

## AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL N° 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail [recursoscontinuos@dirbi.ufu.br](mailto:recursoscontinuos@dirbi.ufu.br).

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

**História e Poesia na França do Século XIX:** um estudo sobre *Cyrano  
de Bergerac*, de Edmond Rostand

ANDRÉ LUIS BERTELLI DUARTE

UBERLÂNDIA

2008

ANDRÉ LUIS BERTELLI DUARTE

**História e Poesia na França do Século XIX: um estudo sobre *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand**

Monografia de graduação apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Bacharel em História.

Orientação: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosangela Patriota Ramos.

Uberlândia/MG  
2008

Duarte, André Luis Bertelli. (1986)  
História e Poesia na França do Século XIX: um estudo sobre *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand.  
André Luis Bertelli Duarte – Uberlândia, 2008.  
74 fls.

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosangela Patriota Ramos**

Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História.

Inclui Bibliografia.

História; Teatro; França Século XIX.

ANDRÉ LUIS BERTELLI DUARTE

**História e Poesia na França do Século XIX:** um estudo sobre *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Rosangela Patriota Ramos (Orientadora)

---

Prof. Dr. Pedro Spinola Pereira Caldas

---

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

*A Isabel, Marcus, Juliana, Ricardo e Júlia pela  
convivência diária e amor incondicional.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus pela vida, pelas oportunidades e pelas pessoas que me cercam.

Aos meus familiares Marcus, Isabel, Ricardo e Júlia por todo amor, carinho, apoio moral e financeiro, sem os quais eu não teria chegado até aqui.

A minha namorada, Juliana, por todo suporte, força, paciência, carinho e amor.

Aos meus amigos pela compreensão e companheirismo.

A Rosangela, pela orientação sempre perspicaz, pela paciência, e ainda por estimular a autonomia de pesquisa e a liberdade de pensamento.

Aos professores Alcides Freire Ramos e Pedro Spínola P. Caldas, pelas dicas formais e informais tão caras tanto para esta pesquisa quanto para minha formação profissional.

Ao pessoal do NEHAC, por compartilhar um ambiente propício para o trabalho sem, contudo, deixar de promover o companheirismo e a amizade. À Talitta pelas (muitas) contribuições técnicas e pela boa vontade em ajudar sempre que necessário.

Ao CNPq pelo financiamento destinado à pesquisa na modalidade de bolsa de Iniciação Científica.

## RESUMO

*Cyrano de Bergerac*, peça teatral do dramaturgo Edmond Rostand, foi encenada pela primeira vez em 1897, em Paris. Desde então, constitui-se referência obrigatória na história da dramaturgia francesa e mundial. O texto abarca uma gama ampla de significados, que desvelam pertinentes enfrentamentos históricos e estéticos de seu tempo. Criando uma bela história de amor a partir da vida de um personagem obscuro da história francesa, Edmond Rostand imprime aspectos relevantes da alma moderna ocidental. *Cyrano de Bergerac* é, com efeito, um exemplo vigoroso da forma como o teatro pode representar artisticamente os enfrentamentos do homem e da história.

**Palavras-chave:** História; Teatro; França Século XIX.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	.....	<b>8</b>
<b>Capítulo 1: Mimese e Tradição em Cyrano de Bergerac: um olhar “lunático” sobre o mundo no século XVII</b>	.....	<b>12</b>
<b>1.1. Viagem à Lua</b>	.....	<b>14</b>
<b>1.2. Cyrano de Bergerac, a Tradição Luciânica e Rabelais: a tonalidade do riso em meados do século XVII</b>	.....	<b>19</b>
<b>1.3. Cyrano de Bergerac e as questões filosóficas de um tempo: um lugar de honra para Platão</b>	.....	<b>31</b>
<b>Capítulo 2: A moralidade em crise: <i>Cyrano de Bergerac</i> e as contradições da sociedade parisiense em <i>fin-du-siècle</i></b>	.....	<b>38</b>
<b>2.1. As peripécias de um amor duas vezes perdido</b>	.....	<b>40</b>
<b>2.2. <i>Cyrano de Bergerac</i>: o parâmetro moral do indivíduo moderno</b>	.....	<b>49</b>
<b>2.3. Os Caminhos Diversos da Modernidade: <i>Cyrano de Bergerac</i> e o estatuto da arte na França do século XIX</b>	.....	<b>54</b>
<b>Capítulo 3: A Tonalidade do Grotesco em <i>Cyrano de Bergerac</i></b>	.....	<b>60</b>
<b>Conclusão</b>	.....	<b>70</b>
<b>Fontes Documentais</b>	.....	<b>72</b>
<b>Bibliografia</b>	.....	<b>73</b>

## Introdução

Obra-prima do dramaturgo francês Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac* foi encenada pela primeira vez no ano de 1897 no *Théâtre de La Porte Saint-Martin*, Paris. A peça retrata a história de Savinien Cyrano de Bergerac (1619-1655), soldado gascão que viveu na França à primeira metade do século XVII. A partir de sua encenação, *Cyrano de Bergerac* se tornaria, no mundo todo, sinônimo de justiça e idealismo.

O objetivo do presente trabalho consiste em atribuir alguns significados que o texto dramático de Edmond Rostand comporta enquanto produto cultural de uma determinada época, a saber, a França no final do século XIX. Nesse sentido, propomos um estudo que abarque as relações transdisciplinares entre história e arte, considerando as contribuições que a análise histórica pode trazer para a compreensão das manifestações artísticas, visto que o objetivo da observação histórica é compreender os desdobramentos da ação humana no tempo<sup>1</sup>. A história, como esforço de “reconstrução” dos fenômenos em seu desenvolvimento, contribui para a compreensão de como determinado objeto artístico pode florescer, seja por influências antecedentes, seja pelo contexto cultural, político e social de onde se originou, seja pelo gênio peculiar de seu autor.<sup>2</sup> Desse modo, consideramos que as manifestações artísticas são representações coletivas ou individuais situadas em um tempo e espaço determinado, ou seja, são meios pelos quais uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler.<sup>3</sup>

Entretanto, o artista não reproduz a realidade de modo direto; “não se limita a materializar segundo seu o temperamento os sentimentos, os pensamentos gerais de um meio. Ele não se apodera de valores imanes para os materializar, é essencialmente criador.”<sup>4</sup> A arte como criação fictícia conduz, portanto, do domínio da realidade para o simbólico, o que traz ao primeiro plano a discussão estética. Nesse ponto, as reflexões do esteta mexicano Adolfo Sánchez Vasquez tornam-se uma referência fundamental, pois, segundo ele, “a Estética é a ciência de um modo específico de apropriação da realidade, vinculado a outros modos de apropriação humana

---

<sup>1</sup> BLOCH, M. **Apologia da História ou o Ofício do Historiador**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 128.

<sup>2</sup> AUERBACH, E. **Introdução aos Estudos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1972, p. 31.

<sup>3</sup> CHARTIER, R. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa/Rio de Janeiro: DIFEL/B. Brasil, 1990, p. 17.

<sup>4</sup> FRANCASTEL, P. **Arte e Técnica: nos séculos XIX e XX**. Tradução de Humberto D’Avila e Adriano de Gusmão. Lisboa: Livros do Brasil, 1963, p. 17.

do mundo e com as condições, históricas, sociais e culturais em que ocorre”.<sup>5</sup> Essa concepção é importante para o historiador que estabelece como objeto de estudo as manifestações artísticas pois desvela que mesmo que a arte não se restrinja ao estético, as concepções políticas, sociais e históricas do artista são *esteticamente* expressas em sua criação. Por isso, é de extrema pertinência que busquemos apreender as características estéticas inerentes à obra de arte, desassociando-a, num primeiro momento, de movimentos ou escolas artísticas mais amplas, cujos elementos podem conduzir a análise do historiador pelos caminhos da “estética normativa”, através da qual as manifestações artísticas são concebidas de acordo com normas gerais que permeavam a composição de determinado grupo de artistas em determinado contexto, o que diverge polarmente do método de observação histórica, que procede, inicialmente, das particularidades do documento – do seu enfrentamento empírico – para conceitos mais gerais, o que consiste, segundo Thompson, a lógica histórica.<sup>6</sup>

Diante dessas questões propomos no primeiro capítulo, intitulado **Mimese e Tradição em Cyrano de Bergerac**: um olhar lunático sobre o mundo no século XVII, ressaltar alguns aspectos referentes à figura do Cyrano de Bergerac “real”, homem de letras da primeira metade do século XVII, constantemente associado à libertinagem-erudita, movimento intelectual que precedeu o reinado solar de Luís XIV e o ápice do classicismo francês sob a égide de Boileau. Desse modo, a partir de sua obra *Estados ou Impérios da Lua*, ou *Viagem à Lua*<sup>7</sup>, procuramos estabelecer tanto as referências estilísticas do autor como a maneira que se insere nos debates políticos e religiosos de seu tempo, marcado pelo recrudescimento das relações entre Igreja Católica e sociedade na França, uma vez que o país, na primeira metade do século XVII, ainda respirava o ambiente das guerras religiosas entre católicos e *huguenotes* do fim do século XVI. Além da análise dos escritos do libertino, buscamos apreender criticamente o modo que tanto a crítica literária quanto a história da literatura conceberam essa figura multifacetada para, assim, avaliar os contornos que o Cyrano de Bergerac “real” adquiriu ao longo do tempo.

Ressaltar as características do homem Cyrano de Bergerac não significa, de imediato, ressaltar os elementos que Edmond Rostand apropria do real para a composição de sua personagem dramática. Criticado por um jovem historiador, Émile Magne, pelos anacronismos e

<sup>5</sup> VASQUEZ, A. S. *Convite à Estética*. Tradução de Gilson Baptista Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 47.

<sup>6</sup> THOMPSON, E. P. *A Miséria da Teoria*; ou um planetário de erros; uma crítica ao pensamento de Althusser. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 48-9.

<sup>7</sup> BERGERAC, Cyrano de. *Viagem à Lua*. Tradução Fulvia M L. Moretto. São Paulo: Globo, 2007.

erros históricos presentes em sua peça, Rostand replicou que estava bem consciente dos seus anacronismos, que foi um trabalho de arte, não um documento histórico: “um poeta não faz nada por acaso e só é inexato de propósito”, teria escrito.<sup>8</sup> Com efeito, as características do Cyrano de Bergerac “real” são importantes para a criação de Rostand, mas devem ser vistas como um pano de fundo, não como uma finalidade do dramaturgo em resgatar a memória do literato do século XVII; é importante ressaltar que Edmond Rostand apropria-se de um personagem real e faz dele sua própria invenção, com todas as licenças poéticas necessárias. Assim, o capítulo 2, intitulado **A Moralidade em Crise: *Cyrano de Bergerac*** e as contradições da sociedade parisiense em *fin-du-siècle*, representa um esforço em resgatar a historicidade do texto dramático de Edmond Rostand tanto no aspecto formal quanto nas questões propostas pelo seu conteúdo.

Uma das características do texto de Rostand que merece destaque especial é a forma como o autor utiliza a conflagração estética do grotesco e do sublime. Nesse sentido, no capítulo 3, **A Tonalidade do Grotesco em *Cyrano de Bergerac***, ressaltamos o modo como o autor utiliza esses elementos na composição de suas personagens, em especial o protagonista Cyrano de Bergerac. Entretanto, é importante destacar que esses elementos são conceitos historicamente constituídos, cujos significados adquirem diferentes conotações de acordo com o contexto histórico e artístico. Assim, procuramos apreender suas tonalidades em *Cyrano*, ressaltando como estabelecem relações nítidas com o período de sua produção. Nesse ponto, o trabalho de Raymond Williams, *Tragédia Moderna*, é referência essencial na medida em que o autor expõe como o conceito de tragédia é ressignificado em diferentes períodos históricos.

Cabe ainda ressaltar que o trabalho sobre *Cyrano de Bergerac* não se encerra com este estudo. No horizonte, temos sua apropriação e ressignificação pelo teatro brasileiro. A peça foi montada no Brasil apenas uma vez, no ano de 1985, em trabalho da Companhia Estável de Repertório (C.E.R.) com direção de Flávio Rangel e Antônio Fagundes no papel da personagem-título. Um espetáculo de grandes proporções, contava ainda com Gianni Ratto nos cenários, Kalma Murtinho nos figurinos, Murilo Alvarenga na direção musical, Marga Jacoby, Lenine Tavares e Beto Simões na produção executiva e administração, além de um elenco fixo de 35 atores. Um estudo abrangente sobre o espetáculo permite uma incursão pela multiplicidade de enfrentamentos e caminhos promovidos pelo teatro brasileiro da década de 1980. Para apreender

---

<sup>8</sup> LLOYD, S. **The Man Who Was Cyrano**: a life of Edmond Rostand, creator of *Cyrano de Bergerac*. Bloomington, Indiana: Unlimited Publishing, 2002, p. 153.

o nicho de interlocução que uma encenação de *Cyrano* estabelece no Brasil na década de 1980, o presente estudo é fundamental.

Por fim, é necessário assumir algumas carências. Primeiro, a falta de domínio da língua francesa impediu um contato direto com o texto original, o que pode implicar alguns prejuízos poéticos na análise; felizmente, a tradução realizada por Carlos Porto Carreiro é um dos trabalhos mais perspicazes da nossa tradutologia. Segundo, a ausência de uma distinção clara entre os trabalhos de críticos literários e historiadores da arte, uma vez que possuem divergências teóricas e metodológicas por vezes acentuadas; do mesmo modo, não exploramos as distinções entre trabalhos produzidos em diferentes países, na medida em que refletem diferenças tanto políticas quanto culturais que incidem diretamente sobre a análise. Por último, talvez a narrativa não expresse em sua totalidade a pesquisa empreendida, pois, como Michel de Certeau observou, a pesquisa histórica e a narrativa historiográfica possuem “regras” metodológicas distintas.<sup>9</sup>

Contudo, é válido reconhecer que o presente trabalho consiste em uma primeira experiência mais aprofundada com a pesquisa e com a escrita histórica, de modo que é etapa fundamental para o desenvolvimento profissional e intelectual do autor.

---

<sup>9</sup> CERTEAU, M. **A Escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007, p. 94.

## Capítulo 1: Mimese e Tradição em *Cyrano de Bergerac*: um olhar “lunático” sobre o mundo no século XVII.

Cyrano de Bergerac não é apenas fruto da imaginação e da pena de Edmond Rostand. O personagem dramático do espetáculo do final do século XIX, eternizado tanto pela sublimidade de espírito quanto pela dimensão do nariz, foi inspirado em um escritor identificado com o movimento libertino “erudito” do século XVII.

O Cyrano de Bergerac “real” nasceu Savinien de Cyrano<sup>10</sup> na rua des Deux-Portes, Paris, filho de Abel de Cyrano, burguês e advogado no Parlamento, e de Esperance Bellanger, em março de 1619. Teve como padrinhos de batismo Antoine Fanny, conselheiro do rei e auditor no seu conselho de finanças, e Marie Feydeau, mulher de Louis Perrot, conselheiro e secretário do rei, o que revela que sua família gozava de certo prestígio social. Sobre a sua vida pouco sabemos ao certo, pois o sucesso da peça de Rostand contribuiu para que as informações ali existentes se tornassem corriqueiras no imaginário coletivo acerca do Cyrano real, mas podemos perceber alguns aspectos que o dramaturgo apropriou da bibliografia do poeta seiscentista para compor sua obra. Por exemplo, Cyrano, juntamente com seu amigo Le Bret, realmente alistou-se na companhia dos guardas da Gasconha, comandada pelo Sr. de Carbon, sendo considerado rapidamente um exímio espadachim. Como também é certo que fora ferido no cerco de Arras em 1640, com uma estocada na garganta, abandonando a carreira militar. De volta a Paris, em 1641 seguiu os ensinamentos do filósofo Gassendi, preceptor do jovem Chappelle, o que marcaria profundamente sua concepção de mundo. Faleceu no ano de 1655, bastante debilitado, principalmente após um “acidente” em que uma viga de madeira caiu-lhe sobre a cabeça.

No mais, o que podemos apreender sobre Cyrano de Bergerac está presente em sua produção tanto filosófico-literária quanto dramática, que desvela um terreno fértil, porém complexo, devido ao modo que o autor utiliza a ironia. Dentre seus escritos, destacam-se a comédia *Representação do Pedante* – datada, provavelmente, de 1645 ou 1646 –; a tragédia *Morte de Agripina* – representada em 1653 –; *Estados e Impérios do Sol* e, finalmente, *Viagem à*

---

<sup>10</sup> Cyrano acrescentaria ao seu nome mais tarde o complemento “de Bergerac”, terra que tinha pertencido a seus pais. No entanto, gostava de variar suas assinaturas, substituindo ao seu primeiro nome o de Hercule ou o de Alexandre, ou combinando o seu nome de família com os seus nomes imaginários (Alexandre de Cyrano de Bergerac, Hercule de Bergerac, etc., e até mesmo o anagrama Dyrcona nos “Estados e Impérios do Sol”).

*Lua*, publicado postumamente<sup>11</sup>, o qual elegemos como objeto privilegiado de análise no presente capítulo. A partir do contato com as peripécias lunares de Cyrano buscaremos compreender o grau de seu envolvimento no debate político, estético e filosófico de seu tempo.

Nos escritos dos críticos também podemos encontrar importantes apontamentos sobre o instigante poeta. Ora enfatizando sua criação literária, ora seus princípios filosóficos, a crítica concebe Cyrano como uma figura multifacetada, em constante diálogo com diversas tradições. Jacyntho Lins Brandão, tanto em *A Poética do Hipocentauro* quanto em *Cyrano de Bergerac e a Tradição Luciânica* – publicado como posfácio de *Viagem à Lua* – insere o trabalho de Cyrano numa longa lista de grandes autores que recorreram à fonte inesgotável da produção de Luciano de Samósata, sírio helenizado que viveu no século II de nossa era, mestre na arte da crítica através do uso do elemento cômico:

Assim, sua influencia literária, que se estende por autores como Alberti, Boiardo, Erasmo, Ariosto, Thomas Morus, Rabelais, Gil Vicente, Ben Johnson, Cervantes, Quevedo, Leopardi, *Cirano de Bergerac*, Jonathan Swift, Voltaire, Diderot, Wieland, Alfonso de Valdés, Fénelon, Dryden, Sterne, Dostoievski, Flaubert, Eça de Queiroz, Machado de Assis, Thomas Mann e o contemporâneo Cees Nooteboom... (grifos nossos)<sup>12</sup>

A inserção de Cyrano nessa longa lista de autores que devem, em diferentes graus, à poética de Luciano, revela um instigante campo de estudo – sobretudo se elencarmos Rabelais como intermediário –, importante para compreendermos as diferentes tonalidades do riso nos séculos XVI e, sobretudo, XVII.

Destacam-se também os trabalhos que compreendem Cyrano no interior do movimento libertino seiscentista, diferente e precedente da libertinagem que ganhou força como movimento político e intelectual dentre os *gens de lettres* do século XVIII. A libertinagem do século XVII, também chamada de “erudita”, aproxima-se do livre pensamento e “agrupa, em torno de Théophile de Viau ou Cyrano de Bergerac, ateus, deístas e livres-pensadores”.<sup>13</sup> Com efeito, a prática de libertinagem corrobora a visão de outra parte da crítica que associa o pensamento de Cyrano com

---

<sup>11</sup> O texto foi publicado no ano de 1657, aos cuidados de seu amigo Henri Leuret. No entanto, vários fragmentos do texto original foram suprimidos devido à censura. Somente em 1908, Remy de Gourmont, numa edição de estratos escolhidos de Cyrano, publicou as passagens mais importantes do manuscrito que tinham sido suprimidas por Leuret.

<sup>12</sup> BRANDÃO, J. L. **A Poética do Hipocentauro**: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 13.

<sup>13</sup> TROUSSON, R. Romance e Libertinagem no Século XVIII na França. In. NOVAES, A. (org.) **Libertinos e Libertários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 166.

a filosofia antiga, principalmente com o atomismo de Epicuro e Lucrécio revigorado por Giordano Bruno, referencia fundamental para compreendermos a concepção de mundo do autor.

Apresentadas as perspectivas principais de análise que transitam entre as influencias literárias e filosóficas de Cyrano de Bergerac – enfatizando que os dois elementos não são excludentes em sua obra, mas sim convergentes na medida em que ele exerce uma espécie de conflagração de gêneros, num interesse transdisciplinar que soma poesia, filosofia, história e todas as formas de investigação, para servir ao leitor não propriamente comédia sobre filosofia mas comédia sob filosofia – procuraremos estabelecer em que medida ele dialoga com algumas tradições para expressar sua visão sobre a realidade histórica em que vive, pois como observou Raymond Williams:

O que está implicado, aqui, é mais a compreensão de que uma tradição não é o passado, mas uma interpretação do passado: uma seleção e avaliação daqueles que nos antecederam, mais do que um registro neutro. E, se assim é, o presente, em qualquer época, é um fator na seleção e na avaliação. Não é o contraste, mas a relação entre o moderno e o tradicional aquilo que interessa ao historiador da cultura.<sup>14</sup>

Essa discussão entre a tradição e a apropriação do passado também é explorada por Lucien Febvre:

Historiadores, falemos sobretudo da adaptação ao tempo. Cada época fabrica mentalmente o seu universo, não só com todos os materiais de que se dispõe, todos os factos (verdadeiros ou falsos) que herdou ou que acaba de adquirir, mas também com os seus próprios dons, a sua engenhosidade específica, os seus talentos, as suas qualidades e as suas curiosidades, tudo o que a distingue das épocas precedentes. [...] Paralelamente, cada época constrói mentalmente a sua representação do passado histórico.<sup>15</sup>

Portanto, não se trata de verificarmos em *Viagem à Lua* as características apontadas pela crítica, ou se o autor deve mais à sua biblioteca do que propriamente ao seu tempo, mas de compreendermos, a partir dos elementos intrínsecos à sua criação, o modo como apropria diferentes referencias e dialoga com elas para lançar um olhar “subversivo” sobre o mundo no século XVII.

### 1.1. Viagem à Lua.

<sup>14</sup> WILLIAMS, R. **Tragédia Moderna**. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 34.

<sup>15</sup> FEBVRE, L. **O Problema da Descrença no Século XVI**: a religião de Rabelais. Paris/Lisboa: Éditions Albin Michel/Editorial Inicio, 1970, p. 12.

