrebatamento e respeito.*)

2- LUCRÉCIA, *à parte.*

Ele dorme. Esta festa o deixou cansado sem dúvida. Como é belo! (*Voltando-se*) Gubetta!

3- GUBETTA

Fale menos alto, senhora. Aqui, eu não me chamo Gubetta, mas conde de Belverana, nobre castelhano; e a senhora, marquesa de Pontequadrato, dama napolitana. Nós não devemos dar a entender que nos conhecemos. Não são essas as ordens de Vossa Alteza? Não estais na vossa casa, mas em Veneza.

4- LUCRÉCIA

Tens razão, Gubetta. Mas não há ninguém nesse terraço, a não ser esse jovem que dorme. Nós podemos conversar um pouco.

5- GUBETTA

Como quereis, Alteza. Mas tenho ainda um conselho (p.60) para vos dar: não tireis a máscara. Alguém pode vos reconhecer.

6- LUCRÉCIA

Que me importa? Se eles não sabem quem eu sou, não tenho nada a temer. Se eles sabem quem sou, eles que tenham medo.

7- GUBETTA

Nós estamos em Veneza, senhora. Tendes inimigos aqui, e inimigos em liberdade. Sem dúvida a república de Veneza não permitiria que ousassem atentar contra a pessoa de Vossa Alteza, mas poderiam vos insultar.

8- LUCRÉCIA

Tens razão, de fato o meu nome provoca horror.

9- GUBETTA

E aqui não têm só venezianos, mas romanos, napolitanos, lombardos, italianos de todas as regiões da Itália.

10- LUCRÉCIA

E toda Itália me detesta. Tens razão. É preciso, no entanto, que tudo isso mude. Eu não nasci para fazer o mal, sinto isso mais do que nunca. Foi o exemplo da minha família que me arrastou. – Gubetta!

11- GUBETTA

Senhora.

12- LUCRÉCIA

Faça levar imediatamente as ordens que iremos te dar ao nosso governo de Spoleto.

13- GUBETTA

Ordenai, senhora; eu sempre tenho quatro mulas seladas e quatro mensageiros prontos para partir.

14- LUCRÉCIA

O que foi feito de Galeas Accaioli?

15- GUBETTA

Ele está na prisão, esperando que Vossa Alteza o mande enforcar.
(p.61)

16- LUCRÉCIA

E Guifry Buondelmonte?

17- GUBETTA

No calabouço. Vós não ordenastes ainda o estrangulamento.

18- LUCRÉCIA

E Manfredi de Curzola?

19- GUBETTA

Também ele, ainda não foi estrangulado.

20- LUCRÉCIA

E Spadacappa?

21- GUBETTA

Seguindo vossas ordens, só lhe daremos o veneno no dia da páscoa, na hóstia. Isso será em seis semanas. Nós estamos no carnaval.

22- LUCRÉCIA

E Pierre Capra?

23- GUBETTA

Nesse momento ele ainda é bispo de Pesaro e regente da chancelaria. Mas antes que se passe um mês, ele não será mais que um pouco de pó. Pois nosso Santo Pai, o papa, prendeu-o logo depois dos vossos queixumes, e o tem bem guardado nos quartos baixos do Vaticano.

24- LUCRÉCIA

Gubetta, escreve depressa ao Santo Pai que peço a graça de Pierre Capra! Gubetta, que se coloque em liberdade Accaioli! Liberdade a Manfredi de Curzola! Liberdade a Buondelmonte! Liberdade a Spadacappa!

25- GUBETTA

Esperai! Esperai, senhora! Deixai-me respirar! Que ordens me dais? Meu Deus, chovem perdões! Uma saraivada de misericórdia! Estou submerso na clemência! Não escaparei desse dilúvio tenebroso de boas ações!

(p.62)

26- LUCRÉCIA

Boas ou más, que te importa, já que eu te pago?

27- GUBETTA

Ah! É que uma boa ação é bem mais difícil de se fazer que uma má ação. Ai de mim! Pobre Gubetta que eu sou! E agora, no momento em que a senhora pensa tornar-se misericordiosa, o que será de mim?

28- LUCRÉCIA

Gubetta, escuta; tu és meu mais antigo e fiel confidente...

29- GUBETTA

De fato, são quinze anos que tenho a honra de vos servir.

30- LUCRÉCIA

Então! Dize, Gubetta, meu velho amigo, meu velho cúmplice, tu não comesas a sentir a necessidade de mudar de gênero de vida? Não tens sede de ser abençoado, tu e eu, visto que temos sido malditos? Não foram suficientes tantos crimes?

31- GUBETTA

Vejo que estais a caminho de tornar-se a mais virtuosa princesa do mundo.

32- LUCRÉCIA

Será que a nossa reputação em comum, nossa reputação infame, nossa reputação de envenenamento e morte, não começa a te pesar Gubetta?

33- GUBETTA

De maneira nenhuma. Quando passo pelas ruas de Spoleto, eu bem que, de vez em quando, escuto a plebe cantarolar perto de mim: “hum! Este é Gubetta, Gubetta-veneno, Gubetta-punhal, Gubetta-forca ! Colocaram no meu nome um reluzente penacho como alcunha. Sim, dizem tudo isso, e quando não é com a voz, são os olhos que falam. Que importa? Eu estou habituado à minha má reputação como um soldado do papa à servir a missa.
(P.63)

34- LUCRÉCIA

Mas tu não sentes que todos os nomes odiosos com que te oprimem, e que me oprimem também, podem despertar o desprezo e a raiva num coração onde querias ser amado? Tu não amas ninguém no mundo, Gubetta?

35- GUBETTA

Eu bem que gostaria de saber quem amais, senhora!

36- LUCRÉCIA

Que pensas que sabes? Eu sou franca contigo, não te falarei nem de meu pai, nem de meu irmão, nem de meu marido, nem de meus amantes.

37- GUBETTA

Mas eu não vejo outro a quem a senhora pudesse amar.

38- LUCRÉCIA

Há outra coisa ainda, Gubetta.

39- GUBETTA

Mais isso! Tornai-vos virtuosa por amor a Deus?

40- LUCRÉCIA

Gubetta, Gubetta! Se hoje tivesse nessa fatal e criminosa Itália um coração nobre e puro, um coração cheio de altas e viris virtudes, um coração de anjo sob uma couraça de soldado; se não me restasse, a mim, pobre mulher, odiada, desprezada, abominada, maldita entre os homens, condenada pelo céu, miserável onipotente que sou; se não me restasse, no estado de aflição em que a minha alma agoniza, ao menos uma só idéia, uma só esperança, aquela de merecer e de obter antes da minha morte um pequeno lugar, Gubetta, um pouco de carinho, um pouco de estima nesse coração tão orgulhoso e tão puro; e se eu não tivesse outro pensamento que a ambição de senti-lo bater um dia alegremente e livremente sobre o meu, compreenderias então, Gubetta, por que eu tenho pressa em resgatar meu passado, lavar minha reputação, limpar as manchas que tenho sobre mim, e de mudar, numa espécie de glória, de penitência e virtude, a imagem infame e sangrenta que a Itália atribui ao meu nome? (p.64)

41- GUBETTA

Meu Deus, senhora! Sobre qual erva haveis passado hoje?

42- LUCRÉCIA

Não ria. Há muito tempo que eu tenho esses pensamentos sem te dizer. Quando se é arrastada por uma corrente de crimes, não se para quando se quer. Os dois anjos lutavam em mim, o bom e o mal; mas creio que no fim o bom vai vencer.

43- GUBETTA

Então, *te Deum laudamus, magnificat anima mea Dominum*¹; sabeis, senhora, que eu não vos compreendo mais, e que já faz algum tempo que vos tornastes indecifrável para mim? Há um mês, Vossa Alteza anuncia que parte para Spoleto, pede a permissão ao monsenhor Don

¹ *Nós te louvamos, Deus, minha alma glorifica o senhor*

Alfonso d'Este, vosso marido, que tem a ingenuidade de ser apaixonado por vós como um pombinho e ciumento como um tigre; Vossa Alteza, então, deixa Ferrara, e vem secretamente à Veneza, quase sem escolta, disfarçada sob um falso nome napolitano, e a mim sob um falso nome espanhol. Chegada à Veneza, Vossa Alteza separa-se de mim e me ordena não reconhecê-la; depois, começais a freqüentar saraus, concertos, festas à espanhola, aproveitando o carnaval para andar por aí mascarada, escondida de todos, disfarçada, falando comigo de vez em quando entre portas; e eis que toda essa mascarada termina com um sermão. Um sermão em mim, senhora. Isso não é inacreditável e prodigioso? A metamorfose do vosso nome e das vossas roupas, metamorfoseou vossa alma! Francamente, isso é levar o carnaval longe demais. Estou perdido. Onde está a razão dessa conduta de Vossa Alteza?

44- LUCRÉCIA

Pegando Gubetta pelo braço e o conduzindo até Gennaro que está dormindo.

Vês esse jovem?

45- GUBETTA

Esse jovem não é novo para mim, e eu bem sei que é atrás dele que correis, mascarada, desde que chegastes a Veneza.

(p.65)

46- LUCRÉCIA

Que dizes?

47- GUBETTA

Eu digo que é um jovem que dorme sentado numa poltrona, e que dormiria de pé se escutasse o discurso moral e edificante que acabo de ter com Vossa Alteza.

48- LUCRÉCIA

Não achas que ele é muito bonito?

49- GUBETTA

Ele seria mais bonito se não estivesse com os olhos fechados. Um rosto sem olhos é um palácio sem janelas.

50- LUCRÉCIA

Se tu soubesses como eu o amo!

51- GUBETTA

Isso diz respeito a Don Alfonso, vosso marido real. Eu devo, no entanto, advertir Vossa Alteza que perdeis tempo. Esse jovem, pelo que me disseram, ama uma bela jovem chamada Fiametta.

52- LUCRÉCIA

E a jovem também o ama?

53- GUBETTA

Dizem que sim.

54- LUCRÉCIA

Melhor! Eu queria tanto vê-lo feliz!

55- GUBETTA

Isso é muito estranho, e não é do vosso feitio. Eu vos acreditava mais ciumenta.

56- LUCRÉCIA, *contemplando Gennaro.*

Que nobre figura!

57- GUBETTA

Eu acho que ele se parece com alguém...

(p.66)

58- DONA LUCRÉCIA

Não me digas com quem achas que ele se parece! – Deixa-me.

Gubetta sai. Lucrécia fica alguns instantes em êxtase diante de Gennaro; ela não vê os dois homens mascarados que acabam de entrar no fundo da cena e que a observam.

59- LUCRÉCIA, *pensa estar sozinha.*

É ele então. Foi-me dado, enfim, o direito de vê-lo um instante sem temor. Não, eu não o tinha sonhado mais belo. Oh, Deus, poupe-me da angustia de ser odiada e desprezada por ele. Sabeis que ele é tudo o que eu amo sob o céu. Não ouse tirar a minha máscara, no entanto, é preciso enxugar as minhas lágrimas.

Ela tira a máscara para enxugar as lágrimas. Os dois homens mascarados falam em voz baixa enquanto ela volta a contemplar Gennaro que dorme.

60- PRIMEIRO HOMEM MASCARADO

Isso basta, já posso retornar a Ferrara. Vim à Veneza somente para me assegurar da sua infidelidade; eu já vi o bastante. Minha ausência de Ferrara não pode se prolongar por mais tempo. Esse jovem é seu amante. Como ele se chama, Rustighello?

61- SEGUNDO HOMEM MASCARADO

Ele se chama Gennaro. É um bravo capitão aventureiro, sem pai nem mãe. Um homem cujos

objetivos são desconhecidos, mas que está, nesse momento, à serviço da República de Veneza.

62- PRIMEIRO HOMEM

Faça que ele venha a Ferrara.

63- SEGUNDO HOMEM

Isso se dará por si só, monsenhor; ele parte depois de amanhã para Ferrara com alguns de seus amigos, que fazem parte da embaixada dos senadores Tiopolo e Grimani.

64- PRIMEIRO HOMEM

Está bem. Os relatórios que me fizeram estavam precisos. Eu te digo que já vi o suficiente; podemos partir. *Eles saem.*

(p.67)

65- LUCRÉCIA,

Juntando as mãos e quase ajoelhada diante de Gennaro.

Oh, meu Deus, concedei-lhe tanta felicidade quanto foi a minha desventura.
Ela dá um beijo no rosto de Gennaro, que se acorda num sobressalto.

66- GENNARO

Pegando Lucrecia pelos dois braços.

Um beijo! Uma mulher! – Pela minha honra, senhora, se fosseis rainha e eu poeta, essa seria, verdadeiramente, a aventura de Monsenhor Alain Chartier, o versificador francês. Mas ignoro quem sois, e quanto a mim, não passo de um soldado.

67- LUCRÉCIA

Deixai-me, senhor Gennaro!

68- GENNARO

Ainda não, senhora.

69- LUCRÉCIA

Vem vindo alguém!
Ela foge, Gennaro a segue.

CENA 3

JEPPO e MÁFFIO

1- JEPPPO, *entrando pelo lado oposto.*

Quem vejo? É ela mesma! Essa mulher em Veneza! Ei, Máffio!

2- MAFFIO, *entrando.*

O que?

3- JEPPPO

Um encontro inusitado, eu te digo.
(*Ele fala baixo na orelha de Máffio*)

4- MAFFIO

Tens certeza de que era ela?
(p.68)

5- JEPPPO

Como estou certo de que estamos aqui no palácio Barbarigo e não no palácio Labbia.

6- MÁFFIO

Ela estava em galante conversação com Gennaro?

7- JEPPPO

Sim, com Gennaro.

8- MÁFFIO

Preciso tirar meu irmão Gennaro dessa teia de aranha.

9- JEPPPO

Vamos avisar nossos amigos.

Eles saem. Durante alguns instantes a cena fica vazia. No fundo da cena, se vêem passar, de tempos em tempos, gôndolas ao som de uma sinfonia. Entram Gennaro e Lucrecia mascarada.

CENA 4

GENNARO, LUCRÉCIA

1- LUCRÉCIA

Esse terraço é escuro e deserto; aqui posso tirar a máscara. Quero que tu vejas meu rosto, Gennaro. *Ela tira a máscara.*

2- GENNARO

Sois muito bela!

3- LUCRÉCIA

Olha bem para mim, Gennaro, e me diga que não te causo horror!

4- GENNARO

Ah, senhora, causar-me horror. E por quê? Sinto, ao contrário, alguma coisa no meu coração que me impele em vossa direção.

(p.69)

5- LUCRÉCIA

Acreditas, então, que poderias me amar, Gennaro?

6- GENNARO

Por que não? No entanto, eu sou sincero. Haverá sempre uma mulher que amarei mais que a senhora.

7- LUCRÉCIA, *sorrindo.*

Eu sei, a pequena Fiametta.

8- GENNARO

Não.

9- LUCRÉCIA

Então, quem?

10- GENNARO

Minha mãe.

11- LUCRÉCIA

Tua mãe! Amas tanto tua mãe, meu Gennaro?

12- GENNARO

E, no entanto, eu jamais a vi. Isso parece muito estranho, não é verdade? Veja, eu não sei por

que me inclino a confiar na senhora; eu lhe direi um segredo que ainda não disse a ninguém, nem mesmo a meu irmão de armas, Máffio Orsini. É estranho falar tudo assim, à primeira vista. Mas me parece que não é a primeira vez que a vejo. – Eu sou um capitão que não conhece a sua família. Eu fui criado na Calábria por um pescador de quem acreditava ser filho. No dia em que fiz dezesseis anos, esse pescador me contou que não era meu pai. Um tempo depois, veio um senhor que me deu armou cavaleiro e partiu sem ter, ao menos, levantado a viseira. Ainda depois, um homem vestido de negro veio me trazer uma carta. Eu a abri. Era minha mãe que me escrevia, minha mãe que eu não conhecia, minha mãe que eu sonhava boa, doce, terna, bela como vós, minha mãe que eu adorava com todas as forças da minha alma! Essa carta dizia, sem constar nenhum nome, que eu era nobre e de grande estirpe, e que minha mãe estava muito infeliz. Pobre mãe!
(p.70)

13- LUCRÉCIA

Bom Gennaro!

