

# “L’ONDE ET L’OMBRE” NO ROMANCE *LES MISÉRABLES*: FIGURAÇÃO DA MISÉRIA NA PROSA POÉTICA DE VICTOR HUGO

Maria Júlia PEREIRA\*

**RESUMO:** O presente artigo discute a figuração da miséria por meio da prosa poética no capítulo “*L’onde et l’ombre*”, do livro *La Chute*, da parte *Fantine*, do romance *Les Misérables* (1862), de Victor Hugo. Considerando que Hugo, como poeta, combinou elementos poéticos e prosaicos em sua obra, em notória oposição ao academismo e às rígidas regras clássicas que regiam a poesia, busca-se evidenciar como são trabalhados os elementos poéticos nesse capítulo que funciona como uma digressão na narrativa. A temática da miséria – preocupação presente nos projetos político e estético de Hugo – é abordada pelo autor em profundidade por meio dos recursos poéticos, a partir da imagem do mar hostil e do afogamento. Assim, a miséria é tratada em dois aspectos: o material e o metafísico, pois gera o apagamento do miserável não somente em seu aspecto físico – a morte do corpo – mas também moral e espiritual – *L’âme, à vau-l’eau dans ce gouffre, peut devenir un cadavre* (HUGO, 2002a).

**PALAVRAS-CHAVE:** “*L’onde et l’ombre*”. Miséria. Prosa poética. Victor Hugo.

## Apontamentos sobre a prosa poética e distinção em relação ao poema em prosa

Paul Valéry analisa a oposição entre prosa e poesia por meio da comparação entre a caminhada e a dança. A prosa corresponde à caminhada e tem como fim o desenrolar de uma série de ações, isto é, ela serve como instrumento para uma determinada finalidade. A poesia, por outro lado, constitui um fim em si mesma: ela corresponde à dança, pois não tem pretensão de ir a lugar algum.

---

\* Mestranda em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – majuper@gmail.com

Assim, é possível verificar que a prioridade da prosa é o desenrolar de ações ou o desenvolvimento de uma ideia em particular. Já a poesia tem como prioridade centrar-se em si mesma a partir da própria forma, o que impõe ao leitor a necessidade de desempenhar um importante papel na reativação da potência poética dos versos (JOUBERT, 2004, p. 67-68).

O poeta mexicano Octavio Paz (2012), por sua vez, ao teorizar sobre a poesia, destaca a potência revolucionária contida na linguagem poética, na medida em que esta revela e inventa o mundo, e em que se constitui como um método de “libertação interior”. Enfatiza ainda que o ritmo é fundamental para a poesia, enquanto a racionalidade do discurso é essencial para a prosa (PAZ, 2012, p. 74). Segundo Jean-Louis Joubert (2004), tal potência é consolidada pela recusa do poeta a submeter-se ao uso instrumental da linguagem verificado na prosa. Dessa forma, o poeta, ansioso para transformar o mundo, inicia pela transformação da língua, e, por isso, acaba por subverter seu código habitual, inventando “*règles qui lui sont propres*” e suscitando “*un langage au-delà du langage*”. Com efeito, “[...] *l’activité poétique donne la parole à ceux qui n’avaient pas la parole [...]*”, sendo revolucionária por sua própria natureza subversiva que busca romper com a linguagem prosaica, o que pode ser observado, por exemplo, no privilégio conferido à forma poética na literatura dos povos colonizados ou neo-colonizados (JOUBERT, 2004, p.76).

Nesse sentido, compreender o surgimento da poesia a partir “*d’un refus de la langue commune*” consiste, na verdade, em uma tentativa de defini-la e medi-la por sua distância em relação à linguagem ordinária. A anormalidade poética – essa transgressão no que diz respeito às normas da língua – é valorizada positivamente. Destarte, “*la poésie, c’est l’antiprose*” e “[...] *plus un texte s’éloigne de la norme prosaïque, plus il se charge de poésie.*” (JOUBERT, 2004, p.76-77). Tal concepção teórica é capaz de evidenciar bem as transgressões operadas pela poesia. No entanto, ao abordá-la em função de sua distância em relação à prosa, surge a necessidade de determinar com exatidão o que seria a “*norme de la prose*”, ou melhor, o que se entende como linguagem prosaica ou não marcada por transgressão (JOUBERT, 2004).

Até o século XVIII, sequer era questionada a possibilidade de haver poesia em prosa, pois, por definição, o poeta era quem escrevia em verso. A prosa poética e o poema em prosa são dois domínios literários distintos, porém contíguos, na medida em que manifestam igualmente certo desejo de emancipação. A prosa poética possibilitou a chegada do poema em prosa, pois constituiu “[...] *le premier aspect de la revolte contre les règles établies et les tyrannies formelles [...]*”,

promovendo a disjunção entre poesia e versificação (BERNARD, 1994, p.19-20). Assim, é a partir do Pré-Romantismo que, “contra a rigidez das formas clássicas”, a prosa é aceita como susceptível de poesia, ocorrendo “[...] a separação entre poesia e versificação” e “o intuito de substituir o verso clássico pela prosa (prosa poética).” (VARELA, 2011, p.53-55). Posteriormente, já no Romantismo, houve, com Victor Hugo, “[...] a irrupção de expressões prosaicas no verso [...]”, o que terá maior nitidez na obra de Baudelaire (PAZ, 2012, p. 82).

Hugo participou ativamente desse movimento de ruptura com as normas clássicas que regiam a poesia, e, afirmando a necessidade de um fazer poético distinto, assinala, no prefácio de 1826 de *Odes et Ballades*, a “[...] novidade dessa poesia: a imaginação colocada a serviço de novas fontes, isto é, dos sonhos, superstições, narrativas que compõem as tradições populares [...]” (MACHADO, 2003, p.54). Tal ruptura romântica culmina na valorização da prosa poética por meio da recepção de baladas populares, canções e poesias estrangeiras traduzidas em prosa, e também no aparecimento do poema em prosa como gênero autônomo a partir da obra de Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit* (1828)<sup>1</sup>. Bertrand trabalha o texto de modo a conferir-lhe certa tendência para o “desenvolvimento expansivo” e “digressivo”, “para a amplificação oratória”, características muito presentes na obra de Victor Hugo (VARELA, 2011, p. 61).

A prosa poética ainda pode ser classificada como prosa, estando as dimensões rítmicas e semânticas da poesia subordinadas à “sequencialidade do discurso” prosaico, enquanto no poema em prosa o que antes se destaca é a poesia, com predomínio da concisão, da “concentração do texto” (VARELA, 2011, p. 81-82). Isto é, a prosa poética é ainda prosa e o poema em prosa é, antes de qualquer coisa, poesia, sendo marcado pela “*concision, brièveté, intensité d’effet et unité organique*” (BERNARD, 1994, p. 19). Nessa perspectiva:

*Il faut distinguer le poème en prose de la prose poétique : celle-ci emprunte au vers un certain nombre d’éléments (par exemple, l’attention portée au rythme accentuel) ; mais, chez Rousseau ou Chateaubriand, elle reste prose, car elle ne fait qu’intégrer une recherche prosodique à un flux narratif qui reste prééminent. La prose poétique reste un discours qui va droit devant lui. Le poème en prose, lui, s’arrache à l’écoulement linéaire de la prose ; Il s’installe dans un espace limité, condensé, organisé ; souvent sa brièveté l’isole sur l’étendue de la page.* (JOUBERT, 2004, p.182).

<sup>1</sup> Confira Bertrand (1972).