*Viagem à Lua* é escrito em prosa e narrado em primeira pessoa, porém o modo como o autor descreve os diálogos que marcam a aventura da personagem lhe imprime um ritmo que o aproxima do dramático. Pode-se dizer que a história é conduzida por um narrador-autor que busca explicitar suas idéias pautado no convencimento do outro de maneira dialógica, traço característico do diálogo filosófico, principalmente daqueles que lançam olhares “subversivos” sobre a ordem vigente<sup>16</sup>. Adauto Novaes expõe que esse estilo é próprio do romance libertino do século XVII:

Romances libertinos são, pois, romances filosóficos (reação filosófica ao idealismo e ao conformismo, recusa dos códigos tradicionais da moral social e religiosa), ainda que nem todos os romances filosóficos do momento sejam libertinos. A relação dos libertinos com a filosofia está não apenas nas questões postas pelos personagens, muitas vezes insólita em plena orgia, mas principalmente na técnica narrativa. Ela privilegia a dialética, funda-se na arte de convencer: a arte do sedutor consiste, pois, em levar o outro a reconhecer a lei do prazer.<sup>17</sup>

Desse modo, a obra inicia-se com o narrador e mais quatro amigos caminhando pelas ruas de Paris, à noite, divagando sobre suas impressões acerca da Lua. Após todos apresentarem suas teorias sobre aquela “bola de açafrão”, o narrador expõe:

“E eu”, disse, “que desejo misturar meu entusiasmo aos vossos, creio, sem me deter nas imaginações desabridas com que estimulai o tempo para fazê-lo avançar mais depressa, que a Lua é um mundo como este, ao qual o nosso serve de lua”. O grupo obsequiou-me com uma boa gargalhada.<sup>18</sup>

Quem quer que conheça minimamente os escritos de Platão sobre Sócrates, percebe a familiaridade do riso zombeteiro dos interlocutores de Cyrano com a troça direcionada ao filósofo grego após a explanação de muitas de suas idéias.

---

<sup>16</sup> Os diálogos socráticos, também apropriados por Giordano Bruno, são referências importantes para se compreender o estilo de Cyrano. Mikhail Bakhtin aponta quatro características principais do diálogo socrático, das quais destacamos duas: 1) a concepção socrática da natureza dialógica da verdade, onde a busca da verdade se opõe ao monologismo “oficial” que se pretende dono de uma verdade acabada, concluindo que a verdade nasce “entre os homens” que juntos a procuram no processo dialógico; e 2) a importância da síncrese e da anácrise na concepção do diálogo, considerando síncrese como “a confrontação de diferentes pontos de vista sobre um determinado objeto”, e anácrise “os métodos pelos quais se provocavam as palavras do interlocutor, levando-o a externar sua opinião e externá-la inteiramente”. Assim, “a síncrese e a anácrise convertem o pensamento em diálogo, exteriorizam-no, transformam-no em ‘réplica’ e o incorporam à comunicação dialogada entre os homens”. Ver: BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981, p. 94-96.

<sup>17</sup> NOVAES, A. Por que tanta libertinagem? In: In. NOVAES, A. (org.) **Libertinos e Libertários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 10.

<sup>18</sup> BERGERAC, Cyrano de. **Viagem à Lua**. Tradução Fulvia M L. Moretto. São Paulo: Globo, 2007, p. 17-18.

A continuação do trecho que citamos, onde Cyrano procura legitimar sua concepção, nos revela caminhos interessantes para compreender seu pensamento. Diz o “eu” narrador: “Mas aleguei em vão que Pitágoras, Epicuro, Demócrito e, em nossa época, Copérnico e Kepler, tinham essa opinião; apenas os diz esganiçar-se ainda mais”.<sup>19</sup> Essa tentativa de dar credibilidade à sua opinião evocando nomes de pensadores da matéria e da natureza dos astros, reflete uma concepção de mundo pouco ortodoxa por parte do autor, que vai na direção contrária da visão do mundo cristã que, baseada nas reflexões de Aristóteles, pregava que a terra ocupava um lugar central no *cosmos*. Com efeito, voltaremos a essa constatação quando tratarmos especificamente das idéias filosóficas do autor, tendo como pano de fundo o contexto histórico com o qual ele dialoga.

Toda a discussão sobre a natureza da Lua faz com que Cyrano planejasse uma viagem ao astro a fim de fornecer um relato fiel sobre ele aos habitantes da Terra e, assim, provar de uma vez a veracidade das idéias “heterodoxas” dos pensadores da natureza do universo. A primeira experiência não saiu como planejada inicialmente, e Cyrano viajou não à Lua, mas a Nouvelle France (atual Québec), domínio colonial francês no Canadá, onde foi recebido por selvagens “cor de azeitona”, que fugiram ao ver tal semblante rodeado de garrafas. Logo depois, foi apanhado por soldados franceses que o conduziram à presença do vice-rei Senhor de Montmagny, homem letrado, de grandiosas idéias, com o qual Cyrano trava longas discussões sobre astronomia e teologia. Durante sua estada no Canadá, construiu uma máquina através da qual planejava atingir os domínios lunares, mas a primeira tentativa não funcionou, fazendo com que caísse violentamente no chão, produzindo inúmeros machucados. Enquanto ungia os machucados com medula de boi, os soldados encontraram a máquina e julgaram poder fazer dela um belo enfeite de São João acoplando a ela vários foguetes. Quando Cyrano deu falta de seu invento e foi procurá-lo, os soldados já haviam começado os preparativos para o show pirotécnico, acendendo vários foguetes. Ao ver a cena, se precipitou sobre a máquina no intuito de reavê-la, mas era tarde demais, já que vários foguetes começaram a estourar, elevando homem e máquina céu acima. A impulsão dos foguetes conduziu a máquina até três quartos do caminho, a partir daí, o centro da Lua começou a exercer atração sobre a medula de boi, fazendo com que caísse nos domínios lunares.

---

<sup>19</sup> BERGERAC, Cyrano de. **Viagem à Lua**. Tradução Fulvia M L. Moretto. São Paulo: Globo, 2007, p. 18.

Refeito do impacto de uma queda violenta, Cyrano começou a explorar os domínios lunares, relatando a beleza inigualável que a natureza imprimira àquele lugar. Durante algum tempo contemplando a plenitude do lugar, encontrou um jovem, igualmente belo, e foi ter com ele para ampliar seus conhecimentos sobre esse “outro mundo”. O jovem era Elias, que logo explicou ao poeta que aquele era o “Paraíso” bíblico do qual foram expulsos Adão e Eva após degustarem o fruto proibido. Elias seguiu muito tempo com Cyrano, servindo-lhe de guia e esclarecendo-lhe muitas coisas. No entanto, a personalidade zombeteira e anti-clerical<sup>20</sup> de Cyrano logo fez com que se indisposse com o profeta. Frente a uma conversa de ordem metafísica, narra Cyrano:

Diante daquela palavra, não sei como, o diabo intrometeu-se de tal forma que não pude deixar de interrompê-lo para agradecer: ‘Lembro-me’, disse-lhe, ‘Deus foi um dia advertido de que a alma desse evangelista estava tão desprendida que ele só a detinha fechando os dentes e, contudo, a hora em que ele previra que sua alma seria transportada para cá, estando quase vencida e sem ter tempo de preparar-lhe um engenho, foi obrigado a fazer rapidamente com que lá estivesse; sem ter tempo de para lá fazê-la ir.’<sup>21</sup>

Diante de tal sacrilégio, Elias, encolerizado, expulsou Cyrano do Paraíso, que caiu desacordado em algum lugar estranho, lunar.

A partir desse ponto, o poeta entra em contato com os selenitas (habitantes da Lua), homens parecidos com os terráqueos, mas maiores no tamanho e diferentes no modo de andar, já que se locomovem apoiados nos quatro membros, como os animais. É interessante observar a perspectiva que o autor imprime à sua descrição do mundo da Lua, pois ao observar que a Lua “é um mundo como este, ao qual o nosso serve de Lua”, o autor cria um espelho do nosso mundo, através do qual podemos ver as coisas invertidas. A partir desse movimento, Cyrano questiona o antropocentrismo do homem oferecendo um êmulo da Terra, onde as convenções sociais e os preceitos morais estão invertidos, concretizando sua crítica ao status quo vigente no século XVII. O modo como o faz, mais uma vez, apropriando-se magistralmente da ironia, dá o toque cômico característico de toda sua poética. Um exemplo elucidativo desse movimento pode ser apreendido

---

<sup>20</sup> Grande parte da estada de Cyrano no “paraíso” foi suprimida por LeBret na primeira publicação da obra, com o claro intuito de torna-la mais palatável à censura, pois é nessa passagem que o autor se indis põe mais explicitamente com a moral cristã. Ela foi recuperada através de manuscritos encontrados.

<sup>21</sup> BERGERAC, Cyrano de. **Viagem à Lua**. Tradução Fulvia M L. Moretto. São Paulo: Globo, 2007, p. 44.

na passagem em que o poeta relata, já como prisioneiro do rei dos domínios lunares e conhecido como a “fêmea” do animal da rainha<sup>22</sup>, a linguagem dos nobres locais:

O (idioma) dos grandes não é outra coisa senão uma diferença de tons não articulados, mais ou menos semelhante à nossa música, quando a ela não se acrescentaram palavras. E, evidentemente, é uma invenção ao mesmo tempo útil e muito agradável, pois, quando estão cansados de falar, ou quando não se dignam prostituir suas gargantas nesse uso, pegam ora um alaúde, ora um outro instrumento, dos quais se servem tão bem quanto da voz para comunicar seus pensamentos; de maneira que, algumas vezes, reunir-se-ão até quinze ou vinte pessoas para discutir um ponto de teologia, ou as dificuldades de um processo, através do mais harmonioso concerto com que se possa deleitar o ouvido.<sup>23</sup>

Nota-se, nessa passagem, o direcionamento da crítica de costumes do autor para os salões da corte e da nobreza francesa da primeira metade do século XVII, onde muito se apreciavam as apresentações musicais e pouco se discutia filosofia ou teologia, assuntos considerados mais “sérios” e importantes para o desenvolvimento do espírito. Muitos outros exemplos podemos encontrar no decorrer de *Viagem à Lua*, como o costume dos selenitas em que os filhos adquirem autoridade sobre os pais depois que esses atingem certa idade, pois os jovens, sendo mais aptos física e mentalmente, podem melhor cuidar da família. Na passagem em questão, o filho chega a castigar fisicamente o pai por desrespeito. Essa inversão de valores construída por Cyrano só é possível a partir da criação de um novo mundo, de onde o nosso possa ser analisado criticamente de forma distanciada.

Desse modo, toda a experiência de Cyrano no reino da Lua será marcada por esse contato conflituoso entre os valores “terrestres” e “lunares”, expressos desde as menores convenções sociais até os debates metafísicos mais graves. Porém, esse enfrentamento do personagem com o reino da Lua não se dá de maneira imediata, mas é intermediado por um habitante do Sol chamado “gênio de Sócrates”<sup>24</sup>, que libertou Cyrano do cativo e serviu-lhe de guia durante sua

<sup>22</sup> O “macho” em questão é um castelhano que chegara a Lua antes de Cyrano. Sendo tomado por um macaco, foi apreendido como animal de estimação da rainha. Sobre esse ponto, Roger Chartier observa que essa passagem revela uma propensão do poeta ao homossexualismo. No enredo, o rei ordena que durmam juntos para que procriem, frente o que Cyrano observa: “A vontade do príncipe foi executada ponto por ponto, com o que fiquei muito satisfeito pelo prazer de ter alguém com quem conversar durante a solidão de minha bestialização”. Cf. CHARTIER, R. **Inscrever e Apagar: cultura escrita e literatura, século XI-XVIII**. Tradução Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2007, p. 183-186.

<sup>23</sup> BERGERAC, Cyrano de. **Viagem à Lua**. Tradução Fulvia M L. Moretto. São Paulo: Globo, 2007, p. 53.

<sup>24</sup> Ficou assim conhecido na primeira vez que visitou a Terra, tendo instruído vários homens que se tornaram brilhantes com seus ensinamentos, do tebano Epaminondas a Augusto, fundador do império romano. Na segunda vez que visitou nosso planeta, por volta de 1500, deu conselhos a uma infinidade de pensadores por todo o século. Dessas visitas do “gênio de Sócrates” à Terra, criadas pelo autor, podemos extrair uma concepção da História, se concebermos o “gênio” como um tipo de inspiração filosófica. Desse modo, Cyrano acreditava que de Sócrates a

estada no astro, algo recorrente em *Viagem à Lua*, pois nos diferentes lugares em que esteve (Nouvelle France, Paraíso e Reino Lunar) Cyrano foi recebido e instruído por pessoas de espírito elevado que conheciam a região em que se encontravam, mas não eram provenientes delas: o Sr. de Montmagny era um europeu no Novo Mundo; Elias, um terráqueo no paraíso; O “gênio de Sócrates” era um habitante do Sol na Lua; ou seja, Cyrano, em toda a sua aventura, recebe a mediação de olhares já “aclimatados”, mas que não são próprios dos locais em que se situam, o que permite que o contato do viajante com as diferentes realidades com que se depara se dê de modo mais profundo – pois seus guias já conhecem as convenções –, mas não direcionado pela moral local.

Finalmente, recorreremos à análise de Jacyntho Lins Brandão para resumir os temas elencados por Cyrano de Bergerac em *Viagem à Lua*. Segundo ele, podemos dividir a obra em três tipos de comentários: 1) o confronto de dogmas cristãos com idéias científicas e filosóficas; 2) o exercício de completar o que a Bíblia narra de um modo nada ortodoxo; 3) a crítica de costumes.<sup>25</sup> Essa divisão abrangente, mas não totalizadora, revela o pilar central sobre o qual Cyrano concebeu seu trabalho: a crítica à concepção do homem e do mundo vigente no século XVII. Seja atacando a religião cristã através da filosofia e da ciência, seja dessacralizando os escritos bíblicos através do cômico e do irônico, ou achincalhando a moral da sociedade pela sátira dos costumes, Cyrano é, acima de tudo, um partidário da liberdade de pensamento, da libertação das amarras da moralidade cristã, ou seja, tudo o que se espera de um libertino do século XVII. Ao distanciar-se do mundo, através da imaginação, para analisá-lo de modo mais amplo, o poeta cria um mundo estranho, que reflete a tanto a hipocrisia do nosso mundo quanto a possibilidade da existência de algo diferente.

## **1.2. Cyrano de Bergerac, a Tradição Luciânica e Rabelais:** a tonalidade do riso em meados do século XVII.

Embora Cyrano chame a atenção pelo modo como se envolve nas discussões de seu tempo, chegando mesmo a ultrapassá-las, não podemos atribuir somente à sua imaginação a

---

Augusto houve um período de plenitude de pensamento que entraria em decadência após a morte desse último, que seria interrompido somente no século XVI, sobretudo em Itália com Campanella e Bruno, e iria até inícios do XVII em França, com Gassendi e La Mothe Vayer.

<sup>25</sup> BRANDÃO, J.L. Cyrano de Bergerac e a Tradição Luciânica. In: BERGERAC, Cyrano de. **Viagem à Lua**. Tradução Fulvia M.L. Moretto. São Paulo: Globo, 2007, p. 212.

concepção total de sua obra<sup>26</sup>. Temos que situa-la como parte integrante de uma tradição antiga, mais precisamente ancorada em Luciano de Samósata, que foi apropriada de diferentes maneiras, sobretudo por autores dedicados ao gênero cômico, como o caso de François Rabelais na França em pleno século XVI. A compreensão do modo como Cyrano faz dessa tradição uma invenção se faz necessária para estabelecermos um olhar sobre o riso no período que precede o reinado solar de Luis XIV e, com ele, o apogeu do classicismo francês.

Na base dessa tradição, se encontra Luciano, autor sírio helenizado cuja poética é caracterizada por um “nada crer” avassalador, como observamos no comentário expresso por Fócio presente no trabalho de Jacyntho Lins Brandão:

A questão lucianica, em suma, parece decorrer do próprio Luciano, um autor que, nas palavras de Fócio, só se poderia dizer que tem como crença ‘em nada crer’: ‘Ele parece ser desses que não prestam honras a absolutamente nada, pois, fazendo comédia e zombando das crenças dos outros, não aponta algo por que tenha consideração, a não ser que se diga que sua crença é em nada crer’. Alguém, portanto, que induz não ao consenso, mas à polemica.<sup>27</sup>

Apesar do tom despretensioso existente em sua obra, Luciano demonstra, vivendo no século II d.C. no período que historiadores e filósofos chamam de segunda sofística, um amplo conhecimento do patrimônio cultural da Grécia, que, no entanto, ganha contornos imprevisíveis em suas criações.<sup>28</sup> Zombando de tudo e de todos, o escritor apresenta uma característica em sua poética que representa uma espécie de “descoberta da ficção” na Grécia. Baseado no conceito de *ákratos eleuthéria*, ou seja, “pura liberdade” do poeta, Luciano distingue o discurso poético dos outros, destituindo-o da relação com a verdade, expondo que “o leitor [...] não deve crer em nada do que conta, pois ele, Luciano, fala de coisas que jamais viu, jamais experimentou, jamais ouviu da boca de ninguém, que não existem de todo e que não podem existir”.<sup>29</sup> Procedendo dessa

---

<sup>26</sup> É notável que dentre as referências mais explícitas de *Viagem à Lua* encontremos, além de Luciano e Rabelais, o *Orlando Furioso* de Ariosto onde Astolfo empreende uma viagem ao astro em companhia de João Evangelista no carro de Elias; *Somnium seu astronomia lunari* (Sonho ou Astronomia Lunar) de Johann Kepler, publicado em 1634; e ainda *The Man in the Moon* (O Homem na Lua) do prelado anglicano Francis Godwin, de 1638 (traduzido para o francês em 1648), todos eles devedores explícita ou implicitamente de Luciano de Samósata. BRANDÃO, J.L. Cyrano de Bergerac e a Tradição Luciânica. In: BERGERAC, Cyrano de. **Viagem à Lua**. Tradução Fulvia M L. Moretto. São Paulo: Globo, 2007, p. 209-211.

<sup>27</sup> BRANDÃO, J. L. **A Poética do Hipocentauro**: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 14.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 48.

maneira, Luciano rompe com a verossimilhança de Aristóteles, classificando o discurso poético como ficcional, “na medida que não obriga o poeta a restringir-se ‘ao que poderia acontecer’”.<sup>30</sup>

A propriedade que Luciano estabelece sobre a ficção é importante para a compreensão de sua obra, sobretudo as que nos interessam mais diretamente, cujas temáticas são viagens imaginárias. Apesar de toda sua originalidade, as viagens ficcionais presentes em seu repertório dão continuidade a tradição de narrativas de viagem, cuja origem se encontra na *Odisséia* de Homero, “que inclui uma ida de Ulisses ao mundo subterrâneo do Hades; trilha seguida por Aristófanes, que descreve uma viagem aérea em *A Paz*; percurso enfim levado aos píncaros da filosofia por Platão, no relato de Er que fecha a *República*”.<sup>31</sup> Dentre seus escritos, temos duas viagens à Lua: *Narrativas Verdadeiras* e *Icaromenipo*.

No primeiro, o próprio Luciano assume o papel de personagem-narrador, movido pelo mesmo impulso epistemológico presente em *Viagem à Lua* de Cyrano, um desejo de experimentar o desconhecido e revelar os mistérios físicos e metafísicos do mundo. Também chama a atenção a descrição do astro realizada por Luciano que, como Cyrano, relata um mundo povoado por seres distintos. Segundo Jacyntho Lins Brandão, seus relatos sobre os selenitas presente em *Narrativas Verdadeiras* podem ser apreendidos em quatro aspectos: a) sexo e procriação; b) natureza animal, vegetal e produção de utensílios; c) alimentação e dejetos; d) diversidades natural, econômica e cultural;<sup>32</sup> que servem a dois propósitos elementares: “de um lado, acredito, o mero exercício ficcional, que rompe os limites da verossimilhança; de outro, o desejo de, num registro cômico, proceder também a uma sorte de ficcionalização dos relatos de historiadores e, sobretudo, das doutrinas dos filósofos”. As semelhanças verificadas entre *Narrativas Verdadeiras* e *Viagem à Lua* não podem ser tratadas como coincidências; elas revelam, antes, a dependência de Cyrano de Bergerac a Luciano, sobretudo, no que diz respeito ao conjunto imagético utilizado na concepção de *Viagem à Lua*. Não obstante, Cyrano faz dessa apropriação sua própria invenção recorrendo à “pura liberdade” defendida por Luciano:

É essa mesma liberdade de imaginação que se surpreende em vários pontos da viagem à Lua de Cyrano, tanto quanto ele parece buscar inspiração nas sugestões de Luciano – as refeições que são inaladas e por isso não geram excrementos, a altura descomunal dos habitantes da Lua e o fato de que se

<sup>30</sup> BRANDÃO, J. L. **A Poética do Hipocentauro**: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 49.

<sup>31</sup> BRANDÃO, J.L. Cyrano de Bergerac e a Tradição Luciânica. In: BERGERAC, Cyrano de. **Viagem à Lua**. Tradução Fulvia M.L. Moretto. São Paulo: Globo, 2007, p. 195.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 204.

encontre lá alguém transportado da Terra (o que faz com que Elias corresponda a Endimião) – como quando avança, criando novos prodígios: as cotovias que, caçadas, já caem assadas [...] e, sobretudo, as duas línguas que se utilizam.<sup>33</sup>

Em *Icaromenipo*, Luciano utiliza seu personagem mais célebre para realizar a jornada aos domínios lunares. Trata-se de Menipo, filósofo cínico que, “segundo a tradição, teria nascido em Gandara, cidade síria de provável origem grega [...]; todos os seus escritos se perderam, conhecendo-se apenas – através ainda do testemunho duvidoso de Diógenes Laércio – os títulos de algumas de suas obras”.<sup>34</sup> Seu nome é ainda hoje lembrado devido ao fato de, além de Luciano, Terencio Varrão, satirista romano, ter reconhecido-o como precedente em seu estilo. Já Luciano expressa sua dependência,

ao declara-se criador, por sua vez, do diálogo cômico, como resultado da junção do diálogo filosófico, de matriz platônica, com a invectiva da poesia jâmbica, a comédia de Aristófanes e Êupolis, a que se soma, afinal, também ‘o antigo cão Menipo’, terrível no satirizar, uma vez que ‘morde rindo’.<sup>35</sup>

A utilização da “mordedura do cão” que “morde rindo”, tanto por Luciano quanto por Varrão, deu origem a uma referência satírica denominada Sátira Menipéia, a qual muitos escritores declaram dividendos, inclusive, no Brasil, Machado de Assis. No entanto, não podemos reduzir, como fazem alguns críticos, a influência literária de Luciano à sátira menipéia, pois, como vimos, ela é apenas uma parte de sua inspiração na produção do diálogo cômico; além disso, encontramos no *corpus lucianeum* apenas duas obras do gênero: *Icaromenipo* e *Menipo*.

