

O GÊNIO À FRENTE DOS HERÓIS: VICTOR HUGO ENTRE A AUTORIA E A NARRAÇÃO

Adressa Medeiros AVI*
Artur de Vargas GIORGI**

RESUMO: Prolífico em sua produção escrita, mas também notável em sua práxis social, Victor Hugo movimentou um projeto estético diretamente atravessado pela relação com a política e o debate público. Neste artigo, por meio da análise comparativa dos romances *O último dia de um condenado* (1829) e *Os Miseráveis* (1862), enfocamos as aproximações e os distanciamentos entre os protagonistas e os enredos, evidenciando não apenas a crítica à miséria e à pena de morte que permeia ambas as obras, mas também as distintas estratégias narrativas empregadas por Hugo para reforçar seus argumentos, como pessoa pública, a respeito dessas questões. Assim, destacamos como Hugo manipula as vozes narrativas dos seus romances para sustentar, por um lado, os dramas singulares dos protagonistas no contexto social moderno, e, por outro, as suas próprias ambições e convicções sobre a estética e a política, frequentemente obscurecendo, com essa operação, as fronteiras entre ficção e realidade, narrativa e autoria.

PALAVRAS-CHAVE: Victor Hugo. Miséria. Pena de morte. O último dia de um condenado. Os Miseráveis. Narração e autoria.

Comme presque tous les hommes du commencement de ce siècle, il a été tout ce qu'a été le siècle; illogique et probe, légitimiste et voltairien, chrétien littéraire, bonapartiste libéral, socialiste à tâtons dans la royauté; nuances bizarrement réelles, surprenantes aujourd'hui [...] mais, il le déclare ici, jamais, dans tout ce qu'il a écrit, même dans ses livres d'enfant et d'adolescent, jamais on ne trouvera une ligne contre la liberté. Il y a eu lutte dans son âme entre la royauté que lui avait imposée le prêtre catholique

* UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina. Campus Trindade. Florianópolis – SC – Brasil. 88040-900 - adressamavi11@gmail.com

** UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina. Campus Trindade. Florianópolis – SC – Brasil. 88040-900 - arturgiorgi@ufsc.br

et la liberté que lui avait recommandée le soldat républicain; la liberté a vaincu.

Victor Hugo (2003, p.16)¹.

*Vous êtes un empoisonneur public! [...] — Vous ne parlez pas français! — Portez cela à la Porte-Saint-Martin! — Imposteur! — Corrupteur! — Apostat! — Renégat! — Buveur de sang! — Bête féroce! — **Poëte!***

Victor Hugo (2003, p. 21)².

Ao longo de sua trajetória de figura pública, dois temas foram especialmente caros a Victor Hugo: a miséria e a pena de morte. Durante o percurso de sua carreira política e literária, esses dois tópicos estiveram sempre em evidência, ressoando em seus discursos parlamentares, romances e poesias. Conforme destaca Antonio Candido (2011, p. 186), “Victor Hugo manifestou em vários lugares da sua obra a piedade pelo menor desvalido e brutalizado”, de modo como era característico ao humanitarismo romântico, que se construía sobre a crença de que “pobreza mais ignorância mais opressão é igual ao crime” (Godoy, 2020, n.p). Sendo assim, não por acaso a miséria e a pena de morte eram assuntos que estavam, juntos, no centro dos interesses de Hugo e que ocupavam, em igual medida, papel primordial em sua obra. Para ilustrar como se estruturava o pensamento do grande romântico, analisemos o exercício imaginativo que Hugo (2005) propõe em *Actes et Paroles vol. II*, volume que reúne as suas declarações políticas proclamadas entre 1852 e 1870. Em um dia qualquer, ao cair da noite, aproximou-se de uma guilhotina que havia acabado de trabalhar na praça de Grevé e observou que dois postes sustentavam a lâmina, ainda fumegante. Nesse momento, teria perguntado ao primeiro poste: “como te chamas?”, ao que recebeu em retorno: “miséria”. Prosseguiu e indagou ao segundo poste: “como te chamas?”, ao que ouviu ressoar: “ignorância”.³ Sem dúvidas, podemos apreender

¹ “Como quase todos os homens do início deste século, ele foi tudo o que o século foi; ilógico e íntegro, legitimista e voltairiano, cristão literário, bonapartista liberal, socialista tateando na monarquia; nuances estranhamente reais, surpreendentes hoje em dia [...] mas, ele declara aqui, nunca, em tudo o que escreveu, mesmo em seus livros de infância e adolescência, nunca se encontrará uma linha contra a liberdade. Houve uma luta em sua alma entre a monarquia imposta pelo padre católico e a liberdade recomendada pelo soldado republicano; a liberdade prevaleceu.” (Tradução livre nossa).

² “Você é um envenenador público! [...] — Você não fala francês! — Leve isso para a Porte-Saint-Martin! — Impostor! — Corruptor! — Apóstata! — Renegado! — Bebedor de sangue! — Besta feroz! — **Poeta!**” (Tradução livre nossa, grifo nosso).

³ No original: “*Un soir, a la nuit tombante, je me suis approché d'une guillotine qui venait de travailler dans la place de Grevé. Deux poteaux soutenaient le couperet encore fumant. J'ai demandé au premier poteau: Comment t'appelles-tu? il*

que as respostas obtidas eram fruto de sua própria consciência, uma vez que, para Hugo, era evidente que a miséria e a ausência de instruções, somadas à opressão, ditavam o caminho que levava os desafortunados ao crime e, posteriormente, à guilhotina. Era necessário, portanto, suprimir a pena de morte e trazer a condição dos miseráveis à discussão na cena pública.

Como demonstra Mario Vargas Llosa (2012) em *A tentação do impossível*, seu livro-ensaio sobre *Os Miseráveis*, uma das coisas mais surpreendentes e intrigantes que podemos destacar sobre Hugo é

[...] **a vertiginosa ambição** que algumas de suas realizações literárias revelam, sua **absoluta convicção de que a literatura que saía de sua pena não era apenas uma obra de arte**, uma criação artística que enriqueceria espiritualmente os leitores, dando-lhes um banho de beleza inefável, mas também que estes, **lendo-o, ampliariam sua compreensão da natureza e da vida**, melhorando o seu comportamento cívico e a sua adivinhação do arcano infinito: o além, a alma transcendente, Deus. (Llosa, 2012, p.20, grifo nosso).

Hugo parecia estar convencido de que, enquanto poeta, era possuidor de dons e deveres messiânicos para com o povo, de maneira que, para ele, como irá frisar em carta a seu contemporâneo, Charles Baudelaire, jamais se poderia dizer “a arte pela arte”, mas tão somente “a arte pelo progresso” (Bourdieu, 1996, p. 99). Foi perante essa máxima que Victor Hugo construiu a sua obra e, mais do que isso, a sua *persona*⁴, que lhe garantiu o recebimento de uma “auréola de referência cívica, consciência política e moral da sociedade” (Llosa, 2012, p. 16). Excêntrico e autoconfiante, Hugo se definia como um “homem Oceano”, que vivia “na região da arte suprema” e precisava dar exemplo, agir e escrever por todos (Gallo, 2006b, p.235). Dessa maneira, não bastava se solidarizar com questões como a miséria e a pena de morte, era preciso mais: conceber-lhes forma

m'a repondu: Misere. J'ai demande au deusieme poteau: Comment t'appelles-tu? Il m'a repondu: Ignorance.” (Hugo, 2005, p. 60).

⁴ Pensa-se em *persona*, neste trabalho, como a máscara que é utilizada pelo intérprete, o ator, o *hipócrita*, no sentido teatral do termo. Conforme concepção que se origina no teatro clássico grego, o *hypokritês*, “destacado com sua máscara diante do coro e da plateia, apresenta ao público o homem trágico por excelência; por meio de sua *persona* (a máscara em si) ressoa amplificada a voz dessa figura que, ao agir, confronta a humanidade como um ser de confusão, de caos [...]. Como personagem, está cindido entre o mundo dos homens e o mundo dos deuses”. (GIORGI, 2021, n.p). Homem de teatro, Hugo parece disposto, também, a vestir a sua máscara frente à praça pública, a fim de, por meio de sua atuação enquanto personagem de si mesmo, consolidar-se como o mais significativo de seus heróis românticos: o poeta/político incorruptível, cujo nome viria a adquirir nuances míticas. Victor Hugo escrito e interpretado por Victor Hugo.

por meio de suas palavras e, assim, fazer com que fossem reavaliadas, sob um novo olhar, que confiava ser capaz de difundir.

