

LETTRES FRANÇAISES

LETTRES
FRANÇAISES

Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Univ Estadual Paulista, Campus Araraquara

Reitor: Prof. Dr. Pasqual Barretti

Vice-reitora: Prof. Dra. Maysa Furlan

Diretor: Prof. Dr. Jean Cristtus Portela

Vice-diretor: Prof. Dr. Rafael Alves Orsi

LETTRES FRANÇAISES

n. 23(1), 2022 – ISSN Eletrônico 2526-2955

Tema: Victor Hugo: múltiplas leituras

Conselho de redação:

Guacira Marcondes Machado (Coordenadora)

Adalberto Luís Vicente (UNESP-Araraquara)

Ana Luíza Ramazzina-Ghirardi (UNIFESP/Guarulhos)

Maria Lúcia Dias Mendes (UNIFESP/Guarulhos)

Conselho editorial:

Andressa Cristina de Oliveira (UNESP - Araraquara)

Glória Carneiro do Amaral (USP/SP)

Guilherme Ignácio da Silva (UNIFESP/Guarulhos)

Leda Tenório da Motta (PUC/SP)

Leila de Aguiar Costa (UNIFESP/Guarulhos)

Leila Gouvêa

Maria Adélia Menegazzo (UFMS)

Norma Domingos (UNESP/Assis)

Regina Salgado Campos (USP/SP)

Renata Junqueira (UNESP/Araraquara)

Silvana Vieira da Silva (UNESP/Araraquara)

Verônica Galindez Jorge (USP/SP)

Versão do inglês:

Natasha Costa

Revisão de normalização e formatação:

Kedrini Domingos dos Santos

Projeto Gráfico:

Antônio Parreira Neto

Diagramação:

Eron Pedroso Januskeivictz

Departamento de Letras Modernas e Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários FCL/UNESP/CAr.

Rod. Araraquara-Jaú, km 1 – CEP 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil

Fone: (16) 3301-6226 – Fax: (16) 3301-6245

e-mail: lem.fclar@unesp.br – homepage: <http://www.fclar.unesp.br>

SUMÁRIO / CONTENTS

Apresentação

Guacira Marcondes Machado 7

Victor Hugo: múltiplas leituras

Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi e Maria Lúcia Dias Mendes..... 9

1. VICTOR HUGO: ENTRE POLÍTICA, SOCIEDADE E SEUS CONTEMPORÂNEOS

Actes et paroles, de Victor Hugo: a teatralização do texto político nos discursos contra a miséria e a pena de morte

Actes et paroles, by Victor Hugo: the theatricalization of the political text in the speeches against misery and death penalty

Maria Júlia Pereira..... 17

Théâtre en liberté e a tirania da fome na peça *Mangeront-ils ?*, de Victor Hugo

Théâtre en liberté and the tyranny of hunger in Victor Hugo's play Mangeront-ils?

Beatriz Cerisara Gil e Suélen Martins Meleu 31

Les misérables: a expressividade visual como recurso semiótico de significação na mídia mangá

Les misérables: visual expressivity as a semiotic strategy for the creation of meaning in manga media

Danielle Alves da Rocha e Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi 47

Discursos fúnebres de Victor Hugo

Victor Hugo's funeral speeches

Gloria Carneiro do Amaral 67

2. VICTOR HUGO: ENTRE FRANÇA E BRASIL

Doce leite romântico: a presença de Victor Hugo nas crônicas de Machado de Assis

Romantic caramelized milk: the presence of Victor Hugo in the chronicles of Machado de Assis

Daniela Mantarro Callipo 75

Entre Victor Hugo e Castro Alves: religiosidade e tradução

Between Victor Hugo And Castro Alves: religiosity and translation

Pablo Simpson 93

José de Alencar, leitor de Victor Hugo

José de Alencar, reader of Victor Hugo

João Roberto Faria 113

Álvares de Azevedo e Victor Hugo: fontes estrangeiras dos poetas românticos e a crítica à imitação

Álvares de Azevedo and Victor Hugo: romantic poets' foreign sources and the criticism of imitation

Maria Cláudia Rodrigues Alves 127

Victor Hugo na poesia brasileira de fins do século XIX

Victor Hugo in brazilian poetry at the end of the 19th century

Francine Fernandes Weiss Ricieri 157

Índice de Assuntos..... 177

Subject Index..... 179

Índice de Autores/*Authors Index*..... 181

APRESENTAÇÃO

Este volume compõe-se de artigos de um dossiê que foram dados a conhecer anteriormente, em forma de comunicações, apresentadas no evento **Victor Hugo: múltiplas leituras**, produzido na UNIFESP, em 2020, como reação às incertezas provocadas pela grande crise sanitária da Covid 19. Foi uma das saídas encontradas no âmbito acadêmico por professores, pesquisadores e alunos para dar maior motivação a suas atividades de pesquisa, docência e aprendizagem quando se viram obrigados a abandonar um espaço físico comum para manter contato por meios digitais. A escolha de Victor Hugo (1802-1885) é facilmente compreensível, tendo sido um dos grandes pilares de sustentação da literatura francesa do período romântico europeu, que justamente neste ano de publicação do dossiê, tem a celebração de seus duzentos e vinte anos de nascimento. As organizadoras do evento fizeram a apresentação do dossiê que contém, inicialmente artigos sobre Hugo, a política e a sociedade francesa de seu tempo; em seguida, os textos publicados mostram a presença de Hugo nas obras dos poetas e escritores brasileiros românticos. Mais uma vez, ao abrir espaço para mais um dossiê produzido por outra instituição universitária, a revista **Lettres Françaises** quis disponibilizar a oportunidade de ampliar a divulgação de estudos sobre literatura em língua francesa na universidade brasileira e, desse modo, contribuir com seus pesquisadores, docentes e alunos.

Guacira Marcondes Machado



VICTOR HUGO: MÚLTIPLAS LEITURAS

O ano de 2020, além de ter sido marcado pela pandemia da COVID-19 que assolou o planeta, trouxe grandes desafios para todos frente a uma realidade jamais imaginada. A humanidade, que até então acreditava ter respostas para as mais diversas questões, se viu diante de uma ameaça imensurável e da impossibilidade de encontrar uma solução imediata a uma grande crise sanitária.

No âmbito acadêmico, professores, pesquisadores e estudantes se viram diante de telas, enclausurados em algum espaço físico, tentando buscar alternativas para continuar o processo de pesquisa, ensino e aprendizagem. Apesar deste cenário que se desenhou de maneira completamente desfavorável à engrenagem do avanço de nossa civilização - o isolamento forçado e o novo modo de convívio social - novas possibilidades de estar de algum modo próximo às pessoas foram idealizadas e, ainda que de forma virtual, foi possível dar continuidade à concretização de muitos projetos.

O dossier que ora apresentamos encontra sua origem neste momento de incertezas. A princípio, ele foi imaginado como resultado do evento *Victor Hugo: múltiplas leituras*, que fez parte deste período de nosso percurso acadêmico. Com a colaboração e boa vontade de colegas e estudantes pudemos compartilhar com alunos, professores, pesquisadores e público em geral, diferentes perspectivas e leituras a partir da vasta obra de Victor Hugo, figura incontornável da literatura francesa.

O nome de Victor Hugo (1802-1885) dispensa maiores apresentações. Desde muito jovem, Hugo participou ativamente do cenário artístico – e político – da França oitocentista. Parte do grupo dos primeiros românticos, iniciou a sua carreira como poeta, depois dramaturgo e romancista, formulando as bases estéticas do movimento e se tornando o *chef de file*, estrela maior entre tantas estrelas. Pensador e crítico de seu tempo, logo a sua maneira de conceber o fazer literário misturava-se à sua atuação política: o artista reflete e expõe as mazelas da sua sociedade, tomando partido daqueles que não têm voz. Deputado eleito em 1848, proscrito depois do Golpe de 1851 e exilado por 19 anos, Hugo tornou-se um homem político, respeitado por sua militância e defesa de ideais sociais que, mesmo nos

dias de hoje, permanecem no centro do debate (como a miséria, o preconceito, a liberdade, a pena de morte etc.).

No Brasil, foi lido praticamente ao mesmo tempo em que publicado na França, em francês e em traduções feitas por vários poetas e intelectuais que rapidamente perceberam a potência de suas palavras e, duzentos anos depois de sua primeira publicação (*Odes et poésies diverses*, em 1822), continua mobilizando leitores, provocando pesquisas e estudos críticos.

Sua obra literária teve uma intensa repercussão e circulação à época por todo o mundo, provocando discussões, comentários, imitações, traduções, referências e, aliada à sua atuação política coerente com seus ideais, trouxe a consagração para Victor Hugo e associou sua imagem à de um homem capaz de transpor gêneros, fronteiras e épocas.

“Há, de fato, homens-oceanos”, escrevia em 1864 Victor Hugo, em *William Shakespeare*. Neste longo ensaio sobre a vida e a obra do poeta, Hugo o filiava a uma corrente de grandes homens de espírito, de gênios como Esquilo, Dante, Michelangelo, capazes de trazer à tona “o Todo em um”. Ao escrever sobre Shakespeare e seu legado, Hugo pensava sobre a definição de gênio, sobre sua própria obra, sobre as conquistas de sua geração e, sobretudo, sobre a permanência que uma grande obra poderia adquirir com o passar do tempo.

Pode-se dizer que Victor Hugo faz parte dessa irmandade de homens-oceano, pois, assim como para ele o “bardo inglês” evocava o turbilhão do fluxo e o refluxo do pensamento humano, fonte inesgotável de inspiração e de criação, sua obra imensa e multifacetada também foi e ainda é de fonte de ideias e temas para outros autores, críticos, cineastas e artistas.

A maioria dos artigos que compõem este dossiê são fruto de apresentações de colegas que aceitaram gentilmente fazer parte do evento *Victor Hugo: múltiplas leituras*, difundido pelo programa de graduação em Letras da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da UNIFESP, sob nossa organização, nos meses de dezembro de 2020 e janeiro de 2021. Outros artigos são contribuições que se juntaram à vontade de ler e de compreender diferentes formas de expressão deste autor que até hoje nos ensina modos de perceber cada leitura.

A primeira seção, “Victor Hugo: entre política, sociedade e seus contemporâneos”, se abre com “*Actes et paroles*, de Victor Hugo: a teatralização do texto político nos discursos contra a miséria e a pena de morte”, de Maria Júlia Pereira. A autora toma como objeto dois textos de Hugo que versam sobre sua posição a favor de dois assuntos polêmicos: a abolição da pena de morte e a aprovação da assistência estatal aos vulneráveis pela miséria. Neste artigo,

Maria Júlia busca, por meio do mapeamento de signos teatrais presentes nas duas narrativas, evidenciar como dois textos de caráter político apresentam características próprias do gênero teatral e aponta, de forma original, o forte caráter teatral presente nestes dois discursos políticos.

No artigo “*Théâtre en liberté* e a tirania da fome na peça “*Mangeront-ils?*”, de Victor Hugo”, as autoras Beatriz Cerisara Gil e Suélen Martins Meleu discutem a produção da coletânea de peças *Théâtre en liberté*, escritas por Hugo durante o período do exílio (entre os anos de 1865 e 1869), em relação a sua produção teatral dos primeiros anos do romantismo e ao contexto histórico e social da sociedade francesa do Segundo Império. A análise da peça “*Mangeront-ils?*”, revela, por sua vez, como o autor lança mão de procedimentos teatrais específicos de uma comédia satírica para tratar do papel dos oprimidos em uma possível reversão do estado de miséria e da tirania monárquica. Nesse sentido, a peça reitera o compromisso de Victor Hugo tanto no que diz respeito à contestação da rigidez dos gêneros do teatro clássico quanto ao seu empenho de criar uma arte útil ou social, dentro da concepção artística romântica – ainda que já abalada pela Revolução de 1848 e pelo Golpe de 1851.

A recepção da obra de Victor Hugo provoca reação de seus leitores dos mais diversos modos. No artigo “*Les misérables*: a expressividade visual como recurso semiótico de significação na mídia mangá”, Danielle Alves da Rocha e Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi retomam a obra *Os miseráveis* (1862) e discutem sua ressignificação em uma adaptação homônima para os quadrinhos japoneses de Takahiro Arai, em 2015. A partir da seleção de excertos dessa nova mídia, a trajetória do personagem principal, Jean Valjean, é observada desde sua apresentação na narrativa até o seu período prisional. As autoras sustentam que a relação entre o uso de elementos multimodais e a construção da expressividade visual e da retórica emocional levam à elaboração do sentido da narração em uma mídia multimodal, o mangá de Arai.

Gloria Carneiro do Amaral fecha esta primeira seção com o artigo “Discursos fúnebres de Victor Hugo”. Neste artigo, Amaral apresenta, em um primeiro momento, o discurso de Hugo na ocasião da morte de Balzac: Hugo levanta pontos essenciais da *Comédia Humana* e demonstra como via em Balzac um escritor revolucionário. Em seguida, Amaral contrapõe a esse discurso outro escrito por ocasião da morte de George Sand, escrito por Hugo 26 anos depois, em que não há referências à obra e sim à vida e à posição da escritora. A autora, então, sugere que os dois discursos podem representar documentos importantes na obra de Victor Hugo que revelam sua visão crítica sobre seus contemporâneos.

A segunda seção deste dossiê, “Victor Hugo: entre França e Brasil”, busca mostrar como Victor Hugo cruzou fronteiras e adicionou à cultura brasileira diferentes formas de ler, entender e irradiar seu pensamento.

Em “Doce leite romântico: a presença de Victor Hugo nas crônicas de Machado de Assis”, Daniela Mantarro Callipo aponta como Hugo representa o autor mais citado por Machado de Assis em suas crônicas, deixando em sua obra marcas profundas. A autora destaca ainda que Assis soube olhar criticamente para a obra de Hugo, retirando dela somente o que o beneficiaria em seu amadurecimento como escritor. Graças ao estabelecimento de uma prática intertextual renovadora, Machado de Assis consegue utilizar a presença da literatura estrangeira em benefício de seu próprio texto. Apesar da presença maciça de Victor Hugo nas crônicas machadianas, Callipo observa uma presença tímida ou quase inexistente do autor francês em seus contos, poemas, peças e romances. Assim, a autora estabelece uma hipótese para tal contraste, por meio da análise dos textos jornalísticos publicados por Machado de Assis.

Pablo Simpson, em seu artigo “Entre Victor Hugo e Castro Alves: religiosidade e tradução” oferece ao leitor uma aproximação das poéticas de Victor Hugo e Castro Alves. Partindo da reflexão de outros críticos que já haviam percebido traços dos temas e das ideias de Victor Hugo na obra de Castro Alves, o autor ressalta o “espírito de militância” e o desejo de agir na sociedade. A partir da tentativa de compreensão de seu lugar religioso, em torno da presença de visões, da ideia de missão e do que Paul Bénichou definiu como um “sacerdócio poético moderno”, Pablo Simpson discute ainda alguns caminhos escolhidos pelo poeta brasileiro ao se debruçar em seus poemas e nas traduções que ele fez dos textos do poeta francês.

Em “José de Alencar, leitor de Victor Hugo”, João Roberto Faria demonstra, a partir de trechos da obra de Alencar, como a leitura atenta da obra de Victor Hugo aparece, às vezes de forma mais evidente, às vezes de forma mais sutil, como um elemento constitutivo no processo criativo do brasileiro. Percorrendo a obra de Alencar, apresentando o modo como o escritor brasileiro estabeleceu diálogos intertextuais com a obra de Victor Hugo em alguns de seus romances e peças teatrais, Faria demonstra que, ainda que tenha tido a sua obra mais comparada com a de outros autores franceses (como Balzac) a presença da obra de Victor Hugo é maior do que se supõe.

“Álvares de Azevedo e Victor Hugo: fontes estrangeiras dos poetas românticos e a crítica à imitação”, de Maria Cláudia Rodrigues Alves, busca resgatar em seu artigo o contato entre Brasil e França por meio do grande escritor francês. A

autora destaca o poeta Álvares de Azevedo, sua fortuna crítica no século XIX e seu “diálogo” com Victor Hugo, indicando no poeta brasileiro um tipo de antropofagia do modelo estrangeiro antes do nosso Modernismo. Maria Cláudia sustenta em seu artigo que certa produção do Romantismo brasileiro, incluindo o contato com a obra de Victor Hugo, preparou o terreno dos intelectuais de 1922. A autora aponta ainda que o uso de epígrafes nos séculos XVIII e XIX representam homenagem ao epigrafado e revelam os as leituras e os precursores dos autores, antecipando e dialogando com o texto que antecipam. Victor Hugo, usado como modelo, além de trazer para o texto sua reconhecida obra, adiciona seu entusiasmo, seu caráter, sua posição inovadora, sua condição como cidadão que viveu durante praticamente todo o século XIX encantando o Brasil e o mundo.

Francine Fernandes Weiss Ricieri fecha esta última seção com o artigo “Victor Hugo na poesia brasileira de fins do século XIX”, no qual, a atividade literária é pensada como uma atividade que coloca grupos em embate e em discussão; são abordados poemas, prefácios, manifestos ou ensaios críticos, de modo a explicitar com alguma clareza o modo como a presença de Victor Hugo se concretiza na escrita de alguns homens de letras (poetas), formulando-se, ainda, algumas hipóteses por meio das quais se busque estabelecer sentido para o diálogo em questão. Nesse cenário, Victor Hugo é pensado como uma peça acionada pelos poetas abordados, observando-se a(s) lógica(s) que preside(m) sua movimentação, os jogos em que ela é posta em atuação, como é mobilizada, em que contextos é posta em cena e contra quais oponentes é acionada. O artigo propõe uma reflexão sobre qual Victor Hugo é produzido pela leitura desses poetas brasileiros do final do século XIX.

Por acreditar que a força da palavra de Victor Hugo transcende gerações, este dossiê oferece ao leitor um pouco do vasto universo literário da produção hugoana. Desejamos a todos uma excelente leitura.

Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi
Maria Lúcia Dias Mendes



VICTOR HUGO:
ENTRE POLÍTICA, SOCIEDADE
E SEUS CONTEMPORÂNEOS

***ACTES ET PAROLES*, DE VICTOR HUGO: A TEATRALIZAÇÃO DO TEXTO POLÍTICO NOS DISCURSOS CONTRA A MISÉRIA E A PENA DE MORTE**

Maria Júlia PEREIRA*

RESUMO: A trajetória política de Victor Hugo enquanto parlamentar se tornou conhecida por sua luta pela liberdade de expressão, pela justiça social e contra a pena de morte. Na condição de autor expressivo do movimento romântico, questionou as regras neoclássicas da escritura literária, explorando o potencial da linguagem por meio da fusão de formas e elementos literários diferentes e aparentemente incompatíveis. Nota-se, assim, que a obra hugoana é marcada pela confluência de distintos gêneros da literatura: sua dramática apresenta elementos da épica (romancescos) e da lírica (poéticos); seus romances são carregados de prosa poética e de ações próprias do drama; sua poesia é fortemente prosaica. No texto político, é evidente a coexistência, ora conflituaosa, ora harmônica, de formas antitéticas, na medida em que o autor nele funde o sublime e o grotesco, a prosa e a poesia, o lendário e o historiográfico, o romanesco e o poético e, sobretudo, o drama. Nesse sentido, busca-se evidenciar a teatralização do texto político, em *Actes et Paroles*, a partir da presença de signos teatrais em dois discursos pronunciados na Assembleia Legislativa francesa: um pela abolição da pena de morte e outro a favor da aprovação da assistência estatal aos vulneráveis pela miséria.

PALAVRAS-CHAVE: *Actes et Paroles*. Miséria. Pena de morte. Teatralização. Victor Hugo.

* Doutoranda em Estudos Literários. UNESP - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Faculdade de Ciências e Letras - Programa de pós-graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP -Brasil. 14.800-901. Doutoranda em Histoire et Sémiologie du Texte et de l'Image pela Université de Paris. Paris – França. 75013 - majuper@gmail.com

Introdução

Victor Hugo teve grande expressão em sua época não somente enquanto poeta, dramaturgo e romancista, mas também como parlamentar. Sua atividade política, fundamentalmente marcada pela defesa dos direitos humanos, sobretudo pela luta contra a pena de morte e a miséria, tornou-se conhecida – e, posteriormente, reconhecida – universalmente. O exílio político em razão das críticas ao governo de Napoleão III e dos posicionamentos considerados radicais pelos partidários conservadores também marcaram sua atuação como deputado e senador. Quando mais jovem, em virtude da educação materna aristocrática e religiosa, tinha aspirações reacionárias. Contudo, já em sua maturidade, passou a se identificar com pautas de esquerda, como a justiça social, tornando-se um ardoroso defensor do ideário republicano. Ao retornar do exílio, em 1876, foi eleito senador pela extrema esquerda, cargo que ocupou até 1885, ano de sua morte. Em 1875, o autor decidiu reunir, em ordem cronológica, os discursos políticos que proferira em sua vida até então para publicá-los conjuntamente sob o título *Actes et Paroles I, II, III*. Segundo Jean-Claude Fizaine (2002), na concepção hugoana, a responsabilidade artística do escritor (autor) é indissociável da responsabilidade moral e política do representante eleito pelo povo e a escolha de fazer uma retrospectiva da trajetória política, por meio de uma obra dividida à semelhança de um drama em três atos, constituiu uma espécie de autobiografia simbólica capaz de sintetizar a tarefa de transformação do mundo que Victor Hugo assumiu para si enquanto político e poeta¹.

Com efeito, os textos de *Actes et Paroles*, apesar de essencialmente políticos, apresentam elementos literários diversos, com recursos típicos da narrativa, da poesia e, sobretudo, do drama, conforme se verifica nos discursos proferidos perante a Assembleia Legislativa francesa, em que o autor incluiu didascálias e reações (intervenções) de certos parlamentares presentes nos debates. Essa confluência de gêneros literários distintos, que culminara, em 1830, na denominada *Batalha de Hernani*² (HUGO, 2002c), evidencia a negação romântica da postura dos neoclassicistas de sua época que, tomando a *Poética* aristotélica como manual de instruções para elaboração de suas obras, tendiam a compreender os gêneros como rígidos limites a serem obedecidos pelos autores

¹ Aqui entendido em sentido amplo como escritor literário, autor (romancista, dramaturgo ou poeta propriamente).

² *Hernani* (1829), de Hugo, foi um “drama histórico” que, contrariando os elementos dramáticos de tempo, lugar e ação aclamados pela crítica da época, causou espanto no público. Durante a encenação da peça, os membros do cenáculo romântico insultavam os aristocratas da plateia que, por sua vez, vaiavam os atores.

em sua *poési*. Hugo, enquanto romântico reconhecido pelos seus pares, nega tal postura, bem como os recursos poéticos clássicos, questionando tais limites e buscando, por meio da confluência dos gêneros, novas possibilidades de explorar a linguagem. Existe, dessa maneira, uma ruptura com a dicotomia entre prosa e poesia, assim como uma tendência a trazer para a obra literária elementos do lendário, do historiográfico e de questões políticas e socioeconômicas. Há, igualmente, a coexistência do sublime e do grotesco, que Victor Hugo (2002a) afirma como uma ruptura sem precedentes com o classicismo, na medida em que esses elementos antitéticos se misturam na arte para produzir novos significados. Diante disso, busca-se, neste artigo, evidenciar a teatralização do discurso político hugoano inserida nessa tradição romântica de ruptura com as normas neoclássicas (ou academicistas) quanto aos limites das formas literárias.

Elementos extrateatrais e confluência de gêneros literários no drama hugoano

Considerando a relação texto-representação, Anna Ubersfeld (2003, p.1-2) assinala que o teatro é, por excelência, uma “arte paradoxal” em razão de sua dupla enunciação, visto que se compõe, simultaneamente, pelo texto – permanente, fixo e indefinidamente reproduzível em sua essência – e pela encenação – transitória, nunca reproduzível identicamente. Enquanto o texto “pode ser objeto de uma leitura poética infinita”, a representação é fundamentalmente objeto de uma “leitura imediata”. De maneira semelhante, Anatol Rosenfeld (1996, p.35) destaca a incompletude da literatura dramática na medida em que ela exige “complementação cênica”. O fenômeno teatral é, dessa maneira, uma multiplicidade de signos verbais, como personagens, didascálias, diálogos, monólogos etc., e não verbais, como atores, vestuário, gestos, tom de voz, dentre outros. Esse fenômeno depende do público (espectador plural) para se realizar plenamente como arte. Partindo de uma pressuposta unidade desse público, Hugo via no teatro a possibilidade de conciliação das contradições sociais, perspectiva posteriormente rompida por Brecht, que o tomou como instrumento de conscientização sócio-política para aprofundamento de tais contradições (UBERSFELD, 2003, p.4-5). Nesse sentido, faz-se mister destacar que, ao abordamos, no teatro de Victor Hugo, a presença de elementos extrateatrais, isto é, de ordem política, historiográfica e metafísica, assim como a confluência dos gêneros literários, sobretudo por meio da presença de recursos de natureza lírica (poética) e épica (narrativa), não se

trata de aproximar a perspectiva dramática hugoana daquela do teatro épico (ou político) brechtiano, visto que, conforme já mencionado, são perspectivas distintas, quiçá conflitantes. Trata-se, antes, de evidenciar como esses elementos estão inseridos na obra teatral para se compreender a teatralização que o autor realiza em seus discursos políticos.

Jean-Pierre Ryngaert (1996, p.7-9) assevera que “[...] a estética romântica do drama, tal como a concebe Victor Hugo, manifesta uma abolição totalizante, em reação contra o mundo demasiado bem organizado dos clássicos e contra o ostracismo que pesava sobre certos temas.” A ideia era “[...] colocar tudo no teatro, sem se limitar à verdade histórica, ultrapassando-a e sublimando-a.” (RYNGAERT, 1996, p.9). Com efeito, os gêneros literários se impunham como limite à inventividade dos escritores e tal discussão não se limitava às formas, mas também dizia respeito aos temas abordados no teatro. Segundo essa concepção romântica, as mudanças quanto ao modo e ao mote teatrais faziam-se necessárias na medida em que correspondiam aos projetos (estéticos e políticos) dos autores, necessariamente “atravessados pela história e pelas ideologias”. Essa tradição da ruptura inaugurada pelos românticos de modo geral, especialmente no campo da estética, operou mudanças importantes que ressoaram, posteriormente, na arte contemporânea (PAZ, 1984). Isso pode ser encarado como um indício de “libertação do teatro”, que passa a abordar tudo livremente, por meio das “formas que lhe convêm”: o teatro contemporâneo, sob essa ótica, tende a ignorar os gêneros textuais, produzindo obras de difícil classificação. Por outro lado, isso também pode ser compreendido como “uma perturbação da escrita”, uma incerteza quanto à natureza do gênero teatral, que parece ser cada vez menos específico (RYNGAERT, 1996, p. 9).

Anna Ubersfeld (2003, p.6) afirma a possibilidade de se ler o texto teatral como “não-teatro”, como um romance ou um poema, por exemplo. Da mesma forma, é possível dramatizar (ou teatralizar) o romance e o poema. Contudo, o texto de teatro tem suas especificidades a serem aprendidas pelo leitor, ou seja, sua inteligibilidade depende de uma leitura que considere suas particularidades. Na perspectiva hegeliana, o gênero dramático seria uma espécie de síntese dialética da objetividade típica da Épica (tese) e da subjetividade característica da Lírica (antítese), sendo superior, portanto, a tais gêneros, na medida em que os contém. Anatol Rosenfeld (1996) diverge dessa concepção de Hegel e justifica que, historicamente, a forte presença de elementos líricos e épicos no drama desfaz a estrutura da dramática rigorosa. Ademais, falar em superioridade de um gênero em relação a outros implicaria um mero juízo de valor incapaz

de dar conta das singularidades de cada gênero. A “dramática pura” seria algo muito próximo das características aristotélicas descritas na *Poética*: o autor (o dramaturgo) não se distingue enquanto entidade específica, como o narrador ou o Eu lírico (ROSENFELD (1996, p.29). Assim, a sucessão dos acontecimentos se desenvolve autonomamente, sem intervenção ou mediação, a partir de um rigoroso encadeamento embasado na relação causa-efeito, isto é, uma cena é a causa da próxima que, por sua vez, será a consequência (ou o efeito) da anterior. Essa relação gera, no público, uma expectativa pelo desfecho da ação dramática, fundamentalmente marcada pelo tempo presente, acontecendo aqui e agora e não no futuro ou no passado, ainda que se tratando de um drama histórico (ROSENFELD, 1996).

Um fator fundamental para a ruptura com o classicismo foi a descoberta e a assimilação, pelos românticos, da obra de William Shakespeare. Diferentemente da Prússia, a França tinha uma tradição clássica cênica com enorme poder conservador, o que trouxe, a princípio, dificuldades para essa assimilação entre os autores e pensadores franceses (ROSENFELD, 1997). Apesar disso, esse cenário se altera, paulatinamente, à medida que o romantismo francês ganha forma com a atuação de seus autores, especialmente de Victor Hugo. Com efeito, segundo Anatol Rosenfeld (1997, p. 82) é com Hugo que a França se torna uma espécie de “porta-voz” da obra shakespeariana, especialmente após a publicação do prefácio de *Cromwell* (1827), em que ele destaca a coexistência antitética do grotesco e do sublime a partir da confluência dos gêneros literários. Isto é, o gênio moderno – inesgotável em suas invenções, variado em suas formas, oposto à uniformidade do gênio antigo – nasce da fecunda união entre esses opostos. A mistura dos elementos antitéticos na arte, especialmente no drama, é uma espécie de consagração da ruptura com a Antiguidade e o neoclassicismo (HUGO, 2002a, p.9). Shakespeare encarna, segundo o autor, a autêntica proposta do teatro romântico:

Nous voici parvenus à la sommité poétique des temps modernes. Shakespeare, c'est le Drame ; et le drame, qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, le drame est le caractère propre de la troisième époque de poésie, de la littérature actuelle. (HUGO, 2002a, p.14).

“O drama contém todos os horizontes”, “é o mais vasto recipiente da arte absoluta. Deus e Satã o têm: vide Jó”, assinalado como aquele que inaugura o drama na tradição judaico-cristã a partir do embate entre Deus e Satã, o

mal que desafia o bem, encenando sofrimentos infindáveis por meio de uma linguagem submissa ante a presença divina e que se resigna diante do sacrifício: seus flagelos são equivalentes ao calvário de Cristo, o infortúnio o engrandece (HUGO, 2002a, p.306). Enquanto Jó evoca o dever de obediência, Ésquilo evoca o direito à reivindicação, traduzida no forte apelo revolucionário da insurgência de Prometeu (HUGO, 2002a, p.266). A retórica neoclássica francesa menosprezava Ésquilo tanto como Shakespeare, considerando-o extravagante, paradoxal, desarmônico, ao que Victor Hugo (2002a, p.305) respondia: “[...] quem não compreende Ésquilo é irremediavelmente medíocre.” Dessa forma, a vastidão dramática exaltada pelo autor está, sobretudo, na confluência de gêneros literários que ocorre no teatro, que se acentuou na modernidade. Por essa razão, via Shakespeare como um ícone da dramaturgia, perspectiva que defendeu durante toda sua vida: no ensaio crítico *William Shakespeare*, de 1864, o autor francês torna a exaltar o inglês, considerando-o como o gênio cíclico que fecha as portas da barbárie e impulsiona a mudança, a revolução por meio do trabalho com a linguagem no drama, mesclando os tons alto (associado à tragédia) e baixo (pertinente, segundo os neoclassicistas, à comédia). Para Hugo (2002a, p. 283), Shakespeare é uma espécie de Ésquilo moderno que marca o fim e o começo de uma era, encerrando definitivamente a Idade Média para fixar, enfim, a Idade Moderna.

O grotesco e o cômico misturados ao sublime e ao trágico nos dramas hugoanos gerou grande resistência na recepção de suas peças por parte da crítica de formação clássica e do público reacionário, de modo que o autor enfrentou processos judiciais contra o Teatro Francês que, desrespeitando os contratos estabelecidos, criava dificuldades para a encenação de suas peças, como aconteceu com *Ruy Blas* (UBERSFELD, 2002). Diante disso, considerando a confluência dos gêneros literários como marca da ruptura romântica com a tradição clássica da dramática rigorosa, bem como o fato de que Victor Hugo (2002a) compreendia o teatro como o lugar da comunhão humana, a teatralização hugoana do texto político configura uma tentativa de levar essa confluência ainda mais longe, combinando o discurso político, essencialmente retórico, com uma narrativa autobiográfica e com signos dramáticos. A teatralização desse discurso é, destarte, uma característica importante da obra do autor, na medida em que essa comunhão de gêneros não apenas rompe com a estética neoclássica, mas também ressignifica o político a partir do literário, conforme buscamos evidenciar a seguir.

A teatralização do texto político: os discursos contra a pena de morte e a miséria

Sob a perspectiva da semiologia, os signos teatrais apresentam uma importante carga simbólica, sendo ícones (reproduções das ações humanas) e índices (reproduções inseridas em uma sequência dotada de sentido) ao mesmo tempo. São também polissêmicos e maleáveis, na medida em que facilmente substituíveis, e se inserem em um código teatral que varia tanto como o código da língua, isto é, conforme o tempo, a cultura, o público, dentre outros fatores. O teatro é, com efeito, uma “prática ideológica” e, frequentemente, “muito concretamente política”, o que deve ser considerado na abordagem de seus signos. Nesse sentido, uma das características possivelmente mais marcantes dos signos teatrais é a exigência de interpretação por parte do leitor-espectador, visto que se manifestam como uma pergunta a esse “receptor-espectador”, destinatário indispensável para a compreensão do signo e da atividade teatral que é, essencialmente, por sua vez, um “lugar dialético” na representação, ante a impossibilidade de tornar o mundo da cena idêntico ao mundo exterior (UBERSFELD, 2003, p. 16-18).

É importante destacar que, ao selecionar seus discursos políticos para publicação, Victor Hugo já os tinha proferido na Assembleia Legislativa francesa. Isto é, pode-se afirmar que a enunciação e a encenação já haviam ocorrido. Tem-se, desse modo, um caminho às avessas na produção textual dramática, visto que, somente após a encenação, o autor inseriu as didascálias (ou indicações cênicas), os diálogos e os coros em seus textos para publicá-los. Ou seja, ele registra essa encenação, após sua ocorrência, por meio da inserção de signos teatrais que considera pertinentes. A partir disso, a assembleia pode ser compreendida, simultaneamente, como personagem, cenário, palco e espectadora para a expressão do poeta-político que, por sua vez, faz de si, ao mesmo tempo, autor (produz e enuncia o texto), personagem (na condição de político eleito) e ator (representa essa personagem do parlamentar que combate, por meio da argumentação, a miséria e a pena de morte). Esses textos políticos se caracterizam por sua retórica, ou melhor, pela presença de recursos retóricos para a construção de argumentos com o fim de obter a adesão dessa assembleia. Essa retórica é conjugada com o emprego de recursos dramáticos criadores do efeito de teatralização que permite ao leitor-espectador pensar o parlamento, no contexto de uma democracia representativa, como um espaço dialético-teatral, bem como o teatro como uma prática política.

Chaïm Perelman (1996, p.28-30) distingue a argumentação persuasiva, que “pretende valer para um auditório particular”, da convincente, que “deveria obter a adesão de todo ser racional”. Essa pretensão de universalidade ligada ao convencimento é complexa, pois o orador está necessariamente submetido “à prova dos fatos”, assim como “ao juízo de seus leitores”. Trata-se, efetivamente, de se dirigir adequadamente a esse auditório que encarna, concomitantemente, o leitor, o receptor-espectador e as personagens (os demais políticos que ali se encontram), com o fim de convencê-lo “[...] do caráter coercitivo das razões fornecidas, de sua evidência, de sua validade intemporal e absoluta, independente das contingências locais ou históricas.” (PERELMAN, 1996, p.34-35). Nessa perspectiva, nota-se que Hugo se dirige aos parlamentares, isto é, a um auditório heterogêneo e particular unido para decidir pelo fim ou pela permanência da pena de morte, bem como pela instituição (ou não) da assistência social, a fim de convencê-los e persuadi-los por meio de sua argumentação. Tal assembleia é também compreendida pelo poeta-político como auditório universal, na medida em que ele apresenta fundamentos atemporais e universais para justificar a necessidade das medidas que defende.

No discurso de 15 de setembro de 1848 contra a pena de morte³, que conta com aproximadamente quatrocentos e oitenta palavras, há doze didascálias, sendo sete delas indicações dos coros. Todas são inseridas após a enunciação de frases de efeito que provocam reações variadas nesse público com os papéis de personagem, coro e espectador: concordâncias, discordâncias, protestos, agitações. As expressões “à direita” e “à esquerda” também designam os coros em oposição, evocando os posicionamentos políticos divergentes e o movimento dialético da representação político-teatral. O orador enuncia a particularidade (uma constituição da França para a França), opõe os valores barbárie *versus* civilização e anuncia um futuro sem pena de morte – aqui o auditório assume a condição de coro, apresentando “forte adesão”, à esquerda, aos argumentos. Em seguida, aponta a vontade popular como um dever, (oriundo da democracia representativa), desse auditório e clama aos parlamentares para que atendam ao povo no que concerne ao fim da pena capital:

Messieurs, une constitution, et surtout une constitution faite par la France et pour la France, est nécessairement un pas dans la civilisation. Si elle n'est point

³ Hugo se manifestou contra a pena capital em diversas oportunidades. No caso em questão, foi quando da discussão do projeto constitucional de 1848, cujo art. 5º previa a abolição da pena de morte em matéria política. Os parlamentares Coquerel, Kœnig e Buvignier propunham emenda para reescritura desse artigo com a abolição total da pena de morte. A emenda foi rejeitada por maioria absoluta na sessão de 18 de setembro de 1848.

Actes et paroles, de Victor Hugo: a teatralização do texto político nos discursos contra a [...]

un pas dans la civilisation, elle n'est rien (Très bien ! très bien !) Eh bien ! songez-y, qu'est-ce que la peine de mort ? La peine de mort est le signe spécial et éternel de la barbarie. (Mouvement.) Partout où la peine de mort est prodiguée, la barbarie domine partout où la peine de mort est rare, la civilisation règne. (Sensation.) Messieurs, ce sont là des faits incontestables. L'adoucissement de la pénalité est un grand et sérieux progrès. Le dix-huitième siècle, c'est là est une partie de sa gloire, a aboli la torture ; le dix-neuvième siècle abolira la peine de mort (Vive adhésion. Plusieurs voix : Oui ! oui !) Vous ne l'abolirez pas peut-être aujourd'hui ; mais n'en doutez pas, demain vos successeurs l'aboliront (Les mêmes voix : Nous l'abolirons ! Agitation.) [...] Après février, le peuple eut une grande pensée : le lendemain du jour où il avait brûlé le trône, il voulut brûler l'échafaud. (Très bien ! D'autres voix : Très mal !) Eh bien ! dans le premier article de la constitution que vous votez, vous venez de consacrer la première pensée du peuple : vous avez renversé le trône. Maintenant consacrez l'autre : renversez l'échafaud. (Applaudissements à gauche. Protestations à droite.) Je vote l'abolition pure, simples et définitive de la peine de mort. (HUGO, 2002b, p.180-181, grifo do autor).

Já o discurso contra a miséria proferido na Assembleia Legislativa francesa, em 9 de julho de 1849, tem aproximadamente quatro mil e seiscentas palavras, setenta e três didascálias, sendo dezessete delas interrupções vindas do lado direito, pois Victor Hugo (2002b, p. 204) causou enorme furor entre os parlamentares de centro e de direita ao afirmar ser possível “destruir a miséria”. Em meio às interrupções assinaladas pelas indicações cênicas, há os diálogos, evidenciando a interferência direta de certos parlamentares enquanto personagens, como “*Monsieur le Président*”, “*Monsieur Noel Parfait*”, “*Monsieur Dufournel*”, “*Monsieur de Montalembert*”, “*Une voix*”, “*Plusieurs voix*”. O próprio Hugo é destacado como personagem (“*Monsieur Victor Hugo*”). No momento em questão, o parlamento se reunia para estabelecer uma comissão de trinta membros com o intuito de preparar e examinar leis relativas à assistência social. O autor convocou o auditório a assumir o dever estatal (coletivo) de erradicar a pobreza extrema por meio da instituição da previdência e da assistência social e enfrentou forte resistência ao contra-argumentar a proposição conservadora de que isso configuraria uma “ameaça socialista”, ou melhor, a possibilidade de ascensão de políticas públicas alinhadas ao socialismo. Hugo (2002b) assevera, assim, que a verdadeira ameaça ao país seria a própria miséria e que acredita ser plenamente possível erradicá-la: “[...] vejam bem, senhores, eu não digo diminuir, atenuar,

limitar ou circunscrever, eu digo destruir [...] Destruir a miséria! Sim, é possível. Os legisladores e governantes devem pensar nisso incessantemente.” (HUGO, 2002b, p.204-205). Reforçando sua argumentação, apresenta perguntas retóricas e cita exemplos de vidas ceifadas pela indigência, evidenciando a realidade fática e confrontando os parlamentares ao assinalar a presença, nos subúrbios parisienses, de ruas, casas e taperas onde viviam famílias inteiras sem leitos, nem alimento e com alguns trapos com os quais tentavam sobreviver ao frio invernal. Michèle Fizaine (2002) afirma que os membros da assembleia ficaram espantados com a descrição de Hugo. No ano seguinte ao desse discurso, o autor visitou o subúrbio de Lille, causando ainda mais cólera nos parlamentares. O poema *Joyeuse vie*, de *Châtiments*, III, 9, evoca a situação de indigência presenciada nessas visitas. Assim, são descritos dois casos⁴ que exemplificam o alcance da miséria: o de um homem letrado morto por inanição, conforme constatado pela autópsia que revelou que ele não se alimentava há mais de seis dias; e o de uma mãe com seus quatro filhos procurando por comida nas ruínas das valas comuns de Montfaucon.