Essa ponderação se faz necessária na medida em que alguns críticos reconhecem Cyrano de Bergerac como um dos herdeiros da sátira menipéia na literatura ocidental, como expresso por Manuel da Costa Pinto na nota introdutória à edição de *Viagem à Lua*.<sup>36</sup> Somente o reconhecimento da inspiração luciânica na obra de Cyrano não é suficiente para afirmarmos que o poeta seiscentista recorre à sátira menipeia, mesmo porque essa forma satírica não contém características consolidadas. Porém, os estudos de Mikhail Bakhtin sobre o gênero ampliaram generosamente suas fronteiras – chegando mesmo a redefini-las – abrindo novas possibilidades

<sup>33</sup> BRANDÃO, J. L. **A Poética do Hipocentauro**: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 219.

<sup>34</sup> REGO, E. S. **O Calundu e a Panacéia**: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1989, p. 31.

<sup>35</sup> BRANDÃO, 2007, op. cit. p. 196.

<sup>36</sup> PINTO, M. C. Nota Introdutória. In: BERGERAC, Cyrano de. **Viagem à Lua**. Tradução Fulvia Moretto. São Paulo: Globo, 2007, p. 13.

de inserção. Dentre as quatorze características da menipéia apresentadas por Bakhtin, podemos destacar cinco que a aproximam de *Cyrano de Bergerac*: 1) a caracterização da menipéia por uma excepcional liberdade de invenção temática e filosófica, livre das exigências da verossimilhança externa vital; 2) a fantasia é justificada pelo fim filosófico-ideológico, ou seja, criar situações extraordinárias para experimentar uma idéia filosófica; 3) a utilização do fantástico combina-se com um excepcional universalismo filosófico e uma extrema capacidade de ver o mundo, sendo a menipéia o gênero das grandes questões filosóficas; 4) o surgimento do “fantástico experimental”, onde se observa o mundo por um ângulo de visão inusitado, variando acentuadamente as dimensões dos fenômenos; e 5) a menipéia incorpora elementos da “utopia social”, que são introduzidos em forma de sonhos ou viagens a lugares misteriosos, transformando-se, às vezes, em romance utópico.<sup>37</sup> É gritante o modo como as características propostas por Bakhtin acerca da sátira menipéia se aplicam aos escritos de *Cyrano de Bergerac*, mas não somente a eles, abarcando também, claramente, Rabelais, Ariosto, Erasmo, Cervantes, Swift, Dostoievski, dentre outros romancistas, o que indica que Bakhtin expandiu os limites da menipéia muito além do cinismo de Menipo de Gandara, chegando mesmo a coloca-la nas origens do romance moderno. Embora os estudiosos do gênero, em geral, sejam resistentes às reflexões de Bakhtin, elas são importantes na medida em que situam uma essência comum, uma referência literária antiga apropriada e re-definida por diferentes autores; ele transcende a noção de um cânone fechado sobre o gênero para buscar a sua essência, que é justamente sua capacidade de ajustar-se a qualquer atualidade ideológica. Entretanto, para todos os efeitos, julgamos mais apropriada a denominação dessa tradição literária como *Tradição Luciânica*, pois além de Luciano ser seu eminente porta-voz e força inventiva primeira, sua utilização permite que ampliemos o diálogo com a comédia e seus elementos.

A constante retomada da poética zombeteira de Luciano por diversos autores ao longo do tempo – que caracteriza a tradição – encontra o ápice nas mãos de um médico-escritor do renascimento francês: François Rabelais. É consenso que Rabelais é o Luciano do renascimento, com todas as implicações que isso pode oferecer, pois como observa George Minois em seu instigante trabalho *História do Riso e do Escárnio*,

Gostaríamos de demonstrar que, se o século XVI marca uma verdadeira reviravolta na história do riso, este se inscreve na evolução cultural geral dessa

---

<sup>37</sup> BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981, p. 98-102.

época. A Renascença repousa, entre outras, sobre a contradição flagrante entre o humanismo sorridente e o fanatismo religioso. Dentre essas duas atitudes, o riso rabelaisiano parece incongruente. Entre o riso fino e de bom-tom de *O Cortesão*, de Castiglione, e a austeridade impiedosa de Calvino, Rabelais e seus êmulos, com seus deboches e flatos e arrotos, suas grosserias blasfematórias, parecem marginais contestadores, rejeitados, ao mesmo tempo, pela antiga e pela nova cultura da elite.<sup>38</sup>

Esse mundo marcado pela força inexorável do dogma cristão associa o estilo blasfematório de Rabelais ao “diabo que ri de Deus”, representado por Luciano: “Não é de surpreender que Rabelais tenha sido, desde o século XVI, equiparado a Luciano pelos agelastas de qualquer espécie, protestantes ou católicos. Sob o pretexto de fazer rir ele ataca a verdadeira religião”.<sup>39</sup> No entanto, não podemos conceber Rabelais como apenas um imitador de Luciano no século XVI. Apesar das contradições existentes na Europa no período, a gargalhada de Rabelais ressoa por todo canto e por todo o século, se constituindo em um ensaio de riso existencial, que engloba uma noção do mundo e da história nova e totalizadora. Bakhtin aborda esse aspecto da seguinte maneira:

A atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada, de maneira geral e preliminar, da seguinte maneira: o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o ‘sério’;<sup>40</sup>

Essa concepção que o riso imprime ao mundo – que encontra em Rabelais sua plenitude – é pautada, segundo Bakhtin, pelo movimento de *rebaixamento do mundo*, onde as coisas do alto são rebaixadas para o plano material/corporal, num processo de renovação. Esse fenômeno é extraído por Rabelais da cultura popular medieval, principalmente dos festejos populares e da literatura carnavalesca, onde a zombaria era instrumento de subversão da ordem oficial, que era traduzida por gestos corporais e gracejos blasfematórios. O conjunto de imagens criado por Rabelais – que abrange por um lado todo esse universo carnavalesco medieval popular, e por

<sup>38</sup> MINOIS, G. **História do Riso e Escárnio**. Tradução Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003, p. 273.

<sup>39</sup> *Ibid.*, 277.

<sup>40</sup> BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: UnB, 2008, p. 58.

outro referências de uma tradição literária antiga ancorada em Luciano<sup>41</sup> - tornou-se uma fonte de inspiração inesgotável para autores posteriores dedicados ao gênero cômico, sobretudo na França. Mesmo em *Viagem à Lua* podemos apreender elementos cujas origens remetem às imagens “pantagruélicas” criadas por Rabelais. Num dos momentos em que debate com os habitantes da Lua as diferenças entre os costumes dos dois mundos, Cyrano se depara com algo estranho: “Ora!, por favor, digam-me que quer dizer esse bronze feito partes pudendas penduradas na cintura desse homem”.<sup>42</sup> Ao que seu interlocutor respondeu:

As fêmeas, aqui, como também os machos, não são suficientemente ingratos para corar à vista daquele que as fabricou; e as virgens não têm vergonha de amar em nós, em memória de sua mãe natureza, a única coisa que traz seu nome. Ficai assim sabendo que a faixa que honra esse homem, da qual pende, como uma medalha, a figura de um membro viril, é o símbolo do fidalgo, e a marca que distingue o nobre do plebeu.<sup>43</sup>

Mais do que a apropriação das imagens de Rabelais, Cyrano assimila a concepção do homem que elas formam, desenvolvendo, nesse caso específico, uma reflexão sobre as relações sociais. Ele expressa que as relações sociais se dão não apenas no campo do humano (em oposição a qualquer interpretação metafísica, ou seja, estabelecidas pelo poder divino), mas adquire conotações sexuais. Percebe-se claramente o modo irônico como aborda o tema: a posição social de cada indivíduo não é estabelecida por Deus, mas sim pela potência sexual de cada um. Se na Terra os símbolos da nobreza estão associados à ideologia cristã (como a coroa), na Lua, mais condizente, o nobre é identificado por sua virilidade. Dessa maneira, Cyrano apropria uma das marcas mais profundas da renascença: a mudança de perspectiva do homem em relação ao mundo. Alguns de seus filhos mais ilustres traduzem esse movimento de forma extremada, associando o poder da nobreza a forças históricas de um modo nada ortodoxo. Rabelais procede dessa maneira ao captar o rebaixamento do mundo subversivo presente na cultura carnavalesca medieval, mas não podemos fazer dele um monopólio; Montaigne, uma das mais fortes inspirações dos libertinos o século XVII, diz, em uma de suas passagens mais célebres, que particularmente ridículos são aqueles que se julgam importantes, porque, “no mais alto trono do mundo, só estamos sentados sobre o cú”. (Ensaio, livro III, p. 3.)

---

<sup>41</sup> Erich Auerbach demonstra a influência literária de Luciano na imagem do mundo rabelaisiano no capítulo “O Mundo na Boca de Pantagruel” integrante de AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 233.

<sup>42</sup> BERGERAC, Cyrano de. *Viagem à Lua*. Tradução Fulvia Moretto. São Paulo: Globo, 2007, p. 112.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 112.

Não podemos, entretanto, desprezar que entre a concepção do riso totalizador da renascença, estremado por Rabelais, e sua apropriação pelos literários do século XVII há uma diferença não de estilo, mas de natureza. Georges Minois observa que desde a metade do século XVI “ocorre uma poderosa reação contra a gargalhada da Renascença”, pois, após terem flertado com o riso, as autoridades morais e políticas passam a rejeitá-lo como diabólico: “se não se pode negar que ele seja próprio do homem, então ele é a marca do homem decaído.”<sup>44</sup> Essa ofensiva político-religiosa do sério se dá em decorrência de dois movimentos congruentes: Primeiro, como uma necessidade de afirmação do poder constituinte frente as turbulências do período, sendo que a segunda metade do século XVI é o momento em que o conflito entre católicos e protestantes atinge seu momento mais crítico, sobretudo na França com os embates entre os católicos organizados e os huguenotes. A onda de violência que marca o país no final do XVI marca também um arrefecimento do riso. Com a vitória da Liga e a conseqüente afirmação do catolicismo, o riso passa a ser condenado de maneira mais severa, pois revela uma concepção de mundo subversiva à ordem eclesiástica, abrindo possibilidades de novos questionamentos religiosos. Depois, observa-se no final do século XVI e início do XVII um processo de “racionalização voluntarista” da cultura, momento em que a cultura popular e a cultura das elites afastam-se de forma decisiva:

A cultura das elites, livresca e esclarecida, já racional, visa o controle de si, do corpo social e do meio ambiente. Para ela, a festa torna-se celebração didática e séria de uma ordem, isto é, o inverso da festa popular, aparentemente questionamento cômico dessa ordem. [...] A cultura popular é a natureza mal compreendida, ou, dito de outra forma, a magia, a superstição ou a feitiçaria que se entrevê por trás de todos esses enormes risos camponeses. A religião esclarecida e as elites sociais têm a vontade comum de suprimir o riso carnavalesco.<sup>45</sup>

Associado às essas tensões se encontrava também o desejo de fortalecimento da nação francesa após as guerras religiosas. Nesse sentido, o cardeal Richelieu inspirava aos escritores o sentido da grandeza e do heroísmo. “Pedia às obras que exaltassem o prestígio da nação. Sonhava com o dia em que a língua francesa estenderia seu domínio sobre toda a Europa, assim como, na mesma época, os exércitos franceses estendiam suas conquistas para além das fronteiras do

---

<sup>44</sup> MINOIS, G. **História do Riso e Escárnio**. Tradução Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003, p. 317.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 320-321.

reino.”<sup>46</sup> Desse modo, desenvolve-se um sentido muito aristocrático da sociedade e, conseqüentemente, das letras.

Com efeito, o suprimimento do riso carnavalesco provoca um distanciamento e um subsequente estranhamento do riso rabelaisiano pelos homens do século XVII, que passam a concebê-lo como extravagância literária. Se os contemporâneos de Rabelais captavam a lógica de seu universo artístico e ideológico, correspondente a uma concepção unitária do mundo captada de uma tradição ainda viva, os homens do século seguinte interpretavam o seu estilo como uma idiossincrasia individual e bizarra.<sup>47</sup> Apesar de longa, a abordagem de Bakhtin é esclarecedora:

A atitude do século XVII e seguintes em relação ao riso pode ser caracterizada da seguinte maneira: o riso não pode ser uma forma universal de concepção do mundo; ele pode referir-se apenas a certos fenômenos *parciais* e parcialmente típicos da vida social, a fenômenos de caráter negativos; o que é essencial e importante não pode ser cômico; a história e os homens que a encarnam (reis, chefes de exércitos, heróis) não podem ser cômicos; o domínio do cômico é restrito e específico (vícios do indivíduo e da sociedade); não se pode exprimir da linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem, apenas o tom sério é adequado.<sup>48</sup>

A retomada da concepção aristotélica do riso apontada por Bakhtin é magistralmente ilustrada por Minois citando Shakespeare. Segundo ele, o grande personagem do teatro shakespeariano não é Hamlet nem Macbeth, mas Falstaff, Sir John Falstaff, que ri, faz rir e de quem se ri. Ele é a encarnação do riso rabelaisiano. Entretanto, padece assim que o príncipe Henrique se torna o respeitável Henrique V:

Eu não te conheço, velho! Vai rezar. Os cabelos brancos caem mal num bobo e num bufão. Há muito tempo vi, em sonhos, um homem dessa espécie, também estufado de orgia, também velho, também profano. Mas, ao acordar, desprezei meu sonho. Trata agora de ter menos ventre e mais virtudes; renuncia à gula; saiba que teu túmulo tem que ser três vezes mais largo que o dos outros homens. Não me retruques com uma resposta de bufão. Não imagineis que sou o que era. Porque, Deus sabe e o mundo saberá, eu expulsei de mim o antigo homem e rejeitarei assim aqueles que foram meus companheiros. (Shakespeare, Henrique IV, 2ª parte, v.5)<sup>49</sup>

<sup>46</sup> ADAM, A.; LERMINIER, G.; MOROT-SIR, E. **Literatura Francesa**. Tradução Myriam Campelo et al. Rio de Janeiro: Larousse do Brasil, 1972, v. 1, p. 180.

<sup>47</sup> Cf. BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: UnB, 2008, p. 53.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>49</sup> MINOIS, G. **História do Riso e Escárnio**. Tradução Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003, p. 315.

Henrique V é a ilustração de que a história e os homens que a encarnam não podem ter qualquer relação com o cômico; devem ser sérios e subjugar a bufonaria. “Falstaff morre por isso. O príncipe Henrique, tornado rei, rejeita e mata o riso. Essa cena é um pouco a ilustração da reviravolta cultural européia do fim do século XVII.”<sup>50</sup> A transformação do caráter do riso conduze-o à função de crítica negativa, geradora de desequilíbrio e caos. “O riso é, portanto, relegado à oposição. Reduzido à função crítica, de escárnio, de derrisão, de zombaria, ele se torna ácido. Envelhecendo, o vinho d’Anjou rabelaisiano torna-se vinagre voltairiano.”<sup>51</sup> Um estudo acerca da literatura cômica libertina do século XVII deve levar em consideração a mudança ideológica sobre a tonalidade do riso no período.

Apesar da forte ofensiva político-religiosa contra o riso, ele subsiste, na primeira metade do século XVII na França, sob a égide dos libertinos eruditos. Não mais como o riso total do renascimento, mas sob uma forma mais ácida, crítica, caracterizada pelo burlesco,<sup>52</sup> cujo exemplo mais característico é o *Virgílio Travesti* de Scarron. Apesar de ser um gênero associado aos “marginais” da escrita como *Cyrano*, *Dassoucy* ou *Le Petit*, o burlesco ressoa como uma forma contestatória frente às regras sociais e literárias, como observa Minois citando Dominique Bertrand:

A palavra-chave, na primeira metade do século, é *burlesco*. O termo abrange realidades nuançadas, mas que traduzem uma visão fundamentalmente cômica e contestatória. Dominique Bertrand propôs uma análise inteligente em ‘Poéticas do Burlesco’: ‘cômico dos limites, o burlesco começou ligado a um riso filosófico, na linguagem dos cínicos gregos e de Demócrito. O burlesco transgride todos os tabus, reivindicando o direito de rir de tudo, incluindo a morte e o sagrado. A explosão burlesca no século XVII, na França, ilustra a defasagem radical entre as práticas extremas, que se rebelam contra a imposição de normas e regras. Atrás do riso, é a liberdade de pensamento que está em causa’.<sup>53</sup>

Mais uma vez é importante ressaltar que apesar do burlesco se caracterizar por uma tentativa de “rir de tudo”, o riso não carrega mais a conotação da visão do mundo da festa popular medieval e da literatura cômica do Renascimento. Sua tonalidade é, agora, marcada por um

<sup>50</sup>MINOIS, G. **História do Riso e Escárnio**. Tradução Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003, p. 315.

<sup>51</sup>Ibid., p. 363.

<sup>52</sup> Adjetivo que qualifica uma forma de arte cômica destinada a ridicularizar pelo exagero. Substantivado, significa uma atitude, um estilo ou uma idéia apresentada caricaturalmente; assim, um tema importante e elevado será tratado de maneira trivial e um outro, releu ou insignificante, sê-lo-á com fingida dignidade. A discrepância entre o estilo e o assunto é a característica essencial do burlesco. Cf. SHAW, H. **Dicionário de Termos Literários**. Lisboa: Dom Quixote, 1978.

<sup>53</sup>MINOIS, 2003, op. cit: p. 393-394.

pessimismo e um ceticismo profundos ancorados na crença de que o mundo todo é uma *asneira* digna do pior cômico. O pessimismo que marca a literatura cômica dos libertinos do século XVII também pode ser verificado na poética de Cyrano de Bergerac, como observado na descrição dos personagens de *A Morte de Agripina* realizada por Victor Ramos:

A soberba em *A Morte de Agripina* não conduz jamais à virtude, seja a virtude aristocrática, seja a virtude humana mais comum. Ele leva sempre à destruição. As personagens de Cyrano não são pois homens típicos: são manifestação de um feitio violento e provocante, seu desprezo por toda regra ética, de toda lei, humana ou divina.<sup>54</sup> (tradução nossa)

Esse profundo pessimismo frente à condição humana pode ser interpretado como a expressão da amargura que acompanha o naufrágio de um grande sonho: o recrudescimento político e religioso exercido no início do século XVII obscurece o espírito da renascença; “a confiança no homem que marcara a primeira renascença soçobrou no naufrágio das guerras de religião. O homem é, decididamente, de uma bestialidade e de uma maldade incuráveis.”<sup>55</sup> Tal sentimento é traduzido através da crítica social negativa, satírica e escarnekedora que encontra seu ápice nos desdobramentos propagandísticos da Fronda.<sup>56</sup>

<sup>54</sup> La superbe dans *La Mort d'Agrippine* ne conduit jamais à la vertu, soit à la vertu aristocratique, soit aux vertus humaines plus communes. Elle porte toujours à la destruction. Les personnages de Cyrano sont donc des surhommes typiques: ils affirment, d'une façon violente et provocante, leur mépris de toute règle éthique, de toute loi, des homes ou du ciel. RAMOS, V. **Cyrano auteur tragique**: L'expression de la vérité humaine dans *La Mort d'Agrippine*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1966, p. 18.

<sup>55</sup> MINOIS, G. **História do Riso e Escárnio**. Tradução Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003, p. 396.

<sup>56</sup> Durante a minoridade de Luís XIV, que tinha cinco anos ao herdar o trono francês, o poder foi confiado à regente Ana d'Áustria, que nomeou como primeiro-ministro o italiano Giulio Raimondo Mazzarino, o cardeal Mazarin, que deu continuidade a política de Richelieu. No entanto, a guerra dos trinta anos, iniciada em 1618, exigia gastos vultuosos e a política fiscal passou a gerar muito descontentamento. Setores da nobreza e da alta burguesia se revoltaram no movimento denominado Fronda, cuja pretensão era conter o aumento do poder da monarquia. O fim do conflito, em 1653, consolidou o triunfo do absolutismo.

Peter Burke coloca que a Fronda pode ser definida como um conflito entre duas concepções de monarquia: limitada versus absoluta. Na primeira, o poder real era limitado pelas chamadas 'leis fundamentais' do reino, cujo guardião era o parlamento de Paris. Na segunda, defendida por Richelieu e por Mazarin, o rei tinha poder absoluto, acima das leis de seu reino. Assim, pode ser definida como uma tentativa do parlamento de reduzir o poder real frente à soberania das leis fundamentais da nação. Ver: BURKE, P. **A Fabricação do Rei**: a construção da imagem pública de Luís XIV. Tradução Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

Já Perry Anderson observa que a Fronda foi o ápice de uma série de tensões e crises. Os príncipes reais continuavam a ser rivais ciumentos do monarca, muitas vezes de posse de territórios que governavam hereditariamente; os parlamentos provinciais representavam bastiões de particularismo tradicional; crescia em Paris e noutras cidades uma burguesia comercial, que controlava o poder municipal; as massas tinham sido despertadas pelas guerras civis do século anterior, quando ambos os lados por diversas vezes os chamaram em seu auxílio. Tudo isso somado à extorsão fiscal e a manipulação financeira de apoio aos esforços de guerra no estrangeiro, uma vez que Mazarin, enquanto italiano, prolongou a guerra anti-espanhola até o mediterrâneo na tentativa de seqüestrar Nápoles e a Catalunha, que se somaram a sucessivas más colheitas (1647, 1649, 1651). A fome e a fúria da população combinaram-se com a revolta das elites nobres e burguesas insatisfeitas com um aventureiro governante italiano

O conflito político ocorrido na França entre 1648 e 1653 conhecido como Fronda tem como uma das suas características principais uma forte disputa propagandística entre os dois lados. É nesse contexto que o burlesco encontra um terreno fértil para proliferação, uma vez que a propaganda é calcada, sobretudo, pela ridicularização do oponente. Se, anteriormente, Richelieu suscitava a verve dos satíricos que o chamavam de “protetor dos bufões” ou “charlatão de seu teatro”,<sup>57</sup> durante a Fronda Mazarin é alvo de uma verdadeira avalanche satírica que o escarnece sob todos os ângulos e todas as cores. As “Mazarinadas”, como são chamadas, “lidas em público, desencadeiam tempestades de riso – rir às gargalhadas, rir até as lágrimas, rir até rolar por terra, rir até urinar nas calças...”<sup>58</sup> O período da Fronda representa, portanto, a reafirmação do riso na vida social francesa; através do burlesco a ofensiva político-ideológica do sério havia fracassado, pois

Essa avalanche de panfletos revela a riqueza das potencialidades burlescas em todos os meios sociais. Quatro anos de riso insano, a despeito das violências, dos boatos, das intrigas, da miséria e dos achaques de toda a espécie. Raramente, na História, foi visto tal nível de deboche, de veia cômica, de chocarrice, de hilaridade. Sim, a Fronda é, de fato, o ‘triumfo do burlesco’. Uma enorme gargalhada prolongada, nas ruas de Paris ou de Bourdeaux!<sup>59</sup>

Cyrano de Bergerac tem uma atuação no mínimo confusa nos acontecimentos da Fronda. Primeiramente, toma partido do movimento contra o cardeal Mazarin. No entanto, em 1651 escreve *La lettre contre les frondeurs* em defesa de Mazarin, um elogio à monarquia absoluta. No mesmo ano ele se indispõe com seus antigos amigos Dassoucy, Scarron e Chapelle, possivelmente devido a essa “mudança” de posicionamento. Curiosamente, nesse período Cyrano estava à procura de um protetor, que encontraria no ano seguinte sob os cuidados do duque de Arpajon.

