UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS
LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA E LITERATURAS

Adressa Medeiros Avi

O autor como personagem de si:
Victor Hugo, o “poeta-profeta”, em cenas

Florianópolis
2025

Adressa Medeiros Avi

O autor como personagem de si:
Victor Hugo, o “poeta-profeta”, em cenas

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de Letras – Língua Portuguesa e Literaturas do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela em Letras.

Orientador: Prof. Artur de Vargas Giorgi, Dr.

Florianópolis
2025

Avi, Adressa Medeiros
O autor como personagem de si: : Victor Hugo, o "poeta-profeta", em cenas / Adressa Medeiros Avi ; orientador, Artur de Vargas Giorgi, 2025.
139 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Graduação em Letras - Língua Portuguesa, Florianópolis, 2025.

Inclui referências.

1. Letras - Língua Portuguesa. 2. Teoria Literária. 3. Literatura Francesa. 4. Estética e política. 5. Romantismo. I. Giorgi, Artur de Vargas. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em Letras - Língua Portuguesa. III. Título.

Adressa Medeiros Avi

O autor como personagem de si: Victor Hugo, o “poeta-profeta”, em cenas

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do título de Bacharela em Letras e aprovado em sua forma final pelo Curso de Letras – Língua Portuguesa e Literaturas.

Florianópolis, 19 de novembro de 2025.

Documento assinado digitalmente
Adair Bonini
Data: 25/11/2025 13:34:06-0300
CPF: ***.033.919-**
Verifique as assinaturas em https://v.ufsc.br

Coordenação do Curso

Banca examinadora

Documento assinado digitalmente
Artur de Vargas Giorgi
Data: 24/11/2025 11:51:59-0300
CPF: ***.269.258-**
Verifique as assinaturas em https://v.ufsc.br

Prof. Artur de Vargas Giorgi, Dr.
Orientador

Documento assinado digitalmente
Andre Cechinel
Data: 24/11/2025 10:44:49-0300
CPF: ***.793.329-**
Verifique as assinaturas em https://v.ufsc.br

Prof. André Cechinel, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Documento assinado digitalmente
Carlos Eduardo Schmidt Capela
Data: 24/11/2025 14:03:06-0300
CPF: ***.182.608-**
Verifique as assinaturas em https://v.ufsc.br

Prof. Carlos Eduardo Schmidt Capela, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Florianópolis, 2025.

À minha criança,
que construiu para si um lar feito de palavras para sobreviver.

AGRADECIMENTOS

Ao Artur, meu orientador, por absolutamente tudo e por ser quem é. Por despertar, desde a primeira fase, o amor pela Teoria Literária em mim; por me acolher e incentivar, desde o meu primeiro semestre na universidade; por me ensinar a ler com suspeita e profundidade, mas sem jamais perder a afetação, o afeto, a e-moção. Pelos cursos e indicações de leituras que foram essenciais para que este texto acontecesse, mas, sobretudo, por cada uma das nossas conversas ao longo desses quatro anos de graduação e pela presença constante e inspiradora. Nossa interlocução foi decisiva para que eu descobrisse a pesquisadora-professora-escritora que gostaria de ser, e se hoje me sinto segura e corajosa o bastante para me arriscar nesse processo de vir-a-ser – tal qual os autores românticos que pesquiso –, devo isso a você e ao seu apoio irrestrito. Obrigada por me mostrar que a pesquisa pode ser, ao mesmo tempo, um lugar de crítica e de criação, de rigor e de liberdade, de seriedade e de encantamento, de introspecção e de partilha. Ou, melhor dizendo, quem sabe: obrigada por criar esse lugar tão bonito para mim.

Ao Lucas Guidotti, companheiro de curso e de vida desde a primeira fase (e assim será enquanto existirmos, tenho certeza). A lista de coisas pelas quais eu gostaria de te agradecer faria este arquivo crescer em dezenas de páginas, então me esforçarei para escolher algumas que sintetizam tudo: obrigada por segurar a minha mão no hospital, pelas conversas sobre literatura – e sobre qualquer outra coisa – que enchem os dias de sentido, ânimo e beleza, por transformar todas as experiências ordinárias que vivemos em trocas extraordinárias, por me compreender em todas as minhas esquisitices e, sobretudo, por ter feito com que, desde o dia em que viramos amigos, eu nunca mais me sentisse sozinha. Você é a minha família, e se pude escrever este trabalho com tanto fôlego e alegria, devo isso à sua presença, que jamais oscilou e, há quatro anos, me ancora. Penso na Adressa de 13 anos que sonhava em fazer Letras na UFSC e vejo que ela já pressentia que te encontraria, por isso sempre esteve tão convicta de que o caminho seria esse. Te amo com a mesma força que você ao Palmeiras, ou seja, infinitamente.

À Emily Coelho, ma chérie amie, uma irmã que Letras me deu. Não é exagero nenhum dizer que se não fosse por você este trabalho talvez não existisse, porque enquanto eu me debatia com a licenciatura, entre crises e incertezas, foi você quem olhou nos meus olhos e reconheceu o que eu realmente queria, mas tinha medo de admitir – inclusive para mim mesma. Como medo é uma palavra que não existe no seu vocabulário, você verbalizou o que eu já sabia, mas não conseguia falar em voz alta. Com isso, me libertou e, suportada pela sua força, criei coragem para acreditar na minha e ir para onde meu coração pedia, por mais insensato que parecesse na hora. Ao seu lado, me sinto acolhida, revitalizada e esperançosa no futuro de um jeito raro e

precioso. Obrigada por me ajudar a ficar de pé todas as vezes que o meu mundo balançou, pelos abraços que curam, pelos conselhos certeiros e pelos risos – e lágrimas – partilhados. Obrigada, por fim, por deixar uma marca sua neste texto, me auxiliando com as traduções do francês. Je t'aime fort, minha inspiração.

À Brenda Marinho, minha primeira amiga, a primeira a acreditar que, um dia, esta Adressa e este trabalho existiriam, isso quando éramos apenas crianças numa cidade minúscula no interior do estado e tudo parecia um sonho distante demais. Nos momentos mais cinzas da minha vida, você foi a luz que iluminou tudo e, se não fosse por você, não sei se teria tido forças para continuar sonhando e acreditando que o por vir poderia ser bonito, feliz, *literário*, quando tudo em volta era o contrário: áspero, instável, prosaico, esmagador. Com você e com a nossa amizade, aprendi que, não importa onde estamos, podemos inventar a nossa própria mágica e encontrar a beleza, a alegria e a esperança em meio ao caos. Você é e sempre será uma das minhas pessoas favoritas neste mundo. O espaço que você ocupa no meu coração é único e insubstituível e, mais do que isso, você é parte integrante de tudo que sou, faço, tenho. Obrigada por crescer ao meu lado, me amar quando nem eu mesma sabia direito como fazer isso e por ser essa mulher absolutamente luminosa.

À Amanda Paladini, com quem dividi tantas tardes ao longo destes anos, viagens, conversas e risadas madrugada afora, abraços apertados (um dos melhores do universo!), desabafos, piadas internas e, mais recentemente, a cor do cabelo. Obrigada pela atenção e animação com que me ouve tagarelar sobre Victor Hugo desde os primórdios dessa paixão, pela paciência com as minhas tragicomédias cotidianas, pelo apoio imensurável nos momentos difíceis, por me fazer sentir absolutamente compreendida e acolhida em tudo e por ser essa amiga tão leal, incentivadora e afetuosa (à sua maneira gótica, claro). Estou sempre, sempre mais feliz quando você está por perto. Ter a sua companhia é um presente.

À Milena Moura, uma amiga tão especial que a Teoria Literária me deu, por nossa conexão imediata, por sua presença absolutamente solar, pela cumplicidade, por entender mesmo o que eu não falo, pela incrível capacidade de capturar sutilezas e pelo seu jeito de olhar e de estar no mundo – sensível, atento, amoroso. Obrigada por se alegrar com cada uma das minhas conquistas como se fossem suas, por ler o que eu escrevo – e o que eu sou – com tanta generosidade e carinho e por trazer tanta leveza e alegria para os meus dias. Você é, obviamente, minha canceriana com ascendente em aquário favorita sobre a Terra.

À Fernanda Kich, um presente que recebi em 2025, por me inspirar diariamente com a sua força, a sua determinação e o seu coração gigantesco. Obrigada por não sair do meu lado no momento mais difícil que passei este ano, por todos os incontáveis gestos de cuidado e de

carinho, por me ajudar a ficar inteira para que este trabalho pudesse, enfim, ser terminado. É muito mais fácil existir sabendo que você está a uma porta de distância – com brigadeiro de panela, vitamina de banana e purê de batata –, com o seu abraço aconchegante e o seu sorriso que cura tudo. O mundo é um lugar muito melhor com a sua existência, e a minha vida também, minha princesa.

À Amanda Morais e Antonia Rodriguez, tão queridas e delicadas, pela presença em momentos marcantes da minha trajetória universitária, que se tornaram ainda mais significativos graças à sensibilidade e à gentileza de vocês.

À Nathalia Vales e a Guilherme Hepfener, presenças vitalícias no meu coração, por tudo que são e representam na minha vida.

À UFSC e, em especial, aos professores e professoras de literatura do DLLV – cada um(a), à sua maneira, foi essencial para a minha formação e sou imensamente grata por tudo.

À minha banca, os professores André Cechinel e Carlos Capela, pelas aulas, com as quais tanto aprendi ao longo deste percurso e pela gentileza e prontidão com que aceitaram ler e colaborar com este trabalho; só posso agradecer imensamente aos dois por tamanha generosidade e erudição compartilhadas.

Ao professor Gilles Abes, pela atenção, pelas trocas valiosas e livros recomendados durante o processo de escrita deste texto.

Ao professor Jean-Marc Hovasse, pela delicadeza com que recebeu os meus e-mails e por dividir comigo o seu inestimável conhecimento sobre Hugo.

Ao CONPEDI, que abriu as portas para mim logo que cheguei a essa ilha e me presenteou com tantas pessoas e experiências excepcionais. Em especial, aos meus chefes, Simone Fraga e Rui de Oliveira – pela generosidade com que me acolheram, por tudo que me ensinaram e por fornecerem a base que ancoraria a realização dos meus sonhos, sendo um deles, o principal, a existência deste texto – e à Thaynara Santos, uma das pessoas mais competentes que eu conheço, mas, mais importante que isso, uma das pessoas mais genuinamente bondosas que eu já tive o prazer de conviver – minha admiração por você é inestimável, em todos os campos, e te ter como parceira de trabalho é mesmo um privilégio. Agradeço igualmente a todos que passaram pelo escritório ao longo destes anos, que fizeram parte da minha rotina e pelos quais guardo um enorme carinho.

Ao Francis, meu gatinho, sempre comigo; ao Divino, por me trazer exatamente para onde estou, tendo a possibilidade de fazer o que amo e rodeada de tanto amor. E por último, mas não menos importante, a Victor Hugo, o meu grande companheiro de jornada.

[...] muitos artistas, que também só queriam escrever um romance, expuseram por acaso a si mesmos.

(Friedrich Schlegel, em *O dialeto dos fragmentos*)

RESUMO:

Este trabalho propõe uma leitura de Victor Hugo enquanto personagem de si mesmo – o "poeta-profeta", conforme a acepção de José-Luis Diaz –, que transforma a própria existência em cena e a palavra em ato. A partir de suas múltiplas aparições – em paratextos, contos, romances, discursos parlamentares, textos jornalísticos, atas de sessões espíritas, ensaios e fotografias –, busca-se compreender como o escritor elabora, por meio de suas cenas de manifestação, a persona pública e o mito que o imortalizam. No escopo deste estudo, o termo *cena* é entendido como uma configuração de aparição: um regime de visibilidade que determina o modo como algo pode tornar-se perceptível e inteligível dentro de uma determinada comunidade. Inspirada tanto na concepção de Jacques Rancière quanto na formulação do próprio Hugo – para quem o teatro é um ponto de ótica –, a pesquisa adota essa noção como um espaço de montagem atravessado pelo poder fabulador, em que se opera uma reordenação do sensível pela práxis estética. A teoria de Diaz sobre a autoria no romantismo francês – especialmente a instância conceitual do "escritor imaginário" – ilumina esse processo de autoconstrução ao propor que as esferas do sujeito real e do sujeito textual se articulam em torno de um *eu* idealizado, cuja efetiva formação se dá na relação com o público, simultaneamente receptor e reconstrutor do papel representado. A partir desse enquadramento teórico, o trabalho constrói a sua própria cena em torno das cenas de Hugo, num exercício de montagem, a fim de tecer uma narrativa progressiva em torno do regime de racionalidade que as cenas hugoanas erigem e apreender, assim, como Victor Hugo se torna Victor Hugo. Mais do que perseguir o homem biográfico, busca-se a figura espectral que emerge de suas aparições e arrasta consigo o século XIX – um sujeito que se faz e se refaz na cena, que se imagina e se deixa imaginar.

Palavras-chave: estética, política, romantismo.

RÉSUMÉ :

Ce travail propose une lecture de Victor Hugo en tant que personnage de lui-même – le « poète-prophète », selon l'acception de José-Luis Diaz –, qui transforme sa propre existence en scène et la parole en acte. À partir de ses multiples apparitions – dans les paratextes, les contes, les romans, les discours parlementaires, les textes journalistiques, les procès-verbaux des séances spirites, les essais et les photographies –, il s'agit de comprendre comment l'écrivain élabore, à travers ses scènes de manifestation, la persona publique et le mythe qui l'immortalisent. Dans le cadre de cette étude, le terme *scène* est entendu comme une configuration d'apparition : un régime de visibilité qui détermine la manière dont quelque chose peut devenir perceptible et intelligible au sein d'une communauté donnée. Inspirée à la fois par la conception de Jacques Rancière et par la propre formulation de Hugo – pour qui le théâtre est un point d'optique –, la recherche adopte cette notion comme un espace de montage traversé par le pouvoir fabulatoire, où s'opère une réorganisation du sensible à travers la praxis esthétique. La théorie de Diaz sur l'auctorialité dans le romantisme français – notamment l'instance conceptuelle de « l'écrivain imaginaire » – éclaire ce processus d'autoconstruction en proposant que les sphères du sujet réel et du sujet textuel s'articulent autour d'un *moi* idéalisé, dont la formation effective se réalise dans la relation avec le public, à la fois récepteur et reconstructeur du rôle représenté. À partir de ce cadre théorique, le travail construit sa propre scène autour des scènes de Hugo, dans un exercice de montage, afin de tisser une narration progressive autour du régime de rationalité que les scènes hugoliennes érigent et de saisir, ainsi, comment Victor Hugo devient Victor Hugo. Plus que de poursuivre l'homme biographique, il s'agit de rechercher la figure spectrale qui émerge de ses apparitions et entraîne avec elle le XIX^{e} siècle – un sujet qui se fait et se refait dans la scène, qui s'imagine et se laisse imaginer.

Mots-clés : esthétique, politique, romantisme.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – *Prometheus Bound* 14

Figura 2 – *Le Moniteur Universel* 54

Figura 3 – *L'Événement*, 1849. 57

Figura 4 – *L'Événement*, 1851a. 64

Figura 5 – *L'Événement*, 1851b. 68

Figura 6 – Morte de Fantine, jornal *Amusant* 112

Figura 7 – Morte de Gavroche, jornal *Amusant* 113

Figura 8 – Morte de Jean Valjean, jornal *Amusant* 114

Figura 9 – "Victor Hugo sur une roche, pris du coteau surplombant la jetée" 122

Figura 10 – *Le Rappel* 129

SUMÁRIO

PRÓLOGO - MÁSCARA PROMETEICA 14

CAPÍTULO I - OS PARATEXTOS E A CONFECÇÃO DO PERSONAGEM..... 28

CAPÍTULO II - INTERPRETAR-SE PARA ALÉM DAS PÁGINAS: O POETA-PROFETA NA ASSEMBLEIA NACIONAL 49

CAPÍTULO III - DIRIGIR A MESA, REDISTRIBUIR AS CARTAS DO JOGO: A DRAMATURGIA DAS SESSÕES ESPÍRITAS DA ILHA DE JERSEY..... 70

CAPÍTULO IV - O AUTOR-PERSONAGEM E SEUS MISERÁVEIS EM DISPUTA: CENAS E CONTRA-CENAS..... 93

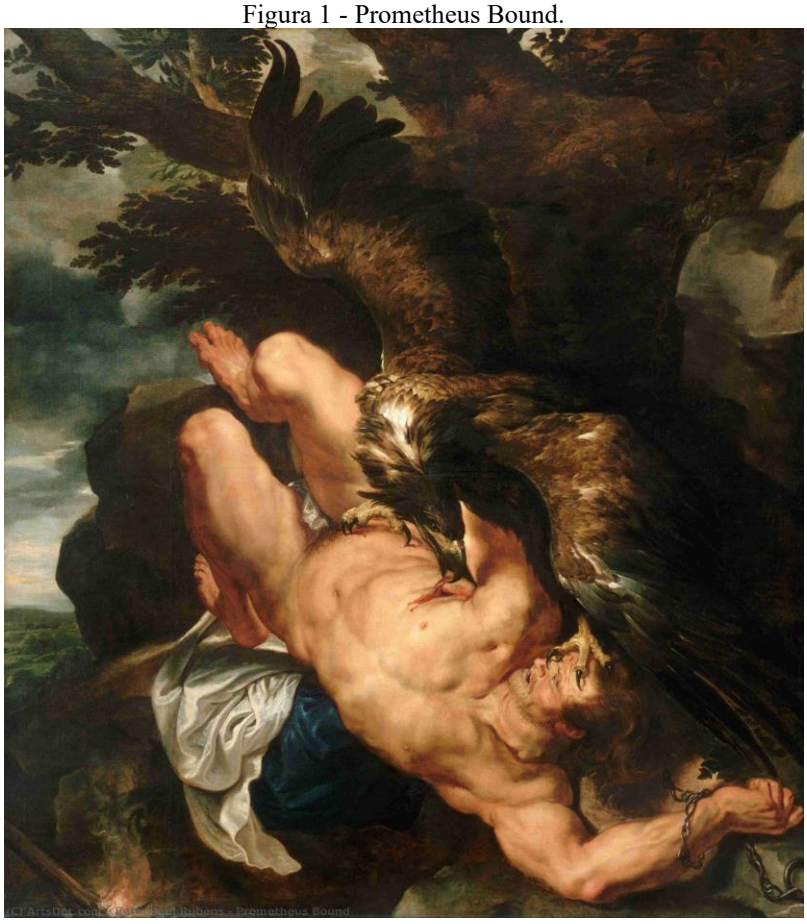
EPÍLOGO - MÁSCARA OCÊANICA 121

PRÓLOGO - MÁSCARA PROMETEICA

"Parecer louco, disse o Oceano a Prometeu, é o segredo do sábio". (Hugo, 1864, n.p.).[1][2]

Para apresentar Victor Hugo – ou, pelo menos, o Victor Hugo que move este trabalho – , opto por não citar, de início, nem a sua biografia e nem as suas obras. Retorno, em vez disso, ao mito de Prometeu, cristalizado na peça *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo. Punido por Júpiter, o titã se encontra acorrentado a um rochedo no Monte Cáucaso, onde, todos os dias, um abutre aparece para lhe devorar o fígado, que se regenera ao anoitecer, apenas para que o suplício recomece no amanhecer seguinte. A pintura *Prometheus Bound* (1611), de Peter Paul Rubens, nos ajuda a visualizar este tormento:

Figura 1 - Prometheus Bound.