14- GENNARO

Depois desse dia, eu me aventurei por esse mundo, porque sendo alguém de nascimento, quis ser também alguém por minha própria espada. Percorri toda Itália. Mas no primeiro dia de cada mês, em qualquer lugar que eu esteja, vem sempre o mesmo mensageiro. Ele me dá uma carta de minha mãe, espera minha resposta e se vai. Não me diz nada, e eu não lhe digo nada, porque ele é surdo e mudo.

15- LUCRÉCIA

Então, não sabes nada da tua família?

16- GENNARO

Eu sei que tenho uma mãe, que ela é infeliz, e que eu daria minha vida nesse mundo para vê-la chorar, e minha vida no outro mundo para vê-la sorrir. É tudo.

17- LUCRÉCIA

Que fazes com as cartas?

18- GENNARO

Eu as tenho todas aqui, no meu coração. Nós, homens de guerra, arriscamos, seguidamente, nosso peito contra as espadas. As cartas de uma mãe são uma boa proteção.

19- LUCRÉCIA

Nobre natureza!

20- GENNARO

Quereis ver sua escrita? Eis aqui uma de suas cartas.

Ele tira do peito um papel que beija e dá à Lucrecia.

Leia.

21- LUCRÉCIA, lendo.

“...Não procure me conhecer, meu Gennaro, antes do dia que eu te disser. Isso é lamentável mas estou rodeada de parentes sem piedade, que te (p.71) matariam como mataram teu pai. Sobre o segredo do teu nascimento, meu filho, quero ser a única a saber. Se soubesses de tudo, não te calarias; a juventude é corajosa e tu não conheces os perigos que te cercam como eu os conheço. Quem sabe tu os afrontarias com a imprudência dos jovens, tu falarias ou te deixarias reconhecer e, então, não viverias dois dias. Ah, não! Contenta-te em saber que tu tens uma mãe que te adora e que vela dia e noite por tua vida. Meu Gennaro, meu filho, tu és tudo o que eu amo sobre a terra e sonho em estar contigo...”

Ela se interrompe para devorar uma lágrima.

22- GENNARO

Ledes tão ternamente! Não diria tratar-se de uma leitura, mas de uma fala. – Ah! Chorais! Sois boa, senhora, e vos amo pelas vossas lágrimas ao ler aquilo que minha mãe escreveu.

Ele pega a carta, a beija de novo, e a recoloca no peito.

Sim, vede, houve muitos crimes em torno do meu nascimento. Minha pobre mãe. Compreendeis agora por que me importo pouco com as galanerias e namoricos? É porque não tenho no coração outro pensamento senão minha mãe. Oh, libertar minha mãe. Servi-la, vingá-la e consolá-la. Que felicidade! No amor eu pensarei depois. Tudo o que eu faço é para ser digno de minha mãe. Há muitos aventureiros inescrupulosos e que lutariam tanto por satanás como por São Miguel; eu sirvo somente às causas justas; eu quero um dia apresentar aos pés de minha mãe uma espada limpa e leal como a de um imperador. – Vede, senhora, me ofereceram uma grande importância para alistar-me ao serviço dessa infame Lucrecia Borgia. Eu recusei.

23- LUCRÉCIA

Ah, Gennaro, Gennaro! Não sabeis o que se passe no coração das pessoas más. Tende piedade delas.²

24- GENNARO

Eu não tenho piedade de quem não tem piedade. Mas, deixemos isso, senhora. E agora que já me apresentei, é a vossa vez de dizer quem sois.

25- LUCRÉCIA

Uma mulher que vos ama, Gennaro.

26- GENNARO

² A fala anterior de Genaro, chamando Lucrecia Borgia de infame, repercute na réplica da personagem com a mudança na forma de tratamento. Se nas falas anteriores ela se dirigia amorosamente na segunda pessoa do singular, aqui ela passa a dirigir-se a ele na segunda pessoa do plural. Essa mudança também diz respeito à pressão de Genaro para saber o seu nome.

Mas, e vosso nome? ...

27- LUCRÉCIA

Não me pergunteis mais. *Tochas. Entram ruidosamente Máffio e Jeppo. Lucrecia recoloca a máscara precipitadamente.*

CENA 5

OS MESMOS, MÁFFIO ORSINI, JEPPO LIVERETTO, ASCÂNIO PETRUCCI, OLOFERNO VITELLOZZO, DOM APÓSTOLO GAZELLA. SENHORES, DAMAS, PAGENS CARREGANDO TOCHAS.

1- MÁFFIO, *uma tocha na mão.*

Gennaro, queres saber quem é a mulher com quem falas de amor?

2- LUCRÉCIA, *à parte, sob a máscara.*

Céus!

3- GENNARO

Vocês são todos meus amigos, mas eu juro por Deus que aquele que tocar na máscara dessa mulher estará sendo por demais atrevido. A máscara de uma mulher é sagrada como a face de um homem.

4- MÁFFIO

Primeiro é preciso que a mulher seja uma mulher, Gennaro! Mas não queremos insultar ninguém; nós queremos somente lhe dizer nossos nomes.

Dando um passo em direção à Lucrecia.

Senhora, eu sou Máffio Orsini, irmão do duque de Gravina, que vossos guardas estrangularam à noite enquanto dormia.

(p.73)

5- JEPPO

Senhora, eu sou Jeppo Liveretto, sobrinho de Liveretto Vitelli, que vós mandastes apunhalar nos porões do Vaticano.

6- ASCÂNIO

Senhora, eu sou Ascânio Petrucci, primo de Pandolfo Petrucci, senhor de Siena, que haveis assassinado para lhe roubar mais facilmente a cidade.

7- OLOFERNO

Senhora, eu me chamo Oloferno Vitellozzo, sobrinho de Iago d'Appiani, que haveis envenenado numa festa, depois de ter traiçoeiramente roubado o senhorio de Piombino.

8- DOM APÓSTOLO

Senhora, haveis deixado morrer no cadafalso Don Francisco Gazella, tio materno de Don Alfonso d'Aragon, vosso terceiro marido, que haveis feito matar a golpes de alabarda nos degraus da escada de São Pedro. Eu sou Don Apostolo Gazella, primo de um e filho de outro.

9- LUCRÉCIA

Oh, Deus!

10- GENNARO

Quem é essa mulher?

11- MÁFFIO

E agora que nós já vos dissemos nossos nomes, senhora, quereis que vos digamos o vosso?

12- LUCRÉCIA

Não! Tende piedade, meus senhores! Não diante dele!

13- MÁFFIO, *tirando-lhe a máscara.*

Tirai a vossa máscara, senhora, vejamos se ainda podeis enrubescer.

14- DOM APÓSTOLO

Gennaro, esta mulher a quem falavas de amor é envenenadora e adúltera.
(p.74)

15- JEPPO

Incesto em todos os graus. Incesto com seus dois irmãos, que se mataram um ao outro pelo seu amor!

16- LUCRÉCIA

Por favor!

17- ASCÂNIO

Incesto com seu pai, que é o papa!

18- LUCRÉCIA

Piedade!

19- OLOFERNO

Incesto com seus filhos, se ela os tivesse: mas o céu o recusa aos monstros!

20- LUCRÉCIA

Basta! Basta!

21- MÁFFIO

Queres saber seu nome, Gennaro?

22- LUCRÉCIA

Por favor, senhores, tenham piedade!

23- MÁFFIO

Gennaro, queres saber seu nome?

24- LUCRÉCIA

Ela se arrasta aos joelhos de Gennaro.

Não escutes, meu Gennaro!

25- MÁFFIO, *estendendo o braço.*

É Lucrecia Borgia!

26- GENNARO, *repelindo-a.*

Oh ! ...

Ela cai desmaiada aos seus pés.

(p.75)

SEGUNDA PARTE

Uma praça em Ferrara. À direita, um palácio com um balcão decorado com Gelasias (grades de madeira), e uma porta baixa. Sob o balcão, um grande escudo de pedra carregado de insígnias (brasões) com um nome abaixo em grandes letras em relevo de cobre dourado: BORGIA. À esquerda, uma pequena casa com porta para a praça. Ao fundo, casas e campanário.

CENA 1

LUCRÉCIA, GUBETTA.

1- LUCRÉCIA

Gubetta, está tudo pronto para essa noite?

2- GUBETTA

Sim, senhora.

3- LUCRÉCIA

Virão todos os cinco?

4- GUBETTA

Todos os cinco.

5- LUCRÉCIA

Eles me ultrajaram cruelmente, Gubetta!

6- GUBETTA

Eu não estava lá.

7- LUCRÉCIA

Eles não tiveram piedade.

8- GUBETTA

Eles disseram vosso nome em alta voz?

9- LUCRÉCIA

Eles não disseram meu nome, Gubetta; eles escarraram meu nome na cara.
(p.76)

10- GUBETTA

Em pleno baile!

11- LUCRÉCIA

Diante de Gennaro!

12- GUBETTA

Esses orgulhos foram muito descuidados ao terem deixado Veneza e vindo à Ferrara. A verdade é que eles não poderiam agir de outra maneira, já que foram designados pelo senado para fazerem parte da embaixada que chegou semana passada.

13- LUCRÉCIA

Por culpa deles, Gennaro me odeia e me despreza. Ah, Gubetta, eu me vingarei de todos.

14- GUBETTA

Assim é que se fala. Vossas fantasias de misericórdia vos deixaram, Deus seja louvado! Eu estou bem mais à vontade com Vossa Alteza ao natural como agora. Eu me reencontro, ao menos. Vedes, senhora, um lago é o contrário de uma ilha; uma torre é o contrário de um poço; um aqueduto é o contrário de uma ponte; e eu tenho a honra de ser o contrário de uma personagem virtuosa.

15- LUCRÉCIA

Gennaro está com eles. Toma cuidado para que nada lhe aconteça.

16- GUBETTA

Seria monstruoso se nós nos tornássemos, eu um bom homem e vós uma boa mulher.

17- LUCRÉCIA

Eu te digo: toma cuidado para que nada aconteça com Gennaro.

18- GUBETTA

Ficai tranqüila.

19- LUCRÉCIA

No entanto, eu gostaria de vê-lo ainda uma vez.

20- GUBETTA

Viva Deus, senhora, Vossa Alteza o vê todos os dias. Haveis comprado o criado para que ele induzisse seu (p.77) patrão a alojar-se ali, naquele casebre, em frente ao vosso balcão, e de vossa janela gradeada tendes todos os dias a infável felicidade de ver entrar e sair o mencionado fidalgo.

21- LUCRÉCIA

Eu digo, Gubetta, que gostaria de lhe falar.

22- GUBETTA

Nada mais simples. Mandai dizer, por vosso porta-capa Astolfo, que Vossa Alteza o espera hoje a tal hora no palácio.

23- LUCRÉCIA

Eu o farei, Gubetta. Mas ele virá?

24- GUBETTA

Entrai, senhora, creio que ele passará aqui a qualquer hora com os estorvos que conheceis.

25- LUCRÉCIA

Eles ainda te tomam por conde de Belverana?

26- GUBETTA

Eles acreditam que eu seja espanhol do calcanhar à sobancelha. Sou um dos seus melhores amigos. Eu lhes pedi dinheiro.

27- LUCRÉCIA

Dinheiro! E pra quê?

28- GUBETTA

Por Deus! Para ter. Alias, não há nada que seja mais espanhol que ter ar de patife e puxar o diabo pelo rabo.

29- LUCRÉCIA, *à parte*.

Meu Deus! Faça que nada de ruim aconteça ao meu Gennaro!

30- GUBETTA

A propósito, senhora, me vem um pensamento.

31- LUCRÉCIA

Qual?
(p.78)

32- GUBETTA

É preciso que o rabo do diabo esteja soldado, apertado e parafusado à espinha de tal maneira triunfante que resista à inumerável multidão de pessoas que tentam tirá-la continuamente.

33- LUCRÉCIA

Tu ris de todas as situações, Gubetta.

34- GUBETTA

É uma mania como qualquer outra.

35- LUCRÉCIA

Eu creio que estão aqui. Cuida de tudo.

Ela entra no palácio pela pequena porta sob o balcão.

CENA 2

1- GUBETTA, *sozinho.*

Quem é esse Gennaro? E que diabo ela quer fazer? Eu não sei todos os segredos da senhora, e não importa, mas isso atíça a minha curiosidade. Por minha fé, desta vez ela não teve confiança em mim, e ela que não pense que irei servi-la nesse momento; ela que se desembarace da intriga com Gennaro como puder. Mas que estranha maneira de amar um homem quando se é filha de Rodrigo Borgia e de Vanozza, quando se é uma mulher que tem nas veias o sangue de um papa misturado com o sangue de uma cortesã. Lucrécia Borgia está se tornando platônica. Eu não me surpreenderia de mais nada nesse momento, nem mesmo se me dissessem que o papa Alexandre VI crê em Deus.

Ele olha a rua vizinha.

Vamos, estão chegando os jovens loucos do carnaval de Veneza. Eles tiveram a boa idéia de deixar uma terra neutra e livre para vir a Ferrara depois de ter mortalmente ofendido a duquesa de Ferrara! Nos seus lugares eu teria me abtido de fazer parte da cavalgada dos embaixadores venezianos. Mas os jovens são feitos assim. (p.79) De tudo que encontramos entre o céu e a terra, a boca do lobo é para onde, voluntariamente, eles se precipitam.

Entram os jovens senhores sem, a princípio, ver Gubetta, que os observa por detrás de uma pilastra que sustenta o balcão. Eles conversam em voz baixa e têm um ar inquieto.

CENA 3

*GUBETTA, GENNARO, MÁFFIO, JEPPPO, ASCÂNIO, DOM APÓSTOLO, OLOFERNO.
Passa MONTEFELTRO.*

1- MÁFFIO, *baixo.*

Digam o que quiserem, senhores, mas tendo ferido o coração de Lucrecia Borgia, seria melhor estar longe de Ferrara.

2- DOM APÓSTOLO.

Que podemos fazer? O senado nos envia aqui. Quem pode ignorar as ordens do Senado de Veneza? Uma vez designados, era preciso partir. No entanto, Máffio, eu não escondo que Lucrecia Borgia é, de fato, uma temível inimiga. Ela manda aqui.

3- JEPPPO

Que queres que ela nos faça, Dom Apóstolo? Não estamos a serviço da república de Veneza? Não fazemos parte da sua embaixada? Tocar num fio do nosso cabelo, seria declarar guerra ao doge, e Ferrara não se mete com Veneza.

4- GENNARO

Sonhador, num canto da cena, sem se misturar na conversa.

O minha mãe, minha mãe! Quem me dirá o que posso fazer por minha pobre mãe.

5- MÁFFIO

Podem te deitar ao longo de um sepulcro, Jeppo, sem tocar num só fio de cabelo da tua cabeça. Existem venenos que resolvem os problemas dos Borgias sem alarde e sem ruído, e são ainda melhores que o machado ou o punhal. (p.80) Lembra-te da maneira como Alexandre VI fez desaparecer do mundo o sultão Zizimi, irmão de Bajazet.

6- OLOFERNO

E tantos outros.

7- DOM APÓSTOLO

Quanto ao irmão de Bajazet, sua história é curiosa, e das mais sinistras. O papa o convenceu que o rei Carlos da França o tinha envenenado quando almoçaram juntos; Zizimi acreditou em tudo, e recebeu das belas mãos de Lucrecia Borgia um, digamos, contra-veneno que, em duas horas, deixou seu irmão Bajazet livre dele.

