

VICTOR HUGO E A POESIA BRASILEIRA

Maria Cecília de Moraes PINTO¹

O Romantismo no Brasil, e, em geral nas Américas de língua espanhola, coincide com um período de fundamentais mudanças políticas centradas nos movimentos de independência. Coincidir talvez não seja a palavra correta. Ele vem junto. Atende ao profundo desejo de renovação e de ruptura que integra as diversas modalidades do agir, pensar e criar.

Em busca de uma imagem que reflita a situação, as ex-colônias se afastam conscientemente dos modelos metropolitanos. A identidade nacional vai-se, então, construindo nesse distanciar-se do passado. Que tal separação não é total, todos o sabemos. Os resíduos constitutivos de um modo de ser permanecem e encontram dialeticamente os elementos novos, buscados fora dos núcleos colonizadores.

É nesse quadro que cultural e artisticamente a França se faz presente no Brasil desde o começo do século XIX. Em vários níveis centro irradiador de idéias revolucionárias, quando não gerador, ela se ergue como o grande modelo. Segue-se uma autêntica invasão que, no entanto, impõe-se na proporção de nossas necessidades e apelos. Emblemática nesse sentido, a Missão artística francesa de 1816, convocada e financiada pelo declinante governo português, abre caminho às formas de apropriação com que respondemos ao estímulo externo.

Victor Hugo nos chega dentro desse processo. Os primeiros sinais de sua presença parecem situar-se na década de trinta e atribui-se a Domingos Gonçalves de Magalhães um “tom” que o evoca (LEÃO, 1960). De modo mais concreto, é possível rastrear sua presença nas inúmeras referências textuais feitas por aqueles considerados poetas românticos. Seu espaço é disputado com outros tais que Lamartine, Musset e, fora da França, Byron. Entretanto, essa presença se torna marcante à medida que as primeiras fases do Romantismo são ultrapassadas e se alcança aquela etapa que paulatinamente se vai definindo como um novo

¹ Departamento de Letras Modernas – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP – 05508-000 – São Paulo – SP.

Maria Cecília de Moraes Pinto

ideário pautado por ideais libertários ou por uma vertente que, se não é já realizada, dela se aproxima.

Um dos indícios visíveis na poesia está nas constantes epígrafes tomadas a Hugo e que precedem os poemas românticos. Não ignoramos que a epígrafe, aquilo que se coloca como inscrição logo após o título de uma peça, parte de livro ou em página separada valendo para toda a obra que se vai ler, tem dois sentidos principais. Como a citação, da qual se diferencia por estar em destaque e não no corpo do texto, invoca uma autoridade. O poeta parece pedir o amparo do escritor consagrado. Por outro lado, a epígrafe serve muitas vezes para revelar o espírito que preside ao poema e, nesse caso, tenta direcionar a leitura. De certo modo, ao mesmo tempo incorpora-se ao texto e dele se distingue. Sua inserção é menos completa do que a da citação, exatamente pela posição que ocupa no poema.

Mas a epígrafe, se não é marca de influência, atesta uma leitura cuja profundidade pode oscilar seja pela frequência com que um autor é referido, seja pelo aproveitamento que dele se faz ao longo da composição. O interesse em localizá-la no contexto da obra de origem para em seguida cotejá-la com a obra de chegada emana dos sentidos opostos, semelhantes, que a frase, a estrofe, o verso epigrafados têm para um e outro autor. Daí provém a importância de sua localização como acontece com a citação ainda que se possa perfeitamente ler um texto sem proceder a tal exame. Na verdade, como a classifica Gérard Genette (1987), a epígrafe está em torno da obra, sua pertença ao poema (ou ao romance, conto, etc.) é de certo modo externa. Pode, contudo, contribuir para elucidar a leitura.

O Romantismo é rico em epígrafes, o romantismo brasileiro não foge à regra.