Após os exemplos, Hugo (2002b) convoca os presentes a fazer o necessário, enquanto representantes populares, para erradicar a pobreza extrema, fazendo um apelo para que os parlamentares chegassem a um consenso com o fim de abolir essa tão dura realidade. Nesse sentido, a argumentação inspira compaixão nos presentes (e nos leitores) ao mesmo tempo que remete ao dever político daquela assembleia legislativa, responsável por zelar pela paz pública, pelas instituições e pela sociedade por meio de um governo que agisse dentro dos limites legais:

Vous n'avez rien fait, j'insiste sur ce point, tant que l'ordre matériel raffermi n'a point pour base l'ordre moral consolidé ! (Très-bien ! très-bien – Vive et unanime adhésion.) Vous n'avez rien fait tant qu'il y a au-dessous de vous une partie du peuple qui désespère ! Vous n'avez rien fait, tant que ceux qui sont dans la force de l'âge et qui travaillent peuvent être sans pain ! tant que ceux qui sont vieux et qui ont travaillé peuvent être sans asile ! tant que l'usure dévore nos campagnes, tant qu'on meurt de faim dans nos villes (Mouvement prolongé), tant qu'il n'y a pas des lois fraternelles, des lois évangéliques qui viennent de toutes parts en aide aux pauvres familles honnêtes, aux bons paysans, aux bons ouvriers, aux gens de cœur ! (Acclamation.) Vous n'avez rien fait tant que l'esprit de révolution a pour auxiliaire la souffrance publique ! vous n'avez rien fait, rien fait, tant que dans cette œuvre de destruction et de ténèbres, qui se continue souterrainement,

⁴ Os exemplos trazidos por Hugo são encontrados nos *fait divers* dos jornais da época, isto é, não eram raros e nem exageros literários (FIZAINE, 2002).

l'homme méchant a pour collaborateur fatal l'homme malheureux ! Vous le voyez, messieurs, je le répète en terminant, ce n'est pas seulement à votre générosité que je m'adresse, c'est à votre sagesse, et je vous conjure d'y réfléchir. Messieurs, songez-y, c'est l'anarchie qui ouvre les abîmes, mais c'est la misère qui les creuse. (C'est vrai ! c'est vrai !) Vous avez fait des lois contre l'anarchie, faites maintenant des lois contre la misère ! (Mouvement prolongé sur tous les bancs, - L'orateur descend de la tribune et reçoit les félicitations de ses collègues.) (HUGO, 2002b, p. 205-206, grifo do autor).

Dentre os fundamentos dirigidos à consciência estão: “a dignidade humana”, “a soberania popular”, “a igualdade”, “a fraternidade”, “o instinto do verdadeiro e do justo que reside no povo” (HUGO, 2002b, p.202-203). Por outro lado, o orador também busca a empatia dos parlamentares, procurando persuadi-los para que se solidarizem com a situação dos miseráveis. Assim, empregou exemplos para remeter, em sua argumentação, aos fatos – noticiados nos jornais da época – que assinalam a degradação e a morte daqueles que vivem sob a pobreza extrema. Contudo, apesar da contingência típica do exemplo, esses fatos específicos do contexto sócio-histórico francês de meados do século XIX também foram trazidos à tribuna para convencimento: trata-se de uma maneira de apresentar a realidade e evidenciar a miséria por meio da manipulação da “prova lógica” que, segundo Perelman (2003, p.36), seria a retórica mais eficaz para um auditório universal. Quanto à persuasão, Hugo também se serve da alusão – figura pela qual “o orador cria ou confirma comunhão com o auditório” (PERELMAN, 2003, p. 201) – ao dever político da assembleia mencionando seus feitos para a manutenção da “sociedade harmônica”, das “instituições”, da “paz pública” e da própria “civilização” (HUGO, 2002b, p. 205). Reforça, assim, um sentimento de afetividade e de pertencimento cultural a uma comunidade que zela por esses princípios. Em seguida, pode-se observar, no trecho mencionado, a repetição da expressão “Vós não fizestes nada, eu insisto sobre este ponto, enquanto”, reforçando o objeto do discurso na consciência do auditório, aumentando o chamado “sentimento de presença” (PERELMAN, 2003, p.197), seguida da amplificação por enumeração, que também provoca o efeito de presença, mencionando a ordem material e moral, o povo em desespero, o desamparo dos idosos, a fome, o desabrigo e a ausência de leis justas em socorro dessas pessoas. Por fim, o orador faz uso da afirmação “fizestes leis contra a anarquia”, acompanhada da oração que se inicia com o imperativo – “fazei agora leis contra a miséria!” – para concretizar o apelo à aprovação da assistência social.

A retórica do dramaturgo-político sintetiza-se, portanto, por meio dessa argumentação que almeja convencer e persuadir um auditório receptor-espectador e personagem, apelando ao dever da consciência de cada representante eleito pelo povo – em nível individual – assim como ao dever político para com os representados (o povo) – em nível coletivo. Arnaud Laster (2002, p. XIV) assinala, efetivamente, as indicações cênicas como forte indício dessas proposições, na medida em que Victor Hugo, visceralmente ligado ao teatro, sempre escreveu em função da representação. A teatralização do discurso político, essencialmente retórico, possibilita ao leitor-espectador compreender a representação política como um espaço dialético e conflitivo tanto como a própria atividade teatral. Enquanto sujeito que almejava popularizar o teatro e ecoar a voz popular diante dos poderes instituídos, Hugo conjugou o discurso teatral com o político de modo que o receptor-espectador conceba, nos meandros de uma democracia representativa, a retórica como encenação.

Considerações finais

A produção dramática hugoana foi severamente criticada e até menosprezada, de modo geral, pelos críticos literários de seu tempo. Apesar das dificuldades que enfrentou para a encenação de seus dramas por parte da crítica do gosto e do público reacionário, o que levou ao fracasso na recepção de várias peças, Hugo sempre manteve o teatro vivo em seus textos, ainda que indiretamente. Isso ocorreu não apenas por meio da obra propriamente literária – os romances e poemas – em que os aspectos de caráter dramático são, possivelmente, mais evidentes, mas também em seus textos políticos, notadamente em seus discursos como parlamentar e em suas intervenções e manifestações enquanto figura pública. Dessa forma, o autor levou a confluência dos gêneros literários ao limite, fazendo com que elementos essencialmente literários, especialmente teatrais, compusessem até mesmo sua retórica e a ficcionalização de sua autobiografia concebida, a partir de *Actes et Paroles*, como um drama em três atos.

Com efeito, o trabalho com a linguagem operado por Victor Hugo em seus textos políticos leva a uma teatralização do discurso, da própria retórica, possibilitando, ao leitor-espectador, por meio da encenação descrita, conceber o parlamento como um cenário de disputa de classes, ainda que no contexto de uma democracia burguesa meramente representativa. A tribuna, nesse sentido, torna-se o lugar-instrumento da enunciação, do diálogo teatral, onde é possível contemplar a alteridade ao se ouvir a voz do outro e ao dar voz ao outro,

Actes et paroles, de Victor Hugo: a teatralização do texto político nos discursos contra a [...]

especialmente quando esse se trata do proscrito social, sejam os condenados à morte ou à miséria. Colocando-se, portanto, como autor, ator e personagem do fazer político, Hugo ficcionaliza sua própria biografia e revivifica a representação política não só na condição de parlamentar, mas, sobretudo, enquanto poeta que trabalha, por meio da linguagem, a libertação popular do jugo dos poderosos, bem como a libertação dos gêneros literários das amarras aristocráticas.

ACTES ET PAROLES, BY VICTOR HUGO: THE THEATRICALIZATION OF THE POLITICAL TEXT IN THE SPEECHES AGAINST MISERY AND DEATH PENALTY

ABSTRACT: *Victor Hugo's political trajectory as a politician became known for his fight for freedom of speech, social justice, and against the death penalty. As an expressive author of the Romantic movement, he questioned the neoclassical rules of literary writing, exploring the potential of language through the fusion of different and apparently incompatible literary forms and elements. Therefore, we realize that Hugo's work is marked by the confluence of different literary genres: his drama presents epic (novel) and lyrical (poetic) elements; his novels are loaded with poetic prose and dramatic actions; his poetry is strongly prosaic. In his political speech, the coexistence of antithetical forms – sometimes in conflict, sometimes in harmony – is evident, insofar as the author fuses the sublime and the grotesque, prose and poetry, the legendary and the historiographical, the novel and the poetic, and especially drama. In this regard, we seek to highlight the theatricalization of the political text in *Actes et Paroles* considering the presence of theatrical signs in two speeches uttered in the French Legislative Assembly: one for the abolition of the death penalty and the other for the approval of state assistance to those vulnerable because of misery.*

KEYWORDS: *Actes et Paroles. Misery. Death penalty. Theatricalization. Victor Hugo.*

REFERÊNCIAS

- FIZAINÉ, M. Notice et notes Actes et Paroles I. In: HUGO, V. **Politique**. Paris: R. Laffont, 2002.
- HUGO, V. **Critique**. Paris: R. Laffont, 2002a.
- HUGO, V. **Politique**. Paris: R. Laffont, 2002b.
- HUGO, V. **Théâtre I**. Paris: R. Laffont, 2002c.
- LASTER, A. Présentation. In: HUGO, V. **Théâtre II**. Paris: R. Laffont, 2002.
- PAZ, O. **Filhos do barro**. Tradução de Olga Savary. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.

Maria Júlia Pereira

PERELMAN, C. **Tratado da Argumentação**: a nova retórica. Tradução de Maria Ermentina Galvão G. Pereira. São Paulo: M. Fontes, 1996.

ROSENFELD, A. **Teatro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ROSENFELD, A. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RYNGAERT, J. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: M. Fontes, 1996.

UBERSFELD, A. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2003.

UBERSFELD, A. Notice et notes. *In*: HUGO, V. **Théâtre II**. Paris: R. Laffont, 2002.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

GOHIN, Y. Notes et variantes. *In*: HUGO, V. **Critique**. Paris: R. Laffont, 2002.



THÉÂTRE EN LIBERTÉ E A TIRANIA DA FOME NA PEÇA MANGERONT-ILS ?, DE VICTOR HUGO

Beatriz Cerisara GIL*
Suélen Martins MELEU**

RESUMO: Em *Théâtre en liberté*, coletânea de peças escritas entre os anos 1865 a 1869, Victor Hugo revitaliza sua representação dos pobres e marginalizados, marcantes na sua obra dramaturgica de até então, e persevera em sua crítica aos poderes da autoridade monárquica. V. Hugo, em exílio, durante o segundo império, constrói uma segunda fase de seu projeto dramaturgico. Este trabalho apresenta inicialmente alguns elementos do contexto histórico e artístico desta produção teatral, destacando aspectos relativos à arte social de V. Hugo, a qual retrata o povo e as injustiças sociais que se consolidam na sociedade francesa da segunda metade do século XIX. Nosso exame da peça *Mangeront-ils ?* revela os procedimentos teatrais específicos de uma comédia satírica que trata do papel dos oprimidos numa possível reversão do estado de miséria e da tirania monárquica. Verificamos, secundariamente, como as novas apostas formais do autor para o teatro colocam-se à distância mas em diálogo com os gêneros do teatro clássico e com as formas contemporâneas de teatro.

PALAVRAS-CHAVE: Victor Hugo. Teatro. Exílio. Crítica social. *Mangeront-ils?*

Sobre o contexto do *Théâtre en liberté*

Quando nos referimos ao teatro de Victor Hugo pensamos normalmente em sua produção dos anos 1830, incluindo um recuo histórico que abarca 1827 com a criação da peça *Cromwell* e seu memorável prefácio de aproximadamente

* UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Porto Alegre -RS – Brasil. 91501-970 - beatriz.gil@uol.com.br

** UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Porto Alegre - RS – Brasil. 91501-970 - suelen.meleu@gmail.com

50 páginas. Reputado por seu cunho contestatário e transformando-se em referência para uma crítica dramatúrgica à época, o prefácio de *Cromwell*¹ punha em causa os padrões artísticos clássicos dentro de um contexto de formação de uma estética burguesa pós-revolucionária, que se institucionalizava desde o período napoleônico.

A peça *Cromwell*, lembremos, requiritava muitos atores para seus inúmeros personagens e levaria pelo menos seis horas para ser encenada, o que tornava sua representação inviável, especialmente segundo as rotinas de uma típica *soirée* teatral que oferecia, por vezes, sucessivos espetáculos ao público. O autor propunha, enfim, uma reorganização da sociabilidade teatral e uma mudança significativa na relação do público consigo mesmo (NAUGRETTE, 2001). A criação desse drama com tal complexidade cênica se explica em boa medida pela defesa que faz Hugo de um teatro sério, de um drama totalizante, tanto no plano poético, como no plano social. Essa obra, incompatível com os preceitos do classicismo, deve ser vista, no entanto, também como resposta ao quadro de uma cultura em mutação no teatro contemporâneo, que vinha, pouco a pouco, reconfigurando formas e estabelecendo novos gêneros².

Dentre as peças do período de 1830, além de *Hernani* (1830), que ficou célebre por encarnar a batalha romântica, figuram ainda *Marion de Lorme* (1831), *Le roi s'amuse* (1832), *Lucrèce Borgia* (1833) e *Ruy Blas* (1838)³ como as de maior destaque. Marcadas pela mistura do grotesco com o sublime, pela crítica ao poder tirânico ou pelo drama histórico – *Hernani*, *Marion de Lorme*, *Lucrèce Borgia* – as peças desse período já dão a personagens marginalizados – um bandido, em *Hernani*; uma cortesã, em *Marion de Lorme*; um bufão da corte, em *Le roi s'amuse*; um laçao, em *Ruy Blas* – um papel central na trama. Para uma aproximação com o público popular, note-se, por exemplo, que V. Hugo redige

¹ Confira Hugo (1968).

² Após a Revolução Francesa, os grandes gêneros – tragédia, comédia, ópera – se aproximaram do teatro popular, e os gêneros conhecidos como *bâtards* – vaudeville, melodrama, ópera-cômica – começaram a ganhar espaço. A mistura de gêneros praticada pelo drama romântico não se limita, assim, à mistura entre comédia e tragédia, mas a esses dois gêneros, que com a ópera são entendidos como nobres, juntamente com aqueles denominados *bâtards* (NAUGRETTE, 2016). Em *Cromwell*, a combinação de gêneros faz extrapolar as distinções de gênero, além disso, ao escrever um teatro destinado à leitura, V. Hugo, como já faziam outros autores de sua época, garante que seu drama histórico fique protegido da censura, uma vez que as peças que vão ao palco, acessíveis a todos, letrados e iletrados, estão sujeitas a inspeções mais rigorosas. Salienta-se que muitos autores da cena histórica desviavam-se de práticas estabelecidas na representação contemporânea. “A recusa ao espetáculo vivo é a marca de uma contradição interna, de um paradoxo de abordagem, de uma crise de representação teatral, por um gênero que se vê ainda mimético em sua escrita”, que, no entanto, “não assume o comprometimento necessariamente estético, político e social da performance.” (NAUGRETTE, 2001, p. 7-8). Todas as traduções são de nossa autoria.

³ Confira Hugo (1963).

Lucrèce Borgia em prosa e em três atos e dá a *Ruy Blas*, além de tragédia e comédia, características de melodrama. Essa composição de gêneros e formas, defendida no prefácio de *Cromwell*, aparece em suas outras peças do período, de maneira mais ou menos acentuada.

Mais adiante, em sua carreira, este propósito de criar um espaço de representação cada vez mais vigoroso para a realidade social e suas figuras populares vai ser renovado por uma criação teatral que se denominará *Théâtre en Liberté*, dentro da qual os limites de gênero e códigos poéticos também estarão problematizados.

*Théâtre en liberté*⁴ forma uma coletânea de peças, também conhecida por ser sua produção teatral de exílio, escrita entre 1865 e 1869, quando então o escritor se encontra em Guernesay, após o golpe de Estado, que ocorre em dezembro de 1851. O imperador, que comanda a França num período de importante expansão econômica e industrial do país, é execrado por exercer uma brutal censura e perseguição aos autores e artistas que desafiavam o regime, particularmente em sua fase inicial mais autoritária. Napoleão III será também combatido e desprezado por V. Hugo, conforme este já manifesta no cáustico título de seu panfleto, *Napoléon le petit*, de 1852, ano em que não apenas o escritor estava banido da França como toda a sua literatura havia sido interdita pela censura pelo menos até 1867, quando *Hernani* volta aos palcos. As peças que compunham o *Théâtre en liberté* estavam, portanto, destinadas a não serem levadas à representação, encontrando-se fora de uma perspectiva de encenação naquele momento.

Mas não apenas a censura de Napoleão III parece ter inviabilizado a montagem das peças por tão longo tempo. Para além da interdição e do exílio de V. Hugo, durante o segundo império, é possível que o estranhamento diante de sua proposta cênica, que envolve notadamente a plasticidade (visual e sonora) das obras, entre outros elementos, tenha sido um obstáculo para o acolhimento das peças. As realizações se farão ao longo do século XX. *Mangeront-ils ?*, por exemplo, teve sua primeira representação somente em 1907, no Théâtre Royal du Parc, em Bruxelas. E em torno dos anos 1960, abre-se um período em que os textos do *Théâtre en liberté* são redescobertos e montados por grupos de teatro brechtianos, os quais propõem caminhos de leitura de peças como *Mangeront-ils?*, esta marcada pelo maravilhoso e por acentuado simbolismo.

Embora seja claro para muitos comentadores o fato de que a liberdade de versificação existente em *Théâtre en liberté* bastaria para justificar a referência à

⁴ Confira Hugo (2022).

liberdade que encontramos no título, parece evidente também que uma extensa gama de inovações formais concretiza este espírito de liberdade reivindicado. Assim, sem esquecer que *liberté* remete com ironia à situação do escritor, desterrado e censurado, as comédias e dramas, escritos em verso e prosa, radicalizam os procedimentos de combinação de gêneros teatrais. Além disso, outros aspectos vão reforçar ainda mais as distâncias dessas peças para com a literatura classicizante, como é o caso das dissonâncias poéticas que marcam alguns dos textos, bem como é o caso da singularidade dos registros linguísticos e referências históricas que constituem essas peças de V. Hugo. Não é nosso objetivo aqui tratar da heterogeneidade poética ou genérica do *Théâtre en liberté*, e é certo que mencionar tão somente uma mistura de formas dramáticas esclarece muito pouco sobre o seu caráter inventivo e arrojado. Mas, para deixarmos uma nota a respeito, ficamos com a descrição que S. Desvignes oferece sobre a concentração de modos dramáticos, levada às últimas consequências para a recepção da época, produzindo uma confluência tensa e liberadora.

Le paradoxe de l'ubiquité du Théâtre en liberté ne s'arrête pas au constat de pièces explorant non sans distance critique tous les types d'écriture dramatique contemporain et exigeant tous les types de théâtres pour contester leurs divisions, leurs logiques et les attentes de leurs public (sic). Il est aussi et surtout constitué de la contradiction au moins apparente qui consiste à programmer une occupation globale du théâtre contemporain mais à ne faire jouer aucune pièce : l'ubiquité visée du Théâtre en liberté se complique d'une atopie effective. Ce théâtre aux enjeux embrassant toutes les dimensions de l'activité théâtrale contemporaine vit en effet son usage collectif repoussé sine die et remplacé par la lecture individuelle ou limitée au cercle des amis. Le Théâtre en liberté apparaît ainsi libérateur, esthétiquement et idéologiquement et, simultanément, condamné au silence. Ces pièces, dans leur ubiquité positionnelle et leur intergénéricité, dans la diversité des pratiques théâtrales qu'elles requièrent, disent la liberté du génie envers les contraintes du théâtre contemporain. (DESVIGNES, 2015, p. 109-110).

É sinuosa a evolução do projeto de escrita desta coletânea concebida na maturidade do poeta sexagenário. Houve alterações consideráveis neste percurso: alguns textos poéticos passaram a integrar outras publicações como é o caso de *Welf*, inserida posteriormente em *Légende des siècles*, ou *Torquemada*, publicada isoladamente. E permanecem ainda incertezas sobre esse conjunto de textos dispersos que não permite uma unanimidade em relação às edições que se

estabeleceram. *La Grand'mère, L'Épée, Mangeront-ils?, Sur la lisière d'un bois, Les Gueux, Être aimé, La Forêt mouillée, Mille francs de récompense e L'Intervention* são alguns dos títulos deste agrupamento, que pode ser visto com cortes ou sob diferentes rubricas, segundo as edições consultadas.

Por fim, é possível captarmos na base desta produção dramatúrgica os ecos do apelo que o autor fizera um pouco antes em *W. Shakespeare*, ensaio de 1864. Neste texto, em sua conclusão exortativa, V. Hugo lembra do compromisso histórico de sua geração, formada por herdeiros da Revolução Francesa, e a convoca a encarar a criação literária como ato filosófico e como ação de continuidade revolucionária. Diz ele em um dos capítulos finais, intitulado “*Le dix-neuvième siècle*”:

Les écrivains et les poètes du dix-neuvième siècle ont cette admirable fortune de sortir d'une genèse, d'arriver après une fin de monde, d'accompagner une réapparition de lumière, d'être les organes d'un recommencement. Ceci leur impose des devoirs inconnus à leurs devanciers, des devoirs de réformateurs intentionnels et de civilisateurs directs. Ils ne continuent rien; ils refont tout. À temps nouveaux, devoirs nouveaux [...] Vite, vite, dépêchons, les misérables ont les pieds sur le fer rouge. On a faim, on a soif, on souffre [...] Vite, vite, ô penseurs. Faites respirer le genre humain. Versez l'espérance, versez l'idéal, faites le bien [...] Que rien ne soit perdu. Que pas une force ne s'isole. Tous à la manœuvre! la vaste urgence est là. Plus d'art fainéant. La poésie ouvrière de civilisation, quoi de plus admirable! Le rêveur doit être un pionnier. La strophe doit vouloir. Le beau doit se mettre au service de l'honnête. Je suis le valet de ma conscience. Elle me sonne, j'arrive. Va! je vais. Que voulez-vous de moi, ô vérité, seule majesté de ce monde? (HUGO, 1864, p. 513-514).

Já em 1862, antes mesmo de *W. Shakespeare*, a publicação de *Os Miseráveis*⁵ surge como importantíssimo evento que aprofunda e faz repercutir sua crítica política e social, reiterando o compromisso literário e artístico inadiável de uma arte social. As problemáticas da tirania política e da miséria são repostas agora num contexto de agravamento dos conflitos políticos de uma sociedade em que as estruturas burguesas e capitalistas se consolidam e as condições materiais do povo, cada vez mais pauperizado e segregado, se deterioram. Assinale-se que este debate já havia estabelecido uma importante formulação teórica de contorno sociológico especialmente a partir dos eventos populares revolucionários e dos

⁵ Confira Hugo (1973).

rumos socialistas e republicanos que se vislumbraram a partir de 1848⁶. A construção dos conceitos de povo e burguesia é parte desta discussão e a narrativa dos *Miseráveis* dará um lugar significativo a enunciados políticos sobre a questão⁷.

Numa síntese rápida da questão, lembremos que para V. Hugo a burguesia não possui propriamente um estatuto de classe social nos termos que sustentam a ideia de uma luta de classes (GOERGEN, 2016). Para ele, a burguesia não deve ser separada do povo, este sim concebido como entidade política; contudo, a burguesia ou a classe média se distinguem sem dúvida pelos seus hábitos e valores. Citemos o autor de os *Miseráveis* que, com ênfase e ironia, reitera no romance seu ponto de vista sobre o assunto: “*On a voulu, à tort, faire de la bourgeoisie une classe. La bourgeoisie est tout simplement la portion contentée du peuple. Le bourgeois, c’est l’homme qui a maintenant le temps de s’asseoir. Une chaise n’est pas une caste.*” (HUGO, 1973, p. 421).

Sabemos o quanto a ideia de “povo” assim como a formação de um público na sua relação com a (nova) arte romântica fazem parte das preocupações de V. Hugo. Para ilustrar a dimensão deste problema dentro da concepção literária de V. Hugo, trazemos este enunciado do autor para nosso tema. Assim, em outro lado desta abordagem, ao relacionarmos arte e público popular, resta saber como se faz esta articulação entre o povo e o teatro para o V. Hugo dramaturgo. Sabemos que a resposta atravessa a obra vasta do escritor.

O teatro, arte social por excelência, com repercussão direta sobre a opinião e sobre as massas de espectadores, mostra-se como meio de grande interesse para os românticos materializarem a sua estética e executarem com impacto os seus projetos. Pois é neste espaço fecundo de intervenção que o artista concretiza mais plenamente sua missão de guia da formação intelectual e artística do povo.

Ubersfeld (2001) vem nos esclarecer a propósito do duplo projeto de V. Hugo: o de criar uma arte para o povo e uma arte para a elite, ponderando que um espetáculo para o povo que sirva também à **elite** e que respeite ao mesmo tempo a **dignidade da arte** seria atitude utópica. Se a arte se destina ao povo, é preciso mudar a arte ou o povo. É nessa perspectiva que, segundo ela, o autor modifica as convenções para fazer o povo existir, esse povo que não está definido em sua obra e que precisa de esclarecimento e instrução para que possa se constituir.

⁶ Destacando-se a propósito que, em 1852, é publicado o *18 Brumário de Luís Bonaparte*, no qual Karl Marx faz sua consagrada análise sobre as classes sociais nos eventos ocorridos na França entre 1848 e 1852. Confira Marx (2011).

⁷ “*On sait qu’en juin 1848, devant la confrontation entre le prolétariat parisien et les défenseurs de la République bourgeoise — “première grande bataille entre les deux classes qui divisent la société moderne” selon Marx — Hugo se voit incapable de prendre parti entre ce qu’il perçoit comme deux composantes inséparables d’un même peuple, et refuse donc d’interpréter l’émeute comme l’expression d’un conflit entre deux classes antagonistes.*” (GOERGEN, 2016, p. 5).

O trajeto de construção desta arte vai se mostrar gigantesco. Mas para o escritor infatigável a poesia sempre fala política. Ainda em *W. Shakespeare*, ele vai recolocar os termos da interrogação que fizera em seus prefácios anteriores. “*Que pense Eschyle de l’art pour l’art?*” (HUGO, 1864, p.428). O desafio dessa construção está nas mãos do poeta. Deixamos aqui a fórmula de V. Hugo para orientar nossa análise a seguir. “*On insiste: poésie sociale, poésie humaine, poésie pour le peuple [...] insulter les despotes, [...] savoir qu’il y a des voleurs et des tyrans [...]*” (HUGO, 1864, p. 427).

Mangeront-ils ? : a fome e a tirania

Apresentamos até aqui alguns pontos do contexto de criação do *Théâtre en liberté*. Mencionamos a interdição e o recrudescimento do autoritarismo político no período e o quanto estes escritos dos anos 1860, incluindo ensaios e romance, consolidam o compromisso de uma arte **útil** ou social para V. Hugo ainda dentro do quadro de uma concepção artística romântica, logo após duas decisivas experiências históricas na França, a Revolução de 1848 e o golpe de Estado de 1851.

Ao trazermos a peça *Mangeront-ils ?* para este estudo, colocaremos em relevo o debate na perspectiva da subversão social e política e o papel que os **fracos** (termo de V. Hugo) assumem neste processo, sem deixar de tentar identificar quem são e como se apresentam essas figuras na peça.

Afinal, quais os limites e o horizonte político para os subalternos e marginalizados em *Mangeront-ils ?* e em que perspectiva a comédia reinterpreta este tema caro a Victor Hugo, que é o do povo relegado à miséria e à injustiça do degrado.

Mangeront-ils ? põe em cena três duplas de personagens, o ladrão Aïrolo e a bruxa Zineb; o casal aristocrata de apaixonados Lord Slada e Lady Janet; o rei de Man e seu acompanhante Mess Tityrus.

O casal Lord Slada e Lady Janet decide se abrigar em um claustro para fugir do rei, que persegue a jovem prima Janet para desposá-la. Numa floresta, um claustro, servindo como lugar de refúgio, os mantêm seguros da vingança do monarca ao mesmo tempo em que se apresenta como uma grande armadilha, pois a floresta está envenenada e não há o que comer. Neste lugar, na ilha de Man, se encontram a bruxa Zineb e o ladrão Aïrolo, os dois personagens que vão interferir no curso da história protagonizando uma verdadeira inversão de papéis, a partir dos quais passam a exercer significativo poder e a determinar a

mudança de posição final do temido rei e dos amantes acuados. Serão, portanto, os mediadores de um movimento de rebaixamento e de promoção política.

Os personagens Aïrolo e Zineb, figuras sociais marginalizadas, ocupam um lugar central em *Mangeront-ils*? Eles vivem na floresta onde agem para desfazer a ordem do monarca que se impõe e se movem em simbiose com o ambiente natural, cujos recursos e conhecimento dominam. Articulam entre si sua própria sobrevivência e cada qual a sua maneira contribui para a desmoralização do rei. Ressalte-se que esta aliança se faz mediante a intervenção do maravilhoso: a bruxa, após impedir a execução do ladrão Aïrolo, pouco antes de morrer, lhe transfere sua capacidade de vida centenária. Ela terá, no entanto, como conforto e consolo uma morte que se realiza em seu tempo natural, num cenário povoado pelos elementos, perfumes e sons da floresta. Zineb narra assim sua própria morte, como um fenômeno de evanescência:

ZINEB

*En moi l'obscur trépas ; dehors l'aube vermeille.
Oh ! ce contraste est beau. Pourvu que, loin de tous,
J'agonise en repos. Il est grand, il m'est doux
De mourir en plein jour ; la nuit vient pour moi seule.
Ces vieux arbres en fleur embaument leur aïeule ;
J'amalgame à mes os la terre qui les fit ;
L'ensevelissement des feuilles me suffit ;
Je ne veux pas d'autre ombre et n'ai pas d'autre temple.
Je meurs, les yeux ouverts, dans ce que je contemple. (HUGO, 2002,
p. 397).*

Caracterizados pela generosidade e boa consciência, os dois protagonistas aparecem como seres **transitórios**, atributos que estão em comunicação estreita com a natureza. Está clara a familiaridade de ambos com as leis do lugar e seus perigos. Os personagens voláteis, quase etéreos, estão em consonância com o ambiente e exaltam sua força e mistério. Aïrolo identifica a liberdade com este lugar vital não regulado pelo poder, esta negação da pólis, porém não sem ironia:

AIROLO

*Voyez ce cimetière et ces morts. Que de linge
Mis au sale ! A quoi bon avoir vécu ? Que sert
D'aller, d'aimer, d'agir ? Ce monde est un désert
Où le faux toujours s'offre, où le vrai toujours manque.*

*Vous me direz qu'on peut se faire saltimbanque,
Sans doute, et le plein air est le premier des biens ;
Mais il est fatigant de plaire aux citoyens.
Reste donc la forêt. Tenez, quoique je boude,
J'ai, moi, du genre humain fort peu senti le coude ;
Depuis trente ans, je dors sous l'orme et le tilleul,
Et je vis hors la loi dans la nature, et, seul,
J'erre à travers la grande hamadryade verte.
Eh bien, je sens un joug. Mais la porte est ouverte.
La mort calomniée, oui, c'est la liberté ! (HUGO, 2002, p. 436).*

Embora sua beleza e leis contrastem com os lugares onde reina a humanidade tiranizada, a generosa natureza também é um lugar de exílio e solidão. Nas sendas dos bosques, o ladrão, procurado por suas transgressões, busca escapar de seus perseguidores. Esta é também a situação da bruxa Zineb, que aí se encontra desfalecida e perseguida por seus algozes, sendo salva apenas por Aïrolo de uma morte indigna. Assim, o cenário natural, que evoca primitivamente liberdade e harmonia, assume também as feições dos conflitos humanos: para os jovens amantes há ervas venenosas nele plantadas, para Zineb e Aïrolo trata-se, respectivamente, de um lugar de passagem para a morte ou para a redenção pela sorte e magia.

Zineb, para quem somente a morte conduzirá ao apaziguamento, louva com as seguintes palavras a generosidade do ladrão:

*ZINEB
Je te dois tout, mon fils.*

*AÏROLO
Oui, vous avez raison.
Sans moi, vous étiez prise, et marchiez en prison.
Vous me devez ce bien, le vrai trésor, en somme.
Le seul, la liberté.*

*ZINEB
Plus que cela, jeune homme.
[...]*

*ZINEB
Écoute, je te dois la mort sombre et tranquille.
La mort douce et profonde au fond des bois cléments,*

*Parmi ces rocs sacrés, mystérieux aimants,
Sous les ronces, au pied des chênes, sur la mousse,
Dans la sérénité de l'obscurité douce,
La mort comme les loups et comme les lions.
Je te dois, loin des peurs et des rébellions,
L'évanouissement dans la bonne nature. [...] (HUGO, 2002,
p. 389-390).*

O espaço constitui um dos dispositivos fundamentais da peça. Na floresta se constrói a encruzilhada para o encontro dos personagens e, ao abrigar os amantes em fuga, ela contribui de forma viva com suas propriedades para sinalizar as contradições da intriga. Os traços dos personagens se constituem em relação com a floresta, que está referida e descrita, seja nos diálogos seja nas didascálias. A dimensão espacial é, portanto, decisiva para seguirmos os passos dos protagonistas e construirmos uma leitura simbólica dos elementos que estão em contraponto ou em complemento às ações. Aí se distribuem também as referências marcadas pelo fabuloso e fantasioso – a pluma que garante a vida centenária, o pombo correio trazendo a mensagem do padre, o bosque povoado por plantas envenenadas, etc.

A propósito do espaço e dos objetos que constituem a cena dramática, Anne Ubersfeld (2006) fala de um “realismo naturalista” ao identificar certas características do *Théâtre en liberté*. Segundo a autora, nesse teatro, Victor Hugo se afasta da perspectiva romântica inaugurando uma escrita “quase naturalista”. As didascálias do espaço e dos objetos que os constituem têm papel chave no *Théâtre en Liberté*.

Par rapport à une pièce naturaliste, [...] il n'y a pratiquement aucune didascalie concernant le costume, cet élément décisif du visuel naturaliste. Ensuite le choix des objets n'est pas le choix habituel [...] Il s'agit d'objets imprévus, étranges, comme la plume-fétiche de Mangeront-ils ? [...] Tout se passe comme s'il s'agissait d'une pièce quasi-naturaliste, où le concret a un double rôle à la fois ironique et politique; le concret est ici le présent d'une société que l'on doit montrer jusque dans le détail [...] Dans leurs sentiments, y compris l'amour et le mariage, non seulement dans L'Intervention ou Mille Francs de récompense, mais dans Mangeront-ils? avec l'extraordinaire métaphore à la fois concrète et sociale de la nourriture, du concret symbolique de la diète imposée par le pouvoir tyrannique, et de la barque, évasion dans l'utopie. (UBERSFELD, 2006, grifo da autora).

Assim, a constituição do espaço (uma floresta – seus ciclos e segredos – dentro de uma ilha) na construção dramaturgica de *Mangeront-ils ?* agudiza os impasses. Ela não funciona como mero pano de fundo, mas serve para intensificar os ecos, as cores ou sombras dos atributos da magia e da astúcia para fazer fluir a ação rumo à situação final de regeneração. Os elementos se orientam pela transfiguração, na direção **subversiva** que propõe a peça. A bruxa e o bandido, em suas longas réplicas, e frequentemente de forma escrachada, verbalizam as condições particulares que os condenaram ao banimento social e obtêm o domínio da situação, subordinando gradualmente o rei e viabilizando o triunfo do amor e a reviravolta do poder.

Em *Mangeront-ils?* a ótica de leitura de Hugo sobre um mundo no qual os despossuídos devem enfrentar a tirania constituída é a sátira. Outra estratégia de humor é a caracterização do rei como um homem aviltado por suas superstições e pelo medo da morte, qualidades incompatíveis com o estatuto de um soberano. Embora descrente dos poderes da religião, o rei mostra-se temente à palavra da bruxa Zineb que o trapaceia dizendo-lhe que sua morte estará condicionada à do primeiro sujeito com quem cruzará (Aïrolo). Mess Tityrus, o acompanhante, ajuda na trapaça contra o rei – é ele quem atenta Aïrolo sobre as crenças do monarca:

MESS TITYRUS,

bas à Aïrolo.

Tu ne peux pas mourir. Il faut qu'il t'en empêche.

Pendu, qu'il te détache, et, noyé, qu'il te pêche.

À part.

Ça m'amuse.

[...]

MESS TITYRUS,

à part, se frottant les mains.

Que le roi, qui si longtemps goûté

Du despotisme, goûte aujourd'hui du despote. (HUGO, 2002, p. 432).

Se faz assim o jogo de medo e submissão voluntária do rei para com as vontades do bandido. O rei abdica, os nobres esposos vão assumir o trono, e Aïrolo se estabelece manobrando os fios deste enredo.

O título *Mangeront-ils?*, que substituíra o inicial, “A morte da bruxa”, nos dá a chave para a questão central da peça. A pergunta alude tanto a uma ironia presente na ação dramática quanto à injustiça social que nos lança propriamente para fora da intriga. O sujeito da interrogação “eles comerão?” se refere, num primeiro plano, ao jovem casal nobre em fuga que temporariamente passa fome e vai ser socorrido pelo ladrão Aïrolo, mas, em um plano maior, a interrogação de Victor Hugo nos remete à fome concreta dos miseráveis como problema social a ser enfrentado e corrigido pelos poderosos.

A temática da fome perpassa o texto. O casal só interrompe seu arrebatamento amoroso para pedir comida. A floresta não dá frutos. E mais de uma vez o tema surge pelo viés da alternância, fome de amor x fome de comida, coração x estômago. Aïrolo faz o comentário:

AIROLO

*Quelqu'un qui vous voit rayonner.
Vrai, c'est le paradis de s'aimer de la sorte,
Mais toutefois un peu de nourriture importe ;
Vous êtes, j'en conviens, deux anges, mais aussi
Deux estomacs ; daignez me concéder ceci.
Paradis, mais terrestre. Adam voudrait, en somme,
— Pardon ! — sa côtelette ; Eve voudrait sa pomme.
Aimer est bon, manger est doux. Donc, tolérez,
Pendant que vous rêvez et que vous soupirez,
Que moi, l'habitue de la forêt voisine,
L'homme froid, je m'occupe ici de la cuisine. (HUGO, 2002,
p. 376).*

Além disso, um banquete à altura da corte é organizado pelo rei como um deboche aos que passam fome. É Aïrolo quem faz com que ele seja servido a todos.

O desenlace da peça sugere, pela voz do ladrão Aïrolo, que a manutenção da felicidade comum e da estabilidade da ordem vai depender do compromisso do jovem rei recém-entronizado em extinguir a fome de seu povo. É Aïrolo, nos últimos versos da peça, quem adverte sobre as condições para a permanência do jovem rei no trono.

AIROLO

*Vous, vous allez régner à votre tour. Enfin,
Soit. Mais souvenez-vous que vous avez eu faim. (HUGO, 2002,
p. 452).*

Nota-se facilmente que o grotesco⁸, proclamado por Victor Hugo, está vivo em *Mangeront-ils ?*. Ele vai estruturar para o leitor-espectador a visualização de um reverso das aparências e de formas sedimentadas socialmente. O recurso do grotesco opera, no plano das ações, a reversibilidade das coisas. As figuras marginalizadas vão atuar à perfeição como mediadoras no processo de transformação política em *Mangeront-ils ?*. Estabelecendo no poder uma nobreza rejuvenescida e legitimada em sua reivindicação amorosa, V. Hugo produz a inversão dentro das formas dominantes de poder, e, pela via do maravilhoso, reinveste na ironia para tratar novamente de seus grandes temas, a miséria e a tirania do poder monárquico.

A propósito do quadro convencional da comédia⁹, não é demais lembrar que, mesmo em sua vocação crítica, ele se estrutura em torno de uma desordem ou inversão de papéis e prevê preferencialmente um desfecho feliz. *Mangeront-ils ?* estabelece uma crítica social e política partindo deste modelo. No entanto, V. Hugo parece ir muito além nesta aposta, em sua dramaturgia de exílio, com o revigoramento considerável de algumas de suas formas (a figura de um rei dentro da comédia, a presença do maravilhoso, etc.), produzindo uma sátira viva para redesenhar o desafio da mudança social.