Como expõe Pierre Bourdieu, Gustave Flaubert, indignado pela postura adotada por Hugo, chegou a escrever em sua correspondência pessoal: “[...] por que exibiu ele por vezes uma moral tão imbecil e que tanto o limitou? Por que a política? Por que a Academia? As ideias feitas! A imitação etc.” (Flaubert apud Bourdieu, 1996, p.131). São provocações interessantes e para as quais dificilmente se encontrará uma explicação unânime, mas é incitante pensar que os elementos apontados por Flaubert como responsáveis por limitar Hugo artisticamente – a sua preocupação moral, o seu engajamento político e o seu desejo de ser reconhecido e estar em meio às instituições conceituadas –, são justamente o motor de todo o seu projeto estético e, também, do seu projeto de si, consagrando-o como “grande patriarca das letras, da moral pública e da vida cívica” (Llosa, 2012, p. 16). Como gostava de afirmar, não acreditava em uma arte que existisse alheia à sociedade. Ambicionava que os escritos de sua pena dialogassem com o meio ao seu redor, queria a influência e, mais do que isso, não se contentava em ser apenas romancista, ou poeta, ou político. Queria ser tudo simultaneamente, na medida em que era, ainda, autor e personagem, autoficcionalizando-se, digamos, e abastecendo a imagem de um Victor Hugo que alcançaria nuances legendárias⁵.

Neste artigo, trabalharemos com *O último dia de um condenado* (1829) e *Os Miseráveis* (1862)⁶, romances hugoanos cujas temáticas orbitam em torno de objetos como a miséria e a pena de morte. Considerando o tempo-espaço entre as suas publicações e o grande contraste presente entre as suas construções narrativas, buscaremos realizar uma análise comparativa entre as duas obras, acentuando afinidades e diferenças e, com o aporte de Michel Foucault, contextualizar as mudanças sócio-políticas na França do século XIX que as atravessam. No mais, para aprofundar o estudo aqui proposto, é inevitável que nos concentremos, também, na maneira singular como Hugo manuseia a sua voz narrativa, causando um efeito, em muitos casos, de obscurcimento entre ficção e realidade, narrador e autor. Espreitando-se em uma dinâmica de “narciso-polvo”, nos termos de Murilo Mendes (1994)⁷, o narrador hugoano, salvo exceções, é alguém que busca

⁵ A construção da *persona* de Hugo, mais especificamente, e a sua dicotomia de poeta/político e autor/personagem é objeto de estudo de outro projeto de pesquisa que está em andamento.

⁶ Confira Hugo (2018, 1905).

⁷ Como escreveu Murilo, “[...] Ele quis dizer tudo, e pouco ainda se disse. Era um narciso-polvo. Aplico-lhe uma palavra de Macedonio Fernández: o leitor já partira, ele continuava falando. Faltou-lhe o tom menor; que lhe roubassem a arca dos adjetivos; faltou-lhe a precisão, a medida; possuía a dimensão dos patriarcas; cósmico (ou cosmocômico) demais, humano de menos; só falava, escrevia e respirava com maiúsculas. Mas!” (Mendes, 1994, p. 1209).

fazer com que a sua própria imagem se sobressaía constantemente, estendendo os seus tentáculos narrativos para enlaçar uma série de personagens, acontecimentos e temas, que operam para corroborar as suas ambições e convicções expressas. Logo, para um entendimento mais satisfatório dos romances supracitados, é imprescindível nos debruçarmos sobre a figura do narrador e as suas artimanhas de operação.

Entre homens e heróis, um mal comum: a atuação da sociedade e do sistema judiciário

Diz Michel Foucault (2014), em *Vigiar e Punir*:

O suplício de exposição do condenado foi mantido na França até 1831, apesar das críticas violentas - “cena repugnante”, dizia Réal; ela é finalmente abolida em abril de 1848. [...] A punição pouco a pouco deixou de ser uma cena. E tudo o que pudesse implicar de espetáculo desde então terá um cunho negativo; e como as funções da cerimônia penal deixavam pouco a pouco de ser compreendidas, ficou a suspeita de que tal rito que dava um “fecho” ao crime mantinha com ele afinidades espúrias: igualando-o, ou mesmo ultrapassando-o em selvagerias, acostumando os espectadores a uma ferocidade de que todos queriam vê-los afastados, mostrando-lhes a frequência dos crimes, **fazendo o carrasco se parecer com criminoso, os juízes aos assassinos, invertendo no último momento os papéis, fazendo do supliciado um objeto de piedade e de admiração.** Beccaria há muito dissera: “O assassinato que nos é apresentado como um crime horrível, vemos sendo cometido friamente, sem remorsos”. A execução pública é vista então como uma fornalha em que se acende a violência. (Foucault, 2014, p.14, grifo nosso).

Em 1829, sob o governo de Charles X, que vinha multiplicando o número de execuções públicas e adotava a pena de morte como um dos pilares de seu regime penal, Victor Hugo publica *O último dia de um condenado*. Se, em decorrência do sucesso de romances como *Notre-Dame de Paris* e *Os Miseráveis*, contemporaneamente a percepção que se tem do estilo empregado por Hugo, enquanto escritor, é a do mago romântico que se afogava em excessos, optando por projetos estéticos de grande dimensão e envergadura, com personagens declamatórias e detentoras de virtudes ou defeitos sobre-humanos, sujeitas

ao enfrentamento de incontáveis peripécias e avivadas por uma narrativa minuciosamente imersiva e passional, surpreende, certamente, o que é proposto pelo autor em seu *O último dia de um condenado*. De acordo com Antonio Candido (1981, p. 66), quando se trata de um romance, o sentimento de realidade acontece devido ao fato de nós conhecermos tudo sobre a personagem, porque tudo a seu respeito é explicado pelo romancista.

Na verdade, enquanto na experiência cotidiana nós quase nunca sabemos as causas, os motivos profundos das ações dos seres, no romance estes nos são desvendados pelo romancista, cuja função básica é, justamente, **estabelecer e ilustrar o jogo das causas**, descendo a profundidades reveladoras do espírito. (Candido, 1981, p. 66, grifo nosso).

Por essa perspectiva, não é à toa que, para estudiosos como Marie-Claire Vallois⁸ e Roger Borderie, *O último dia de um condenado*, “sem intriga, sem personagem, sem fim [...] **trata-se de um anti-romance...**” (Borderie apud Vallois, 1985, p. 91, grifo nosso)⁹. Somos apresentados às palavras de um condenado à morte qualquer, uma figura sem rosto, sem nome e sem história, que passa a existir somente a partir do momento de sua condenação, relatando, em formato diarístico, os pensamentos e sensações que antecedem a sua execução. Indo para o caminho oposto do que propõe Candido, nada de caráter distintivo e singular nos é revelado sobre este condenado. Em um período em que se vivia, na França, a preferência por um sujeito psicológico e individualizado, o romance anti-romance de Hugo choca ao apresentar uma voz narrativa que não fornece ao leitor nenhuma informação que lhe permita traçar o mapa de sua vida, de suas motivações internas, mas tão somente o impele a acompanhar e coparticipar dessa “tortura progressiva que só termina no cadafalso” (Hugo, 2018, p. 126).

O mais próximo que se chega de algum esclarecimento sobre a vida pregressa desse condenado ocorre no capítulo XLVI, quando, pensando em sua filha, ainda muito pequena para entender o que se passava, toma a decisão de escrever algumas páginas que sugerem a resolução das duas principais perguntas deixadas em aberto pela narrativa: “é preciso que ela saiba a **minha história** por mim, e por que razão o **nome** que lhe deixo é **sangrento**” (Hugo, 2018, p. 141, grifo

⁸ Professora associada de literatura francesa na Cornell University e pesquisadora notável no campo dos estudos sobre o Romantismo, é autora do artigo *Ecrire ou décrire : l'impossible histoire du «sujet» dans Le Dernier Jour d'un condamné de Victor Hugo*, que tem papel fundamental para a articulação das discussões propostas na parte inicial deste trabalho.

⁹ No original: “Bref, pas d'intrigue, pas de personnage, pas de fin [...]. En somme, il s'agit d'un antiroman...” (Borderie apud Vallois, 1985, p. 91, tradução livre nossa).

nosso). Neste ponto, tudo está prometido: cria-se a expectativa no leitor de que, nas páginas subsequentes, o condenado, em tom confessional, irá se dirigir à sua filha e revelar toda a história de sua vida e os detalhes de seu crime. Dessa forma, haveria um resgate catártico do sujeito romântico, que se manifestaria de acordo com as convenções dramáticas, ao se confessar para o interlocutor e realizar a exposição de todas as suas angústias e segredos mais íntimos.

O que o leitor encontra ao virar a página, entretanto, é o seguinte:

Minha história

Nota do editor: Ainda não conseguimos encontrar as folhas que se prendiam a esta. Talvez, como as que seguem parecem indicar, o condenado não teve tempo de escrevê-las. Já era tarde quando essa ideia surgiu para ele. (Hugo, 2018, p. 142).