Para além delas, são de interesse para o comparatista as traduções. Ainda aqui o essencial é o confronto com o original. Por isso, o distanciamento em relação a este adquire, no mais das vezes, um sentido forte. Por outro lado, a tradução sempre se constituiu em veículo para o conhecimento da fortuna crítica de um autor. Traduzir implica até certo ponto avaliar um escritor estrangeiro e, sem dúvida, nossos românticos se dedicaram à tradução de textos hugoanos desde a década de 30. João Roberto Faria (2001, p. 25) observa que o drama *O rei se diverte* (*Le roi s'amuse*) foi encenado no Brasil em 1835; Carneiro Leão indica um trabalho de Maciel Monteiro, com a data de 1841².

² É a tradução de "Madame, autour de vous...", de *Les rayons et les ombres*.

Partindo de Gonçalves Dias (1823-1864) e seguindo por Álvares de Azevedo (1831-1852), Casimiro de Abreu (1839-1860) e Castro Alves (1847-1871), delineia-se um trajeto significativo dos leitores e difusores da obra de Victor Hugo (1802-1885)³, ainda que longe de ser exaustivo no seio do próprio romantismo brasileiro. Permite apenas uma amostragem dos procedimentos de compreensão e uso dos textos hugoanos. Atente-se, porém, ao fato de que se os quatro leram Hugo cujas marcas vão -se refletir em graus diversos seja nas epígrafes, seja nas traduções - tal leitura atinge parte reduzida de uma obra imensa. Levem-se em conta não só preferências pessoais como a longevidade do escritor francês ultrapassando amplamente o tempo de vida desses brasileiros. Assim, observa-se que a publicação anterior ao exílio, ou seja, a dezembro de 1851, merece maior número de referências se comparada à que surge na segunda fase, *Les châtiments* (1853), *Les contemplations* (1856), *La légende des siècles* (1859), cujas primeiras edições datam do período em que Hugo se encontra fora da França. Contudo, encontram-se nessa segunda fase os poemas notoriamente mais densos e inspirados de Hugo. Na verdade, eles foram particularmente citados por Casimiro de Abreu e Castro Alves. No caso deste, são objeto de aproveitamento textual, como, aliás, se poderia esperar, poemas de *Les châtiments* em sua crítica virulenta a Napoleão III e à Igreja. Quanto a Casimiro de Abreu, a escolha recai sobre *Les contemplations* que Hugo chamou de “memórias de uma alma” e, mais ainda, o “livro de um morto”⁴.

Gonçalves Dias lança mão sobretudo dos poemas de *Odes et ballades*⁵. O caráter mais contido desses primeiros textos, que refletem uma postura politicamente conservadora, talvez tenha seduzido nosso poeta. De qualquer modo, pelo menos nas baladas está presente um fascínio pela Idade Média com suas tradições populares e mesmo o amor pelas ruínas assoma nas odes. Gonçalves Dias aproveitará amplamente esses traços em “O soldado espanhol” dos *Primeiros cantos* (1847)⁶. O poema tem uma construção essencialmente narrativa. Trata-

³ Quanto a Victor Hugo, o texto de base é *Œuvres poétiques*. Paris, NRF/Gallimard, 1964; 1967a e b; 1974.

⁴ Prefácio a *Les contemplations*.

⁵ A primeira edição, de 1822, tem por título *Odes et poésies diverses*; a segunda, de 1823, chama-se apenas *Odes*; a de 1824, *Nouvelles odes*; a de 1826, *Odes et ballades*; a de 1828, que é a edição definitiva, repete esse título pelo qual a obra será, então, conhecida.

⁶ Hans Robert Jauss, em seu “*La modernité dans la tradition littéraire*” (in *Pour une esthétique de la répétition*, trad. francesa de Claude Maillard. Paris, NRF/Gallimard, 1978), observa que um dos atrativos da Idade Média, para os românticos, originava-se da idéia de que não há verdadeira poesia longe de um certo aspecto caduco das coisas e da incerteza das tradições, enfim sem o distanciamento histórico com seu poder sugestão (p. 188). São, como recorda o crítico, idéias caras a Chateaubriand e, acrescente-se, importantes para o primeiro Hugo, monarquista, simpatizante do catolicismo.

Maria Cecília de Moraes Pinto

se de uma história de amor, lutas, separação, infidelidade e sangue, pontuada pelas epígrafes hugoanas cujo sentido ou cuja forma Gonçalves Dias adapta a suas intenções.