Mesmo frente à postura paradoxal de Cyrano no decorrer dos acontecimentos da Fronda, não podemos deixar de perceber – através do que podemos apreender em *Viagem à Lua* – como o autor está inserido nas questões políticas, ideológicas e literárias de seu tempo, ainda que situado à margem do sistema vigente. Estabelecendo um diálogo com a tradição Cyrano constrói

---

manipulador de uma minoria afecta ao rei. O desfecho dessas tensões foi o conflito que acabou com a vitória do absolutismo francês. A aristocracia iria a partir de então acalmar sob o absolutismo consumado, solar, de Luís XIV. Ver: ANDERSON, P. **Linhagens do Estado Absolutista**. Tradução Telma Costa. Porto: Afrontamento, 1984, p. 96-113.

<sup>57</sup> Cf. MINOIS, G. **História do Riso e Escárnio**. Tradução Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003, p. 399.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 401.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 400.

mentalmente uma imagem diferenciada do século XVII. Para além do classicismo e dos conflitos religiosos, o autor revela que a França na primeira metade do século XVII não é somente o período pré-Luis XIV; é, sobretudo, um período onde o homem buscava redefinir sua condição perante o mundo, mesmo que – como no caso de Cyrano – a partir de um pessimismo destruidor que se aproxima do niilismo. O “fracasso” do espírito do Renascimento gerou, nesses homens, o riso ácido e amargo do burlesco.

### 1.3. Cyrano de Bergerac e as questões filosóficas de um tempo: um lugar de honra para Platão.

Ainda que o estilo poético de Cyrano de Bergerac revele uma concepção de mundo nítida e inventiva, é através do debate filosófico que o autor se insere com mais veemência nas questões de seu tempo. Nesse sentido, mais uma vez vemos o autor às voltas com uma tradição antiga redimensionada pela renascença.

Os estudiosos tanto da obra de Cyrano quanto da libertinagem erudita do século XVII destacam a predominância do materialismo em suas filosofias, embasadas no atomismo antigo<sup>60</sup> de Demócrito, Epicuro e Lucrecio bem como nos filósofos italianos da renascença – Campanella, Bruno, Vanini, dentre outros. Pascal Dibie observa que “o materialismo dos libertinos franceses tem fontes longínquas: Demócrito, Epicuro, mas também, muito mais próximos, os filósofos do Renascimento italiano que se concentraram na Universidade de Pádua.”<sup>61</sup> Entretanto, a relação dos filósofos do Renascimento italiano com aquela filosofia antiga foi por muitas vezes realizada de modo forçoso, chegando mesmo a classificar aqueles como “discípulos” destes. É importante salientar que a *physis* e o *cosmos* expressos no pensamento dos antigos difere substancialmente do universo do Renascimento, uma vez que as concepções do homem, da natureza e da metafísica sofrem alterações radicais. O que se pode estabelecer, efetivamente, é que alguns renascentistas buscam inspiração no conceito de natureza expresso pelos antigos para, a partir daí, redefinir os seus limites num mundo marcado pelo aristotelismo escolástico do cristianismo.

---

<sup>60</sup> Os filósofos antigos (Demócrito, Epicuro e Lucrecio) consideram o termo átomo em seu sentido original para designar partículas indivisíveis de matéria que, por combinação, produzem o conjunto dos corpos. Esses átomos são invisíveis em virtude de seu tamanho reduzido. Esse atomismo primitivo que explica no epicurismo tudo o que pode existir, inclusive a alma e os deuses, permitiu a afirmação do primeiro sistema integralmente materialista. DUROZOI, G.; ROUSSEL, A. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Marian Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996.

<sup>61</sup> DIBIE, P. Zorzi Baffo ou Nomear as Coisas. In. NOVAES, A. (org.) **Libertinos e Libertários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 186.

O atomismo antigo recebeu uma conotação sistemática através de Epicuro (341 – 270 a.C), filósofo grego criador da “Escola do Jardim”. O pensamento de Epicuro baseia-se em uma concepção da natureza desarraigada de qualquer designação metafísica, ou seja, a natureza não tem relação epistemológica com os deuses; ela é eterna e está dada aos homens de modo que estes podem apreender a verdade através dos sentidos, fato que possibilita a caracterização do epicurismo como sensualista. Tudo o que existe no *cosmos* é composto por dois elementos: os átomos e o vazio. Os átomos são partículas indivisíveis que se agrupam para formar o mundo e as coisas; o vazio é o espaço necessário para que os átomos possam se mover<sup>62</sup>. Com efeito, o epicurismo, afastando-se da mitologia, estabelece as bases do materialismo filosófico. É importante salientar ainda que o epicurismo tem um fim ético, ou seja, o homem deve compreender a natureza não apenas para alcançar a verdade, mas para pautar sua conduta a partir da harmonia com o meio.

É notável como alguns apontamentos do epicurismo são caros à filosofia do Renascimento. Giordano Bruno aproxima-se de Epicuro quando expõe acerca do movimento das coisas, sobre a infinidade do universo e ainda sobre a existência de outros mundos. No entanto, não podemos situar Bruno no campo de epicurismo. Embora conceba o universo como um corpo infinito, o método que utiliza para afirmá-lo distingue polarmente do sensualismo de Epicuro. Se para este a verdade está na natureza apreendida pelos sentidos, para o nolano os sentidos são, assim como para Platão, subjetivos e subversivos na contemplação da verdade. No diálogo *Acerca do Infinito, do Universo e dos Mundos* o personagem Filóteo afirma:

Não existe sentido que veja o infinito, nem sentido a que se possa pedir esta conclusão, porque o infinito não pode ser objecto dos sentidos; por isso, quem procurar conhece-lo por essa via, é como quem quisesse ver com os olhos a substância e a essência.<sup>63</sup>

Na continuação do diálogo ele ainda aprofunda a questão acima, questionando o pensamento de Aristóteles, apropriado pelo cristianismo:

Se o mundo é finito, e fora do mundo está o nada, pergunto-te: onde está o mundo? Onde está o universo? Responde Aristóteles: está em si próprio. O convexo do primeiro céu é lugar universal; e ele, como primeiro continente, não está noutro continente; daí, o que não tem corpo continente, não tem lugar. Ora, que queres tu dizer com isto, Aristóteles, que ‘o lugar está em si próprio?’ Que

---

<sup>62</sup> LUCRÉCIO. *De La Natureza*. Barcelona: Editorial Planeta, 1987, p. 16.

<sup>63</sup> BRUNO, G. *Acerca do Infinito, do Universo e dos Mundos*. Tradução Aura Montenegro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, p. 28.

queres tu concluir com essa ‘coisa existente fora do mundo?’ Se dizes que está aí o nada: o céu, o mundo, não estarão certamente em parte alguma.<sup>64</sup>

O questionamento do geocentrismo cristão, ancorado em Aristóteles, realizado por Giordano Bruno vem endossar uma verdadeira “revolução” do universo estabelecida pelos filósofos do renascimento, sobretudo – além de Bruno –, Nicolau Copérnico e Galileu Galilei. O primeiro é quem sistematiza a teoria de que o Sol se situa no centro do universo (heliocentrismo) sendo que todos os planetas descrevem revoluções em torno dele; demonstrou também que a Terra gira em torno de si mesma, em ciclos de um dia, e que a Lua gira em torno da Terra. O segundo é o primeiro a apontar o telescópio para o céu como instrumento de observação, tendo contemplado a via-láctea em suas verdadeiras dimensões, descoberto os satélites de Júpiter, além de, assim, ter endossado as teorias de Copérnico. Ao demonstrarem que o Sol ocupa o centro do universo, os filósofos revelam também a influência do platonismo sobre seus pensamentos. Em Platão, o Sol é a metáfora do Bem, a idéia suprema que ilumina as demais. Desse modo, podemos apreender na filosofia do Renascimento uma re-definição da natureza e do *cosmos*, inspirada nas divagações dos antigos, que opõe-se severamente à concepção cristã do mundo. A sobreposição de Platão sobre Aristóteles, em pleno século XVI, revela a necessidade de fazer arder as chamas do Santo Ofício contra Giordano Bruno. Todos esses apontamentos são importantes para compreendermos a filosofia de Cyrano de Bergerac expressa em *Viagem à Lua*. No entanto, antes de adentrarmos especificamente na filosofia do poeta seiscentista, é importante encararmos a discussão acerca de seu posicionamento metafísico; em outras palavras, podemos apreender uma religião em Cyrano de Bergerac?

Essa indagação surge a partir dos escritos historiográficos e literários que abordam o tema do ateísmo dentre os libertinos. Vimos a citação de Raymond Trousson sobre os libertinos seiscentistas, que em torno de Cyrano de Bergerac e Théophile de Viau definiam-se ateus, deístas e livre-pensadores, o que também é defendido por João Adolfo Hansen que afirma que “na crítica dos dogmas, a dúvida é sistemática: ‘duvidamos de tudo’, declara La Mothe le Vayer, citando Charron. O mesmo tom cético é corrente em Cyrano de Bergerac, Vanini, Garasse, Patin.”<sup>65</sup> O historiador Jacques Wilhelm vai mais longe, colocando libertinagem e ateísmo como sinônimos:

---

<sup>64</sup> BRUNO, G. *Acerca do Infinito, do Universo e dos Mundos*. Tradução Aura Montenegro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, p. 29.

<sup>65</sup> HANSEN, J. A. O Discreto. In. NOVAES, A. (org.) *Libertinos e Libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 78.

“a libertinagem de pensamentos, ou seja, o ateísmo, encontrava ali um terreno fértil”.<sup>66</sup> Embora todos eles concebiam a libertinagem como prática de um grupo, ou seja, não abordam especificamente a religiosidade em Cyrano, poderíamos, a partir dessas referências, concluir que o poeta era ateu recorrendo a um simples silogismo: Cyrano de Bergerac era um libertino do século XVII; os libertinos eram céticos e ateus; logo, Cyrano de Bergerac era ateu. No entanto, sabemos que a questão é complexa demais para ser encerrada dessa maneira. Os mais afoitos podem defender que o simples fato de Cyrano estar incluído num pequeno círculo de materialistas em que, baseados nos filósofos do Renascimento italiano que se concentraram na Universidade de Pádua (Cesare Cremonini, Pietro Pompanazzi, Lucilio Vanini e Giordano Bruno), “a Théophile de Viau (1590-1628) sucederá Cyrano de Bergerac (1619-1655) e finalmente Espinoza (1632-1677)”<sup>67</sup>, justifica a taxaçoão do poeta como ateu. Lembremos somente que o próprio Giordano Bruno não era ateu, apesar de ter sido queimado na fogueira da Santa Inquisição como um. De fato, o que de mais concreto temos sobre a religiosidade, ou a falta dela, em Cyrano de Bergerac se encontra no trabalho de Roger Chartier, onde o historiador observa que as diferenças entre a primeira edição impressa de *Viagem `a Lua* e os manuscritos encontrados posteriormente indicam um “meticuloso trabalho de reescrita que, mudando o personagem a quem uma ou outra afirmação é atribuída, busca fazer do narrador um firme e sincero defensor da ortodoxia cristã”.<sup>68</sup> No entanto, não é possível identificar que teria sido o autor dessas modificações. Seria Cyrano que, ao final da vida recluso em si mesmo, teria se aberto a “novas revelações”? Um fragmento do prefácio da edição de 1657 escrito por Henri LeBret observa

Que enfim a libertinagem, da qual os jovens são suspeitos em sua grande maioria, pareceu-lhe um monstro, o que posso testemunhar já que, depois disso, ele apresentou uma total aversão a isso como a que devem ter aqueles que querem viver de modo cristão.<sup>69</sup>

A contundente declaração de LeBret acerca da “conversão” de Cyrano no final da vida pode ser interpretada como um artifício para amenizar o impacto da obra sobre a forte censura católica. Por isso, o conjunto textual de Cyrano de Bergerac – fonte primária de investigação – se

<sup>66</sup> WILHELM, J. **Paris no Tempo do Rei Sol**: (1660-1715). Tradução Cássia da Silveira e Denise Pegorim. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1988, p. 150.

<sup>67</sup> DIBIE, P. Zorzi Baffo ou Nomear as Coisas. In. NOVAES, A. (org.) **Libertinos e Libertários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 186.

<sup>68</sup> CHARTIER, R. **Inscrever e Apagar**: cultura escrita e literatura, século XI-XVIII. Tradução Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2007, p. 193.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 194.

torna uma armadilha para aqueles que queiram afirmar definitivamente qualquer posicionamento metafísico do autor seiscentista.

Em *Viagem à Lua* Cyrano de Bergerac realiza uma conflagração de gêneros, explicitando uma profunda e complexa discussão filosófica através de um inventivo exercício literário de características fantásticas. Essa conflagração interdisciplinar configura o vigor de seu estilo na literatura moderna, pois como observa Ítalo Calvino em *Seis Propostas para o Próximo Milênio*:

O primeiro escritor do mundo moderno a professar explicitamente uma concepção atomística do universo em sua transfiguração fantástica só vai aparecer alguns anos mais tarde, na França: Cyrano de Bergerac. Extraordinário escritor esse Cyrano, que merecia ser mais lembrado, não só como o primeiro e verdadeiro precursor da ficção científica, mas por suas qualidades intelectuais e poéticas. Partidário do sensualismo de Gassendi e da astronomia de Copérnico, mas principalmente nutrindo-se da ‘filosofia natural’ do renascimento italiano – Giordano Bruno, Cardano, Campanella –, Cyrano é o primeiro poeta do atomismo nas literaturas modernas. Em páginas cuja ironia não dissimula uma verdadeira comoção cósmica, Cyrano celebra a unidade de todas as coisas, animadas ou inanimadas, a combinatória de figuras elementares que determina a variedade das formas vivas; e sabe principalmente traduzir o sentido da precariedade dos processos que as fizeram nascer, ou seja, mostra como faltou muito pouco para que o homem não fosse homem, nem a vida a vida e o mundo um mundo.<sup>70</sup>

Calvino chama a atenção para um elemento fundamental na concepção da obra de Cyrano, o que permite sua inserção em uma outra categoria filosófica: a tradução do sentido filosófico no conjunto imagético literário. Se Copérnico concebe sua filosofia através de procedimentos matemáticos, e Giordano Bruno através da dedução racional ancorada tanto em Platão quanto em Hermes Trismegisto, Cyrano sente a necessidade de traduzir sua concepção do homem, da natureza e do universo através da criação de imagens literárias. Quando o poeta chega em casa após o passeio noturno com os amigos, no início de *Viagem à Lua*, encontra sobre a mesa o livro de Cardano que relata a visita de dois habitantes da Lua ao filósofo italiano, que direciona o anseio epistemológico de Cyrano em visitar o astro. Nota-se que para ele não se trata de divagar sobre a existência ou não de vida na Lua, mas, acima de tudo, de ir até lá e comprovar a existência de um “mundo ao qual o nosso serve de Lua”.

---

<sup>70</sup> CALVINO, I. **Seis Propostas para o Próximo Milênio**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 33.

Durante sua estada no Québec cyrano empreende uma longa discussão sobre o universo com o Sr. De Montmagny que representa a concepção geocêntrica cristã. Quando questionado sobre o heliocentrismo de Copérnico, o poeta disserta:

Em primeiro lugar, o senso comum nos faz crer que o Sol tomou seu lugar no centro do universo, visto que todos os corpos que se encontram na natureza precisam desse fogo radical que habita no coração do reino, para estar em estado de satisfazer prontamente suas necessidades e para que a causa das gerações seja colocada igualmente entre os corpos, onde ela age, assim como a sábia natureza colocou as partes genitais no homem, as sementes nos centros das maçãs, o caroço no centro de sua fruta, e assim como a cebola conserva, ao abrigo de cem cascas que a envolvem, o precioso germe no qual outros dez milhões têm para extrair sua essência. Pois essa pequena maçã é em si mesma um pequeno universo, cuja semente, mais quente do que as outras partes, é o sol que derrama ao seu redor o calor, conservador de seu globo; e esse germe, dentro dessa cebola, é o pequeno sol daquele pequeno mundo, que aquece e alimenta o sal vegetativo dessa massa.<sup>71</sup>

Esse jogo de imagens permeia toda a discussão filosófica presente na obra, recriando um gênero literário caro ao romance moderno, seja em Voltaire, Swift ou Júlio Verne. Podemos ressaltar em inúmeras partes de *Viagem à Lua* essa transposição da dedução filosófica para o campo das imagens de modo a exemplificá-la. Seja ressaltando a eternidade e infinidade da matéria sempre tendendo a formas de vida mais elevadas, seja exprimindo as profundas relações entre o mundo físico e o espiritual, Cyrano de Bergerac nos oferece a expressão imagética das contradições filosóficas de seu tempo, tanto do aristotelismo escolástico cristão – através do burlesco – quanto das reflexões heterodoxas dos pensadores “subversivos” do Renascimento.

É lícito observar a complexidade da poética-filosófica de Savinien Cyrano de Bergerac, libertino erudito do século XVII. Para aqueles familiarizados com o personagem dramático de Edmond Rostand a sensação é de estranhamento. Passado o impacto inicial sobressai a figura do contestador político-ideológico, não com o intuito de tornar o mundo melhor, mas de revelar suas mais obscuras hipocrisias através do abuso da ironia geradora de um riso-canto-de-boca pessimista. Dialogando com diferentes tradições e fazendo delas sua própria invenção, Cyrano mostra que a máxima shakespeariana “atiramos o passado ao abismo, mas não nos inclinamos para ver se está bem morto” pode muito bem ser associada aos aristocratas, magistrados e religiosos que conflagraram a ofensiva político-religiosa contra o “subversivo” renascentista no

---

<sup>71</sup> BERGERAC, Cyrano de. **Viagem à Lua**. Tradução Fulvia Moretto. São Paulo: Globo, 2007, p. 22.

final do século XVI e início do XVII. Configura-se, portanto, um olhar diferenciado, “lunático” sobre o mundo em pleno século XVII.

**Capítulo 2: A moralidade em crise: *Cyrano de Bergerac* e as contradições da sociedade parisiense em *fin-du-siècle*.**

*O domínio da arte não é o absoluto mas o possível.  
Pela arte, as sociedades tornam o mundo um pouco  
mais cômodo ou um pouco mais potente e  
conseguem por vezes arranca-lo às regras rígidas  
da matéria ou às leis sociais e divinas para o  
fazerem, momentaneamente, um pouco mais  
humano. (Pierre Francastel)*

As idéias de *Cyrano de Bergerac* são bem conhecidas de seu tempo; o clima político, depois de 1660, nos permite, com efeito, acreditar em um plano preparado cuidadosamente para apreensão, interdição ou destruição de seus livros.<sup>72</sup> Nesse ponto, os conservadores obtiveram um êxito considerável, uma vez que, em nosso conhecimento, não existe nenhuma edição propriamente de *Cyrano* entre 1741 e 1855, quando da publicação de *Oeuvres de Cyrano* pela editora le Blanc, Paris-Toulouse. Pior ainda, não há qualquer referência ao filósofo seiscentista entre 1755 e 1838. De acordo com Victor Ramos:

Na verdade, foi só em meados do século XIX, tentando atrair a atenção do público para o autor que considerava injustamente esquecido, que Charles Nordier publicou em 1838, no *Bulletin des Bibliophiles* um artigo generoso, que foi acompanhamento do capítulo sobre o autor de *Pédant Joué* por Théophile Gautier em *Les Grottesques*. (tradução nossa)<sup>73</sup>

A coletânea de Gautier – que influenciou diretamente Edmond Rostand na construção do personagem – pretendia reabilitar o que considerava diversas “vítimas de Boileau”: Villon, Théophile de Viau, Saint-Amant, *Cyrano*, Scarron, Chapelain, Scudery, dentre outros, ou seja, autores que precederam o período associado ao ápice do classicismo francês – durante o reinado de Luís XIV, na segunda metade do século XVII, período amplamente conhecido como Antigo Regime –, do qual Boileau foi o principal teorizador e porta-voz.