Considerações finais

A esta nossa análise sobre os traços dramaturgicos do *Théâtre en liberté* cabe ainda trazer algumas conclusões sobre diferentes aspectos do teatro de V. Hugo que certos estudos têm elucidado. É o caso notadamente da investigação de Guy Rosa (1992), que faz um exame minucioso da versificação em peças do segundo teatro de Hugo; do trabalho do medievalista Jean Maurice (2005), que recupera o estatuto da língua e das referências à Idade Média no referido teatro de Hugo; e, por fim, do estudo de Stéphane Desvignes (2015), que se debruça sobre o utópico em *Mangeront-ils ?*. Temos, em suma, nesses estudos uma convergência

⁸ Uma definição geral do termo pode ainda nos auxiliar neste entendimento sobre o grotesco. “*Dans l’action, le grotesque résulte de la juxtaposition oxymorique des grands personnages et des actions vulgaires. Quant au comique-grotesque, il est de nature particulière : non pas, comme on croit, juxtaposition du comique et du tragique, mais intrication et réversibilité du rire et de la mort; le comique provient alors de la destruction et y renvoie impitoyablement.*” (UBERSFELD, 1996, p. 53, grifo do autor).

⁹ Ressaltamos alguns traços do gênero para nossa referência. “[...] *la comédie vit de l’idée soudaine, des changements de rythme, du hasard et de l’invention dramaturgique et scénique. Cela ne signifie pas toutefois que la comédie bafoue toujours l’ordre et les valeurs de la société où elle opère; en fait si les institutions sont menacées par le travers comique du héros, la conclusion se charge de rappeler ce dernier à l’ordre, parfois avec l’amertume, et de le réintégrer à la norme sociale dominante (la tartuferie, le compromis etc.)*.” (DEMOUGIN, 1994, p. 353).

ao se constatar o aprofundamento de uma ruptura com as formas clássicas e de um empenho de V. Hugo por uma complexificação de sua estética romântica. Nesse sentido, um apagamento e/ou um embaralhamento consideráveis dos registros de identificação dos sistemas poéticos, linguísticos ou históricos podem ser verificados. Vejamos muito sucintamente algumas dessas conclusões:

1 - Observa-se uma proliferação de quebras e irregularidades na versificação hugoana. 2 - O uso de referências medievais se apresenta preferencialmente como esboço sem chegar a consolidar unidades propriamente de identidade histórica. 3 - Quanto ao caráter utópico, o dramaturgo não parece elaborar uma ordem ou modelo utópico a ser atingido, mas propõe, antes, uma prática utópica¹⁰.

Esse esquemático recenseamento crítico aponta para conclusões que reconhecem em boa medida uma progressiva **desidentificação** histórica e psicológica dos personagens. No caso específico de *Mangeront-ils?* estamos lá num universo fantasioso com tonalidades de fábula, gênero que tende em princípio a desconsiderar as marcas realistas. *Théâtre en liberté*, em sua diversidade, explora de modo crítico as formas dramáticas contemporâneas. Hugo, ao se servir de vários gêneros do teatro (tragédia, comédias tristes, burlescas, melodrama, etc.) contesta sua lógica e limites, pondo em causa a expectativa e o gosto de seu público neste que foi seu segundo investimento teatral de fôlego, cujo projeto, diga-se por fim, previa uma longa publicação em série, sendo que a primeira, formada entre outras comédias por *Mangeront-ils?*, receberia o título eloquente de... *La Puissance des faibles*.

THÉÂTRE EN LIBERTÉ AND THE TYRANNY OF HUNGER IN VICTOR HUGO'S PLAY MANGERONT-ILS?

ABSTRACT: *In Théâtre en liberté, a collection of plays written from 1865 to 1869, Victor Hugo revitalizes his representation of the poor and marginalized that marked his earlier plays and perseveres in his criticism of the powers of the monarchical authority. V. Hugo, in exile during Napoleon III's rule, constructs a second phase of his dramaturgical project. This paper presents some elements of the historical and artistic context of such a project, highlighting aspects that relate to V. Hugo's social art, which depicts the people and the social injustices that consolidated in the second half of the 19th century. Our analysis of Mangeront-ils? reveals the*

¹⁰ As peças do *Théâtre en Liberté* não são utópicas no sentido de darem palco a uma composição de mundo ideal. A utopia fica a cargo dos dispositivos dramaturgicos, poéticos, cênicos, que corroboram para uma utopia teatral. É através desse teatro atópico – sem lugar – que faz parte de um exílio factual e simbólico, que Hugo vai interrogar a legitimidade não só estética, mas também política e social do fazer teatral (DESVIGNES, 2015).

Théâtre en liberté e a tirania da fome na peça Mangeront-ils ?, de Victor Hugo

theatrical procedures particular to a satirical comedy that portrays the role of the oppressed in a possible reversion of the state of misery and monarchical tyranny. We verify, secondarily, how the author's formal innovations distance it from classical theatre's genres and contemporary forms of theatre but also dialogue with them.

KEYWORDS: Victor Hugo. Theatre. Exile. Social criticism. Mangeront-ils?

REFERÊNCIAS

DEMOUGIN J. (org.). **Dictionnaires des littératures française et étrangères**. Paris : Larousse, 1994.

DESIGNES, S. Pratiques utopiques du Théâtre en liberté. **Tropics**, Saint-Denis, n.2, p.105-123, 2015. Disponível em: <https://iut.univ-reunion.fr/fileadmin/Fichiers/tropics/Numero2/I-Utopie/07-Desvignes.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2022.

GOERGEN, M. Fonctions de la lutte des classes dans Les Misérables. **Nineteenth-Century French Studies**, Nebraska, n.45, v.1-2, p. 33-48, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1353/nfc.2016.0015>. Acesso em: 20 maio 2022.

HUGO, V. **Le théâtre en liberté**. Édition présentée, établie et annotée par Arnaud Laster. Paris : Gallimard, 2002.

HUGO, V. **Les Misérables**. Texte présenté et ammoté par Yves Gohin, Maître de conférences à l'Université de Paris VII. Paris : Gallimard, 1973.

HUGO, V. **Préface de Cromwell**. Édition de Anne Ubersfeld. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.

HUGO, V. **Théâtre complet**. Préface par Roland Purnal, édition établie et annotée par J.-J. Thierry et Josette Méléze. Paris : Gallimard, 1963.

HUGO, V. **William Shakespeare**. Paris : A. Lacroix, Verboeckhoven et C°, éditeurs, 1864. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9680559t/f443.item.texteImage>. Acesso em: 20 maio 2022.

MAURICE, J. Langue et signes du Moyen-Âge dans Mangeront-ils ? et dans Welf castellan d'Osbor. *In* : VICTOR HUGO ET LA LANGUE, Paris, 2005. **Actes du colloque de Cerisy**. Paris : Editions Bréal, 2005. Disponível em: <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/Hugo%20et%20la%20langue/Maurice.pdf>. Acesso em: mai. 2022.

MARX, K. **18 brumario de Luis Bonaparte**. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

NAUGRETTE, F. **Le théâtre de Victor Hugo**. Lausanne : Ides et Calendes, 2016.

NAUGRETTE, F. Publier Cromwell et sa Préface : une provocation fondatrice. In: COLLOQUE « IMPOSSIBLES THÉÂTRES », Grenoble, 2001. Disponible em: <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/DOC/02-03-08Naugrette.pdf>. Acesso em: 20 maio 2022.

ROSA, G. **Vers brisé, comédies cassées** : sur l'emploi du vers dans 'second théâtre' de V. Hugo. Communication au Groupe Hugo du 11 avril 1992. Disponible em: <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/92-04-11rosa.htm>. Acesso em: 20 mai. 2022.

UBESFELD, A. **Le Théâtre en Liberté et le "réalisme naturaliste"**. Communication au Groupe Hugo du 21 janvier 2006. Groupe Hugo, 2006. Disponible em: <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/06-01-21Ubersfeld.htm>. Acesso em: mai. 2022.

UBERSFELD, A. **Le roi et le bouffon** : étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839. Paris : Librairie J. Corti, 2001.

UBESFELD, A. **Les termes clés de l'analyse du théâtre**. Paris : Éditions du Seuil, 1996.



LES MISÉRABLES: A EXPRESSIVIDADE VISUAL COMO RECURSO SEMIÓTICO DE SIGNIFICAÇÃO NA MÍDIA MANGÁ

Danielle Alves da ROCHA*
Ana Luiza RAMAZZINA-GHIRARDI**

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo analisar a relação entre o uso de elementos multimodais e a construção de sentido no mangá *Les Misérables* (2015) de Takahiro Arai, volume 1, adaptado da obra homônima de Victor Hugo. A partir da seleção de excertos da nova mídia, será observado como a personagem principal, Jean Valjean, evidencia sua tragédia pessoal por meio da expressividade visual na referida obra. Além disso, serão investigados os percursos da construção e da retórica emocional presentes na interação da expressividade visual, do momento em que a personagem é apresentada na narrativa até o seu período prisional. A análise terá como principais elementos de fundamentação a teoria da expressividade visual de Lechenaut (2013), as concepções teóricas de intermedialidade segundo Elleström (2017) e os estudos de Groensteen (2017) e Sigal (2006) sobre construção da linguagem dos quadrinhos e do mangá.

PALAVRAS-CHAVE: Intermedialidade. Multimodalidade. Expressividade Visual. Mangá. *Les Misérables*.

* Mestre em Letras. UNIFESP - Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Guarulhos - SP - Brasil. 07252-312 - danirocha.lettras@gmail.com. Desenvolveu pesquisa sobre as relações intermidiáticas entre o romance *Os miseráveis*, de Victor Hugo e o mangá homônimo, de Takahiro Arai (2015), com financiamento FAPESP, processo 19/02228-5, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

** UNIFESP - Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Professora associada e credenciada no Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras. Guarulhos - SP - Brasil. 07252-312 - ramazzina@unifesp.br. É líder do grupo de pesquisa Língua e Literatura: interdisciplinaridade e docência (CNPq) e membro do grupo de pesquisa Intermedialidade: Literatura, Artes e Mídia (ANPOLL). Sua pesquisa recente centra no impacto dos conceitos de intermedialidade e multimodalidade sobre noções tradicionais de linguagem e literatura. É autora, entre outras obras, de *Intermedialidade: uma introdução* (Contexto, 2022).

Considerações iniciais

Linguagem e literatura se articulam e se desenvolvem em constante renovação que traduz a sociedade na qual estão inseridas, revelando necessidades, aflições, desejos, corrupções etc. Constantemente, novas tecnologias surgem e influenciam de forma direta as interações sociais, como destaca Dionísio (2011). Assim, faz-se necessário analisar, ampliar e rever conceitos no campo dos estudos das relações humanas e na construção de sentido no processo textual, principalmente aqueles que envolvem diversos **modos** e **modalidades** (ELLESTROM, 2017).

Diferentes formas de **letramento**, adquiridas formal ou informalmente, capacitam o ser humano para atribuir sentido às diversas mensagens providas de fontes variadas de linguagem. Para que novos produtos advindos da renovação de sentido e da adaptação de antigos meios de comunicação sejam incorporados ao repertório enciclopédico da sociedade contemporânea, é preciso que haja um constante letramento do indivíduo que circula em sociedade. Para Dionísio (2011), o conceito de **letramento** tem que ser revisto, uma vez que a ele se incorporou, de forma exponencial, múltiplos **modais** e **modalidades semióticas** nas mensagens. Com a perspectiva de novos produtos que articulam de diferentes modos para criar significado, o conceito de letramento é incrementado com novas perspectivas resultando em um multiletramento. Ao analisar como a expressividade visual pode renovar o significado na adaptação de *Les misérables* para o mangá, o leitor/receptor se torna peça relevante neste fenômeno que busca analisar o impacto da formulação de sentido em um produto multimodal.

A linguagem e suas diversas formas são adquiridas pelo ser humano no convívio e desenvolvimento social. Ao pensar em contexto e interação entre sujeitos, a reflexão sobre mídias como HQ e Mangá (quadrinhos japoneses) não é diferente. Cada um desses produtos de mídia está inserido em uma sociedade distinta e reflete seu código simbólico. Bouissou (2014) aponta que mesmo que o Japão tenha se apropriado de elementos dos quadrinhos ocidentais importando sua estrutura visual, há neste país uma forte e rica tradição de uma narrativa gráfica que transpassa toda a sua cultura, desde a Era Edo (1603-1867) passando pela Era Meiji (1868-1912).

Assim, ao observar a evolução histórica do mangá, percebe-se que grande parte de suas características vem da sua própria cultura.

Ainda muito marcados pelo modelo dos quadrinhos americanos, os quadrinhos japoneses se distinguem por certos aspectos de seu modo de produção e de sua

temática. No entanto, este “mangá” ainda não é aquele que conhecemos. Para se tornar este produto que hoje inunda o mercado mundial, será necessário um traumatismo cataclísmico que marcou indelevelmente o inconsciente coletivo do povo japonês, sete anos de ocupação americana, alguns criadores brilhantes e incessantes inovações na produção e comercialização de editores (BOUISSOU, 2014, p.58-59, tradução nossa)¹.

Bouissou (2014) aponta ainda que o mangá está extremamente enraizado na cultura, estética e sistema de valores japoneses, refletindo assim a alma e a história do Japão. O autor acrescenta que os mangakás (desenhistas de mangá) apropriam-se de expressões gráficas, segundo a necessidade e os objetivos que desejam expressar; eles selecionam características específicas e as amplificam em desenhos, sendo que o conjunto de símbolos, grafismos e expressões gráficas provêm de outras Eras japonesas que nunca foram extintas da sociedade.

Observando esta premissa, o presente artigo busca analisar como ocorrem as relações entre elementos multimodais na mídia² mangá, *Les misérables*, de Takahiro Arai³, verificando como as articulações entre os modos e modalidade semiótica (ELLESTRÖM, 2017) contribuem para a construção de sentido. A análise será fundamentada nas concepções teóricas sobre Multimodalidade, Midialidade e Intermidialidade de Elleström (2017), Linguagem dos quadrinhos e do mangá de Groensteen (1991, 2011 e 2017), Barbieri (2017), Cagnin (2015), Chinen (2013), Lopes (2010) e no grafo léxico do mangá de Sigal (2006). Por fim, estes conceitos serão articulados com o da expressividade visual⁴ de Leuchenaute (2013) e a retórica da emoção de Groensteen (2011) para efetuar a análise proposta neste artigo. Ao analisar e compreender como diferentes modais constroem o sentido nesta mídia que renova o significado da obra fonte, este artigo pretende colaborar para o multiletramento do leitor contemporâneo

¹ “Encore très marquée par le modèle des comics américains, la bande dessinée nipponne s’en distingue pourtant déjà par certains aspects de son mode de production et de sa thématique. Pourtant, ce ‘manga’ n’est pas encore celui que nous connaissons. Pour qu’il devienne ce produit qui inonde aujourd’hui le marché mondial, il faudra un traumatisme cataclysmique qui a marqué de manière indélébile l’inconscient collectif du peuple japonais, sept années d’occupation américaine, quelques créateurs de génie et d’incessantes innovations en matière de productions et de marketing de la part des éditeurs.” (BOUISSOU, 2014, p.58-59).

² A mídia é um conceito da abordagem teórica da Midialidade e Intermidialidade, refere-se a toda produção humana que aciona “sistemas semióticos distintos” (DINIZ, 1998, p. 42) para comunicar-se; pode-se considerar mídias os romances, HQs, mangás, pinturas em paredes, pinturas em cerâmicas, peças de teatros, músicas etc. Elleström (2017) define a mídia como um meio e um espaço de comunicação intermediário da comunicação.

³ As imagens que são analisadas neste artigo podem ser observadas no volume 1 que está disponível em Arai (2021).

⁴ *Expressivité visuelle* (LECHENAUTE, 2013).

em seu percurso na recepção de produtos que articulam diferentes elementos multimodais.

***Les Misérables* – uma obra diversamente adaptada**

O romance *Les Misérables*⁵ de Victor Hugo, publicado em 1862, é considerado um primor e um referencial canônico para a literatura francesa e mundial. A obra foi um grande sucesso em sua época de lançamento, tendo uma vendagem extremamente alta. O romance ganhou muito prestígio, não somente pelo seu sucesso financeiro, mas pela sua qualidade literária, consagrando-se uma obra canônica e de grande referencial de qualidade (PAIVA, 2017).

Victor Hugo iniciou a escrita do romance em 1845 e a finalizou, após quase vinte anos de trabalho, em 1862. *Os Miseráveis*⁶ narra a história de Jean Valjean, um homem preso por roubar um pão para alimentar seus sobrinhos. Sua sentença de prisão é aumentada a cada tentativa de fuga, fato que o leva a ficar dezenove anos preso. Ao sair do regime prisional, animalizado, hostilizado e visto como um grande perigo para a sociedade, Jean vaga pela França tentando encontrar um lugar para repousar e se alimentar. Sua busca se torna mais e mais difícil devido ao documento que agora é obrigado a apresentar para se identificar: um Passaporte Amarelo – uma certidão que atesta o tempo que ficou preso, indicando que ainda está em condicional. Jean Valjean consegue, finalmente, mudar o rumo de seu percurso a partir de seu encontro com o bispo Benvindo e a perspectiva de uma nova vida.

Em razão da sua notoriedade, como ressalta Paiva (2017), o romance *Les Misérables* teve diversas adaptações; a primeira, em 1864, para uma peça de teatro apresentada em Bruxelas, escrita e adaptada pelo próprio Victor Hugo, em co-autoria com seu filho, Charles Hugo. Em seguida, como a autora destaca, houve a primeira montagem internacional da peça nos Estados Unidos. Segundo Paiva (2017), o romance teve adaptações para o cinema mudo, cinema falado, teatro, animações musicais etc.

No campo da HQ, o romance *Les Misérables* teve diversas adaptações incluindo uma versão publicada em 2010, *Les misérables de Victor HUGO: les incontournables de la littérature en BD*⁷, em dois volumes, pela editora Glénat,

⁵ Confira Hugo (1979).

⁶ Tradução oficial de *Les Misérables* no Brasil.

⁷ Publicado no Brasil como *Os Miseráveis - Clássicos da Literatura Em Quadrinhos* pela L&PM em 2016. Confira Hugo (2016).

Les misérables: a expressividade visual como recurso semiótico de significação na mídia mangá

com roteiro adaptado em francês de Daniel Bardet, ilustração de Bernad Capo, e cores de Arnaude Boutle⁸.

Ainda merecem destaque algumas publicações em mangá, como *Manga Classics: Les Misérables* da editora Udon de SunNeko Lee, Crystal Chan e Morpheus Studios⁹; a versão de *Les Misérables* NED, de Variety Artworks, da editora Soleil, publicada em 2017¹⁰ e a versão selecionada para este artigo, a de Takahiro Arai, publicada pela Éditions Kurokawa em oito volumes, de 2015 a 2017¹¹. Esta adaptação foi traduzida do japonês para o francês por Nesrime Mezouane. A versão original deste mangá foi publicada pela editora japonesa Shogakukan.

Mangá – os quadrinhos japoneses

Segundo o dicionário Houaiss, mangá significa “história em quadrinhos em versão japonesa” ou “o estilo próprio do seu desenho.” Lechenaut (2013, p. 6) indica que o termo *mangá* foi utilizado pela primeira vez em 1814 pelo pintor Hokusai Katsushika para denominar seu trabalho. O termo é definido no dicionário francês como um “esboço rápido”¹² ou uma “imagem grotesca”¹³. Hoje, o termo “mangá” está associado aos quadrinhos japoneses, tanto na França como em todo o mundo, inclusive no Brasil. Chinen afirma que

Mangá, em japonês é o termo que abrange uma ampla gama de formas de ilustrações de caráter de entretenimento e lazer, o que comporta caricatura, charges e ilustrações cômicas, nos últimos anos. Porém, a palavra mangá está mais identificada como as histórias em quadrinhos em “estilo” japonês (CHINEN, 2013, p. 6).

Mesmo com uma diversidade de estilos resultantes dos traços únicos que cada artista atribui para a construção da sua narrativa, Chinen ressalta que o estilo mais associado ao mangá é “[...] o de figuras humanas esbeltas, longilíneas, de olhos grandes e brilhantes [...]” (CHINEN, 2013, p. 8). A obra do consagrado autor de

⁸ Confira Bardet (2010).

⁹ Confira Lee (2016).

¹⁰ Confira Variety (2017).

¹¹ Confira Arai (2015-2017).

¹² No texto de Lechenaut (2013, p. 06) encontra-se a expressão “*esquisse rapide*”.

¹³ Originalmente “*image dérisoire*” no texto de Lechenaut (2013, p. 06).

mangá, Osamu Tezuka¹⁴, ajudou a difundir essas características dos quadrinhos japoneses que se tornaram reconhecidas em todo o mundo. Entretanto, há uma pluralidade de estilos no Japão, resultado de uma produção diversificada de vários artistas, como destaca Chinen. Segundo o autor (2013), os desenhistas têm cada um a sua maneira de representar seus personagens e as situações características do Japão, sempre articulando a linguagem do mangá para constituir a sua narrativa de um modo singular.

Os mangás, assim como as HQs ocidentais, são constituídos com balões, texto verbal, ilustrações, linhas cinéticas, recordatórios, quadros, narrativas sequenciais etc. Apesar de estas duas mídias acionarem a linguagem dos quadrinhos para desenvolver suas narrações e narrativas, cada uma tem suas próprias características influenciadas pela cultura, ética, questões políticas, estética que permeiam a sociedade da qual fazem parte.

Por articular elementos tão diversos (desenhos, ilustrações, textos, traços, hachuras, balões etc.), as HQs ocidentais e o mangá são considerados mídias multimodais. Em seu interior, a construção de sentido deriva das interações destes elementos diversos e a significação se produz devido à relação estabelecida por uma designação social de um significado e um modal. Os estilos culturais presentes em cada lógica interna social estabelecem um estilo diversificado para cada um dos desenhos, como ressalta Cohn (2008, p.2). Em razão desta particularidade, o mangá e as HQs ocidentais possuem um sistema de linguagem visual único.

Fredereik Schodt (1996, p.26 apud COHN, 2008), afirma que os mangás são mais que uma linguagem, transcendem a relação entre as páginas e os quadros, possuem uma gramática única que é regida por suas próprias regras, tornando a linguagem do mangá impossível de ser indissociada.

Intermedialidade, Multimodalidade e Modalidade Semiótica

A indissociação entre os modos semióticos é uma característica das mídias e gêneros multimodais, e se torna perceptível de forma relevante na articulação de elementos proposta nas HQs ocidentais e nos mangás. Ao ler um quadrinho, segundo Boutin (2012, p. 40-41), é necessário decifrar, interpretar e assimilar, uma vez que o processo envolve a leitura do texto e da imagem, dos sons, gestos, da estruturação da *mise en scène*. Para melhor compreender o modo como o mangá *Les misérables* estrutura a trajetória de Jean Valjean, será feita uma reflexão sobre a

¹⁴ Mangaká influente no Japão e no mundo. É considerado em seu país o “pai do mangá moderno.” Viveu entre 1928 e 1989.

construção de sentido no percurso da personagem a partir da relação entre modos e modalidades semióticas presentes nesta mídia. Nessa análise, o leitor/receptor é tomado como parte integrante para a construção de sentido da sequência narrativa do mangá em função do desenvolvimento de seu multiletramento.

Para compreender o processo de construção de sentido na nova mídia, será abordada a multimodalidade¹⁵ dentro das concepções teóricas da Midialidade e Intermedialidade¹⁶ proposta por Elleström (2017, p.58). Segundo Ramazzina-Ghirardi (2022), ao tomar intermedialidade como categoria analítica, é preciso “[...] estar atento para novas relações entre diferentes práticas artísticas, culturais, configurações e produtos materiais, bem como para o papel da recepção na configuração dessas relações.” (RAMAZZINA-GHIRARDI, 2022, p.20). Para melhor compreender essas relações, Elleström (2017, p.58) propõe quatro modalidades constituintes que são “[...] fundamentos essenciais de todas as mídias, sem as quais a midialidade não pode ser compreendida” e que colaboram para entender o funcionamento interno de uma mídia. A **modalidade material**, a forma pela qual a mídia se materializa, no *corpus* deste artigo, é representada pelo mangá impresso.

A **modalidade sensorial**, segundo Elleström (2017, p. 62), está ligada à percepção da “interface presente na mídia”, logo acionam-se os atos físicos e mentais, uma captação que ocorre por um ou mais dos sentidos humanos, sem os quais seria impossível perceber e construir sentidos. No mangá, é possível perceber a **modalidade sensorial** pelo sentido do tato e da visão.

A **modalidade espaçotemporal** (ELLESTRÖM, 2017, p.63) tem como função “[...] estruturar a percepção dos dados sensoriais da interface material e experiências e concepções de espaço e tempo.” Esta modalidade ainda tem subcategorias, a saber: a **estática**, **sequencialidade fixa**, **sequencialidade parcialmente fixa e a sequencialidade não fixa**. Todas tratam de níveis diferentes da relação do tempo com as mídias. No mangá *Les Misérables (2015)* essa modalidade está representada por um **tempo virtual** que rege a narração dentro da obra e um espaço que distribui a sequencialidade de modo fixo.

¹⁵ Para Hemais (2010) a multimodalidade é a co-presença de vários modos de linguagem, estes modos são construídos e interagem socialmente; os modos semióticos funcionam conjuntamente, assim contribuindo conforme suas características e capacidades para a criação de significações proporcionando novos gêneros através das interações de multimodais.

¹⁶ Elleström (2017) estrutura sua teoria da Midialidade e Intermedialidade na noção de modalidade e de modos buscando relacionar os estudos das noções de Intermedialidade e de Multimodalidade. O autor elenca a multimodalidade como elemento essencial presente na modalidade semiótica (como será explicitado mais adiante neste artigo).

Por fim, a modalidade que diferencia as mídias, a **semiótica**. Segundo Elleström (2017), esta modalidade estabelece relações diversificadas entre os modos e recursos semióticos, selecionando os modos que se adequam às características da sua mídia. O mangá, por exemplo, se apropria dos modos imagéticos, textuais, símbolos etc. É nesta modalidade que se estabelece o significado, como será melhor explorado na seção 4 deste artigo.

Elleström (2017, p.73) ressalta que os modos das diversas mídias diferem entre si “[...] as modalidades sempre interagem de maneiras mais ou menos complexas.” Contudo, como as modalidades não podem ser vistas como “entidades isoladas”, segundo o autor, não há uma “[...] receita simples e mecânica de verificar os modos da modalidade [...]”; para o autor, o que se pode fazer é criteriosamente analisar as características de diversas mídias¹⁷ e verificar como podem ser interpretadas.

É importante destacar que Elleström (2017, p. 74) considera que, “[...] todas as mídias são mais ou menos multimodais no nível de pelo menos alguma das quatro modalidades.” Além disso,

[...] as mídias diferem, em parte, em decorrência de dessemelhanças modais e, em parte, em decorrência de divergências no que se refere aos aspectos qualificadores das mídias e à convencionalidade das fronteiras em principalmente uma faceta dos aspectos qualificadores. (ELLESTRÖM, 2017 p. 84).

A existência de uma mídia pode ser resultado de várias divergências modais que coexistem em um mesmo sistema; é na relação entre as modalidades que se pode encontrar a construção do significado e do sentido do produto final. A adaptação do romance de Hugo para uma nova mídia multimodal traz ao leitor/receptor um novo tecido textual repleto de significação.

Nesse novo contexto midial, gêneros ditos tradicionais se renovam e se tornam objeto de processos de ressignificação a partir de uma releitura midiática composta de misturas multimodais. Diferentemente da comunicação escrita, as novas mídias multimodais se mostram carregadas de variados modos extra-

¹⁷ Para Mitchell (1994, p. 95 apud ELLESTRÖM, 2017, p. 73) “[...] todas as mídias são mistas, combinando códigos diferentes, convenções discursivas, canais, modos sensorial e cognitivo [...]” e ainda afirma que “[...] todas as mídias são, sob o ponto de vista da modalidade sensorial, ‘mídias mistas [...]’” (MITCHELL 2005, p.257 apud ELLESTRÖM, 2017, p. 73) e a “[...] a própria noção de uma mídia e mediação já implica alguma mistura de elementos sensoriais, perceptivos e semióticos [...]” (MITCHELL 2005, p. 257 apud ELLESTRÖM, 2017, p.73).

Les misérables: a expressividade visual como recurso semiótico de significação na mídia mangá

linguísticos que instrumentam o receptor em seu percurso de interpretação (RAMAZZINA-GHIRARDI, 2020, p. 13).

Percurso expressivo e emocional de Jean Valjean

Para a análise de um produto sob a perspectiva da midialidade, é preciso considerar quais **modos e modalidades** são acionados para a construção de sentido da mídia em questão (ELLESTRÖM, 2017). Assim, para esta análise, as teorias que tratam da linguagem dos quadrinhos ocidentais e do mangá servirão de base para a execução da proposta aqui apresentada. O estudo considera os modos presentes na modalidade semiótica dos mangás como quadros, vinhetas, balões, traços, linhas cinéticas, tonalidades de preto, cinza e branco, além da expressividade visual e da retórica da emoção para compreender como o significado e o sentido são construídos.

Para entender a modalidade **semiótica**, ampliando o que já foi apresentado, Elleström assinala que

[...] o mundo não possui significado em si mesmo, este deve ser compreendido como o produto do sujeito, em determinadas circunstâncias sociais, que percebe e cria uma ideia. Todo significado é o produto de uma mente que interpreta e atribui sentido a estados de coisas, ações, ocorrências e artefatos. Em sentido mais amplo, a semiótica é um campo teórico que visa a compreender como funcionam os processos de significação. (ELLESTRÖM, 2017, p. 69).

Neste sentido, o multiletramento se mostra condição *sine qua non* para essa “mente que interpreta e atribui sentido.” Elleström (2017, p.70) afirma ainda que a modalidade semiótica “[...] envolve a criação de significado na mídia concebida de forma espaçotemporal por meio de diferentes tipos de raciocínio e de interpretação de signos.” A criação de significado da mídia somada à mente perceptora do ser humano constroem a interpretação final do produto de mídia.

Para a análise da modalidade semiótica no mangá *Les Misérables* (2015) e dos seus modos, respeitando as características desta mídia, os estudos teóricos sobre linguagem do mangá e dos quadrinhos ocidentais de Groensteen (1991, 2011, 2017), Chinen (2013) e Lopes (2010) são cruciais para fundamentar a análise contida nesta seção.

Antes de analisar *Les Misérables* (2015) de Arai, é preciso destacar que o processo de leitura no mangá difere da leitura ocidental das HQs.

No mangá japonês, como também nos árabes, a leitura diverge do ocidental, a começar da abertura da revista ou do livro, que se faz da esquerda para direita, o dorso do lado direito. Em seguida, a leitura de uma página caminha de cima para baixo dos quadrinhos justapostos em colunas e segue desta 1ª coluna à direita para as colunas seguintes à esquerda, sucessivamente e sempre na ordem decrescente vertical. (CAGNIN, 2015, p.69).

Groensteen aponta que entender este **indicativo diferente de leitura** permite compreender a construção de sentido, juntamente com a linguagem dos mangás, como será evidenciado na análise a seguir.

Nas primeiras páginas em preto e branco¹⁸ do mangá *Les Misérables* (2015), Jean é mostrado como um trabalhador que busca dinheiro para sustentar sua irmã viúva e seus sobrinhos. Com seu trabalho braçal, ele não recebe muito, mas esforça-se para fazer o melhor que pode. Na primeira passagem que mostra seus sobrinhos, pode-se ver a cena das crianças bebendo leite no campo. Em seguida, uma sequência de quadrinhos mostra uma senhora dizendo a Jean que estava a caminho de sua casa para pedir o pagamento do leite à sua irmã. Jean paga o valor do leite que as crianças consumiram, mas não conta à irmã o ocorrido, ele diz que saiu para beber com alguns colegas e, por esta razão, o valor de seu pagamento que lhe entregava era menor. Na página seguinte é possível, através de duas vinhetas sem linguagem verbal, depreender o sentimento que rege a relação da personagem principal com os sobrinhos (ARAI, 2015, p.12).

A primeira vinheta mostra os sobrinhos de Jean brincando; o **plano médio ou aproximado** (CAGNIN, 2015, p.107) amplia a ideia da felicidade das crianças. Esta técnica tem a função de mostrar o detalhe de diálogos ou da fisionomia. Logo abaixo, em espelho à primeira vinheta, a expressão de Jean aparece em **primeiro plano** (CAGNIN, 2015, p.107), focalizando seu rosto cortado na parte superior e inferior, acentuando assim seu olhar. Já esta técnica focaliza o que o autor quis ressaltar: a felicidade da personagem e seu amor em relação aos seus sobrinhos. A apresentação das vinhetas colocadas estrategicamente uma abaixo da outra e a variação de técnica para apresentar as personagens (**plano aproximado/ primeiro plano**) ajuda a criar a mensagem de reciprocidade de sentimento de sobrinhos e tio. Além disso, a sobreposição destes dois quadros também constrói

¹⁸ Para este artigo, não serão analisadas as páginas coloridas que representam o prelúdio da narrativa.

o percurso expressivo visual e emocional de Jean Valjean. Apesar da condição de dificuldade, sem recursos financeiros, Jean é feliz por proporcionar aos seus sobrinhos uma vida razoável.

Com o passar dos meses e a chegada do inverno, Jean não encontra mais serviço. Como consequência, a família sofre com a falta de dinheiro e de recurso para se alimentar. O pouco que Jean tem é dividido entre os membros da família; as crianças choramingam devido à fome e sua irmã lhe pede que se esforce em arrumar um emprego. O início da miséria assola Jean, e o atinge diretamente quando a irmã retira de seu prato o alimento para dar a seus filhos. A sequência de páginas mostra a imersão da família em uma grande miséria e a impotência de Jean em conseguir um emprego. As expressões do seu rosto compõem a mensagem visual de seu crescente desespero.

Após momentos de miséria e conflito com sua irmã, Jean é apresentado vagando pela cidade vazia coberta de neve (ARAI, 2015, p.30). Quatro vinhetas compõem a página. A primeira, à direita, é retangular vertical (de altura que comporta duas vinhetas à esquerda), com um **plano geral** (CAGNIN, 2015, p.109) e destaca uma igreja à noite e, simultaneamente, um **plano contra-plongé** (CAGNIN, 2015, p.1100), apresenta a nevasca que se impõe sobre a cidade. A perspectiva da ilustração da igreja é focalizada de baixo para cima, indicando a grandeza deste prédio. À esquerda duas vinhetas: a primeira, em outro **plano geral** ou **panorâmico** (CAGNIN, 2015, p 109), mostra a rua coberta pela neve, com casas dos dois lados e, ao longe, uma figura de costas vagando pela rua. As marcas de seus pés são ilustradas pela neve do chão. Esta vinheta está apresentada levemente na diagonal, afunilando de um espaço aberto para um mais estreito; esta técnica tem a intenção de mostrar como a personagem se encontra sem rumo, perdida, seu destino se fechando em uma direção de que não há saída. A segunda vinheta, com um **plano em grande detalhe** (CAGNIN, 2015, p. 106), mostra os pés de Jean enterrados na neve: sua calça curta e rasgada e seus pés sem meia calçados em um sapato inapropriado para a neve reforçam a ideia de miséria na qual a personagem está imergindo.

Jean vaga pela cidade, abatido pela situação e pelo sofrimento de seus sobrinhos. Na última vinheta, a personagem é retratada em **primeiro plano** (CAGNIN, 2015, p.107); seu rosto está voltado para baixo; evidenciam-se grandes olheiras, fundas e bem delimitadas abaixo dos seus olhos. Seus cabelos estão desalinhados, os olhos são inexpressivos; a construção de sentido dá-se pelo estreitamento dos olhos, e pela íris grande, delimitada por círculos em um só tom, sem os respiros espaciais em branco que dão a expressividade do olhar da

personagem. A expressividade visual e emocional da personagem é evidenciada pela articulação dos modos e recursos semióticos.

Ainda na última vinheta (ARAI, 2015, p. 30), os edifícios distorcidos atrás de Jean criam a impressão de afunilamento de profundidade da linha que rege as casas e acentuam a ideia de deslocamento, de perda de foco e de direção. Todos estes elementos multimodais são partes constitutivas da construção da atmosfera expressiva e emocional de Jean: ele está perdido, sem rumo e desolado com a falta de emprego e as condições de miséria em que sua irmã e seus sobrinhos se encontram. Como Elleström (2017) indica, a **modalidade semiótica**, juntamente com os modos e recursos semióticos, constroem o significado. Na sequência de vinhetas da página 30 essa construção de sentido se torna evidente.

Ainda que as figuras apresentem modos e recursos semióticos característicos da linguagem mangá, é possível identificar a diferença de construção de sentido por outros mecanismos. Ocorre uma **expressividade visual** (LECHENAUT, 2013) e uma **retórica da emoção** (GROENSTEEN, 2011, 2017) divergentes nos dois casos. Na página 12 que mostra a alegria de Jean com os sobrinhos, a **expressividade visual e emocional** indicam a felicidade e o amor da personagem em relação aos seus sobrinhos, enquanto na página 30, o desolamento e a sensação de estar sem rumo evidenciam-se pela articulação dos modos semióticos e pela expressividade visual e emocional.

Para Lechenaut (2013) os formatos dos quadros evidenciam as ações, emoções e ritmos que estão presentes na narração e narrativa “Há um duplo jogo narrativo, uma vez que a expressividade visual da imagem do mangá é notada na expressividade dos quadros, na sua posição na página e em seus formatos [...]” (LECHENAUT, 2013, p. 89, tradução nossa).

Na sequência, Jean é torturado por suas lembranças, consumido pelos seus sentimentos diante de uma padaria (ARAI, 2015, p.35). Na primeira vinheta, o desenho de Jean com seus sobrinhos parece um esboço e indica que a cena faz parte de suas lembranças, da vontade de ver seus sobrinhos felizes.

A segunda vinheta da página mostra o rosto de Jean Valjean ampliado e em **plano contre-plongé** (CAGNIN, 2015, p.110), suas mãos apoiadas na vidraça da padaria: ele observa os pães que não pode comprar para alimentar sua família. Nesta vinheta, é possível identificar uma emoção extrema da personagem: sua boca é desenhada com um formato maior, evidenciando os dentes cerrados. Seu rosto indica raiva, desespero; seus olhos lampejam suas emoções; em sua íris há um espaço branco com formato retangular com uma ponta que desce em direção a sua boca. Este formato evidencia a expressividade de suas emoções.

O jogo de luz, as tonalidades de preto, cinza e branco e o contraste constroem o sentido da cena. Para Barbieri (2017, p.51-52), a tonalidade, a saturação, assim como a luminosidade possibilitam “[...] criar contrastes emotivos e destacam desse modo, o centro de atenção.” Assim, a expressividade visual (LECHENAULT, 2017) presente nas ilustrações, a escolha das tonalidades, a luminosidade e o contraste juntamente com as vinhetas e quadros criam o significado e constroem a retórica da emoção.

Como se verificou até aqui no **percurso da expressividade visual** da personagem Jean Valjean, há uma expressividade emocional em seus olhos que se altera conforme o decorrer da história. De olhos amorosos e inocentes presentes nas vinhetas da página 12, a personagem passa para o sentimento de vagar sem rumo, como é expresso na vinheta da página 30 e para o início do desespero, que se percebe na vinheta da página 35. O percurso expressivo é evidenciado, como dito, pela interação dos modos e recursos semióticos; o sentido é construído devido à relação simbiótica entre visual, verbal, elementos gráficos, a expressividade visual e a retórica da emoção. A construção de sentido se desenvolve a partir de elementos derivados desta primeira sequência de desestabilização da personagem.

Finalmente, Jean sucumbe ao desejo preponderante de alimentar seus sobrinhos, rouba um pão e é preso. Jean, encarcerado, é atormentado pelas lembranças de sua família e pela impotência em relação à sua situação. Dezenove anos se passam; na prisão, Jean passa por maus tratos e convive com pessoas que o levam a crer em sua mutação para um homem perigoso e perverso, ele passa por um processo de despersonalização. Agora ele não caminha mais, engatinha pela cela como um animal. A ideia de animalização da personagem é acentuada pela sequência de vinhetas da página 58: Jean é representado como um leão negro que abocanha e morde as correntes que o prendem. A combinação do remorso com o discurso prisional deflagra uma ira que consome a personagem e a despersonaliza.

A página é encerrada com uma vinheta em **um plano em grande detalhe** (CAGNIN, 2015, p.106) que apresenta apenas Jean novamente com formas humanas mas com a fisionomia completamente transformada. De sua cabeça, é possível ver hachuras grossas que se irradiam indicando raiva, dentes cerrados como os de um animal e olhos vidrados, sem sinal de pupilas. Neste momento, o discurso do narrador e a expressividade visual entrelaçam-se para iniciar o processo de despersonalização da personagem.

Ao observar a expressão de Jean Valjean, nesta última vinheta da página, é possível constatar o começo de uma distorção em suas feições - uma característica do mangá, conforme Chinen “[...] é representada por uma distorção no rosto

e mais intensa quando o personagem está prestes a extravasar sua ira [...]” (CHINEN, 2013, p. 47).