A primeira aparece logo no início e vem da cena II do ato I de *Cromwell* (1827). Lord Rochester está cantando uma copla que começa pelo verso transcrito por Gonçalves Dias: “*Un soldat au dur visage*”. É a canção alegre de um pagem indo ao encontro da amada e sendo interpelado por um soldado. No poema gonçalvino a brejeirice está ausente. A focalização recai no marido guerreiro, é ele o “soldado” que deve partir. Se lidas as coplas em função do novo contexto, o contraste entre o amante leviano e a sentinela converte-se no confronto mortal entre o amante traidor e o marido traído.

A segunda epígrafe é tomada ao poema “*Le voyage*” (em *Odes et ballades*) e conta a tristeza do adeus: “*Ainsi donc aujourd’hui, demain, après encore, / Il faudra voir sans toi naître et mourir l’aurore!*” Na lira de Victor Hugo corresponde a uma ode, de caráter autobiográfico declarado, na qual ele descreve o adeus à mulher, então muito amada, Adèle, e configura as saudades que ambos sentem um pelo outro, além da menção a um dos objetivos da viagem: monumentos antigos.

Vem depois a epígrafe que, isolada do original, convém sobretudo à descrição de uma paisagem desértica: “*Vois à l’horizon / Aucune maison? / – Aucune.*” O poema “*A un passant*” de onde ela é recolhida serve de introdução a um cenário assombrado por crimes, feras, maliciosos espíritos diabólicos, orgias sabáticas... Aí curiosamente pode-se verificar que Gonçalves Dias tirou uma epígrafe de outra, pois os versos pertencem a um curto poema introdutório. São, aliás, do próprio Victor Hugo, uma auto-epígrafe, por assim dizer. Elespuru, um dos bobos da corte de Cromwell, ainda na peça do mesmo nome, cena I do ato IV, entoia algumas estrofes que evocam um clima tenso, precisamente quando se vai decidir, segundo as palavras do Lorde Protetor, “o destino de um Império”.

Já a estrofe aposta à sexta parte d’ “O soldado espanhol” é a última de uma graciosa balada (“*Écoute-moi, Madeleine...*”) em que um castelão propõe fazer da pastora Madeleine sua castelã. “*Si tu voulais, Madeleine, / Je te ferais châtelaine; / Je suis le comte Roger; / Quitte pour moi ces chaumières, / A moins que tu ne préfères / Que je me fasse berger!*”. Epigrafando, por sua vez, o próprio poema com um verso de Ronsard, Hugo introduz o tema do *carpe diem*⁷. O poema gonçalvino menos atrevido e mais dissimulado confronta iguais no jogo da sedução e funda-se na probabilidade do marido distante já estar morto.

⁷ É o último verso de “*Je vous envoie un bouquet...*” (RONSARD, 1981).

O que não acontece, levando ao desfecho sangrento da última parte, a sétima, também com epígrafe de Hugo. Ainda uma vez, podemos localizá-la em *Cromwell*. Estão reunidos os quatro bobos da corte e discutem desde adultérios até as graves intrigas políticas do momento. É de uma balada de Gramadoch (cena I do ato III) que Gonçalves Dias subtrai o último dístico do terceiro quarteto e o primeiro do sexto. Na montagem de “O soldado espanhol”, lê-se:

L'époux dont nul ne se souvient

Vient

Il va punir ta vie infâme

Femme!

Na verdade, essa estrutura, onde sobressaem ritmos e sonoridades, seria aproveitada em outra balada mais conhecida “*La chasse du burgrave*” (*Odes et ballades*, edição de 1828). Tem final diferente. A vingança quem a exerce indireta e simbolicamente é o cervo, inocente vítima do marido enganado em cuja testa vão ser cravados “*des rameaux aussi*”. A epígrafe referida por Hugo, nesse poema, é, no mínimo, deliciosa: “*Un vieux faune en riait dans sa grotte sauvage*”.

