

## **Junia Barreto**

Universidade de Brasília

### **A estreia do grotesco na dramaturgia francesa do século XIX. Percalços do drama romântico de Victor Hugo**

Durantes os debates empreendidos por ocasião do Congresso comemorativo dos 25 anos da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, nossa proposta de discussão no seio da mesa que tratou da aproximação entre literatura e teatro, entre texto e representação, teve seu foco de reflexão em torno da primeira dramaturgia do século XIX francês. Trata-se de retomar e de repensar o momento em que se deparam a estabilidade da tradição e o embate provocado pelo anseio de transformação na estética dramática francesa, até então ainda calcada nos moldes clássicos do teatro do século XVII. Tal confronto implicou na introdução da estética do grotesco no campo literário e sua associação ao monstruoso, deflagrada pelas reflexões de Victor Hugo, que reclamava por maior liberdade na arte, pela mistura de gêneros, de estéticas e de tom, o que foi teorizado vigorosamente no prefácio ao drama *Cromwell*<sup>1</sup>, publicado no final de 1827.

Interessa-nos aqui apontar a importância para a construção da concepção do grotesco (a concepção hugoana, mas também a do conceito em si), do primeiro drama do autor levado aos palcos, *Amy Robsart*<sup>2</sup>, encenado em 1828<sup>3</sup>, uma adaptação para o teatro do romance *Kenilworth* (1821)<sup>4</sup>, de Walter Scott. Tal relevância se impõe, apesar da

---

<sup>1</sup> Victor Hugo, “Préface de Cromwell”, *Œuvres Complètes, Critique* (Paris: Robert Laffont, 2002), pp. 01-39.

<sup>2</sup> Victor Hugo, “Amy Robsart”, *Œuvres Complètes, Théâtre I* (Paris: Robert Laffont, 2002), pp. 387-535.

<sup>3</sup> O projeto *Amy Robsart* fora iniciado por Hugo em 1822, quando ele estava então com 20 anos de idade.

<sup>4</sup> Walter Scott, *Kenilworth* (London: Penguin Books, 1999).

nebulosidade que envolve a criação da obra, cuja autoria foi inicialmente escamoteada pelo próprio Hugo; apesar da peça ter fracassado perante o público e a crítica; apesar do pouco interesse que esta suscita na crítica hugoana contemporânea em comparação às obras canônicas do drama romântico ou mesmo às obras do *Théâtre en Liberté*, cujas peças foram escritas durante os anos de exílio.

A estrutura da peça *Amy Robsart* indicava as muitas transformações por vir na dramaturgia francesa. Algumas das características do melodrama moderno se faziam sentir, como a criação de personagens clichês – o traidor, o cúmplice, o pai defensor da honra da filha –, mas Hugo não obedecia aí os devidos “códigos” em sua totalidade. Gêneros considerados “puros” até então, como a tragédia e a comédia, figuravam de forma mesclada no seio da peça.

No início do século XIX perdurava ainda o respeito à regra das três unidades (tempo, lugar e ação) implementada pelo teatro clássico, a fim de manter o espectador concentrado na intriga e assim melhor emocioná-lo e edificá-lo. Boileau, nas trilhas da *Poética* de Aristóteles, havia sacramentado em seu *L’Art Poétique*, de 1674, as regras da dramaturgia clássica<sup>5</sup>.

Mas a *unité de lieu* do teatro clássico, que dizia que toda a ação deveria se desenvolver em um único lugar<sup>6</sup>, não foi estritamente respeitada no drama hugoano. O cenário de *Amy Robsart* acontecia em quartos, salões, prisões, jardins e fontes, alternando espaços fechados

---

<sup>5</sup> No Canto 3º, estrofes 43-46, Boileau afirma:  
*Mais nous, que la raison à ses règles engage,*  
*Nous voulons qu’avec art l’action se ménage ;*  
*Qu’en un lieu, en un jour, un seul fait accompli*  
*Tienne jusqu’à la fin le théâtre rempli.*

In : G. H. F. De Castres, *L’Art poétique de Boileau-Despréaux*, avec des notes explicatives, littéraires et philologiques (Leipzig: Librairie de E. Wengler, Éditeur, 1856), p. 37.

<sup>6</sup> Este lugar poderia variar no interior de um palácio, para a tragédia; ou no interior de uma habitação burguesa, no caso da comédia. A regra clássica da unidade de lugar foi implementada de maneira menos estrita até 1645, podendo a ação se desenvolver em diferentes lugares de um mesmo todo, como em uma cidade, por exemplo. Após 1645, a interpretação de tal unidade vai se estreitar e um lugar único será representado em cena.

e espaços abertos, assim como a zona de pertencimento e de atuação dos personagens, até então intransponíveis na dramaturgia francesa (cada qual deveria permanecer em seu próprio mundo)<sup>7</sup>. As regras de *bienséance* (de decoro) também foram quebradas por Hugo e algumas cenas foram até mesmo consideradas chocantes, assim como o vocabulário, julgado por demais ousado para o espectador.

É possível reconhecer em *Amy Robsart* algumas das estruturas-chave do drama hugoano, como a heroína apaixonada e que dá a vida pelo ser amado, o importante lugar atribuído ao grotesco ou a dupla natureza dos seres e das coisas. Esse lugar de destaque consagrado ao grotesco, alçando-o ao mesmo patamar do sublime (o que é uma *première* na dramaturgia francesa), é o que levará a peça a um estrondoso fiasco. Foi exatamente a estética do grotesco introduzida por Hugo que abalou os conservadores da época e que chocou a maioria dos espectadores, principalmente no que concerne à criação e à introdução do personagem do anão demoníaco Flibbertigibbet, ausente da trama de Scott.