8- JEPPPO

Parece que esse bravo turco não entendia nada de política.

9- MÁFFIO

Sim, os Borgias têm venenos que matam em um dia, em um mês, em um ano, conforme a sua vontade. São infames venenos que tornam o vinho melhor, e fazem esvaziar o frasco com mais prazer. Você pensa estar embriagado, você está morto. Ou, também, um homem cai de repente, sua pele enruga, seus olhos afundam, seus cabelos ficam brancos, seus dentes se quebram como vidro no pão; ele não caminha mais, ele se arrasta; ele não respira mais, ele estertora; ele não ri mais, ele não dorme mais, ele treme em pleno sol do meio-dia; ainda jovem, ele parece velho. Agoniza assim algum (p.79) tempo e, enfim, ele morre. Ele morre; e então, alguém se lembra que, há seis meses ou um ano, ele bebeu uma taça de vinho de Chipre na casa de um Borgia.

Voltando-se.

– Vejam, meus senhores, justamente Montefeltro, que talvez vocês conheçam e que é dessa cidade. Aquilo está acontecendo. Ele passa lá, no fundo da praça. – Olhem para ele.

Vê-se passar no fundo do teatro um homem de cabelos brancos, magro, cambaleante, mancando, apoiado sobre um bastão, e enrolado num manto.

10- ASCÂNIO

Pobre Montefeltro!
(p.81)

11- DOM APÓSTOLO

Que idade ele tem?

12- MÁFFIO

Minha idade. Vinte e nove anos.

13- OLOFERNO

Eu o vi no ano passado rosado e disposto como vós.

14- MÁFFIO

Há três meses, ele ceou na casa do Santo Pai, o papa, na sua vinha do belvedere!

15- ASCÂNIO

É horrível!

16- MÁFFIO

Contam-se coisas muito estranha das ceias dos Borgia!

17- ASCÂNIO

Orgia temperada com veneno.

18- MÁFFIO

Vejam, meus senhores, como esta praça está deserta ao nosso redor. O povo não se aventura a chegar tão perto, como nós, do palácio ducal. Ele tem medo que os venenos que aqui se elaboram, dia e noite, transpirem através dos muros.

19- ASCÂNIO

Senhores, considerando tudo, os embaixadores do duque tiveram ontem sua audiência. Nosso serviço está quase terminado. O séqüito da embaixada se compõe de cinqüenta cavaleiros. Nosso desaparecimento nem seria percebido. E creio que seria sábio deixarmos Ferrara.

20- MÁFFIO

Hoje mesmo.

21- JEPPO

Senhores, teremos tempo amanhã. Eu fui convidado para cear essa noite na casa da princesa Negroni, por quem estou perdidamente apaixonado, e não queria dar a entender que estou fugindo diante da mais linda mulher de Ferrara.

(p.82)

22- OLOFERNO

Tu foste convidado a cear essa noite na casa da princesa Negroni?

23- JEPPO

Sim.

24- OLOFERNO

E eu também.

25- ASCÂNIO

E eu também.

26- DOM APÓSTOLO

E eu também.

27- MÁFFIO

E eu também.

28- GUBETTA *saindo da sombra da pilastra.*

E eu também, senhores.

29- JEPPO

Olha! Eis o senhor de Belverana. Está bem. Nós iremos todos juntos; essa será uma alegre noite. Bom dia, senhor de Belverana.

30- GUBETTA

Que Deus vos guarde por longos anos, senhor Jeppo.

31- MÁFFIO, *baixo à Jeppo.*

Você vai me encontrar ainda bem temeroso, Jeppo. Por mim, nós não iríamos a essa ceia. O palácio Negroni é grudado no palácio ducal, e eu não creio muito nos ares amáveis desse senhor de Belverana.

32- JEPPO, *baixo.*

Você é louco, Máffio. A Negroni é uma mulher charmosa, e eu lhe digo que estou apaixonado, e Belverana é um bravo homem. Eu peguei informações sobre ele e os seus. Meu pai estava com o seu no cerco de Granada, em mil quatrocentos e oitenta e tantos.

33- MÁFFIO

Mas isso não prova que esse seja o filho daquele pai que estava com o seu pai.
(p.83)

34- JEPPO

Você está livre para não vir à ceia, Máffio.

35- MÁFFIO

Eu irei se você for, Jeppo.

36- JEPPO

Viva Júpiter, então. E tu Gennaro, serás um dos nossos nesta noite?

37- ASCÂNIO

Será que a Negroni não te convidou?

38- GENNARO

Não. A princesa Negroni deve ter me achado um fidalgo medíocre.

39- MÁFFIO, *sorrindo*.

Então, meu irmão, tens algum encontro amoroso, não é mesmo?

40- JEPPO

A propósito, conte-nos um pouco do que te dizia a senhora Lucrecia na noite passada. Parece que ela é louca por ti. Ela deve ter dito muita coisa. A liberdade do baile de carnaval era propícia para ela. As mulheres se disfarçam para, mais ousadamente, despir sua alma. Rosto mascarado, coração desnudado.

Há alguns instantes, Lucrecia está sobre o balcão, onde entreabriu a gelosia. Ela escuta.

41- MÁFFIO

Ah! Vieste te alojar precisamente em frente ao seu balcão. Gennaro, Gennaro.

42- DOM APÓSTOLO.

O que não é pouco risco, meu camarada; pelo que se diz, esse digno duque de Ferrara é bastante ciumento da senhora sua mulher.

43- OLOFERNO

Vamos, Gennaro, digas em que ponto está o teu idílio com Lucrecia Borgia.
(p.84)

44- GENNARO

Meus senhores, se vocês insistirem em falar desta horrível mulher, teremos aqui espadas reluzindo ao sol!

45- LUCRÉCIA, *sobre o balcão, à parte*.

Ai de mim!

46- MÁFFIO

É pura brincadeira, Gennaro. Mas me parece que se pode falar contigo dessa mulher, já que trazas as suas cores.

47- GENNARO.

Que queres dizer com isso?

48- MÁFFIO, *lhe mostrando a echarpe que ele leva*.

Esta echarpe?

49- JEPPO

De fato, essas são as cores de Lucrecia Borgia.

50- GENNARO

Mas foi Fiametta quem me enviou.

51- MÁFFIO

Tu o crês. Lucrecia fez com que te dissessem isso. Mas foi ela quem bordou a echarpe com suas próprias mãos para ti.

52- GENNARO

Tens certeza, Máffio? Por quem o soubeste?

53- MÁFFIO

Por teu valete comprado que te entregou a echarpe.

54- GENNARO

Maldição!

Ele arranca, rasga e pisa na echarpe.

55- LUCRÉCIA, *à parte.*

Ai de mim!

Ela fecha a gelosia e se retira.

56- MÁFFIO

No entanto, essa mulher é bela.

(p.85)

57- JEPPO

Sim, mas há qualquer coisa de sinistro marcado na sua beleza.

58- MÁFFIO

É uma moeda de ouro com a efígie do demônio.

59- GENNARO

Oh! Maldita seja essa Lucrecia Borgia! Vocês dizem que essa mulher me ama! Pois bem, tanto melhor, que esse seja seu castigo. Ela me dá horror! Sim, ela me dá horror! Tu sabes, Máffio, isso é sempre assim. Não há modo de ser indiferente a uma mulher que nos ama. É preciso amá-la ou odiá-la. E como amar essa? Acontece também que, quanto mais se é perseguido pelo amor desse tipo de mulher, mais as odiamos. Esta me obseda, me cerca, me

assedia. Por onde eu pude merecer o amor de uma Lucrecia Borgia? Isso não é uma vergonha, uma calamidade? Desde aquela noite em que vocês me disseram seu nome de um modo tão estridente, vocês não podem imaginar a que ponto o pensamento nessa mulher celerada me é odioso. Antes, eu via Lucrecia Borgia de longe, através de um prisma, como um fantasma terrível sobre toda a Itália, como um espectro de todo o mundo. Nesse momento, esse espectro é meu espectro; ele vem sentar-se à minha cabeceira; ele me ama, esse espectro, e quer se deitar na minha cama! Por minha mãe, é assustador! Ah, Máffio! Ela matou o senhor de Gravina, ela matou teu irmão! Pois bem, quanto a teu irmão, eu serei seu substituto para ti, e o vingarei! Eis, então, seu execrável palácio! Palácio da luxúria, palácio da traição, palácio do assassinato, palácio do adultério, palácio do incesto, palácio de todos os crimes, palácio de Lucrecia Borgia! Aqui está, a marca da infâmia que eu não posso colocar na testa desta mulher, eu quero, ao menos, colocá-la na frente do seu palácio!

Ele sobe no banco de pedra, embaixo do balcão, e com o seu punhal, faz saltar a primeira letra do nome Borgia, gravado na parede, restando apenas a palavra: ORGIA.

60- MÁFFIO

Que diabo ele está fazendo?
(p.86)

61- JEPPO

Gennaro, essa letra a menos no nome de Lucrecia Borgia é tua cabeça a menos sobre teus ombros.

62- GUBETTA

Senhor Gennaro, eis um trocadilho que amanhã colocará a metade da cidade sob tortura.

63- GENNARO

Se procurarem o culpado, eu me apresentarei.

64- GUBETTA, à parte.

Por Deus, eu bem que queria. Isso embaraçaria a senhora Lucrecia.
Há alguns instantes, dois homens vestidos de preto passeiam na praça e observam.

65- MÁFFIO

Senhores, eis as pessoas de má aparência que nos olham curiosamente. Creio que será mais prudente nos separarmos. Não façam novas loucuras, irmão Gennaro.

66- GENNARO

Dá-me a mão, Máffio, e fica tranqüilo. Senhores, divirtam-se esta noite.
Ele entra no seu alojamento. Os outros se dispersam.

CENA 4

DOIS HOMENS VESTIDOS DE NEGRO: RUSTIGHELLO e ASTOLFO.

1- PRIMEIRO HOMEM

Que diabo fazes aqui, Rustighello?

2- SEGUNDO HOMEM

Eu espero que tu te vás, Astolfo.

3- PRIMEIRO HOMEM

Verdade?
(p.87)

4- SEGUNDO HOMEM

E tu, Astolfo, que fazes aqui?

5- PRIMEIRO HOMEM

Eu espero que tu te vás, Rustighello.

6- SEGUNDO HOMEM

De quem te ocupas, Astolfo?

7- PRIMEIRO HOMEM

Daquele homem que acaba de entrar. E tu, de quem te ocupas?

8- SEGUNDO HOMEM

Do mesmo.

9- PRIMEIRO HOMEM

Diabo!

10- SEGUNDO HOMEM

Que coisa deves fazer?

11- PRIMEIRO HOMEM

Levá-lo à duquesa. E tu?

12- SEGUNDO HOMEM

Levá-lo ao duque.

13- PRIMEIRO HOMEM

Diabo!

14- SEGUNDO HOMEM

Que pensas que o aguarda na duquesa?

15- PRIMEIRO HOMEM

O amor, sem dúvida. E com o duque?

16- SEGUNDO HOMEM

Provavelmente, a forca.

17- PRIMEIRO HOMEM

O que fazer? Ele não pode estar em dois lugares ao mesmo tempo, com o duque e com a duquesa, ao mesmo tempo amante feliz e enforcado.
(p.88)

18- SEGUNDO HOMEM

Tenho aqui um ducado. Jogamos coroa ou cruz³ para ver quem de nós dois terá o homem.

19- PRIMEIRO HOMEM

Está bem.

20- SEGUNDO HOMEM

Por minha fé, se eu perder, simplesmente direi ao duque que o passarinho fugiu. Que me importa as disputas do duque.
Ele joga um ducado no ar.

21- PRIMEIRO HOMEM

Coroa?

22- SEGUNDO HOMEM, *olhando para o chão.*

³ Antiga forma de cara ou coroa.

Cruz.

23- PRIMEIRO HOMEM

O homem será enforcado. Prenda-o. Adeus.

24- SEGUNDO HOMEM

Boa noite.

Quando o outro desaparece, ele abre a porta baixa sob o balcão, entra e retorna um momento depois acompanhado de quatro guardas e vai bater na porta da casa onde entrou Gennaro. Cai a tela.

ATO II

A DUPLA

PRIMEIRA PARTE

Uma sala do palácio ducal de Ferrara. Tapeçarias em couro da Hungria cunhado com arabescos em ouro. Magnífica mobília ao gosto do fim do século XV na Itália. A poltrona ducal em veludo vermelho bordado com as armas da casa d'Este. Ao lado, uma mesa coberta (p.89) de veludo vermelho. Ao fundo, uma grande porta. À direita, uma pequena porta. À esquerda, uma outra pequena porta escondida. Atrás dessa, vê-se, num compartimento disposto sobre o palco, o início de uma escada em espiral que vai até o plano da cena e que é iluminado por uma longa e estreita janela gradeada.

CENA I

DOM ALFONSO D'ESTE, em magnífica vestimenta com as suas cores. RUSTIGHELLO, vestido com as mesmas cores, mas mais modesto.

1- RUSTIGHELLO

Senhor duque, suas primeiras ordens já foram executadas. Espero por outras.

2- DOM ALFONSO

Pegue essa chave. Vá à galeria de Numa. Conte os quadros da parede forrada de madeira a partir da grande figura pintada que está perto da porta, e que representa Hercules, filho de Júpiter, um dos meus ancestrais. Chegando ao vigésimo terceiro quadro, tu verás uma pequena abertura escondida na boca de uma serpente dourada, que é uma serpente fantástica

de Milão. Foi Ludovico o mouro quem mandou fazer esse quadro. Introduza a chave nessa abertura. O quadro abrirá como uma porta. No armário secreto que ele esconde, tu verás sobre uma bandeja de cristal, um frasco de ouro e um frasco de prata com dois cálices esmaltados. No frasco de prata, tem água pura. No frasco de ouro, tem vinho preparado. Tu trarás a bandeja, sem mexer em nada, para o gabinete ao lado desse quarto. E, Rustighello, se tu já viste pessoas batendo os dentes de medo só em falar desse famoso veneno dos Borgia que, quando pó, é branco e cintila como a poeira do mármore de Carrara, e que, misturado a qualquer vinho sem prestígio o transforma em vinho de Siracusa, tu te pouparás de tocar no frasco de ouro.

(p.90)

3- RUSTIGHELLO

Isso é tudo, senhor?

4- DOM ALFONSO

Não. Tu pegarás tua melhor espada, e ficarás de pé atrás da porta, de maneira a escutar tudo o que se passar aqui, e a poder entrar ao primeiro sinal que eu te der com esse sino de prata, cujo som conheces muito bem.

Ele mostra um sino sobre a mesa.

Se eu chamar simplesmente: – Rustighello ! Tu entrarás com a bandeja. Se eu tocar o sino, tu entrarás com a espada.

5- RUSTIGHELLO

É suficiente, senhor.

6- DOM ALFONSO

Entrarás com a espada em punho, a fim de não perder tempo.

7- RUSTIGHELLO

Está bem.

8- DOM ALFONSO

Rustighello! Traga duas espadas. Uma pode quebrar-se. Vá.
Rustighello sai pela pequena porta.

9- UM PORTEIRO, *entrando pela porta do fundo.*

Nossa senhora a duquesa pede para falar com o senhor duque.

9- DOM ALFONSO

Fazei entrar minha senhora.

CENA 2

DOM ALFONSO, LUCRÉCIA.