Dentre outras citações epigráficas feitas por Gonçalves Dias, há duas nas quais Hugo define a função do poeta. Servem à mesma idéia em Gonçalves Dias com acentos nem sempre tão próximos. O pessimismo da ode “A M. Alphonse L(amartine)” transparece no poema brasileiro “O vate” (*Primeiros cantos*); já a nuance visionária da ode “*Le poète*”, de onde Gonçalves Dias extrai a outra epígrafe, fica um tanto perdida, mesmo porque se manifesta mais no final da peça. Ora, ao poeta brasileiro interessa o sentimento do exílio, do ser deslocado na sociedade e no mundo, o que Hugo apresenta sobretudo nos versos introdutórios. Assim, em “A um poeta exilado”, (*Segundos cantos*, 1848) Gonçalves Dias invoca Hugo, mas desenvolve um tema que é muito seu e que, mais tarde, se há de encontrar em vários escritores brasileiros.

Vale ainda assinalar como, em “O gigante de pedra”, vai ser trabalhada uma epígrafe da balada “*Le géant*”, poema alusivo ao gaulês que deseja ser enterrado no cimo dos montes. O tom épico servirá para retratar o gigante brasileiro e assim explorar o veio americano. Nesses *Últimos cantos* (1851), onde se apresenta o texto, o poeta retoma o ritmo anapéstico tão forte em toda sua obra indianista⁸.

⁸ Sobre o anapesto, releia-se o excelente estudo de Manuel Bandeira reproduzido em Gonçalves Dias (1959).

Um procedimento se anuncia em muitas ocorrências: o sentido curva-se à direção imprimida pela página de chegada, esfumando aquele contido na origem.

Sem ter esgotado todas as referências epigráficas⁹, permito-me o simples registro das traduções do poema XXVII de *Les chants du crépuscule*, em português “A triste flor” (*Poesias traduzidas*), para desdobrar-se em “As duas amigas” (*Segundos cantos*)¹⁰; e ainda a “Canção de Bug-Jargal” (*Últimos cantos*), trecho do romance *Bug-Jargal*, cuja transposição para o português teve a forma de versos¹¹.

O trabalho com as epígrafes de Victor Hugo na poesia de Álvares de Azevedo, circunscrita à *Lira dos vinte anos* (1852), mostra outra inflexão. A opção recairá sobre *Les chants du crépuscule* (1835), um momento da vida em que Hugo se divide entre duas mulheres: a esposa, Adèle Hugo, e a amante, Juliette Drouet. Vêm da segunda parte do livro, justamente aquela onde se alternam o sentimento sereno pela mãe dos filhos tão queridos e o encantamento amoroso que Juliette desperta. As três epígrafes a serem apontadas saem dos poemas consagrados a esta última. Com a peculiaridade de duas serem tomadas a uma única composição: “*Hier, la nuit d’été...*” (“*Hier, la nuit d’été, qui nous prêtait ses voiles, / Était digne de toi, tant elle avait d’étoiles!*”) e “*Laisse-toi donc aimer! - Oh! L’amour, c’est la vie. / C’est tout ce qu’on regrette et tout ce qu’on envie / Quand on voit sa jeunesse au couchant décliner / / La beauté c’est le front, l’amour c’est la couronne: / Laisse-toi couronner*) e introduzirem respectivamente “Sonhando” e “Na minha terra”.

Na bela análise feita por Maria Cláudia Rodrigues Alves (1999), fica nítida a diferença entre o poema do amor correspondido na esplêndida noite de verão e o angustiado delírio de “Sonhando”. Enquanto o poeta em sua impotência se lamenta, a amada vai morrendo e sendo levada pelo mar. Como se a descrição sugerida pelos versos de Hugo desencadeasse o dorido pesadelo da morte e do amor sempre distante em Álvares de Azevedo.

A outra citação (“*Laisse-toi donc...*”) constitui no francês o instante de graça de um amor nascente, mesclado à idéia de Deus; em Álvares, o amor está na terra, terra de graças femininas, terra-mulher. Caberia, pois, contestar o lugar-comum segundo o qual o poeta se aparta do filão romântico-nacionalista.

⁹ Há ainda, dentre as localizadas, uma epígrafe de “*Oh! Quand je dors viens...*”, delicado poema de convite ao amor (*Les rayons et les ombres*). Ela vai introduzir “Se queres que eu sonhe”, bem mais melancólico e desencantado (*Últimos cantos*).