Indo na direção oposta ao que se supunha, o mistério é mantido. Segundo Antonio Candido, um dos artifícios mais poderosos de que a ficção dispõe, em contrapartida à realidade, é a possibilidade de transmitir uma compreensão integradora da psicologia da personagem: movimentando-se exclusivamente dentro das regras criadoras do romancista, cuidadosamente estabelecidas, o homem da ficção pode ser alguém que se situa em um plano linear, cujos pensamentos e ações são previsíveis, mas, principalmente, entendíveis e justificáveis. Assim difere do que ocorre em nosso cotidiano, em que possuímos apenas uma visão parcial das situações e dos indivíduos, os quais se movimentam com base em suas próprias convicções e ímpetos – que contrariam, em muitos casos, as nossas expectativas pessoais. No romance, o entendimento que se tem sobre a personagem “[...] é muito mais coeso e completo (**portanto mais satisfatório**) do que o conhecimento fragmentário ou a falta de conhecimento real que nos atormenta nas relações com as pessoas.” (Candido, 1981, p.64, grifo nosso). Mas Hugo, ao transformar o seu condenado em um ser que não pode ser desvendado, que não se conta, não se explica, não apresenta as suas causas e consequências, parte a um caminho oposto: instaura um sentimento de desconforto, um mal-estar geral aos leitores de seu romance. Isso não apenas pelo jogo que a narrativa trava com o leitor, inviabilizando que a sua curiosidade sobre este condenado seja sanada, mas principalmente devido ao esteio moral que ainda pesava sobre a prática literária nos anos oitocentistas. Como se poderia tomar partido sobre a sua situação sem saber o seu crime? Como ironiza o próprio Hugo em um de seus prefácios, “[...] se pelo menos eu conhecesse o tal criminoso!

Mas nem isso. O que ele fez? Ninguém sabe. **De repente é um sujeito da pior qualidade.**” (Hugo, 2018, p. 19, grifo nosso).

Em *O último dia de um condenado*, frente a um sujeito que não possui mais a liberdade de existir, é a escrita que emerge como verdadeira protagonista.

- Já que tenho os meios para escrever, por que não o faria? [...] Por que não? **Se tudo à minha volta é monótono e sem cor, não há em mim uma tempestade, uma luta, uma tragédia?** Essa ideia fixa que me possui não se apresenta a mim a cada hora, a cada instante, sob uma nova forma, sempre mais medonha e mais ensanguentada à medida que o termo se aproxima? Por que não tentaria dizer a mim mesmo tudo o que experimento de violento e de desconhecido da situação abandonada em que me encontro? A matéria é certamente rica; e, por mais abreviada que esteja a minha vida, ainda haverá muito - nas angústias, nos terrores, nas torturas que a preencherão desta à derradeira hora - para o que usar esta pluma e secar este tinteiro. **Aliás, essas angústias, o único meio de sofrê-las menos é observá-las, e pintá-las será para mim uma distração.** (Hugo, 2018, p.45-46, grifo nosso).

No entanto, com a efetivação de sua sentença à morte, a manifestação de uma singularidade do sujeito é impossibilitada. A partir do momento em que é julgado e condenado, traça-se uma linha que divide a sua história em duas. O que foi um dia já não exerce nenhuma influência em sua atualidade. Buscando se distanciar de si mesmo, este condenado recorre à descrição como substituta da narrativa, para que, ao destinar sua atenção ao que está fora, possa se distrair de sua própria situação, nesse sentido, para alienar-se de si mesmo. Como propôs Georg Lukács (1968), a escolha da descrição em detrimento da narrativa – que, podemos pensar, também, como a provocação proposta entre o observar e o participar – não é em vão: ao privilegiar a descrição, o romancista faz com que, aos olhos dos leitores, os acontecimentos se transformem em quadros. Não necessariamente vividos, porém minuciosamente observados. A descrição impera como antípoda do elemento dramático experimentado como práxis, uma vez que “[...] descrevem-se situações estáticas, imóveis, descrevem-se estados de alma dos homens ou estados de fato das coisas. Descrevem-se estados de espírito ou de naturezas-mortas.” (Lukács, 1968, p. 70). Sob essa lente, trata-se, precisamente, da situação em que se encontra o condenado de Hugo. Preso em uma condição inalterável, a única alternativa que lhe resta é evidenciar o seu quadro¹⁰.

¹⁰ Isso não significa, entretanto, que Hugo estivesse aderindo, já naquele momento, precocemente, a um naturalismo de bases deterministas, como seria o caso de Émile Zola, na leitura proposta por Lukács.

Por meio da descrição, ocorre um processo de despersonalização, “[...] as descrições funcionam, de fato, paralelamente ao seu papel oficial, por um lado, como lugar de perda e desinvestimento do sujeito, por outro lado, como lugar de investimento de um discurso social e cultural.” (Vallois, 1985, p.94)¹¹. O texto executa a morte do sujeito da mesma maneira que o discurso penal, ao transformá-lo em um objeto, um espectador, sem poder de ação e sem individualidade, um observador e analista de um espetáculo de horrores do qual é, também, protagonista.

Ao descrever o que vê e os procedimentos burocráticos que envolvem a sua condenação, o condenado, em seu próprio discurso, evidencia a situação na qual está inserido: demonstra a internalização da prática jurídica, deixando, ele mesmo, de se reconhecer como indivíduo e passando a se tratar como parte de um processo, um dos componentes de uma engrenagem. Como pontua Vallois (1985, p. 95-96), “o Código Penal contamina o código do romance”¹², não há espaço para reviravoltas ou para grandes tempestades emocionais, pois o que conduz o enredo é o protocolo judiciário, que atua sistematicamente e sem levar em consideração nenhuma subjetividade. O seu último recurso é, deste modo, pintar o seu quadro, sem pretensões de alterá-lo, contudo. Sendo assim, os relatos do condenado se situam frente a um entre-dois romanesco, que é previamente estabelecido: originam-se a partir de sua condenação à morte e terão fim com a sua execução pela guilhotina. Conforme Michel Foucault, a própria guilhotina pode ser usada como instrumento para exemplificar esta divisão entre o sujeito individualizado e o sujeito jurídico:

Quase sem tocar o corpo, a guilhotina suprime a vida, tal como a prisão suprime a liberdade, ou uma multa tira os bens. **Ela aplica a lei tanto a um corpo real e susceptível de dor quanto a um sujeito jurídico**, detentor, entre tantos outros direitos, do de existir. Ela devia ter a abstração da própria lei. (Foucault, 2014, p. 18, grifo nosso).

Como explica Foucault (2014), a guilhotina, por sua ação instantânea, passa a ser considerada, a partir de março de 1792, como o meio mais bem aceito para a execução pública, sendo considerada capaz de proporcionar a “supressão

¹¹ No original: “*Les descriptions fonctionnent en effet parallèlement à leur rôle officiel d’une part comme lieu de la perte et du désinvestissement du sujet, d’autre part comme lieu d’investissement d’un discours social et culturel*”. (Vallois, 1985, p. 94, tradução livre nossa).

¹² No original: “*Le Code Pénal contamine le code romanesque*” (Vallois, 1985, p. 95-96, tradução livre nossa).

do espetáculo, anulação da dor” (Foucault, 2014, p. 17). Em um tom crítico, o condenado de Victor Hugo reflete sobre o exercício da guilhotina, trazendo à cena os efeitos que antecedem a hora da execução, que não costumavam ser postos em pauta e que contrariam a brandura deste método:

Dizem que não é nada, que não se sofre, que é um fim suave, que a morte dessa maneira é bem simplificada. Pois bem! E onde ficam essa agonia de seis semanas e esse bafo de morte de um dia inteiro? E as angústias deste dia irreparável, que vai passando tão lentamente e tão rápido? (Hugo, 2018, p.126).

Além do mais, um fator decisivo para a inovação presente em *O último dia de um condenado* é a ausência de arrependimentos ou de justificativas para o seu crime por parte deste condenado. O personagem afirma:

Se um dia lerem minha história, depois de tantos anos de inocência e de felicidade, não vão querer acreditar nesse ano execrável, que se abre com um crime e se encerra com um suplício; ele parecerá fora de lugar. E contudo, miseráveis leis e miseráveis homens, **eu não era um homem mau!** (Hugo, 2018, p. 119, grifo nosso).

Não obstante, reconhece que, de fato, cometeu um crime e, em comparação a outros condenados à morte, que foram enviados à execução por muito menos, como por pretensões políticas, sente-se resignado à sua pena.

Um barrete da liberdade escavado assaz profundamente na pedra, com isso por baixo: “Bories. A República.” Era um dos quatro suboficiais de La Rochelle. Pobre homem! Como suas pretensas necessidades políticas são hediondas! Por uma ideia, por um sonho, por uma abstração, essa terrível realidade que chamamos de guilhotina! E eu que me queixava, **eu, miserável, que cometi um verdadeiro crime, que derramei sangue!** (Hugo, 2018, p.56, grifo nosso).

Ele não se justifica, não se isenta de seus atos, não se considera um inocente. Não é, nem de longe, um condenado como Jean Valjean, de *Os Miseráveis*. Em seu prefácio de 1829 a *O último dia de um condenado*, um sainete intitulado “uma comédia a propósito de uma tragédia”, Hugo se desfaz daqueles que criticavam

o seu romance pela ausência de explicações e lamentos de seu condenado, atribuindo a um poeta elegíaco as seguintes palavras:

Como poderia interessar? Comete um crime e não sente remorsos. Eu teria feito totalmente ao contrário. **Teria contado a história do meu condenado.** Nascido de pais honestos. Uma boa educação. Amor. Ciúme. **Um crime que não é um crime. E depois remorsos, remorsos, muito remorsos. Mas as leis humanas são implacáveis:** ele deve morrer. E então eu teria tratado a minha questão da pena de morte. E já não era sem tempo. (Hugo, 2018, p.20, grifo nosso).

