

VICTOR HUGO NA POESIA BRASILEIRA DE FINS DO SÉCULO XIX

Francine Fernandes Weiss RICIERI*

RESUMO: Este artigo organiza-se em torno de um breve levantamento da presença do poeta, romancista, dramaturgo e ensaísta francês Victor Hugo (1802-1885), no Brasil, em fins do século XIX. Abordam-se poemas, prefácios, manifestos ou ensaios críticos, tomando-se a atividade poética como centro de convergência das proposições e análises formuladas. O levantamento foi organizado em torno de uma tipificação provisória, passível de relativização, cujo objetivo central é o de explicitar com alguma clareza o modo como a presença de Victor Hugo se concretiza na escrita de alguns homens de letras (poetas), formulando-se, ainda, algumas hipóteses por meio das quais se busque estabelecer sentido para o diálogo em questão. Victor Hugo é pensado como uma *peça* açãoada pelos poetas abordados, observando-se a(s) lógica(s) que preside(m) sua movimentação, os jogos em que ela é posta em atuação, como é mobilizada, em que contextos é posta em cena e *contra* quais oponentes é açãoada. A atividade literária é pensada como uma atividade que coloca grupos em embate, em discussão, em contraposição. Pretende-se pensar, em decorrência, qual Victor Hugo é produzido pela leitura desses poetas brasileiros do final do século XIX.

PALAVRAS-CHAVE: Victor Hugo. Poesia brasileira. Século XIX. Leitura crítica.

Aproximações iniciais

Este trabalho realiza um breve levantamento da presença do poeta, romancista, dramaturgo e ensaísta francês Victor Hugo (1802-1885), no Brasil, sobretudo em fins do século XIX, em especial entre poetas. Ainda quando se abordem, nas próximas páginas, prefácios, manifestos ou ensaios de crítica, os textos comentados terão, de algum modo, a atividade poética como centro de

* UNIFESP - Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Departamento de Letras. Guarulhos - SP - Brasil. 07252-312 - francinericieri@gmail.com; weiss.francine@unifesp.br.

convergência das proposições formuladas. Para realizar esse levantamento, foi articulada uma tipificação provisória (em si mesma passível de relativização) cujo objetivo é explicitar aspectos do modo como essa presença se concretiza na escrita de alguns homens de letras locais, formulando-se, ainda, algumas hipóteses por meio das quais se busque estabelecer algum sentido para o diálogo em questão. Lançando mão de uma imagem um pouco recorrente, talvez se possa dizer que se pretende pensar Victor Hugo como uma peça açãoada pelos poetas abordados, observando, ainda, a lógica que preside sua movimentação, os jogos em que ela é posta em atuação, como é mobilizada, em que contextos é posta em cena e **contra** quais oponentes é açãoada. Ou ainda: para quais resultados estratégicos seus movimentos são convocados, pontuando-se, por fim, algo da **eficácia** dessas operações. Parece relevante explicitar que a atividade literária é pensada como uma atividade que coloca grupos em embate, em discussão, em contraposição.

Nesse processo, entro em diálogo com algumas das outras apresentações que integraram esse ciclo de palestras. Em um dos trabalhos apresentados, José Ghirardi se perguntava: Qual Shakespeare é produzido pela leitura que dele faz Victor Hugo? Com quais objetivos estratégicos? A partir de quais elementos? Quais anacronismos e/ou pontos cegos são produzidos por essa operação? Em meu texto, vou me perguntar, em sentido oposto, mas correlato: qual Victor Hugo é produzido pela leitura desses poetas brasileiros do final do século XIX? Com quais objetivos estratégicos? A partir de quais elementos? Quais *anacronismos* e/ou pontos cegos seriam produzidos nessas operações?

Seria o caso de recuperar, talvez, ainda como abertura dos argumentos que se seguem, uma formulação contida no prefácio do *Cromwell*, na medida em que ela sinaliza certo modo de conceber a atividade literária com a qual se pretende dialogar, nas próximas páginas:

Não é, além disso, sem alguma hesitação que o autor desse drama tomou a decisão de carregá-lo de notas e prefácios. Habitualmente, estas coisas são muito indiferentes aos leitores. Eles se informam antes sobre o talento de um escritor que sobre suas maneiras de ver; e, se uma obra é boa ou má, pouco lhes importa sobre que ideias está assentada, com que espírito germinou. Não se visitam quase os porões de um edifício cujas salas foram percorridas, e quando se come o fruto de uma árvore, preocupa-se pouco com a raiz. (HUGO, 2007, p.14).

A despeito da hesitação formalizada, Victor Hugo ocupa-se das notas e prefácios que, em alguma medida, recusa, examinando os porões do edifício e explicitando sobre quais fundamentos se assentariam alguns de seus pilares, as raízes de onde derivariam os sabores que pudessem ser sorvidos dos frutos. Apresenta-se aqui o complexo problema teórico da “influência”, de cuja história mais recente recupero brevemente alguns elementos, a partir de um capítulo organizado por Arthur Nestrovski, para o livro *Palavras da crítica*. Em seu texto, Nestrovski (1992) começa abordando uma dualidade de base. Dessa dualidade, o primeiro termo seria um sentido mais antigo para a palavra “influência” (a partir de um uso medieval e astrológico do termo - fluxo do fluido etéreo das estrelas - e que proporia uma concepção linear e unidirecional de história). Um momento posterior poderia ser associado a nomes como Borges, Eliot, Bloom, que indicariam outras maneiras de formular a questão, redimensionando-a. Segundo Nestrovski:

Para Eliot, existe uma ordem ideal dos monumentos da arte, mas esta ordem é “modificada pela introdução da nova obra de arte (da obra de arte realmente inovadora)”. A nova obra de arte altera “a ordem integral” da arte, de tal modo que as relações e valores de cada obra com o todo são reajustados. O “talento individual” é a capacidade que tem o artista de reconstruir a tradição, através de sua própria obra. Paradoxalmente, são naquelas passagens mais individuais de seu trabalho que se revela a “afirmação de imortalidade dos poetas mortos, dos ancestrais”. Mas o paradoxo não é um contra-senso, porque para Eliot a individualidade é impessoal, a individualidade só diz respeito ao “meio específico” da arte e, desta perspectiva, é o contrário da personalidade. A consciência poética se desenvolve na mesma medida em que se sacrifica e se extingue a personalidade. Todo poeta, quando tem força o bastante para ingressar no contínuo da literatura, altera o passado assim como se deixa determinar por ele; a influência tem duas mãos, e o gênio é uma força de resistência capaz de equilibrar, se não suplantar, o fluxo maciço das influências passadas. (NESTROVSKI, 1992, p. 214).