¹⁰ Aí, a epígrafe está em português, na própria tradução que Gonçalves Dias fez com “A triste flor”.

¹¹ *Œuvres complètes*, 1985, p. 292-3. *Bug-Jargal* foi publicado em 1820, no *Conservateur littéraire*, revista dos irmãos Hugo; em nova versão modificada e aumentada sai em 1826.

Na terceira epígrafe transcrita pelo escritor nacional, o cenário natural é primaveril - o poema começa por "*Puisque mai...*" - e o convite implícito no imperativo "*Viens...*", no início dos versos reproduzidos, têm uma nuance delicadamente erótica, modo por excelência caro a Hugo em sua poesia amorosa. Já em "Tarde de verão", de novo se cria uma sensação de desvario. O eu lírico oscila entre a solidão real e o desejo da amada ausente/inexistente. E, enquanto o poema hugoano é começo de encontro, em Álvares o sonho mostra o que é, na diafaneidade penosa de uma constante insatisfação.

Se na *Lira dos vinte anos*, resumirmos quantitativamente as ocorrências ligadas a autores franceses, também George Sand, Musset e, sobretudo Lamartine terão presença forte. Salta aos olhos que, em seu processo de apropriação, a epígrafe continua a ser um impulso, em Álvares acentuando o devaneio amoroso, a ligação afetiva com a terra, a consciência da morte.

Com outro jovem que morre cedo, Casimiro de Abreu, penetra-se em círculo menos etéreo, aquele da poesia dos afetos íntimos que, para alguns críticos, assumiu com frequência, um tom amaneirado. O livro *Primaveras* (1859), usa epígrafes, ao introduzir poemas, partes de livro, o livro todo. Nesse caso, o autor citado é Lamartine. Para as partes de livro, há três: uma de Chateaubriand, outra de Hugo, a última de Gonçalves Dias. Já se constata o que a leitura atenta irá confirmar: uma predominância de franceses, conquanto a eles entrelaçada e não desprezível, a presença de brasileiros.

Victor Hugo recebe o maior número de referências. Uma das mais interessantes precede o livro II das *Primaveras* cuja tônica é o amor. Os versos em epígrafe pertencem a "*Viens! – une flûte...*" de *Les contemplations*. Trata-se de uma canção marcada por repetições. A palavra-chave é "*chanson*" reiterada em um progressivo jogo de imagens: canção dos pastores nos campos, dos pássaros à beira d'água, dos amantes ... Casimiro cita os versos finais: "*La chanson la plus charmante/ Est la chanson des amours*". Eles preludiam suas peças amorosas de tonalidades e conteúdos múltiplos. Por exemplo, as que aludem aos perigos e prazeres da valsa, tema recorrente no Romantismo, não desprezado por Hugo nem por nossos poetas. Ou falam de desejos mais atrevidos como "Violeta", e de sentimentos melancólicos em "Palavras ao mar" que se abre por um "Se eu fosse amado...". Alternam-se erotismo e solidão, o que se consubstancia no conhecido "Amor e medo". Mário de Andrade, usando o título para um artigo, enfatiza justamente essa ambigüidade entre o temer e o querer a mulher, segundo ele impasse sexual da maioria dos nossos românticos (ANDRADE, 1967, p.193-220).

De maneira pontual, tem-se uma epígrafe de *Odes et ballades* em peça cuja destinatária seria a recém-casada Adèle Hugo: “*A toi! Toujours à toi!*”. Com esse verso, Casimiro arma o texto erotizado de “Pepita”.

O tema do exílio nuclear para esses poetas que, por motivos diferentes, acabavam indo a Portugal, aparece não só em “Canção do exílio” e “Minha terra”¹², como ainda nos poemas sobre a mãe e a infância que se associam a essa temática. Quanto à mãe, é significativa a transformação que se opera de um texto de Hugo para o de Casimiro, através da seguinte epígrafe: “*O l’amour d’une mère! L’amour que nul n’oublie!*”. Na obra de Hugo, trata-se do 21º verso do antológico “*Ce siècle avait deux ans! Rome remplaçait Sparte/ Déjà Napoléon perçait sous Bonaparte!*” (*Les feuilles d’automne*, 1831). Hugo entremeia o relato de sua vida ao advento do imperador e à resistência monarquista. Mas Casimiro pinça um verso para falar, não de suas origens, não de suas relações com acontecimentos políticos, tanta vez indissociáveis em Hugo. Na versão brasileira, é a saudade que, dentro da situação de exílio, vai ser corporificada na mãe.