1- LUCRÉCIA, *entrando com impetuosidade.*

Meu senhor, meu senhor, isso tudo é indigno, é odioso, é infame. Alguém do vosso povo, – sabeis disso (p.91), dom Alfonso? – acaba de mutilar o nome da vossa esposa, gravado embaixo dos meus braços de família na fachada do vosso próprio palácio. A coisa foi feita em pleno dia, publicamente, por quem? Eu o ignoro, mas é bem injurioso e bem temerário. Fizeram de meu nome um letreiro de ignomínia, e vossa plebe de Ferrara, que é a mais infame plebe da Itália, Monsenhor, está aqui, zombando ao redor do meu brasão como num pelourinho. Será que vós imagineis, Dom Alfonso, que eu me conforme com isso, e que eu não preferiria morrer de uma só vez com um golpe de punhal do que morrer mil vezes com a picada envenenada do sarcasmo e das piadas? Por Deus, senhor, tratam-me como uma estrangeira na vossa senhoria de Ferrara! Isso começa a me cansar, e eu vos vejo com o ar tão gracioso e tão tranqüilo enquanto se arrasta pela sarjeta da vossa cidade o renome de vossa esposa, dilapidado pela injúria e pela calúnia. É preciso uma reparação clamorosa para mim, eu vos previno, senhor duque. Preparai-vos para fazer justiça. É muito sério o que está acontecendo aqui, vede? Pensai, por acaso, que não tenho a estima de ninguém no mundo, e que meu marido pode se dispensar de ser meu cavaleiro? Não, não, Monsenhor, quem esposa protege. Quem dá a mão dá o braço. Eu conto com isso. Todos os dias são novas injúrias, e nunca vos vejo comovido. Porventura essa lama que me cobre não vos enlameia também, Don Alfonso? Vamos, pela minha alma, enfurecei-vos, então, um pouco, que eu vos veja, uma vez na vossa vida, defender-me, senhor. Sois apaixonado por mim, dissei alguma vez! Que o sejais de minha glória. Sois ciumento? Que o sejais de meu renome! Se eu dobrei com os meus dotes vossos domínios hereditários; se com o matrimônio eu vos trouxe, não somente a rosa de ouro e a benção do Santo Pai, mas aquilo que mais conta no mundo, Sienna, Rimini, Cesena, Spoleto e Piombino, e mais cidades onde vós tínheis somente castelos, e mais ducados onde tínheis somente baronatos; se eu fiz de vós o nobre mais poderoso da Itália, não é motivo, senhor, para que deixeis vosso povo me menosprezar, me escarnecer e me insultar; para que vós deixeis vossa Ferrara mostrar com o dedo a toda a Europa vossa esposa mais desprezada e mais rebaixada que a servente dos criados dos vossos palafreiros; não é um motivo, digo, (p.92) para que vossos súditos não possam me ver passar sem dizer: – Ha! essa mulher!... – Ora, eu vos declaro, senhor, eu quero que o crime de hoje seja investigado e notavelmente punido, ou eu me queixarei ao papa, eu me queixarei ao Valentino que está em Forli com quinze mil homens de guerra; e vejamos, agora, se vale a pena levantar-vos de vossa poltrona.

2- DOM ALFONSO

Senhora, o crime do qual vos queixais me é conhecido.

3- LUCRÉCIA

Como, senhor! O crime vos é conhecido, e o criminoso não foi descoberto.

4- DOM ALFONSO

O criminoso foi descoberto.

5- LUCRÉCIA

Viva Deus! Se ele foi descoberto, por que não foi preso?

6- DOM ALFONSO

Ele foi preso, senhora.

7- LUCRÉCIA

Pela minha alma, se ele foi preso, por que ainda não foi punido?

8- DOM ALFONSO

Ele será. Primeiro, eu quis ter vossa opinião sobre o castigo.

9- LUCRÉCIA

Fizestes muito bem, monsenhor. Onde ele está?

10- DOM ALFONSO

Aqui.

11- LUCRÉCIA

Aqui! – É preciso um exemplo, entendeis, senhor? É um crime de lesa-majestade. Esses crimes fazem cair a cabeça de quem os concebe e a mão de quem os executa. – Ah, ele está aqui. Eu quero vê-lo.

(p.93)

12- DOM ALFONSO

É fácil.

Chamando. – Batista!

O porteiro reaparece.

13- LUCRÉCIA

Ainda uma palavra, senhor, antes que entre o culpado. – Seja quem for esse homem, seja ele de vossa cidade, seja ele de vossa casa, dom Alfonso, dai-me vossa palavra, de duque coroadado, que ele não sairá daqui vivo.

14- DOM ALFONSO

Eu vos dou. – Eu vos dou a minha palavra, entendestes bem, senhora?

15- LUCRÉCIA

Está bem. E, sem dúvida, eu entendo. Trazei-o agora, quero eu mesma interrogá-lo. – Meu Deus! Que foi que eu fiz a essa gente de Ferrara para me perseguirem assim.

16- DOM ALFONSO, *ao porteiro.*

Faça entrar o prisioneiro.

A porta do fundo abre-se. Aparece Gennaro desarmado entre dois guardas portando alabardas. No mesmo momento, Rustighello sobe a escada do pequeno compartimento à esquerda, atrás da porta escondida. Ele tem na mão a bandeja com os frascos dourado e prateado e os dois copos. Ele põe a bandeja sobre o apoio da janela, tira sua espada e coloca-se atrás da porta.

CENA 3

OS MESMOS, GENNARO.

1- LUCRÉCIA, *à parte.*

Gennaro!

2- DOM ALFONSO, *aproximando-se dela, baixo e com um sorriso.*

Conheceis esse homem?
(p.94)

3- LUCRÉCIA, *à parte.*

É Gennaro! – Que fatalidade, Meu Deus!
Ela o olha com angústia. Ele desvia os olhos.

4- GENNARO

Monsenhor duque, eu sou um simples capitão e falo com o respeito que vos é devido. Vossa Alteza mandou que me prendessem nessa manhã. Que querem de mim?

5- DOM ALFONSO

Nessa manhã, senhor capitão, um crime de lesa-majestade foi cometido, em frente ao vosso alojamento. O nome de nossa bem amada esposa e prima dona Lucrecia Borgia foi insolentemente acutilado sobre a fachada do nosso próprio palácio ducal. Estamos procurando o culpado.

6- LUCRÉCIA

Não foi ele! Há um engano, dom Alfonso. Não foi esse jovem!

7- DOM ALFONSO

Como sabeis disso?

8- LUCRÉCIA

Eu estou certa. Esse jovem é de Veneza e não de Ferrara. Assim...

9- DOM ALFONSO

E o que isso prova?

10- LUCRÉCIA

O fato deu-se essa manhã, e eu sei que ele estava na casa de uma jovem chamada Fiametta.

11- GENNARO

Não, senhora.

12- DOM ALFONSO

Vede que Vossa Alteza está mal informada. Deixai que eu o interrogue. – Capitão Gennaro, sois aquele que cometeu o crime?

13- LUCRÉCIA, *exaltada*.

Que sufoco aqui! Um pouco de ar! Um pouco de ar! Eu preciso respirar um pouco!
(p.95)

Ela vai a uma janela e, passando ao lado de Gennaro, diz-lhe baixo e rapidamente:
Dize que não foste tu!

14- DOM AFONSO, *à parte*.

Ela lhe falou baixo.

15- GENNARO

Duque Alfonso, os pescadores da Calábria que me educaram e que me mergulharam ainda criança no mar para tornar-me forte e corajoso, ensinaram-me uma máxima, com a qual se pode arriscar seguidamente a vida, nunca a honra: – faze o que dizes, dize o que fazes. – Duque Alfonso, eu sou o homem que procurais.

16- DOM ALFONSO, *voltando-se em direção à Lucrecia*.

Tendes minha palavra de duque coroadado, senhora.

17- LUCRÉCIA

Eu tenho duas palavras para dizer-vos em particular, senhor.

O duque faz sinal ao porteiro e aos guardas para retirarem-se com o prisioneiro para a sala ao lado.

CENA 4

LUCRÉCIA, DOM ALFONSO.

1- DOM ALFONSO

Que quereis de mim, senhora?

2- LUCRÉCIA

O que eu quero de vós, dom Alfonso, é que não quero que esse jovem morra.

3- DOM ALFONSO

Há um instante, entrastes aqui como a tempestade, irritada e choramingando, queixando-vos a mim de uma ofensa feita a vós, e reclamando a cabeça do culpado com gritos e injúrias. Haveis pedido minha palavra ducal de que ele não sairia vivo daqui. (p.96) Lealmente, eu o concedi, e agora não quereis que ele morra. – Por Jesus! senhora, essa é nova.

4- LUCRÉCIA

Eu não quero que esse homem morra, senhor duque!

5- DOM ALFONSO

Senhora, nobres como eu não têm o costume de dar a sua fé em garantia. Tendes a minha palavra e é preciso que a mantenha. Eu jurei que o culpado morreria. Ele morrerá. Pela minha alma, podeis escolher o gênero da morte.

6- LUCRÉCIA, *com ar sorridente e cheia de doçura.*

Dom Alfonso, dom Alfonso, na verdade, nós nos dizemos lá as nossas loucuras. Está bem, é verdade, eu sou uma mulher cheia de disparates. Eu fui mimada pelo meu pai; que quereis? Desde a minha infância ele cede a todos os meus caprichos. Tudo que eu queria, em quinze minutos já não queria mais. Sabeis, dom Alfonso, que eu sempre fui assim. Escutai, sentai-vos aqui, perto de mim e conversamos um pouco, calmamente, cordialmente, como marido e mulher, como dois bons amigos.

7- DOM ALFONSO, *tomando um tom galante.*

Dona Lucrécia, sois minha senhora, e estou muito feliz que vos agrade ter-me por um instante aos vossos pés.

Ele senta-se perto dela.

8- LUCRÉCIA

Como é bom estar de acordo! Sabeis, Alfonso, que eu ainda vos amo como no primeiro dia do nosso casamento, esse dia em que fizestes uma fascinante entrada em Roma, entre meu irmão, o Valentino, e o vosso, o cardeal Hipólito d' Este. Eu estava no balcão de São Pedro. Lembrome, ainda, vosso belo cavalo branco enfeitado de ouro e vós, ilustre cavaleiro, que o cavalgava como um rei.

9- DOM ALFONSO

E vós, senhora, tão bela e radiante nos seus brocados de prata.
(p.97)

10- LUCRÉCIA

Oh, meu senhor, não faleis de mim quando falo de vós. É certo que as princesas de toda a Europa me invejam por ter desposado o melhor cavaleiro da cristandade. E ainda vos amo como se tivesse dezoito anos. Vós sabeis que vos amo, não é mesmo, dom Alfonso? Nunca duvidastes, ao menos. Por vezes, eu sou fria e distraída; isso é do meu caráter, não do meu coração. Escutai, Alfonso, se Vossa Alteza me chamasse a atenção docemente eu me corrigiria bem rápido. Que bom nós nos amarmos. Dai-me a vossa mão. – Beijai-me, dom Alfonso. – Na verdade, agora eu penso como é ridículo que um príncipe e uma princesa, que somos, sentados, assim, lado a lado sobre o mais belo trono do mundo, ainda apaixonados, tenhamos quase entrado em litígio por causa de um miserável capitão aventureiro veneziano. É preciso expulsar esse homem, e não falar mais nisso. Que ele vá para onde quiser, não é mesmo, Alfonso? O leão e a leoa não se irritam com um mosquito. Sabei, senhor, que se a coroa ducal estivesse em concurso para o mais belo cavaleiro do vosso ducado de Ferrara, ela ainda seria vossa. Deixai que eu vá, da vossa parte, dizer a Batista que expulse, o mais rápido possível, esse Gennaro de Ferrara.

11- DOM ALFONSO

Não há nenhuma pressa.

12- LUCRÉCIA, *com ar amável.*

Eu não queria mais pensar nisso. Vamos, senhor, deixai-me terminar essa questão da minha maneira.

13- DOM ALFONSO

É preciso concluí-la da minha maneira.

14- LUCRÉCIA

Mas, enfim, meu Alfonso, não tendes nenhuma razão para querer a morte desse homem.

15- DOM ALFONSO

E a palavra que vos dei? O juramento de um rei é sagrado.
(p.98)

16- LUCRÉCIA

Isso é coisa para se dizer ao povo. Mas entre nós, Alfonso, nós sabemos do que se trata. O Santo Pai tinha prometido a Carlos VI, rei da França, a vida de Zizimi e, no entanto, ele o matou. Palavra que foi dada a Carlos VI tendo esse como refém o senhor Valentino, que fugiu quando pôde. Vós mesmo haveis prometido aos Petrucci que lhes devolveria Siena. Não o fizestes e nem o deveis fazer. Essa é a história de todos os países. Nem reis, nem nações poderiam viver um só dia com a rigidez de um juramento. Entre nós, Alfonso, uma palavra jurada só é uma necessidade quando não tem outra.

17- DOM ALFONSO

Todavia, dona Lucrecia, um juramento...

18- LUCRÉCIA

Dispensando essas considerações. Eu não sou uma tola. Dizei-me, meu caro Alfonso, se tendes alguma coisa contra esse Gennaro. Não? Então, concedei-me sua vida. Antes, haveis concedido sua morte. Que vos importa se quero perdô-lo? Eu é que fui ofendida.

19- DOM ALFONSO

É justamente porque ele vos ofendeu, meu amor, que eu não o quero perdoar.

20- LUCRÉCIA

Se me amais, Alfonso, não deveis recusar por mais tempo. E se me agrada a clemência? É um meio de fazer-me amada por vosso povo. Eu quero que vosso povo me ame. A misericórdia, Alfonso, torna um rei parecido com Jesus Cristo. Sejamos soberanos misericordiosos. Essa pobre Itália tem muitos tiranos sem nós, do barão vicário do papa até o papa vicário de Deus. Terminemos por aqui, caro Alfonso. Colocai esse Gennaro em liberdade. É um capricho, se quiserdes. Mas o capricho de uma mulher é sagrado, quando salva a vida de um homem.

21- DOM ALFONSO

Eu não posso, querida Lucrecia.

22- LUCRÉCIA

Não podeis? Mas por que não podeis me conceder uma coisa, assim, tão insignificante como a vida desse capitão?

23- DOM ALFONSO

Perguntais por quê, meu amor?

24- LUCRÉCIA

Sim, por quê?

25- DOM ALFONSO

Porque esse capitão é vosso amante, senhora!

26- LUCRÉCIA

Céus!

27- DOM ALFONSO

Porque fostes procurá-lo em Veneza. Porque iríeis procurá-lo no inferno. Porque eu vos segui enquanto o seguias. Porque eu vos vi, mascarada e ofegante, correr atrás dele como uma loba atrás de sua presa. Porque, ainda a pouco, vós o cobristes com um olhar cheio de lágrimas, mas ardente. Porque vós vos prostituístes sem nenhum remorso, senhora. Porque basta de vergonha, de infâmia e de adultério. Porque é tempo de vingar a minha honra e de fazer correr ao redor da minha cama um fosso de sangue, entendei, senhora.

28- LUCRÉCIA

Dom Alfonso...

29- DOM ALFONSO

Calai-vos. Vigiai vossos amantes de agora em diante, Lucrecia! Na porta por onde se entra no seu quarto à noite, coloquais o porteiro que quiserdes; mas, na porta por onde se sai, tereis, de agora em diante, um porteiro escolhido por mim: carrasco!

30- LUCRÉCIA

Senhor, eu vos juro...
(p.100)

31- DOM ALFONSO

Não jureis. Os juramentos, isso é bom para se dizer ao povo. Eu dispenso essas considerações.

32- LUCRÉCIA

Se soubésseis...