Com efeito, o progresso de interesse por *Cyrano de Bergerac* atingiu seu ponto máximo em 27 de dezembro de 1897 – data da primeira apresentação do espetáculo *Cyrano de Bergerac* no Théâtre de La Porte Saint-Martin, Paris – nas mãos de um jovem dramaturgo, então com 29 anos, Edmond Rostand. Victor Ramos observa que de Nordier a Rostand é possível distinguir

<sup>72</sup> RAMOS, V. **Cyrano auteur tragique**: L'expression de la vérité humaine dans La Mort d'Agrippine. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1966, p. 6.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 9.

duas fases do processo de “revitalização” do libertino-erudito: a reabilitação do homem Cyrano, do aventureiro, do extravagante, do poeta em luta contra a sociedade; e aquela do romancista filósofo, do ateu, do precursor da ficção científica.<sup>74</sup>

Edmond Eugène Joseph Aléxis Rostand nasceu na casa de seus pais (14 rue Monteaux – hoje Rua Edmond Rostand) no florescente porto de Marselha na noite de primeiro de abril de 1868.<sup>75</sup> Rostand nasceu no seio da burguesia afluyente em um tempo em que o Segundo Império parecia prometer estabilidade e prosperidade. Desde cedo, o poeta e dramaturgo demonstrava fascínio pelo teatro, segundo o relato biográfico de Sue Lloyd:

Um dos divertimentos favoritos de Rostand quando criança era visitar o teatro de bonecos estabelecido na praça em frente ao “Palácio de Justiça”, não longe de sua casa. Além de assistir *Polichinelle* e pequenas peças sobre Guignol, que era muito popular na época, ele podia, além disso, ter uma primeira visão de personagens da *commedia dell’arte*: Columbina, Arlequim, Pierrô e outros. Eles fizeram uma profunda e permanente impressão nele. O teatro de bonecos exerceu grande papel em sua última peça, “A Última Noite de Don Juan”. Assim que se tornou velho o suficiente, Rostand também pode assistir às clássicas performances da França no “Palácio de Justiça”. (tradução nossa)<sup>76</sup>

Todos os aspectos do teatro fascinaram Rostand desde criança. Conta-se que quando conseguiu seu próprio teatro de bonecos, gastou muito tempo nos vestuários e cenários. Já como dramaturgo de sucesso, sempre teve interesse na produção de suas peças, realizando pequenos esboços de figurinos e cenários que desejava. Na ocasião da primeira montagem de *Cyrano de Bergerac*, Rostand teria ido ao ensaio analisar a concepção do espetáculo, ficando profundamente irritado com o posicionamento do cenário no primeiro ato que, segundo ele, prejudicaria a “entrada triunfal” do protagonista.<sup>77</sup>

Em 1888, com 20 anos, Edmond Rostand escreveu sua primeira peça *Le Gant Rouge*. Dois anos mais tarde se casou com a poetisa Rosemonde Gerard, também filha de família abastada. Os demais trabalhos dramáticos de Rostand foram: *Les Musardises*, 1891; *Les Deux Pierrots*, 1893; *Les Romanesques*, 1894, com a qual ganhou visibilidade a partir da encenação na Comédie-Française; *Le Princesse Lointaine*, 1895; *La Samaritaine*, 1897; *L’Aiglon*, 1900; *Chantectler*, 1910; e *La Dernière Nuit de Don Juan*, peça inacabada que foi encenada em 1921,

<sup>74</sup> RAMOS, V. **Cyrano auteur tragique**: L’expression de la vérité humaine dans La Mort d’Agrippine. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1966, p. 10.

<sup>75</sup> Os dados biográficos de Edmond Rostand foram extraídos do livro: LLOYD, S. **The Man Who Was Cyrano**: a life of Edmond Rostand, creator of *Cyrano de Bergerac*. Bloomington, Indiana: Unlimited Publishing, 2002.

<sup>76</sup> Ibid., p. 6-7.

<sup>77</sup> Ibid., p. 7.

três anos após a morte do dramaturgo. Algumas delas foram interpretadas por Sarah Bernhardt, amiga de Rostand, considerada a maior atriz francesa da época. Apesar do relativo sucesso de algumas dessas peças, Edmond Rostand ficou mundialmente famoso a partir da encenação de sua obra-prima *Cyrano de Bergerac* no ano de 1897.

### 2.1. As peripécias de um amor duas vezes perdido.

*Cyrano de Bergerac* é apresentada como uma comédia heróica em cinco atos, os quatro primeiros ambientados em 1640 e o último em 1655. Edmond Rostand concebeu todo o drama em versos alexandrinos clássicos – doze sílabas poéticas – e com um sistema de rimas que varia entre alternadas e paralelas, com o predomínio de rimas ricas – quando as palavras rimadas não pertencem à mesma ordem gramatical. A grandeza dos cenários, a quantidade de personagens, bem como a dinâmica poética imposta pelo autor tornam a peça, à primeira vista, praticamente impossível de ser encenada.

O primeiro ato é ambientado no salão do Paço de Borgonha, onde vários setores da sociedade parisiense se acomodam para assistir *A Clorisa*, de Blathazar Baro, que seria encenada por Montfleury. Além de detalhes na composição do cenário, Rostand utiliza diversos elementos para situar o ambiente no século XVII, como a presença de Mosqueteiros, de Marqueses, Condes e, até mesmo, referências à presença do Cardeal Richelieu nos camarotes. No tumulto gerado antes do início do espetáculo, o dramaturgo vai, pouco a pouco, apresentando algumas características das personagens principais, bem como desenvolvendo aspectos importantes para a trama. De início, surgem Lignière e Cristiano de Neuville; o primeiro é uma espécie de poeta popular que vive bêbado; ele se encarrega de apresentar o recém-chegado Cristiano à sociedade parisiense. Cristiano, por sua vez, é um jovem soldado que se alista na Companhia dos Guardas; é belo, porém, não possui o fino trato necessário aos cavalheiros de alta estirpe. Em determinado momento, o próprio Cristiano assume:

“Cristiano – Não lhe quero falar, pois falta-me o talento.  
O estilo de hoje em dia é o meu maior tormento.  
Sou um pobre soldado, estranho ao grande mundo.”<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> ROSTAND, E. *Cyrano de Bergerac*. Tradução de Carlos Porto Carreiro. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 23.

Cristiano aguarda ansiosamente a chegada da dama pela qual havia se encantado para que Lignière pudesse identificá-la. Logo depois chega Ragueneau, “sublime pasteleiro” apreciador de poesias. Ragueneau indaga aos dois rapazes por Cyrano, já que ele havia proibido Montfleury de representar por todo o mês. Ao ouvir isso, um marquês pergunta: “E quem é Cyrano?” Nesse momento, os presentes fazem uma interessante descrição da personagem, que serve como um prelúdio ao surgimento de Cyrano, o que cria uma expectativa sobre sua figura:

“Cuigy – Dizem que esse rapaz tem modos singulares?  
 Le Bret – É o mais original dos entes sublunares!  
 Ragueneau- É poeta!  
 Cuigy – Espadachim...  
 Brissaille – Músico...  
 Le Bret – Matemático...  
 Lignière – E que aspecto esquisito, exótico, esquipático!  
 Ragueneau – Semelhante perfil duvido que o desenho  
 O pincel do Senhor Philippe de Champagne;  
 Mas, bizarro, excessivo, estróina, caprichosos,  
 Jacques Callot lhe achara exemplo vigoroso  
 De louco espadachim, de trêfego brigão:  
 Três plumas no chapéu, seis abas no gibão.  
 Capa que, sobre a espada, erguendo-se, arrogante,  
 Finge um rabo de galo afoito e petulante!  
 Orgulhoso Artaban, que, altivo de caráter,  
 A Gasconha gerou no ventre de *alma mater*.  
 Mostra uma crista rubra e polichinelesca.  
 - Um nariz! Ah! Meu Deus! Que penca gigantesca!  
 Não há quem possa ver um narigudo tal  
 Sem dizer: ‘Mas Senhor, que hipérbole nasal!’  
 E acrescenta, a sorrir: ‘Vá já tira-lo!’ Engano!  
 Temia em trazê-lo sempre o impávido Cyrano!<sup>79</sup>

Antes do aparecimento de Cyrano, entretanto, Roxana entra no camarote provocando admiração em toda a sala. Quando Cristiano a vê, logo diz a Lignière que é a dama por quem “treme de emoção”. O poeta beberrão diz a ele que se trata de Madalena Robin, vulgo Roxana; “fina, preciosa, solteira, órfã desde menina, prima de Bergerac”. Juntamente com Roxana, surge um elegante fidalgo que se acomoda a seu lado. Diante disso, Cristiano reage:

“Cristiano (*estremecendo*) – E aquele?  
 Lignière (*que já está meio ébrio, piscando o olho*) – He! He! Cuidado!  
 - Conde de Guichê. – Faz-lhe a corte. – Ele é casado –:  
 Sobrinho afim de Armand Richelieu; mas quer  
 Que Roxana despose um tal Senhor Valvert,

<sup>79</sup> ROSTAND, E. *Cyrano de Bergerac*. Tradução de Carlos Porto Carreiro. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 28-29.

Fidalgote imbecil, visconde mas... *bondoso*:  
 Ela não quer; porém De Guiche é poderoso:  
 Tem meios de obrigar uma burguesa fraca.”<sup>80</sup>

Nesse momento da peça, quase todas as personagens centrais da trama já foram apresentadas, ainda que de modo nuançado. Entretanto, resta a personagem principal, o protagonista, Cyrano de Bergerac. Quando Montfleury começa a declamar os primeiros versos da *Clorisa*, Cyrano irrompe o Paço de Borgonha para impedir a continuação do espetáculo, o que gera uma reação negativa da platéia. Cyrano, então, desafia os insatisfeitos para que o impeçam de prosseguir com o veto a Montfleury. Somente o Senhor Valvert, pretendente de Roxana, apresenta-se para subjugar a ousadia do gascão. O diálogo que se segue desvela a principal característica do herói de Rostand, a saber, o vigor de sua moral:

“Valvert (*sufocado*) – Que audácias inauditas!  
 Uma farroupilha, até sem luvas e sem fitas!  
 Não ter um alarim, e ter essa arrogância!

Cyrano – Somente no moral se vê minha elegância.  
 Enfeitar-me não sei; nem dou para casquilho.  
 Julgo estar muito bem, não sendo peralvilho.  
 - O que não faço nunca é, fraco e por incúria,  
 Sair sem lavar bem a recebida injúria,  
 Trazer o pundonor ébrio de sono e vinho,  
 Ter os brios de luto e a honra e desalinho!  
 Ando, sem nada ter que pela cor agrade,  
 Emplumado de orgulho e garbo e liberdade;  
 Se não prendo a cintura esbelta num corpete  
 A vergonha ajustou minh’alma num colete.  
 São-me os feitos e ações as fitas que apresento;  
 Qual bigode gentil, retorço o meu talento;  
 Faço, por onde vou, tornando-as bem sonoras.  
 As verdades vibrar como tlintlins de esporas!”<sup>81</sup>

O duelo entre Cyrano e Valvert também revela o talento poético do protagonista, uma vez que Cyrano declama uma balada de improviso enquanto bate com o oponente; no fim do poema Cyrano arremata: “Ao fim da quadra vos toco”, ferindo o visconde. A platéia que seguia atentamente o duelo fica extasiada com o feito do “espadachim-poeta”, e todos o cumprimentam com elogios, enquanto Valvert é levado pelos seus. Após todos deixarem o Paço, Cyrano revela a Le Bret o amor que sente pela prima Roxana, ao que o amigo reage:

<sup>80</sup> ROSTAND, E. *Cyrano de Bergerac*. Tradução de Carlos Porto Carreiro. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 30-31.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 56.

“Le Bret – Amas? É o caso de logo o declarares,  
Hoje, que te elevaste em glória, aos seus olhares.

Cyrano – Repara em mim, Le Bret! Repara a que distância  
Me deixa da ventura essa pretuberância!  
Oh! Não tenho ilusões! Contudo, reconheço  
Que, numa tarde azul, às vezes me enteneço;  
Entro nalgum jardim que o tempo aromatiza;  
O meu nariz fareja abril que se matiza.  
Sob um raio argentino, o meu tristonho olhar  
Segue um casal feliz. E ponho-me a pensar  
Que essa faixa de lua etérea me convida  
A levar pelo braço uma mulher querida.  
Eu me exalto... eu me esqueço... e, quando menos penso,  
Vejo, em sombra, no muro, o meu nariz imenso!...”<sup>82</sup>

Logo que Cyrano revela ao amigo Le Bret o seu triste dilema, a aia de Roxana entra no salão e diz ao herói que sua prima quer lhe ver no dia seguinte. Cyrano, entusiasmado, marca o encontro na pastelaria de Ragueneau. No fim do ato, Cyrano parte para a casa de Lignière, onde cem homens estavam esperando o ébrio poeta para castigá-lo por uma de suas blasfematórias canções; o herói vê nessa pequena trama que se forma a oportunidade para extravasar o sentimento de “grandeza” que o apoderou após o convite de sua amada:

“Cyrano (*volta-se para a florista*) – Minha flor, a razão quereis que vos revele  
De haver cem homens contra um pobre trovador?  
(*puxa da espada e, tranquilamente*) – É que ele é meu amigo; e sabem meu valor!”<sup>83</sup>

Em síntese, o primeiro ato de *Cyrano de Bergerac* é caracterizado pelo esforço do dramaturgo em: situar a trama em um tempo (1640) e espaço (sociedade parisiense) delimitados; apresentar algumas características das personagens principais – a beleza de Roxana, a beleza e deselegância de Cristiano, o poder aristocrático do Conde De Guiche, e, sobretudo, a moral inabalável de Cyrano de Bergerac –; bem como aspectos centrais para o desenvolvimento da trama, como o triplo interesse pelo amor de Roxana representados pelo Conde De Guiche, por Cristiano e, finalmente, por Cyrano.

O segundo ato inicia-se com Cyrano na pastelaria de Ragueneau aguardando Roxana. Os boatos sobre o combate do soldado contra cem homens ainda não pulularam pela cidade. Eles

<sup>82</sup> ROSTAND, E. *Cyrano de Bergerac*. Tradução de Carlos Porto Carreiro. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 70-71.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 80.

conversam enquanto Ragueneau embrulha pastéis e roscas com papéis destinados à poesia<sup>84</sup>. No horário combinado, Roxana e a aia chegam ao local, e Cyrano providencia para que fique sozinho com a prima. As revelações de Roxana surpreendem Cyrano, uma vez que ela diz estar apaixonada por Cristiano de Neuville, e quer que o primo seja o protetor do rapaz, já que ele se alistou para a Companhia dos Guardas da Gasconha sem ser barão nem gascão. Pálido, Cyrano diz a Roxana que vai cuidar do rapaz. Quando a moça sai, agradecida, Cyrano permanece imóvel, sentado na pastelaria de Ragueneau.

Enquanto Cyrano refletia sobre as revelações de Roxana, várias pessoas chegaram à pastelaria para cumprimentá-lo, de modo que sua façanha na noite anterior tornara-se conhecida por todos. Entre elas estava o Conde de Guiche que, a pedido de seu tio Richelieu, veio oferecer proteção ao poeta. No entanto, ao descobrir que a emboscada contra Lignière foi encomendada por de Guiche, Cyrano rejeita veementemente a proposta do conde.

Após se indispor com o Conde de Guiche, Cyrano senta-se para contar aos gascões os detalhes do combate da noite anterior. No entanto, era correntemente interrompido por Cristiano, que, não sabendo de quem se tratava, fazia gracejos sobre o nariz do herói. Cyrano pede para ficar a sós com o rapaz, e, em vez de trucidá-lo, apresenta-se como primo próximo de Roxana, revelando-lhe a conversa que teve com a moça pela manhã. Diante disso, os dois travam o seguinte diálogo:

“Cyrano – De fato; é belo o tal menino!  
 Cristiano – Oh! Podeis crer, senhor, que muito vos admiro!  
 Cyrano – E os narizes que, há pouco, havíeis...  
 Cristiano – Eu retiro!  
 Cyrano – Ela espera de vós uma carta...  
 Cristiano – Ai!  
 Cyrano – Que é isso?  
 Cristiano – Ah! Se eu me revelar, esvai-se-me o feitiço.  
 Cyrano – Como?  
 Cristiano – Pesa-me ter tão pouca inteligência.  
 Cyrano – Não parece: uma vez que disso tens consciência.  
     Demais tua agressão mostrou-me um certo chiste.  
 Cristiano – Ora! É fácil falar, tendo-se o verbo em riste:  
     Possuo algum talento, audaz e militar;  
     Com as mulheres, porém, não sei como falar.  
     Quando eu passo – elas têm nos olhos um carinho!...  
 Cyrano – E... não nos corações – se ficas no caminho?  
 Cristiano – Nunca porque sou tal, que tremo e balbucio  
     Se vou falar de amor.

<sup>84</sup> A prática do pasteleiro em aceitar poesias por seus pastéis é uma clara referência à *Viagem à Lua*, onde os selenitas tinham como moeda local poemas, que eram trocados por dinheiro na casa da moeda.

Cyrano – Pois olha! Eu desconfio  
 Que, se tenho saído um tanto mais bem feito,  
 Para o caso teria inimitável jeito.  
 Cristiano – Oh! Poder exprimir as cousas com finura!  
 Cyrano – Oh! Ser um rapagão de esplêndida figura!  
 Cristiano – Ai! Roxana é preciosa; e certo me parece  
 Que vou esiludi-la!  
 Cyrano (*olhando para Cristiano*) – É pena! Se eu tivesse  
 Por intérprete meu todo esse belo gesto...  
 Cristiano (*com desespero*) – Se eu tivesse eloquência e frases...  
 Cyrano (num arranque) – Eu te empresto!  
 Empresta-me também tua figura bela:  
 E formemos os dois o herói duma novela!”<sup>85</sup>

Esse trecho, que encaminha o fim do segundo ato, marca a explicitação do conflito na trama, ou seja, revela os motivos que fazem com que ela se desenvolva. Tanto o amor de Cristiano e Roxana quanto o de Cyrano e Roxana só poderiam realizar-se caso os dois se unissem em um só. Entretanto, Cyrano não revela a Cristiano que também ama a “preciosa” dama, caso contrário, o “Barão de Neuville” não aceitaria a proposta e a trama não se desenvolveria.

No terceiro ato, intitulado “O Beijo de Roxana”, Cyrano e Cristiano colocam o plano em prática, obtendo êxitos significativos. Em determinado momento, Cristiano quase coloca tudo a perder, pois, cansado de tantas cartas e palavras “falsas”, decide improvisar e provar para Cyrano que não é tão néscio a ponto de Roxana desprezá-lo. Entretanto, o jovem mostra-se extremamente inábil e insensível com as palavras, de modo que Roxana chega a duvidar de seu amor. Novamente é Cyrano que intercede pelo rapaz, criando uma das cenas mais emblemáticas da peça.

Ao anoitecer, Cyrano e Cristiano se encaminham para a casa de Roxana, onde chamam a donzela à janela. No entanto, apenas Cristiano aparece, de modo que Cyrano fica oculto sob o balcão recitando os versos para o jovem repetir. Roxana fica encantada diante de tamanha riqueza poética, exaltando a mudança de postura de Cristiano. Os constantes vacilos do rapaz, entretanto, fazem com que Cyrano assumo o seu lugar, e, no escuro, o poeta-espada-chim declama os mais belos versos de amor. A oportunidade faz com que Cyrano, pela primeira vez, declare verdadeiramente seu amor pela prima:

“Cyrano – Meu próprio coração sincero e verdadeiro  
 Nunca foi quem falou...”

---

<sup>85</sup> ROSTAND, E. *Cyrano de Bergerac*. Tradução de Carlos Porto Carreiro. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 142-143.

Roxana – Por quê?  
 Cyrano – Porque, primeiro  
           Eu falava através...  
 Roxana – De quê?  
 Cyrano – ... do devaneio  
           Que o vosso olhar produz. Mas, hoje à noite, creio  
           Que pela primeira vez é que vos falo a sós!  
 Roxana – É outro, com efeito, o vosso tom de voz...  
 Cyrano (*aproximando-se febril*) – Sim! Outro! A noite, oculta-me, sombria,  
           E eu me atrevo a ser hoje eu mesmo...<sup>86</sup>

Após perceber que estava transpassando os limites, Cyrano recua, enquanto Cristiano, sob o balcão, pede um beijo a Roxana. Depois de pouco relutar, a dama consente, o que faz com que Cyrano troque de lugar novamente com Cristiano, que enlaça-a e dá-lhe um beijo. Embora a cena toque Cyrano profundamente, afinal Roxana está beijando outro homem na sua frente, ele murmura triunfante:

“Cyrano (*na sombra, à parte*) – Ai de mim! Que lancinante dor!  
 Beijo! No teu festim sou Lázaro de amor;  
 Contudo, uma sutil partícula, que é tua,  
 Dentro em meu coração nas trevas se insinua;  
 Pois no lábio que beija, em frívola doídice,  
 Roxana está beijando as frases que eu lhe disse.”<sup>87</sup>

A cena do balcão em *Cyrano de Bergerac* representa um aspecto importante na trama. A partir desse momento, Roxana não ama mais a bela figura de Cristiano; ela passa a amar sua grandeza espiritual, isto é, a de Cyrano, ainda que a associe ao jovem “barão de Neuville”. O cenário dessa “mudança” é emblemático, pois remete à cena de amor “por excelência”, a saber, a cena do balcão em *Romeu e Julieta* de William Shakespeare. A trama de amor mais conhecida da literatura ocidental se concretiza, efetivamente, a partir da cena do balcão que marca, na tragédia, a consolidação dos sentimentos dos amantes. O cenário construído por Rostand, portanto, representa simbolicamente a deflagração do amor verdadeiro, espiritual, de Roxana e Cyrano.

O fim do terceiro ato ilustra o casamento de Roxana e Cristiano. Quando Cristiano está na casa de Roxana, um religioso chega para entregar uma carta de De Guiche remetida à moça, onde o conde, que supostamente havia ido para a guerra, diz que naquela noite iria até lá para vê-la. Entretanto, Roxana, numa demonstração de astúcia, improvisa um conteúdo diferente para a

<sup>86</sup> ROSTAND, E. *Cyrano de Bergerac*. Tradução de Carlos Porto Carreiro. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 182-183.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 194.

carta, expressando a “vontade” do conde de que o Capuchinho casasse imediatamente ela e Cristiano, mesmo “a contragosto”. Cyrano é designado, então, para impedir que De Guiche entre no lugar até que o casamento termine. Nesse ponto, Rostand faz inúmeras referências à *Viagem à Lua*, uma vez que Cyrano, disfarçado, atrasa De Guiche dizendo que acabara de cair da Lua. Assim que o conde consegue livra-se de Cyrano, descobre que Roxana e Cristiano acabaram de se casar; furioso, o nobre, como chefe dos Guardas de Paris, designa, imediatamente, a Companhia dos Gascões, ou seja, Cristiano e Cyrano para a guerra.