Um crime que não é um crime é, precisamente, a situação em que se encontra Jean Valjean. Publicado por Hugo em 1862, *Os Miseráveis* é o seu grande romance social, no qual demonstra uma preocupação direta com a miséria e com um sistema judiciário tendencioso. Jean Valjean não é um condenado à morte, mas sim às galés, onde executa trabalhos forçados. Notamos aqui, com o aporte de Foucault, o desenho de um novo estágio das práticas punitivas na França:

Mas, de modo geral, as práticas punitivas se tornaram pudicas. Não tocar mais no corpo, ou o mínimo possível, e para atingir nele algo que não é o corpo propriamente. Dir-se-á: **a prisão, a reclusão, os trabalhos forçados, a servidão de forçados, a interdição de domicílio, a deportação** - que parte tão importante tiveram nos sistemas penais modernos - são penas “físicas”: com exceção da multa, se referem diretamente ao corpo. **Mas a relação castigo-corpo não é idêntica ao que ela era nos suplícios.** O corpo se encontra aí em posição de instrumento ou de intermediário; qualquer intervenção sobre ele pelo enclausuramento, pelo trabalho obrigatório visa privar o indivíduo de sua liberdade considerada ao mesmo tempo como um direito e um bem. **Segundo essa penalidade, o corpo é colocado num sistema de coação e de privação, de obrigações e de interdições.** O sofrimento físico, a dor do corpo não são mais os elementos constitutivos da pena. **O castigo passou de uma arte das sensações insuportáveis a uma economia dos direitos suspensos.** (Foucault, 2014, p. 16, grifo nosso).

Se o condenado se distingue de tudo o que propõe Candido sobre a personagem de ficção, Jean Valjean vai diretamente ao seu encontro. Para

Candido, só há um tipo eficaz de personagem – que é a inventada. Alerta, porém, que

[...] esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que **a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras.** (Candido, 1981, p.69, grifo nosso).

Jean Valjean é a personificação da miséria esmagadora e recorrente nas ruas parisienses do século XIX, mas, obviamente, transfigurado pelo poder criativo de Hugo e por suas concepções estéticas. Se, em *O último dia de um condenado*, os detalhes do crime do condenado são ocultados e a sua história pessoal é subtraída, a fim de dar ao personagem e ao seu drama maior amplitude e capacidade de questionamento moral, veremos Hugo aplicar uma construção narrativa oposta em *Os Miseráveis*:

Parecia nada compreender de sua situação, a não ser que era horrível. Talvez sua imaginação, de homem completamente sem cultura, percebesse também o exagero da pena que lhe fora imposta. Enquanto, a golpes de martelo, rebitavam a cavilha de sua gargalheira, ele chorava; as lágrimas o sufocavam, impedindo-o de falar. De tempos em tempos, conseguia dizer somente isto: - Eu era podador em Faverolles. - Depois, soluçando ainda, levantava e abaixava a mão direita sete vezes seguidas, como quem toca sucessivamente sete cabeças de altura desigual, e com esse gesto podia-se adivinhar que, **qualquer que tivesse sido o seu crime, ele o cometera para vestir e dar de comer a sete pobres crianças.** (Hugo, 2017, p.145, grifo nosso).

Digamos que Jean Valjean seria um tipo de condenado que agradaria ao poeta elegíaco que Hugo ironiza em seu sainete. Todos os detalhes de sua história nos são revelados de antemão. De natureza resignada e afetuosa, sem instrução e sem oportunidades de trabalho, rouba um pão para fornecer alimento aos seus sobrinhos. Conhecendo tudo sobre ele, a empatia do leitor é despertada imediatamente.

No caso do condenado, uma das poucas coisas que sabemos a seu respeito é que possuía uma filha e, antes de sua condenação, havia experienciado um casamento feliz, o amor romântico. Para Jean Valjean, no entanto,

[...] **a sociedade só havia lhe causado males**, e só havia lhe mostrado o olhar carrancudo que chama de Justiça e que mostra àqueles a quem castiga. **Os homens só haviam o tocado para fazê-lo sofrer**. Cada contato tinha sido um golpe. **Jamais, depois de sua infância, de sua mãe, de sua irmã, havia encontrado uma palavra amiga, um olhar de bondade**. (Hugo, 2017, p. 150, grifo nosso).

O condenado não tem um passado triste que o justifique. O mesmo não se aplica a Jean Valjean. Se o condenado admite que “esteja sendo punido justamente” (Hugo, 2018, p.51), Jean Valjean se reconhece no papel de vítima¹³:

Nessa história toda, o erro era só dele? Era igualmente grave o fato de ele, trabalhador, não ter trabalho; ele, trabalhador, não ter pão. Depois de a falta ter sido cometida e confessada, o castigo não foi por demais feroz e excessivo? Onde haveria mais abuso: da parte da lei, na pena, ou na parte do culpado, no crime? Não haveria excesso de peso em um dos pratos da balança, justamente naquele em que está a expiação? **Será que o exagero da pena não apagava completamente o crime, quase que invertendo a situação, fazendo do culpado vítima, do devedor credor, pondo definitivamente o direito justamente do lado de quem cometeu o furto?** Essa pena, aumentada e agravada pelas sucessivas tentativas de fugas, não era, por acaso, **uma espécie de atentado do mais forte contra o mais fraco, um crime da sociedade contra o indivíduo, um crime que todos os dias se renovava, um crime que se estendeu por dezenove anos?** [...] Não seria, talvez, exagero a sociedade tratar desse modo precisamente os seus membros mais maldotados na partilha dos bens de fortuna e, conseqüentemente, os mais dignos de atenção? **Assim, propondo essas questões e resolvendo-as, ele julgou a sociedade e a condenou. Condenou-a ao seu ódio**. (Hugo, 2017, p.149, grifo nosso).

Os dois, entretanto, compartilham do sentimento de terem sido piorados pelo tempo que passaram na prisão e se veem envolvidos pelo grotesco, em consonância com a própria conceituação hugoana. Em ambos, vê-se a concretização do que é explanado em *Vigiar e Punir*:

¹³ Interessante nos questionarmos, entretanto, acerca dos fluxos de pensamentos atribuídos a Jean Valjean ao longo do romance, o que é do personagem, de fato, e o que é um reflexo das crenças do narrador, uma vez que, como indica Mario Vargas Llosa, uma das estratégias favoritas de autoexibição da voz narrativa que guia *Os Miseráveis* é performar para o leitor “que as opiniões que ouvimos são de um personagem, não as suas” (Llosa, 2012, p.25).

O sentimento de injustiça que um prisioneiro experimenta é uma das causas que mais podem tornar indomável seu caráter. Quando se vê assim exposto a sofrimentos que a lei não ordenou nem mesmo previu, ele entra num estado habitual de cólera contra tudo o que o cerca; só vê carrascos em todos os agentes da autoridade: não pensa mais ter sido culpado; acusa a própria justiça. (Preameneu apud Foucault, 2014, p.261).

O condenado descreve a impossibilidade de entrar em contato com qualquer coisa que seja pura, doce, agradável no ambiente em que se encontra, tudo está corrompido, não há como escapar da realidade que o cerca: “[...] como é infame uma prisão! Há nela um veneno que macula tudo. Tudo é conspurcado, até mesmo a canção de uma menina de quinze anos! Se encontramos um pássaro, haverá lama em suas asas; se colhemos uma bela flor e a aspiramos: ela fede.” (Hugo, 2018, p.78). Em outra oportunidade, revela: “eu sentia mais remorsos antes da condenação; desde então, parece que só há lugar agora para pensamentos de morte” (Hugo, 2018, p.100) e “[...] sinto meu coração cheio de raiva e exasperação. Acho que o bolso de fel acaba de estourar. A morte nos torna maus.” (Hugo, 2018, p. 78). Jean Valjean, por sua vez, “[...] entrara para as galés soluçando e gemendo; saiu completamente impassível. Entrou cheio de desespero, saiu sombrio e taciturno. Que se terá passado no íntimo dessa alma?” (Hugo, 2017, p.148). Mais tarde, o próprio Jean irá explicar que

[...] **as galés é que fazem os grillhetas.** Anotem, se quiserem, essas palavras. Antes de ser forçado, eu era um pobre camponês, muito pouco inteligente, uma espécie de idiota; **a prisão modificou-me o caráter. Eu era estúpido, tornei-me mau;** era lenha, transformei-me em tição. (Hugo, 2017, p. 399, grifo nosso).

Para além dos sofrimentos vividos nos campos de trabalhos forçados, Jean Valjean tem um encontro especial com o grotesco quando desce aos esgotos de Paris. Neste episódio, o esgoto é tratado como o grande revelador da hipocrisia da sociedade burguesa e de suas instituições, expondo o lado correspondente às aparências que são performadas na superfície – a imundície, por essa linha, emerge como um elemento disruptivo, de denúncia e, em últimas instâncias, de alívio, expurgação. Como aponta Mario Vargas Llosa (2012), *Os Miseráveis* “[...] deixa o leitor com a impressão de que o poder judicial e o sistema penitenciário são o calcanhar de Aquiles da civilização, os principais responsáveis pelas

iniquidades sociais [...]”, ilustrando um mundo em que o homem nasce bom e a sociedade, com as suas organizações desumanas e falhas, encarrega-se de piorá-lo. Nas descrições sobre o esgoto, vemos, de maneira nítida, a crítica às “togas incorruptíveis” (Hugo, 2017, p.1650), que está no cerne do romance.