Em “Meus oito anos”, poema da infância dourada e perdida, do distanciamento temporal, aspecto de inevitável exílio, é ainda de Hugo que se vai partir. O verso “*O souvenirs! printemps! aurores!*” (*Les contemplations*) desencadeia no poeta francês a lembrança do passado feliz, anterior à morte da filha Léopoldine. Hugo traz à tona a paisagem doméstica, ele com as crianças, a mulher e o pai; Casimiro reconstrói sua vida de menino associada à terra natal, a um encantamento de que agora foi excluído. A simplicidade das coisas boas, no chão de origem, marcam seu poema; o registro do quotidiano destrocado sobressai na memória de Hugo. Este mais contido, aquele deixando-se levar pela musicalidade envolvente dos próprios ritmos, com a qual se embriaga no êxtase da recordação. Em ambos, porém, o quadro idílico.

Outra epígrafe a ser assinalada surge no poema dedicado “A J. J. C. Macedo Júnior”. São versos a um amigo, como no original de Hugo. O trecho epigrafado é “*Poète, prends ta lyre; aigle ouvre ta jeune aile;/ Etoile, étoile, lève-toi!*”, (“A mon ami S.-B.”) igualmente de *Odes et ballades*, ode XVII do livro quarto. Castro Alves, anos mais tarde, terá o mesmo elã de solidariedade e voltará ao mesmo poema.

Enfim, Casimiro de Abreu, que fica tão perto de valores primários - terra, mãe, infância - sentiu melhor o Hugo dos amores e afetos. Nesse campo vai

¹² As relações entre Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu repousam, entre outras semelhanças, no fato de Chateaubriand ter sido para ambos aquele cujos textos exóticos expressaram o sentimento do eu dividido.

longe, talvez em demasia. Não por acaso é ele o terno Casimiro próximo de uma realidade sem mistério, afastada quase sempre da nebulosa que envolve um Álvares de Azevedo.

Castro Alves, por suas características, foi até certo ponto como Alencar em relação a Chateaubriand, aquele que teve maiores afinidades com o poeta de *Les châtiments*. Se a crítica mesquinha que recebeu de Tobias Barreto tem semelhanças com aquelas endereçadas a Alencar, uma carta de Machado de Assis clareia controvérsias. É dirigida ao romancista d'O *guarani* que lhe apresentara Castro Alves e tem a seguinte passagem:

Achei um poeta original. O mal de nossa poesia contemporânea é ser copista - no dizer, nas idéias e nas imagens. [...] Se se adivinha que a sua escola é a de Vitor Hugo, não é porque o copie servilmente, mas porque uma índole irmã levou-o a preferir o poeta das *Orientais* ao poeta das *Meditações* (ALVES, 1960, p. 795).

E o missivista segue pelas antíteses, sonoridades, “a pompa da figura” sob as quais transparece “a espontaneidade, o ímpeto”. Faz alguns reparos atribuindo certas falhas à pouca idade do principiante.

Das epígrafes identificadas duas importam. Uma veio de “*A un martyr*”, de *Les châtiments*: “*O mes frères, je viens vous apporter mon Dieu, / Je viens vous apporter ma tête*”. O poema forma um tríptico: a exaltação do missionário, sua morte, a condenação da Igreja Católica. A primeira e a segunda parte postulam a crença em um Deus de progresso e amor, a fidelidade à disseminação da palavra evangélica. Persiste indiretamente o sentimento da superioridade ocidental. O mais impressionante, porém, é a ruptura entre essas partes. A segunda consta de um único verso. Seu isolamento gráfico, isolamento completado por uma elipse no fluxo narrativo, traz um clímax tético - herança do melodramático e do frenético em Hugo - e reforçado pelo alexandrino: “*Ceux vers qui cet apôtre allait, l'ont égorgé*”. A descrição do cadáver do mártir prolonga o efeito por algumas estrofes da terceira parte e vem, então, por contraste, o ataque aos vendilhões, ou seja, ao clero francês corrupto.