Se, para Eliot, talento individual implica exatamente essa capacidade de reconstruir a tradição a partir da própria obra, o presente pode passar a ser a **origem** de uma leitura que se faz do passado. Uma concepção mais antiga de influência faz pressupor que o **influenciado** é sempre de algum modo secundário, em uma relação hierárquica em que esse elemento ocuparia uma posição de

subalternidade. Postulações como a de Eliot problematizam essas construções hierarquizadas e redimensionam também a questão da origem. O poeta **forte** altera o passado, assim como se deixa determinar por ele. A presença do Hugo entre poetas brasileiros, nesse sentido, poderia ser pensada a partir da incorporação dessas reflexões: via de mão dupla.

Admitir, então, que um escritor posterior poderia despertar o interesse por um escritor do passado é a premissa para pensar um **certo** Victor Hugo e o modo como ele é **construído** na produção de alguns poetas do final do XIX. Qual seria, enfim, a especificidade dessa dada construção? Nestrovski formula a questão a partir de figuras de anterioridade e de modernidade:

Literatura é influência, ou pelo menos é esse o nome de que dispomos agora para nomear o que Coleridge e Hazlitt ainda podiam chamar de “Imaginação”. A imaginação, para Pater e Wilde, Valéry ou Pessoa, vai se traduzir em “influência”, em figuras de anterioridade e modernidade alternando-se uma e outra como ponto de origem. Mas nada vem do nada, como diz Emerson, e a influência também tem o seu preço. Se a tradição é uma retórica da influência, seu tropo principal não é a ironia, mas a angústia. A literatura se estabelece na relação entre poetas – *nous ne faisons que nous entreglosser* – e a tradição é uma figura antiga para o que hoje se conhece, não menos figurativamente, como angústia da influência. (NESTROVSKI, 1992, p. 219).

Não sendo possível, por tais concepções, escrever sem lidar com a escrita alheia, a escrita se figura como **relação** entre poetas. Uma relação que pode ter múltiplas formas de manifestação, podendo implicar, também, algo como certa resistência aos antecessores. Sousândrade e Cruz e Sousa, situados no final desta exposição, talvez sejam bons exemplos desse último movimento. Seu diálogo com Victor Hugo (a **presença** de Hugo em sua escrita) parece formular-se fortemente como resistência, talvez em termos próximos àqueles apontados por Célia Berrettini, em sua apresentação à tradução que preparou para o prefácio de Cromwell:

E parece-nos oportuno transcrever os versos de Vacquerie, um simpatizante de Hugo, que assim se pronunciou em *Meus primeiros anos de Paris*: “Nós íamos pelo espaço, fiéis / E livres, compreendendo desde nosso primeiro passo / Que só se imitava Hugo em não o imitando.” Com efeito, o Prefácio de *Cromwell*, pregando a liberdade da criação artística, estava proibindo a imitação de Hugo

e, não o imitando os dramaturgos, mesmo assim seguiam os seus passos. Interessante paradoxo!” (BERRETTINI, 1992, p. 11).

Cinco modos de presença de Victor Hugo na poesia brasileira finissecular

Talvez possamos pensar, provisoriamente e apenas a título de organização, em cinco possibilidades de **presença** de Victor Hugo na poesia brasileira finissecular, considerando sempre o entrelaçamento dessas possibilidades e tomando-as como formas que se sobrepõem.

O primeiro Victor Hugo discernível seria aquele atuante na construção de uma ideia do poeta como um **missionário**. A operação poética produziria, ainda, uma espécie de **congregação**, no sentido religioso do termo: um encontro entre indivíduos com interesses afins, convergindo na consideração de um aspecto sacramental para a arte. A segunda proposição seria a de Victor Hugo como **artífice do verso**. O que implicaria considerar a grandiloquência usualmente associada ao poeta e àqueles que seriam seus discípulos (como Castro Alves), mas também o trabalho de situar de algum modo o amante do verso alexandrino e uma certa perspectiva a propósito da noção de rigor formal. Victor Hugo seria, ainda, um libertário **autor de manifesto** (o prefácio referido), preconizando certa ética de liberdade na produção literária (ainda que paradoxalmente isso o converta por vezes em uma espécie de preceptor). Uma quarta formulação de grande circulação e prestígio (razão pela qual não vou me deter muito em sua exploração) diria respeito ao Victor Hugo **político**. Finalmente, Victor Hugo encarnaria as representações do **gênio**.

Poderíamos começar examinando um poema que integra o volume *Czardas* (1923), de um poeta hoje completamente esquecido, Jonas da Silva (1880-1947). O título coloca em relevo um “mestre” que, no terceto final, aparecerá assimilado à figura do escritor B. Lopes (já referido no quarteto de abertura). O poema é construído em torno da operação de estabelecimento de um grupo, de uma comunidade literária que se congrega em torno da escrita poética. Merece destaque que a cena constituída seja atemporal e que também atravesse fronteiras espaciais, situando, em uma mesma locação abstrata (a despeito das alusões específicas, como a Capela Sistina e o *Pont-Vieux*), Olavo Bilac, Cruz e Sousa e o próprio B. Lopes, além de escritores europeus de procedência e tempos diversos:

O mestre

Bato um dia, cansado, à porta da oficina,
No Pont-Vieux, em Florença, uma tarde de Maio:
Cinzelando, escandindo uma obra ou um ensaio
Vi B. Lopes, Cellini e Bilac e Bartrina.

Havia em torno a unção da Capela Sistina.
Cruz e Sousa, orgulhoso, olhou-me de soslaio;
Vi Cervantes, cantor do berço de Pelayo,
Victor Hugo – o albatroz, o condor, a águia alpina.

Vi Dante, que desceu do Inferno a funda gorja
E os revéis encontrou nas fogueiras terríveis...
Castro Alves temperava uma espada na forja.