Para entender o impacto do uso do grotesco nos meandros da escritura do texto hugoano e em seguida sua materialização pela via da representação cênica diante dos espectadores do jovem século XIX, se faz necessário compreender como o grotesco insurge no campo literário e como ele ascende à categoria de estética diante do império dominado pelo sublime.

### **Percurso e uso do conceito de grotesco**

O termo grotesco advém, conhecidamente, do uso das palavras italianas *grottesca* e *grottesco*, derivados de *grotta*, designando uma forma de arte ornamental que ganha impulso nos ateliês italianos do

---

<sup>7</sup> A transgressão entre o mundo dos servos e dos senhores permanece no nível da brincadeira, do jogo. O herói das histórias picarescas transita de espaço em espaço, mas não se integra efetivamente em um espaço diverso; ele não consegue ultrapassar as fronteiras estabelecidas. Em *Le Mariage de Figaro*, os servos recusam o assédio do senhor e suas tentativas de entrada em seu mundo. No século XIX, no drama romântico e especialmente no teatro de Hugo, constatamos a passagem do personagem de um espaço para outro, assim como as consequências da transgressão dos obstáculos existentes.

período do Renascimento (desde o fim do século XV), após a descoberta sob os restos das termas de Trajano e das de Titus, por volta de 1480, nas ruínas da *Domus Aurea*<sup>8</sup> (a Casa Dourada), de vestígios pictóricos, uma espécie de pintura ornamental insólita em relação ao classicismo romano.

Os afrescos pintados nas paredes da *Domus Aurea* impressionavam pelo caráter extravagante e livre das pinturas. Eram aí representadas deformidades monstruosas criadas pelo capricho da natureza ou pela fantasia extravagante dos artistas. Assim, o Renascimento exuma e reabilita o universo do insólito, do híbrido e do disforme (uma linguagem pictórica herdada da Antiguidade), que desafia o olhar e cujo objeto provoca, pelo *irrompimento* de perspectivas e a transgressão sistemática dos reinos naturais e genéricos, fazendo do domínio dos *grotescos* a antítese do domínio da representação – com normas definidas pela visão perspectiva do espaço, a distinção e a caracterização de tipos. A força do grotesco estava em englobar todas as formas imaginativas do ornamento que, sofrendo as incessantes influências do Norte-Sul através das gravuras e das viagens dos artistas, conduziu a uma constante superabundância criativa.

Se o abandono progressivo das origens italianas significou a importação decisiva de uma categoria ornamental de base pictórica para a literatura e, ao mesmo tempo, a reformulação periódica de suas modalidades e implicações – indo do grande riso rabelaisiano até ‘o estranho’ das bufonarias contemporâneas –, o grotesco adota por preceito jamais proceder de maneira sucessiva, exclusiva ou estanque, jogando com a saturação, o acúmulo e a simultaneidade de seus próprios efeitos.

Em seguida aos *grotescos* do Renascimento, o grotesco sofre uma extensão linguística e temática, e faz sua passagem do pictural ao literário, sem que haja no entanto uma relação explícita entre grotesco pictural e literário. A noção de grotesco vai então se autonomizar. O primeiro impacto que sofre sua passagem ao domínio literário é de ordem estrutural, pois, em sua representação, o grotesco adota um estilo de narrativa que elevava à condição de princípios a descontinuidade,

---

<sup>8</sup> Palácio concebido e construído pelo imperador romano Nero durante o período que compreende o Grande Incêndio de Roma (64) e seu suicídio (68).

a desarticulação, a fragmentação, a reunião. Considerado como forma de expressão menor, alguns intelectuais, como Montaigne, amante da metáfora pictórica, se deixaram seduzir e inspirar por pinturas fantasiosas e estranhas, os grotescos (*crotesques*)<sup>9</sup>.

Com o tempo, se perde o sentido puramente técnico do grotesco, enquanto determinado tipo de decoração romana tardia (e de um estilo renascentista nela inspirado), e a palavra se transforma em adjetivo, sendo o termo ‘grotesco’ utilizado para designar aquilo que é bizarro, fantástico, extravagante e caprichoso. Em 1694 o *Dicionário da Academia Francesa* normatiza o vocábulo, que passaria à linguagem crítica, em acepção ampliada, muitas vezes associado também ao ridículo, ao absurdo e ao antinatural. As características da representação do grotesco fixam-se então pela monstruosidade, o informe, o híbrido (a mistura de domínios, os reinos animal/humano/vegetal), o fantasioso sem limites, aquilo que às vezes provoca o riso e que tem caráter crítico.

Segue-se uma história de tensão, na qual de um lado se posicionam os guardiães do formalismo, das regras dramáticas de unidade de tempo e lugar, os pretensos donos do gosto; e de outro lado os considerados subversivos, os inventores de um outro tipo de emoção (Shakespeare teria sido o maior dos subversivos).