O ambiente tenro, marcado por palavras de amor, do terceiro ato contrasta polarmente com a dinâmica do quarto ato, ambiente belicoso. O ato começa já no acampamento dos Gascões no cerco de Arras – durante a batalha dos franceses com os espanhóis ocorrida no século XVII –, onde os soldados da Gasconha sofrem com a fome e com as más condições. Cyrano, por outro lado, se arrisca diariamente passando pelos espanhóis para enviar cartas à Roxana. Em determinado momento, De Guiche chega ao acampamento e que, através de um espião, ficara sabendo que os espanhóis, em maior número, iriam atacar o acampamento dos gascões. Antes disso, entretanto, Roxana, juntamente com Ragueneau, consegue chegar ao acampamento trazendo consigo um sonoro banquete. Todos comem e bebem fartamente, enquanto Cristiano, Cyrano e De Guiche tentam demover Roxana da idéia de permanecer no local, frente o que a moça nega veemente, pois viera juntar-se ao amado movida pela sublimidade das cartas que a enviava diariamente. No entanto, as palavras de Roxana para Cristiano, geram uma ruptura na trama:

“Roxana – Esta alma idolatrou-te,  
 - Deixa dize-lo agora – após aquela noite  
 Em que num tom de voz que eu não te ouvira dantes  
 Tua alma deixou de ver talentos cintilantes  
 E as cartas, grande Deus?! À proporção que as lia,  
 Soava-me de novo a terna melodia,  
 A voz daquela noite, a voz que me arrebatava!  
 Foste o culpado... E eu... Vim! Penélope, a sensata,  
 Não ficará a bordar intérminos labores  
 Se Ulisses escrevesse aqueles teus primores;  
 Antes, para o seguir, teria abandonado,  
 Tão doída como Helena, as linhas e o bordado.

Cristiano – Mas...

Roxana – Eu lia, relia... E apesar da distância,  
 Cada escrito dos teus me enchia de fragrância,  
 Como a flor de tu’alma em pétalas esparsa.  
 Nessas cartas de fogo o estilo não disfarça  
 O ardente amor sincero...

Cristiano – O quê? Sincero e ardente?  
 E... é fácil percebe-lo?  
 Roxana – É mais: é transparente.  
 Cristiano – E vindes...  
 Roxana – Venho para... – Ó meu Cristiano amado!  
 Se aos vossos pés me lanço, incorro em desagrado;  
 Mas eu prostro a minh'alma! E vós dessa atitude  
 Jamais conseguireis que a penitente mude –  
 Venho... pedir perdão... – pois, em faze-lo, acerto,  
 Hoje que a morte já talvez esteja perto –  
 Perdão, se te fazia frívola crueza,  
 A ofensa de te amar apenas a beleza!”<sup>88</sup>

Após Roxana dizer que o amaria ainda que perdesse toda a beleza, Cristiano a interrompe e vai ter com Cyrano. O rapaz confia ao herói que perdera o amor de Roxana, e que este, na verdade, pertencia a ele. Cyrano então revela a Cristiano que ama a prima, mas que não acredita que ela seria capaz de amar semelhante figura. O barão de Neuville insiste para que Cyrano declare-se para Roxana e vai chamá-la. Enquanto Cyrano e Roxana conversam, e a moça revela a Cyrano que amaria “Cristiano” mesmo que fosse horrendamente tosco. No entanto, no momento em que o herói estava prestes a dizer toda a verdade, os demais soldados surgem com o corpo de Cristiano de Neuville, gravemente ferido. O rapaz ainda reúne suas últimas forças para contar a verdade a Roxana, mas Cyrano antecipa-se e murmura-lhe ao ouvido: “Eu disse tudo! És sempre o seu querido!” Desse modo, Cristiano falece nos braços de Roxana, enquanto Cyrano e os outros partem para o conflito. De Guiche, que conquistara o respeito de todos após conduzir-se com grandeza na guerra, pega Roxana nos braços e a conduz para longe dali. Assim termina o quarto ato, ambiente de guerra, onde Cyrano de Bergerac pode reafirmar, de modo mais elevado, a grandeza de seu caráter.

À dinâmica do quarto ato, simbolizada pelo campo de batalha, sobrepõe-se a melancolia do último ato. Passaram-se 15 anos, e Roxana havia se mudado para um convento após a morte do marido. As mães comentam entre si que Cyrano vem visitá-la todas as semanas durante todos esses anos. Naquele dia, entretanto, Cyrano se atrasara, e Le Bret, Duque de Grammont (ex-Conde de Guiche) e Ragueneau, que estavam no convento, comentam entre si que Cyrano era muito mal quisto e que algum de seus inimigos tramara um atentado para ele, ferindo-o gravemente. Cyrano chega ao convento com muito esforço e senta a sós com Roxana, pedindo a ela para ler a última carta que “Cristiano” lhe escrevera antes de morrer. A moça atende ao

<sup>88</sup> ROSTAND, E. **Cyrano de Bergerac**. Tradução de Carlos Porto Carreiro. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 270-271.

pedido de Cyrano, que começa a lê-la em voz alta, ainda que a noite começasse a cair sobre o local. Roxana então descobre a toda a verdade:

“Roxana – Como é que podeis ler tão bem assim, nas trevas?

*(Ele estremece, volta-se e, vendo-a junto de si, faz um gesto de espanto; baixa a cabeça. Longo silêncio. Depois, na sombra que se fecha, ela diz pausadamente, juntando as mãos)*

E dizer que ele fez, catorze anos a fio,  
Esse papel jovial de amigo prestadio!

Cyrano – Roxana!

Roxana – Ah! Éreis vós?!

Cyrano – Não, Roxana!

Roxana – Bastava notar o tom em que me falava.

Cyrano – Não! Não! Não era eu!

Roxana – Éreis vós!

Cyrano – Eu vos juro!

Roxana – Ah! Compreendo agora esse martírio obscuro!

As cartas – éreis vós!...”<sup>89</sup>

Cyrano continua negando até o fim, mas Roxana já havia entendido tudo. Entretanto, Cyrano não tinha mais forças, sua hora havia chegado. Os amigos Le Bret e Ragueneau se juntam a eles; tentam ainda amparar o herói, mas esse, em um último gesto de bravura, levanta-se, desembainha a espada e enfrenta a morte:

“Cyrano (*em delírio*) – Eu creio que ela zomba,

Zomba do meu nariz, - essa megera romba!

*(ergue a espada)* – Que dizeis? Que dizeis? É inútil? Pois que o seja!

Não está no sucesso a glória da peleja;

Não! Não! Que inda é melhor quando o sucesso é nulo.

Quem sois vós? Quantos sois? Sois mil? Eu vos aqulo?

Ah! Bem vos reconheço atrás desses postigos:

A mentira!

*(fere o ar com a espada)* – Pois morre! Há! Há! Os compromissos!

Os preconceitos!

Que! Fazer-vos a vontade?!

Ceder?! Jamais! Jamais! Quem és? A Fatuidade?

- Eu bem sei que afinal sucumbo e não vos mato...

Não faz mal? Eu me bato, eu me bato, eu me bato!

*(Faz molinetes com a espada em várias direções e detém-se ofegante)*

Sei! Tudo me arrançais: a rosa, a palma, o louro!

Arrancai... Mas existe um *quid* imorredouro

Que eu levo; e que, ao entrar no alcácere de Deus,

Varrará largamente o luminar dos céus;

E, puro como a glória, ardente como o facho,

Mau grado vosso eu levo...

<sup>89</sup> ROSTAND, E. **Cyrano de Bergerac**. Tradução de Carlos Porto Carreiro. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 320.

(*precipita-se, erguendo a espada*) – E que é...  
 (A espada escapa-lhe da mão; ele cambaleia; cai nos braços de Ragueneau e Le Bret)  
 Roxana (*inclinando-se e beijando-o na frente*) – É...  
 Cyrano (*reabre os olhos, reconhece-a e diz sorrindo*) – O meu penacho!”<sup>90</sup>

Desse modo, a peça termina com Roxana, desolada, lamentando um amor duas vezes perdido.

## 2.2. *Cyrano de Bergerac*: o parâmetro moral do indivíduo moderno.

*Cyrano de Bergerac* atingiu grande sucesso imediatamente após sua estréia. Sue Lloyd expõe que Cyrano estava em tudo; e mesmo quando, alguns anos depois, o *Le Journal* fez um questionário para ver qual era o herói da literatura preferido do povo francês, Cyrano de Bergerac encabeçou a lista tanto de homens quanto de mulheres, bem a frente de seus rivais mais próximos, Jean Valjean de Victor Hugo e d’Artagnan de Alexandre Dumas.<sup>91</sup> A biógrafa comenta também que tanto Cyrano quanto Edmond Rostand figuravam em canções populares e mesmo em fotografias dedicadas ao marketing de produtos comerciais, como biscoitos.<sup>92</sup> Dessa feita, como podemos situar o estrondoso sucesso de *Cyrano de Bergerac* junto à população francesa do final do século XIX, ou, em outras palavras, quais os elementos que Edmond Rostand explicita em *Cyrano de Bergerac* capazes de atrair, para si, o gosto dos franceses em seu tempo?

Com efeito, Rostand não propõe propriamente um debate com a platéia; muito além, ele constrói, através da concepção de *Cyrano de Bergerac*, um parâmetro de ordem ético e ideal. Todos os heróis de Rostand são poetas no sentido amplo. O poeta como herói tem uma profunda sensibilidade, uma grande percepção e, sobretudo, vive por uma visão que o eleva acima da realidade mundana.<sup>93</sup> O lócus escolhido por Rostand para ilustrar a proeminência do ideal sobre o real é o amor. Em *Cyrano de Bergerac*, a supremacia do amor espiritual sobre o amor sensual é reafirmada. Nesse sentido, a cena do balcão é emblemática, pois quando Cyrano (passando-se por Cristiano, no escuro) pede um beijo à Roxana e ela cede, o herói não aproveita a situação criada para beijar a amada, pelo contrário, nesse momento ele ordena que Cristiano reassuma o posto e

<sup>90</sup> ROSTAND, E. **Cyrano de Bergerac**. Tradução de Carlos Porto Carreiro. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. p. 329-330.

<sup>91</sup> LLOYD, S. **The Man Who Was Cyrano**: a life of Edmond Rostand, creator of *Cyrano de Bergerac*. Bloomington, Indiana: Unlimited Publishing, 2002, p. 143.

<sup>92</sup> Ibid., p. 142.

<sup>93</sup> Ibid., p. 94.

beije a dama. Do mesmo modo, mesmo após a morte de Cristiano, Cyrano mantém secreto seu amor por Roxana, em parte por sua lealdade para com o amigo, em parte pelo senso de honra em não destruir a ilusão de Roxana, mas, além disso, talvez subconscientemente, por preferir o ideal ao real. Ao criar um herói altivo de caráter como Cyrano, Edmond Rostand incide diretamente nas questões de seu tempo, através do forjamento de um parâmetro moral. A discussão moral, aliás, é um aspecto que permeia boa parte das relações arte/sociedade na França ao final do século XIX.

Erich Auerbach, no capítulo em que realiza uma análise estilística do romance *Germinie Lacerteaux* de Edmond e Jules Goncourt (1864) em *Mimesis*, realiza importantes considerações sobre a situação do relacionamento entre o público e os artistas no decorrer do século XIX. Segundo Auerbach, a expansão violenta do público leitor desde o começo do século gera, segundo grande parte dos artistas, um embrutecimento do gosto:

O gênio, a elegância dos sentimentos, o cultivo das formas da vida e da expressão, tudo isto decai. Já Stendhal lamenta esta decadência. [...] O rebaixamento do nível acelerou-se ainda mais pela exploração comercial da crescente necessidade de leitura por parte dos empresários editoriais ou jornalísticos, a maioria dos quais (não todos) preferiu o caminho do ganho mais fácil e da menor resistência, fornecendo, portanto, ao público, aquilo que este pedia, ou talvez coisa pior do que teria pedido. Mas, quem era o público leitor? Consistia, em sua maior parte, na burguesia urbana, que havia crescido de forma impressionante e se tornara, graças à maior divulgação da educação, capaz e sequiosa de ler. Era o *bourgeois*, aquele ser cuja estupidez, preguiça mental, ênfase, mendacidade e covardia foram repetidamente motivo das mais violentas diatribes por parte dos poetas, escritores, artistas e críticos, desde o Romantismo.<sup>94</sup>

Auerbach chama a atenção, na verdade, para as drásticas mudanças que ocorrem na dinâmica da vida social e, sobretudo, urbana durante o século XIX, o que acarreta profundas transformações tanto do lugar da arte na sociedade, quanto no modo como ela é consumida. O crítico expõe que o burguês médio do século XIX participa da inexorável atividade na vida e no trabalho característica da época, levando diariamente uma vida muito mais movimentada e esforçada do que a das elites. Isso justifica o apelo a uma arte facilmente acessível a nível intelectual. Outra coisa ainda vem juntar-se a tudo isso:

A influência da religião fora na França mais profundamente abalada do que em qualquer outra parte; as instituições políticas estavam em constante mudança e não ofereciam qualquer apoio interno; os grandes pensamentos do Iluminismo e

---

<sup>94</sup> AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 450.

da Revolução haviam sofrido um desgaste surpreendentemente rápido, convertendo-se em chavões; como resultado, destranhou-se uma enérgica luta dos egoísmos, encarada como válida, uma vez que o trabalho livre era considerado condição natural e auto-reguladora do bem estar e do progresso gerais. Mas a auto-regulação não funcionava no sentido de satisfazer a necessidade de justiça; o que decidia acerca do êxito ou do fracasso do indivíduo ou de camadas sociais inteiras não era somente a inteligência e a aplicação, mas também as condições de partida, as relações pessoais, os acasos da fortuna, e não raramente a robusta falta de consciência. Embora no mundo as coisas nunca se tivessem dado segundo a justiça, não se podia negar que já não era seriamente possível interpretar a justiça como provação divina e aceita-la como tal. Surgiu desde logo um violento mal-estar moral; mas o ímpeto da movimentação econômica era demasiado forte para que pudesse ser detido por tentativas de desaceleração puramente morais. O desejo de expansão econômica e o mal-estar moral existiam lado a lado.<sup>95</sup>

Aqui, Auerbach toca em um ponto fundamental para compreendermos o tipo de parâmetro que Edmond Rostand propõe com o seu idealismo. As mudanças que ocorrem na dinâmica social na França, sobretudo na segunda metade do século XIX, criam uma “multidão” voltada para a competição comercial e o consumo. Diante desse quadro, as elites urbanas detectam um recrudescimento moral na sociedade. Os acontecimentos políticos do período vêm endossar ainda mais esse “mal-estar”, principalmente a derrota para a Prússia de Guilherme I e Bismarck na guerra franco-prussiana em 1871. A Comuna de Paris, a instalação de um governo popular de cunho revolucionário imediatamente após a derrota francesa, combatida com intensidade, foi mais um acontecimento que gerou um “esfacelamento moral”, sobretudo na elite francesa.

A influência que o advento da modernidade exerce sobre as manifestações culturais na França do século XIX também é uma temática corrente no trabalho de Renato Ortiz, *Cultura e Modernidade*. O autor identifica uma sensação de “desconforto” em determinados segmentos sociais, o que pode alavancar uma crítica, inclusive, sobre a idéia de *Belle Époque* que se construiu sobre o período acotovelado entre o final do século XIX e a Primeira Guerra Mundial:

O período entre 1880 e 1914 tem muitas vezes sido imaginado como uma *Belle Époque*. A denominação em si é sugestiva. Cunhada já no século XX, quando a França conhece uma crise econômica e enfrenta as lembranças recentes da Primeira Grande Guerra, ela encerra uma conotação nostálgica, algo como um passado áureo perdido para sempre. A *Belle Époque* seria o refluxo de uma época, seus excessos expressariam o fim de uma civilização. Embora o termo não existisse, muitos de seus contemporâneos partilhavam essa sensação de

---

<sup>95</sup> AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 450-1.

desconforto; eles certamente não entendiam, como os que vieram depois, que estavam vivendo uma idade de ouro; pelo contrário, a ênfase colocada na situação de crise lhes impedia antecipar tal perspectiva. Porém, a idéia de declínio lhes era comum. Durkheim acreditava sinceramente que a sociedade francesa passava por uma profunda crise moral, e em toda a sua obra sociológica ele busca responder a esta questão. A problemática da crise da sociedade francesa é ampla, e não interessa apenas ao sociólogo; dela participam políticos e literatos das diversas tendências.<sup>96</sup>

Em outras palavras, o final do século XIX é o momento em que a França se torna uma nação efetivamente moderna, quando consolida uma imprensa de massa, uma literatura popular, etc., bem como se constata o surgimento de novos elementos, como “conforto”, “turismo”, “informação”, que vão, a pouco e pouco, tornando-se elementos chave para a organização cultural e material da sociedade.<sup>97</sup>

Tanto os segmentos conservadores da sociedade quanto os progressistas apontam para a existência de uma crise moral. Ortiz observa, no entanto, que eles irão avaliá-la em sentidos opostos. Os conservadores remetem-se ao passado, e o recrudescimento moral só pode ser compreendido enquanto degenerescência. A burguesia progressista, por outro lado, entende que é necessário construir uma sociedade baseada em outros parâmetros, de modo a garantir seu projeto hegemônico.<sup>98</sup>

De que maneira *Cyrano de Bergerac* reflete sobre essas questões? O relato de Sue Lloyd acerca da reação do público ao final do espetáculo no *Théâtre de La Porte Saint-Martin* traz elementos importantes:

A platéia simplesmente não podia sair. A peça de Rostand remontou, assim que se propôs a fazê-lo, o tradicional espírito “Gaélico” de heroísmo e cavalheirismo: um tremendo sentimento de orgulho nacional veio à tona no presente. Num determinado momento a platéia espontaneamente cantou a Marselhesa. Famílias divididas pelo caso Dreyfus estavam reunidas ali, e então seu senso retomado de ser francês sobrepôs suas diferenças de opiniões. (Tradução nossa)<sup>99</sup>

De imediato, as reações da platéia francesa ao espetáculo podem supor que Cyrano exercesse, no campo simbólico, a realização de uma espécie de “redenção moral” no momento mesmo em que é encenada; uma “redenção” compartilhada por conservadores e progressistas,

<sup>96</sup> ORTIZ, R. **Cultura e Modernidade**: a França no século XIX. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 52.

<sup>97</sup> Ibid., p. 54.

<sup>98</sup> Ibid., p. 81.

<sup>99</sup> LLOYD, S. **The Man Who Was Cyrano**: a life of Edmond Rostand, creator of *Cyrano de Bergerac*. Bloomington, Indiana: Unlimited Publishing, 2002, p. 138.

pois *Cyrano de Bergerac* promove tanto um retorno ao passado, uma vez que é ambientada no século XVII e utiliza como elemento formal o verso alexandrino clássico, quanto estabelece um novo parâmetro moral, ancorado pela redefinição do papel do indivíduo na sociedade. Renato Ortiz observa, com pertinência, que a modernidade coloca em andamento o indivíduo:

Por isso vamos encontrá-lo como ator político, consumidor, viajante. No imaginário dos homens modernos o indivíduo ocupa um lugar de reverência; ele é o fruto da ideologia liberal, o núcleo das estratégias publicitárias, o centro do narcisismo das modas e do consumo. [...] Nesse sentido, o século XIX promove um tipo de individualidade que não se esgota apenas na universalidade proposta pelos iluministas; o homem não quer ser apenas livre, mas íntegro, autônomo, distinto dos outros homens. Cada indivíduo seria assim um eu irredutível, uma particularidade.<sup>100</sup>

Nessa perspectiva, *Cyrano de Bergerac* não estabelece, como poderia se supor inicialmente, uma redenção do espírito nacional francês como coletividade. Antes, o idealismo de Rostand exerce uma influência no imaginário do público a nível individual, de modo que a moral de *Cyrano* reflete a aspiração do homem moderno enquanto sujeito particular. Assim, *Cyrano de Bergerac* apresenta-se como uma forma acabada do drama moderno, uma vez que representa as relações intersubjetivas que se constituem no âmbito social.<sup>101</sup>

### 2.3. Os Caminhos Diversos da Modernidade: *Cyrano de Bergerac* e o estatuto da arte na França do século XIX.

Com efeito, as cidades francesas, principalmente Paris, passam a conviver, a partir de meados do século XIX, com a realidade da multidão. Nesse sentido, 1848 é um ano que se estabelece como marco de uma nova configuração. “Muitos o consideram como um momento em que o país, ao se democratizar, se degrada. A barbárie não se limita ao mal-gosto literário ou à banalização das imagens; ela floresce junto às aglomerações, expressando a mobilidade de uma multidão que se encontrava durante séculos confinada a fronteiras seguras e confortáveis.”<sup>102</sup> Walter Benjamin observa que a multidão se impôs com autoridade como temática aos literatos do século XIX. O debate estético que permeia principalmente a segunda metade do século gira em torno do modo como os artistas apreendem essa nova realidade e dão-na a ler. As personagens de

<sup>100</sup> ORTIZ, R. **Cultura e Modernidade: a França no século XIX**. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 264-5.

<sup>101</sup> SZONDI, P. **Teoria do Drama Moderno [1880-1950]**. Tradução Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, p. 35.

<sup>102</sup> ORTIZ, 1984: op. cit., p. 75.

Balzac pareciam, nesse sentido, antever, ainda no período monárquico, o cotidiano intenso de Paris; entretanto, quem mergulha profundamente no conjunto imagético da multidão é Charles Baudelaire. Baudelaire reconhece a nova cidade e o homem das multidões, porém, não apresenta nenhuma descrição concisa dessa multidão; ela é intrínseca, de modo que se pode lhe seguir os rastros em sua obra, notar como ela o atrai e o prende em sua armadilha, e como ele se defende dela.<sup>103</sup> Antes, porém, já Victor Hugo dirigia-se à multidão, quando essa começava a se organizar como público, arrebatando que o verdadeiro poeta devia saber alcançar o povo “inferior” com seu trabalho, pessoas que entenderiam sua poesia com seus corações e não com o intelecto. Entretanto, a grande lírica de Hugo, que apresenta o poeta como demiurgo do mundo através da autonomia criadora da linguagem, apreende essa nova realidade de modo ideal. Os efeitos da multidão sobre o estatuto da arte no período se mostram mais evidentes no movimento estético denominado realismo, do qual Baudelaire é eminente porta-voz, influenciando poderosamente na redefinição do lirismo.