Desse modo, a prosa poética pode estar inserida em narrativas como o conto e o romance, e, apesar de conferir lirismo ao texto empregando recursos poéticos tais como figuras de estilo, além de sonoridade e ritmo por meio de pausas, assonâncias, aliterações e rimas, ela será distinta do poema em prosa em razão da concisão própria do poema, do espaço a ele delimitado e também da estrutura do texto. Isto é, a prosa poética insere-se numa estrutura narrativa específica, não tendo a mesma autonomia que o poema em prosa. Tal diferença se torna ainda mais evidente pela distinção entre prosa e poesia. Nessa perspectiva, Todorov (1980), ao discorrer sobre “a poesia sem o verso”, afirma que “a prosa se opõe ao verso”, e, a partir da obra *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, de Suzanne Bernard, aborda o poema em prosa e analisa aquilo que Bernard (1994) reconhece como condições fundamentais para que o poema seja classificado como tal: a unidade, a recondução das “*plus longues durées*” ao “*présent éternel de l'art*” e a coagulação de “*un devenir mouvant en formes intemporelles*”. Para proceder a tal análise, o autor trata a prática do poema em prosa a partir de dois exemplos: *Les petits poèmes en prose*, de Baudelaire e *Illuminations*, de Rimbaud.

Por um lado, Baudelaire populariza a expressão “poemas em prosa”, “uma vez que a emprega para designar as primeiras coletâneas publicadas”. Seus poemas em prosa evidenciam muito bem o “encontro dos contrários”, isto é, o autor aproveitou-se do gênero na medida em que esse lhe possibilitou uma correspondência adequada para explorar “uma temática da dualidade, do contraste, da oposição”. Tal exploração se dá sob três figuras da dualidade: a da “inverossimilhança”, pela descrição de fatos que se contrapõem à normalidade; a da “ambivalência”, pela presença do objeto duplo na essência e na aparência; e a da “antítese”, por meio da “justaposição de dois seres, fatos, ações ou reações dotados de qualidades contrárias”. A “confrontação dos contrários” é o que “constitui a unidade da coletânea baudelaيرية”, ou seja: “o poético aqui só é encarado em sua união contraditória com a prosa e nada mais é do que sinônimo do sonho, do ideal, do espiritual”, sendo “[...] uma categoria à qual se acrescentará a exigência da brevidade.” Assim, além de trabalhar os contrários, o texto, para ser poético, deve ser “curto” – a brevidade é “percebida por Baudelaire como um aspecto constitutivo do gênero” (TODOROV, 1980, p.115-119).

Com efeito, em 1869, Baudelaire publica *Les petits poèmes en prose*<sup>2</sup>, obra que marca a expressão lírica moderna, apresentando, por meio da “natureza da linguagem” e dos “registros diversos do discurso que se configuram na crônica da

---

<sup>2</sup> Confirma Baudelaire (1952).

vida parisiense”, a busca por uma expressão mais livre. Essa expressão predomina até mesmo nos poemas de “estrutura aberta” (*rapsodiques*) e tende para “o desenvolvimento digressivo”, pois “[...] o autor integra motivos que não chegam a fundir-se inteiramente no discurso lírico [...]” (VARELA, 2011, p. 62-63), o que evidencia uma aproximação temática da prosa. Todavia, a concisão confere à forma dos textos um “maior rigor artístico”, com o uso de recursos como a “construção simétrica” e o “retorno de palavras”, que são capazes de aproximar a linguagem prosaica da poética (VARELA, 2011, p. 64).

Por outro lado, *Illuminations*, de Rimbaud<sup>3</sup> – textos escritos em prosa, porém com caráter poético incontestável – apesar de ser um exemplo histórica e esteticamente próximo de *Les petits poèmes en prose*, consiste numa obra que evidencia que “[...] a escritura rimbaudiana não é regida pelo princípio de semelhança que se poderia ver em ação em Baudelaire [...]” (TODOROV, 1980, p.119), pois as metáforas estão “praticamente ausentes”, as comparações são “imotivadas” e há predomínio de metonímias que “não criam um mundo de correspondências”, além de expressões indeterminadas, que tornam extremamente imprecisa a representação. Assim, o caráter poético do texto de Rimbaud advém não da metáfora e da exploração dos contrastes como em Baudelaire, mas sim da “recusa da representação”, da negação da realidade. Isto é, as *Illuminations* são compostas por textos que revelam uma “arte apresentativa”, em que obra e objeto se confundem (TODOROV, 1980). De fato, o poema em prosa rimbaudiano é o modelo “verdadeiramente moderno” de poema em prosa, no qual são realizadas a “ruptura da sintaxe” e a dissimetria que “[...] marca um ritmo sincopado, aparentemente prosaico [...]” (VARELA, 2011, p. 65).

Diante disso, é possível inferir que, para a abordagem dos textos literários pela crítica, a distinção entre prosa e poesia é constantemente realizada por meio da oposição entre linguagem prosaica e poética, representação e apresentação. Apesar de tal oposição contribuir para identificação e análise das particularidades da prosa e da poesia, muitas vezes ela não é o bastante para tratarmos daqueles textos híbridos, ou melhor, marcados simultaneamente por características prosaicas e poéticas. Assim, na prosa poética, nos poemas em prosa e na narrativa poética, passam a coexistir esses atributos que, a princípio, se opõem. Por isso, para a análise desses textos, é fundamental contemplar suas peculiaridades no que diz respeito à prosa e à poesia, evidenciando como se dá essa coexistência de características e se há o predomínio de alguma delas.

---

<sup>3</sup> Confira Rimbaud (1943).

Desse modo, o movimento romântico, por meio da valorização da prosa poética, tem importância fundamental para o surgimento desses gêneros híbridos que serão posteriormente consolidados e aperfeiçoados pela literatura moderna. É preciso observar que os criadores de tais gêneros foram escritores românticos: Aloysius Bertrand, no caso do poema em prosa com a obra *Gaspard de la nuit* (1828), acima mencionada, e Gérard de Nerval, na narrativa poética, com a publicação de *Sylvie* (1853)<sup>4</sup>. Com efeito, há dois importantes marcos, estabelecidos durante o romantismo, que romperam com a rigidez dos gêneros e contribuíram para a mais livre expressão estética na literatura: trabalhar a linguagem prosaica na poesia e conferir lirismo à prosa. Nessa perspectiva, considerando que Victor Hugo (1802-1885) – referência fundamental do movimento romântico – transitou por diversos gêneros literários, pois foi poeta, dramaturgo, romancista e político, busca-se, neste trabalho, discutir as características de sua prosa poética, conforme será abordado no tópico a seguir, para, posteriormente, analisar o capítulo *L'ombre et l'onde*.

## A prosa poética de Victor Hugo

A expressão de Hugo no movimento romântico é notória. Nesse sentido, Carpeaux (2008) assinala que esse poeta, dramaturgo e romancista exerceu enorme influência não apenas na literatura francesa – o que levou Baudelaire a considerá-lo uma autoridade (AMARAL, 2003) – mas também nas literaturas neolatinas. Apesar de o romantismo francês ser muito distinto do anglo-germânico, a influência hugoana, ainda que em menor grau, também chegou a escritores de língua alemã e inglesa, como foi o caso de Walt Whitman – “edição americana” do escritor francês. A notoriedade de Hugo está relacionada, dentre outras coisas, ao seu posicionamento de cantar com destaque “a democracia”, o povo e “o progresso” (CARPEAUX, 2008, p. 2051) – este último entendido não somente no sentido tecnológico, mas sobretudo no aspecto axiológico, isto é, no que diz respeito aos valores humanos pautados em ideais como a liberdade e a igualdade.