Antero de Quental dialogava com a Glória...
Só B. Lopes me ouviu, dos deuses impassíveis
- O Mestre dos *Brasões*, de eviterna memória!

Jonas da Silva (1880-1947) / (*Czardas*) 1923 – Manaus.
(ANDRADE MURICY, 1973, v. 2, p. 798).

Alphonsus de Guimaraens escreveu, a propósito do desaparecimento de Cruz e Sousa, seu “Poetas exilados” (um poema que se insere no gênero “elogio fúnebre”), em que podemos igualmente observar a constituição de um grupo em torno da escrita poética¹. O poeta morto homenageado surge, naqueles versos, como uma espécie de síntese dos valores poéticos em celebração, operação que reúne os demais partícipes da cena, o homenageado e o **autor** da homenagem. Também no poema de Jonas da Silva, a centralidade de B. Lopes permite formular a hipótese de inserção dos versos na prática então recorrente do elogio fúnebre (B. Lopes faleceu em 1916, alguns anos antes da publicação do volume), com o aproveitamento da ritualística produtora de mecanismos de coesão de grupo. O primeiro quarteto se fecha alojando em um mesmo verso o “mestre” morto, Bilac, Cellini (provavelmente Benvenuto Cellini, escultor e ourives renascentista italiano) e o poeta catalão Joaquín Bartrina (1850-1880).

Estamos diante de um arranjo que compõe poetas que a posteridade dissociaria. Se, por um lado, na primeira estrofe temos uma remissão ao que seria

¹ Ver, a respeito, meu texto “Elogios fúnebres, pedras tumulares, sonhos mudos: círculos literários e reinvenção ritual entre poetas brasileiros (XIX- XX).” (RICIERI, 2019, p. 281-304).

um imaginário “parnasiano” (com certa concepção escultural da escrita poética); na segunda, aquele Victor Hugo tomado por seus atributos politicamente libertários encontra-se posto em paralelismo com o Castro Alves da estrofe seguinte. Nesse sentido, pelo menos três daquelas formas de recuperação de Victor Hugo parecem consignadas no poema: aquela que **congrega** um grupo em torno de uma prática poética que se reveste de um aspecto de algum modo sacralizado; aquela que o apresenta como artífice do verso ou arauto de alguma grandiloquência, que confina, enfim, com o Victor Hugo **social**.

Na primeira parte do primeiro volume do livro *Decadismo e simbolismo no Brasil*, Cassiana Lacerda Carollo (1980) está exatamente recuperando o que seria uma “recusa à concepção técnico-analítica do mundo” e discernindo os “signos da ruptura” no período que pretende abordar. Abre, então, uma seção em que reproduz textos em que diserne a busca de alguns escritores “Por uma nova missão da Poesia”. O primeiro dos textos reunidos sob esse título é de Emiliano Perneta (1980) e denomina-se “Flores em prosa – traços” (1885). Nele, Perneta introduz sua reflexão apresentando uma subjetividade que se constitui em contato com a natureza, um contato permeado por uma experiência que seria de ordem religiosa:

Quando eu vou por um caminho, cercado de capinzais, batidos pelo sol – que espalha sobre a natureza uma grande risada de luz, irradiosamente alegre, colorindo a paisagem numa iluminação íntima; e o azul do céu distante solta umas canções estremecidas, puríssimas de harpa e no ar e no céu e na natureza inteira, há uma expansão religiosa e boa, a minha alma baila aos raios do sol, na alegria da vida e na abundância feliz por amor, transfundida nas cores, nos sons e nos perfumes ... (PERNETA, 1980, p.11-15).

A atmosfera descrita leva o **poeta** a considerar que a poesia deva se reduzir completamente “à forma”. Trata-se de um êxtase diante da forma que, contudo, “se me apaga pouco a pouco, à proporção que se vai apagando a luz do sol” (PERNETA, 1980, p.11). Ocupando-se, então, progressivamente, da passagem dos homens pela terra, daquilo por que eles “tem lutado”, molhando-a com seu pranto, iluminando-a com suas alegrias, ele chega à proposição oposta:

A vida de um homem gira muitas vezes em torno de um fato mesquinho; e no entanto esse homem pode ser um gênio! Eu não posso pois gravar numa imobilidade de santo, toda essa humanidade que me agita, que canta e que

chora [...] O ideal grego na arte, o completo objetivismo, não pode ser o nosso.

[...] Nós caímos do céu azul, ainda há pouco, e as nossas asas se arrastam incomodamente sobre o solo. (PERNETA, 1980, p.12).

O primeiro movimento do texto, portanto, parte de uma perspectiva que se assenta em uma relação religiosa com a natureza (e uma primeira dimensão pensada em termos de um “extase da forma”) em direção a uma concepção assentada em uma participação coletiva de experiência do mundo, mediada pela experiência estética. Recusam-se, nesse segundo momento, concepções formalmente rígidas de técnica ou da fatura poética e o texto caminha para a descrição do que viria a ser uma grande missão para a Poesia, a busca de um ideal associado à experiência poética: “Só pode ter méritos a poesia que for humana, a poesia que traduzir os nossos sentimentos, a poesia que nos ligar, como dentro de um templo em que se ligavam as almas religiosas.” (PERNETA, 1980, p.13).

Realizando esse segundo movimento, Perneta parte, então, para a constituição comunitária da atividade poética. Ele se põe a recuperar um panteão pessoal, um conjunto de pares em relação aos quais se define e que o ajudam a estabelecer (por alinhamento ou por recusa) os valores estéticos e humanos de seu projeto de escrita. Assim, evoca com algum distanciamento a poesia de Baudelaire (“Já o grande Baudelaire tinha sentido essa queda: pois nas suas poesias geralmente há o profundo espírito religioso de um deus do mal” (PERNETA, 1980, p.12)) em que encontra, de todo modo, alguma positividade (“Embora o poeta queira nos levar por um caminho funesto, tornando-nos a vida tão erma e tão triste, ele guardará sempre o seu lugar, com o seu riso irônico, a sorrir o infinito do amor, da tristeza e da sensualidade.” (PERNETA, 1980, p.12)). Evoca a poesia de Sully Prudhomme, em quem valoriza a abordagem das questões sociais (“Sully Prudhomme encontra nos problemas sociais uma inspiração febril – como quem busca Deus, na dúvida e no horror” (PERNETA, 1980, p.13)), preservando um caráter idealista para a missão poética (“A vida material não absorveu e não absorverá todos os espíritos. O homem deve ter sempre um ideal” (PERNETA, 1980, p.13)). E então, a propósito de Guerra Junqueiro, traz à cena a escrita de Victor Hugo:

Abro um parênteses aqui, para tratar de Guerra Junqueiro. Guerra Junqueiro encontrou a poesia nas coisas enluaradas e puras, como Jesus. Tem as serenidades justas do **Victor Hugo**, santificando os bons, soluçando lágrimas

febris, espontâneas, terríveis; fazendo antíteses suaves e belas, como um olhar de mãe. - Jesus, quase a expirar, louco de dor, sorriu. Para Baudelaire, a poesia é o assombro e as tristezas infinitas, é a religião do horror; para Guerra Junqueiro, a poesia deve ter alguma coisa de sagrada, alguma coisa das claridades do céu. Ele não pode compreender o mundo, a não ser estremecido de um bem infinito, de um grande lar de paz, de amor e de fé. (PERNETA, 1980, p.13-14).

As “serenidades justas” de Victor Hugo e os ideais religiosos de Guerra Junqueiro compõem o mesmo quadro. Nesse sentido, uma certa clave de leitura que discerne em Victor Hugo esse aspecto **missionário**, essa dimensão sacralizante, mantém-se próxima daquela que descreve o escritor das causas políticas do tempo:

Guerra Junqueiro crê-nos mais atrasados do que de fato estamos. Ele crê-nos ainda no tempo do negativismo de Voltaire e de Rousseau, ei-lo a bater sobre os padres e a Igreja, como se os padres e a Igreja fossem os desmoralizadores da religião. É como Victor Hugo que repetia a lenda exaltada, mas ignorante sobre a revolução francesa, atribuindo-a à lassidão dos reis que precederam a Luiz XVI. (PERNETA, 1980, p.14).

No livro de Carollo, ao de Perneta segue-se um texto de Luís Murat. Também em Murat (1980, p.22-24), a figura de Victor Hugo aparece como **recurso** para a proposição de um ideal poético que se superponha à mera consideração (ou à consideração dissociada dos ideais implicados) da métrica e dos “requintes da forma” (“Idealizar sobre o objeto que nos impressiona, eis o fim da arte moderna”). Um tal movimento permite observar uma concepção de forma poética que pressupõe a conexão entre aspectos técnicos e aquela proposta sacralizante seja do poema e da atividade poética, seja do poeta (membro, de resto, de uma **congregação** de afins). Observo que a noção de requinte formal não se encontra excluída do jogo, desconsiderada ou menorizada, sendo apenas tomada como dependente daquela **conexão**:

Victor Hugo não cantou somente a alma humana. Cantou o universo, desde o que ele tem de mais delicado e imperceptível, até as radiosas revoluções dos astros através do espaço. Assim como ele, Michelet, Quinet, etc. Guilherme Braga, João de Deus, entre os portugueses, e toda essa brilhante falange de

poetas brasileiros, tão admiráveis pela intuição artística, mas na sua maioria, entregues a uma poetização sem ideal definido, sem uma conexão entre o sentimento que institui e constituiu a alma da métrica em todos os tempos e o requinte da forma, o exagero da roupagem com que eles adornam as suas produções. (MURAT, 1980, p. 22-23).

Nesse sentido, definindo o verso como “a invasão do sentimento pelo domínio da inteligência”, ou como “a forma que toma o pensamento emocionado”, acrescenta: “quanto mais sentido ou espontâneo for o verso, tanto mais ele nos agrada e nos emociona” (MURAT, 1980, p. 24). Leitores dos séculos XX ou XXI, pós-terceiros do modernismo paulista, teriam talvez dificuldades em acolher a associação que se segue, em que Murat diserne precisamente em um poeta como Alberto de Oliveira as qualidades “para serem admiradas pelos que se interessam por esta divina arte”: “uma correção, um vigor plástico, uma agitação poderosa que se propaga desde a primeira palavra até a última” nos emociona” (MURAT, 1980, p. 24). No mesmo livro (organizado por Cassiana Carollo), um ensaio crítico de Lívio de Castro, referindo-se a Medeiros e Albuquerque, encontra, ainda em Victor Hugo, a proposição da necessária convergência entre **elementos formais** e uma dimensão que é, a um só tempo, sagrada e política: “Em Hugo, impressiona-o a força do verso declamatório, verso para profecias aterradoras...” (CASTRO, 1980, p. 159).

Considerando a proposta que organiza este artigo (um levantamento da presença do poeta francês entre os brasileiros no momento delimitado), um último exemplo talvez possa bastar para arrematarmos essas duas ou três ocorrências convergentes (o **missionário**, sendo essa missão religiosa, mas também de ordem **social** ou política²; o **artífice do verso**). Um certo Pe. Senna Freitas, em recensão crítica a um livro de versos de Wenceslau de Queirós, assim reúne esses elementos:

² Como apontado anteriormente, não vou me deter na exploração do aspecto que talvez tenha sido o mais recorrente ou relevante da apropriação de Victor Hugo pela cultura brasileira (sendo, portanto, também o mais estudado e referido), por volta de meados do século XIX: sua defesa de um ideário social para a arte. Já “O movimento literário de 1893”, de Araripe Júnior, apontava, com ressalvas, o peso dessa presença: “Naquela época e em 1848 falou-se muito em liberdade de pensar, é verdade, mas nem por isso se conseguiu fazê-lo mais livremente, sujeito como se deixou ficar ainda o espírito à ideologia representada pelos Pelletans e pelos Hugos.” (ARARIPE JUNIOR, 1980, p.192) Fausto Cunha (1971, p. 19) recorreu à expressão “surto do hugoanismo” para delimitar a questão.