Fonte: Peter Paul Rubens.

[1] No original: « Sembler fou, dit l'Océan à Prométhée, c'est le secret du sage. » (Hugo, 1864, n.p.). Tradução livre nossa.

[2] No presente trabalho, todos os textos em francês que não dispõem de tradução publicada em português foram traduzidos por mim, em colaboração com Emily Kauana Coelho, com o objetivo de viabilizar o acesso a leitores brasileiros não francófonos. Ressalta-se que tais traduções não possuem pretensão poética, destinando-se apenas a democratizar a compreensão dos trechos citados. Os textos originais, em francês, serão sempre apresentados em nota de rodapé. Quando as traduções forem de nossa autoria, serão sinalizadas com "tradução livre nossa"; na ausência de tal indicação, a identificação do tradutor constará nas referências bibliográficas, ao final do trabalho.

É, então, frente a essa cena que o Coro aparece para cantar o que mais surpreende na situação: o herói, mesmo com o corpo subjugado, de maneira incessante, a correntes, à fome do abutre e à exposição pública, mantém-se altivo, imponente, brio. O castigo imposto por Júpiter, o tirano, por mais terrível que seja, não é o suficiente para que Prometeu renuncie à sua ética interior. O corpo está ali, vulnerável, invadido, mas ele permanece impenetrável.

> **O CORO**
> **Sempre a mesma altivez! Tu não cedes, Prometeu, mesmo no cúmulo da desgraça! Tua voz nada respeita.** O terror nos perturba; nós trememos por ti. Receamos que jamais possas ver o termo de teus suplícios. A alma do filho de Saturno é impenetrável, e seu coração inflexível. (Ésquilo, 2005, p. 17, grifo meu).

O Coro, é claro, está curioso: qual foi o crime cometido por Prometeu para que Júpiter o tenha julgado merecedor de tão dilacerante e extensa punição? Deixemos que ele nos responda:

> **PROMETEU**
> **[...] Mas o que tanto quereis saber: a causa do meu suplício, eu vou dizer agora.** Logo que se instalou no trono de seu pai, distribuindo por todos os deuses honras e recompensas, ele tratou de fortificar seu império. Quanto aos mortais, porém, não só lhes recusou qualquer de seus dons, mas pensou em aniquilá-los, criando em seu lugar uma raça nova. **Ninguém se opôs a tal projeto, exceto eu.** Eu, tão somente, impedi que, destruídos pelo raio, eles fossem povoar o Hades. **Eis a causa dos rigores que me oprimem, deste suplício doloroso, cuja simples vista causa pavor. Porque me apiedei dos mortais, ninguém tem pena de mim! No entanto, tratado sem piedade eu sirvo de eterna censura à prepotência de Júpiter.**
> **O CORO**
> Que coração de granito, ou de ferro, deixará de partilhar de teu sofrimento, ó Prometeu? Nós, que o vimos, temos o coração transpassado pela dor.
> **PROMETEU**
> Sem dúvida, meus amigos se condoerão de mim.
> **O CORO**
> Mas... nada mais fizeste, além disso?
> **PROMETEU**
> **Graças a mim, os homens não mais desejam a morte.**
> **O CORO**
> Que remédio lhes deste contra o desespero?
> **PROMETEU**
> **Dei-lhes uma esperança infinita no futuro.**
> **O CORO**
> Oh! que dom valioso fizeste aos mortais!
> **PROMETEU**
> Além disso, consegui que eles participem do fogo celeste.
> **O CORO**
> O fogo?!... Então os mortais já possuem esse tesouro?
> **PROMETEU**
> Sim; e desse mestre aprenderão muitas ciências e artes. (Ésquilo, 2005, p. 19-21, grifos meus).

Prometeu padece por um único motivo: porque se distingue, porque se eleva. Júpiter queria extinguir a humanidade e já havia angariado o apoio dos outros deuses, corruptíveis, com a distribuição de favores e recompensas. Ninguém se preocupava com os mortais, ninguém enxergava nada além de seus próprios interesses. Exceto Prometeu. Prometeu, sozinho, age.

Impede o aniquilamento da raça humana e ousa cometer insolência ainda maior: dá aos mortais acesso ao fogo e, com isso, permite que possam melhorar as suas vidas, desenvolver a sua ciência e a sua arte. Prometeu – do grego "Προμηθεύς", que significa aquele que vê antes, aquele que está à frente –, com isso, fornece algo perigosíssimo aos humanos: a esperança no futuro, como remédio ao desespero. É por carregar índole tão distinta que Prometeu cava o seu próprio suplício, mas o titã ressignifica o espetáculo que protagoniza: seu sofrimento é um lembrete da pequenez e da prepotência do tirânico Júpiter. O abutre fere o fígado de Prometeu, mas fortifica a sua honra. A repetição do martírio, dia após dia, assegura que ninguém se esqueça o que está por trás da cena: a baixeza de Júpiter e a alteza moral de Prometeu. A narrativa ressignifica, inverte, transforma as aparências, o fato concreto.

Mas o que tem Prometeu a ver com Victor Hugo? Muita coisa, podemos dizer. E não por acaso.

Alain Vaillant, em *Qu'est-ce que le romantisme ?* (2012), retoma o trabalho que José-Luis Diaz desenvolveu acerca da questão da autoria romântica, fornecendo uma série de topologias e explora a proeminência de algumas grandes figuras matriarcais para se pensar e situar, então, a práxis do autor romântico. Hugo, por sua vez, é aquele que oferece e encarna o modelo do "poeta-profeta", uma figura paternal e sagrada, que teria "o poder divino de atravessar as trevas do universo e do porvir, detendo, sempre, segundo Vigny, o 'diamante sem rival', cujos 'fogos iluminam / os passos lentos e tardios da razão humana'" (Vaillant, 2012, p. LVIII)[3]. Prometeu, poeta-profeta, o significado e a figura evocada pelo nome são os mesmos: aquele que enxerga além, que possui o dom da clarividência e o dever, com isso, de agir em prol da humanidade, conduzindo-a ao seu melhor.

Essa ideia imagética de um Hugo-Prometeu, de um Victor Hugo que é, ao mesmo tempo, autor e personagem de si mesmo, ganha contorno e amplificação já nos próprios discursos de seus contemporâneos a seu respeito. Para o brasileiro Luís Delfino, em texto publicado à ocasião do falecimento de Hugo,

> Êste homem ocupa em quase todo o século XIX a história da França.
> Na política, na literatura, na filosofia deslocou tudo, inovou tudo, **porque êle era a expressão mais vasta e mais concreta da humanidade aspirando a Justiça, procurando a verdade, encarnando a misericórdia dos séculos, para arrancar dela o sol da redenção. Foi menos Deus que o Cristo, e mais homem que êle.** Hugo, grande e misterioso como Dante, terrível e vingativo como êle, tem a eloquência e a inovação de Sófocles, a grandeza de Ésquilo, a fôrça e a amplidão de Shakespeare, **enfim é da raça dos Prometeus**. (Delfino apud Leão, 1960, p. 165, grifos meus).

[3] No original: "le pouvoir divin de percer les ténèbres de l'univers et de l'avenir, détenant, toujours selon Vigny, le « diamant sans rival », dont « [les] feux illuminent/ Les pas lents et tardifs de l'humaine raison »" (Vaillant, 2012, p. LVIII, grifo meu). Tradução livre nossa.

Temos, no trecho acima, Hugo sendo lido da mesma forma que o Coro lia Prometeu na peça *Prometeu Acorrentado*: como um mártir, o titã altivo e abnegado que não se curva, que revoluciona o status quo do mundo. O poeta-profeta em sua melhor face. Charles Baudelaire, por outro lado, coloca o Hugo-Prometeu em foco sob uma outra luz, e provoca, com sua ironia característica:

> **Hugo pensa frequentemente em Prometeu. Aplica-se um abutre imaginário sobre um peito que só é atormentado pelas moxas da vaidade.** Então, à medida que a alucinação se complica, se transforma, mas seguindo o progresso descrito pelos médicos, ele acredita que, por um decreto da Providência, Santa Helena tomou o lugar de Jersey. Este homem é tão pouco elegíaco, tão pouco etéreo, que causaria horror até mesmo a um notário. **Hugo-Sacerdócio tem sempre a testa inclinada; - inclinada demais para ver qualquer coisa, exceto o seu próprio umbigo.** (Baudelaire apud Amaral, 2003, p. 71, grifos meus).[45]

Nos termos baudelairianos, Hugo se pensa e se pinta Prometeu, mas tudo se trata de delírio e de artifício: um homem, que não é atormentado por nada além de sua vaidade, aplica um abutre imaginário sobre o peito e encena sofrer um suplício que, na verdade, é ele mesmo quem dirige. Sob essa lógica, Hugo orquestraria a mesma cena do mito de Prometeu que Peter Paul Rubens destaca em sua pintura, substituindo o corpo do titã pelo seu e comovendo o Coro – que podemos pensar, aqui, como as massas de seus leitores –, mas não haveria, ali, nenhum sofrimento legítimo, nenhuma preocupação com o mundo, nenhuma virtude. Haveria, tão somente, um homem que é devorado pela sua própria megalomania e enxerga apenas o seu próprio umbigo. Da crítica mordaz de Baudelaire, é possível extrair um elogio inegável ao poder criador de Hugo: se o abutre é imaginário, o que faz Victor Hugo para conseguir que todo um século entre em estado de alucinação junto com ele e o enxergue como o Prometeu altivo de Ésquilo, que se mantém firme em sua luta pelo progresso da humanidade[6], mesmo que isso signifique se submeter a incontáveis provações no processo?

---

[4] No original: "Hugo pense souvent à Prométhée. Il s'applique un vautour imaginaire sur une poitrine qui n'est lancinée que par les moxas da la vanité. Puis l'hallucination se compliquant, se variant, mais suivant la marche progressive décrite par les médecins, il croit que par un fiat de la Providence, Sainte-Hélène a pris la place de Jersey. Cet homme est si peu élégiaque, si peu éthéré, qu'il ferait horreur même à un notaire. Hugo-Sacerdoce a toujours le front penché; - trop penché pour rien voir, excepté son nombri". (Baudelaire apud Amaral, 2003, p. 71). Tradução livre nossa.

[5] Santa Helena é a ilha na qual Napoleão I, "o Grande", exilou-se.

[6] Não podemos achatar, é verdade, a complexidade da relação entre Hugo e Baudelaire, que, por si só, mereceria um projeto de pesquisa. O principal ponto de tensão entre os autores está na crença de Victor Hugo no progresso e em sua defesa de uma literatura engajada, que se pretenda política. Charles Baudelaire, por outro lado, irá ironizar este ideal de progresso burguês e se aproximar da máxima de "l'art pour l'art". Baudelaire expressa opiniões contrastantes sobre Hugo ao longo de sua vida, a depender do interlocutor e da fase na qual se encontra, mas, se aqui apresento um fragmento mais crítico e sarcástico, julgo necessário fazer menção a passagens que evidenciam uma outra faceta da relação; os poemas que Baudelaire dedica a Hugo em *Les Fleurs du Mal*, por exemplo, dos quais destaco *Le Cygne*. Um dos versos, em especial, é poderoso para sintetizar o olhar de Baudelaire sobre Hugo: "Je pense à mon grand cygne, **avec ses gestes fous**, comme les exilés, **ridicule et sublime**" (Baudelaire, 2012, p. 58, grifo meu). "Penso no meu grande cisne, com seus gestos loucos, como os exilados, ridículo e sublime". Tradução livre nossa.

Sem dúvidas, Baudelaire não está errado quando diz que Hugo pensa frequentemente em Prometeu. Vejamos o que Hugo escreve em *William Shakespeare*, publicado em 1864, durante o seu exílio em Guernsey, por oposição política ao Golpe de Estado dado por Napoleão III em 1851:

> **Prometeu estendido sobre o Cáucaso, nada mais feroz.** É a tragédia colossal. **Qual o seu crime? O direito. Qualificar o direito como crime e o movimento como rebelião, eis a imemorial habilidade dos tiranos. Prometeu fez no Olimpo o que Eva fez no Éden; ele tomou um pouco de ciência.** [...] Prometeu é acorrentado. O titã jaz, caído, deitado, pregado. [...] **As obras-primas têm de grandioso o fato de estarem eternamente presentes nos atos da humanidade. Prometeu no Cáucaso** é a Polônia depois de 1772, é a França depois de 1815, **é a Revolução depois de Brumário.** Mercúrio fala, Prometeu pouco escuta. **As ofertas de anistia falham quando é apenas o supliciado quem teria direito de conceder o perdão. [...] Prometeu zomba do abutre que o devora; dá todo o encolher de ombros que sua corrente lhe permite; o que Júpiter lhe importa e para que serve Mercúrio? Nada atinge este paciente altivo.** A queimadura dos raios o incendeia, lembrando-o continuamente de seu orgulho. **No entanto, chora-se ao seu redor, a terra se desespera,** as nuvens-mulheres, as cinquenta oceanídeas vêm adorar o titã, ouve-se as florestas gritarem, os animais selvagens gemerem, os ventos uivarem, as ondas soluçarem, os elementos lamentarem, **o mundo sofre em Prometeu**, a vida universal tem por amarração suas correntes, uma imensa participação na tortura do semideus parece agora ser a volúpia trágica de toda a natureza; a ansiedade do futuro se mistura a ela, **e como agir agora? e como se mover? e o que será de nós?** e, **no vasto conjunto de seres criados**, coisas, homens, animais, plantas, rochas, todos voltados para o Cáucaso, **sente-se essa angústia inexprimível, o libertador acorrentado.** (Hugo, 1864, n.p., grifos meus).[7]

O mundo em sua totalidade – "*choses*, *hommes*, *animaux*, *plantes*, *rochers*" –, observando, atento, e chorando, em desespero conjunto, o libertador acorrentado. Prometeu na peça de Ésquilo, por se opor à tirania de Júpiter. Victor Hugo em seu exílio, por se opor à tirania de Napoleão III e seu Império. Hugo não escreve sobre Prometeu. Hugo **se** escreve Prometeu. "As ofertas de anistia falham quando é apenas o supliciado quem teria direito de conceder o perdão"[8] (Hugo, 1864, n.p.) é, certamente, uma passagem que merece atenção: em 16 de agosto de 1859, Napoleão III proclama anistia aos proscritos (Gallo, 2006b, p. 203), ato ao qual Victor

[7] No original: "Prométhée étendu sur le Caucase, rien de plus farouche. C'est la tragédie géante. Quel est son crime? le droit. Qualifier le droit crime et le mouvement rébellion, c'est là l'immémoriale habileté des tyrans. Prométhée a fait sur l'Olympe ce qu'Ève a fait dans l'Éden; il a pris un peu de science. [...] Prométhée y est mis au carcan. Le titan est là, tombé, couché, cloué. [...] Les chefs-d'œuvre ont cela d'immense qu'ils sont éternellement présents aux actes de l'humanité. Prométhée sur le Caucase, c'est la Pologne après 1772, c'est la France après 1815, c'est la Révolution après brumaire. Mercure parle, Prométhée écoute peu. Les offres d'amnistie échouent quand c'est le supplicié qui seul aurait droit de faire grâce. [...] Prométhée raille le vautour qui le mange; il a tout le haussement d'épaules que sa chaîne lui permet; que lui importe Jupiter et à quoi bon Mercure? Nulle prise sur ce patient hautain. La brûlure des coups de foudre donne une cuisson qui est un continuel rappel à la fierté. Cependant on pleure autour de lui, la terre se désespère, les nuées femmes, les cinquante océanides, viennent adorer le titan, on entend les forêts crier, les bêtes fauves gémir, les vents hurler, les vagues sangloter, les éléments se lamenter, le monde souffre en Prométhée, la vie universelle a pour ligature son carcan, une immense participation au supplice du demi-dieu semble être désormais la volupté tragique de toute la nature; l'anxiété de l'avenir s'y mêle, et comment faire maintenant? et comment se mouvoir? et qu'allons-nous devenir? et, dans le vaste ensemble des êtres créés, choses, hommes, animaux, plantes, rochers, tous tournés vers le Caucase, on sent cette inexprimable angoisse, le libérateur enchaîné". (Hugo, 1864, n.p.). Tradução livre nossa.

[8] No original: "Les offres d'amnistie échouent quand c'est le supplicié qui seul aurait droit de faire grâce",

Hugo responde com uma declaração inflamada: "Ninguém esperará de mim que eu conceda, no que me concerne, um momento de atenção àquilo que se chama anistia [...] partilharei até o fim o exílio da liberdade. Quando a liberdade retornar, eu retornarei" (Hugo, 2014b, p. 101).[9] A imagem do poeta em seu rochedo, enlutado pela morte precoce e trágica da filha[10], mas, ainda assim, advogando publicamente pelas causas de todos os miseráveis e erguendo sua voz contra o despotismo daquele que nomeia *Napoleão, o Pequeno*, dá o tom à sua própria mitologia[11]. E, com isso, chegamos ao cerne do interesse deste trabalho.