A princípio, a pretensão reacionária do jovem Hugo era de “restaurar o trono e o altar” por meio da poesia. Assim, o poeta, em sua condição de “profeta”, cujo olhar “imerge do visível ao invisível”, dedicava-se à “contemplação”: a exploração do desconhecido por meio do poema que, por sua vez, terá o “infinito” como

---

<sup>4</sup> Confira Nerval (1969).

*“Londre et l'ombre”* no romance *Les Misérables*: figuração da miséria na prosa poética de Victor Hugo

horizonte. Dessa forma, o primeiro momento de Hugo poeta foi marcado por uma *“poésie essentiellement religieuse”* (MILLET, 1997, p. 324), conforme é possível inferir a partir do prefácio de 1822, de *Odes et Ballades* (HUGO, 1964, p. 267):

*Il y a deux intentions dans la publication de ce livre, l'intention littéraire et l'intention politique ; mais, dans la pensée de l'auteur, la dernière est la conséquence de la première, car l'histoire des hommes ne présente de poésie que jugée du haut des idées monarchiques et des croyances religieuses.*

No entanto, Claude Millet (1997) assinala que Hugo, a partir de seu exílio durante todo o Segundo Império, foi o responsável por inaugurar a “[...] *poésie moderne comme poésie du doute, de l'interrogation, du questionnement [...]*”, ou, ainda, da incerteza figurada no desconhecido: *“Sait-on si ce n'est pas de la clarté qui sort / Du cerveau des songeurs sacrés, creusant le sort / La vie et l'inconnu, travailleurs de l'abîme?”* (HUGO, 1877, p. 23). Assim, emerge na poesia “[...] *une interrogation des abîmes : de l'abîme du moi, auquel s'ajoute l'abîme de l'Histoire, de la Nature et de l'Univers [...]*” (MILLET, 1997, p.325): *“J'interroge l'abîme étant moi-même gouffre”* (HUGO, 1877, p. 200). O desconhecido trabalhado por Hugo na poesia tem uma importante dimensão moral (MILLET, 1997, p. 326), correspondendo à fatalidade ou necessidade humana explorada na prosa hugoana, isto é, aquilo que o autor denomina, no prefácio de *Les Travailleurs de la mer*, *“l'ananké du cœur humain”* (HUGO, 1866, p. 5).

Dessa maneira, a contemplação, ou melhor, a reflexão, leva aos questionamentos que engendram, segundo Millet (1997), essa *“poésie [qui] absorbe la philosophie”* e se apresenta como *“voie e voix de la vérité”*. Seguindo essa lógica, a poesia

*réalise, en avant du réel, la révolution à la fois théologique et politique qu'appelle le Romantisme démocratique. Du militantisme théocratique à la révolution théologico-politique opérée par la révolution du langage poétique, le trajet de Victor Hugo est une exploration du pouvoir du poème. [...] La poésie hugolienne est engagée dans la réalité pour autant qu'elle engage la réalité dans le poème, et que cette réalité ne se borne ni à la mesure du visible, ni à celle du bon sens. Elle est un acte éthique, politique et religieux insensé, c'est-à-dire suprêmement rationnel – de la « raison chantée » (Lamartine). Tout poème est une action de et dans l'Inconnu. Cet inconnu est métaphysique. Il est aussi social : le peuple est*

*l'« Encelade inconnu » et les caves de Lille qu'évoque Châtiments (1853) sont des enfers. Il est politique (le coup d'État de Louis-Napoléon dans Châtiments, la défaite de Sedan et la Commune dans L'Année terrible (1872) sont l'abîme du XIXe siècle). L'inconnu est enfin moral [...]* (MILLET, 1997, p. 325).

Em Hugo, “*l'action est la sœur du rêve*”, e, uma potência de transformação soma-se à potência de exploração do mundo, razão pela qual “[...] *changer les formes poétiques n'est pas seulement une question formelle [...]*”, pois a “*révolution du langage poétique*” é “*politique et religieuse*”. Isso evidencia o motivo pelo qual o poeta tem aversão ao academismo: para ele, a poesia funde-se com a vida e assume a tarefa de unir “*des questions formelles et existentielles*” (MILLET, 1997, p.329). Destarte, em “*Réponse à un acte d'accusation (1834)*”, Hugo (1967) enfatiza essa contrariedade por meio dos versos: *Et sur l'Académie, aïeule et douairière / Cachant sous ses jupons les tropes effarés, / Et sur les bataillons d'alexandrins carrés, / Je fis souffler un vent révolutionnaire. / Je mis un bonnet rouge sur le dictionnaire.*” Esse barrete frígido colocado sobre o dicionário, referência à Revolução Francesa e à República – regime popular – revela a rebelião efetuada na e por meio da poesia, o que é confirmado mais adiante pelo autor, no mesmo poema:

*Oui, je suis ce Danton ! Je suis ce Robespierre !  
J'ai, contre le mot noble à la longue rapière,  
Insurgé le vocable ignoble, son valet,  
Et j'ai, sur Dangeau mort, égorgé Richelet.  
Oui, c'est vrai, ce sont là quelques-uns de mes crimes.  
J'ai pris et démolì la bastille des rimes.  
J'ai fait plus : j'ai brisé tous les carcans de fer  
Qui liaient le mot peuple, et tire de l'enfer  
Tous les vieux mots damnés, légions sépulcrales ;  
J'ai de la périphrase écrasé les spirales,  
Et mêlé, confondu, nivelé sous le ciel  
L'alphabet, sombre tour qui naquit de Babel ;  
Et je n'ignorais pas que la main courroucée  
Qui délivre le mot, délivre la pensée.  
(HUGO, 1967, p. 498).*

A revolução é evocada pelas menções à bastilha, a Danton e a Robespierre, sendo este último um dos principais representantes do período de maior

*"Londre et l'ombre"* no romance *Les Misérables*: figuração da miséria na prosa poética de Victor Hugo

radicalização da Revolução francesa – o regime de 1793. É importante notar como a insurgência da linguagem poética está, em Hugo, fortemente ligada à prosa e à recusa do academismo. Conforme exposto no trecho acima, a ruptura com os neoclássicos inicia-se com a negação da recorrência de seus recursos poéticos. Essa é a razão pela qual o poeta fez insurgir o “vocábulo ignóbil” contra a “palavra nobre”, “tomou e demoliu a bastilha de rimas”, destruiu as “correntes de ferro que atavam a palavra povo”, retirou do “inferno todas as velhas palavras condenadas”, “esmagou as espirais da perífrase” – o que ele evidencia em seguida com os versos: *“J’ai dit à la narine: Eh mais ! tu n’es qu’un nez ! ! J’ai dit au long fruit d’or: Mais tu n’es qu’une poire!”* (HUGO, 1967, p. 498). E, ainda, “nivelou sob o céu o alfabeto”, essa “sombria torre nascida de Babel” – fazendo referência ao mito de Babel, ao lugar onde todos tinham uma mesma língua. Além disso, o poeta afirma que “a mão colérica que entrega a palavra, também entrega o pensamento”, em referência à valorização do tema pelos românticos, isto é, ao que Millet (1997) denomina “*questions existentielles*” que, com o romantismo, passam a ter espaço na poesia. Hugo (1967) ainda prossegue nesse poema negando os recursos poéticos clássicos e reafirmando as transformações na linguagem poética:

*Oui, si Beauzée<sup>5</sup> est dieu, c’est vrai, je suis athée.  
La langue était en ordre, auguste, époussetée,  
Fleurs-de-lys d’or, Tristan et Boileau<sup>6</sup>, plafond bleu,  
Les quarante fauteuils et le trône au milieu ;  
Je l’ai troublée, et j’ai, dans ce salon illustre,  
Même un peu cassé tout ; le mot propre, ce rustre,  
N’était que caporal : je l’ai fait colonel ;  
J’ai fait un jacobin du pronom personnel,  
Du participe, esclave à la tête blanchie,  
Une hyène, et du verbe une hydre d’anarchie.*

Assim, o poeta assinala que a revolução na linguagem poética também se relaciona com a prosa na medida em que a linguagem prosaica passa a aparecer na poesia, em mais uma notória contraposição ao academismo. Nesse sentido expõe:

<sup>5</sup> Segundo Albouy (1967), “Nicolas Beauzée (1717-1789) foi sucessor de Dumarsais na redação dos artigos de gramática da *Encyclopédie* e publicou, em 1767, uma *Grammaire générale*.”