Outro detalhe presente neste quadro são os olhos brancos, sem pupilas, como apontado antes. Sigal (2006) indica que os olhos vazios, na linguagem mangá, são uma indicação de que a personagem não tem mais controle sobre si, está possuída por um sentimento extremo, gerando seu apagamento por um curto ou longo tempo. Chinen (2013) destaca ainda que a pupila pode ser representada em branco ou em cinza, indicando assim que a personagem age influenciada por uma pulsão muito irresistível, como já dito, perdendo o controle sobre si, suas ações e emoções.

Sob a mesma perspectiva de Chinen (2013) a respeito da representação da raiva e da deformidade do rosto da personagem, Sigal (2006) indica que o mangá caracteriza a cólera por meio de veias expressivas, potencializando o sentimento que se deseja evidenciar. A luta da personagem em manter-se humano e sucumbir à ira, culminará, nesta sequência, em sua despersonalização. A vinheta final mostra uma parte muito pequena de Jean Valjean ainda como homem, seus olhos vidrados. Ele tenta resistir à ira, mas está prestes a perder sua batalha; apreende-se isto em razão da representação do animal que é feita em mais de dois terços da página. Para Barbieri (2017), este contraste de tonalidade de luz, escuridão e saturação indicam a obscuridade, a força e o poder que o instinto de raiva tem sobre a personagem.

Este contraste entre o positivo (tonalidades mais claras) com o negativo (tonalidades mais escuras), segundo Sigal (2006), revelam uma personagem tomada de uma emoção imediata, extrema e brutal. O autor ainda pontua que é impossível o leitor ignorar esta passagem para o negativo visto que há uma deflagração visual, uma agonia, uma dor que permite compreender a significação que é retratada na página. Neste mangá, esta passagem para o negativo indica a personagem presa em si, de forma psicológica ou física.

Em seguida, uma sequência de quadros mostra a imagem de Jean dividida: é possível ver parte de seu rosto, seus olhos desesperados, sua boca aberta, seu corpo nu e seu peito inflado (páginas 65-66). O humano ainda ocupa o espaço da página e as frases “É absurdo” e “A justiça não tem piedade” entremeiam o corpo dividido da personagem. Pode-se ver Jean com o rosto disforme, esmagado pela representação de uma estátua imensa. Ao virar a página, uma página dupla mostra Jean representado por uma figura animalesca (páginas 66-67). A imagem híbrida entre homem e animal mostra dentes caninos enormes saltando da boca aberta, pelos começam a cobrir seu corpo. A composição de hachuras, tonalidades

de preto e branco em contraste e a intensidade do desenho que toma as duas páginas evidenciam a violência da cena. A função de fechamento da página é apagada (GROENSTEEN, 2017) e a cena transborda as margens, buscando contagiar o leitor com a intensidade da violência. A ausência da delimitação da página acentua a extrapolação das emoções tornando mais expressivo visualmente o começo da despersonificação da personagem.

Considerações finais

A análise aqui realizada sobre o percurso da expressividade visual e emocional da personagem Jean Valjean se estrutura a partir do exame do processo de sua despersonificação e aponta para o alcance explicativo de teorias que tomam os recursos semióticos como ponto de partida para a crítica textual, em sentido amplo. Os estudos da multimodalidade, da midialidade e da intermidialidade aqui explorados, conjugados às características próprias da linguagem mangá permitiram a elaboração da re-construção de sentido que não seria factível sem o repertório analítico-conceitual representado por esses campos. Foi essa perspectiva que tornou possível recuperar o percurso expressivo da retórica da emoção da personagem, pela análise dos modos e recursos semióticos contidos na mídia mangá, analisando e verificando como as interações destes elementos constroem sentido.

Os elementos visuais se mostraram essenciais nesta análise para compreender o funcionamento interno da linguagem mangá que, apesar de conter semelhanças com as HQs ocidentais, possui um desenvolvimento lógico-discursivo diferente e prioriza a imagem em detrimento de outros recursos como a linguagem verbal ou as onomatopeias. O referencial teórico adotado permitiu articular o simbolismo contido nas imagens do mangá *Les misérables*, as metáforas visuais que se entrelaçam à cultura e à mitologia japonesa e identificar as dinâmicas que, a partir desses elementos, despertam no leitor diferentes reações ao entrar em contato com uma mídia extremamente imagética.

A interação entre os modos e recursos semióticos e a expressividade visual proporcionaram uma convergência retórica para a construção total de sentido. Isso foi possível devido ao código próprio da linguagem mangá, juntamente com elementos culturais e significações particulares, estabelecendo a expressividade visual e emocional. Assim, ao analisar a sequência de imagens da personagem Jean Valjean, do momento em que é apresentado até seu período de encarceramento, pode-se constatar, a partir do referencial teórico adotado, a forma específica

de interação dos modos e recursos semióticos da mídia mangá e reconstruir o percurso que culmina na despersonalização da personagem.

Ao analisar esta sequência imagética priorizando a expressividade visual e os recursos semióticos, este artigo sustenta a relevância da perspectiva multimodal e intermedial para a análise de textos midiaticamente complexos e busca contribuir para o multiletramento do leitor contemporâneo ao oferecer uma perspectiva alicerçada em teorias que renovam a recepção leitora.

LES MISÉRABLES: VISUAL EXPRESSIVITY AS A SEMIOTIC STRATEGY FOR THE CREATION OF MEANING IN MANGA MEDIA

ABSTRACT: *This paper analyzes the relationship between the use of multimodal elements and the construction of meaning in the manga *Les Misérables* (2015), by Takahiro Arai, volume 1, adapted from Victor Hugo's homonymous novel. The argument centers on the ways the manga presents Jean Valjean's personal tragedy through visual expressivity. In addition, the paths of construction and emotional rhetoric at play in the interaction of visual expressivity are examined from the moment the character is introduced in the narrative until his imprisonment. The main theoretical framework for the study is provided by Lechenaut's theory of visual expressivity (2013), Elleström's theory of intermediality (2017), and studies on language construction in comics and manga (Groensteen, 2017; Sigal, 2006).*

KEYWORDS: *Intermediality. Multimodality. Visual expressivity. Manga. Les Misérables.*

REFERÊNCIAS

ARAI, T. **Les Misérables**. Chapter 1. Disponível em: <https://123manga.ru/les-miserables-arai-takahiro-/chapter-001/160167.html>. Acesso em: 5 julho 2021.

ARAI, T. **Les misérables**. D'après l'oeuvre de Victor Hugo. Paris : Kurokawa, 2015-2017.

BARDET, D. **Les misérables**. D'après Victor Hugo. Adaptation-scénario, Daniel Bardet. Dessins de Bernard Capo. Couleurs de Arnaud Boutle. Grenoble: Glénat, 2010. 2 v. (Les incontournables de la littérature en BD, 12-13).

BARBIERI, D. **As linguagens dos quadrinhos**. São Paulo: Peirópolis, 2017.

BOUISSOU, J. M. **Manga: histoire et univers de la bande dessinée japonaise**. Paris: Picquier poche, 2014.

Les misérables: a expressividade visual como recurso semiótico de significação na mídia mangá

BOUTIN, J.-F. De la paralittérature à la littérature médiatique multimodale. *In* : BOUTIN, J.-F. **La littérature médiatique multimodale**. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2012. p.33-43.

CAGNIN, A. L. **Os quadrinhos**: Linguagem e Semiótica. São Paulo: Criativo, 2015.

CHINEN, N. **Linguagem mangá conceitos básicos**. São Paulo: Criativo, 2013.

COHN, N. Japanese visual language. the structure of manga. *In*: COHN, N. **Manga: The Essential Reader**. Tilburg: London: Continuum Books, 2008. p.1-21.

DIONISIO, A. P. Gêneros textuais e multimodalidade. *In*: KARWOSKI, A. M.; GAYDECZKA, B.; BRITO, K. S. (org.). **Gêneros textuais**: reflexões e ensino. São Paulo: Parábola Editorial, 2011. p.137-152.

DINIZ, T. F. N. **Tradução Intersemiótica**: do texto para a tela. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v.1, n.3, p.313-338, 1998.

ELLESTRÖM, L. **Midialidade**: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2017.

HEMAIS, B. **Multimodalidade**: enfoque para o professor de ensino médio. Rio de Janeiro: Janela de Ideias, 2010.

LEE, S. **Les misérables**. Dessins de SunNeko Lee. Adaptation de Crystal Silvermoon. D'après l'oeuvre de Victor Hugo. Sainte-Geneviève-des-Bois: Nobis nobis !, 2016.

HUGO, V. **Os miseráveis**. Tradução de Alexandre Boide. Adaptação de Daniel Bardet. Ilustração de Bernard Capo e Arnaud Boutle. Porto Alegre: L&PM, 2016. (L&PM Infantojuvenil). Clássicos da literatura em quadrinhos.

HUGO, V. **Les misérables**. Édition d'Henri Scepti avec la collaboration de Dominique Moncond'huy. Paris: Gallimard, 1979. (Bibliothèque de la Pléiade, 85).

LECHENAUT, E. **Le manga**: un dispositif communicationnel: perception et interactivité. Sciences de l'information et de la communication. 2013. 317f. Doctorat (Sciences de l'information et de la communication) - Université Michel de Montaigne: Bordeaux III, Pessac, 2013.

LOPES, J. H. **Elementos do Estilo Mangá**. Belém: Artesanal, 2010.

GROENSTEEN, T. **O sistema dos quadrinhos**. Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2017.

GROENSTEEN, T. **Bande dessinée et narration**: Système de la bande dessinée. Paris: Presses Universitaires de France, 2011. v.2.

GROENSTEEN, T. **L'univers des mangas**: une introduction à la bande dessinée japonaise. Bruxelles: Casterman, 1991.

Danielle Alves da Rocha e Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi

PAIVA, V. M. V. **O pequeno que gritava:** a (des) politização no musical *Les Misérables*. 2017. 201 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

RAMAZZINA-GHIRARDI, A. L. **Intermedialidade:** uma introdução. São Paulo: Contexto, 2022.

RAMAZZINA-GHIRARDI, A. L. Diálogos Intermediais: Emma Bovary em Mangá. **Lettres Françaises**, Araraquara, v.21, n.1, p.11 - 32, 2020. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/14179> Acesso em: 02 jul. 2021. Acesso em: 2 jul. 2021.

SIGAL, D. **Grapholexique du manga:** Comprendre et utiliser les symboles graphiques de la BD japonaise. Paris: Eyrolles, 2006.

VARIETY artworks. **Les misérables.** Adaptation en manga, studio Variety artworks. D'après Victor. Paris: Soleil, 2017. (Classiques).

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ARAI, T. **Les misérables.** Paris : Garnier-Flammarion, 1967.

BASTISTELLA, D. **Mangá:** o jogo entre palavra e imagens. *Icarahy*, v.1, p. 1-26, p. 2009. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/view/36328443/o-jogo-entre-palavras-e-imagens-danielly-batistella-uff>. Acesso em: 02 jul. 2021.

CLÜVER, C. Da transposição intersemiótica. *In:* ARBEX, M. (org.). **Poéticas do visível:** ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 107-166.

DIONISIO, A.P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M.A **Gêneros textuais & ensino.** Rio de Janeiro: Lucerna. 2002.

DIONISIO, A.P.; VASCONCELOS, L. J. Multimodalidade, gênero textual e leitura. *In:* BUNZEN, C.; MENDONÇA, M. (org.). **Múltiplas linguagens para o ensino médio.** São Paulo: Parábola Editorial, 2013. p. 19-42.

GOMIDE, G. M. F. I. Os miseráveis de Victor Hugo: a invisibilidade através do nome. **Rumores**, São Paulo, v.8, p. 56-68, 2014.

HALLIDAY, M. As bases funcionais da linguagem. *In:* DASCAL, M. (org.). **Fundamentos Metodológicos da Linguística.** São Paulo: Global Editora, 1978. P.125-161.

JEWITT, C.; BEZEMER J.; O'HALLORAN, K. **Introducing Multimodality.** New York: Routledge, 2016.

Les misérables: a expressividade visual como recurso semiótico de significação na mídia mangá

KRESS, G.; VAN LEEWEN, T. **Reading Images**: the grammar of visual design. London: Routledge, 1996.

LUYTEN, S. B. **Mangá**: poder dos quadrinhos japoneses. São Paulo: Ed. Hedra, 2001.

RAMAZZINA-GHIRARDI, A. L. Linguagem mangá e linguagem literária: novas configurações, novos produtos midiáticos. **Scripta Uniandrade**, v.19, p.1-22, 2021. Disponível em: <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/2215>. Acesso em: 02 jul. 2021.

VELOSO, F. O. D. Pesquisa em multimodalidade: Por uma abordagem sociosemiótica. In: GONÇALVES, A. V; SILVA, W. R. **Visibilizar a Linguística Aplicada**: Abordagens teóricas e metodológicas. Campinas: Pontes, 2014. p. 155-180. Disponível em: http://www.researchgate.net/profile/Francisco_Dourado_Veloso/publication/276207239_Visibilizar_a_Linguistica_Aplicada_Abordagens_tericas_e_metodolgicas/links/5552946408ae6fd2d81d49b0.pdf. Acesso em: 02 jul. 2021.



DISCURSOS FÚNEBRES DE VICTOR HUGO

Gloria Carneiro do AMARAL*

RESUMO: Este artigo trata de dois elogios fúnebres escritos por Victor Hugo na ocasião da morte de dois amigos - Honoré de Balzac e George Sand. Em cada um dos discursos, Hugo adota uma perspectiva diferente: no caso de Balzac é a visão crítica que se sobressai, ressaltando a importância do autor da *Comédia Humana*; no caso de Sand, é a sua condição de mulher e a admiração do autor que estão mais presentes.

PALAVRAS-CHAVE: Século XIX. Elogios fúnebres. Victor Hugo. Honoré de Balzac. George Sand.

A história da literatura, às vezes deixada de lado, pode reforçar elementos observados no trabalho crítico, que lida diretamente com o texto. Abrindo um ensaio sobre a poesia de François Villon, Antonio Candido chama atenção para esse aspecto da crítica literária: “Talvez devêssemos dar mais atenção aos arrabaldes do trabalho crítico. Sem prejuízo, é claro, do seu cerne, onde se localizam a análise objetiva do texto e a investigação histórica.” (CANDIDO, 2004, p.33).

No seu estilo de abertura que parece, sem muita pretensão, encetar a narrativa de um caso, de um episódio biográfico e não de um ensaio, o crítico conta como entrou em contato com o poeta francês, quase que por acaso, através de um filme de lutas e aventuras. Villon, pela própria biografia lacunar e vida aventureira, parece chamar uma abordagem neste viés.

O que me interessa é a entrada crítica periférica que pode levar a questões outras, mais centrais, mesmo através de reflexões rápidas como as que se seguem. E como primeira questão, podemos nos perguntar a que domínio pertencem os discursos fúnebres, homenagens correntes no século XIX. Podem-se inclusive lembrar aqui poemas de Mallarmé que se intitulam “*tombeau*”, sublinhando o hábito da reverência poética em relação à morte. E se Victor Hugo pronunciou

* USP - Universidade de São Paulo - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo - SP- Brasil. 05508-080 - glomar@uol.com.br

vários discursos fúnebres, essa prolixidade tão própria ao poeta não vale um interesse?

A biografia do poeta é ligada a mortes dolorosas, o que o fez se voltar especialmente para o tema. Certamente a mais pungente foi a da filha Leopoldina que se afogou com o marido, logo após o casamento, em 1843. Tragédia à qual provavelmente ele alude no fim do discurso para Balzac: “*je l’ai déjà dit dans une autre occasion douloureuse*”¹.

Sua própria morte causou uma comoção nacional, como mostra a multidão que acompanhou o féretro, que se pode ver na abertura do filme “*Histoire d’Adèle H.*” de François Truffaut, de 1975, com Isabelle Adjani².

O discurso fúnebre que proferiu Émile Augier, designado pela Academia Francesa para tal, não faz jus nem à figura, nem à obra de Victor Hugo. Embora tenha havido outros, chama a atenção este, por ter sido o orador designado pela Academia.

Mas o fato é que a morte da grande figura literária, cultural e midiática, para usar um termo moderno do século XIX continua a assombrar o universo literário francês. Em agosto de 2015, Judith Perrignon (1967-), jornalista e romancista, lançou um romance *Victor Hugo vient de mourir* (Ed. L’iconoclaste) sobre a morte e o enterro do poeta, atestando o interesse contemporâneo pelo tema. O romance da jornalista, que trabalhou entre 1991 e 2007 para o jornal *Libération*, ganhou o Prêmio literário Jean-Jacques Rousseau, criado em 2010 especialmente para obras biográficas ou autobiográficas, o prêmio Revelação da SGDL, o prêmio Tour Montparnasse e foi selecionado para os prêmios Décembre, Renaudot e Femina. Entre outros elogios, Jérôme Garcin da revista *Le Nouvel Observateur* ressalta o aspecto “surpreendentemente” contemporâneo com que Perrignon tratou o tema.

E para desmentir a escritora premiada, podemos afirmar que Victor Hugo não “acabou de morrer” e continua vivo, despertando interesse, atestado, por exemplo, pelo evento que originou as presentes publicações sobre sua obra. Obra diversificada, composta de poesia, romance, teatro e de discursos aos amigos que partem.

O discurso que Victor Hugo proferiu quando da morte de Balzac tem dois pontos centrais: a dor diante da morte e a percepção crítica arguta que o poeta mostra em relação à obra do romancista. Pelo menos duas frases tornaram-se antológicas na fortuna crítica do romancista. Uma, em bela imagem, traça um

¹ Todas as citações do discurso para Balzac estão em Victor Hugo (1971, p.326).

² Confira *Histoire...* (1975).

balanço da sua existência: “*Sa vie a été courte, mais pleine; plus remplie d’oeuvres que de jours!*” De fato, um dos aspectos que mais impressionam na obra de Balzac é a capacidade extraordinária de ter erigido em praticamente duas décadas toda *Comédia Humana*. A outra, igualmente muito citada, reveste-se de um caráter premonitório: “*Les grands hommes font leur propre piédestal; l’avenir se charge de la statue.*”

Gostaria de lembrar outra observação crítica do poeta, desta vez sobre Baudelaire, também citada com frequência pela fortuna crítica: “*Vous dotez le ciel de l’art d’un rayon macabre. Vous créez un frisson nouveau*” (“Dotais o céu da arte de não sei que raio macabro. Criais um arrepio novo”).

A observação está numa carta de 1859, escrita em Hauteville House, em agradecimento pelo volume das *Flores do Mal*³ que lhe fora enviado pelo autor. Acrescento como mais um momento em que se pode acompanhar a percepção crítica de Victor Hugo que detecta o novo na poesia baudelaireana e exprime-o em bela imagem poética.

Nas duas páginas do discurso, Victor Hugo levanta os pontos essenciais da *Comédia Humana*⁴. Considera Balzac um escritor revolucionário, que capta a sociedade moderna, através da observação ligada à imaginação, em obra de grande unidade.

Mais detalhadamente, outras observações remetem a alguns romances em particular. Quando o poeta diz que nesse livro “maravilhoso” (refere-se ao conjunto da *Comédia Humana*), a civilização contemporânea tem alguma coisa “*d’effaré et de terrible mêlé au réel*”, como não pensar em *La fille aux yeux d’or*, que se abre numa descrição bastante realista de Paris, continuando numa intriga cheia de surpresas e de desenlace surpreendente, sobre o qual nada diremos para – usando uma palavra recentemente posta na moda – não dar um *spoiler*.

Ou quando Victor Hugo fala em “*il fouille le vice, il dissèque la passion*” – lembramos de Gobseck, o usurário, de facetas surpreendentes como dar conselhos a um Derville, digamos, quase imberbe, ajudar o jovem Restaud e morrer bem idoso, apegado ao seu ouro, imagem icônica na literatura.

Numa leitura mais atenta, algumas expressões utilizadas despertam interrogações. O primeiro parágrafo termina com a frase que se segue: “*Aujourd’hui, le deuil populaire, c’est la mort de l’homme de talent; le deuil national, c’est la mort de l’homme de génie.*”

³ Confira Baudelaire (2012).

⁴ Confira Balzac (1963).

A diferença entre o popular e o nacional, entre o talento e o gênio, parece bastante sutil e não será explicitada ao longo do texto. Imagens que ressoam fortes e se coadunam com a retórica oratória? A palavra “*génie*” aparece mais duas vezes – “*les ailes visibles du génie*”, “*ceux qui ont été des génies*” – sem que se explique até onde vai o talento e onde começa o gênio.

O estilo do discurso é característico de Victor Hugo e se coaduna bem com o tom laudatório e solene que convém à situação.

A primeira referência ao nome de Balzac se faz em ecos retumbantes, em estilo e gosto muito hugoanos: “*Messieurs, le nom de Balzac se mêlera à la trace lumineuse que notre époque laissera à l’avenir.*”

Em pelo menos um momento, o entusiasmo leva o orador a desdobramentos um pouco prolixos: “*Hélas! ce travailleur puissant et jamais fatigué, ce philosophe, ce penseur, ce poète, ce génie, a vécu parmi nous de cette vie d’orages, de luttes, de querelles, de combats, commune dans tous les temps à tous les grands hommes.*”

E talvez caiba se perguntar: “*cette vie d’orages, de luttes, de querelles, de combats*” é a biografia de Balzac ou aplica-se mais exatamente à vida do próprio Victor Hugo, que se exilou, foi deputado e que, mesmo fora da França, participava da vida política?

Podemos contrapor a este discurso fúnebre, outro, escrito por ocasião da morte de George Sand, em 1876, portanto 26 anos depois, lido por Paul Meurice, em Nohant.

Algumas figuras atuam nos bastidores e se tornam pouco conhecidas. É o caso de Paul Meurice (1818-1905), por exemplo, romancista e dramaturgo. Torna-se frequentador, com Auguste Vacquerie, da Place Royale, residência de Hugo, após terem ido a uma apresentação de *Marion Delorme*. Foi o articulador da publicação de *Les Contemplations* (1856)⁵, procurando driblar a censura do regime de Napoleão III e também do lançamento de *Os miseráveis*⁶. O biógrafo André Maurois (1954, p.455) o chama de “*le fidèle Paul Meurice*” e considera os dois amigos, Auguste e Paul, os “representantes” de Hugo em Paris. Quando do falecimento de Mme. Hugo, os dois acompanharam o esquife até Villequier, pois o poeta continuava exilado e não podia entrar em solo francês. Quando volta do exílio, o poeta se hospeda na casa de Paul Meurice (MAUROIS, 1954).

⁵ Confira Hugo (2020).

⁶ Confira Hugo (1947).

É ilustrativo voltar-se um pouco para o texto em homenagem a George Sand, que, elaborado para circunstância análoga, é norteado por um espírito que me parece diferente, não tão centrado numa visão crítica da obra. Hugo destaca a condição de mulher de Sand: a palavra “*femme*” aparece sete vezes. Fala, inclusive, em “*génie de la femme*”. Aliás, é a única vez em que a palavra “*génie*” aparece. No discurso a Balzac, aparece duas vezes e está ligada à obra. Os verbos que expressam seus sentimentos em relação à escritora são de caráter afetivo: “*aimer*”, “*admirer*”, “*vénéraler*”. Concentra-se a homenagem no lado humano de George Sand e na sua bondade. Ao compará-la com outros escritores, diz que ela tem “*un grand coeur comme Barbès*”, “*un grand esprit comme Balzac*” e é “*une grande âme comme Lamartine*”⁷. Nada fala sobre sua obra literária, dizendo apenas que é inútil enumerar suas obras-primas, o que soa muito vago. Acrescente-se que uma imagem que aparece duas vezes é o bater de asas, alusão a um anjo.

É fato que a obra de Balzac tem um lugar de maior relevo na história da literatura; mas seria só isso? Fica a pergunta, de resposta não tão evidente: essas diferenças devem-se ao fato de que Victor Hugo não apreciava especialmente a obra de Sand, revelando uma visão condescendente da escritora ou devem-se à condição feminina da escritora?

Os dois discursos podem entreabrir uma cortina para um aspecto da obra de Victor Hugo: a sua visão crítica sobre seus contemporâneos.

VICTOR HUGO'S FUNERAL SPEECHES

ABSTRACT: *This article deals with two funeral addresses written by Victor Hugo on the occasion of the deaths of two friends - Honoré de Balzac and George Sand. In each speech, Hugo adopts a different perspective: in the case of Balzac, it is the critical view that stands out, emphasizing the importance of the author of the Human Comedy; in Sand's case, it is her condition as a woman and the author's admiration that are the most present elements.*

KEYWORDS: *19th Century. Funeral addresses. Victor Hugo. Honoré de Balzac. George Sand.*

REFERÊNCIAS

BALZAC, H. de. **La comédie humaine**. Paris: Gallimard, 1963.

BAUDELAIRE, C. **Les fleurs du mal**. Édition établie par Jacques Dupont. Paris : Flammarion, 2012.

⁷ Confira Victor Hugo (1971, p. 329).

Gloria Carneiro do Amaral

CANDIDO, A. Crítica e memória. *In*: CANDIDO, A. **O albatroz e o chinês**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p.33-42.

HISTOIRE d'Adèle H. Réalisation: François Truffaut. Acteurs: Isabelle Adjani, Bruce Robinson, Sylvia Marriott, 1975. 1 videocassete (94 min), son., color.

HUGO, V. **Les contemplations**. Présentation, notes d'Esther Pinon. Dossier, chronologie, bibliographie de Sylvain Ledda. Paris : Flammarion, 2020.

HUGO, V. Actes et paroles. *In*: HUGO, V. **Œuvres complètes**. Édition publiée sous la direction de Jacques Seebacher assisté de Guy Rosa. Paris : Robert Laffont, 1971. Bouquins.

HUGO, V. **Les misérables**. Paris : Flammarion, 1947. 4.v.

MAUROIS, A. **Olympio ou la vie de Victor Hugo**. Paris: Hachette, 1954.

PERRIGNON, J. **Victor Hugo vient de mourir**. Paris: Pocket, 2017.



VICTOR HUGO:
ENTRE FRANÇA E BRASIL

DOCE LEITE ROMÂNTICO: A PRESENÇA DE VICTOR HUGO NAS CRÔNICAS DE MACHADO DE ASSIS

Daniela Mantarro CALLIPO*

RESUMO: Victor Hugo foi o autor mais citado por Machado de Assis em suas crônicas e teve grande importância na construção de seu patrimônio cultural, deixando em sua obra marcas profundas. O autor de *Dom Casmurro* leu a obra de Victor Hugo, admirou-a, memorizou-a e, quando jovem, tentou seguir os ideais do poeta francês acerca da função da poesia e do teatro. Essa admiração, entretanto, nunca foi cega, pois ele condenou os excessos da escola hugoísta liderada por Sílvio Romero, bem como alguns textos de péssimo gosto publicados pelo criador de Quasímodo. Igualmente, soube olhar para Victor Hugo com olhos críticos, retirando de sua obra somente os aspectos que poderiam beneficiar o seu amadurecimento como escritor. No caso de Machado de Assis, a presença estrangeira era utilizada em benefício de seu próprio texto, graças ao estabelecimento de uma prática intertextual renovadora. É forçoso observar que a maciça presença de Victor Hugo nas crônicas machadianas contrasta com uma presença tímida ou quase inexistente em seus contos, poemas, peças e romances. Este artigo pretende estabelecer uma hipótese para tal contraste, por meio da análise dos textos jornalísticos publicados por Machado de Assis.

PALAVRAS-CHAVE: Crônica machadiana. Victor Hugo. Romantismo.

Sabe-se que Victor Hugo (1802-1885) foi um renomado poeta, romancista e dramaturgo do século XIX. Por ter vivido 83 anos e produzido incansavelmente durante toda a sua existência, tornou-se um dos maiores escritores do Oitocentos. Sua obra foi lida, traduzida e adaptada em diversos países e ele conheceu a glória ainda em vida, sendo homenageado, por diversas vezes, por sua atuação nas

* UNESP - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Faculdade de Ciências e Letras de Assis - Departamento de Letras Modernas. Assis - São Paulo- Brasil. 19800-000 - danielacallipo@gmail.com

Letras e na política. Como viveu muito e produziu durante toda a vida, Victor Hugo pôde ser discutido e criticado por várias gerações de escritores brasileiros, tornando-se uma figura marcante na história da nossa literatura. Para Carneiro Leão (1960, p.42) “[...] nenhum artista, nenhum escritor, nenhum homem de estado, nenhum pensador nacional ou estrangeiro teve, em nosso país, projeção igual à desse mago da poesia.”

No outro lado do Atlântico, Machado de Assis (1839-1908) tornou-se um dos maiores nomes da nossa Literatura, seja escrevendo versos, peças, crítica literária e teatral, romances e contos. Grande estudioso acompanhou sempre com um olhar crítico as obras estrangeiras que chegavam ao porto fluminense, lendo-as e refletindo acerca de seu conteúdo. Com o passar dos anos, selecionou os autores de sua predileção, com eles estabelecendo ricos diálogos intertextuais, por meio de alusões, citações, pastiches e paródias. Um desses autores foi Victor Hugo, cuja obra foi fundamental na juventude de Machado, bem como em sua velhice e por razões muito diferentes. Apesar dessa importância, o nome do autor de *Les Misérables* quase não é evocado nos contos, romances e poemas machadianos; ele surge massivamente em suas crônicas. Explicar tal fenômeno é o objetivo deste artigo. Para tanto, foram consultadas as mais de seiscentas crônicas que Machado escreveu ao longo de quarenta anos de produção jornalística.

Machado de Assis revela conhecer a obra de Victor Hugo desde a adolescência: em 22 de dezembro de 1857, aos 16 anos, ele publica na *Marmota Fluminense* de Paula Brito o poema “A****” com uma epígrafe retirada do poema “À toi” do livro *Odes et Ballades* de 1828. Trata-se de um soneto em que o eu lírico declara seu amor pela donzela e suplica para ser correspondido. Na última estrofe, lê-se o apelo que se assemelha àquele feito no poema francês:

Vem; – dá-me o teu amor: careço dele
Como do sol a flor,
Reanima a cinza de meu peito morto,
Ai! dá-me o teu amor¹.

O eu lírico descreve o ardor de sua paixão e explica a impossibilidade de viver sem a mulher amada; sem ela, seu coração não tem vida; somente seu amor pode fazê-lo renascer. Da mesma forma, no poema hugoano escrito em 1821, encontra-se a expansão amorosa do eu lírico. Na décima estrofe, ele implora:

¹ Confira A**** (1857).

*Oh ! de ton doux sourire embellis-moi la vie !
Le plus grand des bonheurs est encor dans l'amour.
La lumière à jamais ne me fut point ravie ;
Viens, je suis dans la nuit, mais je puis voir le jour !* (HUGO,
1842, p.371).

Tanto no poema hugoano como naquele de Machado de Assis, o amor correspondido é a condição para se continuar vivo. Assim como as flores necessitam da luz do Sol, o eu lírico precisa daquele amor para sobreviver. Observa-se, da parte do então adolescente poeta fluminense, uma tentativa de estabelecer um diálogo com o já célebre vate francês: a epígrafe, como bem explica Genette (2010, p.14), representa a “citação colocada em enxergo”; como intertextualidade explícita, é a “presença efetiva de um texto em um outro”. Para Compagnon (1996), trata-se da “citação por excelência, a quintessência da citação”. Ela indica, por exemplo, quais foram as leituras feitas por Machado de Assis na sua adolescência, leituras estas que demonstram ter havido um estudo consciente e interessado em relação à prática poética.

Miasso (2016) aponta a presença de apenas mais uma epígrafe retirada de versos de Victor Hugo, desta vez na coletânea *Crisálidas*: em “Última folha”, tem-se uma citação extraída de “*Les Djinns*”, o célebre poema das *Orientales*.

Como se vê, nos versos de Machado de Assis, a presença explícita de Victor Hugo é quase inexistente. Massa (1971), no entanto, é categórico ao afirmar ser possível reconhecer nos poemas escritos nessa fase, o “entusiasmo” despertado pelo autor de *Lucrèce Borgia*, bem como seus ideais missionários, os quais concebem o poeta como mago que deve guiar um povo. Eugênio Gomes (1949), que ainda compreende “presença” como “influência”, afirma ser possível observar vários elementos da obra hugoana nos poemas machadianos: para o crítico, as *Ocidentais* seriam uma réplica às *Orientales*, o poema *Abîme* teria inspirado *Círculo Vicioso* e *Le Satyre* seria a fonte de *Viver*. Romeiro (2021) discorda de Eugênio Gomes no que diz respeito às *Ocidentais*: para a pesquisadora, são as *Americanas* que dialogam com a renomada obra hugoana, tanto no que se refere às evidências românticas, quanto às referências poéticas explícitas.

Da mesma forma que ocorre em sua obra poética, Machado de Assis não faz uso de alusões ou citações à obra de Victor Hugo em seus contos. Gilberto Pinheiro Passos (2006) percebe um possível aproveitamento de “*Vieille chanson du jeune temps*” de *Les Contemplations* em “Missa do Galo”, mas não se encontram alusões ou citações em sua produção contística.

Em compensação, seus textos de crítica literária e teatral estão repletos de citações e alusões retiradas da obra hugoana. Para Massa (1971, p.213), no artigo *O Jornal e o Livro*, por exemplo, Machado de Assis teria elaborado “[...] uma síntese apaixonada, em que se misturam o pensamento de Pelletan e a eloquência de Hugo.”

Em “O Ideal do Crítico” escrito em 1865, o colaborador do *Diário do Rio de Janeiro* enumera as qualidades devidas aos responsáveis pela análise de obras literárias e os defeitos a serem evitados. Avalia ser indispensável a tolerância quanto “às diferenças de escola”, e a reflexão quanto aos critérios adotados, concluindo que sua admiração pelo *Cid* não o havia impedido de ver as belezas de *Ruy Blas* (ASSIS, 1953, p.16).

Em 1866, critica o poema épico “Colombo”, de Porto Alegre, condena os “macaqueadores” do autor de *Les Burgraves*, insistindo na importância, para o discípulo, de não apenas imitar o mestre, mas de “assimilar seu espírito”, e aprova o tema escolhido: “nenhum assunto oferece mais vasto campo à invenção poética”, citando uma passagem de *Littérature et Philosophie Mêlées*, publicado em 1834, na qual Victor Hugo homenageia o descobridor da América:

Quando Vítor Hugo, procurando a mão que há de empunhar neste século o archote do progresso, aponta aos olhos da Europa a mão da *eterna nação yankee*, como dizem os americanos, presta indiretamente uma homenagem à memória do grande homem que dotou o XV século com um dos feitos mais assombrosos da história. (ASSIS, 1953, p. 105).

Em “Instinto de Nacionalidade”, publicado em 1873, trata das tendências morais do então atual romance brasileiro, considerando-as “geralmente boas”. Afirma que a sua geração fora seduzida pelos nomes do período romântico e com eles se educara seu espírito: “os Vítor Hugos, os Gautiers, os Mussets, os Gozllans, os Nervals”. (ASSIS, 1953, p.139). No mesmo artigo, condena o abuso da antítese nos poemas nacionais, a qual considera uma cópia do autor de *Contemplations*, pois se a figura “[...] nas mãos do grande poeta produz grandes efeitos, não pode constituir objeto de imitação, nem sobretudo elemento de escola.” (ASSIS, 1953, p.144).

Seis anos depois, escreve “A Nova Geração”, artigo em que comenta as novas tendências da poesia, formada por um espírito “cheio de fervor e convicção”. Traça um panorama da literatura nacional e conclui estarem os dias do romantismo findos: os ideais preconizados por Chateaubriand e Mme. de Staël

eram considerados pelos moços com desdém, mas não havia propostas de novos caminhos. O crítico aconselha cautela aos mais jovens, condena o realismo (“a negação mesma do princípio da arte”) e cita uma frase do prefácio de *Cromwell*: “Um poeta, Victor Hugo, dirá que há um limite intranscendível entre a realidade, segundo a arte, e a realidade, segundo a natureza.” (ASSIS, 1953, p.188), advertindo não existir algo semelhante, contendo as definições a serem seguidas pela nova geração. Em seguida, trata da escola hugoísta, fundada por discípulos do escritor francês, à qual pertenceram Múcio Teixeira, Sílvio Romero, Tobias Barreto e Castro Alves, tendo, este último, encerrado o movimento. Admite ser a imitação do poeta das *Orientales* feita muita vez “não sem felicidade”, o que não ocorreria com os imitadores de Baudelaire, que utilizavam um tom “demasiado cru”. Como se vê, são várias as alusões ao criador de Jean Valjean, representante de uma geração que influenciaria várias outras por muitos anos.

Nas poucas cartas que Machado de Assis deixou, é possível identificar alguns comentários a seu respeito: na célebre resposta a José de Alencar acerca de Castro Alves em 20 de fevereiro de 1868, o autor de *A Mão e a Luva* retrata desse modo o aspirante a vate:

Achei um poeta original. O mal de nossa poesia contemporânea é ser copista - no dizer, nas ideias e nas imagens. [...] Se se adivinha que a sua escola é a de Vítor Hugo, não é porque o copie servilmente, mas porque uma índole irmã levou-o a preferir o poeta das *Orientais* ao poeta das *Meditações*. (ASSIS, 1953, p.24).

Em 28 de janeiro de 1901, José Veríssimo escreve de Nova Friburgo ao amigo fluminense e conta ter-se tornado assíduo frequentador da biblioteca da cidade, cujos livros fariam a Machado de Assis “vir água à boca”: uma coleção dos clássicos portugueses e dos *Grands écrivains de la France* e a “[...] edição em papel do Japão da edição nacional de Vítor Hugo, com ilustrações dos grandes pintores franceses.” (ASSIS, 1953, p.52). Em 21 de abril de 1902, centenário do nascimento do autor de *Hans d’Islande*, Machado cumprimenta Veríssimo pelo artigo “Apoteose de Vítor Hugo”.

Quanto aos romances, a presença do autor de *L’Année Terrible* é bastante discreta: quase não se encontram citações de sua obra, a não ser em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no qual, segundo Eugênio Gomes (1949, p.117) em seu estudo “Uma influência francesa: Victor Hugo”, seria possível “[...] surpreender os efeitos mais significativos da influência hugoana sobre o grande escritor.” Para

o crítico, o capítulo do delírio conteria vários elementos caros ao autor de *L'Art d'être grand-père*: a terminologia, a expressão antitética, e a concepção filosófica da natureza. Em *Esau e Jacó*, segundo Gilberto Pinheiro Passos (1996), haveria referências ao tema napoleônico e a um poema de *Feuilles d'automne*. Como se pode observar, é muito pouco em comparação às crônicas escritas no mesmo período. Nos romances, a predominância de citações estava relacionada a autores como Voltaire, Pascal, Villon, entre outros.

Nas peças escritas por Machado de Assis há citações de La Fontaine, Musset, Buffon e alusões a Alphonse Karr e Bernardin de Saint-Pierre. Não se encontram, todavia, alusões ou citações que remetam à obra de Victor Hugo, nem tampouco marcas que reflitam seu estilo.

A presença hugoana se destaca, realmente, nas crônicas machadianas. Embora os dramaturgos em voga no século XIX fossem Dumas Fils, Feuillet, Barrière e Scribe; os romancistas Zola e Flaubert estivessem causando grande sensação na França na segunda metade do oitocentos e Baudelaire fosse tão discutido, o poeta de *Les Rayons et les Ombres* sobressai nos textos escritos para o jornal pelo escritor fluminense. São inúmeras citações, alusões a personagens, comentários a respeito dos poemas, romances, peças que indicam seu interesse pela obra de Victor Hugo.

Primeiramente, pode-se afirmar ser essa presença marcante: dentre as 200 citações francesas feitas por Machado de Assis nas mais de 600 crônicas que escreveu, 28 são de autoria do criador de Fantine. Para se ter uma noção do que isso representa, há cerca de 20 citações de autoria de Molière, dentre as quais, algumas se repetem por diversas vezes, e várias citações de La Fontaine, Musset, Corneille, Boileau, Voltaire e Racine. Há também alguns pensamentos retirados das obras de Mme. de Sévigné, Rabelais, Pascal e Montaigne e de outros escritores, políticos, autores de operetas e *vaudevilles*. Os números indicam, portanto, ter a leitura da obra do autor de *Claude Gueux* marcado o cronista, posto que esse cálculo não inclui as dezenas de alusões feitas ao escritor francês ou a suas personagens. Também não foram incluídas as citações hugoanas presentes nos volumes *Crítica Teatral* e *Crítica Literária*²; embora sejam comentadas superficialmente.

Como se pode verificar, o conjunto de tal presença é indicativo da necessidade de estabelecer um diálogo com esse poderoso influxo representado pela vasta produção hugoana.

² Confira Assis (1944, 1953).

A leitura das crônicas em que aparecem citações tiradas dos textos de Victor Hugo indica ter sido lida a obra do escritor francês de forma constante e interessada. Merece destaque a poesia, principalmente as *Orientales*, cujos versos são lembrados durante toda a longa carreira jornalística de Machado de Assis. É possível também verificar a existência de uma associação de ideias frequente: quando trata de atropelamentos por bondes, o cronista fluminense lembra-se de “*Pauca Mea*”; o tema da longevidade remete-o ao famoso poema “*Ce siècle avait deux ans*” das *Feuilles d’Automne* e, ao tratar de assuntos ligados à Grécia ou Constantinopla, quase sempre lhe vêm à mente versos das *Orientales*³.