Em *Políticas da Escrita*, Jacques Rancière reflete sobre *Dom Quixote*, de Cervantes. Considerada a obra-mãe do romance moderno, conta a história de Alonso Quijano, um fidalgo que, após ler obsessivamente romances de cavalaria, enlouquece e decide se tornar cavaleiro andante. Adotando o nome de Dom Quixote, ele parte em viagem pela Espanha acompanhado de seu escudeiro, Sancho Pança, vivendo aventuras nas quais confunde a realidade com o universo idealizado dos livros que leu. O romance é marcado pela "andança daquele que oferece seu corpo e sacrifica sua razão para atestar a verdade do Livro [...] é aquele que se mete com tudo aquilo que não deveria se meter: a leitura de livros e a demonstração da verdade deles em vez de servir e administrar seus domínios" (Rancière, 1995, p. 76). Na fábula do louco da letra, é possível "ver a literatura constituir o que lhe é "próprio" no **movimento mesmo que arrasta o autor para a fábula, que faz com que ele mesmo ocupe, no fim das contas, a posição do louco da letra**" (Rancière, 1995, p. 77, grifo meu).

"Victor Hugo era um louco que se julgava Victor Hugo", já dizia a famosa frase atribuída ao poeta Jean Cocteau (Robb, 2000, p. 137), que, ao que me parece, casa perfeitamente com a reflexão proferida por Rancière. É esse Victor Hugo, autor e personagem de si mesmo, dramaturgo e agente cênico, que desejo explorar. Conforme complementa Rancière:

> **O espírito da letra [...] se identifica com outra sabedoria da arte que se exprime assim: nunca se faz senão reescrever algo já escrito, e o próprio mundo é como uma vasta biblioteca onde não se faz senão reviver algo já vivido, já escrito. Toda a diferença depende então da posição singular segundo a qual o mesmo é reproduzido como outro** de acordo com as figuras do enigma, do palimpsesto ou da composição em espelho. (Rancière, 1995, p. 80, grifo meu).

[9] No original: "Personne n'attendra de moi que j'accorde, en ce qui me concerne, un moment d'attention a la chose appelée amnistie [...] je partagerai jusqu'au bout l'exil de la liberté. Quand la liberté rentrera, je rentrerai" (Hugo, 2014b, p. 101). Tradução livre nossa.

[10] Léopoldine Hugo, primeira filha de Victor Hugo, faleceu tragicamente aos dezenove anos de idade, em um acidente de barco no Rio Sena. (Gallo, 2006a, p. 405).

[11] Conferir Vaillant, 2012, p. LVII.

Se Hugo se inspira em Ésquilo e em seu Prometeu mítico para criar o seu "Victor Hugo"[12], poeta-profeta, gênio moderno e o mais proeminente de seus heróis românticos, assim o faz porque a singularidade da época na qual está inserido permite que o escritor passe a "ter direito a uma vida plena e completa (há biografização, com as identidades narrativas que lhe acompanham). **Ele também tem direito a roupagens metafóricas e mitológicas, coloridas e gratificantes**" (Diaz apud Camilo; Frattini; Schoeps, 2022, p. 8, grifo meu). Como sintetiza Rancière (2024, p. 97), trata-se de um período de generalização estética, de um "momento histórico em que se constitui o conceito de arte como esfera de experiência específica e, ao mesmo tempo, desprovida de fronteiras e capaz de tudo acolher", o que é definidor para as condições de possibilidade do movimento romântico.

Antes de explicar a organização que proponho para este trabalho, no entanto, considero essencial contextualizar as contribuições de três professores-pesquisadores, sem as quais pensá-lo da maneira como o penso não seria possível:

Em primeiro lugar, é essencial situar Hugo em seu contexto. Para isso, me baseio no livro-introdução de Alain Vaillant ao seu *Dictionnaire du Romantisme* (2012), nomeado *Qu'est-ce que le romantisme ?*.

Com o romantismo, o foco não está mais nas características formais e que eram, até então, prescritivas para a obra, mas no sujeito, o artista – que cria, que pensa, que ama, que *vai* (a ideia de movimento em si é importante, Hugo mesmo evocaria, em *Hernani*, a imagem de seu herói como "uma força que vai"[13]), que é e faz tudo de uma vez –, e principalmente, que se deixa ver e imaginar através de sua obra. É uma novidade romântica a inscrição do sujeito autoral em seu próprio objeto; o "eu" é metamorfoseado em fato artístico, o que cria um novo nível de profundidade, de vibração, muito mais potente que um "eu" que se apresenta objetivamente em primeira pessoa. O sujeito passa a ser onipresente e sonha em ser, também, onipotente. (Vaillant, 2012, p. LIII). Nesse sentido,

> se o sujeito, escritor ou artista, representa o melhor da obra, o centro ao qual convergem as verdadeiras emoções do público e todos os seus esforços de interpretação, **é legítimo que esse sujeito autoral se coloque em *cena*, com o mesmo cuidado que dedica a dar forma à sua obra.** (Vaillant, 2012, p. LVII, grifos meus).[14]

[12] O professor José-Luis Diaz discorre sobre a influência dos mitos no imaginário autoral romântico no artigo *Paratopies Romantiques* (2013). Disponível em: https://journals.openedition.org/contextes/5786. Acesso em: 28 de abr. 2025.

[13] Cf. Hugo, 2020, n.p. Disponível em: https://www.gutenberg.org/cache/epub/9976/pg9976-images.html. Acesso em: 2 mar. 2025.

[14] No original: "si le sujet, écrivain ou artiste, représente le meilleur de l'œuvre, le centre auquel conduisent les vraies émotions du public et tous ses efforts d'interprétation, il est légitime que ce sujet auctorial se mette en *scène*, avec le même soin qu'il prend à donner forme à son œuvre". (Vaillant, 2012, p. LVII). Tradução livre nossa.

Com isso em mente, para pensar a maneira como Victor Hugo constrói as suas cenas[15] e se insere nelas, erguendo a sua persona de poeta-profeta, as formulações desenvolvidas por José-Luis Diaz acerca das cenografias autorais no romantismo francês são considerações preciosas – e incontornáveis para o olhar que busco lançar neste estudo. O conceito, desenvolvido por Diaz, de escritor imaginário é, sobretudo, um dos instrumentos teóricos que mais iluminam a reflexão:

> Visto pela óptica do escritor, o escritor imaginário é esse ideal de si mesmo que o escritor é obrigado a construir se quiser realmente existir, esse virtual programático e idealizado que ele projeta diante de si como modelo. **O escritor imaginário é, aqui, um escritor sonhado, inventado em seguida pelo futuro escritor, o escritor ele mesmo em estado de vir-a-ser-escritor**, com a ajuda, às vezes, de adjuvantes autorais. Trata-se do escritor ideal que ele gostaria de ser, o modelo mais ou menos acabado que se impõe como alvo a ser alcançado por ele, no melhor dos casos, e que explica a vetorização de sua empreitada. [...] **O escritor não procura somente imagens de si gratificantes para exibi-las: trata-se aí, verdadeiramente, de uma identidade em gestação, em ação, em busca, identidade vindoura. Tornar-se escritor e tornar-se si mesmo estão estreitamente ligados e, nos dois casos, a ficcionalização desempenha papel essencial.** (Diaz apud Camilo; Frattini; Schoeps, 2022, p. 4-5, grifos meus).

Sob essa ótica, torna-se possível "pensar em uma realidade transdiscursiva que atravesse os textos, propondo, então, três planos imbricados: o real, o textual e o imaginário" (Schoeps, 2023, p. 83). A leitura que proponho de Victor Hugo não pode ser sustentada se não considerarmos, de partida, a proposição de que, se o autor romântico veste uma máscara para se dirigir à praça pública, trata-se, contudo, de uma máscara que possui o seu real. Possui porque é moldada pelas crenças do escritor, pelo seu ideal de si mesmo e de um mundo por vir que está convencido a alcançar. Não se trata simplesmente de erigir uma imagem enganosa, por pura jactância, mas sim de construir-se, em sua melhor versão, por meio da fabulação, da elaboração artística: confeccionar, assim, o seu vir-a-ser e, em simultâneo, satisfazer à necessidade de se posicionar e reivindicar um papel no "teatro social do campo literário" (Schoeps, 2023, p. 84). A teoria de Diaz sobre a autoria na época romântica é especialmente fecunda para a análise hugoana, pois propõe que as outras duas esferas, a do sujeito real – o homem de carne e osso, aquele que se vê em seus gestos públicos – e a textual – o ser de linguagem, aquele que se lê – , são reguladas para corresponderem a este "eu" imaginário: sonhado e alimentado, em primeira instância, pelo próprio indivíduo autor, mas cuja verdadeira construção se realiza no jogo entre

[15] O termo "cena" é aqui entendido como uma configuração de aparição: um regime de visibilidade que define o modo como algo pode tornar-se perceptível e inteligível dentro de uma determinada ordem. Inspirada tanto na concepção de Jacques Rancière quanto na formulação do próprio Victor Hugo – para quem o teatro é um ponto de ótica –, tomo essa noção como um espaço construído, um exercício de montagem sempre atravessado pelo poder fabulador, em que se opera uma reordenação do sensível por meio da práxis estética. No escopo deste trabalho, o termo abrange tanto as construções ficcionais presentes nos textos quanto os gestos públicos do autor, que, ao serem ficcionalizados, passam a integrar sua cenografia autoral e a compor a figura do poeta-profeta em ação.

emissão e recepção, fazendo-se imprescindível, portanto, a presença de um público engajado em consumir o papel representado, oferecido e disposto a responder a ele, seja endossando-o, seja contradizendo-o[16].

Como afirma Alain Vaillant, o autor romântico é intimado a ser o seu próprio intérprete, "**de tal modo que a pessoa autêntica e o personagem que ela interpreta estão inextricavelmente entrelaçados**, engajados num vertiginoso jogo de espelhos em que o original e suas imagens não cessam de trocar seus reflexos" (Vaillant, 2012, p. LVIII, grifo meu)[17]. Neste processo de subjetivação, não é apenas o sujeito que aparece em sua melhor versão, mas também este universo outro, ficcional, dentro do qual ele se move. Em 1828, Hugo já adiantava uma das principais reivindicações do gênio moderno: "é-lhe necessário todo um mundo para governar como um tirano" (Hugo, 1868, p. 182)[18]. Trata-se da ambição de, por meio da práxis estética, da apresentação desse novo arranjo de aparências possível, transfigurar a realidade e fazê-la curvar-se ao ideal do poeta, que busca remodelá-la, pela via de sua eloquência, para corresponder às suas crenças e metas. O "gênio" seria, para Vaillant, acima de tudo, a Vontade e a força bruta, a energia que se usa para alcançar o objetivo que se estabelece para si mesmo (Vaillant, 2012, p. LXX). No caso de Hugo, o objetivo que se estabelece para si mesmo e, em um nível menos modesto, para a humanidade, sob a sua condução.

Aqui, adiciono uma breve intromissão da autora, como faz a voz narrativa de *Les Misérables* em inúmeras passagens do romance, isso após destacar, claro, que é contra sua vontade que se vê obrigada a mencionar-se – "faz muitos anos que o autor deste livro – **contra sua vontade obrigado a falar de si próprio** – está ausente de Paris"[19] (Hugo, 2017, p. 612, grifo meu).

Minha relação com Victor Hugo começou há quase quatro anos, e a divido em três frases. A primeira foi marcada pelo deslumbramento. Quando li o prefácio de *Cromwell* pela primeira vez, em Teoria Literária I, fui sugada para dentro de suas páginas, porque aquele autor, mesmo que eu ainda não o conhecesse tão bem, escrevia com uma urgência que me atravessava. E, ao lê-lo, eu sentia que ouvir o que ele dizia era, ainda, urgente. Prolixo, eloquente, lisonjeiro e petulante, ele não conseguia parar de falar, e de falar como se cada palavra sua fosse capaz de

[16] Como diria Arthur Rimbaud, em uma de suas cartas, "É incorreto dizer: Eu penso: deveríamos dizer pensam-me". (Rimbaud, 2020, p. 5).
[17] No original: "si bien que la personne authentique et le personnage qu'il joue sont inextricablement mêlés, engagés dans un jeu vertigineux de miroirs où l'original et ses images ne cessent de s'échanger leurs reflets" (Vaillant, 2012, p. LVIII). Tradução livre nossa.
[18] No original: "il lui faut tout un monde à régir en tyran" (Hugo, 1868, p. 182).
[19] No original: "voilà bien des années déjà que l'auteur de ce livre, forcé, à regret, de parler de lui, est absent de Paris" (Hugo, 1862, p. 335). Tradução de Frederico Ozanam Pessoa de Barros.

reconfigurar a ordem da arte e do cosmos. E eu, do outro lado, não conseguia parar de ouvir. Ele escrevia com o furor dos que acreditam. E eu percebi que queria continuar conversando com ele, e descobrir o que mais ele achava tão necessário dizer. Li *Le Dernier Jour D'un Condamné, Claude Gueux, Les Misérables* e, nesse primeiro momento, admirei-o com o coração. Ele me emocionava. O Victor Hugo dos romances sociais, das grandes causas públicas.

Na segunda fase, começou a me inquietar a sua figura, a maneira como se inscrevia nos prefácios, nas obras e passei a querer entender como se construiu, afinal, a sua "auréola de referência cívica, consciência política e moral da sociedade" (Llosa, 2012, p. 16). Como um escritor se torna tão gigante assim? Eu me perguntava. Se, num primeiro instante, deixava-me levar por seu "gênio", num segundo, buscava entender quais eram os mecanismos que ele empregava para que isso acontecesse: esse arrebatamento desmedido que eu sentia ao lê-lo e que assombrou, também, os seus companheiros de século. Esses dois Hugos, o poeta das causas sociais e o artífice de sua própria lenda, existiam, até então, um tanto quanto separadamente na minha cabeça e é agora, neste terceiro momento, o momento deste trabalho, que eles, enfim, se fundem. É um só Victor Hugo, é um só projeto, percebo. Para isso, precisei do contato com o pensamento de Jacques Rancière – *O Desentendimento, A Partilha do Sensível, Aisthesis, O Método da Cena, As palavras e os danos e Políticas da Escrita* foram alguns dos livros lidos – , que me apresentou panoramas importantíssimos sobre a política da literatura e colocou a luz no conceito que me ajudaria a costurar tudo o que já vem se insinuando neste início: *scène*. A cena.

Hugo, em 1833, mobilizava o termo "scène", no prefácio do drama *Marie Tudor*, apontando a necessidade de se misturar no palco, na *cena*, o que já se misturava na vida. Proposição que já havia sido esboçada por ele, é verdade, no seu prefácio a *Cromwell,* seis anos antes: "o drama pinta a vida [...] a ode vive do ideal, a epopéia do grandioso, o drama do real" (Hugo, 1988, p. 37)[20]. Frisaria ainda o autor-personagem, horizontalizando as relações entre a vida e a arte, que "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" (1988, p. 42)[21]. Para Victor Hugo, entretanto, é importante frisar, o "palco", para armar a "cena", nunca se restringiu ao espaço físico do teatro: estendeu-se, em vez disso, para tudo aquilo que saía de sua pena, ou de sua voz, em seus gestos públicos, porque, como nos disse

[20] No original: "le drame peint la vie [...] L'ode vit de l'idéal, l'épopée du grandiose, le drame du réel" (Hugo, 1827, p. 14).
[21] No original: "le caractère du drame est le réel ; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création". (Hugo, 1827, p. 16).

Alain Vaillant, o autor romântico era compelido a se interpretar dentro e fora das páginas por ele escritas. Nesse sentido, a dinâmica teatral irá marcar, e exercer papel essencial, na tessitura de toda a sua vida-obra, em sua carreira parlamentar e em sua carreira literária – que são, por sinal, indissociáveis. A ideia de "cena", como articulador conceitual, parece até mesmo ser reivindicada pelo próprio Hugo, não só pelo que ele escreve sobre o teatro, promovendo a intersecção e o embaralhamento entre realidade e ficção, mas sobretudo pela forma como ele opera na literatura e na política (*atuando*, ou seja, de forma dramática: drama significa "ação"), trabalhando com a linguagem, na composição de suas cenas, a fim de concebê-la força perlocutória que a transforme em ato. Seu estilo de enunciação é, em todas as frentes, performativo. Na perspectiva hugoana, palavras são atos, e atos são palavras, como elabora a professora Agnès Spiquel em aula-conferência sobre Victor Hugo[22]. Nessa frase, situa-se toda a dificuldade de separar o autor do personagem: Hugo escreve como quem age, e age como quem escreve.

Essas cenas que Hugo cria, ao longo de seu projeto, são cenas que constantemente desafiam a ordem policial – em consonância com Rancière (1996, p. 42), a polícia diz respeito à ordenação, tácita ou não, e à observância dos lugares que cada um pode ocupar na estrutura social, de acordo com a sua condição. Ela determina a distinção entre os modos de fazer, de ser e de dizer que são oferecidos como possíveis, operando em uma lógica que condiciona determinados sujeitos a certas funções, a certos modos de existência (que são, em si, inexistências) e os categoriza como não possuidores de *logos* (palavra articulada, capacidade de expressar inteligência e não apenas necessidade, discurso através do qual os indivíduos se fazem ser contados e, assim, diferenciam-se daqueles que são vistos como seres que possuem apenas voz, a *phoné* (som desarticulado de sentido). Em suma, de maneira mais ampla, a polícia pode ser compreendida como a ordem implícita, mas estruturante, que condiciona o que pode ser tomado como pensável, dizível e fazível dentro de uma determinada comunidade, operando a fim de manter as coisas dentro dos limites-limitações já desenhados, das convenções já estabelecidas, dos modos de vida e de partilha do sensível já estipulados –, na medida em que ensaiam novas formas de aparição da realidade: "a aparência é um aparecer. A aparência é a criação de uma cena sobre a qual as coisas são visíveis, mas visíveis *de certa forma*, pois ocorre uma *reorganização* do campo do visível, *desafiando* a ordem hierárquica" (2021b, p. 46, grifos meus). A cena é, nesse sentido, "uma máquina ótica" (2021b, p. 43) e "a aparência não é o

[22] UNIVERSITÉ DE NANTES. SPIQUEL, Agnès. Victor Hugo dans les années 1870 : littérature et politique mêlées. YouTube, 15 jan. 2023. Vídeo (1h15min22s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VGLbD5nQMuM. Acesso em: 22 abr. 2025.

contrário da realidade, mas a cena da manifestação" (2021b, p. 82). Por fim, afirma Rancière que "a teatralidade está fortemente ligada a isso, ao fato de saber que **tudo se joga na apresentação daquilo que aparece**" (2021b, p. 82, grifo meu). Homem de teatro, Hugo sabia disso muito bem e teceria, com todo o cuidado, o seu aparecer e o aparecer de suas causas. Como destaca José-Luis Diaz (2007, p. 32), no período romântico francês, são, afinal, Chateaubriand e Hugo os mais preocupados com sua aparência.