Fecho o livro com uma convicção tão sincera como independente: o sr. Wenceslau é um poeta. De todo aquele seu labor parece explodir este grito do vate latino e de todos os poetas genuínos – est deus in nobis, *agitante celscimus illo*, estua-me a mente sob a ação sugestiva do momento que me agita; e os *Versos* foram o derivativo melodioso deste fogo íntimo. Tem estro, possui a segunda vista dos espíritos imaginosos que idealizam a natureza: possui, não menos, um sentimento delicado que sabe externar com uma linguagem corretíssima e bastante dócil a todos os caprichos do seu espírito. Burila, em geral, o verso com o buril patente do metrificador severo (a superioridade única da poesia atual sobre a romântica): é-lhe espontâneo o ritmo (uma das primeiras qualidades do poeta referido) e percebe-se a cada passo que lhe canta n'alma a música da sílaba, o que não é para todos os que tangem a lira. Que mais é preciso para ser o que **Victor Hugo** chama “um canteiro distinto na pedreira do verso? (FREITAS, 1980, p. 174, grifo do autor).

Talvez não seja demais lembrar que a “Profissão de fé”, de Olavo Bilac, apresenta como epígrafe versos de Victor Hugo³. Estabelece, paralelamente, relações intertextuais diretas com o poema “*L'art*” (*Émaux et Camées*, 1852), de Théophile Gautier (1811-1872), remetendo também a teorizações em torno do conceito de “arte pela arte”, convencionalmente contraposto ao ideário social defendido por Hugo. Estabelece algum tipo de convergência, nesse sentido, na mesma página (aliás, no mesmo poema) entre “duas concepções éticas”⁴ em tudo distintas relativamente à poesia, ambas em circulação na segunda metade do século XIX, como se pode depreender dos comentários anteriores. Isso implica dizer que a presença hugoana e o modo como cada poeta ou cada poema com ela se relaciona, ou dela se serve, só com muita abstração e esquecimento poderia contribuir para esquematizações muito rígidas a serviço da categorização de trocas culturais que parecem, de resto, bastante complexas e contraditórias. No poema de Jonas da Silva citado páginas atrás, a copresença (na mesma cena descritiva) de Bilac, B. Lopes, Cellini, Castro Alves e Cruz e Sousa só à primeira vista pode parecer extravagante ou peculiar.

³ Os versos foram extraídos do poema “XVII. A M. Froment Meurice” (*Les Contemplations*, 1858). O poema é dedicado ao ourives francês François-Désiré Froment-Meurice (1802-1855). São os seguintes: “*Le poète est ciseleur,/Le ciseleur est poète*” (HUGO, 1858, p.77).

⁴ Para uma delimitação dessas “duas concepções éticas”, indico artigo de Cristovam Bruno Gomes Cavalcante (2018) e o livro clássico de Albert Cassagne (1997), *La théorie de l'art pour l'art: en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*.

Quanto a isso, seria, ainda, pertinente tecer algumas considerações sobre as relações entre Victor Hugo e a prática do verso alexandrino. Em seu Prefácio ao drama *Cromwell*, ao considerar a necessidade, por parte do artista, de trabalho e estudo para a obtenção dos meios adequados aos resultados pretendidos, afirma ser o estudo “sustentado por uma ardente inspiração”, o responsável por preservar o drama “de um vício que o mata: o *comum*”. O *comum* seria “o defeito dos poetas de curta visão e de curto fôlego” (HUGO, 2007, p. 71, grifo do autor).

Da perspectiva do palco, toda figura deveria ser “reduzida a seu traço mais saliente, mais individual, mais preciso” e o poeta, como Deus, deveria fazer-se presente em todos os elementos de sua obra, assemelhando-se “[...] à máquina de cunhar que imprime a efígie real tanto nas moedas de cobre como nos escudos de ouro.” (HUGO, 2007, p. 71). Considerando, nesse contexto, o verso dramático “[...] um dos meios mais próprios para preservar o drama do flagelo que acabamos de assinalar [...]”, “[...] um dos diques mais poderosos contra a irrupção do *comum*.” (HUGO, 2007, p. 71, grifo do autor), contesta a visão de alguns **reformadores** que nele teriam visto sinal de artificialismo:

Compreende-se que, em tudo isto, a natureza e a verdade se transformam no que podem. Seria puro acaso se pudesse sobrenadar algum resto delas neste cataclismo de falsa arte, de falso estilo, de falsa poesia. Eis o que causou o erro de vários de nossos distintos reformadores. Chocados pela rigidez, pelo aparato, pelo pomposo desta pretensa poesia dramática, acreditaram que os elementos de nossa linguagem poética eram incompatíveis com o natural e o verdadeiro. O alexandrino os aborrecera tantas vezes, que o condenam, de alguma forma, sem quererem ouvi-lo, e concluíram, talvez um pouco precipitadamente, que o drama devia ser escrito em prosa. (HUGO, 2007, p.75).

É fazendo coro a Hugo que o Machado de Assis de “A nova geração” (1879) profere sua exaltação ao verso alexandrino: “É excelente este metro; e para empregar um símile musical, não será tão melódico, como outros mais genuinamente nossos, mas é harmonioso como poucos.” (ASSIS, 1997, p.814) Como fizera o francês, Machado ressalta a atuação do “operário” e não a precariedade da “ferramenta”⁵ como o elemento decisivo ao julgamento em questão.

⁵ Prefácio ao *Cromwell*: “Se o falso reina, com efeito, no estilo como na marcha de certas tragédias francesas, não era aos versos que se devia deitar as culpas, mas aos versificadores.

Quanto ao ensaio de Machado, que tem, por seu turno, também algum caráter de inventário da poesia escrita pela **nova geração**, seria possível apontar sua preocupação quanto à presença de Victor Hugo, segundo pelo menos três diferentes modos de manifestação. O primeiro deles diria respeito à constatação daquele “surto de hugoanismo” apontado por Fausto Cunha⁶, aspecto em que reforça uma recuperação (para além do “uso frequente ou constante do alexandrino”) de uma certa grandiloquência produzida no trabalho com a métrica, assim como na elaboração das imagens. Esses elementos mais propriamente **técnicos** dariam conta do segundo modo de manifestação daquela presença. O terceiro diria respeito ao destaque conferido ao Prefácio de *Cromwell*. Perguntando-se “Qual é a teoria, o ideal da nova poesia?”, por contraponto, a um tempo delimita o que seria a relevância do referido prefácio como manifesto⁷ das ideias de um tempo e o que seria a confusão, o caos desordenado, a desorganização da geração de que se ocupa:

Essa pergunta é tanto mais cabida quanto que uma das preocupações da recente geração é achar uma definição e um título. Aí, porém, flutuam as opiniões, afirmam-se as divergências, dominam a contradição e o vago, não há, enfim, um verdadeiro prefácio de *Cromwell*. (ASSIS, 1997, p.811).