33- DOM ALFONSO

Eu vos direi, senhora, que odeio toda a vossa abominável família Borgia, mas principalmente vós, que tão loucamente amei! Finalmente é preciso que eu vos diga que é vergonhoso, estranho e inaudito aliar em nossas duas pessoas a casa d' Este, que vale mais que a casa de Valois e que a casa de Tudor, e a casa Borgia, que não se chama nem mesmo Borgia, que se chama Lenzuoli, ou Lenzolio, não se sabe o quê! Eu tenho horror de vosso irmão César, que tem manchas de sangue naturais no rosto, de vosso irmão César, que matou vosso irmão Jean! Eu tenho horror de vossa mãe Vanozza, essa espanhola, filha dos prazeres que, depois de escandalizar Valência, escandaliza Roma! E quanto aos vossos pretensos sobrinhos, os duques

de Sermoneto e de Nepi, belos duques de ontem; duques feitos com ducados roubados! Deixai-me acabar. Tenho horror de vosso pai, o papa, que tem um harém de mulheres como o sultão dos turcos Bajazet; de vosso pai que é o anticristo; de vosso pai que ocupa a prisão com pessoas ilustres e o sagrado colégio de bandidos, se bem que vendo-os todos vestidos de vermelho, bandidos e cardeais, pergunta-se se os bandidos é que são cardeais, ou os cardeais que são bandidos! Ide, agora!

34- LUCRÉCIA

Monsenhor, monsenhor! Eu vos peço, de joelhos e com as mãos juntas, em nome de Jesus e Maria, em nome de vosso pai e de vossa mãe, senhor, eu vos peço pela vida desse capitão.

35- DOM ALFONSO

Isso é o amor! Podereis fazer do cadáver o que quiserdes, senhora, e eu pretendo que isso seja antes de uma hora.

(p.101)

36- LUCRÉCIA

Misericórdia para Gennaro!

37- DOM ALFONSO

Se pudésseis ler a firme resolução que tenho na alma, não falaríeis mais sobre isso, pois ele já está morto.

38- LUCRÉCIA, *levantando-se*.

Tomai cuidado Dom Alfonso de Ferrara, meu quarto marido!

39- DOM ALFONSO

Não façais terror, senhora! Pela minha alma, eu não vos temo! Eu conheço vossos métodos e não me deixarei envenenar como seu primeiro marido, esse pobre fidalgo da Espanha, de quem nem sei o nome, e nem vós não o sabeis mais! Eu não me deixarei enxotar como vosso segundo marido, Jean Sforza, senhor de Pesaro, esse imbecil! Eu não me deixarei matar a golpes de alabarda, sobre uma escada qualquer, como o terceiro marido, dom Alfonso de Aragon, frágil criança, cujo sangue na laje sujou um pouco mais do que água pura. Tão belo! Eu sou um homem, senhora. O nome Hércules é uma constante na minha família. Pelo céu! Tenho soldados em toda a cidade e eu mesmo sou um deles. Ainda não vendi, como esse pobre rei de Nápoles, meus bons canhões de artilharia ao papa, vosso Santo Pai!

40- LUCRÉCIA

Vós vos arrependereis dessas palavras, senhor. Esqueceis quem sou.

41- DOM ALFONSO

Eu sei bem quem sois, mas sei também onde estais. Sois a filha do papa, mas não estais em Roma; sois a governadora de Spoleto, mas não estais em Spoleto; sois a esposa, a súdita e a servente de Alfonso, duque de Ferrara, e vós estais em Ferrara.

Dona Lucrezia, pálida de terror e de cólera olha fixamente o duque e recua lentamente diante dele, até uma poltrona, onde ela cai cansada.

(p.102)

Ah! Isso vos assusta, senhora. Tendes medo de mim. Até aqui era eu que tinha medo de vós. Quero dizer que de hoje em diante, e para começar, esse é o primeiro dos vossos amantes em que eu coloco a mão. Ele morrerá!

42- LUCRÉCIA, *com a voz fraca.*

Raciocinemos um pouco, Dom Alfonso. Se esse homem foi quem cometeu o crime contra mim de lesa-majestade, ele não pode ser ao mesmo tempo o meu amante.

43- DOM ALFONSO

Por que não? Num acesso de despeito, de cólera, de ciúmes! Ele também pode ser ciumento, quem sabe. Eu quero que ele morra. É um capricho meu. Esse palácio está cheio de soldados devotos e que só reconhecem a mim. Ele não pode escapar. Não impedireis nada, senhora. Mas deixo para Vossa Alteza escolher o gênero de morte que quereis para ele. Podeis decidir.

44- LUCRÉCIA, *torcendo as mãos.*

Ah, meu Deus, meu Deus, meu Deus!

45- DOM ALFONSO

Vós não respondeis? Mandarei que o matem na antecâmara, com um golpe de espada. *Ele vai saindo, ela o pega pelo braço.*

46- LUCRÉCIA

Parai!

47- DOM ALFONSO

Preferiríeis, então, oferecer-lhe vós mesma um copo de vinho de Siracusa?

48- LUCRÉCIA

Gennaro!

49- DOM ALFONSO

É preciso que ele morra.

50- LUCRÉCIA

Não a golpes de espada!
(p.103)

51- DOM ALFONSO

Pouco me importa como. Que escolheis?

52- LUCRÉCIA

A outra coisa.

53- DOM ALFONSO

Tereis cuidado para não vos enganar, e servir a vós mesma o frasco de ouro, que bem sabeis.... Aliás, eu estarei aqui. Não penseis que iria deixar-vos.

54- LUCRÉCIA

Farei o que quiserdes.

55- DOM ALFONSO

Batista!
O porteiro reaparece.
Traga o prisioneiro.

56- LUCRÉCIA

Sois um homem horroroso, senhor!

CENA 5

OS MESMOS, GENNARO, OS GUARDAS.

1- DOM ALFONSO

O que acabo de ouvir, senhor Gennaro, é que aquilo que haveis feito essa manhã, vós o fizestes por travessura e bravata, e sem má intenção, que a duquesa vos perdoa, e que, aliás, sois valente. Por minha mãe, se é assim, podereis retornar são e salvo à Veneza. A Deus não agrada que eu prive a magnífica república de Veneza de um soldado valoroso e a cristandade de um braço fiel que leva uma fiel espada, enquanto os idólatras e os sarracenos estão nas águas das ilhas de Chipre e de Cândia!

2- GENNARO

Em bom momento, senhor! Eu confesso que não esperava esse desfecho. Mas eu agradeço Vossa (p.104) Alteza. A clemência é uma virtude da raça real, e Deus perdoará lá em cima a quem tiver perdoado aqui em baixo.

3- DOM ALFONSO

Mas diga, capitão, o serviço da república é bom? E quanto ganhais? Foi um ano bom ou mal?

4- GENNARO

Tenho uma companhia de cinqüenta lanças, monsenhor, que eu visto e alimento. Sem contar os bônus e os espólios, a sereníssima república me dá dois mil sequins de ouro por ano.

5- DOM ALFONSO

E se eu vos oferecesse quatro mil, trabalharíeis para mim?

6- GENNARO

Eu não poderia. Estou ligado ao serviço da república ainda por cinco anos.

7- DOM ALFONSO

Ligado como?

8- GENNARO

Por juramento.

9- DOM ALFONSO, *baixo à Lucrecia.*

Parece que certas pessoas sabem manter o juramento, senhora.

Alto. Não falemos mais nisso, senhor Gennaro.

10- GENNARO

Não cometi nenhuma covardia para salvar minha vida; mas, já que Vossa Alteza me permite, tem uma coisa que posso vos contar agora. Vossa Alteza se lembra do assalto à Faenza, há dois anos. O monsenhor duque Hércules d'Este, vosso pai, correu grande perigo devido a dois capangas do Valentino que tentavam matá-lo. Um soldado salvou-lhe a vida.

11- DOM ALFONSO

Sim, e jamais esse soldado foi encontrado.

(p.105)

12- GENNARO

Era eu.

13- DOM ALFONSO

Por Deus, meu capitão, isso merece uma recompensa. Não aceitaríeis essa bolsa de sequins de ouro?

14- GENNARO

Ao pegar o serviço da república nós fazemos o juramento de não receber nenhum dinheiro dos soberanos estrangeiros. No entanto, se Vossa Alteza permite, eu pegarei essa bolsa e a distribuirei em meu nome aos bravos soldados que aqui estão.

Indica os guardas.

15- DOM ALFONSO

Faça. *Gennaro pega a bolsa.*

Mas, então, bebei comigo, seguindo o velho costume de nossos ancestrais, um copo de vinho de Siracusa, como bons amigos que somos.

16- GENNARO

De boa vontade, monsenhor.

17- DOM ALFONSO

E para honrar a quem salvou meu pai, eu quero que a senhora duquesa, ela mesma, sirva o vinho.

Gennaro volta-se para distribuir o dinheiro aos soldados no fundo da cena.

O duque chama.

Rustighello!

Rustighello aparece com a bandeja.

Ponha a bandeja aqui, sobre essa mesa. – Bem.

Pegando dona Lucrecia pela mão.

Senhora, escutai o que digo a esse homem. Rustighello, volta para trás desta porta com tua espada desembainhada na mão; entrarás se o sino soar. Vai.

Rustighello sai e coloca-se atrás da porta.

Senhora, servireis o jovem vós mesma. E tereis o cuidado de servir do frasco de ouro que aqui está.

(p.106)

18- LUCRÉCIA, *pálida e com a voz fraca.*

Sim, mas se soubésseis o que fazeis nesse momento, e quanto é horripilante, vós tremeríeis, de tão desnaturado que sois, senhor!

19- DOM ALFONSO

Tenhais cuidado para não vos enganar de frasco. E bem, capitão!

Gennaro, que terminou sua distribuição de dinheiro, volta para o proscênio. O duque serve-se para beber em um dos copos esmaltados com o frasco de prata, e leva a taça aos lábios.

20- GENNARO

Estou confuso com tanta gentileza, senhor.

21- DOM ALFONSO

Senhora, servi o senhor Gennaro. Que idade tendes, capitão?

22- GENNARO

Pegando a outra taça e a apresentando à duquesa.
Vinte anos.

23- DOM ALFONSO

Baixo à duquesa, que tenta pegar o frasco de prata.
O frasco de ouro, senhora !
Ela pega o frasco de ouro tremendo.
Então, estais apaixonado?

24- GENNARO

Quem não está sempre um pouco, Monsenhor?

25- DOM ALFONSO

Sabeis, senhora, que teria sido uma crueldade tolher esse capitão da vida, do amor, do belo sol da Itália, da beleza dos seus vinte anos, da sua gloriosa profissão de guerra e de aventura por onde todas as casas reais começaram, das festas, dos bailes de máscaras, dos alegres carnavais de Veneza, onde se enganam tantos maridos, e das belas mulheres que esse jovem pode amar e que devem amá-lo, não é mesmo, senhora? Podeis servir o capitão.
(p.107)

Baixo. Se hesitardes, farei entrar Rustighello.
Ela serve o cálice de Gennaro sem dizer nenhuma palavra.

26- GENNARO

Eu vos agradeço, Monsenhor, por deixar-me viver por minha pobre mãe.

27- LUCRÉCIA, *à parte.*

Que horror!

28- DOM ALFONSO, *bebendo.*

À vossa saúde, capitão Gennaro, e que vós vivais muitos anos!

29- GENNARO

Monsenhor, Deus vos guarde! *Ele bebe.*

30- LUCRÉCIA, *à parte.*

Céu!

31- DOM ALFONSO, *à parte.*

Está feito.

Com a voz alta. Com isso, eu vos deixo, meu capitão. Partireis à Veneza quando quiserdes.

Baixo à dona Lucrecia. Agradecei-me, senhora, eu vos deixo sozinha com ele para um último colóquio. Deveis ter muitos adeuses a lhe dar. Se vos agrada, viveis com ele seus últimos quinze minutos.

Ele sai, os guardas o seguem.

CENA 6

DONA LUCRÉCIA, GENNARO.

Vê-se ainda no compartimento Rustighello imóvel atrás da porta escondida.

1- LUCRÉCIA

Gennaro! – Estais envenenado!
(p.108)

2- GENNARO

Envenenado, senhora!

3- LUCRÉCIA

Envenenado!

4- GENNARO

Eu deveria ter me dado conta, já que vós servistes o vinho.

5- LUCRÉCIA

Não me tortureis, Gennaro. Não me tireis o pouco de forças que me restam e de que ainda precisarei por alguns instantes. Escutai-me. O duque está com ciúmes de vós, e ele acredita que sois meu amante. O duque não me deixou alternativa senão ver-vos apunhalado por Rustighello, ou servir-vos eu mesma o veneno. Um veneno terrível, Gennaro, um veneno que só de pensar faz empalidecer todo italiano que sabe a história desses últimos vinte anos...

6- GENNARO

Sim, o veneno dos Borgia!

7- LUCRÉCIA

Vós o bebestes. Ninguém no mundo conhece o antídoto para essa composição terrível, ninguém, exceto o papa, o senhor de Valentino e eu. Vedes este pequeno frasco que trago sempre escondido na minha cintura. Esse pequeno frasco, Gennaro, é a vida, é a saúde. Uma só gota nos lábios e sereis salvo.

Ela quer aproximar o frasco dos lábios de Gennaro, ele recua.

8- GENNARO, *olhando-a fixamente.*

Quem me assegura que esse não é o veneno?

9- LUCRÉCIA, *caindo abatida na poltrona.*

Meu Deus, meu Deus!

10- GENNARO

Não vos chamais Lucrecia Borgia? Pensais que não me lembro do irmão de Bajazet? Sim, eu sei um pouco de história. Fizeram-lhe acreditar, a ele também, que tinha sido envenenado por Charles VIII,(p.109) e deram-lhe um antídoto que o matou. A mão que lhe deu o antídoto está aqui e tem novamente o frasco. E a boca que lhe disse para beber fala agora comigo.

11- LUCRÉCIA

Miserável que sou!

12- GENNARO

Escutai, senhora, eu não me rendo aos vossos disfarces de amor. Tendes algum plano sinistro para mim. Isso é visível. Deveis saber quem eu sou. Nesse exato momento, pode-se ler no vosso rosto que o sabeis, e que tendes algum insuperável motivo para jamais dizê-lo a mim. Vossa família deve conhecer a minha e, talvez, a essa hora, não é de mim que vós estardes vingando ao me envenenar, mas de minha mãe.

13- LUCRÉCIA

Vedes vossa mãe, Gennaro, diferente, talvez, do que ela seja. Que diríeis se ela fosse uma mulher criminoso como eu?

14- GENNARO

Não a caluniei. Ah, não! Minha mãe não é uma mulher como vós, senhora Lucrecia. Eu a sinto no meu coração e sonho em minha alma tal como ela é: eu tenho a sua imagem aqui, nascida comigo; eu não a amaria como a amo se ela não fosse digna de mim; o coração de um

filho não se engana sobre sua mãe. Eu a odiaria se ela parecesse com vós. Mas não, não. Há algo em mim que me fala bem alto que minha mãe não é um desses demônios de incesto, de luxúria e de envenenamentos como vós. Oh Deus ! Eu estou certo, se há sob o céu uma mulher inocente, uma mulher virtuosa, uma mulher santa, é minha mãe. Ela é assim e não de outro modo! Vós a conheceis, sem dúvida, senhora Lucrecia, e não podeis desmentir!

15- LUCRÉCIA

Não, Gennaro, essa mulher de quem falais, essa mãe, eu não a conheço!

16- GENNARO

Mas diante de quem eu falo? O que importa a vós, Lucrecia Borgia, as alegrias ou as dores de uma mãe? Jamais tivestes filhos, dizem, e sois feliz. Se tivésseis filhos, senhora, eles vos renegariam. Que infeliz tão abandonado pelo céu quereria uma mãe dessas? Ser o filho de Lucrecia Borgia! Chamar Lucrecia Borgia de mãe! Oh! ...

17-LUCRÉCIA

Estais envenenado, Gennaro. O duque, que vos crê morto, pode voltar a qualquer momento. Eu deveria estar pensando somente na vossa salvação e na vossa fuga, mas me dissestes coisas tão terríveis que não pude fazer outra coisa senão ficar aqui escutando, petrificada.

18- GENNARO

Senhora...

19- LUCRÉCIA

É preciso acabar com isso. Enchei-me de injúrias, esmagai-me sob vosso desprezo; mas estais envenenado, bebei isso rápido!