Ângela Marques, na introdução à versão brasileira de *O Método da Cena*, sintetiza que

> **há várias maneiras de montar a cena**, de descrevê-la e de coordenar todos os elementos **a partir da voz de um narrador que tensiona polícia e política**, ou seja, evidencia o conflito entre 'dois modos diferentes de visibilidade concernentes às coisas que uma comunidade considera que devem ser observadas como importantes, e os indivíduos apropriados para observá-las, julgá-las e decidir sobre elas' (Rancière apud Marques, 2021b, p. 39, grifos meus).

Em suas cenas, Hugo se erige como esse orador que tensiona polícia e política[23], que contrapõe o que é com o que poderia, o que *deveria* ser.

Em *Aisthesis* [2012], Rancière parte de uma singularidade artística para capturar, nela, a condição moderna e compor uma sequência de cenas que se entrelaçam e contam uma história do que ele chama de "regime estético das artes" – ou seja, as artes na modernidade. Para este trabalho, busco realizar um movimento parecido, mas aplicando-o a Hugo: construir, a partir de algumas passagens selecionadas de sua vida-obra, uma chave de leitura para a compreensão de seu projeto em nível mais amplo. Costurar as peças do microcosmo hugoano, os fragmentos de sua identidade vindoura. Trabalharei com a ideia da cena em dois níveis: a própria cena que Hugo me dá, já pronta, armada, e a cena que construirei em torno dela – os aportes teóricos, históricos, artísticos e biográficos mobilizados servirão à meta de potencializar o que já está condensado na cena conforme montada por Hugo, mas que é preciso fazer inteligível hoje; o que se verá nas páginas que se seguem é, sendo assim, um gesto contínuo de montagem e re-montagem. Utilizarei da teorização que Rancière desenvolve sobre a questão da cena, sobre o seu método, sem, no entanto, buscar replicá-lo com exatidão, mas sim dialogar com ele. O que parece, inclusive, ser incentivado pelo próprio autor: "não há, na verdade, nada a 'compreender' em meus textos. É preciso apenas que aceitemos nos mover com eles [...] A questão não é o que o texto quer dizer, mas o que o texto lhe diz [...] A questão é saber se a destinatária ou o destinatário aceitará mover-se com o texto, dele fazer alguma coisa, inscrever-se nesta paisagem de pensamento anônimo e aí traçar seus próprios caminhos" (Rancière, 2024, p. 31).

A hipótese que norteia este trabalho é, portanto, a seguinte:

---

[23] Nos termos rancièrianos, "espetacular ou não, a atividade política é sempre um modo de manifestação que desfaz as divisões sensíveis da ordem policial" (1996, p. 43).

Victor Hugo, ao mesmo tempo em que cria cenas onde os marginalizados e as questões públicas – a miséria, a pena de morte, o sofrimento coletivo – são apresentados sob um novo rearranjo do sensível, insere-se, também, na própria ordem de aparências da cena, como aquele que o faz. Levanta-se, simultaneamente, como dramaturgo e agente cênico, autor e personagem. O que se almeja é evidenciar, através de uma sequência de cenas, a construção de sua persona pública de "poeta-profeta" em ação e, em simultâneo, destacar o caráter político de seu projeto estético e o caráter estético de seu projeto político, que faz com que assuntos já conhecidos sejam revistos sob uma lente contestadora e propõe a fundação de uma nova organização do comum, que em tudo rivaliza com a realidade. E, com isso, criando o atrito entre o "possível policial" e o "possível hugoano", ele age sobre os sujeitos, sobre o real e, portanto, faz política. E faz a si mesmo, enquanto operador político.

Estudar Victor Hugo é, nesse sentido, ao meu ver, relevante e irresistível para qualquer apaixonado por literatura, porque se trata, no fundo, de um estudo sobre o que a práxis literária é capaz: ela serve, aqui, como ferramenta para a construção de um sujeito participante do mundo e, ao mesmo tempo, sujeito atuante sobre esse mundo. Trata-se de refletir sobre o que pode este regime estético das artes, conforme o nomeou Rancière, quando manuseado por alguém que acredita, com uma fé absoluta, mesmo delirante, na potência transgressora da palavra. Palavra que transcende a virtualidade do papel e vira gesto, ação. Palavra que é, em si, uma forma de existência, afinal: quando caem os deuses, o cosmos, a ordem divina que dava chão aos homens, que organizava os modos de vida, emerge então a cosmética, e é a partir do jogo com a linguagem, com a imagem-imaginário, com o artifício, que se abre um caminho possível ao sujeito, na busca por sentido: elaborar-se por meio da práxis estética e ir de encontro ao outro de si mesmo, às partes de si mesmo, que só podem ser desveladas durante o exercício de reflexão, escrita, criação. O que se segue, então, é um compromisso com o desejo, intermediado pela relação com a linguagem literária. Como já delineava Friedrich Schlegel, em *Conversa sobre a poesia*, "na falta de um apoio firme para sua ação [...] o poeta moderno tem de arrebatar tudo isso de dentro" (1994, p. 51). A escrita dá vazão à ânsia de completude, de integração que nos permeia, sendo atravessada por uma busca incessante por aquilo que nos escapa, que é virtual, fugidio e insaciável como o próprio desejo, mas que, paradoxalmente, firma-se como a força-motor de nossas ações: o impulso, no qual se podem ver vestígios de Eros, com a energia erótica se metamorfoseando em potência criadora, de confeccionar algo que nos desnude, nos represente e nos eleve, nos enlace à alteridade e, simultaneamente, provoque movimento, faça com que as coisas avancem em direção a um estado de maior perfeição – que talvez nunca se alcance, mas que jamais pode parar de ser vislumbrado, perseguido. Transmutar o já dado para

alcançar o ouro de si e do tempo. Daí, quem sabe, um pouco da aposta romântica e do porquê ela permanece atual e urgente, mesmo séculos depois.

O trabalho se divide em quatro capítulos, com um prólogo e um epílogo. Considerando os limites que se impõem a uma monografia de conclusão de curso em termos de extensão, optei por selecionar cenas que são, ao meu ver, decisivas à construção da persona Hugo, em obras que vão de 1827 a 1869 – compreendo que o vasto recorte temporal permite a construção de uma narrativa progressiva, com um olhar amplo à vida-obra hugoana e, dentro do corpus selecionado para este trabalho, completo, por abarcar momentos distintos e centrais de sua contínua elaboração enquanto personagem de si mesmo.

Sendo assim, o trabalho estrutura-se da seguinte maneira:

Prólogo: “Máscara prometeica”;

1° Capítulo - “Os paratextos e a confecção do personagem”: *Préface de Cromwell*, *Le Dernier Jour d’un Condamné* e *Claude Gueux*;

2° Capítulo - “Interpretar-se para além das páginas: o poeta-profeta na Assembleia Nacional”: *Actes et Paroles;*

3° Capítulo - “Dirigir a mesa, redistribuir as cartas do jogo: a dramaturgia das sessões espíritas da ilha de Jersey”: *Le Livre des Tables* e *William Shakespeare*;

4° Capítulo - “O autor-personagem e seus miseráveis em disputa: cenas e contra-cenas”: *Les Misérables*;

Epílogo - “Máscara ocêanica”: *L'homme qui rit*.

A meta é, então, mostrar o funcionamento, as engrenagens, os fragmentos da loucura lúcida e política do autor-personagem Victor Hugo. Esse Hugo teatral, desmedido, complexo, duplo, poeta e político, sublime e ridículo, sério e palhaço, Prometeu heróico e Prometeu autoinfligido, nem uma coisa, nem outra: **tudo**.

> Que homem é Hugo!... ele é divino, infernal, sábio, idiota, o Povo, o Rei, homem, mulher, pintor, poeta, escultor. Ele é tudo. Viu tudo, fez tudo, sentiu tudo. Ele me espanta, repele e encanta. (Guérin apud Robb, 2000, p. 217).

CAPÍTULO I - OS PARATEXTOS E A CONFECÇÃO DO PERSONAGEM

Victor Hugo, agora tu. [...] Tu promoveste uma revolução na arte e preparas uma revolução do mundo. Está bem, vai, faz tua obra dupla. (Hugo, 2018, p. 149).[24]

Uma das mais belas sínteses sobre o prefácio de *Cromwell* talvez tenha sido Graham Robb quem fez:

> O *Préface* de Cromwell é para ser lido uma vez e apreciado por seu efeito revigorador. Quem o lê duas vezes é condenado a lê-lo centenas de outras. [...] Na leitura das obras de Hugo em ordem cronológica, é aqui que primeiro nos ocorre o paradoxo de Cocteau: "Victor Hugo era um louco que se julgava Victor Hugo." [...] Mas Hugo também era um louco que saíra do outro lado da loucura com uma espécie de super-racionalidade. Agora acreditava que também podia convencer aos outros de que era Victor Hugo. (Robb, 2000, p. 137).

Um marco não apenas para se pensar as artes na modernidade, mas principalmente o projeto estético hugoano, seria impossível – ou, no mínimo, imprudente – não tomá-lo como ponto de partida. Em uma primeira leitura, pode-se compreendê-lo como um manifesto sobre o drama romântico, que viria a se sobrepor ao drama clássico. Dezenas de leituras depois, retornando a ele após um mergulho na vida-obra de Hugo, é possível dizer um pouco mais: se o autor, em seu papel de poeta-profeta, reivindica para si o posto daquele que, como Prometeu, possui o dom de ver à frente, é nestas páginas onde melhor se manifesta a sua clarividência. O prefácio constrói as bases que sustentariam todo o seu projeto de si, abre o caminho necessário para que Victor Hugo se torne *o* Victor Hugo e, mais do que nos fornecer uma chave de leitura para uma peça isolada ou para um movimento artístico, ele nos oferece um verdadeiro guia para apreender o universo hugoano em sua totalidade.

Se Hugo se levanta contra qualquer forma de normatização nas artes, recusando as poéticas prescritivas e mantendo-se fiel à "ideia de que o gênio é um herói do poder, mas de um poder excessivo, um ser prometeico, rebelde, que não aceita os limites impostos, as normas, o jugo das proibições" (Diaz, 2013, n.p)[25], há, por outro lado, um conjunto de regras às quais ele segue religiosamente: as suas próprias. É aqui que elas se anunciam pela primeira vez. E, para que possamos seguir adiante, precisamos conhecê-las.

> Do dia em que o cristianismo disse ao homem: "**Você é duplo, você é composto de dois seres**, um perecível, o outro imortal; um carnal, o outro etéreo; um, prisioneiro dos apetites, necessidades e paixões, o outro levado pelas asas do entusiasmo e da

[24] No original: "Victor Hugo, c'est toi [...] Tu as fait une révolution dans l'art et tu prépares une révolution dans le monde. C'est bien, va, fais ton œuvre double". (Hugo, 2014c, p. 178).

[25] No original: "l'idée que le génie est un héros du pouvoir, mais d'un pouvoir excessif, un être prométhéen, révolté, qui n'accepte pas les limites imposées, les normes, le carcan des interdits" (Diaz, 2013, n.p). Tradução livre nossa.

> fantasia: aquele, enfim, sempre curvado para a terra, sua mãe, estoutro lançado sem cessar para o céu, sua pátria"; desde este dia foi criado o drama [...] **porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários**. (Hugo, 1988, p. 41-42, grifos meus)[26].

Como explica Alain Vaillant (2012, p. XL-XLI), a maior herança que o cristianismo deixa para os românticos é o símbolo que representa Jesus: um ser que é perfeitamente homem e Deus ao mesmo tempo, carnal e espiritual, incumbido de uma missão redentora. Dessa compreensão do sujeito enquanto ser heterogêneo em essência, forma-se, na concepção hugoana, o abismo que opõe as culturas antigas às culturas modernas. De acordo com Hugo (1988, p. 24-25), os Antigos, com sua musa puramente épica, debruçaram-se sobre a natureza sob uma única face, excluindo de seus domínios artísticos tudo aquilo que, no mundo que se dedicavam a imitar, não se referia a um certo tipo de belo. Em sua visão, não se pode negar que muitas obras magníficas foram construídas sobre esses princípios, mas por seu caráter sistemático e limitante, a prática se tornou, com o tempo, falsa, mesquinha e convencional. O cristianismo, por sua vez, conduz, em sua concepção, a poesia à verdade e "como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e amplo"[27]. Se o homem é duplo e se reconhece como tal, é inviável que as suas criações continuem ambicionando atingir uma beleza absoluta, pura, sem contrastes. O sujeito moderno é irremediavelmente imperfeito porque complexo e, nos termos hugoanos,

> **é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações, e nisto bem oposto à uniforme simplicidade do gênio antigo;** mostremos que é daí que é preciso partir para estabelecer a radical e real diferença entre as duas literaturas (Hugo, 1988, p. 27, grifos meus).[28]

Hugo, anos mais tarde, se definiria diretamente como um "Homo Duplex", de todos os pontos de vista; aquele que se equilibra entre o real e o ideal, a matéria e o espírito, a Terra e o Céu, incumbido de realizar uma obra que é, também, dupla (Hugo, 2014c, p. 472). Mas já está tudo aqui. O gênio moderno é superior ao gênio clássico porque complexo, porque variado nas suas formas, porque inesgotável em suas criações, porque apto a aproximar coisas que deveriam permanecer separadas na perspectiva clássica, a jogar com as antíteses, a fundir o sublime e o

---

[26] No original: "Du jour où le christianisme a dit à l'homme : " **Tu es double, tu es composé de deux êtres**, l'un périssable, l'autre immortel, l'un charnel, l'autre éthéré, l'un enchaîné par les appétits, les besoins et les passions, l'autre emporté sur les ailes de l'enthousiasme et de la rêverie, celui-ci enfin toujours courbé vers la terre, sa mère, celui-là sans cesse élancé vers le ciel, sa patrie " ; de ce jour le drame a été créé [...] Car **la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires**" (Hugo, 1827, p. 16, grifos meus).

[27] No original: "Comme lui, la muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large". (Hugo, 1827, p. 8).

[28] No original: "**c'est de la féconde union du type grotesque au type sublime que naît le génie moderne, si complexe, si varié dans ses formes, si inépuisable dans ses créations, et bien opposé en cela à l'uniforme simplicité du génie antique** ; montrons que c'est de là qu'il faut partir pour établir la différence radicale et réelle des deux littératures" (Hugo, 1827, p. 9, grifos meus).

grotesco, os contrários. Nasce, nesse trecho, não apenas o conceito de gênio moderno e a proposição de uma nova práxis artística; nasce Victor Hugo se escrevendo Victor Hugo.

Em suas palavras, "que o poeta se guarde sobretudo de copiar quem quer que seja [...] se o verdadeiro talento pudesse abdicar a este ponto de sua própria natureza, e deixar assim de lado sua originalidade pessoal, para transformar-se em outro, tudo perderia ao representar este papel de Sósia" (Hugo, 1988, p. 58)[29]. Para ele, o poeta romântico não copia, não se move a partir de fórmulas prontas, não se encaixa em estruturas pré-determinadas. Em vez disso, cria, a partir de seu gênio, um estilo único, que o distingue, que o identifica, que encarna o seu ideal poético. Para Hugo, se um escritor escreve um livro, esse livro é, na verdade, ele próprio (Gallo, 2006, p. 416). É por isso que se pode afirmar, sem ironia, que "Victor Hugo: segundo uma lei de sua natureza poética, ele precisa imprimir em cada ideia a forma de uma apoteose" (Benjamin, 2009, p. 797). A resposta a provocações como essa, Hugo já havia antecipado: "O comum é o defeito dos poetas de curta visão e de curto fôlego [...] Como Deus, o verdadeiro poeta está por toda parte presente, ao mesmo tempo, na sua obra. O gênio se assemelha à máquina de cunhar que imprime a efígie real tanto nas moedas de cobre como nos escudos de ouro" (Hugo, 1988, p. 63).[30] No universo hugoano, o poeta é a autoridade máxima e reivindica o seu posto enquanto Criador. Tudo é feito à sua imagem e semelhança, carregando a sua marca. Não é por acaso que, à hora de sua morte, é saudado como "o homem que se fez Deus" (Magalhães apud Leão, 1960, p. 213).

E, como se pudesse, de fato, prever o futuro, já contra-atacava aos que pudessem chamá-lo de megalomaníaco, prolixo ou alucinado: "nossa fraqueza se assusta frequentemente com as ousadias inspiradas do gênio, por falta de poder abater-se sobre os objetos com uma tão vasta inteligência" (Hugo, 1988, p. 88)[31]. Hugo não advoga por um drama. Ele advoga por um projeto inteiro. Mas é preciso descortinar o plano de fundo desse primeiro ato onde o poeta-profeta se coloca em cena, para que possamos entender o que esse gesto implica, em um nível mais amplo, e porque é essencial para possibilitar que a sua práxis se torne, em sequência, política.

Em 1827, ano da publicação de *Cromwell*, a influência das poéticas clássicas, como as de Aristóteles e Boileau, que são citadas nominalmente pelo autor-personagem em diversas

[29] No original: "que le poëte se garde surtout de copier qui que ce soit [...] si le vrai talent pouvait abdiquer à ce point sa propre nature, et laisser ainsi de côté son originalité personnelle, pour se transformer en autrui, il perdrait tout à jouer ce rôle de sosie" (Hugo, 1827, p. 25)

[30] No original: "le commun est le défaut des poëtes à courte vue et à courte haleine [...] Comme Dieu, le vrai poëte est présent partout à la fois dans son œuvre. Le génie ressemble au balancier qui imprime l'effigie royale aux pièces de cuivre comme aux écus d'or" (Hugo, 1827, p. 27).

[31] No original: "notre infirmité s'effarouche sauvent des hardiesses inspirées du génie, faute de pouvoir s'abattre sur les objets avec une aussi vaste intelligence" (Hugo, 1827, p. 41)

passagens de seu prefácio, era ainda muito forte na França. Caracterizadas por uma distinção clara e hierarquizada entre gêneros e temas – com regras rígidas de composição, critérios específicos de julgamento e a impossibilidade de coexistência entre o alto e o baixo –, não é de se estranhar que tenha sido Hugo a se erguer, como porta-voz do romantismo francês, em oposição a elas. Uma literatura como a que pretendia não era passível de ser construída sob esses moldes. Jacques Rancière, em *A Partilha do Sensível*, nos ajuda a sistematizar as diferenças entre os dois regimes. Ao primeiro, herdado da tradição greco-romana e que encontra eco na *L'Art poétique* [1674] de Nicolas Boileau, define como "regime representativo das artes":

> Ele se desenvolve em formas de normatividade que definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas: separação do representável e do irrepresentável, distinção de gêneros em função do que é representado, princípios de adaptação das formas de expressão aos gêneros, logo, aos temas representados, distribuição das semelhanças segundo princípios de verossimilhança, conveniência ou correspondência, critérios de distinção e de comparação entre as artes etc. (Rancière, 2009, p. 31).