Era preciso condenar, não a forma empregada, mas os que haviam empregado esta forma; os operários, e não a ferramenta.” (HUGO, 2007, p.76).

⁶ Creio que vale a reprodução: “Reina em certa região da poesia nova um reflexo mui direto de V. Hugo e Baudelaire; é verdade. V. Hugo produziu já entre nós, principalmente no Norte, certo movimento de imitação, que começou em Pernambuco, a escola hugoísta, como dizem alguns, ou a escola *Condoreira*, expressão que li há algumas semanas num artigo bibliográfico do Sr. Capistrano de Abreu, um dos nossos bons talentos modernos. Daí vieram os versos dos srs. Castro Alves, Tobias Barreto, Castro Rebelo Júnior, Vitoriano Palhares, e outros engenhos mais ou menos vívidos. Esse movimento, porém, creio ter acabado com o poeta das *Vozes d’África*. Distinguia-o certa pompa, às vezes excessiva, certo entumescimento de ideia e de frase, um grande arrojo de metáforas, coisas todas que nunca jamais poderiam constituir virtudes de uma escola; por isso mesmo é que o movimento acabou. Agora a imitação de V. Hugo é antes da forma conceituosa que da forma explosiva; o jeito axiomático, a expressão antitética, a imagem, enfim, o contorno da metrificação, são muita vez reproduzidos, e não sem felicidade.” (ASSIS, 1997, p.814).

⁷ Carneiro Leão, em seu volume sobre *Victor Hugo no Brasil*, comentando esse excerto, refere-se ao prefácio como “[...] um manifesto no qual se define com inteligência e, sobretudo, com sentimento, não só a preocupação de trazer novidade, mas o aspecto novo de uma concepção da poesia a serviço da civilização.” (LEÃO, 1960, p.118).

Trata-se de um tipo de procedimento de atualização da **presença** de Victor Hugo bastante recorrente: recuperar o prefácio para aludir a um esforço de sistematização, de ordenação e, no sentido que então se empresta ao termo, de formação de **escola**. Tomado como manifesto e declaração de princípios, o prefácio é paralelamente, indicador da inteligência gregária de Hugo, de sua capacidade de congregar pares, em um sentido que pode, também, remeter à primeira das formas de sua presença no Brasil, tal como a estamos pensando ao longo dessas páginas: um certo senso de missão, de formação de uma comunidade poética. Com esse sentido, Hugo pode ser acionado, em termos próximos àqueles operados por Machado de Assis, em “A nova geração”, como uma arma de ataque contra os **reformadores** de cada momento, como nesse libelo publicado no *Correio Paulistano*, a 12 de novembro de 1890, sob o pseudônimo “Griff”:

Os Novos

Quem são os novos? A esta pergunta, ainda ontem fiquei seriamente encafifado. Quem são os novos! Os novos são eles mesmos - os meninos metidos a escritores, esses pequenotes que numa granada de todos os diabos andaram por aí a dizer que os velhos são bananeiras que já deram cacho. [...] Para eles o literato velho é um traste imprestável que tem de ficar à banda, quer seja por vontade própria, quer não: é um traste - eis tudo. [...] Francamente, a respeito da questão dos NOVOS tenho lido alguns artigos, e não vejo neles senão muita audácia e pouca gramática. Então, os meninos pensam que uma reforma se faz com descomposturas? Victor Hugo, quando empreendeu a campanha contra o classicismo, escreveu o prefácio do *Cromwell*. Émile Zola fez a mesma coisa com relação ao naturalismo. E esses dois chefes de escolas diametralmente opostas venceram, é verdade, porque ambos se puseram ao serviço de um conjunto de princípios, de um programa de arte perfeitamente definido e discriminado. (GRIFF, 1980, p.346).

É uma espécie de manifesto, portanto, que se alia a Hugo, em combate aos “novos”, tomados como inconsequentes, inconsistentes, imaturos: “Ora vão para o diabo os NOVOS!”. Ou: “Aquietem-se os NOVOS. Ao contrário, vejo-me obrigado a lhes propor como emblema de seu estandarte – uma mamadeira.” (GRIFF, 1980, p.346) Se o caráter panfletário (mas sistemático) de 1827 tende a ser aludido sempre com grande deferência, talvez possamos encerrar esses comentários com uma última referência à manifestação da presença de Hugo nas letras locais.

Forma, o traço deixado pelo pensamento

Em um prefácio a *O Guesa* datado de 1876 (“Memorabilia”), o poeta conhecido como Sousândrade alinha-se diretamente com diversas das postulações românticas a propósito da forma poética e do conceito de **gênio**, ficando, nesse sentido, bem próximo de posições defendidas por Victor Hugo. Por um lado, *O Guesa* nos coloca em relação com a problematização romântica das categorizações de gêneros literários, que já não poderiam ser cristalizados em preceptivas ou seguir normas fixas de estilo, apresentando-se enquanto **devir**; por outro, estamos confrontados com uma concepção **expressiva** da criação poética (“Deixemos os mestres da forma - se até os deuses passam! É em nós mesmos que está a nossa divindade.” - (SOUSÂNDRADE, 1980, p.308), segundo a qual os dados peculiares da imaginação do gênio criador vêm à tona na constituição **formal** do poema:

O Guesa nada tendo do dramático, do lírico ou do épico, mas simplesmente da narrativa, adotei para ele o metro que menos canta e como se até lhe fosse necessária, a monotonia dos sons de uma corda, adotei o verso que mais separa-se dos esplendores de luz e de música, mas pela severidade sua dá ao pensamento maior energia e concisão, deixando o poeta na plenitude intelectual - nessa harmonia íntima de criação, que experimentamos no meio dos oceanos e dos desertos, mais pelo sentimento que em nossa alma influem do que pelas formas curvas do horizonte. - Ao esplendoroso dos quadros quisera ele antepor o ideal da inteligência. (SOUSÂNDRADE, 1980, p.308)⁸.