<sup>6</sup> “Tristan foi marechal, compadre de Luís XI, e aqui representa o despotismo real. Boileau, por sua vez, representa o despotismo literário. A academia (‘as quarenta poltronas’) é retratada como uma corte de justiça (‘os lírios de ouro sobre o teto azul’) cujos arrestos dirigem a língua.” (ALBOUY, 1967, p. 1388).

*“J’ai dit aux mots : Soyez république ! soyez / La fourmilière immense et travaillez ! Croyez, / Aimez, vivez ! – J’ai mis tout en branle, et, morose, / J’ai jeté le vers noble aux chiens noirs de la prose”* (HUGO, 1967, p. 499). Para o poeta, jogar “o verso nobre aos cachorros pretos da prosa” significa uma possível aproximação entre a poesia e a prosa, entre a linguagem poética e a realidade prosaica, recolocando em questão a dicotomia entre prosa e poesia (MILLET, 1997, p. 337). Significa também a libertação da língua e da poesia desejada pelos poetas românticos: *“Tous les mots à présent planent dans la clarté. / Les écrivains ont mit la langue en liberté”* (HUGO, 1967, p.499). Segundo Albouy (1967), Hugo, na condição de poeta, “[...] a toujours eu le sentiment de la vie des mots et de leur personnalité [...]” em conformidade com sua convicção democrática, sendo a língua francesa *“le plus puissant agent du progrès”*, pois era da tribuna da França que as palavras se propagavam. O poeta afirmava o Verbo como *“force sacré”*, que, vindo de Deus, fez surgir *“la création des êtres”*, e, vindo da dimensão humana, faria surgir *“la société des peuples”*.

A palavra assume, então, um papel fundamental na obra hugoana, já que é *“l’instrument et le signe de la suprématie”*. Esse “[...] *sentiment immédiat du poète et sa foi républicaine dans la puissance de la tribune [...]*” vão ao encontro da antiga tradição de atribuir às palavras um “[...] *pouvoir sur les choses ou une vérité objective [...]*” (ALBOUY, 1967, p. 1390). Isso significa que elas não serão *“des simples signes conventionnels”*, pois estão ligadas *“à la nature de l’objet qu’ils désignent”*. O poeta, na condição de mestre da palavra, tem a tarefa de construir o progresso da humanidade e pode fazê-lo ainda melhor do que o político, “[...] *parce que ce sont les idées qui conduisent les hommes et que les idées se confondent avec les mots [...]*” (ALBOUY, 1967, p. 1390). Assim, Hugo expressa, nessa sua fase de luta política pela república, o poeta “convencido de que a arma da linguagem não é inferior a nenhuma outra” (ALBOUY, 1967, p. 1390), pois ela é o suficiente para que ele exerça eficazmente seu papel em prol do progresso humano, sendo a origem da revolução e a encarnando em sua essência:

*Grâce à toi progrès saint, la Révolution  
Vibre aujourd’hui dans l’air, dans la voix, dans le livre.  
Dans le mot palpitant le lecteur la sent vivre.  
Elle crie, elle chante, elle enseigne, elle rit.  
Sa langue est déliée ainsi que son esprit.  
Elle est dans le Roman, parlant tout bas aux femmes.  
Elle ouvre maintenant deux yeux où sont deux flammes,*

"*Londre et l'ombre*" no romance *Les Misérables*: figuração da miséria na prosa poética de Victor Hugo

*L'un sur le citoyen, l'autre sur le penseur.  
Elle prend par la main la Liberté, sa sœur,  
Et la fait dans tout homme entrer par tous les pores.  
[...]  
Elle est la prose, elle est le verbe, elle est le drame ;  
Elle est l'expression, elle est le sentiment,  
Lanterne dans la rue, étoile au firmament.  
Elle entre aux profondeurs du langage insondable ;  
Elle souffle dans l'art, porte-voix formidable ;  
Et, c'est Dieu qui le veut, après avoir rempli  
De ses fiertés le peuple, efface le vieux pli  
Des fronts, et relevé la foule dégradée  
Et s'être faite droit, elle se fait idée !  
(HUGO, 1967, p. 499-500).*

Octavio Paz (2012) entende o poema não como uma forma literária, mas sim como “o lugar de encontro entre a poesia e o homem”, “um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia”. E, considerando que a atividade poética é “revolucionária por natureza”, o poema será marcado pela “multiplicidade de formas”, sendo impossível reduzir sua pluralidade aos limites de um gênero, conforme evidenciam os poemas em prosa, as narrativas poéticas e a prosa poética encontrada em diversos contos e romances. Para Victor Hugo, a atividade poética também é fundamentalmente revolucionária na medida em que poesia e prosa estão articuladas: “*Aux armes, prose et vers ! formez vos bataillons!*” (HUGO, 1967, p.497). Por meio da referência à *Marseillaise* (*Aux armes, citoyens ! formez vos bataillons !*), hino de guerra revolucionário que canta a república e a liberdade, Hugo conclama a prosa e o verso à revolução, aqui entendida no aspecto de rompimento das fronteiras dos gêneros literários, em evidente oposição aos clássicos.

Nesse sentido, Hugo emprega com frequência versos de natureza prosaica, em particular “colocando no acento esperado uma palavra átona”. O verso se torna mais maleável pela mobilidade dos acentos, podendo “mudar incessantemente de forma sem mudar de ‘tipo’”. “*Les Romantiques n'ont pas inventé des nouveaux mètres, mais des nouveaux rythmes pour exploiter toutes les possibilités des mètres préexistants.*” (MILLET, 1997, p.335). Isso significa que Hugo “*n'a pas disloqué l'alexandrin*”, porém este foi, por excelência, o tipo de verso capaz de variar seu comprimento indefinidamente (MILLET, 1997, p. 335). Assim, “[...] *la modernité*

*est une tension vers l'indifférenciation de la prose et de la poésie.*" (MILLET, 1997, p. 335). Na obra de Hugo isso se evidencia por meio do "[...] *double travail de la prose sur le poème et de le poème sur la prose [...]*" (MILLET, 1997, p. 339), que engendra, de certo modo, poemas contaminados pela prosa e uma prosa marcada pela poesia.

Portanto, considerando tal trabalho com a linguagem, neste artigo buscou-se discutir a figuração da miséria na prosa poética de Victor Hugo a partir do capítulo VIII ("*L'onde et l'ombre*"), do Livro II ("*La Chute*"), da Primeira Parte ("*Fantine*"), do romance *Les Misérables*.