Em 1748, no prefácio a *Sémiramis*, intitulado *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, Voltaire tece uma apreciação lapidar da peça *Hamlet*, de Shakespeare, reduzindo-a a uma sucessão de ofensas ao bom gosto. Em seu *William Shakespeare*, Victor Hugo reproduz partes da carta XVIII das *Lettres philosophiques* de Voltaire, na qual o autor do Século das Luzes desqualifica a cena dos coveiros de *Hamlet*, utilizando a expressão “essas bobagens” e conclui dizendo que as peças de Shakespeare, em seu conjunto, eram “farsas monstruosas intituladas

---

<sup>9</sup> Nos *Essais* (Livre I, ch. XXVIII, “De l’amitié”), em 1580, Montaigne fala de proporção e desproporção na pintura. Ele assim escreve sobre um pintor: « (...) et le vide tout autour, il le remplit de grotesques, qui sont peintures fantasques, n’ayant grâce qu’en la variété et étrangeté. Que sont-ce ici [nos *Ensaïos*] aussi, à la vérité, que grotesques et corps monstrueux, rapiécés de divers membres, sans certaine figure, n’ayant ordre, suite, ni proportion que fortuite ? ». In Michel de Montaigne, *Essais* (Paris: Pocket, 1998), p. 107.

tragédias” e que o autor havia “destruído o teatro inglês”<sup>10</sup>. Em 1764, o mesmo Voltaire, que era conhecido como inimigo do dramaturgo inglês, diz que Shakespeare “emociona-nos vivamente apesar de prescindir das regras da decência e da verosimilhança, acumulando uns sobre os outros vinte anos de acontecimentos, misturando o grotesco com o terrível e passando de uma taverna a um campo de batalha e de um cemitério a um trono”<sup>11</sup>.

A referência de Voltaire ao grotesco shakespeariano revela uma designação adequada para efeitos criativos, para um novo tipo inesperado e gerador de catarse. Hugo partiria mais tarde de algo que pairava no espírito de sua época: a celebração dessa antítese, que os italianos chamaram de *disgusto*.

O *disgusto* dos românticos se caracteriza como uma reação às doutrinas moralistas afins com a hegemonia política da burguesia. Ele implica o que alguns chamaram de *sermo humilis*<sup>12</sup> ou mesmo de *grotesco*, mas que poderia ser designado como mau gosto. Implica uma ampliação do conceito de gosto estético, que era largo no século XVIII (com Baumgarten<sup>13</sup>) e depois se estreita um pouco, restringindo-se aos limites da obra de arte.

É com a chegada do romantismo que o grotesco pictórico e literário vão então se confundir e que uma conceituação será melhor delineada. Em 1761, o alemão Justus Möser, influenciado pela *Commedia dell’Arte*<sup>14</sup>, escreve *Arlequim ou a defesa do grotesco cômico*. O grotesco

<sup>10</sup> Victor Hugo, “William Shakespeare”, *Œuvres Complètes, Critique* (Paris: Robert Laffont, 2002), pp. 340-341.

<sup>11</sup> *Apud*, Muniz Sodré e Raquel Paiva, *O Império do Grotesco* (Rio de Janeiro: Mauad, 2002), p. 46.

<sup>12</sup> *Sermo humilis*: discurso simples, terra a terra. Tom de discurso ao qual atribui Erich Auerbach a fundação intelectual da cultura européia, assentada sobre uma fé, uma perspectiva, uma compreensão segundo a qual as verdades mais altas devem ser universalmente compreensíveis, porque expressas em estilo “realista” (o mais baixo da poética clássica – oposto ao sublime, ao idealizado), com simplicidade e paciente submissão a um mistério mais insondável que todos os demais. A sagração do *sermo humilis* deu-se com Santo Agostinho.

<sup>13</sup> Baumgarten entende por estética a ciência que trata do conhecimento sensorial chegando a apreensão do belo e se expressando nas imagens da arte. O belo seria o signo intrínseco do que haveria de verdade na sensação.

<sup>14</sup> Na qual a “mistura” era a tônica do espetáculo: a mistura do erudito (que já aborrecia o público) com os fantasiosos e divertidos elementos das representações populares.

como categoria estética será aí defendido contra as investidas do gosto classicista; defesa que é feita pelo próprio protagonista, que definirá a natureza do grotesco fora da jurisdição do princípio da arte como imitação da bela natureza, longe das normas imperativas do belo e do sublime. O grotesco de Möser também se funde com o cômico, baseado na idéia de que o ridículo da comicidade se funda na necessidade de alegria e hilaridade da alma.

Mas é, sobretudo pela pluma de Hugo, que a conceituação do grotesco enquanto categoria estética será estruturada (não negligenciando as importantes contribuições nos séculos XVIII e XIX, de Friedrich Schlegel, Jean-Paul e Christophe Martin Wieland, entre outros)<sup>15</sup>. No prefácio de seu drama *Cromwell*, espécie de manifesto em nome do idealismo-romântico, Hugo propõe romper com o “bom gosto” da tradição clássica e fundar uma estética capaz de acolher o gênio e mostrar qualidades que fizessem o gosto clássico rebaixar-se face a genialidade, como o extravagante, o feio, o incongruente.

Com um tom teórico-prático, Hugo rejeita qualquer distinção entre gêneros literários, nega as unidades dramáticas (ação, tempo, lugar) e insiste na importância do grotesco no drama, dialogando, quanto à preservação do realismo, com os pontos de vista de Hegel, Goethe e Schlegel (que também, como Hugo, tinham Shakespeare como referência). No *Préface de Cromwell*<sup>16</sup>, Hugo critica as idealizações artísticas, de modo a chocar e a provocar mal-estar, a fim de provar que uma mutação estética estava em curso. Considera aí que o grotesco simplesmente “é”, ora conceito, ora imagem. É o cômico, o feio, o monstruoso, a palhaçada, mas, sobretudo, um novo modo de compreender o fato estético, pois irrompe em qualquer lugar em que a produção simbólica ocorra.