O regime representativo das artes, digamos, atua em consonância com uma ordem social pré-estabelecida, ajustando-se a uma lógica específica de configuração das ocupações e dos espaços destinados a cada um. Boileau publica, afinal, a sua poética em meio ao Antigo Regime francês, que tinha o privilégio como princípio organizador (Darnton, 2016, p. 26). É tão simbólico que a *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* [1789] decrete, em seu primeiro artigo, a igualdade de todos os cidadãos em direitos e deveres, porque o Antigo Regime operava no extremo oposto:

> A lei não se aplicava igualmente a todos, **pois se supunha que todos os homens (e, mais ainda, todas as mulheres) nasciam desiguais** - e que isto era certo: **as hierarquias eram ordenadas por Deus e estavam inscritas na natureza.** A ideia de igualdade perante a lei era impensável para a maioria dos europeus, com exceção de alguns poucos filósofos. (Darnton, 2016, p. 26, grifos meus).

No ensaio 'Um burguês organiza seu mundo: a cidade como texto', incluído em *O Grande Massacre de Gatos* (1988), o historiador Robert Darnton parte da descrição de Montpellier feita, em 1768, por um burguês anônimo, para refletir sobre as condições de vida nesse período. Para o autor desconhecido, era essencial garantir que o Terceiro Estado – a maioria da população, que não pertencia nem ao Primeiro Estado (clero) nem ao Segundo (nobreza) – permanecesse em seu devido lugar, isolado em si mesmo. Só assim seria possível evitar que causasse mais problemas. O fato de existir, por si só, já era ruim o bastante. Que se fizesse visível e transitasse em espaços feitos para as classes superiores, então, era inconcebível.

Fazia-se necessário mantê-lo à margem, como quem se protege de uma doença, transmissível e letal. O vírus infeccioso, nesse caso, para o burguês, era o povo. Em sua concepção,

> **É repugnante** [...] que um carregador de cadeirinha, ou um carregador de rua, um homem vil e abjeto, tenha o direito de mandar seu filho para uma escola secundária… e **que os filhos da plebe, que não têm educação nem sentimentos, misturem-se com os filhos de boa família, dando maus exemplos e constituindo uma fonte contagiosa de mau comportamento**. (Darnton, 1988, p. 177, grifos meus).

Não ocupar uma posição social de prestígio era o suficiente para ser tomado como um homem "vil e abjeto" que, por sua inferioridade e periculosidade naturais, não deveria ter o direito de enviar os seus filhos ao colégio. Era preciso, para o burguês, blindar a sociedade desses seres sem educação e sem sentimentos. Mesmo se estivessem no lugar correto, trabalhando como criados e não indo a instituições de ensino, o ideal seria que fossem forçados a usar insígnias de identificação em suas roupas, uma vez que

> o estado dos criados é de servidão, de obediência às ordens de seus patrões. **Não estão destinados a serem livres, a fazerem parte do organismo social com os cidadãos. Portanto, deveriam ser proibidos de se misturarem com os cidadãos; e, se tal mistura precisar ocorrer, deve ser possível identificá-los por um distintivo indicando seu estado**, para impossibilitar que sejam confundidos com qualquer outra pessoa. (Darnton, 1988, p. 78, grifo meu).

"As linhas de fratura da sociedade acompanhavam as costuras que uniam estados, ordens, corporações, classes e grupos de todos os tipos. Nosso autor, portanto, recomendava **que se reforçassem as fronteiras em todos os pontos possíveis**" (Darnton, 1988, p. 177, grifo meu). Para o comércio livreiro, a recomendação era a mesma. Conforme expõe Robert Darnton em *Censores em ação: como os Estados influenciaram a literatura* (2016, p. 26-27), durante a monarquia dos Bourbon, a censura não era vista apenas como um meio de reprimir insolências, mas principalmente como algo positivo. Se o livro havia passado por ela e sido aprovado, era porque possuía endosso real e sua leitura era, portanto, oficialmente recomendada. O livro, nesse sentido, era um produto desse sistema e sintetizava o regime inteiro. Os censores, por sua vez, tinham duas preocupações: defender a honra da Coroa e a da literatura francesa (Darnton, 2016, p. 29). Para que uma obra fosse digna de receber um selo de aprovação real, deveria ser adequada em termos de forma e de conteúdo – ou seja, respeitar as regras poéticas, herdadas da tradição greco-romana e a estrutura que regia o Antigo Regime. Como eram poucas as obras que cumprissem com perfeição os dois critérios, os censores precisaram encontrar um meio-termo, e pareceres como o que se segue se tornaram comuns:

> Porque [esta obra], **a despeito de suas falhas e de sua mediocridade, não contém nada de perigoso ou repreensível e, no final, não ataca a religião, a moralidade ou o Estado, creio que não existe nenhum risco em tolerar sua impressão** e que ela pode ser publicada com uma permissão tácita, embora o público dificilmente vá se sentir honrado com um presente de tal ordem. (Darnton, 2016, p. 29-30, grifo meu).

Malesherbes, diretor de censura no governo de Luís XVI, "ampliou o uso das permissões tácitas, um arranjo que permitia vendas discretas de um livro, contanto que não provocasse tanto escândalo que fosse necessário retirá-lo do mercado, em geral com a conivência da polícia" (Darnton, 2016, p. 30). Se a literatura se exime de ser fonte de escândalo, não há possibilidade de ser política. E, com isso, retornamos à situação de Victor Hugo e seu prefácio a *Cromwell.* Ao regime representativo das artes, Rancière irá opor, enfim, o "regime estético das artes", que é

> **aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes.** Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. **Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma**. (Rancière, 2009, p. 33-34, grifos meus).

Na lógica organizacional do Antigo Regime, cada coisa – e cada indivíduo, sobretudo, de acordo com o seu nascimento – possuía o seu devido lugar; filho de sapateiro, sapateiro seria, por exemplo. As estruturas eram rígidas, totalizantes e a arte, situada dentro deste contexto, era mais um de seus reflexos, com os gêneros e os temas sendo separados e classificados assim como os indivíduos. Da mesma forma que alguém que nasceu no Terceiro Estado não poderia se dar ao luxo de imaginar, para si, um destino diferente daquele pré-estabelecido pela sua condição social – em suma, deveria contentar-se com a sua ausência de parte na partilha do sensível –, "a tarefa dos jovens escritores era apreender as regras subjacentes aos diversos gêneros de representação. Consequentemente, a história da literatura era a de diferentes autores procurando diferentes meios para realizar os fins estabelecidos pelos diversos gêneros desde os seus primórdios" (Durão, 2016, p. 71). Havia pouca abertura para a imaginação, para a experimentação insolente; para que a práxis artística fosse indagadora, propositiva e apresentasse um "*mas e se*?", um novo desenho de mundo. Com a emergência do regime estético das artes, no entanto, o jogo se inverte: a autoridade sobre o *que* e o *como* se escreve deixa de ser externa e passa a pertencer ao poeta, que erige, por meio de suas criações, uma nova ordem de aparências, de arranjos, de combinações, detentora de caráter autônomo e racionalidade própria. Quando a arte se torna independente de regulações e hierarquias é justamente quando se torna ameaçadoramente política, pois o que ela possibilita, agora, é o *aparecer* de novas formas de vida; não se trata mais de seguir os moldes estabelecidos pela tradição para alcançar um resultado já postulado, mas de subverter as fronteiras entre os gêneros, os temas e, assim, confeccionar algo completamente novo, singular, imprevisto, capaz de rivalizar com a "realidade", de operacionalizar a apresentação de um outro real possível.

Como nos diz Henri Peyre (1975, p. 81-82), seria demasiado perigoso estabelecer a Revolução Francesa como única causa para o surgimento do romantismo, pois uma explosão de sensibilidade e renovação estética como a presidida pelos românticos se deve a impulsos muito diversos para atribuí-la a um acontecimento uno. Ainda assim, são inegáveis as influências tanto da Revolução quanto do pensamento iluminista sobre a filosofia romântica e a sua concepção de arte. Como explica o historiador Eric Hobsbawm (2003, p. 41-42), é precisamente à estrutura que vimos acima que os "iluminados" do século XVIII iriam se opor: o pensamento "esclarecido", pautado na racionalidade e na ideia de progresso, passa a almejar libertar o homem de suas múltiplas amarras. O tradicionalismo ignorante proveniente da Idade Média, as superstições das Igrejas e a divisão arbitrária dos sujeitos com base em critérios de nascimento são alguns dos principais males a serem combatidos. A liberdade, a igualdade e a fraternidade eram os seus slogans e, logo, tornaram-se também os da Revolução Francesa.[32]

Do século dos "iluminados", dois aspectos, em especial, precisam ser resgatados para que possamos compreender as bases do projeto estético hugoano: a supervalorização do sujeito e o reconhecimento do valor absoluto dos direitos humanos.

Adolphe Franck, atraído pelas numerosas crenças oriundas do Iluminismo, em 1866, publicou a sua obra *Philosophie mystique em France à la fin du XVIII siècle*. Nela, destaca uma frase, de autoria desconhecida, que é vital para pensarmos o espírito que atravessa a época e fomenta a práxis hugoana: "cada homem, desde a vida de Jesus Cristo, pode, de acordo com o seu próprio dom, ir mais longe que Cristo" (Peyre, 1975, p. 157). Sem essa confiança, Victor Hugo jamais poderia ter se pretendido Victor Hugo: a máxima é encarnada por ele e elevada às últimas instâncias. O poeta se insinua como uma nova força na estrutura social e, entre os anos de 1825 e 1830, a grande ambição romântica é a de rivalizar pela pena – ou seja, usufruindo de seu próprio dom, as palavras – com o que Bonaparte havia realizado com a espada (Peyre, 1975, p. 73-74). O autor romântico reivindica o seu lugar "no centro da cena, o que não podia ocorrer na época clássica, durante a qual o autor era obrigado a esconder-se, a ser um simples operador de texto – e aliás, não tanto um scriptor (Barthes), mas um comunicador preocupado em agradar ao público das 'pessoas honestas'" (Diaz apud Camilo; Frattini; Schoeps, 2022, p. 8).

Hobsbawm (2003, p. 42) aponta que todas as ideologias humanistas e progressistas nasceram do Iluminismo. Alain Vaillant (2012, p. XCVI-XCVII) não o nega, mas nos auxilia a compreender a diferença central entre o humanismo iluminista e o humanismo romântico. Na

[32] Victor Hugo, ainda que, durante o período da Restauração (1814-1830), estivesse ligado à monarquia dos Bourbon por influência materna, não desejava, de modo algum, o retorno ao estado de coisas que prevalecera antes de 1789 (Peyre, 1975, p. 75).

filosofia clássica, segundo o autor, esse humanismo provinha de um exame racional do homem e de um entendimento de que, em essência, todos são iguais e, portanto, deveriam ser iguais também em direitos. O romantismo, por sua vez, adiciona uma camada mais espiritual e moral à discussão. Por sua natureza singular, o sujeito possui não apenas direitos, mas também deveres para com o coletivo. Para os teóricos dos séculos XVII e XVIII, o grande elemento comum entre os homens era a natureza racional universal do indivíduo. Para os românticos, o que está em jogo, primordialmente, é uma comunidade de destino[33], a obrigação imposta a todos de fazer parte de uma História unificada, que deve culminar em um estado de maior perfeição e moralidade. "Disso resulta **um romantismo da ação coletiva**, **uma teatralidade dramática da política**" (Vaillant, 2012, p. XCVII, grifos meus).[34]

A filosofia romântica da história, segundo Vaillant, é por natureza idealista e o ideal a ser alcançado se encontra sempre no horizonte dos tempos vindouros. Nesse movimento, o escritor se concebe como aquele que deve se colocar à frente, utilizando de seu gênio para prever o que pode vir a ser e direcionar a humanidade para lá. A profecia é tão consubstancial ao romantismo quanto o utopismo, o segundo sendo a condição do primeiro: "edificar um sistema social perfeito, independentemente de todas as restrições passadas ou presentes, é dar a si mesmo o meio mais absoluto de eliminar todo risco de catástrofe ou imprevisto, de submeter definitivamente o real à autoridade esclarecida da ideia" (Vaillant, 2012, p. XLV).[35] Se o sujeito

[33] Em razão dos limites impostos a uma monografia de conclusão de curso quanto à extensão, optei por concentrar, no corpo do texto, a discussão sobre o romantismo francês, sem retomar o primeiro romantismo alemão – cujas contribuições, por sua complexidade, exigiriam um desenvolvimento mais amplo e aprofundado do que o possível aqui. Ainda assim, não poderia deixar de mencioná-lo, ainda que brevemente, neste ponto.
O romantismo alemão nasce da percepção de uma cisão: a antiga mitologia, que outrora unificava deuses, homens e natureza, tornara-se inacessível à modernidade. Diante dessa perda, os primeiros românticos propõem a criação de uma "nova mitologia", não mais espontânea ou ingênua, mas fundada no artifício, na reflexão e na própria linguagem – que passa a ocupar o lugar dos deuses. A obra de arte, nesse horizonte, deixa de ser manifestação do divino e se torna um engenho humano: gesto performativo pelo qual o sujeito busca reintegrar o que foi separado no curso da história – prosa e poesia, razão e sensibilidade, cultura e natureza etc. O modelo privilegiado, para esses autores, não é o sistema, mas o fragmento: forma aberta, elástica e inacabada, que expressa simultaneamente a impossibilidade do todo e o desejo de alcançá-lo. Em Novalis, a "flor azul" simboliza precisamente esse anseio de reintegração e de reencantamento do mundo em meio a um universo em desagregação. Sendo assim, Schlegel, Schiller e o próprio Novalis concebem a arte como engenho e artifício – um espaço em que a forma dá forma à vida e onde o ato de enunciar é também o de realizar-se. A literatura, nesse sentido, figura como tentativa de recompor as partes e os papéis fragmentários do "eu" – um movimento progressivo, porque tanto o mundo quanto o sujeito permanecem em constru(a)ção. A antiga comunidade mítica, sustentada pela convivência entre deuses e homens, cede lugar a uma nova forma de comunidade: aquela fundada na linguagem e na imaginação. Essa nova mitologia, nascida do excesso de reflexão, reconhece, digamos, que o poeta já não responde às forças geniais, mas torna-se ele próprio o artífice de sua genialidade. Trata-se, enfim, de uma aposta no futuro: de perseguir a linha do horizonte, de reencantar o mundo pela palavra, pelo artifício e pela criação de arranjos simbólicos capazes de reintegrar o que se fragmentou. Uma empreitada que é, ao mesmo tempo, estética, política e ética.

[34] No original: "[...] il s'ensuit un romanesque de l'action collective, une théâtralité dramatique de la politique" (Vaillant, 2012, p. XCVII). Tradução livre nossa.

[35] No original: "édifier un système social parfait indépendamment de toutes les contraintes passées ou présentes, c'est se donner le moyen le plus absolu d'évacuer tout risque de catastrophe ou d'aléa, de soumettre définitivement le réel à l'autorité éclairée de l'idée" (Vaillant, 2012, p. XLV). Tradução livre nossa.

já se descobriu duplo, metade Deus e metade homem, dotado de espírito e de matéria, com força de pensamento e de ação, é seu dever, afinal, defenderia Hugo, empregar todos esses dons para contribuir para o progresso geral das sociedades.

É a fusão das duas necessidades que norteia o projeto estético hugoano: construir a si mesmo e ao mundo em sua melhor versão, num plano em que possui controle irrestrito e, assim, agir sobre a realidade e intervir sobre os rumos da História. Tudo isso é o que concentra e precede a célebre frase presente no prefácio a *Cromwell*: "**O teatro é um ponto de ótica.** Tudo o que existe no mundo, na história, na vida, no homem, **tudo deve e pode aí refletir-se, mas sob a varinha mágica da arte**" (Hugo, 1988, p. 61, grifos meus)[36]. Para Hugo, toda a sua vida-obra serviria como um ponto de ótica. Tudo pode e deve ali se refletir, mas sob "a varinha mágica da arte" ou, melhor dizendo, remodelado para se encaixar nas leis de seu universo e servir às suas crenças e objetivos.

É também no prefácio que, pela primeira vez, Hugo erige a sua imagem enquanto libertador:

> Tirar-se-á, sem dúvida, vantagem desta confissão para repetir a censura que um crítico da Alemanha lhe dirigiu, de fazer "uma poética para a sua poesia". Que importa? Ele teve, de início, antes a intenção de desfazer do que de fazer poéticas. [...] **O que advogou, ao contrário, foi a liberdade da arte contra o despotismo dos sistemas, dos códigos e das regras.** Tem por hábito seguir ao acaso o que toma para sua inspiração, mudar de molde tantas vezes quanto de composição. Do dogmatismo, nas artes, é do que foge antes de tudo. (Hugo, 1988, p. 73, grifos meus)[37].

Como estratégia retórica, ele incorpora a acusação de que um crítico alemão poderia lhe dirigir – a de construir uma poética para a própria poesia e, portanto, igualar-se àqueles dos quais afirma se distanciar. A função da suposta crítica é apenas preparar o terreno para que o poeta possa respondê-la com toda a sua eloquência e altivez, explicando sua superioridade. Sua intenção, diz ele, nunca foi a de fazer poéticas, mas justamente de desfazê-las. O que pretendeu foi tão somente advogar pela liberdade da arte contra o despotismo dos sistemas, dos códigos e das regras. Para que pudesse discursar inflamadamente e cativar o seu público, era preciso estar se dirigindo a um antagonista. O poeta-profeta já nasce se diferenciando, fazendo-se um ser prometeico. É graças a passagens como essa que poderia, mais tarde, a despeito de sua juventude ligada à monarquia, afirmar, não sem razão, que

---

[36] No original: "Le théâtre est un point d'optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art" (Hugo, 1827, p. 26).