Os realistas promovem uma ofensiva contra a lírica romântica por considerá-la “subversiva” na contemplação da natureza, elemento que circunscrevia os debates artísticos da época. Desse modo, os artistas buscam um contato mais íntimo com a realidade, tornando explícito o desejo de alcançar efetivamente uma verdade na arte, coisa que o idealismo romântico nunca conseguiria pleitear. O teatro “naturalista” de Emile Zola vai mais longe, baseando-se “na crença de que ‘na presente época de ciência experimental’, o artista deve emular com o cientista, assim no método como no desígnio, sendo o método o estudo cuidadoso dos fenômenos objetivos, e o desígnio ‘uma análise exata do homem’”.<sup>104</sup> Ainda que Zola reconhecesse a contribuição da personalidade do artista na criação – contribuição afirmada pelo movimento romântico –, ele critica esses últimos por desencadarem uma arte que nada tem em comum com a vida real. A mesma preocupação é expressa por André Antoine, criador do Théâtre-Libre. Marvin Carlson observa que apesar de Antoine ter escrito pouca coisa sobre teoria, publicou uma brochura onde tentava expor os objetivos e procedimentos de seu teatro:

Ele segue essencialmente Zola ao preconizar um teatro baseado na verdade, na observação e no estudo direto da natureza, denunciando o aprendizado tradicional dos atores como ‘talvez perigoso – no mínimo inútil e acima de tudo mal organizado’. Tal aprendizado enfatiza os tipos tradicionais, os gestos tradicionais e principalmente a elocução tradicional. Os atores de Antoine

<sup>103</sup> BENJAMIN, W. **A Modernidade e os Modernos**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975, p.48.

<sup>104</sup> CARLSON, M. **Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997, p. 269.

‘retornarão aos gestos naturais e substituirão a *composição pelos efeitos realizados unicamente por meio da voz*’. Essa nova arte interpretativa, naturalmente, deve acontecer em cenários realistas onde o ator possa desenvolver, ‘simples e naturalmente, os gestos simples e os movimentos naturais de um homem moderno que vive a sua vida diária’.<sup>105</sup>

É a partir desse nicho que podemos compreender as críticas de que o espetáculo de Rostand é alvo. Enquanto o sucesso de *Cyrano de Bergerac* prosseguiu em Paris, nem todos estavam entusiasmados com isso. Antoine, que muito havia feito para introduzir peças modernas com seu *Théâtre Libre*, apreciava o mérito da peça, mas estava apreensivo de que esse sucesso significasse o retorno de valores dramáticos antiquados. Graças a Antoine e seus discípulos, o cenário parisiense mudou drasticamente desde os anos 1880; o teatro desempenhava, então, um papel mais importante na vida de Paris – o que contribuiu para o espantoso sucesso de *Cyrano* – e ofereceu uma gama maior de experiências para o público. Platéias podiam ver agora não somente peças “modernas” (Ibsen, Tolstoy e Maeterlinck), mas também dramas simbolistas fantasiosos e, inversamente, retratos realistas do lado desagradável da vida moderna.<sup>106</sup> Outros críticos sentiram, entretanto, que a peça de Rostand foi sim um novo florescimento de um aspecto da literatura francesa: “*Cyrano* ‘prolonga, une e agrupa em torno de si, sem nenhum esforço, mesmo com originalidade, três séculos de fantasia cômica e graça moral, a graça e a fantasia, além disso, que são muito franceses’, opinou Jules Lamaître”.<sup>107</sup>

Rostand também sofreu duras críticas de críticos literários, como Otto Maria Carpeaux, no clássico *História da Literatura Ocidental*. De acordo com Carpeaux:

Mas as possibilidades todas de eloquência nacional no ‘culto da forma’ e da rima rica só se revelariam em Rostand, em que o *Parnasse* produziu, um pouco tarde, seu dramaturgo: rimador engenhoso como Banville, versificador prosaico como Leconte de Lisle, dramaturgo habilíssimo como Sardou. No fundo, esse Sardou do *Parnasse* ressuscitou o teatro romântico de Hugo, com maior sucesso popular, mas sem o lirismo do grande *vate*. *Cyrano de Bergerac* será, por muito tempo ainda, uma peça indispensável do repertório francês; mas a diferença absoluta com respeito à realidade das coisas revela bem o espírito parnasiano; dos outros parnasianos, Rostand difere apenas pela qualidade inferior do seu verso.<sup>108</sup>

<sup>105</sup> CARLSON, M. **Teorias do Teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997, p. 273.

<sup>106</sup> LLOYD, S. **The Man Who Was Cyrano**: a life of Edmond Rostand, creator of *Cyrano de Bergerac*. Bloomington, Indiana: Unlimited Publishing, 2002, p. 146-7.

<sup>107</sup> *Ibid.*, 147.

<sup>108</sup> CARPEAUX, O. M. **História da Literatura Ocidental**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1965, v. 5, p. 2174.

Apesar de ressaltar a proximidade de Rostand com o romantismo, corrente nas palavras sobre o dramaturgo<sup>109</sup>, o autor observa o alinhamento de Rostand com o estilo parnasiano, o qual tinha em Théophile Gautier um dos principais expoentes. Além de influenciar Rostand com a coletânea *Les Grotesques*, Gautier escreveu um romance que claramente norteou o conjunto de referências utilizadas pelo dramaturgo na concepção de *Cyrano de Bergerac: O Capitão Fracasso*. Ambientado no século XVII, assim como *Os Três Mosqueteiros* de Alexandre Dumas, *O Capitão Fracasso* narra a história de um nobre falido e solitário, Conde de Sagnoac, que convive com a decadência física e moral. Certo dia recebe a visita de um grupo teatral itinerante, no qual acaba ingressando atraído por uma jovem atriz. A paixão entre os dois é ameaçada por um nobre poderoso que arma constantes armadilhas para separar o casal. Entretanto, Sagnoac é habilíssimo espadachim, o que faz com que as investidas do nobre sejam repelidas. Ao final, Sagnoac e a dama se casam e vão morar no castelo, felizes para sempre. As peripécias do Conde de Sagnoac são conhecidas por Rostand na ocasião das aulas de René Doumic no *Collège Stanislas*, que Rostand frequentou quando jovem.<sup>110</sup> É explícito o modo como o dramaturgo apropria as características dessas personagens que perpassam o século XIX com grande sucesso popular: a habilidade com a espada, o ambiente lúdico do século XVII, o idealismo de heróis apaixonados “trovadorescamente”, são elementos que tornam *Cyrano de Bergerac* um legítimo herói ideal da literatura francesa do século XIX.

Não obstante a hegemonia das noções de artistas que se afirmavam realistas e naturalistas sobre o estatuto da arte na França ao final do século XIX, não podemos reduzir o caleidoscópio estético que envolvia a nação somente nos termos de uma ofensiva realista sobre as bases românticas. Nesse sentido, o relato de John Gassner é revelador:

Nenhum país do mundo sente-se tão apaixonadamente fascinado por movimentos literários e artísticos quanto a França, e nenhuma outra nação se delicia tanto com rótulos. Não se conhece outra parte onde o classicismo se tenha constituído numa fórmula mais rígida; o romantismo explodiu na França em meio a um turbilhão de manifestos; e as colocações dos parnasianos, realistas, naturalistas, simbolistas, impressionistas, cubistas, unanimistas e surrealistas – para mencionar apenas uns poucos – são suficientes para manter os historiadores num redemoinho perpétuo. Destarte não devemos ficar surpresos com o fato de que, quando o teatro francês se voltou finalmente para o realismo

<sup>109</sup> Salvatore D’Onofrio, por exemplo, escreve: “Rostand, poeta e dramaturgo francês, representou a reação neoromântica ao teatro naturalista”. In: D’ONOFRIO, S. **Literatura Ocidental**: autores e obras fundamentais. São Paulo: Ática, 1997, p. 403.

<sup>110</sup> LLOYD, S. **The Man Who Was Cyrano**: a life of Edmond Rostand, creator of *Cyrano de Bergerac*. Bloomington, Indiana: Unlimited Publishing, 2002, p. 23

moderno, a transformação tenha sido operada em meio ao maior dos pandemônios.<sup>111</sup>

Dentre outras iniciativas, Gassner constata a existência de uma tentativa de ruptura com a estética realista/naturalista, da qual Edmond Rostand é um membro efetivo, juntamente com o poeta e dramaturgo belga Maurice Maeterlinck, embora adotem estilos distintos. Segundo o autor, somente um talento robusto poderia atingir alguma estatura no duro solo da realidade européia, e esse pertencia a Edmond Rostand, cujo brilhantismo pertencia essencialmente ao teatro, haja vista que grande parte das peças teatrais de visibilidade, no período, eram escritas por romancistas que realizavam excursões esporádicas à dramaturgia. Com efeito, Gassner arrebatava que Rostand realizou um esforço para “quebrar a casca” do realismo que aprisionou tantos escritores franceses incapazes de evocar dentro de seus limites algo mais que realidades de alcova.<sup>112</sup> Essa visão de que Rostand realizou esforços para romper com os preceitos realistas e naturalistas são corroboradas por alguns críticos que destacam que Rostand, com seus poetas-heróis, pretendia ilustrar o debate entre o Ideal e a Realidade, falando da superioridade do sonho sobre a posse, tema, inclusive, favorito da juventude literária:

Sente-se mais sinceridade em *Cyrano*, em *L'Aiglon*, em *Chantecler*. Principalmente porque Rostand aí desenvolve as qualidades em que é excelente: a verve, a arte da réplica de efeito e do verso divertido. Certamente não ultrapassa em sutileza psicológica Dumas pai, Sardou, mas tem como eles o talento inventivo dos sentimentos fáceis e dos enternecimentos populares. O *panache*, o heroísmo do esforço inútil, a coragem retumbante, a elegância do perigo desprezado, o orgulho da solidão, podemos sorrir ou irritar-nos com esta fantasmagoria, mas o fato é que para muitos espectadores continua excitante. Numerosos críticos mostraram convincentemente os defeitos gritantes de Rostand, mesmo em suas melhores cenas, as numerosas imitações, os abusos do preciosismo mais insípido, a mania das alusões à atualidade parisiense, a retórica verbosa, que parece caricaturar Hugo e que faz *Ruy Blas* parecer profundo. Outros, como Romain Rolland, denunciaram nessa verbosidade um atentado à verdade, um veneno particularmente pernicioso para o leitor francês, muito dado a nela comprazer-se. De nada valeu. *Cyrano* permanece, após mais de meio século, um herói que dá boa receita. [...] Mediocre do ponto de vista literário, é, de resto, irrepreensível quanto à técnica dramática e pode satisfazer os mais exigentes amadores de peças ‘bem feitas’.<sup>113</sup>

Em suma, podemos constatar que tanto as propostas de Rostand em *Cyrano de Bergerac*, quanto as críticas que lhe são dirigidas ilustram o debate da época sobre o mote de representação

<sup>111</sup> GASSNER, J. **Mestres do Teatro II**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1980, p. 53.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>113</sup> ADAM, Antoine; LERMINIER, Georges; MOROT-SIR, Edouard. **Literatura Francesa**. Tradução Myriam Campelo et al. Rio de Janeiro: Larousse do Brasil, 1972, v. 2, p. 646-7.

da arte. Se de um lado, artistas como Baudelaire buscavam situar e compreender as profundas mudanças da realidade da vida urbana e expressá-las esteticamente; de outro, artistas como Edmond Rostand investiam no poder do simbólico e do ideal como parâmetro ético do indivíduo burguês.

### Capítulo 3: A Tonalidade do Grotesco em *Cyrano de Bergerac*.

“Esta obra é dedicada à estética, quer dizer: à filosofia, à ciência do belo, e, mais precisamente, do belo artístico”. Com essas palavras Hegel inicia sua vasta obra dedicada a divagações sobre a natureza da filosofia estética. A concepção inicial de Hegel ilustra com propriedade a noção hegemônica que permeia as reflexões teóricas acerca do estatuto da arte. No entanto, a elucidação do grotesco como categoria estética tem permeado os esforços de vários teóricos desde o século XVIII – o próprio Hegel discute a temática, mas sob o prisma da degenerescência – e, atualmente, o grotesco se consolidou como aspecto autônomo de expressão artística e cultural.

A forma como Edmond Rostand utiliza o grotesco na concepção de *Cyrano de Bergerac* é uma característica fundamental para uma compreensão mais profunda tanto dos significados do texto teatral quanto dos pressupostos estéticos do dramaturgo. O grotesco, como a presença ativa de algo estranho, fantástico, irreal ou antinatural<sup>114</sup>, em *Cyrano*, exerce uma função fundamental para o desenvolvimento da trama. Com efeito, o grotesco em *Cyrano* é representado pela protuberância nasal do protagonista; o nariz de Cyrano é o elemento sob o qual a história gira em torno, pois além de concentrar praticamente toda a comicidade da peça, é a razão pela qual o protagonista não pode revelar seus sentimentos amorosos pela prima Roxana, o que desencadeia todas as possibilidades do enredo; em outras palavras, se Cyrano fosse fisicamente belo, como Cristiano, Roxana se apaixonaria por ele imediatamente. Desse modo, o gigantesco e tosco nariz de Cyrano é o conflito da trama. Rostand apresenta suas características logo no primeiro ato, na ocasião da interrupção da *Clorisa* que seria representada por Montfleury:

“Cyrano – Deixai-me! Não me ouvis?

    Ou dizei-me por que fitais o meu nariz?

O Importuno (*atônito*) – Eu...

Cyrano (*crescendo para ele*) – Que terá de mais?

O Importuno (*recuando*) – Vossa Graça enganou-se.

Cyrano – Será bambo, senhor? Ou pende, qual se fosse

    Uma tromba?

O Importuno (*recuando*) – Eu...

Cyrano – Será um bico de coruja?

O Importuno – Eu não...

Cyrano – Terá na ponta uma verruga suja?

O Importuno – Oh! Mas...

---

<sup>114</sup> VASQUEZ, A. S. **Convite à Estética**. Tradução de Gilson Baptista Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 290.

Cyrano – Anda-lhe mosca em cima? Será torto?  
 Que tem ele?  
 O Importuno – Oh! Mas...  
 Cyrano – Hein? Terá feições de aborto?  
 O Importuno – Mas nem sequer o olhei: nem tive esse desejo.  
 Cyrano – E por que não, senhor? Por que todo esse pejo?  
 O Importuno – Eu não...  
 Cyrano – Causa-vos nojo?  
 O Importuno – Pelo contrário...  
 Cyrano – Então, por que essa antipatia?  
 Será ele talvez maior do que devia?  
 O Importuno (*balbuciante*) – Eu?!... Acho-o pequenino... impalpável... minúsculo.  
 Cyrano – Hein! Semelhante insulto ao meu garboso músculo?!  
 Pequeno, o meu nariz!  
 Alto! Alevantado!  
 Nariz chato, rombudo, arrinco, desnasado,  
 Sabei que eu tenho orgulho em semelhante apêndice!  
 Pois, de ter nariz grande um cavalheiro, entende-se  
 Que ele é bravo, polido, afável, liberal,  
 Espirituoso e bom, tal qual eu sou, e tal  
 Que vós é, vil, maroto, ilícito vos credes!”<sup>115</sup>

A opção de Rostand de explicitar o grotesco na peça através do nariz de Cyrano é sugestiva. A temática da provocação do riso pela aberração nasal é uma constante na história da literatura. “Os alemães chamaram-na de ‘Nasobete’ (Das Nasoben). Cervantes lança mão dela, Sterne também (em *Vida e Opiniões de Tristram Shandy*), influenciando Machado de Assis.”<sup>116</sup> Mikhail Bakhtin destaca, no capítulo dedicado a imagem grotesca do corpo em Rabelais e suas fontes, que o nariz é um instrumento vigoroso de zombaria, adquirindo, muitas vezes, conotações sexuais:

O que nos interessa é o ‘motivo do nariz’, um dos motivos grotescos mais difundidos na literatura mundial, e em quase todas as línguas, assim como no fundo geral dos gestos injuriosos e degradantes. [...] O ‘nariz’ é sempre o substituto do ‘falo’. Laurent Joubert, jovem contemporâneo de Rabelais, célebre médico do século XVI cuja teoria do riso já expusemos, é autor de um livro sobre os preconceitos populares em matéria médica. No Quinto Livro, cap. IV, ele fala de uma crença solidamente estabelecida no espírito popular, segundo o qual se pode julgar o tamanho e a potência do membro viril pela dimensão e forma do nariz”. [...] Esse é o sentido que se dá comumente ao nariz na literatura da Idade Média e do Renascimento, sentido inspirado pelo sistema das imagens da festa popular<sup>117</sup>

<sup>115</sup> ROSTAND, E. *Cyrano de Bergerac*. Tradução de Carlos Porto Carreiro. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 51-3.

<sup>116</sup> SODRÉ, M.; PAIVA, R. *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002, p. 74

<sup>117</sup> BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008, p. 276.

Igualmente elucidativo é o conto de Nicolai Gogol, *O Nariz*, onde o nariz do personagem solta-se do rosto e surge dentro do pão do barbeiro Ivan Yákovlievich, para depois dar um passeio pelas ruas de São Petersburgo. Desse modo, Rostand insere-se em uma longa lista de autores em cujas obras “o grotesco irrompe em situações marcadas pelo conflito entre as leis da realidade empírica e as figurações excêntricas encenadas pela imaginação artística”.<sup>118</sup> Em determinado momento da peça, Rostand faz, inclusive, uma apologia do grotesco:

De Guiche – Vós... já lestes *Dom Quixote*?

Cyrano – Li-o. E respeito muito esse estouvado zote.

De Guiche – Relede nesse caso...

A história dos moinhos de vento!

Cyrano – Eu guardo-a na memória.

De Guiche – Se qualquer os agride – ocorre num momento...

Cyrano – E eu acometo alguém que gire ao som do vento?

De Guiche – Que as aspas a quem quer que tente acomete-las

O atiram para a lama!

Cyrano – Ou mandam-no às estrelas!”<sup>119</sup>

Esse trecho é importante na medida em que desvela uma referência central para a concepção de *Cyrano de Bergerac: O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha* de Miguel de Cervantes. O Quixote é um herói fisicamente tosco, mas cujas intenções morais e fidelidade fraterna caracterizam sua sublimidade, não no plano sensual, mas no ideal. É freqüente a comparação entre o Cavaleiro da Triste Figura e Cyrano, uma vez que além de serem movidos pelo amor a uma dama, ambos lutam a favor dos injustiçados. Entretanto, além da disparidade do talento no manejo da espada existente entre eles, Cyrano luta, principalmente, contra o despotismo dos poderosos em favor do ideal. Quixote, muito além de moinhos de vento e rebanhos de ovelha, combate a literatura de cavalaria. Dessa feita, Cyrano se enquadra na mesma categoria de personagem, que se sobressaem tanto pela beleza de seus atos quanto pela fidelidade ao ideal.

Outra característica que aproxima Cyrano de Dom Quixote é que nas duas obras o grotesco é “superado” para a exaltação do sublime. San Tiago Dantas observa que se o desejo de *Quixote* de aspirar uma superior missão entre os homens é sublime, acreditar que possui essa missão é ridículo;<sup>120</sup> no entanto, o grotesco é superado pela loucura do fidalgo, ou seja, os delírios

<sup>118</sup> BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008, p. 74.

<sup>119</sup> ROSTAND, E. **Cyrano de Bergerac**. Tradução de Carlos Porto Carreiro. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 127.

<sup>120</sup> DANTAS, S. T. **Dom Quixote**: um apólogo da alma ocidental. Brasília: Editora UnB, 1979, p. 30.

do “cavaleiro” conduzem o leitor do mundo sensual, mundano, para o mundo produzido pela mente “insana” de Quixote, onde sobressaem a justiça e o idealismo, o que caracteriza, nesse caso, o sublime:

Não foi para lhe permitir que se expusesse ao ridículo de tomar armas e cobrir-se de falsas couraças, que Cervantes revolveu a mente, fatigada de leituras, de se Quixote. Foi para que essa loucura protegesse a pureza moral de que o Quixote ia dar testemunho, pureza que seria incompatível com toda simulação consciente, com qualquer parcela de mistificação voluntária. [...] D. Quixote sem a loucura, que o fez acreditar em si mesmo, poderia ser o personagem da *comédia*, mas não o herói dramático que a novela oferece como um exemplo, e que aos nossos olhos sintetiza a contribuição de Cervantes para a formação espiritual do homem moderno.<sup>121</sup>

Dessa maneira, sobressai, segundo San Tiago Dantas, a dubiedade do herói cervantino, cujo heroísmo é transpassado por uma linha tênue que o separa da fantasia, a sublimidade da ridiculez. A mesma dubiedade marca o herói em *Cyrano*, onde a grandeza de seus atos e de seu caráter convive intimamente com sua feiúra.

Se no *Quixote* a loucura cumpre a função de exaltação do sublime, em *Cyrano* o grotesco, caracterizado pela imagem física do personagem principal, é superado pelo vigor de seu caráter. A cena em Roxana diz a Cyrano, no quarto ato, que amaria Cristiano ainda que esse fosse horrível marca, na peça, essa “superação” do grotesco para exaltação do sublime:

“Cyrano (*tomando-lhe a mão*) – Mas... é certo... é verdade o que lhe haveis exposto?

Roxana – Sim. Pois amava-o mesmo... (*hesita um momento*)

Cyrano (*sorrindo tristemente*) – Essa expressão vos custa

Dizer diante de mim!

Roxana – Porém...

Cyrano – Mas não me assusta!

(*animando-a*) Feio, não?

Roxana – Feio, sim.

Cyrano (*ardentemente*) – Medonho?

Roxana – Sim, medonho!

Cyrano – Horrendo até?

Roxana – Horrendo.

Cyrano – Grotesco?

Roxana – Para mim... grotesco ele não fora.

Cyrano – E ter-lhe-íeis amor?

Roxana – Paixão devoradora!”<sup>122</sup>

<sup>121</sup> DANTAS, S. T. **Dom Quixote**: um apólogo da alma ocidental. Brasília: Editora UnB, 1979, p. 32-3.

<sup>122</sup> ROSTAND, E. **Cyrano de Bergerac**. Tradução de Carlos Porto Carreiro. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 279-281.