### **"*L'onde et l'ombre*" em *Les misérables*: figuração da miséria na prosa poética**

A questão da miséria como denúncia da injustiça social é uma preocupação muito presente na obra hugoana: ela aparece primeiramente no projeto político de Hugo, conforme discurso proferido pelo autor na Assembleia Legislativa francesa em 9 de julho de 1849, quando os parlamentares se encontravam reunidos para tratar da votação de uma lei para a previdência e assistência social. Hugo (2002b), na condição de parlamentar do partido de esquerda, afirmou ser plenamente possível "*détruire la misère*". Assim, dirigiu-se não somente à generosidade, mas, sobretudo ao dever político dos presentes, convocando-os a votarem pela instituição da mencionada lei para erradicar a pobreza extrema.

Posteriormente, em 1862, a temática da miséria aparece consolidada no projeto estético de Victor Hugo, com a publicação de *Les Misérables*, obra em que a pobreza extrema aparece como fruto de uma sociedade absolutamente iníqua, reprodutora de desigualdades, e, portanto, de injustiças. *Les Misérables* trata da sociedade pelo viés da denúncia da questão social, expondo as terríveis condições de vida do povo francês (*les abaissés*) no século XIX (CARPEAUX, 1978). É importante destacar que Hugo (1866) compreende a sociedade simultaneamente como uma luta e uma necessidade humana, fruto do que ele denomina *ananké*<sup>7</sup> das leis, isto é, a fatal necessidade de leis jurídicas para a organização social. A miséria material que assola essa sociedade engendra a miséria moral. Em razão disso, em "*L'onde et l'ombre*", logo após a metáfora que associa a miséria ao mar hostil que afoga o homem à deriva – *La mer, c'est l'immense misère* – o autor assinala o apagamento do miserável não somente em seu aspecto físico (a morte),

---

<sup>7</sup> Palavra grega que significa fatalidade, necessidade, destino.

*“L’onde et l’ombre”* no romance *Les Misérables*: figuração da miséria na prosa poética de Victor Hugo

mas também espiritual: *“L’âme, à vau-l’eau dans ce gouffre, peut devenir un cadavre. Qui la ressuscitera?”* (HUGO, 2002a, p.78).

Victor Hugo encarava a totalidade de sua obra como uma epopeia (MILLET, 1997, p.342). Henri Scepi (2018) assevera que *Les Misérables* pode ser compreendido como romance segundo o que os românticos alemães atribuíam ao gênero, isto é, no sentido de “[...] *une forme totalisante, l’accomplissement de la poésie moderne.*” Com efeito, o texto é composto por uma amplidão volumétrica, intelectual e afetiva que coaduna com uma *“vision totalisante de l’histoire de l’humanité”*. Nessa perspectiva, é possível pensar no romance como uma epopeia da consciência humana, que coloca em questão o embate épico *“qui se joue entre la fatalité et la liberté”*, e, assim, o combate contra aqueles que creem que os miseráveis estão predestinados a viver na miséria. Dessa forma, Annette Rosa (2002) assinala que a obra reúne e torna em monumento as escórias do século XIX e seus detritos sociais, pois Hugo constrói, sobre a miséria da história, a miséria social e individual. Esse romance que denuncia a injustiça social a partir do símbolo máximo da desigualdade – o miserável – é marcado pela presença de muitos gêneros literários extra-romanesco, inclusive a lírica (ROSA, 2002).

Nesse sentido, o capítulo *“L’onde et l’ombre”* apresenta analogias com a miséria, a figura do miserável e a vida social por meio da descrição de um sujeito à deriva que se afoga em alto mar. Tal capítulo consiste numa digressão, isto é, num elemento destacado da narrativa, que será suspensa para dar lugar a uma instância lírica que confere maior intensidade e profundidade à trajetória dos miseráveis do romance, sobretudo da personagem Jean Valjean (ROSA, 2002). Essa interrupção na sequência dos acontecimentos situa-se, na obra, posterior à aparição e apresentação de Jean Valjean no capítulo VI (*Jean Valjean*), do livro II (*La Chute*), da Primeira parte (*Fantine*). Valjean, após cumprir pena de dezenove anos de prisão nas galés em razão do furto de um pão e das tentativas de fuga, chega à cidade de Digne, onde é rechaçado pela população devido à condição de antigo forçado. O único a recebê-lo dignamente é o bispo Myriel, que abre as portas de sua própria casa e o acolhe, num gesto sublime de altruísmo (HUGO, 2002a). Contudo, sentindo-se vitimado e injustiçado pela lei – isto é, pela sociedade, pois Hugo (2002b) compreende lei e sociedade como correspondentes – ao ter sua vida roubada em nome do legalismo, Jean Valjean, num gesto de desespero, furta a prataria do bispo. No capítulo VII (*Le dedans du désespoir*) do mesmo livro e mesma parte (HUGO, 2002a), o narrador apresenta a angústia da personagem ante sua condição, o que a levará ao furto no capítulo IX (HUGO, 2002a).

“*L’onde et l’ombre*” (HUGO, 2002a, p.77-78) está entre os capítulos “*Le dedans du désespoir*” (VII) e “*Nouveaux griefs*” (IX), no qual Valjean concretiza o furto. Trata-se de um trecho de prosa poética, pois, além de efetuar a suspensão da narrativa sob a forma de digressão, é fortemente marcado pela presença de recursos poéticos, tais como: i) concisão, com parágrafos brevíssimos, visto que cinco dos vinte parágrafos que compõem o capítulo têm uma única linha; ii) paralelismo – questão fundamental da poesia que consiste na repetição de estruturas e palavras para reforçar determinado sentido, havendo equivalência entre forma e significação (JAKOBSON, 2003) – traduzido no que Bosi (2000) denomina recorrência (reiteração de sons e funções sintáticas) e que aqui se dá principalmente quanto às orações coordenadas assindéticas, reforçando pausas frequentes e distanciamento do discurso da prosa; iii) sons com potenciais valores semânticos que evocam formas circulares (movimentação ondeante) e lentidão de movimentos (JOUBERT, 2004), considerando a relação entre som e imagem, visto que “a palavra busca a imagem” (BOSI, 2000, p.31); iv) analogia, por meio da qual o discurso recupera “o sabor da imagem” (BOSI, 2000, p. 38), aqui traduzida especialmente pela metáfora que concretiza a figuração da miséria a partir do mar: “*La mer, c’est l’immense misère*” (HUGO, 2002a, p.78).

A suspensão narrativa pela digressão é corroborada logo no primeiro parágrafo “– *Un homme à la mer!*” (HUGO, 2002a, p.77). O uso dessa locução interjetiva que serve, no contexto das atividades marítimas, como alerta para salvamento, referindo-se a eventual membro da tripulação que tenha caído no mar, não diz respeito diretamente à história desenvolvida na narrativa, o que provoca estranhamento para o leitor. Tal locução, conferindo certa indeterminação ao texto, evidencia uma referência ao universal, isto é, refere-se à figura do miserável que, marginalizado, está à deriva, abandonado a sua própria sorte pela sociedade. Isso fica evidente logo no segundo parágrafo, pois o narrador apresenta a imagem do navio com sua tripulação, uma analogia para a vida social, da qual o homem abandonado em alto mar – o miserável – foi excluído e esquecido: “*Qu’importe! le navire ne s’arrête pas. Le vent souffle, ce sombre navire-là a une route qu’il est forcé de continuer. Il passe.*” (HUGO 2002a, p.77).