[37] No original: "On prendra sans doute avantage de cet aveu pour répéter le reproche qu'un critique d'Allemagne lui a déjà adressé, de faire " une poétique pour sa poésie ". Qu'importe ? Il a d'abord eu bien plutôt l'intention de défaire que de faire des poétiques. [...] Ce qu'il a plaidé, au contraire, c'est la liberté de l'art contre le despotisme des systèmes, des codes et des règles. Il a pour habitude de suivre à tout hasard ce qu'il prend pour son inspiration, et de changer de moule autant de fois que de composition. Le dogmatisme, dans les arts, est ce qu'il fuit avant tout" (Hugo, 1827, p. 33).

> [...] **nunca, dentre tudo o que escreveu, mesmo em seus livros de criança e adolescente, nunca se encontrará uma linha contra a liberdade.** Houve uma luta em sua alma entre a realeza imposta a ele pelo padre católico e a liberdade recomendada a ele pelo soldado republicano; a liberdade venceu. (Hugo, 2003, p. 16, grifo meu).[38]

À conclusão, Hugo escreve:

> Eis como o autor deste livro logo esgotou o que tinha a dizer ao leitor. Ignora como a crítica acolherá este drama, e estas idéias sumárias, desguarnecidas de seus corolários, empobrecidas de suas ramificações, apanhadas de corrida e na pressa de acabar. Elas aparecerão sem dúvidas aos "discípulos de La Harpe" bem descaradas e bem estranhas. Mas se, porventura, por mais nuas e diminutas que sejam, pudessem contribuir para colocar no caminho da verdade este público cuja educação está já tão adiantada, e que tantos notáveis escritos, de crítica ou de prática, livros ou jornais, já amadureceram para a arte, que ele siga o impulso sem preocupar-se se este lhe vem de um homem ignorado, de uma voz sem autoridade, de uma obra de pouco valor. É um sino de cobre que chama as populações para o verdadeiro templo e para o verdadeiro Deus. **Há hoje o antigo regime literário como o antigo regime político. O último século pesa ainda quase inteiramente sobre o novo.** (Hugo, 1988, p. 85, grifo meu).[39]

O seu prefácio, propõe, mesmo vindo de "um homem ignorado", de "uma voz sem nenhuma autoridade" – a falsa modéstia seria outro recurso a ser manuseado constantemente a partir dali –, é o sino de cobre que chama as populações para o verdadeiro templo e para o verdadeiro Deus. O próprio autor-personagem já sugere e joga com a relação entre o "antigo regime político" e o seu "antigo regime literário", no qual as fronteiras eram bem definidas, o sublime e o grotesco não se misturavam e existiam os gêneros inferiores, assim como os sujeitos. Na sequência, anuncia: em 1827, momento no qual redigia o seu prefácio-manifesto, o antigo século pesava ainda quase que inteiramente sobre o novo. Mas não por muito tempo. Em 1829, iria da teoria para a prática: *Le Dernier Jour D'un Condamné* seria publicado.

Nos termos de Jacques Rancière (1996, p. 42), "a atividade política é a que desloca um corpo do lugar a que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho". Trata-se, sempre, de um modo de manifestação que desfaz as divisões sensíveis da ordem policial.

---

[38] No original: "[...] jamais, dans tout ce qu'il a écrit, même dans ses livres d'enfant et d'adolescent, jamais on ne trouvera une ligne contre la liberté. Il y a eu lutte dans son âme entre la royauté que lui avait imposée le prêtre catholique et la liberté que lui avait recommandée le soldat républicain; la liberté a vaincu. (Hugo, 2003, p. 16)". Tradução livre nossa.

[39] No original: "Voici que l'auteur de ce livre a bientôt épuisé ce qu'il avait à dire au lecteur. Il ignore comment la critique accueillera et ce drame, et ces idées sommaires, dégarnies de leurs corollaires, appauvries de leurs ramifications, ramassées en courant et dans la hâte d'en finir. Sans doute elles paraîtront aux " disciples de La Harpe " bien effrontées et bien étranges. Mais si, par aventure, toutes nues et tout amoindries qu'elles sont, elles pouvaient contribuer à mettre sur la route du vrai ce public dont l'éducation est déjà si avancée, et que tant de remarquables écrits, de critique ou d'application, livres ou journaux, ont déjà mûri pour l'art, qu'il suive cette impulsion sans s'occuper si elle lui vient d'un homme ignoré, d'une voix sans autorité, d'un ouvrage de peu de valeur. C'est une cloche de cuivre qui appelle les populations au vrai temple et au vrai Dieu. Il y a aujourd'hui l'ancien régime littéraire comme l'ancien régime politique. Le dernier siècle pèse encore presque de tout point sur le nouveau" (Hugo, 1827, p. 39).

Na Paris de Charles X, que tem a pena de morte como um dos pilares de seu regime penal, os condenados à morte, embora numerosos, são invisíveis, digamos. Sabe-se que existem, claro, mas não se reflete sobre a sua condição, visto que não são considerados seres falantes legítimos. Que sejam executados em praça pública, é apenas o estado natural das coisas. O destino estipulado para aquele corpo. Se o que sai de suas bocas é considerado somente ruído, como o seu sofrimento poderia virar pauta? Como criar uma cena que rompa com a anestesiada percepção comum, que faça desconfortável o que se tornou indiferente?

No início do século XIX, sob a influência dos romances de Walter Scott na cultura europeia, origina-se um tipo de ficção que, pela primeira vez, não se limita a enredos fantasiosos, ao pitoresco do romance cômico ou a exercícios de introspecção moral e sentimental, mas dá acesso à vida dos povos (Vaillant, 2012, p. XLIV). Dá acesso ao último dia de um condenado à morte, por exemplo. Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real, afinal, porque produzem linhas de fratura: porque fazem aparecer o que não era visto, ou fazem aparecer, de forma diferente, aquilo que se convencionou a ver sob determinada ótica (Rancière, 2009, p. 59-60). Daí a relevância de obras como *Le Dernier Jour d'un Condamné*. Em sua primeira edição, o livro circula de maneira anônima, sem estar vinculado ao nome de um autor[40]. Em suas páginas, o leitor encontra, narrado em primeira pessoa, o que sente e pensa um condenado à morte desde o momento em que sua sentença é anunciada até o instante de sua execução. É, com isso, obrigado a acompanhá-lo nessa "tortura progressiva que só termina no cadafalso" (Hugo, 2018, p. 126)[41]. Como expõe Ângela Marques, o significado que Rancière confere ao gesto estético e político do aparecer (apparaître),

> envolve a alteração de um regime de percepções, leitura e escuta por meio do qual elementos diversos se justapõem e se atritam de modo a permitir um deslocamento de nossa posição em relação ao modo como apreendemos, percebemos e respondemos às demandas do outro e aos eventos do mundo. O aparecer é uma experiência estética de ruptura com uma ordem prefigurada que programa nosso sensorium para atender de modo consensual a esses apelos. **Assim, a cena de dissenso altera os regimes de visibilidade e inteligibilidade que mediam nossas interações com a alteridade**. (Rancière, 2021b, p. 44, grifo meu).

[40] No prefácio à primeira edição, o próprio Hugo joga com as duas chaves de leitura possíveis para a obra, brincando com o embaralhamento entre ficção e realidade. "Há duas maneiras de se considerar a existência desse livro. Ou realmente existiu um maço de papeis amarelados e desiguais nos quais se encontravam registrados, um a um, os últimos pensamentos de um miserável; ou houve um homem, um sonhador ocupado em observar a natureza em proveito da arte, um filósofo, um poeta — quem sabe? —, para quem tal ideia foi a fantasia que o tomou, ou melhor, deixou-se tomar por ela, e não pode dela se desembaraçar senão lançando-a num livro. Dessas duas explicações, o leitor poderá escolher aquela que preferir". (Hugo, 2018, p. 29). No original: "Il y a deux manières de se rendre compte de l'existence de ce livre. Ou il y a eu, en effet, une liasse de papiers jaunes et inégaux sur lesquels on a trouvé, enregistrées une à une, les dernières pensées d'un misérable ; ou il s'est rencontré un homme, un rêveur occupé à observer la nature au profit de l'art, un philosophe, un poëte, que sais-je ? dont cette idée a été la fantaisie, qui l'a prise ou plutôt s'est laissé prendre par elle, et n'a pu s'en débarrasser qu'en la jetant dans un livre. De ces deux explications, le lecteur choisira celle qu'il voudra" (Hugo, 1829, p. 5).

[41] No original: "échelle de tortures qui aboutit à l'échafaud" (Hugo, 1829, p. 183).

Em *Le Dernier Jour d'un Condamné* – para Graham Robb (2000, p. 138), o romance mais moderno de Hugo e uma obra-prima do monólogo interior –, tudo é deslocado de sua ordem natural: o condenado é posto em cena não como acontecia no *roman noir*, no qual a sua morte era espetacularizada e o foco estava em elementos exteriores, como o carrasco, a guilhotina, o horror, o crime e a brutalidade sanguinária. O leitor não está mais vendo o condenado de fora; está sendo forçado a se colocar no lugar dele e olhar ao redor pelos seus olhos. Todos os elementos distintivos são extraídos da construção do personagem: o seu nome, a sua história e o seu crime não são revelados. Com isso, o leitor não é compelido a entrar em comunhão apenas com um condenado específico, fictício, mas a se imaginar no lugar de todo e qualquer condenado à morte. Força-se, por esse movimento, uma nova forma de contato com a alteridade, como ilustra o fragmento a seguir:

> Tudo é prisão à minha volta. Reconheço o cárcere sob todas as suas formas: sob a forma humana assim como sob a forma de grade ou de ferrolho. Esse muro é prisão de pedra; essa porta é prisão de madeira; esses carcereiros são prisão em carne e osso. A prisão é uma espécie de ser horribilíssimo, completo, indivisível, metade edifício, metade ser humano. Eu sou a presa; ela me envolve, me enreda com todas as suas pregas. Ela me aprisiona em suas muralhas de granito, me trancafia sob seus ferrolhos de aço e me vigia com seus olhos de carcereiro. (Hugo, 2018, p. 82).[42]

Na segunda edição do romance, após já ter colocado o condenado em cena, Hugo assume o seu lugar no palco junto com ele. Inclui, à nova edição, sua assinatura e um prefácio sainete intitulado 'Une comédie à propos d'une tragédie', que interessa particularmente a este trabalho, pois evidencia a estrutura teatral que marcaria toda a vida-obra hugoana, a sua construção enquanto personagem de si mesmo e, em simultâneo, o caráter político de sua práxis estética. Nele, um grupo de personagens burgueses estão reunidos em um salão, discutindo sobre o assombro causado por *Le Dernier Jour d'un Condamné:*

> O SENHOR GORDO
> É preciso convir que os costumes estão se depravando a cada dia. Meu Deus, que ideia horrível! Esmiuçar, remexer, analisar, um depois do outro, sem deixar nem um escapar, todos os sofrimentos físicos, todas as torturas morais que deve suportar um homem condenado à morte, no dia de sua execução! Isso não é atroz? Podem compreender, senhoras, que tenha havido um escritor para tal ideia? E um público para tal escritor?
> [...]
> O SENHOR GORDO
> A pena de morte! Para que se ocupar dela? Que diferença faz para o senhor a pena de morte? Esse autor deve ser bem mal-nascido para vir-nos agora provocar pesadelos com seu livro!

[42] No original: "Tout est prison autour de moi ; je retrouve la prison sous toutes les formes, sous la forme humaine comme sous la forme de grille ou de verrou. Ce mur, c'est de la prison en pierre ; cette porte, c'est de la prison en bois ; ces guichetiers, c'est de la prison en chair et en os. La prison est une espèce d'être horrible, complet, indivisible, moitié maison, moitié homme. Je suis sa proie ; elle me couve, elle m'enlace de tous ses replis. Elle m'enferme dans ses murailles de granit, me cadenasse sous ses serrures de fer, et me surveille avec ses yeux de geôlier" (Hugo, 1829, p. 89).

> A SENHORA DE BLINVAL
> Ah sim! Um homem de coração perverso.
> O senhor Gordo
> Ele nos força a olhar dentro das prisões, nos campos de trabalho forçados, no Bicêtre. É extremamente desagradável. Sabe-se muito bem que são cloacas. Mas o que importa à sociedade? (Hugo, 2018, p. 14; 21-22).[43]

Em diálogo com Rancière, podemos pensar a cena como a "manifestação de um dissenso, isto é, não de um confronto de opiniões, mas de uma redistribuição das coordenadas sensíveis" (Rancière, 2021b, p. 29). O que Hugo encena – e satiriza – não são somente opiniões contrárias a um romance, mas sobretudo o que elas descortinam, o que revelam, no que estão implicadas. O senhor Gordo e a senhora de Blinval personificam, digamos, na composição da cena hugoana, a lógica policial, a herança proveniente do Antigo Regime. Escandalizam-se com o fato de que uma obra de ficção tenha ousado dar protagonismo a um condenado; atestam que os costumes estão se depravando mais a cada dia, e que é inacreditável que tenha havido um escritor para tal ideia e um público para tal escritor. O autor do livro é acusado de perversidade, pois, para eles, nenhum cidadão decente estaria se preocupando com a pena de morte e forçando a sociedade a olhar dentro das prisões, dos campos de trabalho forçados, no Bicêtre. Sabe-se muito bem que são cloacas, o senhor Gordo afirma, mas que diferença isso faz? Nenhuma, se não existisse esse romance horroroso que coloca em foco o que ninguém quer de fato *ver*.

Com essa teatralização das críticas recebidas, Hugo começa a fomentar a sua imagem enquanto poeta-político, que confere, em sua práxis estética, *logos* àqueles que são vistos como seres que possuem apenas a *phoné*: por mais de duzentas páginas, um ser considerado vil, inepto a reivindicar a palavra pública, mostra o seu discurso, que se torna visível e inteligível, gostem seus interlocutores ou não. O que diz este condenado – feito para ser todo e qualquer um – passa a ser dotado de sentido, não apenas de som. Os burgueses se apressam em responder ao romance justamente porque, nesse movimento, veem-se confrontados com uma nova ordem de aparências, a partir da qual não é possível ignorar que um condenado à morte também pensa, sente e maneja o discurso, o *logos*, assim como eles. Reconhecer a sua igualdade, entretanto,

---

[43] No original: "LE GROS MONSIEUR. – Il faut convenir que les mœurs vont se dépravant de jour en jour. Mon Dieu, l'horrible idée ! développer, creuser, analyser, l'une après l'autre et sans en passer une seule, toutes les souffrances physiques, toutes les tortures morales que doit éprouver un homme condamné à mort, le jour de l'exécution ! Cela n'est-il pas atroce ? Comprenez-vous, mesdames, qu'il se soit trouvé un écrivain pour cette idée, et un public pour cet écrivain ?
[...]
LE GROS MONSIEUR. – La peine de mort ! à quoi bon s'occuper de cela ? Qu'est-ce que cela vous fait, la peine de mort ? Il faut que cet auteur soit bien mal né de venir nous donner le cauchemar à ce sujet avec son livre !
MADAME DE BLINVAL. – Ah ! oui, un bien mauvais cœur !
LE GROS MONSIEUR. – Il nous force à regarder dans les prisons, dans les bagnes, dans Bicêtre. C'est fort désagréable. On sait bien que ce sont des cloaques. Mais qu'importe à la société ?" (Hugo, 1829, p. 34; 39-40).

significaria ter que pôr em xeque o ideal herdado do Antigo Regime que as personagens encarnam: a divisão hierárquica dos indivíduos, com alguns acima e outros embaixo[44].

> O CAVALEIRO
> Pois sim, procurador do rei! E a constituição! E a liberdade de imprensa! Entretanto, um poeta que pretende suprimir a pena de morte, convenhamos, é odioso. Ah! Ah! No Antigo Regime, alguém que se tivesse permitido publicar um romance contra a tortura!... Mas desde a tomada da Bastilha, pode-se escrever sobre tudo. Os livros fazem um mal terrível.
> O SENHOR GORDO
> Terrível. Estávamos tranquilos, não pensávamos em nada. De vez em quando cortava-se uma ou outra cabeça na França, não mais que duas por semana. Tudo isso sem alarde, sem escândalo. Não diziam nada. Ninguém nem pensava nisso. Nem um pouco. E eis um livro… um livro que dá uma dor de cabeça horrorosa!
> [...]
> O POETA ELEGÍACO
> É certo que os livros são com frequência um veneno subversivo da ordem social. (Hugo, 2018, p. 23-24).[45]

Na continuação do diálogo, Hugo joga com a desclassificação que se confere à literatura após a Revolução Francesa. No Antigo Regime, a imagem ideal da vida literária era, no espaço de um salão privado, a troca conversacional em torno de um escritor ou de um filósofo. No século XIX, a literatura clássica cede lugar à concepção moderna de literatura, em que o leitor é convidado a um tête-à-tête com o livro – um encontro íntimo, sem supervisão, que favorece os devaneios solitários (Vaillant, 2012, p. XXIX). Como sintetiza Rancière (2009, p. 59-60), a escrita, circulando por toda parte, sem saber com quem pode ou não falar, firma-se como uma preocupação latente para os teóricos do bom governo e governantes, uma vez que os enunciados políticos ou literários agem sobre os sujeitos e, com isso, determinam modificações na percepção sensível do comum.

Os personagens burgueses, no sainete hugoano, fazem coro a esses teóricos do bom governo que querem manter as coisas exatamente como estão, e proclamam, desgostosos: os livros fazem um mal terrível; são, com frequência, um veneno subversivo da ordem social.

---

[44] A primeira recepção de *Le Dernier Jour d'un condamné* seria, de fato, acalorada, para além da ficção. "Charles Nodier, em *Le Journal des Débats*, escrevera: Não relerei *O último dia de um condenado*: Deus me livre! É um pesadelo a não ser lembrado de dia, para não voltar a ele à noite… Por que esse livro?... Concluindo, obras assim não podem absolutamente dar popularidade a um escritor. Têm tão seguro e horripilante efeito que, para a maioria dos leitores, é difícil separar o escritor do assunto, e prestar homenagem a quem de direito, pelos prazeres da leitura…" [...] Abrindo *La Quotidienne*, uma frase de Jules Janin o esbofeteou: "O sucesso não pode justificar um escritor, o talento não pode desculpá-lo, nada o perdoa por aviltar uma alma de homem, por arranhar a paz de uma nação…" (Gallo, 2006a, p. 264-265).