O esgoto é a consciência da cidade. Tudo converge para ali e nele se confronta. Nesse lugar lívido há trevas, mas não há mais segredos. Cada coisa tem sua verdadeira forma ou, pelo menos, sua forma definitiva. O monturo tem isto em seu favor: ele não mente. A verdade se refugia ali. A máscara de Basílio ali se encontra, mostrando-nos, porém, os cordões e o papel, o exterior com o interior, acentuados por uma lama honesta. O nariz postiço de Scapin está-lhe bem vizinho. Todas as impurezas da civilização, uma vez fora de serviço, caem naquela fossa da verdade onde termina o imenso declive da sociedade; ali desaparecem, mas ali se ostentam. **Aquele caos é uma confissão. Ali não há mais falsas aparências ou simulações possíveis;** a imundície desnuda-se por completo, ruína de ilusões e de miragens, nada além da realidade, apresentando a sinistra figura do que foi. Realidade e desaparecimento. [...] **Tudo o que se disfarçava se emporcalha. O último véu foi arrancado. O esgoto é um cínico. Ele diz tudo. Essa sinceridade da imundície agrada-nos e nos repousa a alma. Quando passamos o tempo sofrendo na terra o espetáculo da pose que adotam a razão de Estado, o juramento, a sabedoria política, a justiça humana, a probidade profissional, a austeridade da situação, as togas incorruptíveis, consola-nos entrar num esgoto para ver o lado correspondente.** (Hugo, 2017, p.1649-1650, grifo nosso).

Ademais, as figuras de autoridade religiosas desempenham papéis opostos para os dois protagonistas¹⁴. Na trajetória de Jean Valjean, o encontro com a bondade do monsenhor Bienvenu é um divisor de águas. Depois de furtar os talheres de prata do Bispo, ser pego por policiais e levado de volta à sua residência, Jean Valjean tem o seu coração tocado e encontra um novo propósito para a sua existência ao ser tratado com indulgência e ternura, coisas que nunca tinham lhe sido oferecidas. Em um ato de extrema bondade, o Bispo Bienvenu afirma, em alto e bom som, para que os policiais escutem e o libertem, que deu os talheres a

¹⁴ Victor Hugo, vale destacar, em seu prefácio filosófico redigido para *Os Miseráveis*, que acabou sendo descartado, acentua que “[...] o autor – ele o declara abertamente à entrada deste livro doloroso – está entre os que creem e rezam.” (Gallo, 2006b, p. 211). A crença no Divino era muito importante para Hugo.

Jean e, mais, os seus castiçais de prata também, que ele teria se esquecido de levar consigo. Com isso,

Jean Valjean parecia alguém prestes a desfalecer. O Bispo aproximou-se dele e disse em voz baixa: Não se esqueça jamais de que o senhor me prometeu usar esse dinheiro para tornar-se um homem de bem. Jean Valjean, que não se lembrava em absoluto de ter prometido coisa alguma, ficou sem ação. O Bispo acentuara as palavras com ênfase e continuou com solenidade:

Jean Valjean, meu irmão, o senhor não pertence mais ao mal, mas ao bem. Resgatei a sua alma; liberto-a dos pensamentos sinistros e do espírito da perdição, e entrego-a a Deus. (Hugo, 2017, p. 170, grifo nosso).

A partir de então, Jean Valjean se torna alguém incorruptível, disposto a qualquer sacrifício, de uma grandeza sobre-humana. Para alguns dos contemporâneos de Hugo, como Lamartine, considerava-se um absurdo que o extraordinário talento de Victor Hugo fosse capaz de “fazer os leitores acreditarem que um ser humano pode atingir a exagerada altura moral e a capacidade de sacrifício de um Jean Valjean ou a bondade seráfica de um monsenhor Bienvenu, essas “irrealidades” românticas” (Llosa, 2012, p.168). Como indica Antonio Candido (1981, p.77), todavia,

[...] um traço *irreal* pode tornar-se verossímil, conforme a ordenação da matéria e os valores que a norteiam, sobretudo o sistema de convenções adotadas pelo escritor; inversamente, os dados mais autênticos podem parecer irrealis e mesmo impossíveis, se a organização não os justificar.

A coerência interna desenhada em *Os Miseráveis* é responsável por conceber verossimilhança a todos os atos heroicos de um abnegado Jean Valjean, movido pela crença em Deus e pela dedicação ao trabalho, comprometido a servir aos outros e difundir a mesma compaixão que encontrou no piedoso Bispo de Digne. Vejamos detidamente, por outro lado, a experiência que o condenado tem com a autoridade religiosa que lhe é enviada para prepará-lo para a sua execução. Vale acompanhar a longa passagem:

[...] Então ele saiu, sem cólera, mas sacudindo a cabeça como quem diz a si mesmo: “Um ímpio!” Não, por mais baixo que eu tenha caído, não sou um ímpio, e Deus é testemunha de que acredito nele. Mas o que esse velho me

disse? **Nada de profundo, nada de tocante, nada de lamentado, nada de arrancado da alma, nada que tenha vindo do seu coração para chegar ao meu, nada que fosse dele para mim. Ao contrário, não-sei-quê de vago, de átono, de aplicável a tudo e a todos;** enfático quando era preciso profundidade, plano quando bastaria ser simples; uma espécie de sermão sentimental e de elegia teológica. Aqui e lá uma citação latina em latim. Santo Agostinho, São Gregório, que sei eu? E depois, ele parecia recitar uma lição já declamada vinte vezes, repassar um tema, obliterado em sua memória de tanto que o sabia. Nem ao menos um olhar nos olhos, nem um acento na voz, nem um gesto nas mãos. [...] Oh! Que vão então, em vez disso, buscar para mim para mim um jovem vigário qualquer, qualquer velho cura, ao acaso, na primeira paróquia que encontrarem; peguem-no no canto do fogo, lendo um livro e não esperando por nada; e digam-lhe: — Há um homem que vai morrer, e é preciso que seja o senhor quem o console. É preciso que o senhor esteja lá quando lhe atarem as mãos, quando lhe cortarem os cabelos; que o senhor monte na carroça com o seu crucifixo para esconder dele o carrasco; que o senhor seja sacudido com ele pelas ruas até a Grève; que o senhor atravesse com ele a horrível massa sorvedora de sangue; que o senhor o abraçe ao pé do cadafalso e que fique lá até que o corpo dele esteja de um lado e a cabeça mais adiante. **Então, que me tragam assim, todo palpitante, todo arrepiado da cabeça aos pés; que me lancem em seus braços, em seu colo; e ele chorará, e nós choraremos, e ele será eloquente, e eu serei consolado, e meu coração esvaziar-se-á no seu, e ele arrebatará minha alma, e eu arrebatarei seu Deus.** (Hugo, 2018, p.108-110, grifo nosso).

Com esta passagem podemos analisar um contraste muito interessante entre os dois romances. É evidente que, seguindo a coerência interna de *O último dia de um condenado*, não se encontraria um agente religioso com a empatia e o comprometimento de um Bispo Bienvenu. Não há espaço para a emotividade, para um olhar solidário ao homem que antecede o criminoso, para grandes cenas de clemência e arrependimento como a protagonizada por Jean Valjean, para diálogos intensivos. Tudo está comprometido pela estrutura penal e disciplinar. O padre tão somente cumpre um protocolo, uma função de rotina, para com um condenado qualquer. Como em todo o restante, não há singularidade: há a lei, para todos e cada um. O que o condenado deseja experimentar é exatamente o que acontece a Jean Valjean: o encontro com um Bispo eloquente, que o consola, alivia o seu coração, toma a sua alma e a entrega para Deus. Enquanto

as interações em *O último dia de um condenado* são comedidas e protocolares, em *Os Miseráveis*, as personagens preferem

[...] o discurso ao diálogo, transformam interlocutores em ouvintes e o mundo num auditório que escuta, atento, dócil, os monólogos em que extravasam a vocação mais comum da sociedade fictícia: o palavreado, a incontinência verbal. [...] Tal como o narrador, o homem da ficção é um ser tagarela, cuja maneira de se comunicar com os outros não é a conversa e sim a declamação, a atuação. (Llosa, 2012, p.29-30).

Neste ponto, é válido notar que, em seu prefácio de 1832 a *O último dia de um condenado*, Hugo se dedica a realizar a defesa de todos os condenados à morte e, ao dividi-los em dois possíveis grupos para a sua argumentação, adota uma estratégia retórica que poderia se aplicar tanto ao condenado quanto a Jean Valjean, pertencendo Jean Valjean ao primeiro grupo e o condenado ao segundo. Além de aferir a persuasão do discurso hugoano, podemos observar que Hugo, em 1832, já parecia inclinado às questões que viriam a estar na base da construção de seu Jean Valjean, o seu grande herói romântico.