Hugo confronta grotesco e sublime, o belo e o feio, e para tal se apoia em exemplificações do campo literário:

---

<sup>15</sup> Na filosofia e na literatura, diferentes teóricos e escritores no período que vão tratar ou utilizar a noção: L. Sterne, K. F. Flögel, E.T.A. Hoffmann, E. Kant, G. W. F. Hegel, J. W. Goethe, Edgar Allan Poe, etc.

<sup>16</sup> Em português: Victor Hugo, *Do Grotesco e do Sublime* (São Paulo: Perspectiva, 2004).

Se, no meio destas exposições necessárias, e que poderiam ser muito mais aprofundadas, o fio de nossas ideias não se rompeu no espírito do leitor, este compreendeu, sem dúvida, com que poder o grotesco, este germe da comédia, recolhido pela musa moderna, teve de crescer e ampliar-se desde que foi transportado para um terreno mais propício que o paganismo e a epopeia. Com efeito, na poesia nova, enquanto o sublime representará a alma tal qual ela é, purificada pela moral cristã, ele representará o papel da besta humana. O primeiro tipo, livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas; é preciso que possa criar um dia Julieta, Desdémona, Ofélia. O segundo tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiuras. Nesta partilha da humanidade e da criação, é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita; é ele que será alternadamente Iago, Tartufo, Basílio; Polônio, Harpagon, Bartolo; Falstaff, Scapino, Figaro. O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos o feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> *Idem*, pp. 35-36. Em francês: « Si au milieu de ces développements nécessaires, et qui pourraient être beaucoup plus approfondis, le fil de nos idées ne s'est pas rompu dans l'esprit du lecteur, il a compris sans doute avec quelle puissance le grotesque, ce germe de la comédie, recueilli para la Muse moderne, a dû croître et grandir dès qu'il a été transporté dans un terrain plus propice que le paganisme et l'épopée. En effet, dans la poésie nouvelle, tandis que le sublime représentera l'âme telle qu'elle est, épurée para la morale chrétienne, lui jouera le rôle de la bête humaine. Le premier type, dégagé de tout alliage impur, aura en apanage tous les charmes, toutes les grâces, toutes les beautés : il faut qu'il puisse créer un jour Juliette, Desdémona, Ophélie. Le second prendra tous les ridicules, toutes les infirmités, toutes les laideurs. Dans ce partage de l'humanité et de la création, c'est à lui que reviendront les passions, les vices, les crimes ; c'est lui qui sera luxurieux, rampant, gourmand, avare, perfide, brouillon, hypocrite ; c'est lui qui sera tour à tour Iago, Tartuffe, Basile ; Polonius, Harpagon, Bartholo ; Falstaff, Scapin, Figaro. Le beau n'a qu'un type ; le laid en a mille. C'est que le beau, à parler humainement, n'est que la forme considérée dans son rapport le plus simple, dans sa symétrie la plus absolue, dans son harmonie la plus intime avec notre organisation. Aussi nous

Naquele momento do contexto literário e artístico da sociedade francesa, a originalidade de Hugo em meio ao debate de seus contemporâneos se dava através do questionamento do idealismo do belo. Em sua argumentação, ele assim procede em seu prefácio, a partir de dois tempos diversos: primeiramente, ele aí propõe uma história da estética, destacando a relatividade do gosto segundo as eras da humanidade; em seguida, utiliza o modelo shakespeariano para fundar sua teoria do grotesco, que se configura como a invenção mais original do prefácio de *Cromwell*. Hugo parte da ideia, já sugerida por Mme. De Staël, de que a literatura é o reflexo da sociedade e que sua história segue a evolução social – concepções retomadas por muitos autores naquela época.

Hugo faz sua defesa do grotesco, mostrando que o objetivo da arte “moderna” seria a reunião harmoniosa entre o sublime e o grotesco, a favor de uma forma mais elevada de arte, como na obra de Shakespeare. Segundo Rainer Langeler<sup>18</sup>, o grotesco na obra de Shakespeare, enquanto princípio de deformação, pode ser uma manifestação do monstruoso, signo da decadência do homem e de sua associação com o demoníaco.

Hugo pontua que sua concepção do grotesco abarca não só o monstruoso, mas também o bufo:

No pensamento dos Modernos, o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda a parte; de um lado, cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe em redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, a mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda

---

offre-t-il toujours un ensemble complet, mas restreint comme nous. Ce que nous appelons le laid, au contraire, est un détail d'un grand ensemble qui nous échappe, et qui s'harmonise non pas avec l'homme, mais avec la création toute entière. Voilà pourquoi il nous présente sans cesse des aspects nouveaux, mais incomplets. ». In Victor Hugo, “Préface de *Cromwell*”, *Œuvres Complètes, Critique* (Paris: Robert Laffont, 2002), pp. 12-13.

<sup>18</sup> *Apud* Line Cottagnies, « Princes et bouffons. Aspects du grotesque dans le théâtre de Shakespeare » (*Sociétés et Représentations, Le Rire au corps: grotesque et caricature*, 10, 2000), p. 60.

pavorosa do sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego.<sup>19</sup>

Constatamos então que o fenômeno do riso também se instala no cerne da concepção estética do grotesco. Mas nos parece importante assinalar que o riso desencadeia uma equação significativa dentro da concepção do grotesco, que associa a humanidade e a animalidade: Grotesco = Homem # Animal + Riso<sup>20</sup>. O riso grotesco não seria um riso qualquer, posto que se encontraria, de alguma forma, associado ao *mal* ou ao menos àquilo que não se caracteriza como político e moralmente correto, aquilo que é passível de transbordar em crueldade; uma característica tanto do homem quanto do animal. O grotesco implicaria um compromisso do riso e de suas eventuais categorizações estéticas com aquilo que normalmente se considera como cruel, vulgar ou grosseiro.