Os famosos prefácios hugoanos que serviram a toda uma geração como leis a serem seguidas também não escaparam ao olhar atento do escritor fluminense, principalmente o de *Lucrece Borgia* e o de *Cromwell*. Algumas alusões demonstram a leitura de outras peças, como *Ruy Blas*, *Angelo* e *Hernani*⁴. Os romances hugoanos também são mencionados: em crônica de 15 de julho de 1877, refere-se a Javert, personagem dos *Misérables*; em 23 de junho de 1878, o colaborador do *Cruzeiro* refere-se a Quasímodo. Não foram encontradas referências, entretanto, aos romances posteriores, como *Quatrevingt-Treize* ou *L’Homme qui rit*⁵.

É necessário destacar que a presença da obra de Victor Hugo nas crônicas machadianas revela um olhar bastante crítico e até mesmo antropofágico (PERRONE-MOYSÉS, 1990). Machado não bebeu em fontes hugoanas de forma passiva, mas indicou sua independência em relação à obra do escritor francês, sobretudo a partir do decênio de 1870. Em crônica de 1º de setembro de 1878, por exemplo, publicada no *Cruzeiro*, sob o pseudônimo de Eleazar, lê-se:

Já agora acabarei com uma sombra do sol: um *calembour* de Vítor Hugo. Essa triste forma de espírito teve a honra de ser cultivada pelo grande poeta; e quando? e donde? em Paris, por ocasião do cerco. Di-lo o *Temps*, que tenho à vista; e basta ler a estrofe atribuída ao poeta, para ver que é dele mesmo: tem o seu jeito de versificação. Um dia, - diz o jornal, - que alguns ratos, apanhados nas casas vizinhas, deram elementos para um pastel, o poeta improvisou este *calembour* metrificado;

³ A análise completa dessas crônicas está em Callipo (2021).

⁴ Confira Hugo (1963).

⁵ Confira Hugo (1971).

O mesdames les hetaïres,
À vos dépens je me nourris;
Moi, qui mourais de vos sourires,
Je dois vivre de vos souris.

Cai-me a pena das mãos.⁶

No periódico *Le Temps* de 04 de agosto daquele mesmo ano de 1878, a quadra hugoana é mencionada na “*Chronique*” daquele dia, assinada por Carpeaux. O articulista comenta a então recente publicação do livro de Gustavo Rivet, *Victor Hugo chez lui*, e elogia a iniciativa do autor de contar para o público a vida íntima do grande poeta. Repleto de anedotas, o volume traz trechos inéditos de Hugo, dentre os quais o *calembour* comentado por Machado. É curioso observar que, no jornal francês, assim como no livro de Rivet, há uma pequena diferença no último verso, pois em ambos lê-se: “*Je vais vivre de vos souris*”⁷ e não “*Je dois vivre de vous souris*”, como na crônica machadiana. A alteração feita pelo cronista brasileiro não prejudica a métrica, mas modifica o sentido da quadra hugoana: de “eu *vou* viver de vossos ratos”, passa-se a “eu *devo* viver de vossos ratos”. Importante, porém, é notar a reação do cronista brasileiro diante do jogo de palavras do escritor septuagenário: por que motivo escreve ele “cai-me a pena das mãos”? Por causa do trocadilho de mau gosto? Devido ao seu conteúdo malicioso? Ou graças ao cardápio digerido? No jornal *Le Temps* e no livro de Rivet não há qualquer menção ao gosto duvidoso da quadra, feita durante o cerco prussiano, momento da história francesa em que não havia comida suficiente para a população⁸. Ao contrário, o autor de *Victor Hugo chez lui* menciona o fato de que o poeta, para alegrar sua família durante as refeições, esquecia, por um momento, suas preocupações políticas e os itens exóticos do cardápio, para presentear a todos com essas quadras improvisadas:

O riso não estava banido dos jantares do poeta e, muitas vezes, os pratos serviam de alvo a suas provocações. Ele improvisava um dístico, uma quadra e,

⁶ Confira Eleazar (1878).

⁷ Confira Carpeaux (1878, p.2).

⁸ O mesmo *calembour* está em *Choses vues*, de Victor Hugo, publicado postumamente em 1887, no qual se lê: “*Hier, j’ai mangé du rat, et j’ai eu pour hoquet ce quatrain:*

*O mesdames les bétaires,
Dans vos greniers je me nourris;
Moi qui mourais de vos sourires,
Je vais vivre de vos souris.*” (HUGO, 1972, p. 596).

Doce leite romântico: a presença de Victor Hugo nas crônicas de Machado de Assis sem desmerecer a cozinha, essa poesia espirituosa ou gaulesa era um precioso ensopado que se acrescentava ao cardápio. (RIVET, 1878, p. 148, tradução nossa)⁹.

Da mesma forma, o *Temps* menciona o **charme** dessas anedotas colhidas no coração da família de Victor Hugo. O estranhamento, portanto, parte do cronista brasileiro, que deixa a pena cair-lhe das mãos diante da quadra hugoana. Faz-se necessário pontuar a forma como Machado se refere a Hugo: “grande poeta” e o conhecimento que tem de sua obra poética: “[a estrofe] é dele mesmo: tem o seu jeito de versificação”. Tais comentários demonstram o apreço do autor de *Americanas* pelo escritor francês e indicam uma leitura atenta de sua obra poética. O que deve tê-lo deixado perplexo, portanto foi o trocadilho de mau gosto e o cardápio indigesto.

A postura de Machado revela um posicionamento crítico em relação a Victor Hugo: até mesmo o “grande poeta” pode ter maus momentos.

Como explicar, então, as inúmeras citações retiradas da obra do escritor francês? De que modo devem ser analisadas as relações estabelecidas com os versos românticos do criador de “*Sara la baigneuse*”? Acredito que a resposta esteja na sua juventude, em um tempo de sua vida que está irremediavelmente ligado ao Romantismo de Victor Hugo, Gonçalves Dias e Byron.

Em 24 de novembro de 1883, por exemplo, o cronista, sob o pseudônimo de “Lélio” confessa ter ainda “um resto de costela romântica”. Em 10 de janeiro de 1884, revela sentir uma “certa sensação profunda e saudosa”, ao tratar das memórias do diplomata Vasconcelos de Drummond:

[...] sempre lhes direi, aqui que ninguém nos ouve: o conselho de ministros no paço, as palavras de José Bonifácio ao Bregaro; a volta de D. Pedro depois de declarar a independência; a gente que correu à São Cristóvão; a imperatriz que, não tendo mais fitas verdes para fazer laços, fê-los com as do próprio travesseiro; D. Pedro, um rapaz de 24 anos, impetuoso e ardente; José Bonifácio, grave e forte, e, quando preciso, alegre; a gente que encheu à noite o teatro; as senhoras de laço verde ao peito; toda essa nossa aurora dá-me uma certa sensação profunda e saudosa, que não encontro... onde? no nariz do leitor, por exemplo. (ASSIS, [19-], p. 42).

⁹ No original, lê-se: “*Le rire n'était pas banni des dîners du poète et souvent les plats eux-mêmes servaient de cible à ses railleries. Il improvisait un distique, un quatrain et sans médire de la cuisine, c'était un précieux ragoût ajouté au menu, que cette poésie spirituelle ou gauloise.*” (RIVET, 1878, p. 148).

Em 1892, o cronista explica essa sensação: ele fora criado em meio ao romantismo e, dificilmente, poderia adaptar-se aos novos parâmetros:

Gente que mamou leite romântico, pode meter o dente no rosbife naturalista; mas em lhe cheirando a teta gótica e oriental, deixa o melhor pedaço de carne para correr à bebida da infância. Oh! meu doce leite romântico! [...] Cinco odaliscas ... Parei; lidas essas primeiras palavras, senti-me necessitado de tomar fôlego. [...] Todas as *orientais* de Hugo vieram chover sobre mim as suas rimas de ouro e sândalo. (ASSIS, 1962, vol.1, p. 194, grifo do autor).

Opinião compartilhada por seus amigos. Em carta datada de 1895, Salvador de Mendonça indigna-se com o novo aspecto do Rio de Janeiro, repleto de “intrusos” e lembra com saudade dos “bons tempos”:

No meio da gente nova que enche a nossa velha cidade, já em 1891 tive a impressão, não de que era eu estranho, mas de que era essa gente um bando de intrusos. Que direito têm eles de encher-nos as ruas? O que sabem eles do nosso Rio de Janeiro dos bons tempos? Não sabem nem o que foi o Paula Brito, nem a Petalógica, nem o Bacharel Gonçalves e o Herculano[...] Gente que não foi desses dias não tem para mim o direito de nos atrapalhar o caminho, a nós, veteranos dessas campanhas. (ASSIS, 1953, p. 336).

Machado de Assis lhe dá razão:

Este Rio de Janeiro de hoje é tão outro do que era, que parece antes, salvo o número de pessoas, uma cidade de exposição universal. Cada dia espero que os adventícios saiam; mas eles aumentam, como se quisessem por fora os verdadeiros e antigos habitantes. (ASSIS, 1953, p. 338).

E em janeiro de 1902, escreve a Joaquim Nabuco: “o passado é ainda a melhor parte do presente” (ASSIS, 1953, p. 58).

Para Bosi (2004, p.15), essa opinião é reiterada nas páginas da *Semana*, escritas no decênio de 1890: o cronista veria “poesia e beleza nas formas plasmadas do passado”, abstraindo a “violência daqueles tempos”.

Tais comentários parecem demonstrar que a juventude de Machado de Assis estava intrinsecamente ligada ao romantismo e, por consequência, a Victor Hugo. Quando algum fato político ou histórico o fazia recordar o passado, evocava um

dos autores preferidos de sua mocidade para ajudá-lo a recompor suas lembranças; talvez, para libertar o Machadinho esquecido (ou contido) em meio à papelada referente à “última quinzena do trimestre adicional” da Secretaria da Agricultura. O funcionário público, autor discreto e ponderado, dava lugar ao idealista romântico, impetuoso, galante, divertido, nem que fosse por um breve instante:

Por um momento, ele considera o ideal, e o contexto de seu próprio país: por um breve momento, o idealismo e o otimismo, que ele abandonara muitos anos atrás, mostram de novo sua face, para apenas confessar sua duvidosa pretensão a uma existência sólida. (GLEDSON, 2003, p. 183).

Esta crônica, escrita em 27 de maio de 1894, acentua a ligação estabelecida entre juventude - poesia - oriente - romantismo:

Morreu um árabe, morador na rua do Senhor dos Passos. Não há que dizer a isto; os árabes morrem e a rua do Senhor dos Passos existe. Mas o que vos parece nada, por não conhecerdes sequer esse árabe falecido, foi mais um golpe nas minhas reminiscências românticas. Nunca desliguei o árabe destas três cousas: deserto, cavalo e tenda. Que importa houvesse uma civilização árabe, com alcaides e bibliotecas? Não falo da civilização, falo do romantismo, que alguma vez tratou do árabe civilizado, mas com tal aspecto, que a imaginação não chegava a desmembrar dele a tenda e o cavalo. Quando eu cheguei à vida, já o romantismo se despedia dela. [...] Já então Gonçalves Dias havia publicado todos os seus livros. Não confundam este Gonçalves Dias com a rua do mesmo nome; era um homem do Maranhão, que fazia versos. (ASSIS, 1962, p. 101).

O cronista ironiza a ignorância literária de seus leitores em relação a Gonçalves Dias; em seguida, comenta os nomes de dois deputados: Lamartine e Chateaubriand e conclui ser um “vestígio de romantismo”. Os “portadores daqueles dois nomes”, entretanto, eram apenas políticos: os nomes escolhidos por seus pais, “não bastaram para dar aos filhos idealidades poéticas”.

Volta a tratar do árabe falecido, e confessa estar aborrecido com a declaração de ser ele casado: Assef deveria ter tido quatro mulheres, como marca o Alcorão, e não apenas uma: “Dar-se-á que esse homem tenha sido tão corrompido pela monogamia cristã, que chegasse ao ponto de ir contra o preceito de Mafoma? Eis aí outra restrição ao meu árabe romântico.” (ASSIS, 1962, p.105). O “pobre

árabe” havia trocado o deserto pela rua do Senhor dos Passos, “cujo nome lembra aqueles religionários, em quem seus avós deram e de quem receberam muita cutilada”, e morreu de febre amarela, “uma epidemia exausta à força de civilização ocidental”. O cronista conclui:

Miserável romantismo, assim te vais aos pedaços. A anemia tirou-te a pouca vida que te restava, a corrupção não consente sequer que fiquem os teus ossos para memória. Adeus, Árabes! adeus, tendas! adeus, deserto! Cimitarras, adeus! adeus! (ASSIS, 1962, vol. 2, p.107).

No final do século, Machado de Assis vê a chegada de uma nova era à qual parece não se adaptar. Victor Hugo transporta-o para uma época de “ousadia”, representada pela “intenção de reproduzir a verdade”, quando ele acreditava poder reclamar dos atos do governo, educar pelo teatro, cobrar promessas da câmara municipal. O cronista não resiste às memórias de um outro tempo: “[...] mas é que há certas memórias que são como pedaços da gente, em que não podemos tocar sem algum gozo e dor, mistura de que se fazem saudades.” (ASSIS, 1962, vol. 3, p. 281).

Nas lembranças de seu passado, misturam-se o Alcazar e Mlle. Aimée, Gonçalves Dias e Álvares de Azevedo, D. Pedro I e D. Pedro II, Lamartine, Musset e Victor Hugo. Dessas lembranças, faz parte um grupo de jovens intelectuais ávidos em construir uma literatura nacional, educar o povo pela arte, civilizar a sociedade. Por isso, as saudades:

A memória tem o poder subversivo de fazer subsistir a associação, reordenando o passado pessoal, pátrio ou artístico. O caráter possivelmente negativo das coisas pretéritas (não existem mais) se desfaz, porque ao existido se acrescenta o dado novo da rememoração agindo sobre o presente. (PASSOS, 1996, p. 161).

Machado de Assis leu a obra de Victor Hugo, admirou-a, memorizou-a e, quando jovem, tentou seguir as teorias do autor do prefácio de *Cromwell*. Essa admiração, entretanto, nunca foi cega. Ele condenou os excessos da escola hugoísta liderada por Sílvio Romero, escola esta “[...] que buscava os efeitos em certos meios puramente mecânicos [...]” e aconselhou a evitar aquele condor que, “[...] à força de voar em tantas estrofes, há doze anos, acabou por cair no chão, onde foi apanhado e empalhado.” (ASSIS, 1953, p.239). Igualmente,

soube olhar para o autor de *Les Contemplations* de forma crítica, retirando de sua obra somente os aspectos que poderiam beneficiar o seu amadurecimento como escritor. Nunca procurou imitá-lo e chegou a condenar “[...] os macaqueadores de Victor Hugo, que julgam ter entrado na família do poeta, só com lhe reproduzir a antítese e a pompa da versificação. O discípulo é outra coisa: embebe-se na lição do mestre, assimila ao seu espírito o espírito do modelo.” (ASSIS, 1953, p.119). Evidentemente, “os macaqueadores de Victor Hugo” nada mais faziam, além de seguir as tendências de uma época na qual se buscava criar uma identidade nacional e a França era vista como um pólo irradiador de cultura: “A imitação pode também revelar, explicar literariamente, portanto, fenômenos históricos, como o do domínio político e da dependência cultural.” (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p.99).

No caso de Machado de Assis, a visão do Outro sempre foi permeada de um olhar crítico; a presença estrangeira passou a ser utilizada em benefício de seu próprio texto, ele buscou “transformá-la e integrá-la em seus próprios valores” (DAMATO, 1996, p. 276). O colaborador da *Gazeta de Notícias* possuía uma visão bastante criteriosa da França e de seus escritores e, soube, como poucos, colocá-los à mercê de seu discurso. Recriando as citações, dispondo-as conforme sua vontade, apropriou-se delas, ilustrando a história de seu país por meio de textos estrangeiros e propondo uma literatura nacional que aceitasse o elemento externo de maneira consciente, estabelecendo com ele trocas e empréstimos, deturpando-o numerosas vezes, com a intenção clara de aproveitar somente o que lhe interessava. (PERRONE MOISÉS, 1990, p.96). Houve, portanto, uma seleção baseada em um conhecimento amplo da cultura francesa, de acordo com as tendências da época, mas também com escolhas pessoais, denotadoras de independência em suas leituras.

A presença de Victor Hugo nas crônicas de Machado de Assis parece revelar, portanto, não a influência do poeta francês na obra do escritor brasileiro, mas o estabelecimento de uma prática intertextual sempre renovadora. Nessa prática, o caráter grandiloquente do autor de *L'Année Terrible*, cede lugar ao tom predominantemente humorístico dos textos jornalísticos, ocorrendo, assim, uma dessacralização da obra hugoana. Além disso, a passagem de um veículo a outro, ou seja, do livro ao jornal, permite ao texto citado ou parodiado ganhar em amplitude de atuação, porque guarda elementos de sua origem e a eles se acresce.

Na crônica, Machado de Assis, não tem a pretensão de ser historiador e sim um “contador de histórias”: “O historiador foi inventado por ti, homem

culto, letrado, humanista; o contador de histórias foi inventado pelo povo, que nunca leu Tito Lívio, e entende que contar o que se passou é só fantasiar.” (ASSIS, 1959, p.362). Ele busca ressaltar evidências, criticar excessos, lamentar injustiças e analisar idiossincrasias, valendo-se de todos os dados de que dispõe para prender a atenção do leitor e configurar um estilo, cuja força - à moda de Alencar, por exemplo - reside na rapidez do traço e do raciocínio e no acicate da comparação.

As condições de recepção do público de jornal pressupõem a facilidade de compreensão e a relação mais ou menos estreita com a cultura da época, que será manipulada pelo cronista interessado em comentar os fatos, mas também em divertir o leitor. Victor Hugo surge, então, como um imenso repositório de frases, personagens e situações que, além de serem tributárias do sucesso, pertenciam à maior figura literária do século XIX na França.

Matizar tal repertório, inserindo-o em outro texto/contexto é a marca registrada do cronista, que sabe dar ao seu espaço no jornal, o verniz da citação e, ao mesmo tempo, consegue impor a Victor Hugo e sua obra uma dimensão “brasileira”.

Ao leitor, cabe percorrer o caminho indicado pelas citações, até chegar à sua fonte: ela indica haver várias camadas no texto, todas elas importantes para sua profunda compreensão.

O poeta das *Orientales* está vinculado à juventude de Machado de Assis, aos poetas românticos de 1830, como se pode ler na crônica de 21 de fevereiro de 1897, publicada na *Gazeta de Notícias*. Ao comentar as agitações que aconteciam na ilha de Creta, ele relembra:

Eu quisera, entretanto, ver partir daqui, rua do Ouvidor abaixo, uma falange bradando para ser entendida da terra os versos de Hugo: *En Grèce! en Grèce!* Lembras-te, não? Se és do meu tempo não esqueceste que tu e eu, quando expeitorávamos os primeiros versos que os rapazes trazem consigo, as Orientais contavam já trinta anos e mais. Mas era por elas que ainda aprendíamos poesia. Trazíamos de cor as páginas contemporâneas da revolução helênica, e do bravo Canaris, queimador de navios, e da batalha de Navarino, e da marcha turca, e de toda aquela ressurreição de um país meio antigo, meio cristão. *En Grèce!* cantava o poeta, pedindo que lhe selassem o cavalo e lhe dessem a espada, que queria partir já, já, contra os turcos; mas a lira mudava subitamente de tom e o poeta perguntava a si mesmo quem era ele. Confessava então não ser mais que uma folha que o vento leva, nem amar outra coisa mais que as estrelas

Doce leite romântico: a presença de Victor Hugo nas crônicas de Machado de Assis e a lua. Tão pouca coisa não era nos demais versos em que cantava os heróis gregos, mas Hugo lembrava-se de Byron ...¹⁰

Nessa crônica, tem-se a revelação de que Machado aprendeu a fazer poesia lendo e estudando as *Orientais* de Victor Hugo. Mesmo que sejam tomados os devidos cuidados em relação ao cronista, pois não se pode confundir **autor** e **cronista**, a frequência com que os versos hugoanos se manifestam nos textos jornalísticos de Machado, sobretudo aqueles das *Orientais*, permite que se faça a afirmação acima e ajuda a compreender a quase ausência de Victor Hugo nos romances e contos do escritor brasileiro. Nas obras de sua maturidade, o autor de *Memorial de Aires* buscou afastar-se das escolas já ultrapassadas e citar, preferencialmente, escritores clássicos. Construiu de forma meticulosa a imagem que gostaria de perenizar: aquela do literato de fina ironia, erudição incontestada, humor elegante e estudo profundo dos caracteres.

Por isso, a presença hugoana nas crônicas. Feitas para serem esquecidas no dia seguinte àquele da publicação, elaboradas “ao correr da pena”, assinadas com pseudônimos, podem ser o campo do experimento, da ousadia, do pensamento livre e sem amarras. Ao utilizar, por exemplo, o pseudônimo “Lélio dos Anzóis Carapuça” - cujo nome pode representar uma personagem da *comedia dell'arte* conhecida pelas trapalhadas e pelo coração generoso, um “[...] *jeune désœuvré capable de tout et, pourtant, l'un des plus sympathiques personnages de comédie.*” (LAFFONT, 1960, p. 590-591) - o cronista pode atacar o governo, ridicularizar escritores renomados, despedir-se do leitor com insultos, mandando-o para “o diabo que o carregue”. Em “A Semana”, ele tem o anonimato total. Nessa série, ressurge com força a presença do ícone do romantismo na França e com ele, o impetuoso colaborador da *Gazeta* - tão diferente do “escritor oficial do Estado” - estabelece um diálogo permeado de versos, zombaria e lembranças.

Parece inegável a importância adquirida pelo autor das *Feuilles d'Automne* na formação intelectual do cronista brasileiro, que o colocou, no poema “1802-1885”, no mesmo nível de escritores clássicos como Molière, Boileau, Racine e La Fontaine e o inseriu no domínio da tradição, reconhecendo-lhe a genialidade e tornando possível, desse modo, o estabelecimento de certo processo intertextual (PASSOS, 1996).

Além disso, ele representava para Machado uma viagem em direção ao passado romântico, à sua juventude liberal, aos seus ideais sufocados pela burocracia e pelo *struggle for life*.

¹⁰ Confira *Gazeta de Notícias* (1897, p. 01).

Protegido pelo pseudônimo de Sileno, Gil, Lélío, Boas Noites, bastava-lhe uma boa razão para fazer calar o comedido, discreto, aristocrático, recitado Machado de Assis, mesmo por um breve instante. Essa boa razão - que podia ser um presente do sultão ao papa, uma guerra civil, a imundície das ruas, uma jovem que não era espanhola, o desligamento de um tenor de sua *troupe* - fazia-o ressurgir e, algumas vezes, indignar-se; outras, emocionar-se.

Escondido sob as barbas brancas e o *pince-nez* do respeitado autor de *Dom Casmurro*, estava Machado, o rapaz que sonhou com um teatro nacional, disse impróprios aos políticos, encantou-se com os livros trazidos pelo paquete, envolveu-se em polêmicas, memorizou as *Orientales*, estudou as *Orientales* e aprendeu a fazer versos com as *Orientales*.

ROMANTIC CAMELIZED MILK: THE PRESENCE OF VICTOR HUGO IN THE CHRONICLES OF MACHADO DE ASSIS

ABSTRACT: *Victor Hugo was the author most cited by Machado de Assis in his chronicles and was of great importance in the construction of his cultural heritage, leaving deep marks in his work. The author of Dom Casmurro read the work of Victor Hugo, admired it, memorized it, and, as a young man, tried to follow the ideals of the French poet. This admiration, however, was never blind, as he condemned the excesses of the Hugoist school led by Silvio Romero, as well as some texts in bad taste published by the creator of Quasimodo. Likewise, he knew how to look at Victor Hugo with a critical eye, removing from his work only those aspects that could benefit his maturity as a writer. In the case of Machado de Assis, the vision of the Other was always permeated with a critical eye; the foreign presence started to be used for the benefit of its own text, thanks to the establishment of a renewing intertextual practice. It is curious to observe that the massive presence of Victor Hugo in Machado's chronicles contrasts with a shy or almost non-existent presence in his short stories, poems, plays, and novels. This article intends to establish a hypothesis for such a contrast through the analysis of journalistic texts published by Machado de Assis.*

KEYWORDS: *Machado de Assis Chronicle. Victor Hugo. Romanticism.*

REFERÊNCIAS

- A****. **Marmota Fluminense**. Rio de Janeiro, dez.1857. p. 02.
- ASSIS, J. M. M. de. **Crônicas**. Rio de Janeiro: Jackson, 1962.
- ASSIS, J. M. M. de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1959.
- ASSIS, J. M. M. de. **Crítica Literária**. Rio de Janeiro: Jackson, 1953.

- ASSIS, J. M. M. de. **Crítica Teatral**. Rio de Janeiro: M. Jackson Inc. Editores, 1944. v.30.
- ASSIS, J. M. M. de. **Crônicas de Lélío**. Organização de R. Magalhães Jr. Rio de Janeiro: Ediouro, [19-]. Coleção Prestígio.
- BOSI, A. **O Teatro Político nas Crônicas de Machado de Assis**. São Paulo: IEA, 2004. (Série Literatura, 1).
- CALLIPO, D. **Rimas de ouro e sândalo**: presença de Victor Hugo nas crônicas de Machado de Assis. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.
- CARPEAUX. Chronique, **Le Temps**, Paris, ago.1878. p. 2-3.
- COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.
- DAMATO, D. B. **Edouard Glissant**: Poética e Política. São Paulo: Anablume, 1996.
- ELEAZAR. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, set.1878. Notas semanais, p. 01.
- GAZETA de Notícias, fev.1897. A semana, p. 01.
- GENETTE, G. **Palimpsestos**. A literatura de segunda mão. Tradução de Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.
- GLEDSON, J. **Machado de Assis**: ficção e história. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- GOMES, E. **Espelho contra espelho**. São Paulo: IPE, 1949.
- HUGO, V. **Choses Vues**. Paris: Gallimard, 1972.
- HUGO, V. **Œuvres romanesques complètes**. Paris : Livre club Diderot, 1971.
- HUGO, V. **Théâtre complet**. Préface par Roland Purnal, édition établie et annotée par J.-J. Thierry et Josette Méléze. Paris : Gallimard, 1963.
- HUGO, V. **Oeuvres de Victor Hugo**. Bruxelles: Société Typographique Belge, 1842. t.2.
- LAFFONT, R. **Dictionnaire des Personnages de tous les temps et de tous les pays**. Paris: R. Laffont, 1960.
- LEÃO, A. C. **Victor Hugo no Brasil**. Rio de Janeiro: J. Olympio,1960.
- MACHADO, A.M.; PAGEAUX, D. H. **Da literatura comparada à teoria da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- MASSA, J.-M. **A juventude de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ Conselho Nacional de Cultura, 1971.

Daniela Mantarro Callipo

MIASSO, A. L. do N. **Epígrafes e diálogos na poesia de Machado de Assis**. 2016. 433 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura)- Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2016.

PASSOS, G. P. **Cintilações Francesas. Revista da Sociedade Filomática, Machado de Assis e José de Alencar**. São Paulo: Nankin Editorial, 2006.

PASSOS, G. P. **As Sugestões do Conselheiro. A França em Machado de Assis. Esaú e Jacó e Memorial de Aires**. São Paulo: Ática, 1996.

PERRONE-MOISÉS, L. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: PERRONE-MOISÉS, L. **Flores da escrivaniinha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.91-92.

RIVET, G. **Victor Hugo chez lui**. Paris: M. Dreyfous, 1878.

ROMEIRO, G. de F. **Alteridade e fuga romântica: Um estudo comparativo sobre o Brasil selvagem em Americanas, de Machado de Assis, e o exotismo em Les Orientales, de Victor Hugo**. 2021. 110f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2021.



ENTRE VICTOR HUGO E CASTRO ALVES: RELIGIOSIDADE E TRADUÇÃO

Pablo SIMPSON*

RESUMO: Este artigo pretende aproximar as poéticas de Victor Hugo e Castro Alves a partir da tentativa de compreensão de seu lugar religioso, em torno da presença de visões, da ideia de missão e do que Paul Bénichou definiu como um “sacerdócio poético moderno”. Discute, além disso, alguns caminhos das traduções empreendidas pelo poeta brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Victor Hugo. Castro Alves. Poesia brasileira. Poesia francesa. Religiosidade. Tradução.

É um truísmo afirmar o lugar central de Victor Hugo, poeta, romancista, dramaturgo e homem político, para a compreensão de parte da poesia brasileira do século XIX. E não só dela. No panorama francês, como se sabe, há dimensões importantes de Hugo na poesia de Baudelaire. Estão num poema como “*La fin de Satan*”, que permanece inédito em português e cuja tradução dos primeiros versos esboço aqui para evocar “O albatroz” de *Les Fleurs du Mal*¹:

Há quatro mil anos despencava no abismo.

Não pudera alcançar sequer um cimo,

Nem erguer desmesurado o rosto.

Submerso na sombra e na bruma, confuso,

Sozinho, e atrás de si, nas noites imortais,

Caíam ainda mais lentas plumas de suas asas [...]

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Departamento de Letras Modernas. São José do Rio Preto – SP – Brasil. 15054-000 – psimpson@ibilce.unesp.br

¹ Confira Baudelaire (1991).

[*Depuis quatre mille ans il tombait dans l'abîme.*

Il n'avait pas encor pu saisir une cime,

Ni lever une fois son front démesuré.

Il s'enfonçait dans l'ombre et la brume, effaré,

Seul, et, derrière lui, dans les nuits éternelles,

Tombaient plus lentement les plumes de ses ailes.] (HUGO, 1887, p.7)².

No trecho, é possível observar as antíteses de Hugo frequentes, mais tarde, na poesia condoreira tanto quanto no poeta de *Les Fleurs du Mal*: nas asas e na queda. Antíteses que estariam em versos como “*Innocents dans un baigne, anges dans un enfer*” do poema “*Mélancholia*” (HUGO, 1856, p.208)³, cujo tema sugerido pelo título é comumente associado a Baudelaire, como nos estudos de Jean Starobinski. Esboço também dele uma tradução, desta vez mais longa⁴, como modo de situar alguns caminhos interpretativos para a sua comparação com o poeta brasileiro Castro Alves. “*Mélancholia*” foi publicado em 1856 no livro *Les Contemplations*:

Para onde vão essas crianças que não riem?
Doces seres sonhadores, magros de febre?
Meninas de oito anos que andam sozinhas?
Vão trabalhar quinze horas sob engrenagens;
Do amanhecer à noite, fazem eternamente
Nesta mesma prisão o mesmo movimento
Agachadas sob os dentes de obscura máquina
Monstro abominável, que na escuridão mastiga.
Inocentes no cárcere, anjos num inferno,
Elas trabalham. Tudo é latão, tudo, ferro.
Elas nunca param, e nunca estão brincando.
Que palidez! Mesmo com as faces cinzas.
Nem bem nasceu o dia, estão esgotadas.
Nada compreendem do destino. É como
Se dissessem a Deus: “Pequenas como somos,

² Todas as traduções, salvo menção, são minhas.

³ “Inocentes num cárcere, anjos num inferno” (HUGO, 1856, p.208).

⁴ O trecho corresponde à quinta parte do poema. Não há, até onde sei, tradução de “*Mélancholia*” em português, nem mesmo na coletânea organizada por Múcio Teixeira, as *Hugonianas*, com poemas traduzidos por Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, dentre tantos outros, e onde Múcio afirmaria ser Victor Hugo “o poeta que maior influência exerce sobre a poesia brasileira” (TEIXEIRA, 1885, p.XXIV).

Pai nosso, veja o que de nós os homens fazem!”
Ó servidão infame imposta à criança!
Raquitismo! Sopro sufocante que desfaz
O que Deus fez; que mata, obra demente,
A beleza nos rostos, nos corações o juízo!
E que faria — este é seu fruto previsível —
De Apolo, um corcunda, de Voltaire, um cretino!
Trabalho que captura a idade tenra com sua serra,
Que produz a riqueza criando a miséria,
Que se serve da infância como uma ferramenta!
Progresso a que perguntamos: “Aonde vai? O que quer?”
Que esmaga a juventude em flor. Que dá, em suma,
Uma alma à máquina, subtraída ao homem!
Que esse trabalho, ódio das mães, seja maldito.
Maldito como o vício em que degeneramos.
Maldito como o opróbrio e como a blasfêmia.
Ó Deus, que ele seja maldito em nome do trabalho,
Do verdadeiro trabalho, generoso, são, fértil,
Que torna um povo livre, e o homem, afortunado!

*[Où vont tous ces enfants dont pas un seul ne rit?
Ces doux êtres pensifs, que la fièvre maigrit?
Ces filles de huit ans qu'on voit cheminer seules?
Ils s'en vont travailler quinze heures sous des meules;
Ils vont, de l'aube au soir, faire éternellement
Dans la même prison le même mouvement.
Accroupis sous les dents d'une machine sombre,
Monstre hideux qui mâche on ne sait quoi dans l'ombre,
Innocents dans un baigne, anges dans un enfer,
Ils travaillent. Tout est d'airain, tout est de fer.
Jamais on ne s'arrête et jamais on ne joue.
Aussi quelle pâleur! la cendre est sur leur joue.
Il fait à peine jour, ils sont déjà bien las.
Ils ne comprennent rien à leur destin, hélas!
Ils semblent dire à Dieu: "Petits comme nous sommes,
Notre père, voyez ce que nous font les hommes!"
Ô servitude infâme imposée à l'enfant!
Rachitisme! travail dont le souffle étouffant
Défait ce qu'a fait Dieu; qui tue, œuvre insensée,
La beauté sur les fronts, dans les cœurs la pensée,
Et qui ferait — c'est là son fruit le plus certain —*

*D'Apollon un bossu, de Voltaire un crétin!
Travail mauvais qui prend l'âge tendre en sa serre,
Qui produit la richesse en creant la misère,
Qui se sert d'un enfant ainsi que d'un outill
Progrès dont on demande: "Où va-t-il? que veut-il?"
Qui brise la jeunesse en fleur! qui donne, en somme,
Une âme à la machine et la retire à l'homme!
Que ce travail, haï des meres, soit maudit!
Maudit comme le vice où l'on s'abatardit,
Maudit comme l'opprobre et comme le blasphème!
Ô Dieu! qu'il soit maudit au nom du travail même,
Au nom du vrai travail, sain, fécond, généreux,
Qui fait le peuple libre et qui rend l'homme heureux!]* (HUGO,
1856, p.208-209).

No poema, há várias aproximações possíveis ao leitor do poeta brasileiro: o tema do progresso, visto em ambos de forma ambivalente, ou o tema da escravidão moderna, da “servidão” em Hugo, reduzida, neste poema, ao trabalho infantil. Servidão que não é aqui uma maldição, como em “Vozes d’África”⁵. Ela deve ser amaldiçoada, “*que ce travail [...] soit maudit!*”

Antonio Candido (1993), na *Formação da literatura brasileira*, no capítulo dedicado a Castro Alves, sugeriu outras aproximações. Estão em três momentos, o primeiro deles particularmente expressivo, porque modaliza, por meio da comparação com o poeta francês, o fato de considerar o autor de “O Navio Negreiro” o maior poeta do Romantismo brasileiro.

É portanto, um grande poeta, quiçá o maior do Romantismo; deve haver explicação para a coexistência, nele, de voos tão belos e descaídas tão frequentes — como se observa também na obra do seu mestre Victor Hugo. (CANDIDO, 1993, p.246).

Em Castro Alves — como em Victor Hugo, Byron, Shelley — a poesia existe primeiro no conjunto, em seguida nas partes, nos pontos de ossificação da imagem e do ritmo interno [...] o movimento essencial do seu estro deve ser apreendido em função da amplitude que envolve o sistema estrófico. (CANDIDO, 1993, p.246).

⁵ Confira Alves (1960).

O seu sentimentalismo amoroso percorre a gama completa da carne e do espírito; é adulto, numa palavra, como o de Victor Hugo, a quem prendiam-no afinidades profundas, não mera influência literária. (CANDIDO, 1993, p.252).

Alfredo Bosi (1994), na *História concisa da literatura brasileira*, também propôs um percurso aproximativo. Indica, por exemplo, as restrições de seu tempo à poesia de Castro Alves e cita o escritor francês André Gide na chave que está em Antonio Candido: “*Victor Hugo est le plus grand poète français, hélas!...*” (BOSI, 1994, p.124)⁶. Na *Dialética da colonização*, aponta, com o auxílio de Victor Hugo, para uma dimensão fundamental da poesia de ambos, que é o futuro:

Aos olhos da nova geração, o futuro era a única dimensão a ser contemplada; e os poemas de Castro Alves diriam eloquentemente das esperanças postas no século *grande e forte*, segundo os epítetos de seu modelo: Victor Hugo. (BOSI, 1992, p.246, grifo do autor).

Em “Castro Alves, leitor de Hugo: da luta social ao antiesclavagismo”, Amélia Maria Correia (2014), retrança caminhos mais antigos da crítica. Relembra a “similitude de gênio”, apontada por Afrânio Peixoto, que anteciparia as “afinidades profundas” de Candido — e há muito a dizer sobre a noção de “gênio”, conceito do século XVIII com o qual se expressa a originalidade poética em sua relação com a inspiração divina, com processos da imaginação e do inconsciente⁷. Diz-nos ainda, por meio de citação de José Veríssimo, que Castro Alves teria sido o único em que Hugo “vive de fato” (CORREIA, 2014, p.268). Não nos cabe aqui refazer esse caminho crítico. Há, contudo, um fragmento do famoso discurso de Victor Hugo sobre a miséria, pronunciado em 9 de julho de 1849, que nos auxilia a retomar algo que nos sugere que chamou de “espírito de militância” (CORREIA, 2014, p.270):

Sou desses que pensam e que afirmam que podemos destruir a miséria. Observem bem, senhores, não estou dizendo diminuir, amenizar, limitar, circunscrever, estou dizendo destruir. A miséria é uma doença do corpo

⁶ “Victor Hugo é o maior poeta francês, infelizmente!...” (BOSI, 1994, p.124).

⁷ Confira a esse respeito o verbete “*Genius*” da *The New Princeton Encyclopedia of poetry and poetics* (PREMINGER; BROGAN, 1993, p.455-456), que aponta para o lugar no século XVIII de teorias que passam a ver as fontes da originalidade e da criação poética como externas.

social como a lepra era uma doença do corpo humano. [...] No mês passado, durante o recrudescimento da epidemia de cólera, encontraram uma mãe e seus quatro filhos procurando comida nos restos imundos e fétidos das valas comuns de Montfaucon!

[Je suis de ceux qui pensent et qui affirment qu'on peut détruire la misère. Remarquez-le bien, Messieurs, je ne dis pas diminuer, amoindrir, limiter, circonscrire, je dis détruire. La misère est une maladie du corps social comme la lèpre était une maladie du corps humain.[...] Le mois passé, pendant la recrudescence du choléra, on a trouvé une mère et ses quatre enfants qui cherchaient leur nourriture dans les débris immondes et pestilentiels des charniers de Montfaucon!] (HUGO, 1851, p.13).

No trecho, vê-se o modo como Hugo compreende a miséria não como algo natural mas como uma doença do “corpo social”⁸. Diante dela, no entanto, não discursa de forma geral. No texto de sua intervenção, traz três exemplos: de famílias amontoadas para se aquecer, da mãe com seus filhos e de um “homem de letras” que teria morrido de fome. De algum modo, pode-se afirmar será essa a função da poesia também para Castro Alves: da palavra poética como esse lugar que dá a ver a miséria ou a injustiça. Um trecho do poeta brasileiro, extraído do artigo intitulado “Impressões da leitura das poesias do Sr. A. A. de Mendonça”, é um diálogo possível com esse discurso. Afirma-nos: “Quanto a seu fim, a poesia deve ser o arauto da liberdade — esse verbo na redenção moderna — e o brado ardente contra os usurpadores dos direitos do povo.” (ALVES, 1960, p.672).

O trecho é curto, mas nos permite notar alguns outros elementos. O primeiro deles, a relação entre poesia e liberdade, como se coubesse ao poeta ou ao arauto/orador proclamar essa liberdade. No panorama romântico são várias delas: contra os “preceitos asfixiadores da escola clássica” (ALVES, 1960, p.672), liberdade formal; contra o decoro da imagem, e daí uma amplitude ou ousadia que correspondem ao desejo de representar os “espetáculos do mundo”, afirmaria mais à frente (ALVES, 1960, p.680). De um mundo com seus mistérios e forças naturais que o poeta deve evocar mesmo que com metáforas e comparações exageradas: os clarões avermelhados de Hoffmann, o céu chumboso da Alemanha que “[...] se estende como um crepe mortuário por sobre os vetustos castelos de Berchingen” (ALVES, 1960, p.670).

⁸ Trata-se de uma noção complexa percorrida por Michel Foucault. Confira a esse respeito Merlin (2009).