Castro Alves ignora o final, guarda em termos o início e defende o papel do missionário. Seu título é, aliás, “Jesuítas” (*Espermas flutuantes*, 1870). Outro poema, “Jesuítas e frades” dentro do mesmo espírito, isto é que salvaguarda o missionário por seu trabalho nas Américas, já não poupa a Inquisição, nem em “Frades”, os “monges hodiernos”. Nessas três peças (as duas últimas fazem parte d'O *escravos*), completa-se o significado do poema hugoano com a vantagem de transferir para uma realidade da colonização o tipo de crítica que havia na Europa.

Maria Cecília de Moraes Pinto

Como é notório, a luta do poeta baiano centrada na abolição, ainda que chegue à defesa do oprimido entre os quais a mulher, não podia ter a abrangência daquela de Hugo. Sinaliza, porém, um avanço considerável sobre os que o precederam e seu verso, eventualmente desigual, gravou cenas na força de uma poesia superior a razões mesquinhas. Nisso, ainda uma vez Hugo: busca de um ideal, de um futuro na grande reconciliação.

Observe-se que o choque transmitido com outro verso isolado, no caso em fim de estrofe e de poema, procedimento retórico que Hugo emprega com mão de mestre, caracteriza ainda “*L’enfant*” em *Les orientales* (1829). No país devastado pelos turcos, a criança grega excita a piedade. Ao lhe perguntarem o que deseja, se um fruto, um pássaro, uma flor, sua resposta é lapidar e terrível: “*Je veux de la poudre et des balles*”. Castro Alves vai citar em “A criança” (*Os escravos*), a passagem em que surge esse verso de impacto. Cabe-lhe novamente o mérito de deslocar a cena e a situação no que teria podido ser simples paráfrase. O órfão de mãe escrava, morta pelo açoite também reage: “Amigo, eu quero o ferro da vingança”. Entretanto, o efeito será menor porque a elaboração é maior, menos direta.

Uma faceta, que se acrescenta às anteriores e Mário de Andrade ressaltou (1960), ajuda a comentar a última epígrafe. São versos de amor encontrados em *Les rayons et les ombres* (1840). Castro Alves cita o primeiro e o último quartetos de “*A cette terre où l’on ploie...*” em “Amemos! Dama negra” (*Poesias coligidas*). Um acorde hugoano pessimista introduz a idéia da irrealizável felicidade neste mundo, afasta a alegria e contenta-se com o amor; Castro Alves em seus sextetos é todo um convite à paixão. Nele, o divino não está no poeta, não é o poeta nem a palavra; o que afirma é a supremacia robusta do prazer compartilhado: “Oh! Amar é ser Deus!...”

Nas traduções destaca-se justamente o texto que começa por “*L’aigle, c’est le génie...*” (em “*A mon ami S.- B.*”, de *Odes et ballades*). Dele, e como já foi assinalado, Casimiro retirou uma de suas epígrafes. Fiel ao original, Castro Alves também o é na analogia com a dedicatória. Os três poetas vão oferecer seus poemas a Sainte-Beuve, Macedo Júnior ou Regueira Costa, a fim de encorajá-los no mister poético. O título de Castro Alves, “Perseverando” (*Espumas flutuantes*), sai, aliás, da epígrafe utilizada por Hugo. Contudo, na imagem da águia reflete-se antes um ideal de arte condizente com a concepção destes dois autores.

Além da longa tradução de “A Olympio” (*Les voix intérieures*, 1837), na qual se procura acompanhar o alexandrino de origem, porém com rima apenas entre versos pares, a da “Canção de *Bug-Jargal*” tem de muito peculiar o fato de estar incluída na coletânea de *Os escravos*. O uso adequado do decassílabo de rimas

sutilmente toantes aproxima-o mais da versão inicial do que as redondilhas de Gonçalves Dias. O contexto de inserção igualmente favorece o realce.