Em seguida, a conceituação do grotesco não deixou de se diversificar, sem jamais questionar o caráter visual do imaginário grotesco ou o valor seminal das noções fundadoras do excesso, do transbordamento, do estranho e da monstruosidade, que se tornaram emblemáticas do clima cada vez mais sombrio e angustiante da modernidade.

As discussões sobre o grotesco e seus preceitos enquanto categoria estética ganham novo impulso, com o surgimento de dois estudos de peso no campo da teoria literária, inscritos no movimento geral de renovação do pensamento estético do século XX: com Bakhtin, e

---

<sup>19</sup> Victor Hugo, *Do Grotesco e do Sublime*, *op. cit.*, pp. 30-31.

Em francês: « Dans la pensée des modernes, au contraire, le grotesque a un rôle immense. Il y est partout ; d'une part, il crée le difforme et l'horrible ; de l'autre, le comique et le bouffon. Il attache autour de la religion mille superstitions originales, autour de la poésie mille imaginations pittoresques. C'est lui qui sème à pleines mains dans l'air, dans l'eau, dans la terre, dans le feu, ces myriades d'êtres intermédiaires que nous retrouvons tout vivants dans les traditions populaires du moyen-âge; c'est lui qui fait tourner dans l'ombre la ronde effrayante du sabbat, lui encore qui donne à Satan les cornes, les pieds de bouc, les ailes de chauve-souris ». In Victor Hugo, "Préface de Cromwell", *Œuvres Complètes, Critique* (Paris: Robert Laffont, 2002), p. 10.

<sup>20</sup> Muniz Sodré e Raquel Paiva, *O Império do Grotesco* (Rio de Janeiro: Mauad, 2002), p. 62.

seu ensaio sobre *A Cultura Popular na Idade Média e Renascimento* – o contexto de François Rabelais (2010)<sup>21</sup>; e Kayser, e seu ensaio *O Grotesco. Configuração na pintura e na literatura* (2003)<sup>22</sup>. Os dois estudos confluem para a necessidade de realçar a especificidade e a importância da categoria estética do grotesco.

Diante da insuficiência das concepções engendradas anteriormente, surge então a necessidade de formular uma nova percepção teórica. Kayser insistirá sobre três pontos: a *criação* (visão daquele que sonha ou devaneia, visão desencantada da existência, o jogo de máscaras ou a representação caricatural), a *composição* (destaque ao monstruoso como traço mais constante nas expressões do grotesco) e os *efeitos* (de medo ou de riso nervoso, criando um “estranhamento” do mundo, uma sensação de absurdo ou de inexplicável).

As teorias de Kayser complementam em parte a postura de Bakhtin, que insiste principalmente sobre a consideração da criatividade da cultura popular (das festas às formas conviviais das camadas rústico-plebéias). Seu entendimento do fenômeno aponta para o fato de que o mesmo só é possível através da ligação com a cultura popular, pois concebe o corpo grotesco como corpo social, cujo princípio está contido no povo, este continuamente crescendo e se renovando. Para Bakhtin, a principal categoria analítica do grotesco, o realismo grotesco, gira em torno do “corpo grotesco”: uma corporalidade inacabada, aberta às ampliações e transformações (como na figura da mulher grávida). É o corpo da gestação, dos desbordamentos, dos orifícios, dos excrementos e da vitalidade. O corpo grotesco se opõe forçosamente ao corpo clássico. Para ele, a carnavalização amplia a aceção do fenômeno do grotesco, que ganha então foros trans-históricos.

Mas parece-nos importante assinalar que a partir do fim da segunda metade do século XIX haverá um *realargamento* (um desdobramento) do conceito de gosto estético, notadamente com Nietzsche, e seu atestado gosto pelo fisiologismo e pela corporalidade. Para Nietzsche,

---

<sup>21</sup> Obra originalmente publicada em russo, em 1941. Em francês: Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (Paris: Éditions Gallimard, 1970).

<sup>22</sup> Wolfgang Kayser, *Das Groteske, Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (Oldenburg: Gerhard Stalling Verlag, 1957).

o fisiológico é o que determina de modo somático (e por isso fundamental) os homens. Ele vai erigir “o animal da boa consciência” como verdadeiro sujeito da estética. Não se trata de pensar em “belas almas” livres e idealistas, mas sim de tomar o indivíduo também em sua realidade visceral, incluindo explicitamente as vísceras e seus produtos – urina, gases, sucos, excrementos. Há então uma ênfase nas alterações patológicas do corpo em detrimento dos afetos espirituais.

O forte vínculo existente entre humanidade e animalidade revela o incômodo que o homem tem em lidar com o parentesco corporal que possui com os animais, parentesco este que Martin Heidegger considera de natureza unicamente imaginável. Para ele, haveria uma dificuldade vital em se pensar o ser vivo, visto que se apresenta como nosso parente mais próximo. Dessa dificuldade do homem proveria a estranheza das semelhanças representadas no domínio das artes e da literatura. Heidegger entende que as frequentes referências do grotesco às partes baixas do corpo seriam uma derivação do tema da animalidade.