Trata-se, ainda, de ver-se, de algum modo, livre diante de toda a história. Castro Alves diria que “a poesia assimila a si todas as nuances das ideias das épocas” (ALVES, 1960, p.670). O momento presente teria o seu vínculo, portanto, com a redenção cristã, e o verbo poético, por sua vez, reencenaria o “verbo” do início do Evangelho de João — “no princípio era o verbo” (*logos* em grego) — com uma dimensão religiosa que em Castro Alves é razão: “[...] a religião passou para o domínio da razão — bela e santa, como tudo que pertence ao homem pela inteligência e não pelo terror.” (ALVES, 1960, p.672)⁹.

Por fim, uma última liberdade: a de revelar todas as injustiças, mesmo contra as autoridades ou os símbolos da nacionalidade. No artigo sobre a poesia de A. A. de Mendonça, diria que “[...] o desprezo da pátria é muitas vezes a rubrica da dedicação e da honra.” (ALVES, 1960, p.677). É algo que está em dois versos veementes de “O Navio Negroiro”: “E existe um povo que a bandeira empresta/ Pra cobrir tanta infâmia e cobardia!...” (ALVES, 1960, p.283).

Tal “espírito de militância” se faz com apelo ao discurso jurídico. É como se a miséria fosse fruto da ausência de lei, ou como se o corpo social pudesse ser regulado, curado pelo cumprimento de um conjunto de direitos. Pela palavra da lei. Victor Hugo, no discurso da Assembleia, afirmaria: “[...] os senhores fizeram leis contra a anarquia, façam agora leis contra a miséria [...]” (HUGO, 1851, p.15)¹⁰, no mesmo caminho do poema “*Mélancholia*”. Faz com que o mal, ainda que representado muitas vezes de forma individual — a história de uma família, a relação entre mãe e filhos — não seja concebido em termos individuais, mas coletivos. A defesa de direitos se expressa numa poesia que é construída na proximidade desse discurso público, com um “pantagruelismo carnívoro da oratória”, diria Mário de Andrade (1943, p.157) a respeito de Castro Alves, que foi aluno da Faculdade de Direito de São Paulo.

São aproximações possíveis, portanto, que trazem dimensões políticas, éticas, poéticas. Paul Bénichou (2004), em *Le Sacre de l'écrivain*, no capítulo sobre Hugo, lembra-nos que a ideia do sacerdócio poético moderno, de uma missão civilizadora da poesia, assumiria diferentes projetos: de um monarquismo cristão a uma soberania da arte, que ultrapassariam valores consagrados do conhecimento ou da moral, e diferentes formas, como a da ode ou da balada, em diálogo com uma “irrupção do sobrenatural” nas literaturas inglesa e alemã (BENICHOU, 2004, p.370).

⁹ Há toda uma reflexão em Mário de Andrade (1943) sobre o racionalismo de Castro Alves, no capítulo reunido em *Aspectos da literatura brasileira*, que talvez pudesse conversar com esse lugar da religiosidade.

¹⁰ “*Vous avez fait des lois contre l'anarchie, faites maintenant des lois contre la misère!*” (HUGO, 1851, p.15).

Caminhos religiosos: as visões e a missão

Há muitos anos encontrei por acaso, na portaria de um prédio, uma revista que estava na mesinha do saguão de elevadores, não sei se abandonada de forma proposital, onde havia um poema atribuído a Castro Alves desconhecido para mim, chamado “Esperanto”. Cito um trecho:

Na Terra inda há sombra inglória
Da noite do mundo velho,
Embora seja o Evangelho
O Amor que do Alto reluz!
No limiar da vitória
Das verdades do Infinito,
Esperanto! Sê bendito
Ao doce olhar de Jesus!¹¹

Trata-se de um poema psicografado por Chico Xavier em sessão pública de 26 de maio de 1947, publicado no livro de Altamirando Carneiro (1993), intitulado *Castro Alves e o Espiritismo*. Nele, o propósito de uma linguagem universal, sem fronteiras, pré-babélica — a do esperanto — parecia adequado a uma leitura religiosa de Castro Alves. É como se a vinda de Jesus, no poema, não apenas nos livrasse dos pecados porém restituísse uma comunicação universal, dentro do princípio da pregação de São Paulo.

Mais recentemente saiu no Brasil, em tradução de André Telles, o *Livro das mesas* de Victor Hugo (2018), onde se reúnem transcrições das sessões espíritas de que participaram o poeta francês e sua família entre 1853 e 1855, no momento de seu exílio na ilha de Jersey. Dele constam relatos de espíritos como “O drama”, que teriam aconselhado o poeta a abster-se de qualquer publicidade das sessões, e que justificariam o fato de o livro ter permanecido inédito por muitos anos.

Nos dois casos, há muitas questões que surgem. Ambos, texto psicografado e *Livro das Mesas*, põem-nos diante de um tema recorrente à poesia romântica, que é a presença de espíritos e visões ou à “irrupção do sobrenatural”, segundo Paul Bénichou (2004). Em Castro Alves, por exemplo, está na série “Os anjos da meia noite”, em que o eu lírico pede para que fantasmas de amadas reapareçam: “Vinde, fantasmas! Eu vos amo ainda” (ALVES, 1960, p.171). Um deles, a sombra de “Fabíola” na quarta parte:

¹¹ Confira Carneiro (1993, p.73).

Como teu riso dói... como na treva
Os lêmures respondem no infinito:
Tens o aspecto do pássaro maldito,
Que em sânie de cadáveres se ceva!

Filha da noite! A ventania leva
Um soluço de amor pungente, aflito...
Fabíola! É teu nome!... Escuta... é um grito,
Que lacerante para os céus s'eleva!... (ALVES, 1960, p.173).

Trata-se de gesto semelhante ao de Bittencourt Sampaio, que foi membro fundador da Sociedade de Estudos Espíritas “Deus, Cristo e Caridade”, no poema “A sonâmbula”:

Alta noite nas trevas perdida
Branca sombra de um'alma sentida
Aérea caminha... caminha a voar!...
Parece a neblina levada do vento,
Da noite ao relento
Fantasma que a mente costuma sonhar! (SAMPAIO, 1860, p.51).

O tema está também num conjunto de “Visões” de Gonçalves Dias, publicado nos *Primeiros cantos*, de que faz parte o texto “Fantasmas” com suas “mestas sombras dos que foram” (DIAS, 1846, p.116). Ou nas “Horas malditas”, “Madrugada a beira-mar” e “Sombras” de Fagundes Varela. E até em Machado de Assis, em *Falenas*, livro anterior a *Espumas flutuantes*, num poema intitulado “Sombras”¹², de que cito um trecho:

Quando em obscuro templo a fraca luz de um círio
Apenas alumia a nave e o grande altar
E deixa todo o resto em treva, — e o nosso olhar
Cuida ver ressurgindo, ao longe, dentre as portas
As sombras imortais das criaturas mortas,
Palpita o coração de assombro e de terror. (ASSIS, 2009, p.75).

É o que se vê, igualmente, em “A visão dos mortos” de Castro Alves, publicado em *Os Escravos*:

¹² Em crônica publicada em 5 de outubro de 1885 na *Gazeta de Notícias*, Machado de Assis faz menção às conferências espíritas que haviam se tornado populares. O texto se inicia do seguinte modo: “Mal adivinham os leitores onde estive sexta-feira. Lá vai; estive na sala da Federação Espírita Brasileira, onde ouvi a conferência que fez o Sr. M. F. Figueira sobre o espiritismo.” (ASSIS, 2013, p.65).

Nas horas tristes que em neblinas densas
A terra envolta num sudário dorme,
E o vento geme na amplidão celeste
— Cúpula imensa dum sepulcro enorme, —
Um grito passa despertando os ares,
Levanta as lousas invisível mão.
Os mortos saltam, poeirentos, lívidos
Da lua pálida ao fatal clarão. (ALVES, 1960, p.218).

No poema vê-se a estátua de Tiradentes que condenaria o povo que “fizemos forte”, porém que se deixara inundar do “sangue escravo”. Como na mesa de Victor Hugo, vêm-nos os mortos como uma espécie de legião de grandes espíritos que clama por justiça.

Como se sabe, sombras, espectros e visões são um tema antigo da literatura. Estão em Shakespeare, no *Hamlet*, ou na figura do Comendador do *Don Juan* de Tirso de Molina, também ele uma estátua. Não são exclusividade romântica. Parecem indicar uma prolongação da vida por um período indefinido, conforme explicitou Jean Delumeau em seu capítulo sobre os “revenants” em *La Peur en Occident*, tanto quanto a crença numa “nova vida terrestre dos mortos, ao menos durante um tempo” (DELUMEAU, 1978, p.111), que é também a compreensão da morte como um fenômeno gradual, progressivo (DELUMEAU, 1978, p.113). É como se estes, os mortos, aos poucos fossem se despindo de sua forma visível e, nesse tempo, de caráter sempre indefinido, vagassem entre nós.

Erich Auerbach (2007), no ensaio “A descoberta de Dante no Romantismo”, evidenciou o papel de Dante com figura do profeta capaz de fundir religião e poesia. Em Castro Alves, poemas como “O voo do gênio” e o “O Vidente” dialogam com esse movimento pelas sombras de *A Divina Comédia*¹³, mas também com um espaço fundamental à poesia ultra-romântica, o cemitério e a vida estudantil. O historiador Alberto da Costa e Silva relata, por exemplo, em sua biografia de Castro Alves, uma noite em que ele e Mello Moraes Filho, que era poeta e folclorista, teriam saído à rua vestidos de fantasmas, arrastando correntes para assustar os vizinhos (SILVA, 2006, p.73). Conta-nos, igualmente, do projeto de Castro Alves intitulado *Don Juan ou a prole dos Saturnos*, drama ultrarromântico ambientado num velório e num cemitério, sobre uma poção que simularia a morte para quem a ingerisse (SILVA, 2006).

¹³ Confira a esse respeito Vieira (2021).

Isso tudo embaralha o panorama romântico descrito frequentemente com suas supostas três fases para resultar, de repente, como que de forma abrupta, no simbolismo e em sua poesia religiosa. Há uma comunidade de temas que passam por esse lugar do mistério ou do desconhecido, como em Álvares de Azevedo, poeta lido com atenção por Castro Alves, e que produzem uma continuidade entre eles. Retomam o que está num poema de Hugo intitulado “*Ô gouffre! l'âme plonge et rapporte le doute*”¹⁴ do livro *Les Contemplations*, que traduzo em fragmento:

Contemplamos o obscuro, o desconhecido, o invisível
Sondamos o real, o ideal, o possível,
O ser, espectro sempre presente.
Vemos tremer a sombra indeterminada
Estamos debruçados sobre nosso destino,
Com o olhar fixo e o espírito fremente.

[*Nous contemplons l'obscur, l'inconnu, l'invisible.
Nous sondons le réel, l'idéal, le possible,
L'être, spectre toujours présent.
Nous regardons trembler l'ombre indéterminée.
Nous sommes accoudés sur notre destinée,
L'œil fixe et l'esprit frémissant.*] (HUGO, 1856, p.164).

No próprio livro *Les Contemplations*, há um conjunto de dezessete poemas de Hugo dedicados à filha que morreu afogada aos 19 anos, Leopoldine, episódio que está no *Livro das mesas*. Ela teria surgido numa sessão do dia 11 de setembro de 1853 e não houve dúvida para os presentes de que seria, de fato, ela:

— Você está feliz?
— sim.
— Onde você está?
— Luz.
— O que precisa para ir até você?
— Amar.

¹⁴ “Ó abismo! a alma mergulha e traz a dúvida”.

[— *Es-tu heureuse ?*
— *Oui.*
— *Où es-tu ?*
— *Lumière.*
— *Que faut-il pour aller à toi?*
— *Aimer.*] (HUGO, 2014).

Essa presença amorosa se tornaria o lugar de uma verdade espiritualista, conforme atesta Patrice Bovin no prefácio à edição francesa, que se espraiaria não só na direção do *Livro das mesas* — a aparição de Leopoldine está no início dele — mas também ao livro de poemas *Les Contemplations*, escrito no mesmo período.

E daí o eventual diálogo de Hugo com a doutrina espírita, lembrando que a *Revista espírita* foi publicada em 1858 e o *Livro dos médiums*, em 1861, ou a relação de Hugo com Deus, ambas já suficientemente lastreadas por sua crítica. Em *Victor Hugo et Dieu: bibliographie d'une âme*, Emmanuel Godo (2002) propõe o seguinte projeto:

Hugo é um escritor engajado e não podemos fazer como se sua fé em Deus dissesse respeito apenas a uma experiência interior. Se essa experiência existe, num grau tão grande a ponto de considerarmos Hugo como um dos escritores mais místicos do século XIX, é preciso definir as implicações políticas, morais e filosóficas de sua busca pelo absoluto. (GODO, 2001, p.11)¹⁵.

Algumas dessas “implicações” indicadas por Emmanuel Godo, como se pode imaginar, são poéticas. Passam pela reatualização do texto Bíblico com o qual o próprio Castro Alves dialoga. Para Hugo, no prefácio ao *Cromwell*, a Bíblia é “um divino monumento lírico” onde há um “drama em germe” (HUGO, 1897, p.217). Não serão poucos os leitores de Hugo que observarão a relação de suas obras com o esquema bíblico, queda-expição/redenção, por exemplo, como no livro *Les Châtiments*¹⁶. Outros irão investigar a relação entre o Cristo e o povo. Na conclusão de *Napoléon-le-petit*, panfleto de Hugo publicado em 1852, Patrice

¹⁵ “*Hugo est un écrivain engagé et l'on ne peut faire comme si sa foi en Dieu ne concernait qu'une expérience intérieure. Si cette expérience existe, à un degré tel que l'on peut considérer Hugo comme l'un des écrivains les plus mystiques du XIXème siècle, il faut aussi définir les implications politiques, morales et philosophiques de sa quête d'absolu.*” (GODO, 2001, p.11).

¹⁶ Segundo Christophe Carlier, Pascal Debailly e Aude Lemeunier, no estudo *Profil d'une œuvre: Les Châtiments, 1853-1870*, os poemas “*Nox*”, “*L'expiation*” e “*Lux*” “[...] podem ser interpretados como a ruptura de uma ordem original seguida por uma fase de expiação inaugurada por *Les Châtiments*, antes da esperança de uma redenção, isto é, do retorno à justiça e à liberdade.” (CARLIER; DEBAILLY; LEMEUNIER, 1998).

Boivin observa como o povo francês é apresentado como um novo messias “[...] presidindo a cena das inteligências, multiplicando o pão da vida, marchando sobre as vagas das revoluções, curando as nações doentes.” (HUGO, 2014)¹⁷.

Nesse sentido, Paul Bénichou formula uma hipótese central. Por um lado, sugere a noção de um “sacerdócio laico” ou de uma “nova cléricatura” forjada pela revolução, com a pretensão de substituir um sistema espiritual, o da Igreja, por outro, com toda a dimensão de uma perfectibilidade espiritual. No livro *Le Temps des Prophètes*, afirma que a sociedade moderna parece ter, desde a sua origem, compensado os ideais seculares que destruiu, remediando a consciência de seu próprio prosaísmo com a “invenção de novas sublimidades”. A literatura se tornaria, assim, a expressão pública de novos valores antes mesmo de assumir o papel de um humanitarismo social (BÉNICHOU, 2004). E, com isso, um lugar de seriedade que o poeta adquire para si mesmo e uma crença na literatura, na palavra poética, como transformadora, herdando em parte funções que teriam sido da Igreja.

Essa nova fé apontaria, por outro lado, para a tensão com uma espécie de emburguesamento espiritual desse período, com valores que passariam pela família, o respeito ao próximo e o desejo de ser útil. Paul Bénichou lembra-nos que muitas vezes o que é caracterizado nessa poesia como “celeste” ou “divino” é quase sempre coisa humana (BÉNICHOU, 2004, p.44). O transcendente é visto da perspectiva de uma reabilitação do homem terreno ou de uma concepção de fé sem mistério. Tal presença burguesa no drama romântico não impede, no entanto, que ela seja questionada da perspectiva de ideais que seriam mais elevados, e por valores para além tanto dela quanto da aristocracia.

Os homens de letras se tornariam, nesse sentido, ministros do humano e de uma razão comum (BÉNICHOU, 2004, p.54), sendo promovidos a grandes figuras da humanidade. O elenco de autores citados por Castro Alves

¹⁷ A sugestão é da introdução de Patrice Boivin (2014) a *Le Livre de tables: “Pierre Albouy a longuement développé cette idée de révolution. En 1860, Hugo reprend son livre intitulé alors Les Misères et présente Mgr Myriel, figure de l’esprit de l’Évangile, “en face d’une lumière inconnue”, la lumière de la Révolution que le conventionnel définit comme “le plus puissant pas du genre humain depuis l’avènement du Christ” (Les Misérables, I, X). Le Christ Jésus annonce et préfigure cet autre Christ, le Peuple. Dans la Conclusion de Napoléon-le-Petit, le peuple français est présenté comme le nouveau Messie, présidant “la cène des intelligences”, multipliant “le pain de vie”, marchant “sur le flot des révolutions”, guérissant “les nations malades” bien que “la chaîne de l’Inquisition rivée à son pied” l’“aveugle”, “le vieux papisme” lui ayant “rempli les prunelles de brume et de nuit”. Mais la passion du Christ est tombée entre les mains des “hommes du passé”. “Les uns ont fourni la croix, les autres les clous, les autres le marteau. Falloux lui a mis au front la couronne d’épines. Montalembert lui a appuyé sur la bouche l’éponge de vinaigre et de fiel. Louis Bonaparte est le misérable soldat qui lui a donné le coup de lance au flanc et lui a fait jeter le cri suprême: Eli, Eli! Lamma Sabacthani!... Le peuple français est mort...” (Napoléon-le-Petit)./ Hugo prédit ensuite la résurrection du “Christ-Peuple” au troisième jour. Michelet, dans Le Peuple, voyait dans “Quatre-Vingt-Neuf” la “seconde époque” de Dieu, une nouvelle incarnation (Le Peuple, III).”*

e mencionados por Victor Hugo cumpre, de algum modo, essa função. Se há algo nessa poesia que envelheceu é esse propósito, e a forma poética particular que lhe servia: o encômio. Está num poema como “No álbum do artista Luís C. Amoêdo” de *Espumas Flutuantes*: “Artista, és belo assim.../ Este *santo pudor* é só dos gênios!” (ALVES, 1960, p.136, grifo do autor).

Por fim, o terreno principal ou a linguagem principal desse sacerdócio é a poesia. A própria poesia, o próprio nascimento da poesia é muitas vezes concebido como um fenômeno religioso. E a poesia, além disso, adquire a ambição de se tornar um lugar de conhecimento do mundo e de si. Diante dela se descortina toda a história por meio da qual o poeta estabelece relações, compara episódios, menciona as suas principais personagens. E há, como já se indicou, um desejo de instruir (BÉNICHOU, 2004, p.37) que se dirige a toda a sociedade e que pretende corrigi-la. Nesse panorama não é estranho que Castro Alves afirme que: “[...] a poesia hoje, é, pois, Byron, Barthélemy, Lamartine, Hugo — esses Cristos humanos.” (ALVES, 1960, p.671), ao que acrescenta, sempre expansivo: “hoje outro pensamento invade os crânios da humanidade; outra cruzada se arma, outra Jerusalém será *liberata*./ Esse pensamento é a liberdade, essa cruzada é a igualdade, essa Jerusalém — a humanidade” (ALVES, 1960, p.671).

Formas da tradução

Castro Alves traduziu vários poemas de Victor Hugo incluídos em seus próprios livros, *Espumas flutuantes* e *Os Escravos*. No primeiro deles estão, em meio a traduções de Lord Byron e Abigail Lozano — esta última publicada anteriormente no *Diário do Rio de Janeiro* com a menção de que teria sido traduzida “verso a verso do espanhol”¹⁸ —, uma tradução de Victor Hugo intitulada “Perseverando” e um poema, “As duas ilhas”, que vem com uma indicação curiosa: “sobre uma página de poesia de V. Hugo com o mesmo título”, e que traz Hugo como um de seus personagens. Sabe-se, além disso, que um longo poema traduzido, intitulado “A Olímpio”, não foi incluído nas *Espumas flutuantes* por sugestão do amigo Augusto Álvares Guimarães, para que o livro não ficasse tão grande: o texto de Hugo ocuparia dezesseis páginas. Em *Os Escravos*, por sua vez, consta o poema “Canto de Bug-Jargal”, única tradução do livro, trecho em prosa do romance de Hugo que já havia sido previamente traduzido por Gonçalves Dias com o mesmo expediente.

¹⁸ Essa informação, recuperada por Eugênio Gomes, foi suprimida da edição de *Espumas flutuantes*. Confira Alves (1960, p.809).

Não se trata aqui de retornar a essa tradução já analisada no estudo de Mateus Roman Pamboukian (2019), *Bug-Jargal: hipertextualidade e transposição de gênero no romantismo brasileiro*, que retoma, por sua vez, elementos de um estudo de Álvaro Faleiros (2008) sobre as traduções de Castro Alves e, que, ademais, menciona três outros estudiosos das traduções do poeta brasileiro: Alice de Oliveira Faria (1971), Cláudio Veiga (1986) e Maria Cecília de Moraes Pinto (2003)¹⁹. Tampouco pretende-se percorrer o caminho já trilhado pelo estudo *Revisão de Castro Alves* de Jamil Almansur Haddad (1953), que tem seu terceiro volume exclusivamente dedicado ao “Problema das influências literárias”, com o subtítulo “As raízes alienígenas e as autóctones”, o que significa afirmar que está atento a diálogos de Castro Alves também com a tradição brasileira. Nele observa-se algo fundamental, que é uma dimensão de cosmopolitismo literário que está na base do movimento romântico (HADDAD, 1953) e que põe problema para quem avalia as literaturas do ponto de vista da autonomia nacional. Uma observação rápida das epígrafes de Castro Alves ou das citações diretas dentro dos poemas evidencia a quantidade de diálogos internacionais que essa poesia não só estabelece mas exhibe ao leitor. E não há dúvida quanto ao papel dessa relação: segundo Haddad (1953, p.15), “[...] a tradição será sempre consentânea com a criação, esta não alça voo para o céu sem pisar antes no solo firme daquela.”

No caso de Victor Hugo, que mereceu cinco asteriscos num mapa elaborado pelo crítico, proporcionais à sua influência sobre o poeta brasileiro, é notável, entretanto, a variedade de modos de tradução, que não será só a tradução “verso a verso”. Lembra-nos de uma prática da poesia romântica que tem a ver com a ideia de produzir variações a partir de um mote, de um tema previamente conhecido, ou de construir o poema a partir de deslocamentos do texto original, como parece ser o caso de “As duas ilhas”. Castro Alves se serve aí de rimas oxítonas, escreve em redondilha maior, metro popular em português, porém se apropria do texto original para dizer que as duas ilhas agora são Bonaparte e o próprio Victor Hugo. Se no poema de Hugo se tratava exclusivamente de Napoleão e de duas ilhas importantes para ele, a Córsega e Santa Helena, em Castro Alves, surge no lugar da Córsega a Ilha de Jersey do autor de *Os Miseráveis* e este, além disso, passa a ser visto como um gigante. Ambos, Napoleão e Hugo, “encaram a imensidade” e têm um breve diálogo com Deus. Segue o trecho inicial do texto francês e da “tradução” de Castro Alves:

¹⁹ Confira Faria (1971), Pinto (2003), Veiga (1986) e Faleiros (2008).

*Il est deux îles dont un monde
Sépare les deux Océans,
Et qui de loin dominant l'onde,
Comme des têtes de géants.
On devine, en voyant leurs cimes,
Que Dieu les tira des abîmes
Pour un formidable dessein;
Leur front de coups de foudre fume,
Sur leurs flancs nus la mer écume,
Des volcans grondent dans leur sein.* (HUGO, 1826, p.71-72).

[Quando à noite — às horas mortas —
O silêncio e a solidão
— Sob o dossel do infinito —
Dormem do mar n'amplidão,
Vê-se, por cima dos mares,
Rasgando o teto dos ares
Dois gigantescos perfis...
Olhando por sobre as vagas,
Atentos, longínquas plagas
Ao clarear dos fuzis.] (ALVES, 1960, p.164).

O espaço da tradução, como se vê, magnifica os dois lados. Por um lado, o tradutor se vê com liberdade para “variar” o texto de partida e produzir outro, sem momentos, por exemplo, como o da aclamação a Napoleão que estão em “*À deux îles*”: “*Gloire à Napoléon! gloire au maître suprême!*” (HUGO, 1867, p.43). Por outro lado, explicita no poema novo uma das dimensões do processo tradutório, que é a homenagem ao autor traduzido. Hugo se torna não o texto de origem ou uma inspiração, como na epígrafe de “O século” — “O século é grande e forte”, praticamente repetida no primeiro verso do poema de *Os Escravos* (ALVES, 1960, p.212) — mas a sua heróica personagem principal.

Mas há também outras liberdades, como no poema “Perseverando” de *Espumas flutuantes*:

*L'aigle, c'est le génie! oiseau de la tempête,
Qui des monts les plus hauts cherche le plus haut faite;
Dont le cri fier, du jour chante l'ardent réveil;
Qui ne souille jamais sa serre dans la fange,
Et dont l'œil flamboyant incessamment échange
Des éclairs avec le soleil.* (HUGO, 1867, p.63).

[A águia é o gênio... Da tormenta o pássaro,
Que do monte arremete altivo píncaro,
Qu'ergue um grito aos fulgores do arrebol,
Cuja garra jamais se peia em lodo,
E cujo olhar de fogo troca raios
— Contra os raios do sol.] (ALVES, 1960, p.147).

No fragmento é possível observar a capacidade de síntese do poeta brasileiro, sobretudo no segundo verso: “arremeter” é um verbo preciso, mas seu uso como transitivo direto, “arremeter altivo”, torna a imagem surpreendente, tanto mais pelo fato de “altivo” referir-se a píncaro e a pássaro. É também surpreendente o fato de Castro Alves não retomar a rima *tempête/faîte* de Hugo, mas construir essa relação entre “pássaro” “píncaro”, duas palavras proparoxítonas pouco comuns em final de verso e que não rimam. Acompanha-as de rimas oxítonas, *soll/arrebol*, sonoras como em francês, produzindo outras relações: fulgores/fogo, raios dos olhos/raios do sol. Em alguns momentos, produz o que sugere Jamil Almansur Haddad (1953) na comparação dos dois poetas a partir de três figuras: esquematização, hipertrofia e antítese, que são figuras importantes para assegurar a legibilidade de uma poesia que se fazia frequentemente de forma oral, e cujo espaço de difusão é não só o livro, mas a voz.

Convém, entretanto, fazer uma última menção ao poema “A Olímpio”, que foi traduzido próximo ao metro francês, com a alternância de alexandrinos e hexassílabos. Nele vê-se surgir o ideal de um homem e de um poeta que ambos, Castro Alves e Hugo, partilharam. Trata-se de um homem, como nos propõe Amélia Maria Correia, que atua no mundo sob o olhar de Deus: “[...] a determinação e a perseverança do Homem fundem-se com a obra de Deus ou dão cumprimento aos seus desígnios.” (CORREIA, 2014, p.270). Se há algo nessa mensagem que se pretende universal — e o drama da escravidão é frequentemente universalizado em Castro Alves, com menção ao texto bíblico ou à “mancha original” em “Vozes d’África” (ALVES, 1960, p.293) — tanto a presença de Hugo quanto as suas traduções são lugares possíveis da construção desse universal. O trânsito tradutório é a possibilidade de legitimar os próprios ideais do poeta brasileiro aliados com o grande autor, legitimados pela história e pela literatura. É também a possibilidade de transmitir um núcleo de conhecimento por meio da palavra poética. Ideal, justiça, direito e espírito são palavras frequentes a esse gesto. Missão é outra delas. Corresponde ao desejo que estabelece, em ambos, um elo entre o mundo visível e o invisível.

Consola-te, poeta, um dia, talvez breve,
Eles t'hão de voltar,
E verão que aparece altiva exposta ao sol
Tua frente a brilhar.

[...] Não me consoles, não, e não te aflijas muito...
Eu 'stou calmo, impassível.
Eu não olho jamais para o mundo deste mundo.
Mas pra o mundo invisível. (ALVES, 1960, p.517, 519).

BETWEEN VICTOR HUGO AND CASTRO ALVES: RELIGIOSITY AND TRANSLATION

ABSTRACT: *This article aims to bring together the poetics of Victor Hugo and Castro Alves from the attempt to understand their religious place, around the presence of visions, the idea of mission, and of what Paul Bénichou defined as a “modern poetic priesthood.” It also discusses some of the translations undertaken by the Brazilian poet.*

KEYWORDS: *Victor Hugo. Castro Alves. Brazilian poetry. French poetry. Religiosity. Translation.*

REFERÊNCIAS

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

ANDRADE, M. de. **Aspectos da poesia brasileira.** Rio de Janeiro: Americ-edit, 1943.

ASSIS, M. de. **A poesia completa.** Edição organizada por Rutzkaya Queiroz dos Reis. São Paulo: Edusp/Nankin, 2009.

AUERBACH, E. A descoberta de Dante no romantismo. *In:* AUERBACH, E. **Ensaio de literatura ocidental:** filologia e crítica. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Ed. 34, 2007. p. 290-299.

BAUDELAIRE, C. **Les Fleurs du mal.** Édition de Jacques Dupont. Paris: Flammarion, 1991.

BÉNICHOU, P. **Romantismes français I:** Le Sacre de l'écrivain, Le Temps des prophètes. Paris: Gallimard, 2004.

BOIVIN, P. Introduction. *In:* HUGO, V. **Le livre des tables:** les séances spirites de Jersey. Édition de Patrice Boivin. Paris: Gallimard, 2014. (ed. eletrônica).

BOSI, A. **Histórica concisa da literatura brasileira.** Cultrix: São Paulo, 1994.

- BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1993.
- DIAS, G. **Primeiros Cantos: poesia**. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1846.
- CARLIER, C. C.; DEBAILLY, P.; LEMEUNIER, A. **Profil d'une œuvre: Les Châtiments, 1853-1870: Victor Hugo**. Paris: Hatier, 1998.
- CARNEIRO, A. **Castro Alves e o Espiritismo**. São Paulo: FEESP, 1993.
- CORREIA, A. M. Castro Alves, leitor de Hugo. Da luta social ao Antiesclavagismo. **Limite**, Badajoz, n.8, p. 267-288, 2014.
- DELUMEAU, J. **La Peur en Occident (XVIIe-XVIIIe siècles)**. Paris: Fayard, 1978.
- FALEIROS, Á. Em busca de Castro Alves tradutor. *In*: GUERINI, A; TORRES, M. -H. C.; COSTA, W. C. **Literatura traduzida e literatura nacional**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 121-132.
- FARIA, A. de O. Itinerário mussetiano na poesia de Castro Alves. **Alfa**, São Paulo, n. 17, p.5-35, 1971.
- GODO, E. **Victor Hugo et Dieu: bibliographie d'une âme**. Paris: Cerf, 2002.
- HADDAD, J. A. **Revisão de Castro Alves**. São Paulo: Saraiva, 1953.
- HUGO, V. **O livro das mesas**. Tradução de André Telles. São Paulo: Três Estrelas: 2018.
- HUGO, V. **Le livre des tables: les séances spirites de Jersey**. Édition de Patrice Boivin. Paris: Gallimard, 2014 (ed. eletrônica).
- HUGO, V. **La Préface de Cromwell: introduction, textes et notes**. Paris: Société Française d'imprimerie et de librairie, 1897.
- HUGO, V. **La fin de Satan**. Paris: E. Huguët, 1887.
- HUGO, V. **Odes et ballades**. Paris: J. Hetzel, 1867.
- HUGO, V. **Les contemplations**. Paris: M. Lévy Frères/Libraires Éditeurs, 1856.
- HUGO, V. **Quatorze discours**. Paris: À la librairie nouvelle, 1851.
- HUGO, V. **Odes et ballades**. Paris: Ladvoat, 1826.
- MERLIN, M. Foucault, le pouvoir et le problème du corps social. **Idées économiques et sociales**, Paris, v.155, n.1, p. 51-59, 2009.

Pablo Simpson

PAMBOUKIAN, M. R. **Bug-Jargal**: hipertextualidade e transposição de gênero no romantismo brasileiro. 2019. 127f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2019.

PINTO, M. C. Q. de M. Modelos franceses no romantismo brasileiro. *In*: MATOS, E. et al. **A presença de Castelo**. São Paulo: Humanitas, 2003. p.605-618.

PREMINGER, A.; BROGAN, T. V. F. **The New Princeton Encyclopedia of poetry and poetics**. New Jersey: Princeton University Press, 1993.

SAMPAIO, B. **Flores Silvestres**. Garnier: Rio de Janeiro, 1860.

SILVA, A. da C. **Castro Alves**. São Paulo: Compainha das Letras, 2006.

TEIXEIRA, M. **Hugonianas**: poesias de Victor Hugo traduzidas por poetas brasileiros. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1885.

VEIGA, C. **Prosadores e poetas da Bahia**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986.

VIEIRA, M. S. O sonho dantesco e o pesadelo de Castro Alves: a viagem do navio negreiro ao porto da *città dolente*. Ou: Castro Alves e as leituras da *Divina Comédia* no Romantismo brasileiro”, **Revista Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 47, p.33-49, 2021.



JOSÉ DE ALENCAR, LEITOR DE VICTOR HUGO

João Roberto FARIA*

RESUMO: O presente artigo, como sugere o título, tem como objetivo demonstrar que José de Alencar foi leitor assíduo de Victor Hugo e que estabeleceu com ele diálogos intertextuais em alguns de seus romances e peças teatrais.

PALAVRAS-CHAVE: José de Alencar. Victor Hugo. Grotresco. Sublime. Romantismo.

A presença de Victor Hugo na obra de José de Alencar é maior do que faz supor A. Carneiro Leão em seu *Victor Hugo no Brasil*, importante obra de referência, publicada em 1960¹. É o que pretendo demonstrar no presente estudo. Ele menciona apenas uma citação do escritor brasileiro ao grande autor de *Os Miseráveis*², lembrando a ida de Castro Alves ao Rio de Janeiro, em 1868, quando o poeta leu o drama *Gonzaga ou a Revolução de Minas*³ para Alencar, que o filiou à estética teatral romântica de Victor Hugo, em carta dirigida a Machado de Assis. Nesse episódio bastante conhecido da vida do poeta baiano, envolvido na ocasião com a atriz Eugênia Câmara, nossos dois grandes escritores emitiram opiniões sobre os poemas e o drama que já havia sido encenado na Bahia. Disse então Alencar, sobre *Gonzaga*: “O Sr. Castro Alves é um discípulo de Victor Hugo, na arquitetura do drama, como no colorido da ideia. O poema pertence à mesma escola do ideal: o estilo tem os mesmos toques brilhantes.” (ALENCAR, 1960, p.933). A avaliação de Alencar, que contou com a concordância de Machado, atesta o conhecimento que tinha da dramaturgia de Victor Hugo.

* USP - Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo - SP – Brasil. 05508900 - jgfaria@uol.com.br

¹ Confira Leão (1960).

² Confira Hugo (1960).

³ Confira Alves (1972).

Não nos esqueçamos de que ele havia se dedicado ao teatro no final da década de 1850 e início da seguinte, conquistando a admiração dos contemporâneos com suas peças.

Há ainda no livro de Carneiro Leão uma segunda menção ao conhecimento que Alencar tinha de Victor Hugo, tomada de empréstimo a Araripe Júnior, um dos maiores críticos literários do final do século XIX. Autor do primeiro estudo abrangente sobre a vida e a obra do nosso principal escritor romântico, a certa altura ele afirmou que “[...] não houve autores que concorressem tão poderosamente para a formação do estro de José de Alencar como os poetas, os escritores de veia oriental, nomeadamente Victor Hugo e os confidentes do coração – Chateaubriand, Lamartine e Bernardin de Saint-Pierre.” (ARARIPE JÚNIOR apud LEÃO, 1960, p.104). Para dar um exemplo concreto, acrescentou: “No *Gaúcho*, já ele cometera à imitação de Victor Hugo nas suas últimas composições, uma exibição de monstruosidades e extraordinárias concepções.” (ARARIPE JÚNIOR apud LEÃO, 1960, p.104).

Fui ao livro de Araripe Júnior conferir a citação e verificar se as palavras transcritas por Carneiro Leão eram adensadas por mais considerações críticas. Infelizmente, não. O crítico literário não demonstra o que seria, no interior de *O Gaúcho*, “[...] uma exibição de monstruosidades e extraordinárias concepções.” (ARARIPE JÚNIOR, 1958, p.230). E nem desenvolve seu pensamento. Talvez tivesse em mente a construção do personagem central, Manuel Canho, um esquisitão misógino. Aí poderíamos fazer algum paralelo, não com personagens ou enredos que se encontram em Victor Hugo, mas com a ideia de “grotesco”. Vou retomar essa questão mais à frente. Antes, vejamos o depoimento do próprio Alencar sobre seus anos de formação literária, quando jovem acadêmico da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em São Paulo. Em *Como e por que sou romancista*, ele conta que, embora não soubesse muito bem francês, aventurou-se a ler Balzac, com dicionário ao lado e, aos poucos, foi conhecendo melhor a língua. Leu, segundo suas palavras, “[...] o que havia então [na biblioteca de um amigo] de Alexandre Dumas e Alfredo de Vigny, além de muito de Chateaubriand e Victor Hugo.” (ALENCAR, 1959, p. 139).

Nas férias que passou no Rio de Janeiro, ao final do terceiro ano do curso de Direito, Alencar tomou uma assinatura num gabinete de leitura. O que leu nessas férias? Eis o que afirma:

Devorei os romances marítimos de Walter Scott e Cooper, um após outro; passei aos do Capitão Marryat, e depois a quantos se tinham escrito desse

gênero, pesquisa em que me ajudava o dono do gabinete, um francês de nome Crémieux, se bem me recordo, o qual tinha na cabeça toda a livraria. Li nesse decurso muita coisa mais: o que me faltava de Alexandre Dumas e Balzac, o que encontrei de Alincourt, Frederico Soulié, Eugène Sue e outros. Mas nada valia para mim as grandiosas marinhas de Scott e Cooper e os combates heroicos de Marryat” (ALENCAR, 1959, p. 144).

Como se vê, o jovem Alencar foi leitor dos principais escritores românticos, não só franceses, mas também de língua inglesa. Podemos acrescentar outros nomes à sua lista, de autores que leu depois de formado em Direito e morando no Rio de Janeiro, como os portugueses Alexandre Herculano e Garrett, os franceses Alexandre Dumas Filho e Octave Feuillet, entre muitos outros. De um modo geral, os estudos sobre Alencar, que levam em conta suas leituras, fazem as seguintes aproximações:

a) o Alencar indianista dialoga preferencialmente com Chateaubriand, autor dos romances *Atala* e *Les Natchez*⁴;

b) o Alencar dos romances históricos, com Walter Scott e Alexandre Herculano, que lhe ofereceram um modelo de medievalismo romântico, e também com autores que dominam a técnica do romance de folhetim, como Alexandre Dumas e Eugène Sue;

c) o Alencar dos romances urbanos dialoga fortemente com Balzac - ele é “o nosso pequeno Balzac”, diz Antonio Candido (2006, p. 546) -, e também com Alexandre Dumas Filho, Bernardin de Saint-Pierre e Octave Feuillet. Com o primeiro, aprendeu a pintar a vida social e os costumes de seu tempo, com pinceladas realistas; nos outros, encontrou boas histórias de amor, profundamente românticas. Note-se que é no *Romance de um moço pobre*, de Feuillet⁵, que Alencar se inspira para criar enredos amorosos baseados nas diferenças sociais entre os protagonistas. Em geral, nos seus romances, moços pobres se apaixonam por moças ricas e devem provar que têm sentimentos puros.

No artigo “Um personagem de Victor Hugo no romance brasileiro”, Brito Broca (1957) sugere que o Quasímodo, de *Notre-Dame de Paris*, inspirou a criação de Tico, o anão de *Inocência*, do Visconde Taunay, e de Belchior, o jardineiro português de *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães. Observa que Victor Hugo deixou marcas mais profundas na poesia do que na prosa romântica brasileira,

⁴ Confira Chateaubriand (2008).

⁵ Confira Feuillet (1971).

sobre a qual pouco influiu, a ponto de perguntar: “Em Alencar, por exemplo, cuja obra tão vasta encontra raízes em Walter Scott, Lamartine, Dumas, pai e filho, Octave Feuillet onde poderemos encontrar uma pista de Victor Hugo?” (BROCA, 1957, p.168). Como deixa a pergunta sem resposta, parece querer dizer que Taunay e Bernardo Guimarães foram exceções entre os nossos romancistas e que Alencar não teria dialogado com Victor Hugo em seus romances.

Outros estudiosos da literatura brasileira, porém, demonstraram o contrário. Há pelo menos uma dissertação de mestrado e um livro que propõem aproximações consistentes entre os dois escritores, levando em conta o conceito de **grotesco**. Cristina Soto Cocco (2012) escreveu a dissertação intitulada “*A presença de Victor Hugo em José de Alencar: o grotesco hugoano em A pata da gazela*”; Marcos Flamínio Peres (2015), o livro *As minas e a agulheta: romance e história em As minas de prata*, de José de Alencar.