Das duas, uma: Ou **o homem que os senhores castigam não tem família, parentes, vínculos nesse mundo. E nesse caso não recebeu nem educação, nem instrução, nem cuidados para seu espírito ou para seu coração;** e então com que direito os senhores matam esse órfão miserável? **Os senhores o punem pelo fato de ter em sua infância rastejado pelo solo sem estirpe e sem tutor! Os senhores lhe imputam por antecipação o isolamento em que o deixaram! De sua infelicidade os senhores fazem um crime! Ninguém o ensinou a saber o que estava fazendo. Esse homem ignora.** A culpa está em seu destino, não nele. Os senhores castigam um inocente. Ou esse homem tem uma família; e então acham que o golpe com o qual o degolam fere apenas a ele?, **seu pai, sua mãe, seus filhos não sangrarão também?** Não. Matando-o, os senhores decapitam toda a família. **E aqui mais uma vez castigam inocentes.** (Hugo, 2018, p.179-180, grifo nosso).

Como base de seu primeiro argumento, vemos as crenças que envolvem o humanitarismo romântico: esboça-se o desenho de um condenado que é, na verdade, vítima de uma sociedade perversa e excludente. É uma fagulha inicial do que viria a ser o seu Jean Valjean. No segundo caso, o foco não está direcionado

ao condenado, em si – ainda que tenha, de fato, cometido um crime e seja digno de punição, o que se aproxima mais da situação na qual se encontra o narrador-personagem de *O último dia de um condenado*, possui uma família, que sofrerá injustamente. O próprio condenado constantemente pondera sobre a situação de sua filha, Marie, “[...] como tu te desacostumarás, órfã infeliz, de beber e de comer? Oh! Se ao menos os jurados a tivessem visto, minha pequena Marie! Eles teriam compreendido que não se pode matar o pai de uma criança de três anos.” (Hugo, 2018, p.103). É nítido que, especialmente no caso de Hugo, os seus paratextos são de suma importância para refletirmos sobre as suas escolhas construtivas.

“Victor hugo” como projeto: ponto de convergência dos narradores hugoanos

Em meio a todas as diferenças entre os romances, talvez a mais significativa delas seja a figura do narrador. Em *O último dia de um condenado*, temos uma narração em primeira pessoa, um narrador-personagem, conciso e descritivo; já em *Os Miseráveis* é como se tivéssemos um narrador que “[...] está convencido de que é o próprio Victor Hugo e de que nós também pensamos assim. Essa dupla crença explica a naturalidade com que nos informa tantos fatos pessoais e nos torna cúmplices das nostalgias e lembranças íntimas que o assaltam enquanto narra.” (Llosa, 2012, p.35). Como expõe Llosa (2012, p.23), o narrador de *Os Miseráveis* pode ser caracterizado pela onisciência, a onipotência, a exuberância, a visibilidade e a egolatria.

Onisciente e exuberante, o narrador também é um narcisista, **um exibicionista nato. Não consegue parar de mencionar-se, de citar-se**, de lembrar-nos que está ali e que é ele quem decide o que se conta e como se conta. Sua silhueta se antepõe continuamente à dos personagens, até apagá-los. **Suas artimanhas para exhibir-se são múltiplas. A mais comum: a falsa modéstia**, dizer-nos que não quer estar ali [...] (Llosa, 2012, p.25, grifo nosso).

Podemos ver essas características do narrador à luz em passagens como:

Faz muitos anos que o autor deste livro – **contra sua vontade obrigado a falar de si próprio** – está ausente de Paris. Depois de sua saída, Paris se transformou. Levantou-se uma nova cidade que, de algum modo, lhe é completamente desconhecida. Não é necessário dizer que ele gosta de Paris; Paris é a cidade

natal de sua alma. Por uma série de demolições e reconstruções, a Paris de sua juventude, aquela Paris que ele guarda religiosamente na memória, é a esta hora uma Paris antiga. (Hugo, 2017, p.612, grifo nosso).

Quando, há trinta e quatro anos, **o narrador desta triste história introduziu no meio de uma obra escrita com a mesma finalidade que esta** um ladrão falando gíria, houve admiração e clamor. – O quê! Mas como! Gíria! Que coisa horrível! Mas isso é língua das galés, das prisões, de tudo o que a sociedade tem de mais abominável! etc. etc. etc. Jamais chegamos a compreender esse tipo de objeção. Depois, dois célebres romancistas, um dos quais é profundo observador do coração humano, e outro, um intrépido amigo do povo, Balzac e Eugène Sue, fazendo com que os bandidos falassem em sua linguagem natural, **como o fez em 1828 o autor do *último dia de um condenado***, levaram idênticos protestos. (Hugo, 2017, p.1294-1295, grifo nosso).

Como vemos, a voz narrativa de *Os Miseráveis* induz explicitamente à sobreposição entre autoria e narração, realidade e ficção, sem mostrar pudor ao fazer referências a outras obras suas. Nota-se que a estratégia não é inocente: o narrador de *Os Miseráveis* busca enaltecer o autor Victor Hugo, para isso dando a entender que, embora Balzac e Eugène Sue tenham, também, o mérito de incorporar aos seus romances a linguagem das ruas, supostamente o precursor da prática foi o escritor de *O último dia de um condenado*, ou seja, o próprio Hugo. Deve-se a ele, portanto, a coragem do pioneirismo, a gratificação às suas lutas por conferir voz aos menos favorecidos, aos renegados pela sociedade. O narrador também aproxima os dois romances, ao afirmar que ambos foram escritos com a mesma finalidade, o que é no mínimo irônico, uma vez que o narrador de um livro, ser de linguagem, nunca coincide com o indivíduo autor. Nos termos de Llosa:

[...] porque este é um homem livre e aquele se move no interior das regras e limites que este lhe impõe. O autor pode escolher, com uma soberania invejável, a natureza das regras; o narrador só pode mover-se no interior delas, e sua existência, seu ser, são essas regras tornadas linguagem. A realidade do autor é o terreno infinito da experiência humana, a realidade dos sentidos, atos, sonhos, conhecimento, paixões. A do narrador é delimitada pelas duas únicas ferramentas de que dispõe para dar uma aparência de realidade à ficção: as palavras e a ordem do narrado. (Llosa, 2012, p.38).

Sendo assim, como poderia o narrador de *Os Miseráveis* estar tão seguro das motivações por trás de *O último dia de um condenado*? “Monarca absoluto do conhecimento, [...] volta e meia sente necessidade de suspender o relato para instruir-nos sobre sua ubíqua sabedoria [...]” (Llosa, 2012, p.26), sabedoria essa que a voz narrativa que encabeça o romance está convencida de possuir não somente a respeito do mundo ficcional que governa, sobressaindo-se às suas personagens e eventos, mas também acerca de uma realidade externa, misturando ao seu discurso referências a nomes e obras reais, com a intenção de obscurecer as linhas divisórias entre o que seria a verdade da vida, pura e simplesmente, e o que seria a verdade da ficção, da ordem do narrado. O narrador de *Os Miseráveis* é engenhoso, astuto e, embora possa parecer ingênuo às vezes, fica claro que ele está servindo, acima de qualquer coisa, ao maior propósito de seu autor: fazer de Victor Hugo o maior projeto, a maior criação, digamos, de Victor Hugo. *O último dia de um condenado* não é a única obra de Hugo a ser referenciada, o mesmo acontece com *Claude Gueux*, conto publicado em 1834:

Façamos um pequeno parêntese. É esta a segunda vez em que, nos seus estudos sobre a questão penal e a condenação pela lei, ao autor deste livro se depara o furto de um pão como ponto de partida para o desastre de toda uma existência. Claude Gueux havia roubado um pão, como Jean Valjean. Uma estatística inglesa constata que, em Londres, de cinco roubos, quatro têm como causa imediata a fome. (Hugo, 2017, p.147-148).

Por não possuir tradução editada para o português, *Claude Gueux* é pouco conhecido no Brasil, mas podemos tomá-lo como um meio-termo, uma equalização entre *O último dia de um condenado* e *Os Miseráveis*, não apenas cronologicamente, como também em termos construtivos e temáticos. Claude Gueux é um pobre operário que, em um inverno no qual faltou trabalho, é levado a roubar para atender às necessidades de sua família. Com isso, é condenado a cinco anos de prisão. Sendo descrito como um homem digno e pensativo, Claude é apresentado como alguém naturalmente bom, mas constantemente maltratado pela sociedade. Sua vocação espontânea para despertar simpatia e obediência faz com que se torne uma espécie de liderança para os outros prisioneiros, o que enfurece e desperta a inveja do diretor da oficina para a qual eram obrigados a prestar serviços, pois sua autoridade ultrapassa a dele. Claude possui um único amigo na prisão, Albin, que toma como uma espécie de irmão mais novo, um jovem doce e compassivo, que divide as suas refeições com ele e fornece um

último sopro de afetividade em seu novo cotidiano. O diretor, sem nenhum motivo para além de sua natureza inescrupulosa, vendo a proximidade entre eles, transfere Albin, afastando-o propositalmente de Claude. Claude fica desolado e, após inúmeras súplicas ao diretor da oficina para que traga Albin de volta para ele, que são respondidas com desdém, decide assassiná-lo. E assim acontece. Da execução do diretor da oficina resulta a sua condenação à morte. A miséria e a pena de morte estão postas novamente.