Distinções entre o homem e o animal nos inquietam desde a Antiguidade. Se de um lado alguns filósofos e correntes de pensamento apontam para a inexistência de distinção radical entre o homem e o animal, o logocentrismo filosófico se revela inseparável de uma posição de controle, que implica na tese do animal privado de *logos*, privado do *poder-ter o logos*<sup>23</sup>, como afirma Jacques Derrida, que denuncia tal posição no âmbito da filosofia, transpassando o pensamento de Aristóteles a Jacques Lacan, passando por Descartes, Kant, Heidegger e Émmanuel Lévinas. Para desconstruir essa tradição filosófica, que desde sempre maltratou os animais, violentando-os de imediato ao considerá-los como um conjunto homogêneo em oposição ao homem (dizemos *animal*, no singular, para abarcar todas as espécies, das minhocas ao macacos); a desconstrução, ao multiplicar as diferenças, pretende expor a fragilidade das pretensas fronteiras do que seria ‘próprio’ ao homem e sobre as quais a filosofia acreditou poder fundamentar a oposição entre o homem e o animal. O prolongamento ou o desdobramento das reflexões sobre a estética do grotesco na contemporaneidade, através do tema da corporalidade e da animalidade, não é sem ligação com

---

<sup>23</sup> Jacques Derrida, *L’Animal que donc je suis* (Paris: Galilée, 2006), p. 48.

a descoberta dos *grotescos* no Renascimento, essa arte ornamental composta de desenhos e pinturas que misturavam figuras humanas e animais, por vezes num mesmo corpo.

Recentemente, o filósofo Peter Sloterdijk associou o fenômeno da monstruosidade, o monstruoso – além de considera-lo forma espacial e temporal da modernidade –, às características da própria modernidade, naquilo em que ela se liga ao artificial. Segundo Sloterdijk, o homem vive em universos existenciais marcados pela tecnologia, nos quais as máquinas clássicas e cibernéticas tem papel determinante na sua forma de existir. Interpreta a modernização enquanto *artificialização* e considera que a lei da modernidade estaria no crescente engajamento da artificialidade, em todas as dimensões essenciais da existência humana, inclusive em sua dimensão corporal e estética. É possível então pensar que o grotesco antecipa e se constitui na própria essência do debate filosófico atual. O grotesco teria se universalizado e o homem contemporâneo se reconheceria nele. Anastopoulos considera que o grotesco, após ter sido, durante muito tempo, simples variante decorativa, conseguiu pouco a pouco se impor, entre a jubilação à maneira de Bakhtin e a derrelição, segundo Kayser, como um dos componentes essenciais da estética moderna, na literatura, na pintura, na música e até na publicidade, mas também como um dos raros meios de traduzir a realidade dos dias de hoje, até o termo do trágico.<sup>24</sup>

É esse uso da estética do grotesco, vislumbrada e encampada por Hugo no início do século XIX, que acreditamos estar impressa na primeira representação do drama *Amy Robsart*, peça que advinha de um complicado processo da adaptação de um romance de Scott, mas que já configurava o anseio de transformação estética de Hugo, revelando seu engajamento pela liberdade na arte e renunciando o embate que o autor travaria para desestabilizar os alicerces da tradição clássica no âmbito da literatura francesa.

---

<sup>24</sup> Françoise Susini Anastopoulos (dir.), *Le Grotesque dans la littérature des XIXe et XXe siècles* (Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2008), p. 8.

## **O grotesco em *Amy Robsart***

Defendemos que este drama de Hugo (1828) se constitui como o primeiro exercício dessa liberdade artística que introduz a estética do grotesco no processo criativo da dramaturgia francesa do Século XIX. A peça, escrita ainda na juventude do autor (entre os 20 e os 26 anos) expressa o diálogo entre gêneros (comédia e drama) e estéticas (sublime e grotesco), estas podendo ser identificadas a partir dos grandes temas tratados no texto e representados em cena. No que concerne à expressão do grotesco (tendo como elementos significativos a ironia, o cômico, o ridículo e o disforme) é, sobretudo a partir da representação da monstruosidade (do corpo, da alma), que ele será constituído enquanto contraponto e complementaridade à estética do sublime.

Na visão do público e da crítica da época, a peça falhou devido às muitas inovações propostas por Hugo, à ousadia e aos experimentos inéditos apresentados de uma só vez. Em *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* (1863), Adèle Hugo diz que: “a peça é [foi] horrivelmente mal recebida. Uma onda de insultos acolheu esse Flibbertigibbet realmente excessivo para as pessoas que recusavam qualquer forma de grotesco. Hugo diante do desastre (em 13 de fevereiro de 1828) encarou o problema e nomeou-se autor. Depois, colocou a peça em uma gaveta. Ela só sairia dali postumamente.”<sup>25</sup> Apesar do choque provocado na plateia (com as cenas de reviravolta e as peripécias, a apóstrofe da rainha à espada, o papel envolvente de Amy, o papel alerta do anão Flibbertigibbet, a angústia de uma armadilha aberta em cena), o público jovem aplaudiu, o que apontava para uma nova geração de seguidores de Hugo, uma juventude menos presa aos moldes clássicos e que se mostrava aberta às novas propostas da época.