No primeiro caso, o ponto de partida foi uma passagem de *A pata da gazela*⁶, no início do nono capítulo. Julgando ter visto um pé deformado, o de Amélia, moça bonita por quem se apaixonou à primeira vista, Leopoldo é observado pelo narrador, que descreve suas sensações:

Depois daquela noite, Leopoldo viu Amélia duas ou três vezes; e de todas sentiu a mesma impressão que lhe causara a presença da moça em casa de D. Clementina. Era o mesmo desencanto, a mesma insistência de seu espírito para enxergar a formosura da donzela através de um prisma deforme e caricato. Nessas ocasiões ele sofria diante da moça a fascinação do horrível, como o poeta sofre muitas vezes a fascinação do belo em face de um objeto desgraçoso. Era então um poeta pelo avesso; um vate do monstruoso. Tinha na imaginação um gnomo de Victor Hugo: criava Quasímodos e Gwynplains do sexo feminino com uma fecundidade espantosa. (ALENCAR, 1959, p. 618).

Ao citar no interior do romance dois personagens de Victor Hugo, o circunda de *Notre-Dame de Paris* e o menino com a boca deformada de *O homem que ri*⁷ - romances publicados respectivamente em 1831 e 1869 -, Alencar convida o leitor de *A pata da gazela* a levar em conta a intertextualidade que se estabelece. Mas o que verificamos é que no plano do enredo são romances completamente

⁶ Confira Alencar (1959).

⁷ Confira Hugo (1960).

diferentes. Não é como, por exemplo, estudar o diálogo entre *Lucíola* e *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho, ambos centrados no tema da regeneração da cortesã por amor. Em *A pata da gazela*, Alencar colhe a ideia de explorar o grotesco, que Victor Hugo define no famoso prefácio à peça *Cromwell*, de 1827, que tem como título “Do grotesco e do sublime”:

Se, no meio destas exposições necessárias, e que poderiam ser muito mais aprofundadas, o fio de nossas ideias não se rompeu no espírito do leitor, este compreendeu, sem dúvida, com que poder o grotesco, este germe da comédia, recolhido pela musa moderna, teve de crescer e ampliar-se desde que foi transportado para um terreno mais propício que o paganismo e a epopeia. Com efeito, na poesia nova, enquanto o sublime representará a alma tal qual ela é, purificada pela moral cristã, ele representará o papel da besta humana. O primeiro tipo, livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas; é preciso que possa um dia criar Julieta, Desdêmona, Ofélia. O segundo tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiúras. Nesta partilha da humanidade e da criação é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita; é ele que será alternadamente Iago, Tartufo, Basílio; Polônio, Harpagão, Bartolo; Falstaff, Scapino, Fígaro. O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos de feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos. (HUGO, 2014, p. 32-33).

No romance *A pata da gazela*, o grotesco está presente o tempo todo no comportamento de Horácio com a luxúria que invade sua imaginação quando pensa no pezinho de Amélia, no culto à botinha que guarda sobre uma almofada vermelha. O fetiche carregado de erotismo torna o personagem grotesco e ridículo. O narrador faz dele uma caricatura.

O grotesco está também na própria descrição de um pé deformado, como vemos em vários momentos no livro. Eis um exemplo colhido no sexto capítulo:

O pé que seus olhos descobriam era uma enormidade, um monstro, um aleijão. Ao tamanho descomunal para uma senhora, juntava a disformidade. Pesado, chato, sem arqueação e perfil, parecia mais uma base, uma prancha, um tronco, do que um pé humano e sobretudo o pé de uma moça. (ALENCAR, 1959, p. 599).

Com várias descrições como essa, Alencar insere o grotesco hugoano em seu romance. Cristina Soto Cocco fez a sua dissertação de mestrado explorando a presença desse conceito em *A pata da gazela*.

Quanto ao livro de Marcos Flamínio Peres, podemos dizer que seu ponto de partida é considerar *As minas de prata*⁸ como um romance histórico, mas ao mesmo tempo um romance escrito de acordo com as regras do folhetim: aventura, suspense, personagens que encarnam o bem e o mal, uma história de amor e muita imaginação. Até porque Alencar não tinha dados históricos precisos, que atestassem a existência das famosas minas de prata de Robério Dias. Esse homem teria escrito um roteiro para se chegar a essas minas, roteiro que nunca ninguém encontrou. Mais lenda que história, portanto. E, assim sendo, terreno fértil para a imaginação preencher os vazios deixados pela história.

Os modelos seguidos por Alencar são evidentemente europeus: Walter Scott [*Ivanhoé*], com o romance histórico; Eugène Sue [*Os mistérios de Paris*, *O judeu errante*] e Alexandre Dumas [*Os três mosqueteiros*] com o romance-folhetim.

Para Peres (2015), é possível estabelecer alguma relação entre *As minas de prata* e *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo. A recorrência ao grotesco permite essa aproximação:

Assim como em Victor Hugo, é da multidão que emerge o grotesco. Anselmo, pequeno delinquente disposto a qualquer tipo de serviço, mantém presa junto de si a alfeloeira Joaninha, a quem deseja, e afasta a golpes de faca erráticos aqueles que tentam desarmá-lo. Para libertá-la, surge em meio à multidão, provocando a sua excitação – assim como também o faz o corcunda de Notre-Dame –, o disforme Tiburcino, que tinha a ‘profissão de magarefe ou cortador de reses nos açougues’. O monstro nutre uma paixão obsessiva e reverencial pela mulata alfeloeira, assim como a criatura de Hugo mantém pela cigana Esmeralda, ambos exemplos de grotesco: “Era homem ainda moço, de pequena estatura, mas de uma construção vigorosa; tinha pescoço de touro,

⁸ Confira Alencar (1964).

ombros largos e quadrados como o plinto de uma coluna, braços curtos e grossos, quase sem formas, terminando em duas manoplas formidáveis, cujo peso bastaria para vergar o infeliz sobre quem se abatesse. Vestia escarlata grosseira; na cinta de couro branco que apertava o pelote ao corpo, via-se um largo manchil de carnicheiro” (PERES, 2015, p.45).

Observe-se aqui a descrição física do personagem, tão grotesca quanto o corcunda Quasímodo. Marcos Flamínio estabelece paralelos entre personagens e situações de *Notre-Dame de Paris* e *As minas de prata*. Os romances são muito diferentes, mas o grotesco está presente em ambos, o que prova que Alencar conhecia muito bem essa obra de Victor Hugo.

Aliás, na figura do corcunda, há uma ideia romântica que o escritor francês desenvolveu no prefácio de *Cromwell* e em prefácios a outras peças teatrais que escreveu: a da harmonia dos contrários. O corpo disforme do corcunda guarda uma alma nobre e generosa. O grotesco e o sublime se harmonizam. Não mais se separam como nos tempos do Classicismo. Quem primeiro fez obras com essa característica (aproximando o alto e o baixo, o povo e a realeza, o sublime com o grotesco) foi Shakespeare, que é, para Victor Hugo, a matriz da literatura romântica, como lemos no prefácio de *Cromwell*:

Eis-nos chegando à sumidade poética dos tempos modernos. Shakespeare é o drama; e o drama, que funde sob um mesmo alento o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia, o drama é o caráter próprio da terceira época de poesia, da literatura atual. [...] A poesia nascida do cristianismo, a poesia de nosso tempo é, pois, o drama; o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários (HUGO, 2014, p. 36 e p.42).

Victor Hugo explica melhor o que é a “harmonia dos contrários” no prefácio ao drama *Lucrecia Bórgia*. Eis o que ele escreve sobre a protagonista:

Tomai a deformidade moral mais horripilante, mais repelente, mais completa; colocai-a onde ela melhor ressalte, no coração de uma mulher, com todas as condições de beleza física e de grandeza real, que não um escadouro para o crime e misturai a toda essa deformidade moral um sentimento puro, o mais

puro que uma mulher possa experimentar, o sentimento materno; em vosso monstro, colocai uma mãe; e o monstro interessará, e o monstro fará chorar, e esta criatura que fazia medo, fará piedade, e esta alma disforme se tornará quase bela a vossos olhos. (HUGO, 1960, p. 364).

Se em *Lucrecia Bórgia* a deformidade é moral, em *O rei se diverte*, a deformidade de Triboulet, o bobo do rei, é física e moral. Triboulet é pai da mocinha que o rei estupra:

Tomai a deformidade moral mais horripilante, mais repelente, mais completa; colocai-a onde ela melhor se ressalte, no estágio mais ínfimo, o mais subterrâneo e mais desdenhado do edifício social, iluminai por todos os lados, pela luz sinistra dos contrastes, esta miserável criatura; e, depois, jogai-lhe uma alma, e colocai nesta alma o sentimento mais puro que já foi dado ao homem, o sentimento paternal. Que acontecerá? É que este sentimento sublime, aquecido segundo certas condições, transformará sob vossos olhos a criatura degradada; e este ser pequeno se tornará grande, e este ser disforme se tornará belo. (HUGO, 1960, p. 364).

Conclui Hugo (1960, p. 364-365): “Assim, a paternidade santificando a deformidade física, eis *O rei se diverte*; a maternidade purificando a deformidade moral, eis *Lucrecia Bórgia*.”

O romance de Alencar em que percebemos claramente a “harmonia dos contrários” é *Lucíola*⁹, de 1862. Nada mais romântico do que colocar numa mesma mulher a prostituta aviltada e a mocinha de alma pura; o grotesco, que é percebido pelo olhar da sociedade, e o sublime, que só é apreendido pelos olhos apaixonados de Paulo, personagem e narrador. Lúcia, a protagonista, vive apenas pelo corpo, entregando-se a amantes que a sustentam e lhe dão uma vida confortável. Mas, já no início do romance, ela desperta para o amor puro, o amor da alma, que a faz abandonar a prostituição e se regenerar.

Retomemos o que Victor Hugo afirmou sobre *Lucrecia Bórgia*: “a maternidade purificando a deformidade moral”. É possível que Alencar tenha pensado nessas palavras quando escreveu a peça teatral *As asas de um anjo*, encenada em 1858. Trata-se da história de uma moça que se torna prostituta e se regenera pela maternidade. Anterior a *Lucíola*, foi a primeira tentativa do escritor

⁹ Confira Alencar (1959).

de abordar um tema que estava na moda, desde que Alexandre Dumas Filho lançara o romance *A dama das camélias*, em 1848, do qual tirou uma peça teatral, encenada em 1852, em Paris, com enorme sucesso. A figura da cortesã idealizada pelo prisma romântico irritou a burguesia francesa e teve respostas, em peças como *As mulheres de mármore*, de Théodore Barrière e Lambert-Thibouost, ou *O casamento de Olímpia*, de Émile Augier, entre outras, nas quais as protagonistas são cortesãs incapazes de amar verdadeiramente, interessadas apenas no dinheiro dos amantes e na satisfação de vontades e prazeres.

Ao longo do decênio de 1850, duas imagens das então chamadas “mulheres perdidas” invadiram o teatro francês e logo chegaram ao Brasil. Em 26 de outubro de 1855, estreou no Teatro Ginásio Dramático, no Rio de Janeiro, *As mulheres de mármore*; em 7 de fevereiro de 1856, *A dama das camélias*. *O casamento de Olímpia* foi proibida pelo Conservatório Dramático Brasileiro de ser encenada e circulou apenas em forma de livro. Alencar comentou em poucas linhas *As mulheres de mármore* num dos folhetins da série “Ao correr da pena”¹⁰, elogiando o trabalho dos artistas, e certamente assistiu à representação de *A dama das camélias*. Estava, pois, a par da concepção romântica e da concepção realista da cortesã, quando escreveu *As asas de um anjo*, no final de 1857, início de 1858. Dedicou-a ao Conservatório Dramático Brasileiro, que a liberou com um parecer elogioso, no qual se lia, a certa altura:

Os autores da *Dama das Camélias* e das *Mulheres de Mármore* descreveram cenas análogas às que o Sr. Dr. Alencar apresenta na sua comédia; mas aqueles deixaram a obra incompleta, porque não trataram de extrair o suco de sua análise, isto é, aceitaram o fato da prostituição da mulher como um ato regular da vida das sociedades, desenvolveram-no segundo o maior ou menor capricho de sua imaginação, e limitaram-se a aceitar a qualidade de pintores, sem visar aos foros de moralista. O Sr. Dr. Alencar foi mais longe: apresentou o fato, descreveu as suas causas e os seus resultados, e no fim de tudo extraiu a moralidade relativa, dando ao arrependimento sincero, à expiação do passado, ao sagrado império da maternidade, o direito de reabilitar a mulher que, arrastada pelas seduções do vício, escarnecera outrora das leis da virtude. (CDB apud FARIA, 1987, p. 75).

¹⁰ Confira Alencar (2004).

A peça estreou em 30 de maio de 1858 no Teatro Ginásio Dramático. Depois de três representações, foi proibida pela polícia, que a considerou imoral. Alencar se defendeu pelos jornais e, num dos textos escreveu:

Victor Hugo poetizou a perdição na sua *Marion de Lorme*; A. Dumas Filho enobreceu-a n' *A Dama das Camélias*; eu moralizei-a n' *As Asas de um Anjo*; o amor que é a poesia de Marion, e a regeneração de Margarida, é o martírio de Carolina; eis a única diferença, não falando do que diz respeito à arte, que existe entre aqueles três tipos” (ALENCAR, 1960, p. 928).

A menção a Victor Hugo e Dumas Filho revela quem Alencar tinha em mente quando escreveu *As Asas de um Anjo*. Mas como queria ser original, afastou-se dos modelos para tentar apresentar uma visão pessoal do tema romântico da regeneração da cortesã. Em sua peça, como vemos por suas palavras, a regeneração de Carolina não seria pelo amor – o amor é seu “martírio” –, mas pela maternidade. Ela é mãe de uma menina, que teve com o primeiro amante. A moralidade a que o autor se refere diz respeito ao fato de que Carolina se casará com Luís, a quem ama, mas nunca será amada por ele, que lhe impõe um casamento em que serão cônjuges perante o mundo e irmãos perante Deus, como diz a ela. A rígida moral da época determina a decisão de Luís, que garante a Carolina a regeneração pela maternidade, por um lado, e uma vida privada das alegrias do amor, por outro.

Se considerarmos que *Lucíola* também aborda o tema da regeneração da cortesã e que é bem diferente de *As asas de um anjo*, talvez possamos ver no romance uma inspiração hugoana, na medida em que, abandonando a perspectiva moralizadora da peça teatral, Alencar faz o que Victor Hugo fez em *Marion de Lorme*, isto é, uma poetização da perdição. Ainda que no interior de *Lucíola* sejam citadas outras obras – *Atala*, de Chateaubriand; *Paulo e Virgínia*, de Bernardin de Saint-Pierre e *A dama das camélias*, de Dumas Filho – nada impede que consideremos também o diálogo com *Marion de Lorme*. Nessa peça, ficaram famosos os versos da segunda cena do quinto ato, que Victor Hugo cortou da versão que subiu à cena em 1831, quando Marion exclama: “*Mon Didier! près de toi rien de moi n'est resté, / Et ton amour m'a fait une virginité!*” (HUGO, 1963, p. 286)¹¹. Em *Lucíola*, Lúcia diz a Paulo: “eu tenho outra virgindade, a virgindade do coração!” (ALENCAR, 1959, p. 446).

¹¹ “Meu Didier! perto de você, nada de mim restou / E teu amor me fez uma virgindade” (HUGO, 1963, p. 286).

A presença de Victor Hugo em Alencar pode ser percebida também na concepção do drama histórico *O jesuíta*, escrito em 1861 e representado em 1875. Foi um dos maiores fracassos do escritor no teatro, não por causa da qualidade do drama, mas pelas circunstâncias do momento em que subiu à cena. Apresentar um jesuíta como herói no embalo da questão dos bispos foi uma temeridade. Alencar escreveu quatro artigos para se defender e explicar o drama. Num deles, a certa altura, afirma:

Os iniciados na arte dramática sabem que há dois métodos de exposição cênica, entre os quais não se pode estabelecer anteriormente a preferência, pois esta depende geralmente da natureza do assunto. Um método é o da concentração; resume-se a ação nos personagens estritamente necessários; essa simplicidade clássica lembra a escola grega, onde aliás o coro dispensava as figuras intermédias. O outro método, o shakespeariano, longe de isolar a ação, ao contrário a prende ao movimento geral da sociedade pelo estudo dos caracteres; nas composições deste gênero há personagens alheias ao drama, e que representam a época, o país, o centro enfim do fato posto em cena (ALENCAR, 1960, p. 1021).

Onde Alencar escreveu “shakespeariano”, podemos ler “hugoano”. Afinal, para Victor Hugo, “Shakespeare é o drama”. O escritor brasileiro leu os dramas históricos de Hugo e seguiu seu modelo, no qual a imaginação fala mais alto que o fato histórico. Em *Lucrecia Borgia*, por exemplo, o autor criou o personagem Gennaro, filho de Lucrecia, que não existiu na vida real. Alencar, por sua vez, criou o personagem Samuel, que é pura ficção, como é ficção o próprio enredo, no qual o jesuíta teria conspirado em 1759 para libertar o Brasil de Portugal. Eis sua justificativa:

O domínio da arte na história é a penumbra em que esta deixou os acontecimentos, e da qual a imaginação exsurge por uma admirável intuição, por uma como exumação do pretérito, a imagem da sociedade extinta. Só aí é que a arte pode criar; e que o poeta tem o direito de inventar; mas o fato autêntico, não se altera sem mentir à história. (ALENCAR, 1960, p. 1013).

Observe-se que Alencar fez um drama histórico sobre um fato que não aconteceu, mas que poderia ter acontecido. Os meados do século XVIII são reconstituídos, com personagens fictícios e pessoas que existiram, como o Conde

Bobadella e Basílio da Gama. Essa concepção em nada difere do que lemos numa nota de Victor Hugo, num trecho do prefácio de *Cromwell*:

Mas dir-se-á, o drama pinta também a história dos povos. Sim, mas como *vida*, não como *história*. Deixa ao historiador a exata série dos fatos gerais, a ordem das datas, as batalhas, as conquistas, os desmembramentos dos impérios, todo o exterior da história. Toma o seu interior. O que a história esquece ou desdenha, os pormenores do vestuário, de costumes, de fisionomias, a parte de baixo dos acontecimentos, a vida, em uma palavra, lhe pertence. (HUGO, 2014, p. 37, grifo do autor).

Os romances históricos de Alencar e o drama *O jesuíta* também obedecem ao mesmo princípio: a imaginação do escritor preenche os vazios deixados pela história e cria **vida**, não **história**. Por isso não podemos estudar história em obras de ficção. O Dr. Samuel, como explica o próprio autor, “[...] não era um personagem histórico, mas a personificação de um povo e de uma raça, que surgia no solo americano.” (ALENCAR, 1960, p.1015). Essas palavras são precedidas de uma consideração sobre *Ruy Blas*, que também apresenta um significado alegórico em sua ação dramática. Victor Hugo, “o poeta dos monstros literários”, teria posto em cena o amor de uma rainha por um laçao, para “[...] simbolizar naquele amor degenerado o consórcio do povo com a realeza.” (ALENCAR, 1960, 1015).

Há alguns anos organizei um volume de Alencar com os dramas *Mãe e O jesuíta*. Na introdução, ao comentar os traços do personagem Samuel, aproveitei uma ideia que está no prefácio do drama *Marie Tudor*, de Victor Hugo. No drama de Alencar, Samuel se opõe ao amor entre Estevão e Constança, pois reserva ao rapaz que criou e educou um papel revolucionário. Ele será o continuador de sua obra, que planejou durante cinquenta anos: a libertação do Brasil. Para isso, não hesita nem mesmo em convencer Constança a oferecer um amor impuro a Estevão. Chega então o momento em que os dois personagens travam um diálogo tenso, no qual o rapaz acusa Samuel de “louco”, de “sacerdote da prostituição”. E lhe diz ainda:

Concebestes um projeto extravagante, e para realizá-lo todos os meios são bons! A desgraça de um filho a quem educastes, a desonra de uma menina que não vos fez mal, o desespero de ambos; tudo vos parece virtude, tudo vos parece inspirado por Deus! [...] Estais bem certo que a vossa razão, gasta pelos

anos, não delira?... que essa grande ideia não seja apenas uma alucinação de vossa inteligência enferma? (ALENCAR, 1960, p. 527).

Reproduzo meu comentário:

Esse diálogo é o momento mais dramático de *O jesuíta*. O desespero e a dor de Estêvão comovem Samuel: o revolucionário torna-se pai, o coração domina a razão, o sentimento se sobrepõe à ideia política. Samuel desiste de seu plano e abençoa a união de Estêvão e Constança aos pés do altar. Essa transformação do personagem, depois de dedicar cinquenta anos de sua vida à causa da emancipação da pátria, pode ser compreendida no âmbito do drama romântico, cujos heróis geralmente conciliam as qualidades do grande e do verdadeiro. Quando Victor Hugo escreveu *Maria Tudor*, explicou no prefácio que fez a protagonista grande como rainha e verdadeira como mulher. Pode-se dizer que Alencar procedeu da mesma maneira na caracterização de Samuel: grande como revolucionário, verdadeiro como pai. É essa segunda qualidade, que esteve colada à primeira ao longo do drama, embora impedida de se manifestar, que agora se impõe, resgatando a dimensão humana do personagem. (ALENCAR, 2005, p. XXIII).

É bem possível que na vasta obra ficcional de Alencar haja mais passagens que permitam outras aproximações consistentes com Victor Hugo. O trabalho feito aqui é um indicativo de que vale a pena ir mais fundo nessa investigação. Os estudos de literatura comparada são sempre promissores, quando lemos os escritores brasileiros do século XIX à luz de obras e autores franceses.

JOSÉ DE ALENCAR, READER OF VICTOR HUGO

ABSTRACT: *This paper aims to demonstrate that José de Alencar was an attentive reader of Victor Hugo and that he established intertextual dialogues with him in some of his novels and plays.*

KEYWORDS: *José de Alencar. Victor Hugo. Grotesque. Sublime. Romanticism.*

REFERÊNCIAS

ALENCAR, J. de. **Dramas**. São Paulo: M. Fontes, 2005.

ALENCAR. **Ao correr da pena**. São Paulo: M. Fontes, 2004.

João Roberto Faria

ALENCAR, J. de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964, v. 2.

ALENCAR, J. de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, v. 4.

ALENCAR, J. de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959, v. 1.

ALVES, C. **Gonzaga, ou, A revolução de Minas** : drama em 4 atos. Rio de Janeiro : Serviço Nacional de Teatro, 1972.

ARARIPE JÚNIOR, T. A. **Obra crítica de Araripe Júnior**. Rio de Janeiro: MEC/Casa de Rui Barbosa, 1958. v.1.

BROCA, B. **Machado de Assis e a política e outros estudos**. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1957.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 10.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CHATEAUBRIAND, F.-R. **Oeuvres complètes**. Sous la direction de Béatrice Didier. Paris : H. Champion, 2008.

COCCO, C. S. **A presença de Victor Hugo em José de Alencar**: o grotesco hugoano em *A pata da gazela*. São Paulo: FFLCH/USP, 2012.

FARIA, J. R. **José de Alencar e o teatro**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1987.

FEUILLET, O. **O romance dum rapaz pobre**. Tradução de Camilo Castelo Branco. 7.ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1971.

HUGO, V. **Théâtre**. Paris: Gallimard, 1963. 2.v.

HUGO, V. **Obras completas**. São Paulo: Editora das Américas, 1960. v. XXXVIII.

HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**: tradução do “Prefácio de Cromwell”. Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2014.

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

PERES, M. F. **As minas e a agulheta**: romance e história em *As Minas de Prata*, de José de Alencar. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.



ÁLVARES DE AZEVEDO E VICTOR HUGO: FONTES ESTRANGEIRAS DOS POETAS ROMÂNTICOS E A CRÍTICA À IMITAÇÃO

Maria Cláudia Rodrigues ALVES*

RESUMO: Victor Hugo é um dos autores estrangeiros mais epigrafados por nossos poetas românticos. Se observarmos as obras de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Castro Alves, representantes das três gerações de nosso Romantismo, constataremos que, mesmo concorrendo com Musset e Lamartine dentre os poetas franceses citados, trechos de Victor Hugo são utilizados uma dezena de vezes em epígrafes desses poetas brasileiros. Assim, buscando resgatar esse contato entre Brasil e França neste artigo, em pleno 2022, deparamo-nos inevitavelmente com a problemática da imitação. Destacamos o poeta Álvares de Azevedo, sua fortuna crítica no século XIX e seu “diálogo” com Victor Hugo, indicando que detectamos no poeta brasileiro um tipo de antropofagia do modelo estrangeiro antes do nosso Modernismo. Contrariamente à crítica severa dos modernistas brasileiros, cremos que certa produção do Romantismo brasileiro, incluindo o contato com a obra de Victor Hugo, preparou o terreno dos intelectuais de 1922. Utilizada de forma diversa nos séculos XVIII e XIX, as epígrafes são uma homenagem ao epigrafeado, revelam as leituras e os precursores dos autores, antecipam e dialogam com o texto que antecipam. No caso de Victor Hugo como modelo, não se trata apenas de sua reconhecida obra, mas de seu entusiasmo, de seu caráter, de sua posição inovadora, de sua condição como cidadão, de muitas qualidades presentes em um homem que viveu durante praticamente todo o século XIX, que encantam o Brasil e o mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Victor Hugo. Álvares de Azevedo. Epígrafes. Intertexto. Imitação.

* UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Departamento de Letras Modernas. São José do Rio Preto – SP – Brasil. 15.054-000 – rodrigues.alves@unesp.br

A leitura, o chamado vício impunido, foi o ópio que deu a Álvares de Azevedo a sensação de permanente embriaguez, cujos delírios sua obra revela sob os mais diversos aspectos.

Eugênio Gomes (1958, p.62).

Victor Hugo foi venerado no mundo todo e o Brasil não escapou à “hugolatria”. Foi conhecido dos brasileiros já na primeira fase do Romantismo, porém recebeu tratamento diferente daquele adotado por Álvares de Azevedo.

Cem anos nos separam da Semana de Arte Moderna de 1922. E cem anos separavam a Semana de Arte Moderna, quando ocorreu, da Independência do Brasil. E se 1822 foi um marco para a autonomia política do Brasil, a intelectualidade começava também a buscar a identidade do Brasil: “quem somos?”, com convergências e rupturas, bebendo em fontes estrangeiras, portuguesas e, em reação à portuguesa, na francesa, da mesma forma que os modernistas se inspiraram nas vanguardas europeias. Os românticos foram grandes leitores, muitas vezes no original ou para muitas línguas estrangeiras, em sua versão francesa. Essa presença pode ser observada nas epígrafes, citações, traduções e mesmo imitações, consideradas homenagens aos autores estrangeiros. No entanto, os modernistas foram grandes críticos dos românticos, no quesito “imitação”, sem ponderar que poetas como Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Castro Alves e outros buscavam, à sua maneira, novos rumos para a poesia brasileira. Dedicaremos este artigo à observação do uso da epígrafe hugoana nas três gerações de nosso Romantismo. À fortuna crítica dos poetas e à questão da imitação em um primeiro momento, para, em seguida, nos consagrarmos às epígrafes de Victor Hugo (ou ausência da mesma!) na obra dos poetas acima mencionados. Ao percorrermos a crítica oitocentista aos poetas românticos, encontramos inúmeras menções aos modelos estrangeiros e à busca de um novo poeitar nacional. A irradiação estrangeira e a originalidade dos poetas brasileiros não escaparam, por exemplo, aos comentários de Machado de Assis em suas crônicas d’*A semana*, no final do século XIX, de forma crítica, mais de uma vez, para observar a presença de Byron ou Musset, como nesta crítica à obra alvaresiana:

No tempo do Romantismo, quando o nosso Álvares de Azevedo cantava, repleto de Byron e Musset: A Itália! sempre a Itália delirante! E os ardentes saraus e as noites belas! A Itália era um composto de Estados minúsculos, convidando ao amor e à poesia, sem embargo da prisão em que pudessem cair alguns liberais. (ASSIS, 1994, p.698).

Álvares de Azevedo e Victor Hugo: fontes estrangeiras dos poetas românticos e a crítica à [...]

Nessas ocasiões, entretanto, enfatiza a originalidade do poeta. Em 1866, a terceira edição das obras de Álvares de Azevedo já havia sido publicada quando Machado escreve, em artigo consagrado a Fagundes Varela, sobre o mal byrônico:

Um poeta houve, que, apesar da sua extrema originalidade, não deixou de receber esta influência a que aludimos; foi Álvares de Azevedo; nele, porém, havia uma certa razão de consanguinidade com o poeta inglês, e uma íntima convivência com os poetas do norte da Europa. Era provável que os anos lhe trouxessem uma tal ou qual transformação, de maneira a afirmar-se mais a sua individualidade, e a desenvolver-se o seu robustíssimo talento; mas verdade é que ele não sacrificou o caráter pessoal da sua musa, e sabia fazer próprios os elementos que ia buscar aos climas estranhos. (ASSIS, 1994, p.858).

Ainda sobre Fagundes Varela, em carta a J. Tomás da Porciúncula (1875), Machado de Assis traça um pequeno panorama da obra do poeta em questão e conclui evocando a herança dos poetas brasileiros, que deveriam servir de modelo para os novos:

A literatura brasileira é uma realidade e os talentos como o do nosso poeta o irão mostrando a cada geração nova, servindo ao mesmo tempo de estímulo e de exemplo... A poesia dorme, e é mister acordá-la; cumpre cingi-la de nossas flores rústicas e próprias, qual as colheram Dias, Azevedo e Varela, para só falar dos mortos. (ASSIS, 1994, p.903).

Observe-se como, ao exaltar Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Fagundes Varela, Machado traça uma tradição romântica, de geração em geração, originalmente brasileira, em que o modelo para os novos se encontra por aqui mesmo, sem necessidade de se olhar além-mar.

Onze anos depois, em tributo a José de Alencar e à reedição de *O guarani*, eis o mesmo tom, estabelecendo o conjunto de autores da posteridade:

Em verdade, Alencar não vinha conquistar uma ilha deserta. Quando se aparelhava para o combate e a produção literária, mais de um engenho vivia e dominava, além do próprio autor da *Confederação*, como Gonçalves Dias, Varnhagen, Macedo, Porto Alegre, Bernardo Guimarães; e entre esses, posto que já então finado, aquele cujo livro acabava de revelar ao Brasil um poeta genial: Álvares de Azevedo. (ASSIS, 1994, p.923).

Mas é sem dúvida no artigo denominado “Álvares de Azevedo: *Lira dos vinte anos*” que Machado vai deter-se sobre o poeta. É um artigo relativamente curto, datado de 1866. Nele, Machado vai inicialmente deplorar o desaparecimento prematuro do poeta e exaltar suas qualidades para, em seguida, tratar das influências estrangeiras:

Álvares de Azevedo era realmente um grande talento...Tinha os defeitos, as incertezas, os desvios, próprios de um talento novo, que não podia conter-se, nem buscava definir-se. A isto acrescenta-se que a íntima convivência de alguns grandes poetas da Alemanha e da Inglaterra produziu, como dissemos, uma poderosa impressão naquele espírito, aliás tão original. Não tiramos disso nenhuma censura; essa convivência, que não poderia destruir o caráter da sua individualidade poética, ser-lhe-ia de muito proveito, e não pouco contribuiria para a formação definitiva de um talento tão real. (ASSIS, 1994, p.893).

Observe-se a forma positiva com que Machado trata o assunto. Ele continua:

Cita-se sempre, a propósito do autor da *Lira dos Vinte anos*, o nome de *Lord Byron*, como para indicar as predileções poéticas de Azevedo. É justo, mas não basta. O poeta fazia uma frequente leitura de Shakespeare, e pode-se afirmar que a cena de Hamlet e Horácio, diante da caveira de Yorick, inspirou-lhe mais de uma página de versos. Amava Shakespeare, e daí vem que nunca perdoou a tosquia que lhe fez Ducis. Em torno desses dois gênios, Shakespeare e Byron, juntavam-se outros, sem esquecer Musset, com quem Azevedo tinha mais de um ponto de contacto. De cada um desses caíram reflexos e raios nas obras de Azevedo. Os “Boêmios” e “O Poema de Frade”, um fragmento acabado, e um borrão, por emendar, explicarão melhor este pensamento. Mas esta predileção, por mais definida que seja, não traçava para ele um limite literário, o que nos confirma na certeza de que, alguns anos mais, aquela viva imaginação, impressível a todos os contatos, acabaria por definir-se positivamente. (ASSIS, 1994, p.893).

Interessante notar, apesar da tendência ao biografismo (como a maioria da crítica do século XIX), que uma das explicações de Machado, mais uma vez de forma positiva, relaciona-se com o hábito de leitura do poeta:

Álvares de Azevedo e Victor Hugo: fontes estrangeiras dos poetas românticos e a crítica à [...]

Não é difícil ver que o tom dominante de uma grande parte dos versos ligava-se a circunstâncias de que ele conhecia a vida pelos livros que mais apreciava. Ambicionava uma existência poética, inteiramente conforme à índole dos seus poetas queridos. Este *afã dolorido*, expressão dele, completava-se com esse pressentimento de morte próxima, e enublava-lhe o espírito, para bem da poesia que lhe deve mais de uma elegia comovente. (ASSIS, 1994, p.894).

No conhecido “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de Nacionalidade”, Machado elencará o poeta dentre os elementos do decênio 50/60:

Dos poetas que apareceram no decênio de 1850 a 1860, uns levou-os a morte ainda na flor dos anos, como Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Casimiro de Abreu, cujos nomes excitam na nossa mocidade legítimo e sincero entusiasmo, e bem assim outros de não menor porte. (ASSIS, 1994, p.806).

O que interessa, entretanto, nesse artigo, é observar de que forma Machado de Assis retoma certos assuntos já discutidos por Álvares de Azevedo em seus escritos. Destacam-se aqui dois momentos. Primeiramente, um possível diálogo com a personagem Macário, quando este discute literatura com Penseroso e, ao criticar a poesia nacional, declara:

[os poetas] falam nos gemidos da noite no sertão, nas tradições das raças perdidas na floresta, nas torrentes das serranias, como se lá tivessem dormido ao menos uma noite, como se acordassem procurando túmulos, e perguntando como Hamleto no cemitério a cada caveira do deserto o seu passado. Metidos! (AZEVEDO, 1942, v.2, p.66).

Machado, por sua vez, afirma que o espírito nacional não se reconhece em obras que tratam apenas de assuntos locais (ASSIS, 1994).

No mesmo texto, Machado demonstra o estabelecimento da tradição literária no Brasil a partir dos românticos, como um “universal acordo”, ressaltando as influências estrangeiras, obras que “[...] foram aqui bem-vindas e festejadas, como hóspedes, mas não se aliaram à família nem tomaram o governo da casa.” (ASSIS, 1994, p.803). Exalta assim os “[...] outros modelos que a literatura brasileira lhe [à nova geração] oferece.” (ASSIS, 1994, p.803). Nem mesmo o abuso da antítese, atribuído por imitação a Victor Hugo, pode “[...] constituir objeto de

imitação, nem sobretudo elemento de escola [...]” (ASSIS, 1994, p.807). Nesse aspecto, dialoga com as ideias universalizantes de Álvares de Azevedo.

Machado de Assis constitui, desse modo, um marco na fortuna crítica de Álvares de Azevedo, porém vale aqui igualmente destacar o parecer do crítico Joaquim Norberto (1820-1891), cuja produção crítica atravessou o século XIX. Representante da crítica romântica, em texto intitulado “Notícias sobre o autor e suas obras” (1884), Norberto cita inicialmente alguns dos autores prediletos de Álvares de Azevedo quando se refere à vida do poeta estudante em São Paulo. Neste trecho, por exemplo, Norberto refere-se às descrições que o poeta fez da cidade:

Os quadros, que lhe pintavam os versos de Byron, de Goethe, e de Alfredo de Musset e que ainda nos bancos das escolas faziam as suas delícias, apresentaram-se-lhe em scenas reaes; e quando lhe faltavam essas scenas o poeta as reproduzia na imaginação, rememorando as pinturas predilectas e traduzindo-as em suas poesias, ou narrações romanescas, abrilhantadas pelo vigor de seu pincel, que excedia-se muitas vezes dos limites traçados pela decência. (NORBERTO, 1884, p.35).

Sobre seu hábito de leitura, escreve:

Tinha a sua disposição os melhores livros que seu pai lhe remetia do Rio de Janeiro a seu pedido, satisfazendo a sede de leitura que o devorava, ventura de que não gozou Casimiro de Abreu; a cabeceira de seu leito podia conhecer-se, como a de Alexandre, pelos poemas de Homero, Dante, Shakespeare, Byron, Musset e Heine: eram os seus poetas de predileção sem excetuar a Bíblia. (NORBERTO, 1884, p.38).

Outras vezes, o crítico preocupa-se em legitimar a autenticidade da obra do poeta por meio da imitação, que não se reveste de caráter pejorativo. A respeito da influência de Byron, Dante e Shakespeare em Álvares de Azevedo, Joaquim Norberto afirma:

Sua alma ávida de trabalho e de gloria ambicionava os louros da poesia, e seu genio, abrindo as azas de ouro na immensidade, procurava os rastros luminosos de Byron, Dante, Shakespeare. Ignorava ainda os triviaes preceitos da arte e já buscava medir-se com esses heróes immortalisados pelos seus

Álvares de Azevedo e Victor Hugo: fontes estrangeiras dos poetas românticos e a crítica à [...]

propios cantos: eram elles os seus mestres predilectos, lia-os no silêncio de seu gabinete e repetia-os no meio de seus estudos obrigados, para um dia identificar-se com elles, para depois igualal-os, e por fim ultrapassal-os, perdel-os de vista na imitação, e apresentar-se, segundo a expressão de Affonso Karr, em toda a originalidade de sua individualidade! (NORBERTO, 1884, p.53-54).

Esse crítico considera o processo imitativo um influxo positivo, admitindo, ainda, a transformação dos elementos imitados em prol de uma poética específica do poeta brasileiro. No entanto, relaciona esse contato ao temperamento do artista, correndo o risco de transformar uma análise promissora numa mera análise biográfica:

Lamenta-se, como já dice, que o poeta em tam verdes annos se sentisse accomettido do *spleen* de lord Byron, tendo no coração a descrença de Alfredo de Musset e nos labios o sarcasmo de Henrique Heine. Suppõe-se que fingia, que imitava os genios que tomára por mestres; mas não foi assim. O seu temperamento levava-o a essa melancolia negra que tocava as raias da misanthropia, e por fim a leitura de tam predilectos poetas acabou por lhe transformar o cerebro. (NORBERTO, 1884, p.54).

Por fim, partindo de uma apreciação sobre as obras em prosa de Álvares de Azevedo, o crítico segue mencionando a presença de Byron, Heine, Musset na obra azevediana:

Nem sempre é original. Conhece-se nos seus mais arrojados vôos a influencia da linguagem e do estylo de Gonçalves Dias. distingue-se da maior parte de suas composições o poeta eminentemente erudito. Deparam-se com imitações que offercem remotas reminiscencias já de lord Byron, já de Heine, já de Musset. Apoiado ao começar a sua carreira nas imitações, tinha que deixar na longa marcha que promettia os exemplos favoritos para perder-se em novos caminhos inteiramente desconhecidos; e os indicios d'essas esperanças era esse colorido com que sabia renovar as cores desbotadas dos velhos quadros, como se Carlos do Nascimento lhe tivesse ensinado o segredo de sua arte. (NORBERTO, 1884, p.68-69).

Ao comparar Álvares de Azevedo a um artista que restaura um quadro, comparando-o até mesmo ao pintor, restaurador Carlos Nascimento, Joaquim

Norberto refina sua crítica e, ao mesmo tempo, confere sofisticação à poética alvaresiana por seus empréstimos. Tal sofisticação surge ao pressupor que a restauração de uma obra de arte busca a perfeição do belo, no todo, e não apenas do original (de origem) – o resultado da restauração é um novo conjunto em relação ao original... tão importante quanto o primeiro. Evidencia, assim, um processo: o de seleção da obra, de sua apreensão, de remontagem, ou seja, um processo de recriação – leitura e reescritura... A construção de uma nova obra em que as camadas antigas se mesclam às novas, recuperando o quadro/texto original, mas constituindo-se de forma independente, não é interpretada de forma pejorativa, ao contrário, valoriza o conjunto final se o artista souber restaurar a obra com primazia.

A imitação, contudo, nem sempre foi bem-vista pelos críticos, sobretudo os do final do século XIX e início do século XX. Sílvio Romero, por exemplo, criticará duramente Álvares de Azevedo e o período romântico, no que tange à imitação dos modelos literários europeus. A imitação era, para Romero, um fenômeno da teoria “determinista”, que representava a universalidade da raça branca, participando de uma certa tradição ocidental. No caso da análise da obra de Álvares de Azevedo, não considera a melancolia um princípio do movimento romântico, mas um elemento do seu temperamento, evidenciando um aspecto mais biográfico que estético:

Foi uma natureza inteligente e idealista, porém mórbida, desequilibrada de origem, e ainda mais enfraquecida pelo estudo e agitada pela leitura dos sonhadores do tempo [...] Foi um melancólico, um imaginoso, um lírico, que enfraqueceu as energias da vontade e os impulsos fortes da vida no estudo, e enfermou o espírito com a leitura desordenada dos românticos à Heine, Byron, Shelley e Musset. A vacilação mental se conhece por todos os seus escritos, ora crentes, ora descrentes. A falta de energia para envolver-se em intrigas amorosas sérias que o acalmassem, conhece-se nas confissões que tantas vezes repete de não ter tido um só amor profundo e somente sonhos falazes. (ROMERO, 1953/1954, p.1037-1038).