Assim, é possível notar um efeito de frustração de expectativa, pois a locução interjetiva que expressa um alerta não produz a comoção e a ação necessárias para salvar aquele que está em perigo, prestes a se afogar. A tripulação do navio opta por seguir em frente, ignorando esse sujeito à deriva, refém dos movimentos traiçoeiros das ondas que o esgotam até seu completo apagamento – a morte

moral e física. Com efeito, no terceiro parágrafo, a ideia desses movimentos é produzida por meio da recorrência de orações coordenadas assindéticas – mantidas em todo o capítulo – que revelam uma ruptura na coesão, nos encadeamentos lógicos do discurso da prosa, provocando uma cadência entrecortada e arrastada, corroborada pela pontuação – vírgulas e pontos e vírgulas – e pela presença das rimas: “[...] *disparaît e reparaît, plonge e remonte, Il tend les bras e l’entend pas, frissonnant e ouragan, passagers, submergé e énormité.*” (HUGO, 2002a, p. 77). Todos esses recursos em conjunto remetem, possivelmente, ao ritmo de vai e vem das ondas. Esses movimentos de ir e vir também são corroborados, no nível da imagem, pela antítese gerada pelos verbos que expressam contrários no começo do parágrafo: “desaparece” e “reaparece” “afunda” e “volta à superfície”:

*L’homme disparaît, puis reparaît, il plonge et remonte à la surface, il appelle, il tend les bras, on ne l’entend pas ; le navire, frissonnant sous l’ouragan, est tout à sa manœuvre, les matelots et les passagers ne voient même plus l’homme submergé; sa misérable tête n’est qu’un point dans l’énormité des vagues* (HUGO, 2002a, p. 77).

No quarto parágrafo, a imagem do navio que se afasta cada vez mais e aumenta o desespero do homem ante seu abandono é construída por meio de uma comparação que dispõe, de um lado, o espectro, e, de outro, a vela (*voile*) – esta se aproxima do espectro por assombrar o sujeito à deriva na medida em que “se distancia, empalidece e desaparece” no horizonte. Essa imagem é reforçada posteriormente no oitavo parágrafo: “*Où donc est le navire? Là-bas. À peine visible dans les pâles ténèbres de l’horizon*” (HUGO, 2002a, p. 77). A visão desse afastamento rumo a um lugar inalcançável (*Là-bas*) configura uma enorme angústia para aquele que está se afogando e será traduzida no paralelismo *Il la regarde, il la regarde*, essa repetição, que, seguida do advérbio *frénétiquement*, reforça o desassossego do miserável abandonado:

*Il jette des cris désespérés dans les profondeurs. Quel spectre que cette voile qui s’en va ! Il la regarde, il la regarde frénétiquement. Elle s’éloigne, elle blémit, elle décroît. Il était là tout à l’heure, il était de l’équipage, il allait et venait sur le pont avec les autres, il avait sa part de respiration et de soleil, il était un vivant. Maintenant, que s’est-il donc passé ? Il a glissé, il est tombé, c’est fini* (HUGO, 2002a, p. 77).

É importante ainda destacar que, dentre os vinte parágrafos que compõem o capítulo, somente nesse parágrafo aparecem verbos no tempo passado: o pretérito imperfeito evoca imprecisão temporal quanto à ação e ao estado desse sujeito esquecido e atônito diante do terrível presente que o assola, parecendo-lhe absolutamente irreal e absurdo, pois “ele **estava** ali agora há pouco, **fazia** parte da tripulação, **ia** e **vinha** sobre o convés com os demais, **tinha** sua parte de ar e sol, **estava** vivo”. O passado composto, com valor de pretérito perfeito, por sua vez, expressa anterioridade: eventos que já se concretizaram, isto é, que estão fatalmente terminados para esse miserável, caracterizando a irreversibilidade de sua situação – “Ele **escorregou, tombou, está acabado**”.

A única opção que resta ao sujeito abandonado é ser engolido por essas águas hostis, obstinadas a afogá-lo. Dessa forma, no nível sonoro e léxico-semântico, por meio de recorrências e analogias, são evocadas formas circulares na medida em que a imagem do afogamento se constrói a partir da movimentação da água do mar, das ondas que impulsionam para o fundo o homem que se afoga. Com efeito, são dispostas diversas imagens que remetem à circularidade e à profundidade das águas que o imobilizam: o tufão (*l'ouragan*), o ato de submergir nessas águas – onde “[...] *sa misérable tête n'est qu'un point dans l'énormité des vagues [...]*” (HUGO, 2002a, p. 77) – as profundezas (*les profondeurs*) que assolam o afogado, assim como a imagem do abismo (*âbime* e *gouffre*), do engolir (*l'engloutissement*) dessas águas que o circundam, da queda, do desabar no desconhecido (*chute* – nome do livro no qual se insere este capítulo – e *écroulement*), e das ondas “[...] *déchirées et déchiquetées par le vent que l'environnent hideusement.*” (HUGO, 2002a, p.77) e o impedem de respirar.

Essas imagens também são reforçadas no nível sonoro, conforme será evidenciado adiante. Para abordagem de tal nível, é importante considerar que “o som em si e o pensamento em si transcendem a língua”. No poema, no entanto, nota-se que o signo é impelido para “o reino do som”. Dessa maneira, apesar de nem sempre haver um paralelo estreito entre som e sentido, em razão da “multiplicação espantosa de signos que a vida social foi criando”, a leitura poética sugere que os movimentos dos quais resultam os fonemas são algo além do mero acaso, pois trata-se de um processo literalmente físico: no aparelho fônico humano, o som do signo tem um percurso que confere “[...] ao som final um protossentido, orgânico e latente, pronto a ser trabalhado pelo ser humano na sua busca de significar.” (BOSI, 2000, p. 49-51).

Assim, com a finalidade de discutir o sentido a partir da sonoridade, é preciso atentar-se ao fato de que “[...] *cette valeur signifiante des sons est fonction*

“*Londe et l'ombre*” no romance *Les Misérables*: figuração da miséria na prosa poética de Victor Hugo *de leurs caractères acoustiques et articulatoires.*” (JOURBERT, 2004, p. 83). Ou seja, essas características verificáveis nos fonemas remetem a “potenciais valores semânticos”. Não se trata, todavia, de um dicionário de sons que remetem a significados estanques. “*Les valeurs proposées en face de chaque son linguistique sont des ‘latences’, que le poète actualise et exploite à son gré [...]*”, e, de modo geral, o simbolismo das sonoridades presente na poesia permanece flexível (JOURBERT, 2004, p. 84).

Considerando que o valor semântico dos sons não é um dado absoluto, a sonoridade deve ser considerada em comunhão com os demais elementos que evocam, em “*Londe et l'ombre*”, a ideia de imobilidade do homem em meio ao oceano hostil, cujas águas o circundam para afogá-lo. Nesse sentido, nota-se que a prosa poética no capítulo em questão se configura também pela recorrência dos fonemas / ẽ /, / õ / e / ã /, cuja propriedade acústica e articulatória pertinente é a nasalidade e cujos valores semânticos potenciais são lentidão e moleza (JOURBERT, 2004). Essa recorrência conjuga-se com o ritmo composto pelas rimas e pela cadência entrecortada devido ao predomínio de orações coordenadas; com as imagens circulares mencionadas acima; e, ainda, com a metáfora, comparação e personificação que concretizam a analogia entre mar e miséria, conforme será tratado adiante. Portanto, a coexistência desses elementos reforça a inércia desse sujeito que, com sua “*pauvre force tout de suite épuisée*”, tenta combater “*l'inépuisable*” (HUGO, 2002a, p.77). Com efeito, pode-se notar ao longo do capítulo, e, sobretudo nos parágrafos terceiro, quinto, nono, décimo primeiro, décimo sexto, décimo sétimo e décimo oitavo, o paralelismo sonoro, a repetição desses fonemas nasais, conforme destacado adiante:

*L'homme disparaît, puis reparait, il plonge et remonte à la surface, il appelle, il tend les bras, on ne l'entend pas ; le navire, frissonnant sous l'ouragan [...] Il est dans l'eau monstrueuse. Il n'a plus sous les pieds que de la fuite et de l'écrasement. Les flots déchirés et déchiquetés par le vent l'environnent hideusement, les roulis de l'abîme l'emportent, tous les haillons de l'eau s'agitent autour de sa tête, une populace de vagues crache sur lui, de confuses ouvertures le dévorent à demi ; chaque fois qu'il enfonce, il entrevoit des précipices pleins de nuit ; d'affreuses végétations inconnues le saisissent, lui nouent les pieds, le tirent à elles ; il sent qu'il devient abîme, il fait partie de l'écume, les flots se le jettent de l'un à l'autre, il boit l'amertume, l'océan lâche s'acharne à le noyer, l'énormité joue avec son agonie. Il semble que toute cette eau soit de la haine. [...] Il assiste, agonisant, à l'immense démence de la mer. Il est supplicié par*

*cette folie. Il entend des bruits étrangers à l'homme qui semblent venir d'au delà de la terre et d'on ne sait quel dehors effrayant. [...] Il se sent enseveli à la fois par ces deux infinis, l'océan et le ciel; l'un est une tombe, l'autre est un linceul. [...] Il implore l'étendue, la vague, l'algue, l'écueil; cela est sourd. Il supplie la tempête; la tempête imperturbable n'obéit qu'à l'infini.*

*Autour de lui, l'obscurité, la brume, la solitude, le tumulte orageux et inconscient, le plissement indéfini des eaux farouches. En lui l'horreur et la fatigue. Sous lui la chute. Pas de point d'appui. Il songe aux aventures ténébreuses du cadavre dans l'ombre illimitée. Le froid sans fond le paralyse. Ses mains se crispent et se ferment et prennent du néant. Vents, nuées, tourbillons, souffles, étoiles inutiles! Que faire? Le désespéré s'abandonne, qui est las prend le parti de mourir, il se laisse faire, il se laisse aller il lâche prise, et le voilà qui roule à jamais dans les profondeurs lugubres de l'engloutissement. Ô marche implacable des sociétés humaines! Pertes d'hommes et d'âmes chemin faisant! Océan où tombe tout ce que laisse tomber la loi! Disparition sinistre du secours! Ô mort morale!* (HUGO, 2002a, p. 77-78, grifo nosso).

A forte presença de rimas é mais uma característica que marca distanciamento do discurso prosaico. Retomando acima os parágrafos terceiro, quinto, nono e décimo primeiro, tem-se: “[...] disparaît e apparaît; plonge e remonte; tend e entend; frissonnant e ouragan; écroulement e hideusement; nuit e inconnues; écume e amertume; immense e démence; enseveli e infinis.” (HUGO, 2002a, p.78). Essas rimas são arrançadas com muita proximidade, o que favorece a criação de uma espécie de eco que, possivelmente, também remete ao movimento das ondas do mar.

Bosi (2000) afirma que a analogia, inerente à mensagem poética, é o meio pelo qual “o discurso recupera, no corpo da fala, o sabor da imagem”, sendo responsável “pelo enriquecimento da percepção” e pelo “peso da matéria que dão ao poema as metáforas e as demais figuras”. A metáfora, por sua vez, é, simultaneamente, “imagem” e “modo do discurso” (atribuição), pois “provém da intuição de semelhanças” e promove o “enlace linguístico de signos distantes”. Nessa perspectiva, em “L'onde et l'ombre”, a aproximação entre o mar e a miséria é realizada ao longo de todo o capítulo e concretizada, no penúltimo parágrafo, por meio das seguintes metáforas: “La mer, c'est l'inexorable nuit sociale où la pénalité jette ses damnés. La mer, c'est l'immense misère.” (HUGO, 2002a, p.78).

Nessa aproximação entre a miséria – essa escuridão social à qual são relegados os condenados pela penalidade, ou seja, pela lei (sociedade) – e o mar, é enfatizada uma ideia do oceano como um ambiente hostil. Tal percepção é construída ao longo do capítulo ao se acentuar a fragilidade do homem ante essas águas: “[...] *sa misérable tête n'est qu'un point dans l'énormité des vagues; Il est dans l'eau monstrueuse.*” (HUGO, 2002a, p.77). O mar, as ondas e o abismo correspondem uns aos outros, e, por meio da comparação entre esta água agitada e o ódio (*Il semble que toute cette eau soit de la haine*) e da personificação, é revelada a impotência do homem à deriva, que será necessariamente arrastado para o fundo. Assim, personificam-se as ondas, ao se afirmar que elas envolvem terrivelmente esse homem e o carregam nesse ir e vir do abismo; os trapos (*baillons*) da água, ao se assinalar que se agitam em torno desse sujeito, as vegetações desconhecidas e medonhas ao se afirmar que estas o tomam, amarram seus pés e o arrastam para o fundo. O oceano, por sua vez, é personificado em sua caracterização – “covarde” – e na obstinação de afogar esse homem “*l'océan lâche s'acharne à le noyer*” (HUGO, 2002a, p. 77).

O miserável à deriva luta para sobreviver, suplica por sua vida não somente ao mar – seu provável túmulo – mas também ao céu, de onde não surge nenhuma ajuda. Seu abandono é completo, não há salvação nem física, nem espiritual ou moral: é possível inferir o céu como analogia para a salvação da alma, porém, sendo mortalha – metáfora que evidencia a absoluta impossibilidade de salvar-se – só resta a esse miserável resignar-se e ser arrastado para o fundo:

*Il y a des oiseaux dans les nuées, de même qu'il y a des anges au-dessus des détresses humaines, mais que peuvent-ils pour lui ? Cela vole, chante et plane, et lui, il râle. Il se sent enseveli à la fois par ces deux infinis, l'océan et le ciel ; l'un est une tombe, l'autre est un linceul* (HUGO, 2002a, p. 78).

O oceano é tumba, enquanto o céu é mortalha. Assim, essas metáforas consolidam a analogia entre o mar e a miséria, além de fazer com que a miséria assuma um aspecto transcendente, pois ela não apenas diz respeito à condição da matéria – do corpo que perecerá – mas também à alma, que, em meio a esse ambiente cruel simbolizado por essas águas marinhas hostis, está condenada a “tornar-se cadáver”, como revelado no último parágrafo do capítulo: “*L'âme, à vau-l'eau dans ce gouffre, peut devenir un cadavre. Qui la ressuscitera?*” (HUGO, 2002a, p.78). Assim, constrói-se uma percepção da miséria em maior profundidade na medida em que ela é figurada em dois aspectos, o material e o metafísico, a partir

da condição de total desesperança do miserável – esse sujeito que, ignorado pela sociedade (o navio e sua tripulação), está à deriva, abandonado à própria sorte, e, portanto, relegado à morte.

No que diz respeito à concisão, é importante destacar a presença de cinco parágrafos brevíssimos – o primeiro, o sexto, o décimo terceiro, o décimo quarto e o décimo quinto:

*Un homme à la mer !*

[...]

*Il lutte pourtant.*

[...]

*Il n'y a plus d'hommes. Où est Dieu ?*

*Il appelle. Quelqu'un ! quelqu'un ! Il appelle toujours.*

*Rien à l'horizon. Rien au ciel.* (HUGO, 2002a, p. 78).