A caracterização do personagem Flibbertigibbet, criação original de Hugo, chocava já pelo nome, estranho aos ouvidos do público e dado

---

<sup>25</sup> Tradução nossa. Em francês: « La pièce est atrocement mal reçue. Une bordée d’injures accueillit ce Flibbertigibbet vraiment excessif pour des gens qui refusaient tout grotesque. Hugo devant le désastre (13 février 1828) fit front et se nomma. Puis il mit la pièce dans un tiroir. Elle ne ressortit que posthume [...] ». In Victor Hugo, « Amy Robsart », *Œuvres Complètes, Théâtre I* (Paris: Robert Laffont, 2002), p. 1384.

a algumas associações possíveis. Pela associação etimológica poder-se-ia pensar na expressão inglesa “*Fly by the gibbet*”, em português, “voe por entre a forca” ou “voar pela forca”, o que nos remete, nas diferentes traduções, à estética do grotesco. Na língua francesa, *gibbet* significa “patíbulo, no qual se executa os condenados ao enforcamento; instrumento de suplício”<sup>26</sup>, o que confirma a potência negativa e grotesca contida no nome “Flibbertigibbet”. O estranhamento do personagem se dá também a partir da associação ligada à forma, ao corpo, visto que Flibbertigibbet é marcado pelo aspecto grotesco da deformidade física (ele é anão), mas também pela associação à animalidade (aspecto não menos grotesco), ao fantástico e ao cômico, este associado à *Comedia Dell’Arte*. Outros personagens da trama, assim como o próprio Flibbertigibbet, o nomeiam e ele próprio se nomeia de “duende”, “ser bizarro”, “demônio de crina vermelha”, “velho filho do diabo”, “macaco”, “gnomo”, “espírito de salamandra”, “Belzebu em andrajos”, “Arlequim”; um ser com “a agilidade de uma sílfide” e com “chifres negros”.

Flibbertigibbet é um dos muitos personagens que integram a galeria das criaturas grotescas hugoanas. Samia Chahine o nomeia de “bufão profissional” e chama a atenção para o fato de o personagem encerrar a maior parte das variações que Hugo criará em sua obra em torno da figura do bufão. Flibbertigibbet introduz o elemento cômico do grotesco hugoano; de fantástico, ele se humaniza e torna-se ridente.<sup>27</sup>

Além de tantos elementos inovadores e de certa forma excêntricos apresentados por Hugo, o vocabulário por ele utilizado também surpreendeu a plateia:

O que chocou e divertiu em mais alto nível os espectadores de então, não foram tanto as cenas, foram as palavras. É preciso lembrar que *Amy Robsart* foi encenada apenas um ano antes de *Henri III*, vinte meses antes da representação de *Othello*, na qual apenas a palavra *lenço* fez soçobrar Shakespeare. As palavras

<sup>26</sup> Tradução nossa. Em francês: Potence où l’on exécute les condamnés à la pendaison ; instrument de supplice. Dictionnaire électronique *Le Petit Robert de la langue française*, version 2010.

<sup>27</sup> Samia Chahine, *La dramaturgie de Victor Hugo (1816-1843)* (Paris: Éditions A.-G. Nizet, 1971), pp.146-147.

poção, barracão, cozinha, velho espectro, boticário do diabo, e muitas outras, provocaram tempestades de risos e vaias. A frase: *a ovelha caiu na cova do lobo*, deu o golpe final no drama, que terminou em meio a um barulho indescritível.<sup>28</sup>

A estética do grotesco dentro da peça se manifesta, por exemplo, nas instâncias ligadas ao poder, em alguns dos lugares onde este é exercido, como a parte sombria da fortaleza do conde Leicester, ou mesmo a prisão. Manifesta-se também através de sentimentos, como o da ambição, e de personagens a ele associado (a força do amor se opõe à ambição pelo poder, gerando atitudes associadas ao grotesco – mentira, traição, oportunismo); ou na representação da escala hierárquica social, o grotesco manifestando-se nas classes sociais desfavorecidas ou no mau exercício do poder real.

A ambientação da trama é marcada pelo sombrio. O espaço/o lugar hugoano ultrapassa as fronteiras que integram o cenário, transformando-o em figura dramática. As didascálias, numerosas e precisas, descrevem o ambiente de forma minuciosa e, quando necessário, trabalham em função da *mise en place* do grotesco. O “quarto gótico”, no qual está refém o alquimista Alasco, tem uma mesa disforme e “de pés tortos”, e está localizado na parte obscura e escondida do castelo (*Amy Robsart*, A. I, Sc. I), local “inabitável”, e habitado por “corujas” e “sombras”. Aí se chega por uma “torrezinha abandonada”, passando por uma porta “baixa e camuflada”. Tudo no local é disfarçado e oculto, configurando um ambiente de medo e escuridão; estranho, grotesco.

O espaço do drama hugoano é dinamizado e, logo que uma dinâmica intervém, há uma *mise en cause* de um espaço imaginário. São numerosas as imagens espaciais no teatro de Hugo, representadas por metáforas ou comparações de ordem psicológica, social, etc.

---

<sup>28</sup> Tradução nossa. Em francês: « Ce qui avait égayé et choqué au plus haut degré les spectateurs d'alors, ce n'était pas tant les scènes, c'étaient les mots. Il faut se rappeler qu'*Amy Robsart* a été jouée un an juste avant *Henri III*, vingt mois avant la représentation d'*Othello* où le seul mot *mouchoir* fit sombrer Shakespeare. Les mots *potion*, *baraque*, *cuisine*, *vieux spectre*, *apothicaire du diable*, et bien d'autres, soulèvent des tempêtes de rires et de huées. La phrase : *la brebis est tombée dans la fosse du loup*, porta le dernier coup au drame, qui s'acheva au milieu d'un vacarme indescritible ». In Victor Hugo, « *Amy Robsart* », *Œuvres Complètes, Théâtre I* (Paris: Robert Laffont, 2002), pp. 462-463.

Outras estão expressas ou implicitamente inseridas no contexto poético e vão intervir e dinamizar o personagem, assim como estabelecer as coordenadas espaciais deste personagem com o campo no qual evolui (como a ideia de alto e baixo, metáforas que se juntam aos valores metafísicos associados ao grotesco, como o abismo, o inferno – o baixo se caracterizando como o espaço de coisas sórdidas da humanidade: seja no espaço do corpo ou na ideia da alma empreender uma descida ao inferno).