Sílvio Romero, apesar dos paradoxos costumeiros, soube reelaborar sua análise, constatando um Álvares de Azevedo mais realista no Prefácio da segunda parte da *Lira dos vinte anos*:

Eis aí em Álvares de Azevedo, que toda a gente agora costuma apresentar como um ente quimérico, cheio de fantasias estúrdias, um forte apelo para as duras realidades da vida. Devemos, pois, em mais de um ponto corrigir nossos levianos juízos... (ROMERO, 1953/1954, p.1042).

Contemporâneo de Sílvio Romero, José Veríssimo vai aderir às teorias positivistas, segundo as quais a nacionalidade brasileira se constituiria por meio da história e etnologia locais. Nesse sentido, o crítico contrapõe Gonçalves Dias a Álvares de Azevedo, afirmando que a poesia alvaresiana se ressentia do excesso de influências de Byron e Musset, impedindo-o de tornar-se “o Garret de nossa literatura”. Comparações dos poetas nacionais a poetas estrangeiros são correntes, na maioria, de forma elogiosa. Aqui, apesar da menção a Byron e Musset, Veríssimo mantém o foco da comparação em autor originário da ex-metrópole.

Não serão citadas aqui as inúmeras e exageradas alusões de José Veríssimo ao “esforço imitativo”, à “imaginação doentia”, à “aspiração por uma mulher idealmente amada”, à “indecisão” de Álvares de Azevedo. Cada crítico inspirou-se, em maior ou menor grau, em sua biografia, e como já foi citado anteriormente, esta era uma clara orientação da crítica do século XIX. O que mais interessa em Veríssimo aqui é que ele, de modo mais explícito que seus predecessores, parece ter detectado um nacionalismo subjacente nos românticos da segunda geração:

Outra qualidade relevante desses poetas é o seu nacionalismo. Não esse nacionalismo factício, de encomenda ou de erudição, em que se está vendo a intenção e o processo, mas a expressão, por assim dizer inconsciente, da própria alma nacional, no seu sentir, no seu modo de falar, no seu pensamento ainda rudimentar. Não são nacionais porque falem em *borés*, *tacapés* ou *inúbias* ou cantem os broncos selvícolas habitantes destas terras. Com exceção de Gonçalves Dias, nenhum deles é mais indianista. Casimiro de Abreu, em quem Gonçalves Dias fez grande impressão, cuja nostalgia deriva por muito da *Canção do Exílio*, não canta mais o índio. Não o cantam também Álvares de Azevedo, Laurindo ou os outros... Versos há de todos eles, especialmente em Casimiro de Abreu e Laurindo, que se diriam trovas populares, menos pela semelhança das formas métricas do povo preferidas, que pela inspiração, pelo torneio da frase poética, pela ingenuidade dos sentimentos. (VERÍSSIMO, 1977, p.166).

Para esse crítico, a marca nacional dos poetas da segunda geração romântica é esta “espontaneidade”, “simplicidade” ou, até mesmo, “sinceridade”. Admite-se, então, que o nacional não é apenas determinado por uma “cor local” indianista, mas por um elemento estético, embora este esteja muitas vezes ligado ao temperamento do poeta pelos críticos. Nessa crítica, constata-se o predomínio do aspecto biográfico; no entanto, a preocupação formal e conteudística para com o “nacional” também é uma constante e passa, na maior parte dos estudos, pelos conceitos de “imitação” e de “influência”.

Vale salientar que os românticos se dividiram entre a rejeição e a adoção da imitação. Segundo Manzoni, “...sempre se lançou alguma palavra de desprezo contra a imitação servil; sempre se louvou e recomendou a originalidade, mas, ao mesmo tempo, sempre se propôs a imitação...” e ainda:

Beneficiando-se, pois, como era fácil em cada coisa, das contradições de seus adversários, diziam os românticos: não são vocês os que, nos clássicos, louvam tanto a originalidade, o haver um caráter próprio, relevante e, por assim dizer, pessoal? E não é, portanto, nisso, ou seja, em não ser imitadores, que ainda segundo vocês mesmos, é possível imitá-los? (MANZONI, 1992, p.108).

Quanto ao conceito de influência, tão polêmico ao longo das últimas décadas, no intuito de sermos aqui operacionais, adotaremos a definição de Cionarescu (1964, p.91), mais abrangente possível: “o resultado artístico autônomo de uma relação de contato”, entendendo-se por contato o conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um autor.

A imitação e a influência estrangeiras dos românticos serão alguns dos elementos mais criticados pelo movimento modernista brasileiro. Saliente-se que naquele momento da história literária nacional, em sua intenção de criar uma ruptura estética na literatura brasileira que estabelecia, de certa forma, desde o Romantismo, uma tradição dita “nacional”, os modernistas rejeitam os românticos. Não poderiam deixar de ser citadas, por exemplo, algumas passagens de Paulo Prado (1991) na introdução da obra *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, em que desmerece os românticos e as influências estrangeiras:

Em literatura, nenhuma outra influência poderia ser mais deletéria para o espírito nacional. Desde o aparecimento dos *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães, que os nossos poetas e escritores, até os claros dias de hoje, têm bebido inspirações no crânio humano cheio de bourgogne com

que se embebedava Childe Harold nas orgias de Newstead... Nada mais nocivo para a livre expansão do pensamento meramente nacional do que a importação, como nocividade, dessas fórmulas exóticas, que envelhecem e murcham num abrir e fechar de olhos, nos cafés literários e nos cabarés de Paris, Roma ou Berlim. (PRADO, 1991, p.57-60).

Paradoxalmente, Paulo Prado (1991, p.57) indica na introdução do texto que “Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra [...]”, reconhecendo-se mais brasileiro do que nunca em terras estrangeiras e formulando as premissas do movimento antropofágico: influência sim, mas transformada, diferida e devolvida em nova forma.

Os modernistas não perceberam que o que parecia ser contraditório nos textos de Álvares de Azevedo (que, aliás, defendia a dependência literária brasileira da portuguesa, com relação à dependência linguística) revelava-se, então, num estágio propício a um novo grito de independência, desta vez cultural, resultante de um processo iniciado pelos próprios românticos. Finalmente, podia-se falar em “nova língua”, a língua do cotidiano, podia-se rejeitar a “eloquência balofa e roçagante”. Se essa atitude foi possível, é porque, de alguma maneira, os românticos já haviam gritado pela liberdade das formas clássicas.

Os modernistas fixaram-se na rejeição pela importação de ideias, sem, contudo, perceberem que muitas vezes a imitação não era fruto somente da admiração dos românticos pelos poetas estrangeiros, mas sim do deslumbramento diante da descoberta das coincidências.

Coincidências que nos parecem relevantes abordar a partir da observação da presença hugoana, inicialmente por constatações a partir de levantamento das epígrafes realizado nas obras de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Castro Alves, para, em seguida podermos emitir algumas impressões sobre o diálogo entre escritores por meio de seus versos.

Para Antonio Candido (1993), os escritores normalmente se apoiavam nas literaturas matrizes, utilizavam citações, realizavam muitas traduções e até abusavam das epígrafes. No entanto, o fizeram de modo inovador, com outro tratamento:

O poeta dos períodos clássicos geralmente incorporava diretamente ao texto as evocações ou citações de autores nos quais desejava se amparar, fundindo-as com o seu próprio discurso, porque naquele tempo a imitação era timbre

de glória, não havia o sentimento exacerbado de originalidade e as pessoas cultas tinham sempre em mente um certo estoque de alusões eruditas, que se podiam ajeitar como engastes. Assim, Tomás Antonio Gonzaga incorporava diretamente os traços de Anacreonte que lhe interessavam. Basílio da Gama transpunha para *O Uruguai*, quase *ipsis litteris*, versos de Virgílio, Petrarca ou Toquarto Tasso – o mesmo Tasso cujos versos sobre a Musa religiosa frei Francisco de São Carlos costurou no *Assunção*. Tudo, é claro, sem alusão aos originais. (CANDIDO, 1993, p.212).

Observe-se aqui primeiramente que a escolha dos escritores recai basicamente sobre autores clássicos. Aí está mais uma diferença entre o autor clássico e o romântico:

Já o poeta romântico, filho de uma era que proclamava a singularidade de cada um e o valor da novidade, desliga do texto a referência e a empurra para o destaque da epígrafe, onde ela aparece com o nome de seu autor e a forma exata, assumindo plenamente o caráter de referência. E, sem descartar de todo os autores antigos, o romântico prefere os contemporâneos estrangeiros, revelando a impregnação direta das fontes externas e o novo universo de intercâmbio intelectual mais dinâmico. Em Gonçalves Dias e Álvares de Azevedo, homens de muita leitura, mas também nos outros, de equipamento modesto, o texto poético é posto sob a tutela da epígrafe. Por vezes, de várias epígrafes. A moda veio de fora e Victor Hugo foi useiro dela. Mas no Brasil ela se transformou, repito, na referência sistemática aos autores europeus do tempo, escolhidos como apoio. Schiller, Goethe, Novalis, Jean-Paul Hoffmann, Byron, Moore, Cowper, Lamartine, Vigny, Musset, George Sand, Victor Hugo – patrocinam textos nacionais. (CANDIDO, 1993, p.212).

Em levantamento preliminar constatamos a presença corriqueira de Victor Hugo em epígrafes de Gonçalves Dias (pelo menos 9, identificadas dentre 95 epígrafes), de Álvares de Azevedo (8 de Victor Hugo, no original, dentre 125 epígrafes) e de Castro Alves (6, em 65 epígrafes), conforme comentou Antonio Candido. Também constatamos que é possível haver, em Gonçalves Dias, epígrafes de Victor Hugo, sem a devida atribuição. Isso seria, provavelmente, devido à manutenção da incorporação de texto alheio sem o devido reconhecimento da autoria na primeira geração romântica.

Não nos surpreende que as epígrafes em língua francesa sejam as mais numerosas em língua estrangeira em seu total (por vezes em textos de autores não franceses). Hegemônica há quase dois séculos na época, língua e cultura francesas rivalizaram com a portuguesa no Brasil, e muitas vezes prevaleceram após a emancipação política, na busca da intelectualidade por um modelo que substituísse o da antiga metrópole.

No caso de Castro Alves, que frequentemente traduziu Victor Hugo, propomos aqui a apreciação de um texto no qual a relação entre epígrafe e poema é mais do que flagrante:

A CRIANÇA

*Que veux-tu ? fleur, beau fruit, ou l'oiseau merveilleux ?
Ami, dit l'enfant grec, dit l'enfant aux yeux bleus,
Je veux de la poudre et des balles.
Victor Hugo (Les Orientales)*

Que tens criança? O areal da estrada
Luzente a cintilar
Parece a folha ardente de uma espada.
Tine o sol nas savanas. Morno é o vento.
À sombra do palmar
O lavrador se inclina sonolento.

É triste ver uma alvorada em sombras,
Uma ave sem cantar,
O veado estendido nas alfombras.
Mocidade, és a aurora da existência,
Quero ver-te brilhar.
Canta, criança, és a ave da inocência.

Tu choras, porque um ramo de baunilha
Não pudeste colher,
Ou pela flor gentil da granadilha?
Dou-te, um ninho, uma flor, dou-te uma palma,
Para em teus lábios ver
O riso – a estrela no horizonte da alma.

Não. Perdeste tua mãe ao fero açoite
Dos seus algozes vis.
E vagas tonto a tatear à noite.
Choras antes de rir...pobre criança!...
Que queres, infeliz?...
- Amigo, eu quero o ferro da vingança.

Recife, 30 de junho de 1865. (ALVES, 1997, p.238).

Ao lermos o poema de Victor, do qual foi extraído o trecho utilizado por Castro Alves, inicialmente, o diálogo se intensifica, e confirmamos os pontos em comum entre os textos: trata-se de uma criança, como bem indica o título de ambos, como se o mesmo título anunciasse uma tradução do francês para o português. Porém, paradoxal e simultaneamente, os textos aproximam-se e afastam-se, já que houve uma aclimação da obra francesa ao contexto brasileiro. A criança grega de olhos azuis (cena de Victor Hugo que nos remete de imediato à pintura de Eugène Delacroix “*Scènes des massacres de Scio: familles grecques attendant la mort ou l’esclavage*”, também de 1824), sobrevivente à invasão turca na Grécia, que figura no poema francês, transforma-se na criança escrava, negra, no Brasil¹. Para maior impacto do leitor, a paisagem exótica, quase paradisíaca descrita por Castro Alves contrasta com o cenário devastado no poema presente em *Les Orientales*:

XVIII
L'ENFANT

O horror ! horror ! horror !
SHAKESPEARE. Macbeth.

Les Turcs ont passé là. Tout est ruine et deuil.
Chio, l'île des vins, n'est plus qu'un sombre écueil,
Chio, qu'ombrageaient les charmilles,
Chio, qui dans les flots reflétait ses grands bois,
Ses coteaux, ses palais, et le soir quelquefois
Un choeur dansant de jeunes filles.

¹ Confira Alves (2004).

*Tout est désert. Mais non; seul près des murs noircis,
Un enfant aux yeux bleus, un enfant grec, assis,
Courbait sa tête humiliée;
Il avait pour asile, il avait pour appui
Une blanche aubépine, une fleur, comme lui
Dans le grand ravage oubliée.*

*Ah! Pauvre enfant, pieds nus sur les rocs anguleux!
Hélas! pour essuyer les pleurs de tes yeux bleus
Comme le ciel et comme l'onde,
Pour que dans leur azur, les larmes orangeux,
Passe le vif éclair de la joie et des jeux,
Pour relever ta tête blonde,*

*Que veux-tu? Bel enfant, que te faut-il donner
Pour rattacher gaîment et gaîment ramener
En boucles sur ta blanche épaule
Ces cheveux, que du fer n'ont pas subi l'affront,
Et qui pleurent épars partout de ton beau front,
Comme les feuilles sur le saule?*

*Qui pourrait dissiper tes chagrins nébuleux ?
Es-ce d'avoir ce lys, bleu comme tes yeux bleus,
Qui d'Iran borde le puits sombre ?
Ou le fruit de tuba, de cet arbre si grand,
Qu'un cheval au galop met, toujours en courant,
Cent ans à sortir de son ombre ?*

*Veux-tu, pour me sourire, un bel oiseau des bois,
Qui chante avec un chant plus doux que le hautbois,
Plus éclatant que les cymbales ?*

Que veux-tu ? fleur, beau fruit, ou l'oiseau merveilleux ?
-Ami, dit l'enfant grec, dit l'enfant aux yeux bleus,
Je veux de la poudre et des balles.

8-10 juin 1828. (HUGO, 1964, p.637, grifo nosso).

Cria-se, assim, uma rede referencial, de uma literatura mundial, perto do que foi a imaginada por Goethe, que vai além de Castro Alves-Victor Hugo-Shakespeare, nesse poema da terceira geração romântica brasileira. Ousadia de Castro Alves, desafiando suas fontes e construindo uma tradição própria ao Brasil,

sem complexo? Parece-nos haver uma evolução da primeira à terceira geração quando lemos o poema “A tempestade”, de Gonçalves Dias e o cotejamos com “*Les djinns*”, de Victor Hugo. Não se trata aqui do uso de epígrafe, mas da forma, sem nenhuma indicação da eventual referência francesa:

A TEMPESTADE

Quem porfiar contigo... ousara
Da glória o poderio;
Tu que fazes gemer pendido o cedro,
Turbar-se o claro rio?
A. HERCULANO

Um raio
Fulgura
No espaço
Esparso,
De luz;
E trêmulo
E puro
Se aviva,
S'esquiva
Rutila,
Seduz!

Vem a aurora
Pressurosa,
Cor de rosa,
Que se cora
De carmim;
A seus raios
As estrelas,
Que eram belas,
Tem desmaios,
Já por fim.

O sol desponta
Lá no horizonte,
Doirando a fonte,
E o prado e o monte
E o céu e o mar;
E um manto belo
De vivas cores
Adorna as flores,
Que entre verdores
Se vê brilhar.

Um ponto aparece,
Que o dia entristece,
O céu, onde cresce,
De negro a tingir;
Oh! vede a procela
Infrene, mas bela,
No ar s'encapela
Já pronta a rugir!
Não solta a voz canora
No bosque o vate alado,
Que um canto d'inspirado
Tem sempre a cada aurora;
É mudo quanto habita
Da terra n'amplidão.
A coma então luzente
Se agita do arvoredado,
E o vate um canto a medo
Desfere lentamente,
Sentindo opresso o peito
De tanta inspiração.

Fogem do vento que ruge
As nuvens aurinevadas,
Como ovelhas assustadas
Dum fero lobo cerval;
Estilham-se como as velas
Que no alto mar apanha,
Ardendo na usada sanha,
Subitâneo vendaval.

Maria Cláudia Rodrigues Alves

Bem como serpentes que o frio
Em nós emaranha, — salgadas
As ondas s'estanham, pesadas
Batendo no frouxo areal.
Disseras que viras vagando
Nas furnas do céu entreabertas
Que mudas fuzilam, — incertas
Fantasmas do gênio do mal!

E no túrgido ocaso se avista
Entre a cinza que o céu apolvilha,
Um clarão momentâneo que brilha,
Sem das nuvens o seio rasgar;
Logo um raio cintila e mais outro,
Ainda outro veloz, fascinante,
Qual centelha que em rápido instante
Se converte d'incêndios em mar.

Um som longínquo cavernoso e ouco
Rouqueja, e n'amplidão do espaço morre;
Eis outro inda mais perto, inda mais rouco,
Que alpestres cimos mais veloz percorre,
Troveja, estoura, atroa; e dentro em pouco
Do Norte ao Sul, — dum ponto a outro corre:
Devorador incêndio alastra os ares,
Enquanto a noite pesa sobre os mares.

Nos últimos cimos dos montes erguidos
Já silva, já rugo do vento o pegão;
Estorcem-se os leques dos verdes palmares,
Volteiam, rebramam, doudejam nos ares,
Até que lascados baqueiam no chão.

Remexe-se a copa dos troncos altivos,
Transtorna-se, tolda, baqueia também;
E o vento, que as rochas abala no cerro,
Os troncos enlaça nas asas de ferro,
E atira-os raivoso dos montes além.

Da nuvem densa, que no espaço ondeia,
Rasga-se o negro bojo carregado,
E enquanto a luz do raio o sol roxeia,
Onde parece à terra estar colado,
Da chuva, que os sentidos nos enleia,
O forte peso em turbilhão mudado,
Das ruínas completa o grande estrago,
Parecendo mudar a terra em lago.

Inda ronca o trovão retumbante,
Inda o raio fuzila no espaço,
E o corisco num rápido instante
Brilha, fulge, rutila, e fugiu.
Mas se à terra desceu, mirra o tronco,
Cega o triste que iroso ameaça,
E o penedo, que as nuvens devassa,
Como tronco sem viço partiu.

Deixando a palhoça singela,
Humilde labor da pobreza,
Da nossa vaidosa grandeza,
Nivela os fastígios sem dó;
E os templos e as grimpas soberbas,
Palácio ou mesquita preclara,
Que a foice do tempo poupou,
Em breves momentos é pó.

Cresce a chuva, os rios crescem,
Pobres regatos s'empolam,
E nas turvam ondas rolam
Grossos troncos a boiar!
O córrego, qu'inda há pouco
No torrado leito ardia,
É já torrente bravia,
Que da praia arreda o mar.

Mas ai do desditoso,
Que viu crescer a enchente
E desce descuidoso
Ao vale, quando sente
Crescer dum lado e d'outro
O mar da aluvião!
Os troncos arrancados
Sem rumo vão boiantes;
E os tetos arrasados,
Inteiros, flutuantes,
Dão antes crua morte,
Que asilo e proteção!

Porém no ocidente
S'ergue de repente
O arco luzente,
De Deus o farol;
Sucedem-se as cores,
Qu'imitam as flores
Que sembram primores
Dum novo arrebol.

Nas águas pouosa;
E a base viva
De luz esquiva,
E a curva altiva
Sublima ao céu;
Inda outro arqueia,
Mais desbotado,
Quase apagado,
Como embotado
De ténue véu.

Tal a chuva
Transparece,
Quando desce
E ainda vê-se
O sol luzir;
Como a virgem,
Que numa hora
Ri-se e cora,
Depois chora
E torna a rir.

A folha
Luzente
Do orvalho
Nitente
A gota
Retrai:
Vacila,
Palpita;
Mais grossa
Hesita,
E treme
E cai.
(DIAS, 1998, p.623).

Tempestade tropical de Gonçalves Dias, bem de “cor local”, mas mais que isso, mimesis entre o tema e o som da tempestade; na forma, entre o tema e a métrica aumentando até seu clímax e depois, reduzindo, voltando a bonança. Teria Gonçalves Dias lido “*Les Djinns*”, um dos poemas mais celebrados de Victor Hugo, publicado em 1829, o vigésimo oitavo de *Les Orientales*, inspirando-se para escrever o seu poema “A tempestade”, de 1851, do *Últimos Cantos*? Muitos acreditam que o prefácio de *Les Orientales* é mais importante que os poemas que lá se encontram. Cremos, pois, que a probabilidade de “*Les Djinns*” ter sido leitura de Gonçalves Dias é grande e o que mais nos impacta em “A tempestade” é justamente a falta de epígrafe. A falta de uma referência ao poema de Victor Hugo. E se assim for, eis aqui mais uma aclimação cujo resultado vai, a nosso ver, muito além de uma imitação, e que merece estudo à parte. A epígrafe do poema é de Alexandre Herculano, escritor, jornalista, poeta do Romantismo português, e talvez seja relevante para futura análise sabermos que Herculano era conhecido pela defesa do liberalismo político, contra o absolutismo monárquico.

E quanto a Álvares de Azevedo? Byron é o poeta mais epigrafado de Álvares, seguido por Shakespeare e, em terceiro lugar, Victor Hugo. É com a segunda geração romântica, e sobretudo com Álvares de Azevedo que se destacará a presença de Victor Hugo no Brasil. Saliente-se que o jovem autor brasileiro conheceu apenas a obra hugoana anterior ao exílio do poeta francês:

O Victor Hugo de Azevedo, por exemplo, é o poeta das reformas ousadas, dos prefácios provocadores, das peças teatrais escandalosas (moral e literariamente); aquele que, nas ‘Orientais’, abriu um mundo novo dentro da poesia com seu colorido e suas liberdades poéticas que, no prefácio do ‘Cromwell’, pontificou

sobre os destinos passados, presentes e futuros da poesia e do teatro. O poeta que, como ‘Hernani’ (1831), deu assalto e venceu a resistência clássica ao romantismo, na literatura francesa... foram as ideias novas do prefácio do ‘Cromwell’ que impressionaram a segunda geração romântica brasileira. (FARIA, 1968, p.67).

São oito epígrafes, cujos trechos extraídos de *Ruy Blas*, de *Marion Delorme*, de *Les chants du crépuscule*... e os respectivos poemas brasileiros foram objeto nosso de estudo preliminar².

Do poema “*Hier la nuit d’été, qui nous prêtait ses voiles*”, que integra a série inspirada em Juliette Drouet, amante de Victor Hugo (1964), Álvares de Azevedo utiliza dois trechos para textos diferentes. Os dois primeiros versos “*Hier la nuit d’été, qui nous prêtait ses voiles! Était digne de toi, tant elle avait d’étoiles!*” são a epígrafe de “Sonhando” e a relação entre os textos é especular. O eu-lírico, em ambos os poemas, se dirige à mulher amada, implorando que ela permita que ele a ame. Em Victor Hugo o casal está em meio à natureza e o eu-lírico enaltece a natureza e Deus que a criou, assim como foi ele também o criador do amor, da amada e do amor do amante pela amada:

XXI

Hier, la nuit d’été, qui nous prêtait ses voiles

***Hier, la nuit d’été, qui nous prêtait ses voiles,
Était digne de toi, tant elle avait d’étoiles!***

Tant son calme était frais ! tant son souffle était doux !

Tant elle éteignait bien ses rumeurs apaisées !

Tant elle répandait d’amoureuses rosées

Sur les fleurs et sur nous !

Moi, j’étais devant toi, plein de joie et de flamme,

Car tu me regardais avec toute ton âme !

J’admirais la beauté dont ton front se revêt.

Et sans même qu’un mot révélât ta pensée,

La tendre rêverie en ton coeur commencée

Dans mon coeur s’achevait !

² Levantamento e análises podem ser apreciados em dissertação de Mestrado. Confira Alves (1999).

*Et je bénissais Dieu, dont la grâce infinie
Sur la nuit et sur toi jeta tant d'harmonie,
Qui, pour me rendre calme et pour me rendre heureux,
Vous fit, la nuit et toi, si belles et si pures,
Si pleines de rayons, de parfums, de murmures,
Si douces toutes deux !*

*Oh oui, bénissons Dieu dans notre foi profonde !
C'est lui qui fit ton âme et qui créa le monde !
Lui qui charme mon coeur ! lui qui ravit mes yeux !
C'est lui que je retrouve au fond de tout mystère !
C'est lui qui fait briller ton regard sur la terre
Comme l'étoile aux cieux !*

*C'est Dieu qui mit l'amour au bout de toute chose,
L'amour en qui tout vit, l'amour sur qui tout pose !
C'est Dieu qui fait la nuit plus belle que le jour.
C'est Dieu qui sur ton corps, ma jeune souveraine,
A versé la beauté, comme une coupe pleine,
Et dans mon coeur l'amour !*

**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.**
Sans lui rien n'est complet, sans lui rien ne rayonne.
**La beauté c'est le front, l'amour c'est la couronne :
Laisse-toi couronner !**

*Ce qui remplit une âme, hélas ! tu peux m'en croire,
Ce n'est pas un peu d'or, ni même un peu de gloire,
Poussière que l'orgueil rapporte des combats,
Ni l'ambition folle, occupée aux chimères,
Qui ronge tristement les écorces amères
Des choses d'ici-bas ;*

*Non, il lui faut, vois-tu, l'hymen de deux pensées,
Les soupirs étouffés, les mains longtemps pressées,
Le baiser, parfum pur, enivrante liqueur,
Et tout ce qu'un regard dans un regard peut lire,
Et toutes les chansons de cette douce lyre
Qu'on appelle le coeur !*

Maria Cláudia Rodrigues Alves

*Il n'est rien sous le ciel qui n'ait sa loi secrète,
Son lieu cher et choisi, son abri, sa retraite,
Où mille instincts profonds nous fixent nuit et jour ;
Le pêcheur a la barque où l'espoir l'accompagne,
Les cygnes ont le lac, les aigles la montagne,
Les âmes ont l'amour !*

*Victor Hugo – Les chants du crépuscule
21 mai 1833 (HUGO, 1964, p.873, grifo nosso).*

Já para a epígrafe de “Na minha terra”, trechos da sexta estrofe foram extraídos do poema acima. O poema brasileiro é também de amor, mas o objeto amado é, pelo título e pelas primeiras estrofes, claramente, a terra e os elementos naturais. Declaração de amor à pátria? Pelo título, parece uma evidência. E por que tal epígrafe?

NA MINHA TERRA

*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 !*

Victor Hugo

I

Amo o vento da noite sussurrante
A tremer nos pinheiros
E a cantiga do pobre caminhante
No rancho dos tropeiros;

E os monótonos sons de uma viola
No tardio verão,
E a estrada que além se desenrola
No véu da escuridão;

A restinga d'areia onde rebenta
O oceano a bramir,
Onde a lua na praia macilenta
Vem pálida luzir;

E a névoa e flores e o doce ar cheiroso
Do amanhecer na serra,
E o céu azul e o manto nebuloso
Do céu de minha terra;

E o longo vale de florinhas cheio
E a névoa que desceu,
Como véu de donzela em branco seio,
As estrelas do céu.

II

Não é mais bela, não, a argêntea praia
Que beija o mar do sul,
Onde eterno perfume a flor desmaia
E o céu é sempre azul;

Onde os serros fantásticos roxeiam
Nas tardes de verão
E os suspiros nos lábios incendeiam
E pulsa o coração!

Sonho da vida que doirou e azula
A fada dos amores,
Onde a mangueira ao vento que tremula
Sacode as brancas flores...

E é saudoso viver nessa dormência
Do lânguido sentir,
Nos enganos suaves da existência
Sentindo-se dormir...

Mais formosa não é, não doire embora
O verão tropical
Com seus rubores... a alvacentas aurora
Da montanha natal...

Nem tão doirada se levante a lua
Pela noite do céu,
Mas venha triste, pensativa e nua
Do prateado véu...

Que me importa? se as tardes purpurinas
E as auroras dali
Não deram luz às diáfanas cortinas
Do leito onde eu nasci?

Se adormeço tranqüilo no teu seio
E perfuma-se a flor,
Que Deus abriu no peito do poeta,
Gotejante de amor?

Minha terra sombria, és sempre bela,
Inda pálida a vida
Como o sono inocente da donzela
No deserto dormida!

No italiano céu nem mais suaves
São da noite os amores,
Não tem mais fogo o cântico das aves
Nem o vale mais flores!

III

Quando o gênio da noite vaporosa
Pela encosta bravia
Na laranjeira em flor toda orvalhosa
De aroma se inebria...

No luar junto à sombra recendente
De um arvoredado em flor,
Que saudades e amor que influi na mente
Da montanha o frescor!

E quando, à noite no luar saudoso
Minha pálida amante
Ergue seus olhos úmidos de gozo
E o lábio palpitante...

Cheia da argêntea luz do firmamento,
Orando por seu Deus,
Então... eu curvo a fronte ao sentimento
Sobre os joelhos seus...

E quando sua voz entre harmonias
Sufoca-se de amor
E dobra a fronte bela de magias
Como pálida flor...

E a alma pura nos seus olhos brilha
Em desmaiado véu,
Como de um anjo na cheirosa trilha
Respiro o amor do céu!

Melhor a viração uma por uma
Vem as folhas tremer,
E a floresta saudosa se perfuma
Da noite no morrer...

E eu amo as flôres e o doce ar mimoso
Do amanhecer da serra
E o céu azul e o manto nebuloso
Do céu da minha terra!
(AZEVEDO, 1942, p.43).

Na primeira parte, Álvares estabelece um cenário sinestésico no qual, pouco a pouco, vão se mesclando tanto na paisagem, quanto nas comparações, elementos da natureza (vento, restinga, oceano, névoa, flores, lua...), sentidos (visão, audição, olfato), gente (caminhante, tropeiro, donzela), são inicialmente ali colocados para situar o leitor em um *locus amoenus* de forma que, na parte II, tem-se de imediato a personificação da natureza na praia que beija o mar e a flor que desmaia e nas comparações do que não é mais belo do que descreveu na parte I. Contrapõe assim dois locais, sendo que o segundo não é a “sua terra”, e a terra do poeta, sombria, surge em um desdobramento de locais possíveis, igualmente belos. Um deles, supomos ser o Brasil.

Estabelecidos os panoramas, irrompe a amada, a pálida amante, na terceira parte, erguendo os olhos aos céus, numa prece. O amante coloca então sua cabeça sobre os joelhos da amada. Únicos movimentos humanos no texto, o restante é sugestão.... Inebriado pela natureza e sua movimentação, pela figura amada e sua

quase imobilidade, o eu-lírico, como saído de um transe (ou um gozo), conclui declarando novamente o amor à sua terra, na última estrofe. De que terra fala o poeta?

Diversas esferas atravessam o poema, sugerindo não apenas um local ideal, mas vários, e todos igualmente legítimos: o Brasil, o estrangeiro, o interior do poeta, o corpo alheio, a própria criação literária...? O que importa é que tudo o poeta coroa, venera: a sua terra, a outra terra, a amada idealizada. A partir da epígrafe e do poema de Victor Hugo, Álvares reconhece um mestre, um precursor, homenageia-o, dignifica a natureza, estabelecendo uma paisagem tal qual o mentor em seu poema, um cenário de idílio, e sensualiza com essa natureza. Victor Hugo glorifica a natureza e louva a Deus, enaltecendo sua criação e a criação do amor. Álvares segue os passos do mentor quanto à natureza, personificando-a e empoderando-a, mas não reverencia o divino, o sagrado. Cunha seu poema com estilo de marca nacional, se não definida, no empenho de acesso à identidade brasileira, praticando transformações, um timbre novo.

Em meados do século XX, Eugênio Gomes afirma que o Álvares de Azevedo se embriagou, sobretudo, de leitura que, como qualquer entorpecente, conduz a um certo misticismo, atingindo o que Gérard de Nerval chamou de “*état de lecteur*” (1958). A nosso ver, engana-se a crítica quando condena a imitação, fruto da busca de modelos, fontes, leituras, como se os poetas românticos sofressem de um certo bovarismo.

Cada poeta, a sua maneira, buscou o novo e houve, sim, contato, íntima convivência, consangüinidade, busca em climas estranhos, convivência, influência, semelhança, parentesco com textos alheios. E se os poetas brasileiros se embriagaram em fontes estrangeiras, esperamos, às vésperas de celebrações do bicentenário da Independência do Brasil e centenário da Semana de Arte de 1922, ter compartilhado aqui algumas impressões sobre a presença de Victor Hugo no Romantismo brasileiro, sopros ou ventania em obras de poetas românticos brasileiros, cuja contribuição foi significativa para seus sucessores e cujas criações transcendem a mera imitação e afirmam sua singularidade.

**ÁLVARES DE AZEVEDO AND VICTOR HUGO:
ROMANTIC POETS' FOREIGN SOURCES AND
THE CRITICISM OF IMITATION**

ABSTRACT: *Victor Hugo is one of the foreign authors most quoted in epigraphs by our romantic poets. If we observe the works of Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, and Castro*

Álvares de Azevedo e Victor Hugo: fontes estrangeiras dos poetas românticos e a crítica à [...]

Alves, representatives of the three generations of our Romanticism, we can see that even in competing with Musset and Lamartine among the French poets cited, excerpts from Victor Hugo are used a dozen times in epigraphs by these Brazilian poets. Thus, in an attempt to rescue this contact between Brazil and France in this article, in the midst of 2022, we are inevitably faced with the problem of imitation. The poet Álvares de Azevedo, his critical fortune in the nineteenth century, and his “dialogue” with Victor Hugo are highlighted. We detect in the Brazilian poet a type of foreign model anthropophagy, before our Modernism. Contrary to the harsh criticism of the Brazilian Modernists, we believe that certain products of Brazilian Romanticism, including the contact with the work of Victor Hugo, prepared the ground for the intellectuals of 1922. Used in different ways in the 18th and 19th centuries, epigraphs pay homage to the quoted writer, reveal the authors’ readings and precursors, and anticipate and dialogue with the text they anticipate. In the case of Victor Hugo as a model, it is not only his recognized work that inspires. His enthusiasm, his character, his status as a citizen, many qualities present in a man who lived through practically the entire 19th century, are responsible for the “hugolatry” in Brazil and in the world.

KEYWORDS: *Victor Hugo. Álvares de Azevedo. Epigraphs. Intertext; Imitation.*

REFERÊNCIAS

ALVES, C. **Obra completa.** Organizada por Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar: 1997.

ALVES, M. C. R. **O poeta leitor:** um estudo das epígrafes hugoanas na obra de Álvares de Azevedo. 1999. 210f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

ALVES, M.C.R. Diálogo e aclimação: ‘*L’enfant*’ de Victor Hugo e ‘A criança’ de Castro Alves”. In: ABRALIC, IX, 2004. **Anais...** Porto Alegre: UFRGS, 2004. Disponível em: <https://www.abralic.org/eventos/>. Acesso em: 20 jan. 2021.

ASSIS, M. de. **Obra completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v.3.

AZEVEDO, A. de. **Obras completas.** Estudo introdutório de Homero Pires (org.). v. I e II. 8.ed. Rio de Janeiro: Cia. Editora Nacional, 1942.

CANDIDO, A. Literatura comparada. In: CANDIDO, A. **Recortes.** São Paulo, Cia. Das Letras, 1993. p. 211-215.

CIONURESCU, A. **Princípios de literatura comparada.** Tenerife: Universidad de la Laguna, 1964.

DIAS, G. **Poesia e Prosa completas.** Organizado por Alexei Bueno. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar: 1998.

FARIA, M. A. Literatura - Fontes Francesas da Crítica Acadêmica Paulistana. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, v.3, p.67-77, 1968. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i3p67-77>. Acesso em: 20 maio 2021.

GOMES, E. Álvares de Azevedo e o ópio da leitura. In: GOMES, E. **Visões e revisões**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, INL, 1958. p.62-68.

HUGO, V. **Œuvres poétiques**. Edition de Pierre Albouy. Paris: Gallimard, 1964. (Bibliothèque de la Pléiade). v.1.

MANZONI, A. A imitação. *In*: GOMES, A. C.; VECHI, C.A. (org.). **A estética romântica**: textos doutrinários comentados. São Paulo: Atlas, 1992. p. 107-109.

NORBERTO, J. Notícia sobre o autor e suas obras. Introdução. *In*: AZEVEDO, A. de. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Garnier, 1884. p.29-72. v.1.

PRADO, P. Poesia Pau Brasil. *In*: ANDRADDE, O. de. **Pau Brasil**. São Paulo: Globo, 1991. p.57-60.

ROMERO, S. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Livraria J.Olympio, 1953/1954. v.I, II, III, IV e V.

VERÍSSIMO, J. Os poetas da segunda geração romântica. *In*: VERÍSSIMO, J. **Teoria crítica e história literária**. Seleção e apresentação de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Edusp, 1977. p.163-167.



VICTOR HUGO NA POESIA BRASILEIRA DE FINS DO SÉCULO XIX

Francine Fernandes Weiss RICIERI*

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

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

Aproximações iniciais

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cinco modos de presença de Victor Hugo na poesia brasileira finissecular

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

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

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

O mestre

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Os Novos

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

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

Forma, o traço deixado pelo pensamento

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰ Ver Schlegel (1997, p. 64).

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

Agradecimentos:

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

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

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

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

REFERÊNCIAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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



ÍNDICE DE ASSUNTOS

Actes et Paroles, p. 17

Álvares de Azevedo, p. 127

Castro Alves, p. 93

Crítica social, p. 31

Crônica machadiana, p. 75

Elogios fúnebres, p. 67

Epígrafes, p. 127

Exílio, p. 31

Expressividade Visual, p. 47

George Sand, p. 67

Grotesco, p. 113

Honoré de Balzac, p. 67

Imitação, p. 127

Intermedialidade, p. 47

Intertexto, p. 127

José de Alencar, p. 113

Leitura crítica, p. 157

Les Misérables, p. 47

Mangá, p. 47

Mangeront-ils?, p. 31

Miséria, p. 17

Multimodalidade, p. 47

Pena de morte, p. 17

Poesia brasileira, p. 93, p. 157

Poesia francesa, p. 93

Religiosidade, p. 93

Romantismo, p. 75, p. 113

Século XIX, p. 67, p. 157

Sublime, p. 113

Teatralização, p. 17

Teatro, p. 31

Tradução, p. 93

Victor Hugo, p. 17, p. 31, p. 67,
p. 75, p. 93, p. 113, p. 127, p. 157

SUBJECT INDEX

- 19th Century*, p. 67, p. 157
Actes et Paroles, p. 17
Álvares de Azevedo, p. 127
Brazilian poetry, p. 93, p. 157
Castro Alves, p. 93
Critical reading, p. 157
Death penalty, p. 17
Epigraphs, p. 127
Exile, p. 31
French poetry, p. 93
Funeral addresses, p. 67
George Sand, p. 67
Grotesque, p. 113
Honoré de Balzac, p. 67
Imitation, p. 127
Intermediality, p. 47
Intertext;, p. 127
José de Alencar, p. 113
Les Misérables, p. 47
Machado de Assis Chronicle, p. 75
Manga, p. 47
Mangeront-ils?, p. 31
Misery, p. 17
Multimodality, p. 47
Religiosity, p. 93
Romanticism, p. 75, p. 113
Social criticism, p. 31
Sublime, p. 113
Theatre, p. 31
Theatricalization, p. 17
Translation, p. 93
Victor Hugo, p. 17, p. 31, p. 67, p. 75, p. 93, p. 113, p. 127, p. 157
Visual expressivity, p. 47

ÍNDICE DE AUTORES/ *AUTHORS INDEX*

- ALVES, M. C. R., p. 127
AMARAL, G. C. do, p. 67
CALLIPO, D. M., p. 75
FARIA, J. R., p. 113
GIL, B. C., p. 31
MELEU, S. M. , p. 31
MENDES, M. L. D., p. 9
PEREIRA, M. J., p. 17
RAMAZZINA-GHIRARDI, A. L., p. 9, p. 47
RICIERI, F. F. W., p. 157
ROCHA, D. A. da, p. 47
SIMPSON, P., p. 93