Tais parágrafos assemelham-se a versos e corroboram para o ritmo entrecortado, com pausas longas. É possível dispô-los um após o outro e lê-los como versos poéticos que se completam em sentido como se fossem componentes de um único poema: “Homem ao mar! / Ele luta, todavia, / Não há mais ninguém. Onde está Deus? / Ele chama. Alguém! Alguém! Ele chama incessantemente. / Nada no horizonte. Nada no céu.” Essa brevidade poética confere precisão à figuração da miséria como o abandono completo que gerará o apagamento do miserável. Destarte, os parágrafos mencionados evidenciam ainda a marca da prosa poética, pois sintetizam o capítulo e a temática da miséria no romance, confirmando essa percepção da miséria em maior profundidade, isto é, não somente em seu sentido mais imediato – material (*Il n'y a plus d'hommes / Rien à l'horizon*) – mas também em sentido metafísico (*Où est Dieu? / Rien au ciel*).

## Considerações finais

A contaminação dos gêneros é uma das características da modernidade. Assim, é notório o aparecimento de diversos textos literários que assinalaram um crescente amálgama entre prosa e poesia. Uma importante evidência disso é que, a partir do Pré-romantismo, e sobretudo, a partir do Romantismo, houve crescimento do uso da prosa poética e surgimento do poema em prosa e da narrativa poética, gêneros que combinam elementos poéticos e prosaicos. Como poeta e romancista, Victor Hugo foi importante nesse processo de irrupção da

*"Londe et l'ombre"* no romance *Les Misérables*: figuração da miséria na prosa poética de Victor Hugo

prosa na poesia, pois concebeu a linguagem poética como fundamentalmente revolucionária, opondo-se ao academismo e buscando a libertação da poesia das rígidas regras clássicas. Assim como sua poesia é marcada pela presença de aspectos prosaicos, especialmente na temática, os romances hugoanos são muito marcados pela prosa poética.

Portanto, em *Les Misérables*, o capítulo "*Londe et l'ombre*", evidencia esse trabalho com a linguagem por meio do qual se sobressaem características eminentemente poéticas. Adotando recursos poéticos na prosa e trazendo o prosaico para a poesia – pois a miséria enquanto um dos temas do romance é fundamentalmente prosaica – Hugo desenvolveu a prosa poética a partir da digressão, isto é, da suspensão da narrativa. O capítulo contém diversos elementos da poesia: as imagens, trabalhadas pela analogia, com uso de metáfora, comparação e personificação; a sonoridade com ritmo peculiar; a concisão. Todas essas características distanciam muito esse capítulo do discurso prosaico, a ponto de fazer pensar que Hugo, na condição fundamental de poeta, construiu primeiro o poema e depois o encaixou no discurso da prosa, mantendo todos esses elementos que saltam aos olhos e se revelam, de imediato, como a presença marcante da linguagem poética em sua essência revolucionária.

### ***"LONDE ET L'OMBRE" IN THE NOVEL LES MISÉRABLES: THE FIGURATION OF MISERY IN VICTOR HUGO'S POETIC PROSE***

**ABSTRACT:** *This paper discusses the figuration of misery through the poetic prose manifest in the chapter "Londe et l'ombre" (book La Chute, Fantine's part) of the novel Les Misérables (1862) by Victor Hugo. Considering that Hugo, as a poet, combined poetry and prose elements in his work, in a notorious opposition to the academicism and the rigid classical rules governing poetry, we attempt to show how the poetic elements are built in the alluded chapter, which is a digression in the narrative. The theme of misery – a concern present in Hugo's political and aesthetic projects – is deeply approached by the author through poetic resources, with the image of the hostile sea and drowning. Thus, misery is treated in two aspects: the material and the metaphysical, because it erases the miserable person not only in a physical aspect – the death of the body – but also in moral and spiritual aspects – L'âme, à vau-l'eau dans ce gouffre, peut devenir un cadavre (HUGO, 2002a).*

**KEYWORDS:** *"Londe et l'ombre". Misery. Poetic prose. Victor Hugo.*

## REFERÊNCIAS

ALBOUY, P. Notes et variantes. In: HUGO, V. **Œuvres poétiques**. Paris: Gallimard, 1967. v. 2, p. 897-1715.

AMARAL, G. C. Victor Hugo e Baudelaire: afetos controversos. **Lettres Françaises**, Araraquara, n. 5, p. 61-76, 2003. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/742>>. Acesso em: 8 out. 2018.

BAUDELAIRE, C. **Petits poèmes en prose**. Texte établie et présenté par Daniel-Rops. Paris : Société Les Belles Lettres, 1952.

BERNARD, S. **Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours**. Paris: A.G. Nizet, 1994.

BERTRAND, A. **Gaspard de la Nuit** :fantaisies a la maniere de Rembrandt et de Callot. Introduction et présentation par Jean Richer. Paris: Flammarion, 1972.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CARPEAUX, O. M. **História da Literatura Ocidental**. 3. ed. Brasília: Senado Federal, 2008. v. III.

\_\_\_\_\_, O. M. Prosa e Ficção do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O romantismo**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.157-184.

HUGO, V. **Les Misérables**. Paris: R. Laffont, 2002a.

\_\_\_\_\_. **Politique**. Paris: R. Laffont, 2002b.

\_\_\_\_\_. **Œuvres poétiques**. v. 2. Paris: Gallimard, 1967.

\_\_\_\_\_. **Œuvres poétiques**. v.1. Paris: Gallimard, 1964.

\_\_\_\_\_. **La Légende des siècles** : Tome II. Paris: Calmann-Lévy, 1877. Disponível em: <<https://bibliothequenumerique.tv5monde.com/livre/74/La-Legende-des-siecles>>. Acesso em: 12 out. 2018.

\_\_\_\_\_. **Les Travailleurs de la mer**. Paris: Librairie Internationale, A. Lacroix, Verbœckhoven et Cie, 1866. Disponível em: <<https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Hugo-travailleurs.pdf>>. Acesso em 25 : mai.2017.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

JOUBERT, J. **La Poésie**. 3. ed. Paris: A. Colin, 2004.

MACHADO, G. M. A poética de Victor Hugo: os prefácios da obra poética. **Lettres Françaises**, Araraquara, n. 5, p. 49-59, 2003. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/741/606>>. Acesso em: 12 set. 2018.

MILLET, C. Cinquième Partie. In: JARRETY, M. (Org.). **La Poésie française** : du Moyen Âge jusqu'à nos jours. Paris: PUF, 1997. p.319-345.

*"Londre et l'ombre"* no romance *Les Misérables*: figuração da miséria na prosa poética de Victor Hugo

NERVAL, G. **Sylvie et autres contes**. Paris: Rombaldi, 1969.

PAZ, O. **O arco e a Lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

RIMBAUD, A. **Les Illuminations**. Paris: L. Gérin, 1943.

ROSA, A. Présentation. In: HUGO, V. **Les Misérables**. Paris: Robert Laffont, 2002. p.I-XV.

SCEPI, H. Les Misérables, ou l'épopée de la conscience humaine. **Le Temps**, Paris, 6 abr. 2018. Entrevista concedida a Julien Burri. Disponível em: <<https://www.letemps.ch/culture/miserables-lepopée-conscience-humaine>>. Acesso em: 12 out. 2018.

TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Elisa A. Kossovitch. São Paulo: M. Fontes, 1980.

VARELA, A. **Configurações do poema em prosa**: de "Notas Marginais" de Eça ao Livro do Desassossego de Pessoa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2011.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BAUDELAIRE, C. **L'Art romantique**. Paris: Calmann Lévy, 1885. Disponível em: <[https://fr.wikisource.org/wiki/Critiques\\_litt%C3%A9raires/Les\\_Mis%C3%A9rables\\_par\\_Victor\\_Hugo](https://fr.wikisource.org/wiki/Critiques_litt%C3%A9raires/Les_Mis%C3%A9rables_par_Victor_Hugo)>. Acesso em: 12 out. 2018.