20- GENNARO

Em que devo acreditar, senhora? O duque é leal, e eu salvei a vida de seu pai. Vós, eu vos ofendi, tendes motivos para vingar-vos de mim.

21- LUCRÉCIA

Vingar-me de ti, Gennaro. – Mesmo que eu tivesse que dar toda a minha vida para aumentar uma hora à tua, dar todo o meu sangue para impedir-te de derramar uma só lágrima, mesmo que fosse preciso sentar-me no pelourinho para colocar-te sobre um trono, pagar com as torturas do inferno cada um dos teus menores prazeres, eu não hesitaria, eu não murmuraria, eu seria feliz, eu beijaria teus pés, meu Gennaro! Oh! Tu não saberás jamais nada do meu pobre coração miserável, a não ser que ele está pleno por ti! O tempo corre, Gennaro, o veneno avança, tu logo o sentirás! Daqui a pouco, não haverá mais tempo. A vida abre nesse momento dois caminhos obscuros diante de ti, mas um tem menos em minutos que o outro tem em anos. É preciso escolher um dos dois. A (p.111) escolha é terrível. Deixa-te guiar por mim. Tem piedade de ti e de mim, Gennaro. Bebe rápido, em nome do céu!

22- GENNARO

Vamos, está bem. Se há um crime nisso, que ele recaia sobre vossa cabeça. Pensando bem, se dissestes ou não a verdade, minha vida não merece ser tão disputada. Dai-me.

Ele pega o frasco e bebe.

23- LUCRÉCIA

Salvo! – Agora é preciso partir para Veneza o mais rápido possível no teu cavalo. Tens dinheiro?

24- GENNARO

Tenho.

25- LUCRÉCIA

O duque pensa que estás morto. Será mais fácil esconder a tua fuga. Espera! Guarda esse frasco e leva-o sempre contigo. Nesses tempos em que vivemos, o veneno está em todas as refeições. Tu, sobretudo, estás exposto. Agora, parte rápido.

Mostrando-lhe a porta escondida que ela entreabre.

Desce essa escada. Ela dá num dos pátios do palácio Negroni. Será fácil te escapar por lá. Não esperes até amanhã de manhã, não esperes o pôr-do-sol, não esperes uma hora, nem meia hora. Deixa Ferrara o mais rápido possível, deixa Ferrara como se fosse Sodoma queimando, não olhes para trás! Adeus! Espera ainda um instante. Eu tenho uma última palavra pra te dizer, meu Gennaro!

26- GENNARO

Falai, senhora.

27- LUCRÉCIA

Eu te digo adeus nesse momento, Gennaro, para não te rever jamais. É preciso não pensar agora em te reencontrar um dia no meu caminho. Seria a única alegria que eu teria no mundo. Mas isso seria arriscar a tua cabeça. Assim estamos para sempre separados nessa vida; ai de mim! Eu estou certa que estaremos (p.112) separados também na outra vida, Gennaro! Será que tu não poderias me dizer alguma doce palavra antes de me deixar assim para a eternidade?...

28- GENNARO, *baixando os olhos.*

Senhora...

29- LUCRÉCIA

Acabo de te salvar a vida, enfim!

30- GENNARO

Vós me dizeis. Tudo isso é tenebroso. Eu não sei o que pensar. Senhora, eu posso perdoar-vos por tudo, exceto uma coisa.

31- LUCRÉCIA

Qual?

32- GENNARO

Jurai por tudo que vos é caro, por minha própria vida, já que me amais, pela saúde eterna da minha alma, jurai que vossos crimes não têm nada a ver com a infelicidade de minha mãe.

33- LUCRÉCIA

Para ti, Gennaro, as palavras são verdades. Isso eu não posso vos jurar.

34- GENNARO

Minha mãe, minha mãe! Essa é a terrível mulher que causa a tua desgraça.

35- LUCRÉCIA

Gennaro! ...

36- GENNARO

Vós o haveis confessado, senhora! Adeus! Sede maldita!

37- LUCRÉCIA

E tu, Gennaro, sê bendito!

Ele sai. Ela cai desvanecida sobre a poltrona.

(p.113)

SEGUNDA PARTE

O segundo cenário. A praça de Ferrara com o balcão ducal de um lado e o alojamento de Gennaro do outro. É noite.

CENA 1

DOM ALFONSO, RUSTIGHELLO, enrolados mantos.

1- RUSTIGHELLO

Sim, monsenhor, foi assim que aconteceu. Eu não sei com que bebida ela restituiu-lhe a vida e o fez escapar pelo pátio do palácio Negroni.

2- DOM ALFONSO

E tu permitiste isso?

3- RUSTIGHELLO

Como impedi-la? Ela tinha trancado a porta. Eu estava preso.

4- DOM ALFONSO

Era preciso quebrar a porta.

5- RUSTIGHELLO

Uma porta de carvalho, um ferrolho de ferro. Coisa fácil!

6- DOM ALFONSO

Não importa! Era preciso quebrar o ferrolho; eu te digo; era preciso entrar e matá-lo.

7- RUSTIGHELLO

Primeiro, supondo que eu pudesse arrombar a porta, a senhora Lucrecia o teria coberto com seu próprio corpo. Teria sido preciso matar também a senhora Lucrecia.

8- DOM ALFONSO

E, então? Depois?
(p.114)

9- RUSTIGHELLO.

Eu não tinha ordem para matá-la.

10- DOM ALFONSO

Rustighello! Os bons servidores são aqueles que compreendem os príncipes sem que tenhamos o trabalho de dizer tudo.

11- RUSTIGHELLO

E, depois, eu teria medo de indispor Vossa Alteza com o papa.

12- DOM ALFONSO

Imbecil!

13- RUSTIGHELLO

Seria embaraçoso, monsenhor. Matar a filha do Santo Pai!

14- DOM ALFONSO

Está bem, mas sem matá-la, tu não poderias gritar, chamar, me avisar, impedir o amante de escapar?

15- RUSTIGHELLO.

Sim, e no dia seguinte Vossa Alteza estaria reconciliada com a senhora Lucrecia, e no outro dia ainda a senhora Lucrecia mandaria me enforcar.

16- DOM ALFONSO

Basta. Tu me disseste que nem tudo estava perdido.

17- RUSTIGHELLO

Não. Vedes uma luz nessa janela. Gennaro ainda não partiu. Seu valete, que a duquesa tinha comprado, foi, depois, comprado por mim e me disse tudo. Nesse momento ele espera seu mestre atrás da cidade com dois cavalos selados. O Gennaro sairá para encontrá-lo em um instante.

18- DOM ALFONSO

Nesse caso, nós o emboscaremos atrás da casa. Já é noite. Nós o mataremos quando ele passar.

19- RUSTIGHELLO

Como quiserdes.
(p.115)

20- DOM ALFONSO

Tua espada é boa?

21- RUSTIGHELLO

Sim.

22- DOM ALFONSO

Tens um punhal?

23- RUSTIGHELLO

Há duas coisas sob o céu que não é fácil de encontrar: um italiano sem punhal e uma italiana sem amante.

24- DOM ALFONSO

Bem. – Tu o atingirás com as duas mãos.

25- RUSTIGHELLO

Monsenhor duque, por que não o fazeis parar simplesmente, e o mandais enforcá-lo por sentença do fiscal?

26- DOM ALFONSO

O sujeito pertence a Veneza, e isso seria declarar guerra à república. Não. Um golpe de punhal vem não se sabe de onde, e não compromete ninguém. O envenenamento seria ainda melhor, mas falhou.

27- RUSTIGHELLO

Então, monsenhor, quereis que eu vá procurar quatro guardas para despachá-lo sem ter que vos sujar?

28- DOM ALFONSO

Meu querido, o senhor Machiavel me diz seguidamente que, nesses casos, o melhor seria que os príncipes resolvessem seus próprios negócios.

29- RUSTIGHELLO

Monsenhor, vem vindo alguém.

30- DOM ALFONSO

Vamos nos esconder atrás dessa parede.

Eles se escondem na sombra, sob o balcão. Aparece Máffio vestido para festa, que chega cantarolando e vai bater na porta de Gennaro.

CENA 2

MÁFFIO e GENNARO. DOM ALFONSO E RUSTIGHELLO, escondidos.

1-MÁFFIO

Gennaro! *A porta abre-se, Gennaro aparece.*

2- GENNARO

És tu, Máffio? Queres entrar?

3- MÁFFIO

Não. Tenho duas palavras para trocar contigo. Decididamente, tu não vens essa noite cear conosco na casa da princesa Negroni?

4- GENNARO

Eu não fui convidado.

5-MÁFIO

Eu te apresentarei.

6- GENNARO

Há uma outra razão. Tenho que te dizer. Eu parto.

7- MÁFFIO

Como, tu partes?

8- GENNARO

Em quinze minutos.

9- MÁFFIO

Por quê?

10- GENNARO

Eu te contarei em Veneza.

11- MÁFFIO

Coisas do amor?
(p.117)

12- GENNARO

Sim, Coisas do amor.

13- MÁFFIO

Tu ages mal comigo, Gennaro. Fizemos um juramento de não nos deixarmos jamais, de sermos inseparáveis, de sermos irmãos, e agora tu partes sem mim.

14- GENNARO

Vem comigo!

15- MÁFFIO

Melhor, tu vem comigo! – Vale mais a pena passar a noite com belas mulheres e alegres convidados ao redor de uma mesa do que na estrada entre bandidos e precipícios.

16- GENNARO

Nesta manhã não estavas tão seguro sobre a tua princesa Negroni.

17- MÁFFIO

Eu me informei. Jeppo tinha razão. É uma mulher charmosa e de ótimo humor, e que ama os versos e a música, é tudo. Vem comigo.

18- GENNARO

Eu não posso.

19- MÁFFIO

Partir na noite escura! Queres ser assassinado?

20- GENNARO

Fique tranqüilo. Adeus. E bom divertimento.

21- MÁFFIO

Gennaro, meu irmão, tenho um mau pressentimento com a tua viagem.

22- GENNARO

Máffio, meu irmão, eu tenho um mau pressentimento com a tua ceia.

23- MÁFFIO

Se te acontecesse uma desgraça sem que eu estivesse lá.

24- GENNARO

Quem sabe se eu não me reprenderei amanhã por te deixar esta noite?

(p.118)

25- MÁFFIO

Escuta, decididamente, nós não nos separaremos. Cada um cede um pouco de cada lado. Tu vens comigo essa noite na casa da Negroni e, amanhã, na primeira hora do dia, nós partiremos juntos. O que é que tu dizes?

26- GENNARO

Vamos, é preciso que eu te conte, Máffio, os motivos da minha súbita partida. Tu vais julgar se tenho razão.

Ele pega Máffio à parte e lhe fala na orelha.

27- RUSTIGHELLO, *sobre o balcão, fala baixo a Dom Alfonso.*

Atacamos, senhor ?

28- DOM ALFONSO

Não, vejamos como termina essa história.

29- MÁFFIO, *rindo depois do que Gennaro lhe conta.*

Queres mesmo que eu te diga, Gennaro? Tu és muito ingênuo. Não há nessa história toda nem veneno, nem contraveneno. Comédia pura. A Lucrecia está perdidamente apaixonada por ti, e quis te fazer acreditar que te salvava a vida, esperando que passasses lentamente do reconhecimento ao amor. O duque é um bom homem, incapaz de envenenar ou de assassinar quem quer que seja. Aliás, tu salvaste a vida do seu pai, e ele sabe. A duquesa quer que tu partas, está bem. Seu romance se desenrolará, de fato, mais tranquilamente em Veneza que em Ferrara. O marido a constringe um pouco. Quanto à ceia da princesa Negroni, ela será deliciosa. Tu virás. Que diabo! É preciso, no entanto, raciocinar um pouco e não exagerar. Tu sabes que eu sou prudente e sensato. Sabemos que houve duas ou três ceias famosas onde os Borgias envenenaram, com bom vinho, alguns dos seus melhores amigos, mas isso não é motivo para se deixar de cear. Isso não é motivo para sempre se ver veneno no admirável vinho de Siracusa, nem para se ver uma Lucrecia Borgia por trás de todas as belas princesas da Itália. Isso tudo são espectros e futilidades. Nesse caso, somente as crianças de peito estariam seguras daquilo que bebem, e poderiam cear tranquilamente. Por Hércules, Gennaro. Sois criança ou sois homem? Retornas à ama de leite ou vens cear?

(p. 119)

30- GENNARO

De fato, há qualquer coisa de estranho em fugir assim à noite. Pareço um homem que está com medo. Além disso, se há perigo em ficar, eu não devo deixar Máffio sozinho. O que será, será. É uma escolha como qualquer outra. Está dito. Tu me apresentarás à princesa Negroni. Eu vou contigo.

31- MÁFFIO, *pegando-lhe a mão.*

Viva Deus! Este é um amigo!

Eles saem. Vê-se distanciarem-se em direção ao fundo da praça. Dom Alfonso e Rustighello saem do seu esconderijo.

32- RUSTIGHELLO, *com a espada desembainhada.*

Que esperais, senhor? São somente dois. Atacai o vosso homem. Eu me encarrego do outro.

33- DOM ALFONSO

Não, Rustighello. Eles cearão na casa da princesa Negroni. Se estou bem informado...

Ele se interrompe e parece meditar por um instante. Depois começa a rir.

Por Deus! Isso seria ainda melhor, de fato, uma agradável aventura. Esperaremos por amanhã.

Eles entram no palácio.

ATO III

EMBRIAGADOS MORTOS

Uma sala magnífica do palácio Negroni. À direita, uma porta camuflada. No fundo, uma grande e larga porta com dois batentes. No meio, uma mesa magnificamente servida à moda do século XVI. Pequenos pajens negros, vestidos com brocados de ouro, circulam em torno. No momento em que se levanta a tela, há quatorze convidados na mesa, Jeppo, Máffio, Ascânio, Oloferno, Dom Apóstolo, Gennaro e Gubetta, e sete jovens mulheres, belas e galantemente vestidas. Todos bebem e comem, rindo às gargalhadas, exceto Gennaro, que parece pensativo e silencioso.

(p.120)

CENA I

JEPPPO, MÁFFIO, ASCÂNIO, OLOFERNO, DON APOSTOLO, GUBETTA, GENNARO, MULHERES, PAJENS.

1- OLOFERNO, *com o copo na mão.*

Viva o vinho de Xerez! Xerez de la Frontera é uma cidade do paraíso.

2- MÁFFIO, *com o copo na mão.*

O vinho que bebemos vale mais que as histórias que nos contas, Jeppo.

3- ASCÂNIO

Quando bebe, Jeppo tem a mania de contar histórias.

4- DOM APÓSTOLO

Outro dia, foi em Veneza, na casa do sereníssimo doge Barbarigo; hoje, em Ferrara, na casa da divina princesa Negroni.

5- JEPPO

Outro dia, era uma história lúgubre; hoje, é uma história engraçada.

6- MÁFFIO

Uma história engraçada, Jeppo! Como pode Dom Siliceo, belo cavaleiro de trinta anos, que tendo perdido seu patrimônio no jogo, esposa a riquíssima marquesa Calpúrnia, com quarenta e oito primaveras. Pelo corpo de Baco! Achais isso engraçado!

7- GUBETTA

É triste e comum. Um homem arruinado que esposa uma mulher em ruínas. Coisas que se vêem todos os dias.

Ele começa a comer. De vez em quando, alguns se levantam da mesa e vem falar no proscênio, enquanto a orgia continua.

8- A PRINCESA NEGRONI, à Máffio, mostrando Gennaro.

Conde Orsini, tendes aí um amigo que me parece bastante triste.
(p.121)

9- MÁFFIO

Ele é sempre assim, senhora. Deveis perdoar-me por tê-lo trazido sem ser convidado. É meu irmão de armas. Ele me salvou a vida no assalto de Rimini. Eu recebi um golpe de espada destinado a ele, no ataque à ponte de Vicença. Jamais nos separamos. Vivemos juntos. Um cigano nos fez uma previsão de que morreríamos no mesmo dia.