O poema não se **explica**, portanto, nem se organiza a partir dos conceitos de gênero (pautados por normas de composição e pela transmissão de uma tradição assentada em preceptualísticas e em **mestres**), devendo ser formulado a partir de um processo ativo do criador que, em plenitude intelectual, faz escolhas e adota a forma mais condizente, o metro ou o verso especificamente adequado a seus propósitos. A concepção de uma forma que não se pode totalizar em conformidade com uma concepção prévia de gênero confina com proposições como as de Schlegel, a propósito do objeto artístico pensado como fragmento de uma totalidade ausente. Confina, ainda, com uma experiência que seria da ordem

⁸ O prefácio de Sousândrade, como outros textos comentados nesse artigo, foi citado a partir da edição organizada por Cassiana Lacerda Carollo (1980).

do sublime (“[...] nessa harmonia íntima de criação, que experimentamos no meio dos oceanos e dos desertos, mais pelo sentimento que em nossa alma influem do que pelas formas curvas do horizonte [...]” (SOUSÂNDRADE, 1980, p.308). Tomado como demiurgo, o poeta faz de sua obra uma expressão ou projeção do “eu” autoral (convertido em regra e limite para sua própria criação poética) e a relação com os mestres não se estabelece pela apropriação de determinados elementos técnicos, mas pela partilha de um princípio segundo o qual a forma deve ser produzida pelo pensamento do criador e não por um modelo prévio, a ele exterior. O conceito de **gênio**, nesse contexto, aludiria a um poder de mediação entre os homens comuns e as esferas mais elevadas do espírito⁹:

[...] o autor creu sempre que todo poeta, sob pena de escravidão e morte, deve ser o que ele é e não o que o aconselham para ser. Nocivo à nudez, ao sentir profundo, à longa harmonia de uma lenda de doze cantos, fora esse deslumbramento de formas, que tão necessário é, tão belo é nos poemas de V. Hugo – sombras e clarões fascinadores, melodias de Bellini, que nos arrancam a alma, porém, momentâneas. [...] Ser absolutamente *eu* livre foi o conselho único dos mestres, e longe de insurrecionar-me contra eles, abracei de todo o coração os seus preceitos. Pode, aquilo que for feito, ficar imperfeito, e, será, talvez, mas tenho que esses adorados mestres nunca amaldiçoarão ninguém por lhe haverem os céus dado asas de ferro em vez de asas de ouro – contanto que voem elas em firmamento distinto e não derretam-se aos raios solares. Deixem-nas pois à sua forma original: **forma, que é o traço deixado pelo pensamento**, e que vereis ser a única absolutamente verdadeira [...]” (SOUSÂNDRADE, 1980, p. 308).

A presença de Victor Hugo, nesse caso, não pode ser observada pela recorrência de certas **constantes técnicas** (como a produção de um estilo grandiloquente ou a adoção de um tipo específico de verso - o alexandrino), nem pela sujeição a determinados **imperativos temáticos** (como a obsessão pelas causas **sociais**). Talvez não a possamos encontrar nem mesmo em um específico **senso de missão** que emprestasse à atividade poética uma dimensão religiosa e

⁹ Para uma recuperação de diferentes perspectivas quanto à recepção crítica de *O Guesa*, remeto ao trabalho de doutoramento de Pedro Martins Reinato (2015). A tese também analisa as relações entre o livro e as acepções românticas para conceitos como **gênio**, **reflexão**, **pensamento**, explorando dois elementos técnicos que seriam centrais ao modo sua estruturação: o sublime (enquanto apresentação formal negativa) e a técnica do fragmento.

comunitária e também não pela proposição invocatória implícita **na prática do manifesto** (o prefácio a *Cromwell*), por seu turno, também um gesto gregário e mobilizador. Nesse último caso, a operacionalização de uma concepção de criação devedora do conceito de **gênio** faz com que a talvez única lição legada por um mestre autêntico e respeitado como Victor Hugo seja aquela que diz respeito ao caráter demiúrgico do criador. O que implica a não submissão ao mestre **que se segue** e a proposição de uma atividade crítica constante que se implica à escrita poética. Em Schlegel, a poesia **romântica** é concebida como aquela que se mobiliza pela reflexão crítica infinita, “como numa série infinita de espelhos”¹⁰. Cruz e Sousa, outro poeta brasileiro da segunda metade do século XIX, no poema em prosa “Espelho contra espelho”, de *Evocações*, alude a uma atividade criativa que contrapõe a subjetividade singular do *gênio* às percepções do homem comum (ironizado na denominação “Asinino”):

Nuances novas de alma, caminhos não explorados no mundo do Pensamento, certos segredos e transfigurações, rumos inéditos, paragens de uma inaudita melancolia, tudo é paralelamente julgado pelo Asinino, que logo estabelece para as relações de cada caso especial a mesma esfera de ação de múltiplos casos diversos.

Sempre sol contra sol, sempre sombra contra sombra, sempre espelho contra espelho.

Sempre este espelho — Homero, contra este espelho — Virgílio. Sempre este espelho — Shakespeare, contra este espelho — Balzac, ou contra este espelho — Dante, ou contra este espelho — Hugo. Sempre este espelho — Flaubert, contra este espelho — Zola, ou contra este espelho — Goncourt. Sempre este espelho — Baudelaire, contra este espelho — Poe, contra este espelho — Villiers e contra este espelho — Verlaine. Sempre este espelho — Ibsen, contra este espelho — Maeterlinck. (CRUZ E SOUSA, 2000, p.625).

Contrapondo-se à onipresença de “[...] espelhos impolutos e astrais que reproduzem a perfectibilidade de sentimentos nas gerações, paralelamente igualados, medidos e pesados pelo Asinino, que os equipara [...]” (CRUZ E SOUSA, 2000, p.625), o poema particulariza a presença de uma voz que “na inquietação” do seu “voo astral para as serenas Esferas”, busca libertar-se, desacorrentar-se “[...] dos grilhões a que essa Rotina” a prendeu, a que ela a

¹⁰ Ver Schlegel (1997, p. 64).