A prisão do castelo de Kennilworth é descrita como “a torre dos calabouços” e existem passagens secretas que levam até ela. Possui apenas uma “saída visível”, que leva até “a galeria dos calabouços”. Existe aí um alçapão, que se abre para uma espécie de abismo partindo do chão. Flibbertigibbet a descreve como um lugar no qual “se penetra por um inquietante corredor, cujo chão parece terrivelmente oco” (*Amy Robsart*, A. III, Sc. VII). Diz que existiria aí uma “passagem secreta” levando diretamente ao laboratório do alquimista Alasco. Nessa “torre dos calabouços”, lugar no qual a própria heroína se encontrará cativa, há uma “porta de ferro”, “uma janela com grades” e “uma cama”; o todo contribuindo para uma caracterização grotesca do espaço dentro da peça.

Os objetos de Hugo são tomados em seu sentido próprio, figurado e metafórico. O espaço teatral não é uma forma vazia e tudo o que ocupa lugar no espaço pode agir, seja um objeto, um ator ou um elemento do cenário. Esses objetos cênicos, suas cores, assim como os elementos do cenário são também agentes da estética do grotesco hugoano.

A cena da morte dos personagens Flibbertigibbet, Alasco e Varney ocorrerá na prisão hostil do castelo, pois estes se encontrarão encurralados entre o abismo e o incêndio produzido por Flibbertigibbet. A morte dos personagens assinala o fim trágico do drama, e as condições de sua *mise à mort* ilustram o grotesco da dramaturgia de Hugo.

Há uma constante distinção de classes sociais dentro da trama. O mundo exposto pelo autor, atestando a herança de Scott, é hierárquico; tanto para quem está no topo, quanto para quem está na base da pirâmide social. Assim, a caracterização altiva esperada pelo expectador para retratar a realeza e, assim, aproximá-la do sublime, surge, em *Amy Robsart*, também imbuída de características do grotesco hugoano. O

exercício do poder da rainha beira o ridículo e o cômico, e o conde Leicester é capaz de arditosas vilanias em sua cega ambição para alcançar o poder real.

É possível perceber que existem ambiguidades na peça ao abordar um mesmo tema. Hugo ora dá poder e importância à monarquia, ora a menospreza. Ora mostra a magnitude daqueles que ocupam o topo da pirâmide social, ora aponta suas falhas. Ora deixa transparecer o amor que emana de um personagem, ora evidencia seus desejos, os mais sórdidos e obscuros. Tal inovação na estética dramatúrgica – a coabitação das estéticas do sublime e do grotesco, a harmonia de contrários –, era por hora incompatível com o gosto do público e da crítica, ainda avessos à estética do grotesco.

Também o amor é apresentado sob a óptica do grotesco – através da falsidade do amor, do embuste e do cinismo das relações – cinismo entre o mestre Alasco e o discípulo Flibbertigibbet, por exemplo. São relações que mais uma vez revelam a ironia, o cômico, o bufo e o disforme dos personagens. O amor da heroína e do conde (Amy e Leicester) é envolto por mentiras, mal entendidos, sentimentos baixos e ambiciosos, que revelam que o conde fora capaz de fazer a amada passar “por mulher de seu valete” diante da rainha e até mesmo de “querer envenená-la” com uma poção. O amor do valete Varney por Amy é inteiramente falso, visando apenas enganar ou obter favores e cargos; transformando-se em ódio e raiva rapidamente. O amor dentro da peça é, em quase todas as suas vertentes, marcado pela tonalidade do grotesco, enquanto gerador de inveja entre os personagens.

A religião também será abordada no drama sob as perspectivas do grotesco hugoano, manifestando-se na falsidade e no ridículo que envolvem o ritual do casamento, que, primeiramente, é feito às escondidas (Amy e o Conde) e, em seguida, é reinventado (o conde não assume seu casamento e é Varney que é apontado como marido de Amy). A instituição do casamento está ironicamente envolta por um aparato bizarro, associado ao embuste e ao inferno, produtor de mentiras e segredos. O grotesco também é expresso nos apelos direcionados a Satã e aos demônios, e na ironia presente a toda invocação de Deus e dos santos. Palavras e expressões divinas são proferidas pelos vilões;

vocábulos diabólicos são mencionados a todo o instante; rituais religiosos são criados por mentiras.

A representação da monstruosidade associada ao grotesco se dá a partir da monstruosidade física do anão Flibbertigibbet, da monstruosidade moral associada ao exercício do poder (o caráter desviante do conde e de seu *valet*) e da monstruosidade gerada pela sociedade (representada pelo falso alquimista Alasco).

A introdução do grotesco em *Amy Robsart* finda por chocar os expectadores (e leitores) do início do século XIX, tornando-se responsável pelo fracasso da peça e, de certa forma, por seu subsequente esquecimento, acrescido do preconceito em torno de sua condição de adaptação teatral, empreendida a partir de um romance de Walter Scott. Mas o papel da peça nos parece portanto fundamental, enquanto representação precursora da estética do grotesco e elemento detonador das discussões teóricas que se seguirão. Advogamos pela função precípua do drama *Amy Robsart* enquanto objeto catártico na preparação do espírito da sociedade francesa do início do século XIX para a estética do drama romântico (expectadores, críticos e intelectuais), que se consolidará alguns anos mais tarde com a representação da peça *Hernani*, ocasião de querelas culturais e ideológicas entre clássicos e românticos e do afrontamento literário maior do movimento romântico francês.