10- A NEGRONI, rindo.

E ele vos disse se seria de noite ou de manhã?

11- MÁFFIO

Ele nos disse que seria de manhã.

12- A NEGRONI, rindo mais alto.

Vosso cigano não sabia o que dizia. – E vós gostais muito desse jovem?

13- MÁFFIO

Tanto quanto um homem pode gostar de outro.

14- A NEGRONI

Está bem! Vós vos bastais um ao outro. São felizes.

15- MÁFFIO

A amizade não completa o coração, senhora.

16- A NEGRONI

Meu Deus! E o que completa o coração?

17- MÁFFIO

O amor.

18- A NEGRONI

Tendes o amor sempre na boca.

19- MÁFFIO

E vós, nos olhos.

20- A NEGRONI

Sois um homem singular.
(p.122)

21- MÁFFIO

Sois uma bela mulher! *Ele lhe pega pela cintura.*

22- A NEGRONI.

Conde Orsini, deixai-me!

23- MÁFFIO

Deixai-me beijar vossa mão?

24- A NEGRONI.

Não! *Ela lhe escapa.*

25- GUBETTA, *abordando Máffio.*

Estais vos saindo bem com a princesa.

26- MÁFFIO

Mas ela me diz sempre não.

27- GUBETTA

Na boca de uma mulher, o Não é o irmão mais velho do Sim.

28- JEPPO, *surpreendendo Máffio.*

O que tu achas da princesa Negroni?

29- MÁFFIO

Adorável. Entre nós, ela começa a arranhar furiosamente meu coração.

30- JEPPO

E a sua ceia?

31- MÁFFIO

Uma perfeita orgia.

32- JEPPO

A princesa é viúva.

33- MÁFFIO

Vê-se bem pela sua alegria!

34- JEPPO

Eu espero que não estejas mais desconfiado da ceia?
(p.123)

35- MÁFFIO

Como poderia? Eu estava louco.

36- JEPPO, *à Gubetta.*

Podeis acreditar, senhor de Belverana, que Máffio estava com medo de cear na casa da princesa?

37- GUBETTA

Medo? – Por quê?

38- JEPPO

Porque o palácio Negroni é vizinho ao palácio Borgia.

39- GUBETTA

Ao diabo os Borgia! – Bebamos!

40- JEPPO, *baixo à Máffio.*

O que eu gosto nesse Belverana é que ele não gosta dos Borgia.

41- MÁFFIO, *baixo.*

De fato, ele não perde uma oportunidade de lhes mandar ao diabo de um jeito bem particular. No entanto, meu caro Jeppo...

42- JEPPO

Então!

43- MÁFFIO

Estou observando esse pretense espanhol desde o início da ceia. Ele, até agora, bebeu somente água.

44- JEPPO

Eis as suspeitas que te atormentam, meu amigo Máffio. O vinho te faz bater de novo na mesma tecla.

45- MÁFFIO

Talvez tenhas razão. Eu estou louco.

46- GUBETTA

Voltando e olhando Máffio da cabeça aos pés.

Sabeis, senhor Máffio, que fostes talhado para viver noventa anos, e que vos pareceis com um avô meu, que viveu essa idade, que se chamava (p.124) como eu Gil-Basilio-Fernan-Ireneo-Felipe-Frasco-Frasquito conde de Belverana?

47- JEPPO, *baixo à Máffio.*

Eu espero que agora não duvides mais que ele seja espanhol. Ele tem pelo menos vinte nomes de batismo. – Que litania, senhor de Belverana!

48- GUBETTA

Ai de mim! Nossos parentes têm o costume de dar-nos mais nomes no batismo que dinheiro no casamento. Mas do que eles riem lá?

À parte. No entanto, é preciso que as mulheres tenham um pretexto para irem embora. O que fazer?

Ele volta a sentar-se na mesa.

49- OLOFERNO, *bebendo.*

Meus senhores! Por Hércules! Eu jamais passei noite mais deliciosa. Senhoras, provai desse vinho. Ele é mais doce que o vinho de Lacrima-Christi, e mais ardente que o vinho de Chipre. É o vinho de Siracusa, meus senhores!

50- GUBETTA, *comendo.*

Ao que parece, Oloferno está embriagado.

51- OLOFERNO

Senhoras, é preciso que eu vos diga alguns versos que acabo de fazer. Eu gostaria de ser um poeta melhor do que já sou para celebrar essa admirável festa.

52- GUBETTA

E eu, eu gostaria de ter mais dinheiro do que já tenho, para dar igualmente aos meus amigos.

53- OLOFERNO

Nada é tão doce quanto cantar uma bela mulher, e uma boa refeição.

54- GUBETTA

Mais doce ainda é beijar a primeira e degustar a segunda.

55- OLOFERNO

Sim, eu gostaria de ser poeta. Eu gostaria de poder ascender ao céu. Eu gostaria de ter asas...
(p.125)

56- GUBETTA

Asas de faisão no prato.

57- OLOFERNO

No entanto, direi meu soneto.

58- GUBETTA

Pelos diabos, senhor Marquês Oloferno Vitellozzo! Eu vos dispenso de ler vosso soneto. Deixai-nos beber!

59- OLOFERNO

Vós me dispensais de vos dizer meu soneto?

60- GUBETTA

Como eu dispenso os cachorros de me morderem, o papa de me benzer, e os pedestres de me jogarem pedras.

61- OLOFERNO

Deus! Vós me insultais, eu creio, senhor o pequeno espanhol.

62-GUBETTA

Eu não vos insulto, grande colosso de italiano que sois. Eu recuso minha atenção ao vosso soneto. Nada de mais. Minha garganta tem mais sede do vinho de Chipre que as minhas orelhas de poesia.

63- OLOFERNO

Vossas orelhas, senhor castelhano ralado, eu as pregarei com os calcanhares!

64- GUBETTA

Sois um patife! Alguém já viu um grosseirão desses? Embriagar-se de vinho de Siracusa e comportar-se como se estivesse bêbado de cerveja?

65- OLOFERNO

Pela morte de Deus, eu vos cortarei em quatro partes!

66- GUBETTA, *trinchando um faisão.*

Não vos direi o mesmo. Eu não trincho aves tão grandes como vós. Senhoras, posso oferecer-vos desse faisão.

(p.126)

67- OLOFERNO, *precipitando-se com uma faca.*

Por Deus! Eu vou estripar esse patife, mesmo que ele seja mais nobre que o imperador!

68- AS MULHERES, *levantam-se da mesa.*

Céus! Eles vão lutar!

69- OS HOMENS

Devagar, Oloferno!

Eles desarmam Oloferno que quer se jogar sobre Gubetta. Durante esse tempo, as mulheres desaparecem pela porta lateral.

70- OLOFERNO, *debatendo-se.*

Corpo de Deus!

71- GUBETTA

Vossa rima em Deus é tão rica, meu caro poeta, que colocastes as damas em fuga. Sois um notável desajeitado.

72- JEPPO

Isso é verdade. Que diabo é feito delas?

73- MÁFFIO

Ficaram com medo. Faça que ameaça, dama em fuga se faça.

74- ASCÂNIO

Ah! Elas vão voltar.

75- OLOFERNO, *ameaçando Gubetta.*

Amanhã eu te encontrarei, meu pequeno Belverana do demônio!

76- GUBETTA

Amanhã, com prazer!

Oloferno vai sentar-se cambaleando e ofendido. Gubetta estoura de rir.

Este imbecil! Colocar em fuga as mais lindas mulheres de Ferrara com uma faca encravada num soneto! Irritar-se por causa de um verso! Eu creio que ele tem asas. Não é um homem, é um filhote de ganso. Eu acho que ele se empoleira, que deve dormir sobre uma pata só, esse Oloferno!

(p.127)

77- JEPPO

Bem, bem, façam a pazes, senhores. Amanhã de manhã, gentilmente, vós podereis vos esgoelar. Por Júpiter, vós lutareis como fidalgos, com espadas, e não com facas.

78- ASCÂNIO

A propósito, o que é feito de nossas espadas?

79- DOM APÓSTOLO

Esqueceis que nos fizeram deixar na antecâmara.

80- GUBETTA

E a precaução foi boa, de outro modo teríamos duelado diante das senhoras; o que faria corar as flamengas de Flandres, embriagadas de tabaco!

81- GENNARO

De fato, uma boa precaução!

82- MÁFFIO

Por Deus, meu irmão Gennaro! Essa é a primeira palavra que tu dizes desde o início da ceia, e tu não bebes! Porventura, Gennaro, sonhas com a Lucrecia Borgia? Decididamente, tu tens algum romance com ela! Não digas que não.

83- GENNARO

Sirva-me, Máffio! Eu não abandono mais meus amigos à mesa.

84- UM PAJEM NEGRO, *duas jarras na mão.*

Vinho de Chipre ou vinho de Siracusa, meus senhores?

85- MÁFFIO

O melhor. O vinho de Siracusa. *O pajem negro enche todos os copos.*

86- JEPPPO

Maldito seja Oloferno! Será que as senhoras não vão voltar?

Ele vai sucessivamente às duas portas.

Ambas as portas estão fechadas por fora, senhores.

(p.128)

87- MÁFFIO

Não ireis agora ter medo também, Jeppo! É muito simples. Elas não querem que nós as sigamos.

88- GUBETTA

Bebamos, meus senhores. *Eles chocam os copos.*

89- MÁFFIO

À tua saúde, Gennaro! E que tu possas, logo, reencontrar tua mãe!

90- GENNARO

Que Deus te ouça!

Todos bebem, exceto Gubetta, que joga seu vinho sobre o ombro.

91- MÁFFIO, *baixo à Jeppo.*

Desta vez, Jeppo, eu vi bem.

92- JEPPO, *baixo*

O quê?

93- MÁFFIO

O espanhol não bebeu.

94- JEPPO

E então?

95- MÁFFIO

Ele jogou seu vinho sobre o ombro.

96- JEPPO

Ele está bêbado, e tu também.

97- MÁFFIO

É possível.

98- GUBETTA

Um brinde, senhores! Eu vos cantarei uma canção para brindar que vale mais que o soneto do Marquês Oloferno. Eu juro pelo bom crânio de meu velho pai que não fui eu quem fez essa canção, tendo em vista que não sou poeta, e que não tenho o espírito bastante galante para fazer se bicar duas rimas em busca de uma idéia. Eis aqui minha canção. Ela é endereçada ao (p.129) senhor São Pedro, célebre porteiro do paraíso, e tem por assunto esse pensamento sofisticado de que o céu do bom Deus pertence àqueles que bebem.

99- JEPPO, *baixo à Máffio.*

Ele está mais que embriagado, ele está borracho.

100- TODOS, *exceto Gennaro*.

A canção! Queremos a canção!

101- GUBETTA *cantando*.

Saint Pierre, ouvre ta porte
 Au buveur qui t'apporte
 Une voix pleine et forte
 Pour chanter: *Domino!*⁴

102- TODOS, *em coro, exceto Gennaro*.

*Glória Domino!*⁵

103- GUBETTA

Au buveur, joyeux chantre,
 Qui porte um si gros ventre
 Qu'on doute, lorsqu'il entre,
 S'il est homme ou tonneau.⁶

104- TODOS EM CORO

Glória Domino!

Eles chocam seus copos rindo às gargalhadas. Súbito, escutam-se vozes distantes que cantam num tom lúgubre.

105- VOZES *de fora*.

*Sanctum et terribile nomen ejus. Initium sapientiae timor Domini.*⁷

106- JEPPO, *rindo mais ainda*.

Escutem, senhores! Corpo de Baco! Enquanto cantamos para o brinde, o eco canta de vésperas.

107- TODOS

⁴Optamos em deixar as canções em Francês por não podermos contemplar o sentido sem perder a rima e a métrica. A tradução que é apresentada em notas de rodapé diz respeito à semântica.

Santo Pai, abra tua porta
 Ao bebedor que te aporta
 Uma voz plena e forte
 Para cantar: Senhor!

⁵ *Glória Senhor!*

⁶ Ao bebedor, alegre cantor,
 Que leva um tão grande ventre
 Que se duvida quando entra,
 Se é homem ou tonel.

⁷ *Santo e temível é seu nome. O temor do Senhor é o começo da sabedoria.*

Escutemos.

108- VOZES, *de fora, um pouco mais próximas.*

*Nisi Dominus custodierit civitatem, frustra vigilat qui custodit eam.*⁸

Todos estouram de rir.

(p.130)

109- JEPPO

Canto em uníssono puro.

110- MÁFFIO

Alguma procissão que passa.

111- GENNARO

À meia noite! Parece-me um pouco tarde.

112- JEPPO

Continua, senhor de Belverana.

113- VOZES *de fora, que se aproximam cada vez mais.*

*Óculos habent, et non videbunt. Nares habent, et non odorabunt. Aures habent, et non audient.*⁹

Todos riem cada vez mais forte.

114- JEPPO

Esses monges são uns gritões!

115- MÁFFIO

Olha, Gennaro. As lâmpadas estão se apagando. Daqui a pouco, estaremos no escuro.
As lâmpadas enfraquecem, como se não tivessem mais óleo.

116- VOZES, *de fora, mais perto.*

*Manus habent, et non palpabunt. Pedes habent, et non ambulabunt. Non clamabunt in gutture suo.*¹⁰

⁸ *Se o Senhor não guardou a sua cidade, ele vela em vão aquele que a guarda.*

⁹ *Eles têm olhos e eles não verão. Eles têm narizes e eles não sentirão. Eles têm orelhas e eles não escutarão.*

¹⁰ *Eles têm mãos e eles não tatearão. Eles têm pés, e eles não caminharão. O grito ficará na garganta.*

117- GENNARO

Parece-me que as vozes estão se aproximando.

118- JEPPPO

Parece que a procissão está, nesse momento, atrás das janelas.

119- MÁFFIO

São preces aos mortos.

120- ASCÂNIO

De certo é algum funeral.

121- JEPPPO

Bebamos à saúde daquele que será enterrado.
(p.131)

122- GUBETTA

Sabe-se lá se não serão vários?

123- JEPPPO

Está bem, à saúde de todos!

124- DOM APÓSTOLO, *a Gubetta*.

Bravo! – Continuemos, da nossa parte, nossa invocação a São Pedro.

125- GUBETTA

Falai, então, mais polidamente. Dizemos: ao senhor São Pedro, honorável porteiro e ajudante de carcereiro patenteado do paraíso.

Ele canta.

Si les saints ont des trognes,
Ton ciel est aux ivrognes
Qui n'ont d'autres besognes
Que de boire aux chansons!¹¹

126- TODOS

¹¹ Se os santos têm os rostos rosados,
Teu céu é dos bêbados
Que não tem outra necessidade
Que beber com canções!

Que de boire aux chansons!

127- GUBETTA

Si la mer de Cocagne
Qui bagne ta campagne
Est faite en vin d'Espagne,
Change-nous em poissons!¹²

128- TODOS

Chocando seus copos com grandes risadas.

Change-nous em poissons!

A grande porta do fundo abre-se silenciosamente em toda a sua extensão. Vê-se atrás uma grande sala decorada em negro, iluminada por algumas tochas, com uma grande cruz de prata ao fundo. Uma longa fila de penitentes brancos e negros, dos quais só se vêem os olhos pelos buracos dos capuzes, cruz na cabeça e tocha na mão, entram pela grande porta cantando alto e com um tom sinistro:

De profundis clamavi ad te, Domine.¹³

Depois eles vêm se acomodar em silêncio dos dois lados da sala, e ficam ali imóveis como estátuas, enquanto os jovens fidalgos os olham perplexos.
(p.132)

129- MÁFFIO

O que quer dizer isso?