“sujeitou com a responsabilidade das primitivas camadas da Inteligência [...]” (CRUZ E SOUSA, 2000, p.625), para poder afirmar que: “[...] como os Eleitos guiados a sós pelo seu Destino, tu também vieste só, representando um fenômeno desprendido no Espaço, sem leis de correlação no sentimento da tua Dor — uno e indivisível fenômeno no obscuro e perpétuo germinal da Natureza.” (CRUZ E SOUSA, 2000, p.625). Em *Evocações*, o **poeta** é figurado enquanto instância desdobrada em **voz em elocução e alteridade em interlocução** (encenando, assim, a destinação do poema – voltado ao próprio **eu** que o profere, em contraposição ao mundo comum que não o reconhece). Essa instância dúplice recusa-se, contudo, a se constituir como reflexo direto dos mestres que, no entanto, enumera e, ao fazê-lo, distingue. De algum modo, então, dialoga com a **genialidade** que neles vislumbra. Em Cruz e Sousa, de resto, algo se complica na produção de uma forma específica de **modernidade**. O que demandaria outros desenvolvimentos.

Agradecimentos:

Agradeço a Ana Luiza Ramazzina Ghirardi e a Maria Lúcia Dias Mendes pelo convite para participar do Ciclo de Palestras que deu origem às reflexões que organizam esse texto.

VICTOR HUGO IN BRAZILIAN POETRY AT THE END OF THE 19TH CENTURY

ABSTRACT: *This article gives a brief survey of the presence of the French writer Victor Hugo (1802-1885) in Brazil at the end of the 19th century. Poems, prefaces, manifestos, or critical essays are read, in an exercise that takes poetic activity as the center of convergence of the propositions and analyses that are formulated. The survey was organized around a provisional and relative typification, whose main objective was to explain how the presence of Victor Hugo is materialized in the writing of some writers (poets). Some hypotheses are also formulated through which there is an intention to establish some meaning for the dialogue in question. Victor Hugo is thought of as a mechanism triggered by these poets. We also observe the logic that seems to govern its movements, the games in which it is put into action; how it is mobilized; in which contexts it is put on the stage; and against which opponents it is activated. Literary activity is thought of as an activity that places groups in conflict, in discussion, or in opposition. We intend to think, as a result, which Victor Hugo is produced by the reading of these Brazilian poets.*

KEYWORDS: Victor Hugo. Brazilian poetry. 19th century. Critical reading.

REFERÊNCIAS

- ARARIPE JÚNIOR, T. de A. Movimento literário de 1893. *In: CAROLLO, C. L. Decadismo e simbolismo no Brasil*: crítica e poética. Seleção e apresentação de Cassiana Lacerda Carollo. Brasília: INL, 1980. p.188-210.
- ASSIS, J. M. M. de. A nova geração. *In: ASSIS, J. M. M. de. Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p.809- 836. v.III.
- BERRETTINI, C. Introdução, tradução e notas. *In: HUGO, V. Do grotesco e do sublime*. Tradução do prefácio de Cromwell. Introdução, tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CAROLLO, C. L. **Decadismo e simbolismo no Brasil**: crítica e poética. Seleção e apresentação de Cassiana Lacerda Carollo. Brasília: INL, 1980.
- CASSAGNE, A. **La théorie de l'art pour l'art**: en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes. Seyssel: Champ Vallon, 1997.
- CASTRO, L. de. Pecados, de Medeiros e Albuquerque. *In: CAROLLO, C. L. Decadismo e simbolismo no Brasil*: crítica e poética. Seleção e apresentação de Cassiana Lacerda Carollo. Brasília: INL, 1980. p. 153-165.
- CAVALCANTE, C. B. G. Émaux et Camées e Les Châtiments: duas concepções éticas na poesia do século XIX na França. **Lettres françaises**, Araraquara, n.19, v.2, p.179-195, 2018.
- CRUZ E SOUSA, J. da. Espelho contra espelho. *In: CRUZ E SOUSA, J. da. Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 622-625.
- CUNHA, F. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1971.
- FREITAS, S. Crítica literária: versos de Wenceslau de Queirós. *In: CAROLLO, C. L. Decadismo e simbolismo no Brasil*: crítica e poética. Seleção e apresentação de Cassiana Lacerda Carollo. Brasília: INL, 1980. p.174-179.
- GRIFF. Os novos (Polêmicas, reações, desvios e contradições internas). *In: CAROLLO, C. L. Decadismo e simbolismo no Brasil*: crítica e poética. Seleção e apresentação de Cassiana Lacerda Carollo. Brasília: INL, 1980. p.346- 347.
- HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**. Tradução do prefácio de Cromwell. Introdução, tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HUGO, V. **Les contemplations**. 5. ed. Paris: Imprimerie de Claye, 1858. v.1-2. (Collection Hetzel).
- LEÃO, A. C. **Victor Hugo no Brasil**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960.

MURAT, L. Estudos de crítica – poesia e poetas. *In: CAROLLO, C. L. Decadismo e simbolismo no Brasil*: crítica e poética. Seleção e apresentação de Cassiana Lacerda Carollo. Brasília: INL, 1980. p.15- 30.

MURICY, J. C. de A. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. Brasília: Conselho Federal de Cultura e Instituto Nacional do Livro, 1973. v.2, p. 798

NESTROVSKI, A. Influência. *In: JOBIM, J. L. (org.). Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p.213-230.

PERNETA, E. Flores em prosa – traços. *In: CAROLLO, C. L. Decadismo e simbolismo no Brasil*: crítica e poética. Seleção e apresentação de Cassiana Lacerda Carollo. Brasília: INL, 1980. p. 11-15.

REINATO, P. M. **Harpa que se desfarpa**: forma e fragmento em O Guesa, de Sousândrade. 2015. 234 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, São Paulo. 2015.

RICIERI, F. F. W. Elogios fúnebres, pedras tumulares, sonhos mudos: círculos literários e reinvenção ritual entre poetas brasileiros (XIX- XX). **Texto poético**, Goiânia, v. 15, n.28, p.281-304, 2019.

SCHLEGEL, F. **Dialeto dos fragmentos**. Tradução, apresentação e notas de Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SOUSÂNDRADE. Memorabilia. *In: CAROLLO, C. L. Decadismo e simbolismo no Brasil*: crítica e poética. Seleção e apresentação de Cassiana Lacerda Carollo. Brasília: INL, 1980. p.307-309.