Com “Palavras de um conservador” ainda se está no domínio do traduzido. Anote-se o fato de ser esse outro poema de *Les châtiments* (“*Paroles d’un conservateur à propos d’un perturbateur*”) que, por alusões mal encobertas, agride o catolicismo em seu desvio das primitivas normas cristãs¹³. Nitidamente parafrástico e laudatório, “As duas ilhas”, em *Espumas flutuantes*, parte de “*Les deux îles*” (*Odes et ballades*) com substituição da Córsega e de Santa Helena por Jersey e Santa Helena. A imagem de Napoleão, obsessiva em Chateaubriand, Stendhal, Hugo, na França, na História, cria, então, um diálogo de gigantes. Apesar da homenagem, ou por isso mesmo, perde-se, na fixação de elementos justapostos, a alta simbologia do poema hugoano. Mas, cá e lá, perdura o incomensurável.

Limitar o estudo da presença hugoana em Castro Alves a sucintos comentários de suas epígrafes e traduções diz muito pouco acerca do gênio. Se desdobrada a visão crítica de Machado de Assis pela análise textual, haveria a possibilidade de se chegar mais perto. Nessa linha, o livro de Jamil Almansur Haddad, *Revisão de Castro Alves*, oferece importantes subsídios. Mas não custa voltar ao paralelo com Alencar. No cotejo de um com Chateaubriand, de outro com Hugo, evidencia-se o constante caminhar para uma expressão independente. E isso vale, em geral com nuances, para os nossos outros românticos. São percursos mais ou menos marcados por contactos literários, geradores de escritas mais ou menos plenas, na sua transmutação das formas estrangeiras. Foram passos, enfim, rumo a uma literatura diferenciada.

Referências

ABREU, C. de. **Poesias completas**. São Paulo: Saraiva, 1948.

ALVES, C. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

ALVES, M. C. R. **O poeta leitor**: um estudo das epígrafes hugonianas na obra de Álvares de Azevedo. 1999. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

ANDRADE, M. de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1967.

AZEVEDO, A. de. **Lira dos vinte anos**. São Paulo: Princípios, 1994.

¹³ Tanto “A Olímpio” quanto “Palavras de um conservador...” estão em *Poesias coligidas*, na edição Aguilar.

Maria Cecília de Moraes Pinto

DIAS, A. G. **Poesia completa e prosa escolhida**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.

FARIA, J. R. **O século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GENETTE, G. **Seuils**. Paris: Seuil, 1987.

HADDAD, J. A. **Revisão de Castro Alves**. São Paulo: Saraiva, 1953.

HUGO, V. **Œuvres poétiques**. Paris: Gallimard, 1964.

HUGO, V. **Œuvres poétiques**. Paris: Gallimard, 1967a.

HUGO, V. **Les contemplations**. Paris: Gallimard, 1967b.

HUGO, V. **Œuvres poétiques**. Paris: Gallimard, 1974.

HUGO, V. **Œuvres complètes**. Paris: Robert Lafont, 1985.

JAUSS, H. R. La modernité dans la tradition littéraire. In: _____. **Pour une esthétique de la répétition**. Paris: Gallimard, 1978.

LEÃO, C. **Victor Hugo no Brasil**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960.

RONSARD, N. **Les amours**. Paris: Flammarion, 1981.

• • •

Resumo: O Romantismo, no Brasil e nos países da América de língua espanhola, de maneira geral, atende a um desejo de renovação e de ruptura centrado nos movimentos de independência. Lembra-se, neste ensaio, a presença cultural e artística da França em nosso país, desde o início do século XIX, enquanto elemento novo buscado fora do núcleo colonizador. É dentro desse processo que inúmeras referências textuais indicam a presença de Victor Hugo entre nós.

Palavras-chave: Victor Hugo; Romantismo; poesia brasileira.

Abstract: Romanticism, in Brazil and the countries where Spanish is spoken, is a response to a desire for renewal and rupture, revolving around the independence movements. This essay is a reminder of the cultural and artistic presence of France in our country since the beginning of the 19th century, and is a new element that was brought from outside of the colonizing nucleus. It is within this process that a great deal of textual references indicate the presence of Victor Hugo among us.

Keywords: Victor Hugo; Romanticism; Brazilian poetry.