130- JEPPPO, *esforçando-se para rir.*

É uma gozação. Eu aposto meu cavalo contra um porco, e meu nome Liveretto contra o nome Borgia, que são nossas charmosas condessas que estão disfarçadas dessa maneira para nos testar, e que se levantarmos um desses capuzes ao azar, encontraremos embaixo a figura fresca e maliciosa de uma linda mulher. Vejamos.

Ele levanta rindo um dos capuzes, e fica petrificado ao ver o rosto lívido de um monge que permanece imóvel, com a tocha na mão e os olhos baixos. Ele deixa cair o capuz e recua.

Isso começa a parecer estranho!

131- MÁFFIO

¹² Se o mar de Cocanha
Que banha tua campanha
É feito do vinho d'Espanha,
Transforme-nos em peixes

¹³ Das profundezas do abismo eu gritei em direção a ti, senhor.

Eu não sei por que meu sangue congela nas veias.

132- OS PENITENTES, *cantando com uma voz estridente.*

*Conquassabit capira in terra multorum!*¹⁴

133- JEPPO

Que emboscada horrível! Nossas espadas! Onde estão nossas espadas? Ah, meus senhores, estamos na casa do demônio.

CENA 2

OS MESMOS, LUCRÉCIA.

1- LUCRÉCIA

Aparecendo de repente, vestida de negro, na porta.
Vocês estão na minha casa!

2- TODOS,

Exceto Gennaro que observa tudo num canto da cena, onde Lucrecia não o vê.

Lucrecia Borgia!

3- LUCRÉCIA

Há alguns dias, todos vós que estais aqui, (p.133) triunfaram sobre meu nome. Hoje, vós o dizeis com medo. Sim, podeis olhar-me com vossos olhos fixos de terror. Sou eu mesma, senhores. Eu venho vos anunciar uma nova: estão todos envenenados, meus senhores, e não há um de vós aqui que tenha ainda uma hora de vida. Não vos movais. A sala ao lado está cheia de guardas. Agora é a minha vez de falar alto e de vos esmagar a cabeça com o calcanhar! – Jeppo Liveretto, vá reencontrar teu tio Vitelli que mandei apunhalar nos porões do Vaticano! Ascânio Petrucci, vá reencontrar teu primo Pandolfo, que assassinei para lhe roubar a cidade! Oloferno Vitellozzo, teu tio te espera, sabes bem, Iago d' Appiani, que eu envenenei numa festa! Máffio Orsini, vá falar de mim no outro mundo ao teu irmão de Gravina, que mandei estrangular enquanto dormia! Apóstolo Gazella, tu dizes que eu mandei decapitar teu pai Francisco Gazella, que mandei degolar teu primo Alfonso d' Aragon; vá reencontrá-los. – Pela minha alma! Vocês me deram um baile em Veneza, e eu retribuo com uma ceia em Ferrara. Festa por festa, meus senhores!

4- JEPPO

¹⁴ *Ele quebrará a cabeça de um grande número sobre a terra.*

É um duro despertar, Máffio!

5- MÁFFIO

Pensem em Deus!

6- LUCRÉCIA

Ah, meus amigos do último carnaval! Vocês não esperavam por isso? Por Deus, parece que me vingo. Que dizeis, senhores? Quem aqui entende de vingança? Eu creio que isso não foi nada mal para uma mulher!

Aos monges.

Meus padres, podeis conduzir esses nobres à sala vizinha que está preparada para a confissão, e aproveiteis os poucos instantes que lhes restam para salvar aquilo que ainda pode ser salvo em cada um deles. – Meus senhores, aqueles que entre vós possuem almas, avisem. Fiquem tranqüilos. Elas estão em boas mãos. Esses honestos padres são monges regulares de Santo Sexto, aos quais nosso Santo Padre o papa permitiu me assistirem em ocasiões como essa. Mas não só da vossa alma eu tive cuidado, também pensei nos vossos corpos. Vejam!

Aos monges que estão diante da porta dos fundos.

Com licença um pouco, meus padres, para que esses senhores vejam.

Os monges afastam-se e deixam ver cinco caixões, cada um coberto com um pano negro, enfileirados diante da porta.

O número é preciso. São cinco. Ah! Rapazes! Vocês arrancaram as entranhas de uma mulher infeliz, e pensaram que ela não se vingaria! Esse é o teu caixão, Jeppo. Máffio, esse é o teu. Oloferno, Apóstolo, Ascânio, esses são os seus!

7- GENNARO

Que ela não viu até então, dando um passo.

É preciso um sexto, senhora.

8- LUCRÉCIA

Céu! Gennaro!

9- GENNARO

Em pessoa.

10- LUCRÉCIA

Saiam todos daqui. Deixem-nos a sós. Gubetta, não importa o que aconteça, o que se possa escutar lá de fora do que se passar aqui, que ninguém entre!

12- GUBETTA

É suficiente.

Os monges saem em procissão, levando com eles os cinco senhores cambaleantes e perturbados.

CENA 3

GENNARO, LUCRÉCIA

Há apenas algumas lâmpadas agonizantes no apartamento. As portas estão fechadas. Lucrécia e Gennaro ficam a sós e se entreolham alguns instantes em silêncio, como se não soubessem por onde começar.

1- LUCRÉCIA, *falando a si mesma.*

É Gennaro!

2- CANTO DOS MONGES *de fora.*

*Nisi Dominus aedificaverit domum, in vanum laborant qui aedificant eam.*¹⁵

3- LUCRÉCIA

Outra vez, Gennaro! Sempre vós sob os golpes que dou! Deus do céu! Como vos envolvestes nisso?

4- GENNARO

Eu desconfiava de tudo.

5- LUCRÉCIA

Estais envenenado mais uma vez. Morrereis em um instante!

6- GENNARO

Se eu quiser. Ainda tenho o contra-veneno.

7- LUCRÉCIA

Ah, sim! Deus seja louvado!

8- GENNARO

Uma palavra, senhora. Sois entendida nessas questões. Há bastante elixir nesse frasco para salvar a vida dos senhores que vossos monges acabam de conduzir para a tumba?

9- LUCRÉCIA, *examinando o frasco.*

¹⁵ *Se o senhor não edificou a casa, eles trabalham em vão aqueles que o edificam.*

É apenas o suficiente para vós, Gennaro!

10- GENNARO

Não podeis conseguir um outro com urgência?

11- LUCRÉCIA

Eu vos dei tudo o que eu tinha.

12- GENNARO

Está bem.

13- LUCRÉCIA

Que fazeis, Gennaro? Apressai-vos. Não brinqueis com coisas tão terríveis. Nunca é cedo o bastante para se beber um antídoto. Bebei, em nome do céu! Meu Deus! Que imprudência fazeis. Colocai (p.136) vossa vida em segurança. Eu vos farei sair do palácio por uma porta secreta que conheço. Tudo pode ser salvo ainda. É noite. Logo estareis a cavalo e amanhã de manhã, longe de Ferrara. Não é que fazemos coisas que vos espantam? Bebei e partamos. É preciso colocar-vos a salvo e viver!

14- GENNARO, *pegando uma faca sobre a mesa.*

Isso significa que ireis morrer, senhora!

15- LUCRÉCIA

Como! Que dizeis?

16- GENNARO

Eu digo que acabastes de envenenar traiçoeiramente cinco fidalgos, meus amigos, meus melhores amigos, pelo céu, e entre eles, Máffio Orsini, o meu irmão de armas, que me salvou a vida em Vicenza, e com o qual divido toda injúria e vingança. Digo que a vossa ação é infame, que é preciso vingar Máffio e os outros, e que ireis morrer.

17- LUCRÉCIA

Terra e céus!

18- GENNARO

Faça a vossa prece, senhora, e seja breve. Eu estou envenenado. Não tenho tempo a perder.

19- LUCRÉCIA

Não pode ser. Ou pode? Gennaro me matar! Seria possível?

20- GENNARO

É a pura realidade, senhora, e eu juro por Deus que no vosso lugar eu me colocaria a rezar em silêncio, com as mãos juntas e de joelhos. Eis aqui uma poltrona que é própria para isso.

21- LUCRÉCIA

Não. Eu vos digo que é impossível. Não, entre os mais terríveis pensamentos que me atravessam o espírito, eu jamais pensaria nisso. Está bem, está bem. Levantai a faca! Esperai Gennaro! Eu tenho uma coisa para vos dizer!
(p.137)

22- GENNARO

Rápido.

23- LUCRÉCIA

Joga longe essa faca, infeliz! Joga, eu te digo! Se tu soubesses... – Gennaro! Sabes quem tu és? Sabes quem eu sou? Tu ignoras o quanto estás ligado a mim. Devo dizer tudo? O mesmo sangue corre nas nossas veias, Gennaro. O teu pai é o duque de Gandia, Jean Borgia.

24- GENNARO

Vosso irmão! Ah! Sois minha tia! Ah, senhora!

25- LUCRÉCIA, *à parte.*

Sua tia!

26- GENNARO

Vosso sobrinho! Então, minha mãe é essa infortunada duquesa de Gandia, que sofre tanto por culpa dos Borgia. Senhora Lucrécia, minha mãe me fala de vós nas suas cartas. Estais entre aqueles parentes desnaturados de que me falava com horror, que mataram meu pai e que inundaram de lágrimas e sangue o seu destino. Ah! Meu dever, agora, é vingar meu pai e salvar minha mãe. Ah! sois minha tia! Eu sou um Borgia! Isso me deixa louco! Escutai-me, senhora Lucrécia, viveste muito tempo, e estais tão coberta de delitos que deveis ter vos tornado odiosa e abominável a vós mesma. Estais cansada de viver, não é verdade? Está bem, é preciso acabar com isso. Nas famílias como as nossas, onde o crime é hereditário e transmite-se, como o nome, de pai para filho, acontece sempre dessa fatalidade concluir-se com um assassinato, um crime em família. Um último crime que lava todos os outros. Um nobre nunca foi censurado por ter cortado um ramo ruim da árvore de sua família. O espanhol Mudarra matou seu tio Rodrigo de Lara por muito menos. Esse espanhol foi elogiado por ter matado seu tio, entendeis, minha tia? – Basta com isso, já se falou muito. Recomendai vossa alma a Deus, se é que credes em Deus e em vossa alma.
(p.138)

27- LUCRÉCIA

Gennaro, por piedade de ti mesmo. Tu és inocente ainda. Não cometa este crime!

28- GENNARO

Um crime! Oh! minha cabeça perturba-se e naufraga. Será um crime? Sim, eu cometeria um crime. Por Deus! Eu sou um Borgia! De joelhos, eu vos digo! minha tia, de joelhos!

29- LUCRÉCIA

Dize, de verdade, o que tu pensas, meu Gennaro? É assim que tu pagas meu amor por ti?

30- GENNARO

Amor! ...

31- LUCRÉCIA

É impossível. Quero te salvar de ti mesmo. Eu vou chamar, vou gritar.

32- GENNARO

Não abrireis essa porta. Não dareis um passo. E quanto aos vossos gritos, eles não podem vos salvar. Não acabastes de ordenar que ninguém entrasse, não importa o que escutassem lá de fora?

33- LUCRÉCIA

Mas é covardia o que fazeis, Gennaro. Matar uma mulher, uma mulher sem defesa. Tendes em vossa alma sentimentos mais nobres do que isso. Escutai-me, tu me matarás depois se quiseres; não me apego mais à vida, mas preciso extravasar meu coração que está cheio de angústia pelo modo como tens me tratado até agora. Tu és jovem, criança, e a juventude é sempre muito severa. Oh! Se eu devo morrer, que não seja pela tua mão. Tu não sabes o quanto isso seria horrível. Aliás, Gennaro, minha hora ainda não chegou. É verdade, eu cometi muitas ações infames, eu sou uma criminosa; e é porque eu sou uma grande criminosa que é preciso me dar o tempo de reconhecer e de me arrepender. Isso é absolutamente preciso, entendes, Gennaro?

(p.138)

34- GENNARO

Sois minha tia. Sois a irmã de meu pai. O que fizestes com a minha mãe, senhora Lucrecia Borgia?

35- LUCRÉCIA

Espera! Meu Deus, eu não posso dizer tudo. E, depois, se eu te dissesse tudo, eu redobriria teu horror e teu desprezo por mim! Escuta-me ainda um instante. Oh! eu queria que tu me recebesses arrependida aos teus pés! Tu me concederias o perdão e a vida, não é? Está bem, queres que eu me torne freira? Queres que eu me feche num claustro? Vejamos, se te dissessem: essa mulher infeliz raspou a cabeça, dorme nas cinzas, cava sua sepultura com as

próprias mãos, reza a Deus noite e dia, não por ela, mesmo sendo preciso, mas por ti; essa mulher faz tudo isso para que um dia tu deites sobre sua cabeça um olhar misericordioso, para que tu deixes cair uma lágrima sobre as feridas vivas em seu coração e em sua alma, para que não lhe digas mais como tu acabas de fazer com essa voz mais severa que a do julgamento final: sois Lucrecia Borgia! Se te dissessem isso, Gennaro, terias coragem de rechaçá-la? Piedade! Não me mates, meu Gennaro. Vivamos os dois, tu para me perdoar, eu, para me arrepender! Tenha compaixão de mim! Tratar assim, sem misericórdia, uma pobre miserável mulher que só pede um pouco de piedade! Piedade! Dá-me a graça da vida! E, depois, veja bem, meu Gennaro, eu o digo por ti, seria verdadeiramente vil, um crime horroroso, um assassinato! Um homem matar uma mulher! Um homem que é o mais forte! Tu não quererás! Não quererás!

36- GENNARO, *titubeante*.

Senhora...

37- LUCRÉCIA

Sim, vejo bem, tenho o meu perdão. Isso se lê nos teus olhos. Oh! Deixe-me chorar aos teus pés!

38- UMA VOZ, *de fora*.

Gennaro!
(p.140)

39- GENNARO

Quem me chama?

40- A VOZ

Meu irmão Gennaro!

41- GENNARO

É Máffio!

42- A VOZ

Gennaro! Estou morrendo! Vingame!

43- GENNARO, *levantando a faca*.

Está dito. Eu não escuto mais nada. Ouvistes, senhora, deves morrer!

44- LUCRÉCIA, *debatendo-se e retendo-lhe o braço*.

Perdão, perdão! Ainda uma palavra!

45- GENNARO

Não!

46- LUCRÉCIA

Perdão! Escuta!

47-GENNARO

Não!

48- LUCRÉCIA

Em nome do céu!

49- GENNARO

Não!

Ele a golpeia.

50- LUCRÉCIA

Ah ! ... tu me mataste! – Gennaro! Eu sou tua mãe!

SUMÁRIO

1	ATO I, AFRONTA SOBRE AFRONTA.....	3
	ATO I, PARTE I, CENA 1.....	3
	ATO I, PARTE I, CENA 2.....	8
	ATO I, PARTE I, CENA 3.....	15
	ATO I, PARTE I, CENA 4.....	16
	ATO I, PARTE I, CENA 5.....	20
	ATO I, PARTE II, CENA 1.....	23
	ATO I, PARTE II, CENA 2.....	26
	ATO I, PARTE II, CENA 3.....	27
	ATO I, PARTE II, CENA 4.....	34
2	ATO II, A DUPLA.....	36
	ATO II, PARTE I, CENA 1.....	36
	ATO II, PARTE I, CENA 2.....	38
	ATO II, PARTE I, CENA 3.....	40
	ATO II, PARTE I, CENA 4.....	42
	ATO II, PARTE I, CENA 5.....	48
	ATO II, PARTE I, CENA 6.....	52
	ATO II, PARTE II, CENA 1.....	56
	ATO II, PARTE II, CENA 2.....	59
3	ATO III, EMBRIAGADOS MORTOS.....	63
	ATO III, CENA 1.....	63
	ATO III, CENA 2.....	77
	ATO III, CENA 3.....	79