Diferente de Jean Valjean, Claude Gueux de fato comete um crime, mas não se trata de um condenado *qualquer*, como o de *O último dia de um condenado*, trata-se de uma vítima, que tinha tudo para prosperar, porém a ação da sociedade, especialmente do sistema judiciário, na figura do diretor da oficina, o condiciona à reincidência no crime. Como reivindica o próprio Claude, “sou um ladrão e um assassino; roubei e matei. Mas por que roubei? Por que matei? Façam essas duas perguntas junto com as outras, senhores jurados”¹⁵. (Hugo, 1834, p.19). Trata-se de um conto com pretensões claras por parte de Hugo, tendo chegado Charles Carlier, comerciante e editor da *Revue de Paris*, a considerar a obra de tão grande valor educacional que providenciou que cópias fossem enviadas a todos os deputados na França. Interessa-nos mais, para este trabalho, contudo, ponderarmos sobre como, novamente, manifesta-se o narrador.

Com a execução de Claude, dá-se início a um epílogo militante, em que a figura do narrador, até então mais comedida, dócil e informativa, assume uma postura de assertividade e combate, dirigindo-se, aparentemente, aos constituintes da Câmara dos Pares:

O que a Câmara diria, no meio das fúteis contendas que tantas vezes fazem o ministério bater de frente com a oposição e a oposição bater de frente com o ministério, se, de repente, de um banco da Câmara ou da tribuna pública, que diferença faz? alguém se levantasse e dissesse estas palavras sérias: — Silêncio, quem quer que seja, você que fala aqui, cale-se! Você pensa estar na questão, mas não está. A questão, aqui está. A justiça, há apenas um ano, acabou de esquarterar um homem em Pamiers com uma estaca; em Dijon, ela acaba de arrancar a cabeça de uma mulher; em Paris, está realizando, na barreira Saint-Jacques, execuções sem precedentes. Isso é a questão. Ocupem-se disso. Vocês podem brigar depois para decidir se os botões da guarda nacional devem ser brancos ou amarelos, e se o seguro é algo mais belo que a certeza. **Senhores**

¹⁵ No original: “*Je suis un voleur et un assassin ; j’ai volé et tué. Mais pourquoi ai-je volé ? pourquoi ai-je tué ? Posez ces deux questions à côté des autres, messieurs les jurés.*” (Hugo, 1834, p.19, tradução livre nossa).

dos centros, senhores das extremidades, a maioria do povo está sofrendo! Chamem-no de república ou chamem-no de monarquia, o povo está sofrendo; isso é um fato. **O povo tem fome, o povo tem frio. A miséria o leva ao crime ou ao vício,** dependendo do sexo. (Hugo, 1834, p. 23-24, grifo nosso)¹⁶.

Como ressalta Marion Carel (2013, p.24), “[...] se Hugo se dirige aos deputados, não é para os convencer: é para se mostrar mais brilhante que eles.” Assim como o narrador de *Os Miseráveis*, a voz narrativa que se sente livre para se manifestar como deseja após cumprir com sua missão de contar a história de Claude Gueux é, também, um exibicionista nato. Ao travar um combate imaginário com os deputados, que se dá exclusivamente na ordem do narrado, Hugo arquiteta a sua inevitável vitória: independente da recepção que seus escritos viessem a ter, conforme elucida Marion Carel, o locutor já havia se consagrado como o grande ganhador e, ao contagiar o público com a intensidade de suas convicções e de sua irretocável performance como poeta justiceiro verdadeiramente preocupado com as questões sociais que assombram o povo (testemunhas do embate provocado entre os deputados e o poeta), “Hugo tenta somente seduzir os espectadores pelo retrato heroico que ele erige de si mesmo” (Carel, 2013, p.24). Ou seja, podemos identificar, repetidamente, no estilo de narração hugoano, a ambição de se firmar como um guia, que se apresenta como alguém em comunhão com os desafortunados e em oposição à negligência e mesquinharia dos poderosos. Como afirmaria Hugo em 1864, “[...] é hora de os gênios passarem à frente dos heróis. É hora de dar a César o que é de César e ao livro o que é do livro. Tal poema, tal drama, tal romance, realizam mais trabalho do que todas as cortes da Europa reunidas.” (Hugo, 1864, p.555)¹⁷.

¹⁶ No original: “*Que dirait la Chambre, au milieu des futiles démêlés qui font si souvent colleter le ministère par l’opposition et l’opposition par le ministère, si, tout à coup, des bancs de la Chambre ou de la tribune publique, qu’importe ? quelqu’un se levait et disait ces sérieuses paroles : — Taisez-vous, qui que vous soyez, vous qui parlez ici, taisez-vous ! vous croyez être dans la question, vous n’y êtes pas. La question, la voici. La justice vient, il y a un an à peine, de déchiquer un homme à Pamiers avec un eustache ; à Dijon, elle vient d’arracher la tête à une femme ; à Paris, elle fait, barrière Saint-Jacques, des exécutions inédites. Ceci est la question. Occupez-vous de ceci. Vous vous querellerez après pour savoir si les boutons de la garde nationale doivent être blancs ou jaunes, et si l’assurance est une plus belle chose que la certitude. Messieurs des centres, messieurs des extrémités, le gros du peuple souffre ! Que vous l’appeliez république ou que vous l’appeliez monarchie, le peuple souffre, ceci est un fait. Le peuple a faim, le peuple a froid. La misère le pousse au crime ou au vice, selon le sexe.*” (Hugo, 1834, p. 23-24, tradução livre nossa).

¹⁷ No original: “*Il est temps que les hommes de l’action prennent leur place derrière et les hommes de l’idée devant. Le sommet, c’est la tête. Où est la pensée, là est la puissance. Il est temps que les génies passent devant les héros. Il est temps de rendre à César ce qui est à César et au livre ce qui est au livre. Tel poème, tel drama, tel roman, fait plus de besogne que toutes les cours d’Europe réunies.*” (Hugo, 1864, p.555, tradução livre nossa).

Henri Guillemin encontrou entre os papéis de Hugo a frase “há qualquer coisa de sacerdotal em minha função” (LLOSA, 2012, p. 29), o que explica bem a maneira como se comporta o narrador de *Os Miseráveis*, mas, para além disso, explica também a forma como Hugo enxergava a si mesmo, em sua missão de poeta porta-voz. Embora o narrador de *O último dia de um condenado* se distancie deste padrão declamatório e exibicionista, podemos apreender em passagens dos paratextos que Hugo adicionou às edições do romance uma voz narrativa que se vale de estratégias muito semelhantes. Observemos passagem presente no prefácio filosófico de 1832:

Hoje o autor pode desmascarar a ideia política, a ideia social, que quis difundir sob essa inocente e cândida forma literária. Ele declara portanto - ou melhor dizendo, confessa abertamente – que *O último dia de um condenado* nada mais é do que uma defesa, direta ou indireta, como quiserem, da abolição da pena de morte. O que tencionou fazer, **o que esperava que a posteridade visse em sua obra – se alguma vez ela se ocupar de tão pouco** – não era a defesa particular, e sempre fácil, e sempre transitória, de tal ou tal criminoso específico, de tal ou tal acusado de eleição; era sim a defesa geral e permanente de todos os acusados, presentes ou a vir; era a grande questão de direito da humanidade... [...] Eis o que o autor quis fazer. **Se o futuro lhe conferir um dia a glória de tê-lo feito, o que não ousa esperar**, de mais nada precisaria para sentir-se realizado. (Hugo, 2018, p.157-158, grifo nosso).

A anunciação de expectativas ambiciosas de reconhecimento, seguidas por uma falsa modéstia, são marcas registradas de uma voz narrativa que equilibra a sua performance na linha tênue entre a egolatria e a despreensão. Trata-se de alguém que não hesita em se pôr em destaque, que anseia pela visibilidade, que quer ser teorizado. No prefácio de 1829, “Uma comédia a propósito de uma tragédia”, aproveitando-se das especulações que vinham sendo feitas sobre a autoria de um romance considerado de tão profundo mau gosto, haja vista que a primeira edição foi publicada sob anonimato, Hugo satiriza o que se murmurava a respeito do autor – a seu respeito:

A senhora de Blinval

Mas quem é esse autor?

O senhor Gordo

Não havia nome na primeira edição.

O poeta elegíaco

É o mesmo que já fez dois outros romances... Ora vejam, esqueci os títulos. O primeiro começa no necrotério e acaba na Grève. Em cada capítulo tem um ogro que come uma criancinha. (Hugo, 2018, p. 15).