Nesse momento Cyrano tem a confirmação que Roxana o ama, ainda que não saiba disso; a feiúra descomunal de Cyrano foi, assim, superada por seu talento poético, por seu idealismo. O grotesco foi superado pelo sublime, mas não enquanto princípios antagônicos. O grotesco atua como elemento mesmo de exaltação do sublime. Desenvolvendo esteticamente essa concepção, Edmond Rostand demonstra que dominava amplamente o debate artístico de seu tempo.

Um dos esforços mais veementes em estabelecer as bases teóricas do grotesco como elemento artístico foi empreendido por Victor Hugo em 1830, na ocasião da publicação do prefácio do drama *Cromwell*. O prefácio consiste-se em obra de referência obrigatória para a consolidação da estética romântica na França, provocando apaixonadas manifestações, quer nos meios românticos, quer nos meios clássicos, obrigando os dramaturgos da época a meditar sobre a sua própria arte, sobre suas próprias técnicas.

A discussão principal realizada nesse prefácio gira em torno da teoria sobre o grotesco. A partir desta teoria, Victor Hugo expõe que Deus, no momento da criação, representou o grotesco e o sublime. A arte, que é o reflexo da religião, deve representar também estes dois elementos. Uma arte que represente apenas o belo, o perfeito, o sublime é, esteticamente, incompleta. A plenitude da arte se encontra, como na natureza, na fusão do sublime como seu antagonismo, o grotesco. É na união do corporal (grotesco) com o espiritual (sublime), que surge o gênio. Nas palavras do próprio Hugo:

O Cristianismo conduz a poesia à verdade. Como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente 'belo', o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. Perguntar-se-á se a razão estreita e relativa do artista deve ter ganho de causa sobre a razão infinita, absoluta, do criador; se cabe ao homem retificar Deus; [...] o meio de ser harmonioso é ser incompleto. [...] Ela (a poesia) se porá a fazer como a natureza, a misturar nas suas criações, sem entretanto confundi-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito, pois o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia. Tudo é profundamente coeso.<sup>123</sup>

Percebe-se nitidamente através das palavras de Hugo o objeto da crítica e da contraposição do Romantismo: o Classicismo. O Classicismo tem como modelo estético a arte clássica, com sua métrica perfeita, a exaltação do belo, do sublime. E é alvo da crítica do dramaturgo não somente pelo seu desprezo ao grotesco, mas também pela repulsa que os

<sup>123</sup> HUGO, V. **Do Grotesco e do Sublime**: tradução do prefácio de *Cromwell*. Trad: Célia Berretini. Editora Perspectiva. São Paulo, 1988. p. 25.

românticos nutrem pela imitação de modelos artísticos pré-concebidos. Daí provém a defesa e a exaltação da liberdade na arte quanto às suas formas, estilos e inspirações. O artista deve expressar o gênio plenamente, tendo a natureza como grande musa.

A liberdade de criação do artista moderno romântico é fruto exatamente da união do grotesco (como cômico, feio) com o sublime (trágico, belo). Esta união produz, segundo Hugo, uma complexidade inesgotável de criação estética. O equilíbrio entre os dois elementos, juntamente com a expressão da subjetividade do artista, conduz à plenitude artística. A harmonia entre o belo e o feio, o corpo e o espírito, se faz necessária devido, justamente, à concepção dos conceitos antagônicos. O belo só pode ser admirado em sua essência em contraposição com o feio. Em suma, o grotesco engrandece o sublime. O sublime em oposição a si mesmo – como na estética classista – não se torna mais sublime:

Somente diremos aqui que, como objetivo junto do sublime, como meio de contraste, o grotesco é, segundo nossa opinião, a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte. [...] O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se a necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada.<sup>124</sup>

O autor de *Os Miseráveis*, no entanto, não atribui a si esta inserção do elemento grotesco na arte; pelo contrário, demonstra através de vários autores e diversas obras – a partir de Homero – como o elemento grotesco está presente nas criações artísticas. Para Hugo, quem melhor expressou esta justaposição da natureza divina e, por conseguinte, humana no âmbito da arte foi William Shakespeare. Ele confrontou a razão com a emoção – como em *Otelo* -; o belo com o feio – Ariel e Calibã em *A Tempestade* -; o cômico e o trágico, enfim, o grotesco e o sublime. A *Divina Comédia*, de Dante, caracteriza o grotesco no inferno e o sublime no paraíso. Milton também elucida esses elementos em *O Paraíso Perdido*. Enfim, uma enorme quantidade de grandes autores expressa o grotesco em suas obras. Alguns deles elevam o grotesco a altos níveis, como Rabelais, Chaucer, Ariosto e Cervantes. É explícito como as reflexões de Hugo acerca do grotesco na arte são caras a Edmond Rostand, como também são para Théophile Gautier que as desenvolve na concepção de *Les Grottesques*. Em *Cyrano de Bergerac*, a teoria do grotesco é expressa de maneira bastante clara: se Hugo diz que é preciso representar o grotesco e o sublime

---

<sup>124</sup> HUGO, V. **Do Grotesco e do Sublime**: tradução do prefácio de *Cromwell*. Trad: Célia Berretini. Editora Perspectiva. São Paulo, 1988. p. 31.

sem, contudo, confundi-los, ou seja, demarcar precisamente seus limites, Rostand separa-os; Cyrano declama os mais belos versos de amor oculto pelo cair da noite, quando sua aparência grotesca é relegada às sombras.

As reflexões de Hugo também são importantes para a concepção de trabalhos fundamentais para a consolidação do grotesco como categoria estética durante o século XX. Dentre eles, destacam-se as contribuições de Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin. Kayser, em seu livro *O Grotesco*, empreende uma reflexão sobre as diversas significações do vocábulo na história das manifestações artísticas desde seu surgimento<sup>125</sup>, realizando, para tanto, um levantamento exaustivo de obras em que o elemento é esteticamente representado, como o *Quixote* e quadros de Goya e Velásquez. O autor ressalta que o grotesco foi objeto de estudos teóricos desde o século XVII, mas foi a partir do século XVIII que recebeu uma atenção sistemática pelos filósofos, sobretudo na Alemanha. Muitos teóricos alemães do século XVIII, como Wieland, Friedrich Schlegel, Jean Paul dentre outros, conceberam o grotesco estreitamente interligado com o elemento cômico. Por isso, é freqüente a associação do grotesco tanto com a *commedia dell'arte* – cujo estudo de Justus Moser publicado em 1761, *Arlequim ou a Defesa do Grotesco Cômico*, é a forma mais acabada – quanto com a tragicomédia. No Romantismo e durante todo o século XIX o conceito foi ampliado consideravelmente, consolidando-se como elemento propagador do horrível. Apesar de apreender a forma como o vocábulo foi significado ao longo do tempo, a partir do século XVI, Kayser propõe uma tentativa de determinação da natureza do grotesco:

O grotesco é uma estrutura. Poderíamos designar a sua natureza com uma expressão, que já se nos insinuou com bastante freqüência: *o grotesco é um mundo alheado* (tornado estranho). Mas isto ainda exige uma explicação. O mundo dos contos de fadas, quando visto de fora, poderia ser caracterizado como estranho ou exótico. Mas não é um mundo alheado. Para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi pois o nosso mundo que se transformou. O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco. Na criação literária aparece numa cena ou num quadro movimentado. As representações da arte plástica tampouco

---

<sup>125</sup> Praticamente todos os autores que tratam da teoria do grotesco destacam a origem etimológica do termo, tomado de empréstimo do italiano, *la grottesca* e *grottesco*, derivados de *grotta* (gruta). Estes termos foram cunhados para designar determinado tipo de ornamentação encontrado nos fins do século XV em escavações feitas em Roma nos subterrâneos das Termas de Tito e em outras regiões próximas na Itália. O que se descobriu foi uma espécie de ornamentação antiga até então desconhecida e por isso mesmo sem designação específica. Nela podia-se notar o jogo livre, insólito e fantástico de formas que se confundiam, que se mesclavam e estavam em constante processo de transformação. As fronteiras entre as formas são ultrapassadas e não se percebe a imobilidade comum na chamada pintura da realidade. As formas não são acabadas e tudo está em movimento e metamorfose. KAYSER, W. **O Grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 17-8.

apreendem um estado em repouso, mas um acontecimento ou um movimento ‘prenhe’ (Ensur) ou, ao menos, como em Kubin, uma situação repleta de tensões ameaçadoras. Com isto, ao mesmo tempo, define-se mais exatamente o caráter da estranheza. O horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência. Concomitantemente, sentimos que não nos seria possível viver neste mundo transformado. No caso do grotesco não se trata de medo da morte, porém de angústia de viver. Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem.<sup>126</sup>

Dessa feita, a obra de Kayser concebe o grotesco como uma estrutura, onde o mundo é tornado estranho na concepção e recepção artística, que interagem em um espaço comum de significação. Por fim, a proposição de última instância de Kayser quanto ao sentido do grotesco é que a sua configuração é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo. Tentativa esta, ainda que possa ser encontrada facilmente em todos os tempos, particularmente visível em nossa cultura, no século XVI, no Romantismo e no Modernismo.

O trabalho de Kayser é alvo de profundas críticas por parte de Mikhail Bakhtin em *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, onde o lingüista russo realiza importantes reflexões acerca da “natureza” do grotesco. De acordo com Bakhtin, Kayser, ainda que tenha proposto escrever uma teoria geral do grotesco, não abordou o problema em sua amplitude, ou seja, desenvolveu apenas a teoria dos grotescos romântico e modernista, sendo que o grotesco romântico é visto através do prisma do grotesco modernista, razão pela qual o compreende de forma desvirtuada:

A teoria de Kayser é absolutamente inaplicável aos milênios de evolução anteriores ao Romantismo: fase arcaica, antiga (por exemplo, o drama satírico ou a comédia ática), Idade Média e Renascimento, integrados na cultura cômica popular. O autor nem sequer investiga essas manifestações (contenta-se com mencioná-las). Baseia suas conclusões e generalizações na análise do grotesco romântico e modernista, mas é a concepção modernista que determina sua interpretação. Tampouco compreende a verdadeira natureza do grotesco, inseparável do mundo da cultura cômica popular e da visão carnavalesca do mundo.<sup>127</sup>

Aqui podemos compreender de forma mais aprofundada a natureza tanto das críticas de Bakhtin à teoria de Kayser quanto de sua própria concepção sobre o grotesco. Ele concebe o grotesco a partir das manifestações da cultura popular da Idade Média, que encontram na literatura do Renascimento sua representação mais acabada, sobretudo na obra de François

<sup>126</sup> KAYSER, W. *O Grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 158-9.

<sup>127</sup> BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008, p. 41.

Rabelais. Todas essas características da cultura popular da Idade Média e do Renascimento, que vão convergir com a mediação do gênio de François Rabelais, estão permeadas pelo princípio da vida material e corporal, ou seja, ocorre um rebaixamento para o plano material e corporal de todas as coisas; esse fenômeno estético Bakhtin denomina de *realismo grotesco*. Nas palavras do autor: “O traço marcante do realismo grotesco é o *rebaixamento*, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”.<sup>128</sup> Esse é um princípio fundamental para se compreender a obra de Rabelais em sua mais profunda totalidade, traço que os críticos, principalmente os românticos, não souberam explorar, deformando, segundo o autor, a essência do grotesco medieval: “O princípio do riso sofre uma transformação muito importante. Certamente, o riso subsiste; não desaparece nem é excluído como nas obras ‘sérias’; mas no grotesco romântico o riso se atenua e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre”.<sup>129</sup>

Bakhtin faz ainda um balanço de como o grotesco é explorado a partir do Renascimento, com ênfase nos teóricos românticos – principalmente Victor Hugo –, que realizam uma releitura do grotesco em contraposição à estética clássica. Segundo ele, o grotesco romântico não retoma os elementos medievais em sua plenitude; ele serve agora para expressar uma visão do mundo subjetiva e individual, muito distante da visão popular e carnavalesca dos séculos precedentes (embora conserve alguns de seus elementos):

A sensação carnavalesca do mundo transpõe-se de alguma forma à linguagem do pensamento filosófico idealista e subjetivo, e deixa de ser a sensação vivida (pode-se mesmo dizer corporalmente vivida) da unidade e do caráter inesgotável da existência que ela constituía no grotesco da Idade Média e do Renascimento. O princípio do riso sofre uma transformação muito importante. Certamente, o riso subsiste; não desaparece nem é excluído como nas obras *sérias*; mas no grotesco romântico o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto regenerador e positivo do riso reduz-se ao mínimo.<sup>130</sup>

Outra grande característica que difere o grotesco romântico do grotesco medieval e renascentista é sua relação com o “terrível”. No conjunto simbólico e estético grotesco do romantismo, o “terrível” aparece como alheio ao homem, como parte de um mundo exterior. “Tudo o que é costumeiro, banal, habitual, reconhecido por todos, torna-se subitamente insensato,

<sup>128</sup> BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008, p. 17.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 33.

duvidoso, estranho e hostil ao homem. O costumeiro e tranqüilizador revela o seu aspecto terrível”.<sup>131</sup> Já no grotesco medieval, arraigado à cultura popular, a forma do terrível é vencido pelo riso, adquirindo sempre um aspecto de “bobagem alegre”.

O grotesco, integrado à cultura popular, faz o mundo aproximar-se do homem, corporifica-o, reintegra-o por meio do corpo à vida corporal (diferentemente da aproximação romântica, totalmente abstrata e espiritual). No grotesco romântico, as imagens da vida material e corporal: beber, comer, satisfazer necessidades naturais, copular, parir, perdem quase completamente sua significação regeneradora e transformam-se em *vida inferior*. As imagens do grotesco romântico são geralmente a expressão do temor que inspira o mundo e procuram comunicar esse temor aos leitores. As imagens grotescas da cultura popular não procuram assustar o leitor, características que compartilham com as obras do Renascimento.

Nessa perspectiva, Bakhtin observa que o grotesco, tal como o concebe Hugo e, por conseguinte, Edmond Rostand, se distancia de sua essência, que é justamente a forma como foi deflagrado pela visão carnavalesca do mundo na Idade Média e no Renascimento. Com efeito, o grotesco em *Cyrano de Bergerac* não cumpre uma função de renovação através do riso. O riso na peça é gerado no nível individual; zomba-se de Cyrano, de seu nariz, portanto, é elevado ao âmbito da psicologia individual; não representa uma expressão da concepção social do mundo. Antes, representa uma visão unilateral e subjetiva, que desconsidera o princípio renovador do riso, e cede lugar para o riso satírico e lúgubre.

---

<sup>131</sup> BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008, p. 34.

## Conclusão

O presente trabalho pretendeu estabelecer alguns significados relativos ao texto teatral de Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, obra corriqueira no repertório teatral mundial a partir de sua encenação em Paris no ano de 1897.

Neste sentido, privilegiamos inicialmente a figura do Cyrano “real”, uma vez que Rostand apropriou-se de um personagem da história da França que realmente existiu para satisfazer suas aspirações ficcionais. De imediato, analisamos a obra *Viagem à Lua* de autoria do libertino seiscentista para estabelecer o modo como ele se insere nas questões de seu tempo, a saber, a França na primeira metade do século XVII. Assim, nos encontramos às voltas com um instigante escritor que, situado à margem dos meios literários, decifra o mundo de modo inventivo e contestador.

Em um segundo momento, empreendemos uma análise intrínseca ao texto de Rostand, procurando destacar os elementos formais e conceituais que permitem situar as perspectivas do dramaturgo com a concepção da peça, tendo como pano de fundo o contexto histórico de sua produção. O que pudemos perceber de forma mais sobressalente, é que Rostand propõe, com *Cyrano*, um parâmetro de ordem ético e ideal em consonância com as aspirações do indivíduo burguês moderno. Além disso, Rostand incide diretamente sobre o debate relativo ao estatuto da arte no período, uma vez que empreende um esforço crítico frente à hegemonia dos referenciais realistas e naturalistas.

Aprofundando um pouco mais as concepções do dramaturgo acerca de seu *métier*, desenvolvemos um estudo que abrange a tonalidade que o grotesco, como categoria estética, possui em *Cyrano de Bergerac*. Esse procedimento nos permitiu situar ainda mais a peça em seu tempo, na medida em que o grotesco em *Cyrano* adquire o aspecto de sátira desmoralizante, característica que Mikhail Bakhtin atribui à teoria do grotesco romântico. No mais, o grotesco é elemento fundamental para o desenvolvimento da *diegesis* da peça.

De posse dessas questões, é importante salientar que esse estudo não se esgota com essas reflexões. Antes, é um esforço inicial para compreender os múltiplos significados que o espetáculo comportou ao longo do tempo. Isso porque concordamos com Victor Hugo de que o teatro é um ponto de ótica. Tudo o que existe no mundo, na história, na vida, no homem, tudo deve e pode aí refletir-se, mas sob a varinha mágica da arte. A arte folheia os séculos, folheia a

natureza, interroga as crônicas, aplica-se em reproduzir a realidade dos fatos, sobretudo a dos costumes e dos caracteres, bem menos legada à dúvida e à contradição que os fatos, restaura o que os analistas truncaram, harmoniza o que eles desemparelharam, advinha suas omissões e as repara, preenche suas lacunas por imaginações que tenham a cor do tempo, agrupa o que deixaram esparso, restabelece o jogo dos fios da providência sob as marionetes humanas, reveste o todo com uma forma ao mesmo tempo poética e natural, e lhe dá esta vida de verdade e de graça que gera a ilusão, este prestígio de realidade que apaixona o espectador. Enfim, como a lírica de Hugo, *Cyrano de Bergerac* mergulha profundamente nos devaneios da arte e da vida.

### **Fontes Documentais**

BERGERAC, Cyrano de. **Viagem à Lua**. Tradução Fulvia M L. Moretto. São Paulo: Globo, 2007.

ROSTAND, Edmond. **Cyrano de Bergerac**. Tradução de Carlos Porto Carreiro. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

## Bibliografia

ADAM, A.; LERMINIER, G.; MOROT-SIR, E. **Literatura Francesa**. Tradução Myriam Campelo et al. Rio de Janeiro: Larousse do Brasil, 1972, 2 v.

ALONSO, A. O Grotresco: transformação e estranhamento. **Comum**. Rio de Janeiro, v. 6, n. 16, 2001.

ANDERSON, P. **Linhagens do Estado Absolutista**. Tradução Telma Costa. Porto: Afrontamento, 1984.

AUERBACH, E. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. **Introdução aos Estudos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1972.

BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: UnB, 2008.

\_\_\_\_\_. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BENJAMIN, W. **A Modernidade e os Modernos**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.

BLOCH, M. **Apologia da História ou o Ofício do Historiador**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BRANDÃO, J. L. **A Poética do Hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

BRUNO, G. **Acerca do Infinito, do Universo e dos Mundos**. Tradução Aura Montenegro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

BURKE, P. **A Fabricação do Rei: a construção da imagem pública de Luís XIV**. Tradução Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

CALVINO, I. **Seis Propostas para o Próximo Milênio**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, A. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CARLSON, M. **Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

CARPEAUX, O. M. **História da Literatura Ocidental**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1965, v. 5.

CERTEAU, M. **A Escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

CHARTIER, R. **Inscrever e Apagar: cultura escrita e literatura, século XI-XVIII**. Tradução Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

\_\_\_\_\_. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa/Rio de Janeiro: DIFEL/B. Brasil, 1990.

DANTAS, S. T. **Dom Quixote: um apólogo da alma ocidental**. Brasília: Editora UnB, 1979.

D'ONOFRIO, S. **Literatura Ocidental: autores e obras fundamentais**. São Paulo: Ática, 1997.

DORT, B. **O teatro e sua Realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DUROZOI, G.; ROUSSEL, A. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Marian Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1996.

FEBVRE, L. **O Problema da Descrença no Século XVI: a religião de Rabelais**. Paris/Lisboa: Éditions Albin Michel/Editorial Início, 1970.

FRANCASTEL, P. **Arte e Técnica: nos séculos XIX e XX**. Tradução de Humberto D'Avila e Adriano de Gusmão. Lisboa: Livros do Brasil, 1963.

FRASCINA, F. **Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no século XIX**. São Paulo: Cosac & Naif, 1998.

GASSNER, J. **Mestres do Teatro II**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1980.

GOGOL, N. **Obras Completas**. Madrid: Aguilar, 1951.

GUINSBURG, J. (org). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

HUGO, V. **Do Grotesco e do Sublime: tradução do prefácio de Cromwell**. Trad: Célia Berretini. Editora Perspectiva. São Paulo, 1988.

KAYSER, W. **O Grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2003

LLOYD, Sue. **The Man Who Was Cyrano: a life of Edmond Rostand, creator of *Cyrano de Bergerac***. Bloomington, Indiana: Unlimited Publishing, 2002.

LOBO, L. **Teorias Poéticas do Romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

LUCIANO. **Teatro Completo**. Buenos Aires: El Ateneo, 1953.

LUCRÉCIO. **De La Natureza**. Barcelona: Editorial Planeta, 1987.

- MANDROU, R. **Magistrados e Feiticeiros na França do Século XVII**. Tradução de Nicolau Sevcenko e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- MINOIS, G. **História do Riso e Escárnio**. Tradução Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.
- NOVAES, A. (org.) **Libertinos e Libertários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ORTIZ, R. **Cultura e Modernidade: a França no século XIX**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- RAMOS, V. **Cyrano auteur tragique: L'expression de la vérité humaine dans La Mort d'Agrippine**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1966.
- REGO, E. S. **O Calundu e a Panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéica e a tradição luciânica**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1989.
- SAAVEDRA, M. C. **O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha**. Tradução de Sérgio Molina; gravuras de Gustave Doré. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- SHAW, H. **Dicionário de Termos Literários**. Lisboa: Dom Quixote, 1978.
- SODRÉ, M.; PAIVA, R. **O Império do Grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.
- SZONDI, P. **Teoria do Drama Moderno [1880-1950]**. Tradução Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- THOMPSON, E. P. **A Miséria da Teoria; ou um planetário de erros; uma crítica ao pensamento de Althusser**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- VASQUEZ, A. S. **Convite à Estética**. Tradução de Gilson Baptista Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- WHITE, M. **O Papa e o Herege: Giordano Bruno, a verdadeira história do homem que desafiou a inquisição**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- WILHELM, J. **Paris no Tempo do Rei Sol: (1660-1715)**. Tradução Cássia da Silveira e Denise Pegorim. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1988.
- WILLIAMS, R. **Tragédia Moderna**. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- YATES, F. **Giordano Bruno e a Tradição Hermética**. São Paulo: Cultrix, 1990.