Trata-se, portanto, de uma figura que se sente confortável ao se colocar de frente para a praça pública, estabelecendo, com ela, uma relação dialógica, ao transformar burburinhos contrários em material para se promover, na medida em que reformula o discurso pela sua perspectiva, usufruindo de seu poder de convencimento para moldá-lo a seu favor. Através de sua literatura Hugo construiu não apenas as suas ficções, mas também difundiu e consagrou a sua imagem como “o acusador público do crime universal” (Hugo, 2005, p. 21)¹⁸, o que sempre ambicionou para si. A sua voz narrativa, antes de estar a serviço do livro, está a serviço da figura pública do seu autor. Como o próprio Hugo irá declarar, para ele,

[...] todo homem que escreve, escreve um livro; esse livro é ele próprio. Sabendo ou não, querendo ou não, assim é. De toda obra, qualquer que seja, medíocre ou ilustre, sobressai uma figura, a do escritor. É esta sua punição, sendo ele pequeno, e sua recompensa, sendo grande. (Gallo, 2012, p.416).

Não é à toa que, em muitos casos, o seu narrador parece se sobressair frente às suas personagens e acontecimentos. Para que se sobressaia do livro, o escritor, como deveria ocorrer na concepção hugoana, não poderia ser de outra forma.

Como bem resume Henri Peyre,

[...] com tudo o que teve de **teatral, de imoderado na expressão, de ridículo às vezes nos seus excessos**, a angústia destas primeiras gerações românticas, houve também **dor real, impaciência dos limites impostos às ambições e aos sonhos do homem, insatisfação do presente e desejo de mudá-lo**, depois de ter analisado as suas imperfeições. Sem os descontentes de si próprios e os analistas impiedosos da sua abulia ou da sua paixão nunca plenamente

¹⁸ No original: “*Les opprimés voyaient en lui l'accusateur public du crime universel*” (Hugo, 2005, p.21).

saciada que foram estes românticos, a humanidade seria mais pobre e mais descolorida. Lamartine, George Sand, Delacroix, Quinet, Michelet, **Hugo** e muitos outros foram, afinal, **seres de ação e reformadores de sua arte e muitas vezes da sociedade que os rodeava**. Como as jovens águias de uma frase de Fantasio, que Taine gostava de citar, **levantaram voo de seu ninho com a indignação da nova geração que anseia por modificar a vida**. (Peyre, 1975, p. 117, grifo nosso).

Entre *O último dia de um condenado* e *Os Miseráveis*, encontramos, por um lado, um condenado *qualquer* e, por outro, um condenado mítico, sendo quase que impossível não recorrer às palavras de Antonio Candido (1981), novamente, para pensarmos a particularidade e, sobretudo, a ambivalência da autoria hugoana: “[...] a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista [...]” (Candido, 1981, p. 74).

Com *O último dia de um condenado*, Hugo pretendia dar forma a um libelo geral contra a pena de morte, fazendo do próprio texto uma operação assassina, dada a impossibilidade do condenado de descrever a sua própria morte. Conciso, descritivo, comedido, burocrático, é um romance anti-romance que se reveste do código penal para seu andamento. Não se preocupa com o prazer estético do leitor, pelo contrário: o incômodo gerado é proposital. O típico narrador hugoano só se manifesta em seus paratextos, afinal como poderia reivindicar o espaço performático e declamatório que gosta de ocupar dentro de uma estrutura textual que está comprometida pela frieza e impessoalidade do sistema judiciário? Tudo o que configura a prática da lei é o que Hugo não é. Logo, para evidenciar essa diferença e fortalecer as suas intenções com a obra, recorre a um narrador-personagem, o que é raro em sua trajetória literária e destaca *O último dia de um condenado*.

Já com *Os Miseráveis*, temos um romance que “[...] por suas dimensões parece competir de igual para igual com a realidade, contrapondo à vida uma ficção ‘total’ [...]” (Llosa, 2012, p.170). Uma empreitada surpreendente, de quase duas mil páginas, com personagens que enlaçam o sublime, incontáveis reviravoltas e uma narrativa poderosa que captura o leitor para dentro de seu mundo e transfigura as suas concepções de verdadeiro e falso. Uma viagem imersiva, como bem diz Llosa, por uma bela ficção que é “[...] inventada a partir daquela realidade e dos ideais, sonhos, traumas, angústias, obsessões – os demônios – do primeiro romântico da França.” (Llosa, 2012, p.41).

No mais, em ambos se evidencia a visão que Hugo cultivava sobre a literatura, encarregando-a de servir a um ideal engajado com o progresso social. Como Hugo se orgulhava de dizer, “[...] eu combati e mostrei um pouco o que é um poeta... Esses burgueses hão de compreender, afinal, que as inteligências são tão corajosas quanto suas panças são covardes.” (Gallo, 2006b, p. 107). Com o percurso aqui apresentado, esperamos ter conseguido esclarecer a importância de questões como a pena de morte e a miséria para o projeto estético de Hugo e as suas variadas formas de tratá-las, bem como elucidar os artifícios empregados em suas construções narrativas para que, no fundo, o protagonismo resplandecente fosse sempre seu. Victor Hugo escrito e potencializado por Victor Hugo.

THE GENIUS AHEAD OF THE HEROES: VICTOR HUGO BETWEEN AUTHORSHIP AND NARRATION

ABSTRACT: *Prolific in his written output and notable in his social praxis, Victor Hugo spearheaded an aesthetic project directly intertwined with politics and public debate. In this article, through a comparative analysis of the novels *The Last Day of a Condemned Man* (1829) and *Les Misérables* (1862), we focus on the similarities and differences between the protagonists and plots, highlighting not only the critique of poverty and the death penalty that permeates both works but also the distinct narrative strategies employed by Hugo to reinforce his arguments, as a public figure, regarding these issues. Thus, we emphasize how Hugo manipulates the narrative voices of his novels to support, on one hand, the singular dramas of the protagonists in the modern social context, and, on the other hand, his own ambitions and convictions about aesthetics and politics, often blurring the boundaries between fiction and reality, narrative and authorship.*

KEYWORDS: *Victor Hugo. Poverty. Death penalty. *The Last Day of a Condemned Man*. *Les Misérables*, narration and authorship.*

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CANDIDO, Antonio. O Direito à Literatura. *In*: CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011. p. 171-193.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PADRO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales (org.). **A personagem de ficção**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 51-80.

Adressa Medeiros Avi e Artur de Vargas Giorgi

CAREL, Marion. Narrativa e persuasão em Claude Gueux de Victor Hugo. **Revista Desenredo**, Passo Fundo, v. 8, n. 2, p. 11-25, 2013. Disponível em: <https://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/2912>. Acesso em: 15 fev. 2024.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. 42.ed. Petrópolis: Ed.Vozes, 2014.

GALLO, Max. **Victor Hugo**: eu sou uma força que avança! (1802-1843). v. 1. Tradução de Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006a.

GALLO, Max. **Victor Hugo**: Este um sou eu! (1844-1885). v. 2. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006b.

GIORGI, Artur de Vargas. O que é um hipócrita? **Revista Cult** [online], São Paulo, 29 set. 2021. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-que-e-um-hipocrita/>. Acesso em: 05 abr. 2024.

GODOY, Arnaldo Sampaio de Moraes. A discussão sobre o direito à literatura em Antonio Candido, **Conjur**, São Paulo, 26 jan. 2020. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2020-jan-26/embargos-culturais-discussao-direito-literatura-antonio-candido>. Acesso em: 30 abr. 2023.

HUGO, Victor. **O último dia de um condenado**. Tradução de Joana Canêdo. 8. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2018.

HUGO, Victor. **Os miseráveis**. Tradução de Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

HUGO, Victor. **Actes et paroles**: Pendant l'exil 1852-1870. v.II. 10.ed. S.L: Project Gutenberg, 2005. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=39971&co_midia=2. Acesso em: 06 jan. 2024.

HUGO, Victor. **Actes et paroles**. v.1. S.L: Biblioteca Virtual Universal, 2003. 373 p. Disponível em: <https://biblioteca.org.ar/libros/167820.pdf>. Acesso em: 08 abr. 2024.

HUGO, Victor. **William Shakespeare**. Paris: Librairie Internationale, 1864. Disponível em: https://ia800906.us.archive.org/9/items/bub_gb_nyusus92sO4C/bub_gb_nyusus92sO4C.pdf. Acesso em: 09 fev. 2024.

HUGO, Victor. **Claude Gueux**. France: Bibebook, 1834. Disponível em: https://www.bibebook.com/files/ebook/libre/V2/hugo_victor_-_claud_gueux.pdf. Acesso em: 02 mar. 2024.

LLOSA, Mario Vargas. **Tentação do impossível**: Victor Hugo e Os Miseráveis. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. *In*: LUKÁCS, Georg. **Ensaios sobre literatura**. Tradução de Leandro Konder. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 47-99.

MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1994.

PEYRE, Henri. **Introdução ao Romantismo**. Tradução de José de Sampaio. Marinho. Lisboa: Publicações Europa-América, 1975.

VALLOIS, Marie-Claire. Ecrire ou décrire: l'impossible histoire du «sujet» dans le dernier jour d'un condamné de Victor Hugo. **Romantisme**: Revue du dix neuvième siècle, Paris, v. 15, n. 48, p. 91-104, 1985. Persee Program. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1985_num_15_48_4768. Acesso em: 10 jan. 2024.