[45] No original: "LE CHEVALIER. – Ah bien oui, procureur du roi ! et la charte ! et la liberté de la presse ! Cependant, un poëte qui veut supprimer la peine de mort, vous conviendrez que c'est odieux. Ah ! ah ! dans l'ancien régime, quelqu'un qui se serait permis de publier un roman contre la torture !… – Mais depuis la prise de la Bastille, on peut tout écrire. Les livres font un mal affreux. LE GROS MONSIEUR. – Affreux. – On était tranquille, on ne pensait à rien. Il se coupait bien de temps en temps en France une tête par-ci par-là, deux tout au plus par semaine. Tout cela sans bruit, sans scandale. Ils ne disaient rien. Personne n'y songeait. Pas du tout, voilà un livre… – un livre qui vous donne un mal de tête horrible ! [...] LE POËTE. – Il est certain que les livres sont bien souvent un poison subversif de l'ordre social" (Hugo, 1829, p. 41).

Antes, estávamos todos tranquilos, as cabeças eram cortadas sem nenhum alarde. Não se dizia nada. Ninguém nem pensava nisso. E então esse livro pavoroso, esse *Le Dernier Jour d'un Condamné* que perturba tudo, que coloca luz sobre o que deveria permanecer invisível. O que eles estão dizendo tacitamente, como quis Hugo, na verdade, é: nesse novo tempo, nesse novo regime das artes que o acompanha, o escritor é o protagonista. É aquele que, por meio de sua práxis estética, que já não responde a nada senão à própria vontade do gênio, tem o poder de reconfigurar tudo: a nova força moral do presente. Ora, o senhor Gordo, o Cavaleiro, a senhora de Blinval e o poeta elegíaco estão, na prática, servindo ao início da construção de Victor Hugo como a consciência da França. Para fechar a cena, o grupo rememora como eram felizes no Antigo Regime e como tudo era melhor lá:

> O SENHOR GORDO, suspirando
> Tempos felizes! Agora os costumes são horríveis, e os livros também. É o belo verso de Boileau:
> Et la chute des arts suit la décadence des mœurs.
> "E a queda das artes segue-se à decadência dos costumes".
> [...]
> O SENHOR MAGRO
> Agora querem abolir a pena de morte, e para isso fazem romances cruéis, imorais e de mau gosto. O último dia de um condenado, e eu com isso? (Hugo, 2018, p. 26).[46]

É a obra-prima da ironia hugoana: Boileau já havia avisado, a decadência das artes acompanha a decadência dos costumes. Após a tomada da Bastilha, os costumes e os livros pioram a cada dia. Querem agora, pelo livro, abolir a pena de morte. É Hugo cristalizando o contraste entre o gênio clássico e o gênio moderno. Como endossa Henri Peyre, nesse período,

> **Romantismo e Revolução – Muitos espíritos divertiram-se a jogar com a associação destes dois termos imponentes** e, para alguns, **terríficos**. Os adversários da herança revolucionária [...] tinham julgado desacreditar para sempre o romantismo, denunciando nele a **introdução no pensamento e na arte das tendências mais nefastas da Revolução**. (Peyre, 1975, p. 75, grifo meu).

Segundo o autor, é a partir de 1830 e, principalmente, do choque causado pela Revolução de Julho, que o romantismo francês compreendeu que deveria se comprometer politicamente e extrair, muito tempo depois, as consequências estéticas e sociais da Revolução Francesa (1975, p. 73).[47] Dois fatores muito importantes se acentuam a partir de então. Primeiro, a consolidação de uma concepção de literatura engajada:

---

[46] No original: "LE GROS MONSIEUR, soupirant. – Heureux temps ! Maintenant les mœurs sont horribles, et les livres aussi. C'est le beau vers de Boileau : Et la chute des arts suit la décadence des mœurs.
[...]
LE MONSIEUR MAIGRE. – Maintenant on veut abolir la peine de mort, et pour cela on fait des romans cruels, immoraux et de mauvais goût, Le Dernier jour d'un condamné, que sais-je ?" (Hugo, 1829, p. 42-43).

[47] Em 1829, ano da publicação de *Le Dernier Jour d'un Condamné*, Hugo ainda não estava envolvido diretamente com a vida política, mas seus inúmeros contatos com a pena de morte desde a infância ajudam a explicar a aparição precoce desse tema em sua obra.

> **Os poetas [...] foram atraídos pela política; pretenderam-se abeirar-se do povo.** Compadeceram-se das misérias que o maquinismo nascente e a migração dos trabalhadores para as grandes cidades causavam aos operários. Denunciaram a falta de caridade dos grandes proprietários e daqueles que Saint-Simon denominava 'empresários', os crimes, os roubos, a prostituição. **A arte pela arte pareceu, a vários destes poetas e artistas, uma crueldade egoísta** e uma ameaça de definhamento da sua inspiração, separada do contato com o povo. (Peyre, 1975, p. 89, grifos meus).

Em 1833, Hugo escreve em seu prefácio à peça *Lucrèce Borgia* que "a obra literária e a luta política de agora em diante serão empreendidas simultaneamente. É possível fazermos nosso trabalho e cumprirmos nosso dever ao mesmo tempo. O homem tem duas mãos" (Hugo apud Robb, 2000, p. 175). Afasta-se sutilmente de suas origens monarquistas e começa a cultivar a imagem que o levaria à sua apoteose: a de poeta porta-voz da República. Ao mesmo tempo, Henri Peyre reflete que é, também nessa década, que a exaltação do sujeito chega ao seu ápice:

> **Quem de nós se tornará um Deus?**, perguntará Musset em *Rolla*. Este grito declamatório traduzia parte das aspirações da geração chegada à idade adulta cerca de 1830. Com efeito, a partir desta altura, **uma mística do super-homem arrasta o século que pretende realizar nada menos que a renovação pararreligiosa da humanidade** [...] Henri Focillon, disse precisamente desta época romântica francesa: "Nenhum época fez tanto para engrandecer o homem" (Peyre, 1975, p. 170, grifos meus).

Com isso, Hugo calibraria a sua identidade pública e, em 1834, em *Claude Gueux*, o poeta-profeta aparece em seus moldes definitivos. Tem-se o primeiro esboço completo do "Victor Hugo" ideal, que buscaria alcançar e alimentaria até o fim de sua vida.

Inspirado em um caso real e publicado originalmente na *Revue de Paris*, *Claude Gueux*, no próprio título, já dá uma pista ao leitor do que esperar do conto: gueux, em francês, é uma palavra que designa o "mendigo", aquele que é membro da "ralé", da parcela dos sem-parcela. Nos anos de 1830, destaca Rancière (1996, p. 62) que a questão não é mais que os operários não são seres falantes. Simplesmente, os governantes pressupõem que o fato de falarem não tem nada a ver com trabalharem: não vêem como a condição proletária pode se tornar um objeto de discussão. Nesse sentido, "a própria literatura se constitui como uma determinada sintomatologia da sociedade e contrapõe essa sintomatologia aos gritos e ficções da cena pública" (Rancière, 2009, p. 49). Vejamos o que faz o autor-personagem:

Claude Gueux é um operário pobre que, em um inverno especialmente rigoroso, acaba recorrendo ao roubo para garantir a sobrevivência de sua família. Por esse ato desesperado, é condenado a cinco anos de prisão. Desde o início da narrativa, ele é retratado como um homem íntegro e introspectivo, alguém cuja bondade parece vir de dentro – embora constantemente sufocada por uma sociedade que o rejeita. Sua presença inspira afeto e respeito entre os outros detentos, e essa autoridade silenciosa, que se impõe sem esforço, logo o transforma em uma

espécie de liderança dentro da prisão. Isso incomoda profundamente o diretor da oficina onde os presos são forçados a trabalhar, pois a influência de Claude sobre os companheiros rapidamente ultrapassa a sua. Nesse cenário hostil, Claude encontra uma única forma de consolo: a amizade com Albin, um rapaz gentil e delicado, com quem constrói um laço fraterno. Albin compartilha suas refeições com Claude e oferece um último respiro de afeto em meio à aridez do cotidiano carcerário. O diretor, movido por pura maldade, decide separá-los. Sem apresentar justificativa plausível, transfere Albin para longe, rompendo deliberadamente aquele vínculo. Claude, devastado, suplica diversas vezes pela volta do amigo – mas todas as suas tentativas são recebidas com frieza e desprezo. Até que, esgotado, toma uma decisão definitiva: mata o diretor da oficina. Com isso, é condenado à pena de morte.

Obras como essa, nos termos de Renato Janine Ribeiro (2017, p. 26), são "uma maneira de negar que os operários sejam perigosos. Podem até parecê-lo, na sua fúria justa, mas não o são". Para exemplificar, observemos os últimos momentos de Claude Gueux, já no cadafalso, prestes a ser executado:

> Ele subiu no cadafalso gravemente, com os olhos ainda fixos no patíbulo de Cristo. Queria abraçar o padre, depois o carrasco, agradecendo um, perdoando o outro. O carrasco gentilmente o afastou, disse um relato. No momento em que o ajudante o estava amarrando na máquina hedionda, ele fez sinal ao sacerdote para pegar a moeda de cinco francos que tinha na mão direita e disse-lhe:
> - Para os pobres.
> Como oito horas bateram neste momento, o barulho do sino do campanário cobriu sua voz, e o confessor respondeu que não podia ouvir. Claude esperou o intervalo de duas badaladas e repetiu suavemente:
> - Para os pobres.
> O oitavo toque ainda não soara quando esta nobre e inteligente cabeça tombou. (Hugo, 1834, p. 21).[48]

Angela Marques, à luz do pensamento de Rancière, propõe que

> a invenção que a arte promove pelo deslocamento das maneiras habituais de lermos e entendermos o mundo é semente da criação de um outro imaginário, de outras chaves de leitura e compreensão ativadas pela recusa da hierarquia e da desigualdade entre tempos, espaços e existências (2021b, p. 51).

Na cena hugoana, há uma inversão de lógicas: é a sociedade que deve prestar contas ao miserável, ao condenado, não o contrário. Ela é quem deve ser julgada por seus crimes. Claude,

[48] No original: "Il monta sur l'échafaud gravement, l'œil toujours fixé sur le gibet du Christ. Il voulut embrasser le prêtre, puis le bourreau, remerciant l'un, pardonnant à l'autre. Le bourreau le repoussa doucement, dit une relation. Au moment où l'aide le liait sur la hideuse mécanique, il fit signe au prêtre de prendre la pièce de cinq francs qu'il avait dans sa main droite, et lui dit :
— Pour les pauvres.
Comme huit heures sonnaient en ce moment, le bruit du beffroi de l'horloge couvrit sa voix, et le confesseur lui répondit qu'il n'entendait pas. Claude attendit l'intervalle de deux coups et répéta avec douceur :
— Pour les pauvres.
Le huitième coup n'était pas encore sonné que cette noble et intelligente tête était tombée" (Hugo, 1834, p. 21). Tradução livre nossa.

mesmo com a condenação injusta, com a morte iminente, não se embrutece. Em vez disso, pensa que gostaria de poder abraçar o padre e o carcereiro, agradecendo a um e perdoando ao outro. O seu último gesto, a sua última preocupação, é a de deixar o pouco que tem para os necessitados, os "gueux", assim como ele.

Uma das mais belas formulações do sentimento que permeia os românticos nesse período é feita por Henri Peyre – ainda que extensa, é uma passagem incontornável, tamanha a nitidez e a delicadeza com que traduz esse anseio difuso que define toda uma geração de escritores:

> **Uma sensibilidade análoga animou uns e outros; um movimento análogo de revolta contra a condição dos humildes, dos "condenados da terra", mas também contra a condição humana. Poetas, romancistas e historiadores românticos abriram os olhos para o mundo que os rodeava, o mundo dos canuts (operários das fábricas de seda) revoltados em Lião, dos miseráveis pintados por Daumier, dos criminosos nas "fronteiras" de Paris, aos Claude Gueux e aos Jean Valjean, aos Gavroches abandonados**. [...] No termo de um sapientíssimo inquérito do historiador sociólogo, Louis Chevalier, também especialista das estatísticas, dos mil 'pequenos fatos verídicos' caros a Stendhal, dos relatórios de polícia, concluía a sua grande obra, Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XXI siècle (Plon, 1958), **elogiando os romancistas (Hugo, Balzac, Eugène Sue, Jules Janin) que viram com mais clareza que todos os sociólogos e homens políticos da mesma época. A simpatia do artista por aqueles que observa e recria na sua obra, a grandeza da imaginação, que lhe permite identificar-se com outros seres, e até a ternura da sua alma sensível valem por vezes mais que a objetiva justiça.** Dostoievsky, admirador de Balzac, Eugène Sue e George Sand, exclamou algures, dirigindo-se às classes privilegiadas do seu tempo: **"Tendes justiça, mas não tendes ternura, e é por isso que sois injustos"** (Peyre, 1975, p. 95-96, grifos meus).

Contada a história de Claude Gueux, dá-se início a um epílogo militante, em que a figura do narrador se ergue, inflamada, reivindicando o protagonismo para si: "Vejam Claude Gueux. Cérebro bem feito, coração bem feito, sem sombra de dúvida. Mas o destino o coloca numa sociedade tão mal feita que ele acaba por roubar; a sociedade o coloca numa prisão tão mal feita que ele acaba por matar. **Quem é realmente culpado? É ele? Somos nós?**" (Hugo, 1834, p. 22, grifo meu)[49]. Angela Marques (2021b, p. 30) propõe, a partir do pensamento de Rancière, que a racionalidade da cena é sempre uma racionalidade polêmica, uma vez que nela encena-se a partilha entre o alto e o baixo, o nobre e o vil, que sustenta os julgamentos e saberes comuns. O poder da cena reside, sobretudo, em expor essa partilha e, com isso, desfazê-la. Podemos observar, na cena hugoana, a criação de uma nova ordem de aparências, de um novo aparecer para a questão dos miseráveis, dos operários, dos condenados. Se, sob a lógica policial, são um problema para a sociedade, seres abjetos, sob a cosmética romântica do poeta-profeta o que se apresenta é o contrário: esses homens sofrem e, por isso, com razão, revoltam-se. Não são

[49] No original: "Voyez Claude Gueux. Cerveau bien fait, cœur bien fait, sans nul doute. Mais le sort le met dans une société si mal faite, qu'il finit par voler ; la société le met dans une prison si mal faite, qu'il finit par tuer. Qui est réellement coupable ? Est-ce lui ? Est-ce nous ?" (Hugo, 1834, p. 22). Tradução livre nossa.

inferiores. Não são o problema: a sociedade é, e algo precisa ser feito sobre *ela*, não sobre *eles*. A partir de então, a voz narrativa hugoana inicia um verdadeiro embate contra a Câmara dos Pares:

> É importante, deputados ou ministros, aborrecer e importunar todas as coisas e todas as ideias deste país em discussões cheias de abortos; é essencial, por exemplo, colocar no banco dos réus e interrogar e questionar aos berros, e sem saber o que se diz, a arte do século XIX, esse grande e severo acusado que nem se digna a responder e faz bem; é oportuno passar o tempo, governantes e legisladores, em conferências clássicas que fazem os professores primários dos subúrbios darem de ombros; é útil declarar que foi o drama moderno que inventou o incesto, o adultério, o parricídio, o infanticídio e o envenenamento, e provar com isso que não se conhece nem Fedra, nem Jocasta, nem Édipo, nem Medeia, nem Rodoguna; é indispensável que os oradores políticos deste país briguem, durante três longos dias, a propósito do orçamento, a favor de Corneille e Racine, contra não se sabe quem, e aproveitem essa ocasião literária para se atacarem mutuamente com grandes erros de francês até o fim. Tudo isso é importante; no entanto, nós acreditamos que pode haver coisas ainda mais importantes. (Hugo, 1834, p. 23).[50]

No trecho acima, Hugo começa a armar o palco para que o poeta-profeta possa subir. O cenário montado é o seguinte: enquanto os *Claude Gueux* estão por aí, sendo presos e executados injustamente, os deputados e ministros estão mais preocupados em interrogar e perseguir a arte do século XIX – o drama moderno –, a quem, segundo ele, acusam de ter inventado o incesto, o adultério, o infantícidio e tudo mais que os escandaliza. Tem-se aí um duplo movimento: em um primeiro plano, as prioridades governamentais são ironizadas, ressaltando-se a sua futilidade. Mas há um segundo, mais sutil, que talvez seja o mais relevante: destaca-se, implicitamente, a importância do poeta. É Hugo, afinal, o porta-voz oficial do drama moderno na França, desse novo modo de conceber as artes na modernidade. A práxis estética do autor romântico se distingue da lógica policial, personificada, nesta composição, na figura dos deputados e ministros e, por isso, recebe todos os tipos de ataques, aos quais "nem se digna a responder e faz bem" (Hugo, 1834, p. 23). Hugo, com isso, já está construindo um desnivelamento: o gênio acima e os constituintes da Câmara dos Pares abaixo. Como elucida José-Luis Diaz (2013, n.p.), a voz ideal do "poeta pensador", tal como o define Hugo, é uma voz de ferro – imensa, forjada numa boca capaz de dizer grandes coisas. Uma voz grave, que

[50] No original: "Il est important, députés ou ministres, de fatiguer et de tirailler toutes les choses et toutes les idées de ce pays dans des discussions pleines d'avortements ; il est essentiel, par exemple, de mettre sur la sellette et d'interroger et de questionner à grands cris, et sans savoir ce qu'on dit, l'art du dix-neuvième siècle, ce grand et sévère accusé qui ne daigne pas répondre et qui fait bien ; il est expédient de passer son temps, gouvernants et législateurs, en conférences classiques qui font hausser les épaules aux maîtres d'école de la banlieue ; il est utile de déclarer que c'est le drame moderne qui a inventé l'inceste, l'adultère, le parricide, l'infanticide et l'empoisonnement, et de prouver par là qu'on ne connaît ni Phèdre, ni Jocaste, ni Œdipe, ni Médée, ni Rodogune ; il est indispensable que les orateurs politiques de ce pays ferraillent, trois grands jours durant, à propos du budget, pour Corneille et Racine, contre on ne sait qui, et profitent de cette occasion littéraire pour s'enfoncer les uns les autres à qui mieux mieux dans la gorge de grandes fautes de français jusqu'à la garde. Tout cela est important ; nous croyons cependant qu'il pourrait y avoir des choses plus importantes encore" (Hugo, 1834, p. 23). Tradução livre nossa.

ressoa do alto, como a de Jeová trovejando do topo da montanha. O poeta é aquele que se impõe ao mundo inteiro e a todo o seu século. A passagem termina com o narrador hugoano anunciando: "tudo isso é importante; no entanto, **nós** acreditamos que pode haver coisas ainda mais importantes" (Hugo, 1834, p. 23, grifo meu). Em seguida, ele vai proferir, com toda a sua eloquência, que coisas são essas:

> O que diria a Câmara, em meio às fúteis contendas que tantas vezes colocam o ministério contra a oposição e a oposição contra o ministério, se, de repente, dos bancos da Câmara ou da tribuna pública, que importa? alguém se levantasse e dissesse estas sérias palavras:
> - Calem-se, quem quer que vocês sejam, vocês que falam aqui, calem-se! vocês acham que estão na questão, vocês não estão. A questão, aqui está. A justiça, há mal um ano, acaba de retalhar um homem em Pamiers com um canivete; em Dijon, acaba de arrancar a cabeça de uma mulher; em Paris, faz, na barreira Saint-Jacques, execuções inéditas. Essa é a questão. Ocupem-se disso. Vocês podem discutir depois para saber se os botões da guarda nacional devem ser brancos ou amarelos, e se a segurança é mais bela do que a certeza. Senhores do centro, senhores das extremidades, a maior parte do povo está sofrendo! Chamem de república ou de monarquia, o povo sofre, isso é um fato. O povo tem fome, o povo tem frio. A miséria o empurra para o crime ou para o vício, dependendo do sexo. Tenham piedade do povo, a quem a prisão tira seus filhos e o lupanar [bordel] suas filhas. Vocês têm muitos condenados, vocês têm muitas prostitutas. O que essas duas úlceras provam? Que o corpo social tem um vício no sangue. Vocês estão reunidos em consulta à cabeceira do doente; ocupem-se da doença. (Hugo, 1834, p. 24).[51]

Hugo insinua, nas linhas acima, que há um personagem que precisa ser interpretado na cena política moderna, uma vaga a ser preenchida – que ele mesmo assumiria –: aquele que, enquanto a Câmara se perde em discussões infrutíferas e distantes das necessidades reais do povo, ousa interrompê-la e colocar em pauta o verdadeiro problema: a miséria humana. É o que faz a sua voz narrativa na sequência do epílogo, contentando-se, por ora, em armar a cena exclusivamente na ordem do narrado. Conforme José-Luis Diaz (2013, n.p.), o tom enunciativo adotado pelo narrador hugoano é majestoso, mas nunca insiste em sua particularidade, pois isso implicaria afastar-se da comunidade à qual aspira servir. Não busca ser impessoal, mas transpessoal. Nesse sentido, a voz do poeta,

> expressa-se no registro do "nós" em benefício do conjunto dos "homens" reunidos em recintos ideais: não o público, mas o "mundo", ou melhor ainda, a instância coletiva

[51] No original: "Que dirait la Chambre, au milieu des futiles démêlés qui font si souvent colleter le ministère par l'opposition et l'opposition par le ministère, si, tout à coup, des bancs de la Chambre ou de la tribune publique, qu'importe ? quelqu'un se levait et disait ces sérieuses paroles : — Taisez-vous, qui que vous soyez, vous qui parlez ici, taisez-vous ! vous croyez être dans la question, vous n'y êtes pas. La question, la voici. La justice vient, il y a un an à peine, de déchiqueter un homme à Pamiers avec un eustache ; à Dijon, elle vient d'arracher la tête à une femme ; à Paris, elle fait, barrière Saint-Jacques, des exécutions inédites. Ceci est la question. Occupez-vous de ceci. Vous vous querellerez après pour savoir si les boutons de la garde nationale doivent être blancs ou jaunes, et si l'assurance est une plus belle chose que la certitude. Messieurs des centres, messieurs des extrémités, le gros du peuple souffre ! Que vous l'appeliez république ou que vous l'appeliez monarchie, le peuple souffre, ceci est un fait. Le peuple a faim, le peuple a froid. La misère le pousse au crime ou au vice, selon le sexe. Ayez pitié du peuple, à qui le bagne prend ses fils, et le lupanar ses filles. Vous avez trop de forçats, vous avez trop de prostituées. Que prouvent ces deux ulcères ? Que le corps social a un vice dans le sang. Vous voilà réunis en consultation au chevet du malade ; occupez-vous de la maladie" (Hugo, 1834, p. 24). Tradução livre nossa.

> ideal à qual o dramaturgo Hugo deseja se dirigir, falando "às massas do alto do palco [scène]" (Diaz, 2013, n.p.).[52]

Como ressalta Marion Carel (2012, p. 24), "se Hugo se dirige aos deputados, não é para os convencer: é para se mostrar mais brilhante que eles". Há uma divisão nítida de espaços: o poeta-profeta, em sua performance discursiva fervorosa enquanto defensor dos oprimidos, interpela o leitor e o convoca a formar um *nous* com ele, em oposição aos deputados e ministros, que simbolizam o *vous* que precisa ser combatido. Segundo Rancière (1996, p. 52), um sujeito político é um operador que reorganiza as configurações postas na experiência dada. É o que faz Hugo, ao encenar um cenário ideal no qual se confere caráter urgente, na Câmara dos Pares, às questões relacionadas aos sofrimentos do povo. E, mais do que isso, um cenário em que os representantes se reconhecem como os reais culpados pelo número crescente de condenados e prostitutas. O povo tem fome, o povo tem frio, argumenta, e, sem opções, é levado a tomar medidas extremas; logo, são inocentes que estão sendo impiedosamente executados pela "justiça". "*Essa* é a questão" (1834, p. 24, grifo meu), declama a voz narrativa hugoana, mas alguém precisa colocá-la lá: eis a missão que o poeta-político reivindica para si. Hugo propõe, com isso, um novo rearranjo do sensível, ao mesmo tempo em que se inscreve, nessa própria ordem de aparências, como aquele que torna pensável – e realizável – aquilo que, até então, permanecia impensável e impossível.

Em *Claude Gueux*, o dramaturgo Victor Hugo dá forma completa, enfim, ao seu herói mais proeminente: o poeta-profeta que, após ter revolucionado a arte, prepara uma revolução no mundo. Mas esse é só o começo. Porque, escrito o papel, o homem de teatro passará a acreditar, agora, que pode – e deve – interpretá-lo dentro e fora das páginas.

---

[52] No original: "[...] s'exprime dans le registre du « nous » au profit de l'ensemble des « hommes » rassemblés en des enceintes idéales : non pas le public, mais le « monde », ou mieux encore l'instance collective idéale à laquelle Hugo dramaturge veut s'adresser, en parlant « aux masses du haut de la scène»". (Diaz, 2013, n.p.) Tradução livre nossa.

CAPÍTULO II - INTERPRETAR-SE PARA ALÉM DAS PÁGINAS: O POETA-PROFETA NA ASSEMBLEIA NACIONAL

Eu combati e mostrei um pouco o que é um poeta… Esses burgueses hão de compreender, afinal, que as inteligências são tão corajosas quanto suas panças são covardes. (Hugo apud Gallo, 2006b, p. 107).

Victor Hugo [...] passou cinquenta anos a disfarçar como amor do povo o seu amor pela confusão, por toda confusão, com a condição de que ela fosse rítmica. (Daudet apud Benjamin, 1979, p. 792).

Como bem disse José-Luis Diaz (2013, n.p.), na época romântica, não basta apenas se adornar com as plumas de pavão do escritor; é preciso, sobretudo, desempenhar o papel. O autor, após ter estabelecido o seu ideal de escritor – e, ao mesmo tempo, de si mesmo –, a instância nomeada por Diaz de "escritor imaginário", começa a integrar atos e palavras para alcançá-lo[53]. O personagem, já esboçado, reivindica um intérprete. Victor Hugo, em 1848, declarava:

> Todas as questões que interessam ao bem-estar do povo, à dignidade do povo, à educação devida ao povo ocuparam toda a minha vida. Ora, entrem no primeiro gabinete de leitura que encontrarem, **leiam quinze páginas intituladas *Claude Gueux*, que publiquei há quatorze anos, em 1834, e aí verão o que sou para o povo, e o que o povo é para mim**. (Hugo, 2014a, n.p., grifo meu).[54]

O epílogo de *Claude Gueux*, como vimos anteriormente, poderia, é verdade, servir como um prelúdio à sua carreira parlamentar. Em 9 de julho de 1849, em um contexto pós-Revolução de Fevereiro de 1848, que levou à queda da Monarquia de Julho e fundou a Segunda República Francesa, o poeta-profeta sobe à tribuna da Assembleia Nacional, na condição de deputado eleito – o décimo mais votado de Paris, com 117.069 votos (Gallo, 2006b, p. 73) – e declama aquele que se tornaria um dos seus discursos mais célebres: o discurso contra a miséria.

De acordo com Rancière (1996, p. 10), frequentemente, onde se debate e se legisla, há a opinião desencantada de que há pouco a mudar, que as decisões se impõem por si mesmas. Os representantes autorizados se afastariam, sob essa ótica, da política. Em vez disso, aproximam-se do que, no vocabulário do autor, já conhecido por nós, chama-se polícia: a ordem tácita, mas estruturante, do que é tomado como possível, pensável, dizível e fazível dentro de uma sociedade. A polícia não é pensada, aqui, convém ressaltar, como um aparelho do Estado, que se impõe à força, mas como algo muito mais sutil e, na mesma medida, perigoso: trata-se, simplesmente, do que é convencionado, em comunidade, como natural, legítimo, até mesmo

[53] *Actes et Paroles*, não por acaso, é justamente o título que dá nome ao compêndio que Victor Hugo faz de seus discursos e atos públicos, com volumes a serem publicados entre 1875 e 1876. Com isso, a sua trajetória política é ficcionalizada e se torna, assim, indissociável de seu projeto estético.

[54] No original: "Toutes les questions qui intéressent le bien-être du peuple, la dignité du peuple, l'éducation due au peuple, ont occupé ma vie entière. Tenez, entrez dans le premier cabinet de lecture venu, lisez quinze pages intitulées Claude Gueux, que je publiais il y a quatorze ans, en 1834, et vous y verrez ce que je suis pour le peuple, et ce que le peuple est pour moi" (Hugo, 2014a, n.p.). Tradução livre nossa.

óbvio. Parte-se do pressuposto de que os modos de existência já dados, por mais desiguais e limitados que sejam, são os únicos possíveis. Nesse sentido, o contorno que se dá para a questão da miséria é previsível: a sua existência é inevitável, sim, é um problema, mas o que se poderia fazer, afinal? É assim que é, que sempre foi. Logo, continuará sendo. Certo?

Victor Hugo diria que não: ao discursar na Assembleia Nacional, não se desfez, em nada, de sua cosmética romântica e, já tendo tornado político o seu projeto estético, chocaria, agora, com o caráter estético de seu projeto político:

> Eu não sou, senhores, um daqueles que acreditam que podemos eliminar o sofrimento neste mundo, o sofrimento é uma lei divina, mas eu **sou um daqueles que pensam e afirmam que podemos destruir a miséri**a. **(Reclamações. — Negações violentas à direita.)**
> **Reparem bem, senhores, não estou dizendo diminuir, atenuar, limitar, circunscrever, eu digo destruir. (Novos sussurros à direita.)**
> A miséria é uma doença do corpo social como a lepra era uma doença do corpo humano; a miséria pode desaparecer como a lepra desapareceu. (Sim! Sim! à esquerda.)
> **Destruir a miséria! Sim, isto é possível. Legisladores e governantes devem pensar sobre isso sem cessar; porque, em matéria como essa, enquanto o possível não for feito, o dever não está cumprido.** (Sensação universal.)
> A miséria, senhores, abordo aqui o cerne da questão, vocês querem saber onde ela está, a miséria? Vocês desejam saber até onde ela pode ir, até onde ela vai? Eu não digo na Irlanda, não digo na Idade Média; eu digo na França, digo em Paris, e nos tempos em que vivemos. Vocês querem os fatos?
> Há em Paris... (O orador faz uma pausa).[55] (Hugo, 2014a, n.p., grifos meus).[56]

Hugo cria uma nova cena de manifestação para a questão pública da miséria – uma nova ordem de aparências que adquire caráter político na medida em que subverte o senso comum confortável, implícito na lógica policial, na qual se parte do entendimento de que a miséria não é um mal passível de erradicação e, portanto, nada haveria a ser feito pelos governantes. O

[55] Importante salientar as variações nas marcações de reação do público ao discurso. Conforme informado por Jean-Marc Hovasse em correspondência pessoal com a autora, na data de 18 de maio de 2025, há diferenças significativas entre as reações registradas nas primeiras publicações – no *Le Moniteur Universel* (jornal oficial do governo) e no *L'Événement* (jornal fundado por Victor Hugo, com amigos e os filhos), por exemplo – e a versão posteriormente retrabalhada por Victor Hugo para *Actes et Paroles*. Em *Le Moniteur Universel*, a marcação de reação do público que sucede a afirmação hugoana de que se pode destruir a miséria é "mouvement". Em *L'Événement*, o que aparece é "interruption à droite". Isso altera, afinal, o efeito provocado à recepção do texto: o jornal hugoano faz questão de destacar para o leitor que a direita, oposição ao poeta, interrompia-o quando propunha destruir a miséria. Assim, evidenciava-se quem agia em prol e quem agia contra o povo. Em *Actes et Paroles*, montado por Hugo décadas depois, o tom evocado, para distinguir ambas as posturas, seria ainda mais intenso: "Réclamations. — Violentes dénégations à droite".

[56] No original: "Je ne suis pas, messieurs, de ceux qui croient qu'on peut supprimer la souffrance en ce monde, la souffrance est une loi divine, mais je suis de ceux qui pensent et qui affirment qu'on peut détruire la misère. (Réclamations. — Violentes dénégations à droite.) Remarquez-le bien, messieurs, je ne dis pas diminuer, amoindrir, limiter, circonscrire, je dis détruire. (Nouveaux murmures à droite.) La misère est une maladie du corps social comme la lèpre était une maladie du corps humain ; la misère peut disparaître comme la lèpre a disparu. (Oui ! oui ! à gauche.) Détruire la misère ! oui, cela est possible. Les législateurs et les gouvernants doivent y songer sans cesse ; car, en pareille matière, tant que le possible n'est pas fait, le devoir n'est pas rempli. (Sensation universelle.) La misère, messieurs, j'aborde ici le vif de la question, voulez-vous savoir où elle en est, la misère ? Voulez-vous savoir jusqu'où elle peut aller, jusqu'où elle va, je ne dis pas en Irlande, je ne dis pas au Moyen Âge, je dis en France, je dis à Paris, et au temps où nous vivons ? Voulez-vous des faits ? Il y a dans Paris … (L'orateur s'interrompt.)" (Hugo, 2014a, n.p.). Tradução livre nossa.

caráter estético presente no gesto é, também, inegável, porque imaginar outras possibilidades de partilha do sensível, de divisão do comum, de existência, é sempre um exercício marcado pela capacidade fabuladora, criativa, que é própria da esfera da arte, da ficção. O poeta põe em jogo, como ponto de partida, a afirmação contrária ao que se supunha como verdade inabalável: a miséria pode, e deve, ser destruída. A provocação está, com isso, lançada: se assume-se que a miséria pode ser exterminada, os representantes eleitos devem se comprometer com isso e, se não alcançarem a meta, estarão falhando.

Como reforça José-Luis Diaz (2013, n.p.), os gênios, para Hugo, são seres impetuosos, tumultuosos, transgressores de limites, que se opõem aos poetas temperados e amenos e, com maior ênfase, aos "espíritos burgueses". Ironicamente, o que lhes faltaria seria somente a falta, porque estão sempre operando no oposto: no excesso, no transbordamento. Na concepção hugoana, não poderia ser de outra maneira, dada a quantidade de infinito que o gênio possui dentro de si, vivendo na "região da arte suprema" e possuindo, assim, o dever de dar exemplo, agir e escrever por todos (Gallo, 2006b, p. 235). Os gênios extravasam, vão além. E querem carregar a humanidade consigo. Ao levar o seu gênio para a tribuna, não tardou para que Hugo começasse a se afastar do partido da Ordem – mais conservador, de direita –, que, de início, havia apoiado a sua candidatura. "'Cale-se! Não se torne ridículo!'", era a máxima proferida a ele, segundo Max Gallo (2006b, p. 80). Não se esperava, podemos supor, que Victor Hugo fosse louco o bastante para ser Victor Hugo fora das páginas por ele escritas. Em 1849, juntou-se, em definitivo, aos vencidos: "chegara ao estágio final de uma espécie de conversão religiosa, desprendendo-se do que via como a última camada de preconceito maternal e monarquista" (Robb, 2000, p. 128).

Na continuação de seu discurso, Hugo simula um reconhecimento solene dos feitos da Assembleia. Ele enumera, com ares de louvor, os esforços empreendidos para restaurar a ordem e a paz pública após a Revolução de Fevereiro: evoca a coragem diante dos perigos, o cumprimento dos deveres, a salvação da sociedade regular, do governo legal, das instituições, chega mesmo a declarar que os deputados salvaram "a civilização"[57]. Há, aqui, uma coreografia retórica construída com cuidado, como se quisesse, por um instante, ceder à lógica oficial da vitória institucional. Mas então, com a precisão de quem prepara o palco para o colapso da farsa, o homem de teatro – do que viria a ser acusado, em tom pejorativo, pelos colegas

[57] "Em 4 de novembro de 1848, terminou a lei marcial, quando a Assembleia apresentou sua constituição: uma única câmara e um único chefe de Estado com plenos poderes executivos, os dois a serem eleitos por toda a população masculina". (Robb, 2000, p. 269).

deputados, para descredibilizá-lo enquanto sujeito político –, interrompe a enumeração e declara, com o tom inflamado e altivo que lhe é próprio:

> *Vocês* fizeram uma coisa considerável... **E bem, *vocês* não fizeram nada!** (Movimentação.)
> *Vocês* não fizeram nada — eu insisto neste ponto — enquanto a ordem material restaurada não tiver como base a ordem moral consolidada! (Muito bem, muito bem — animada e unânime adesão.)
> ***Vocês* não fizeram nada, tanto que o povo sofre!** ("Bravos" à esquerda.) (Hugo, 2014a, n.p., grifos meus).[58]

Mais uma vez, assim como em *Claude Gueux*, torna-se notável a separação que Hugo promove entre a sua práxis e a de seus colegas. O poeta-profeta se ergue, na cena, como o único representante eleito verdadeiramente preocupado com o povo, que não se deixa circunscrever pelas ideologias dominantes. Por mais que o discurso seja pronunciado na Assembleia Nacional, assume a postura daquele que fala em nome de todos os homens preocupados com o sofrimento universal, dirigindo-se primordialmente não aos deputados – se o faz, é apenas para mostrar, novamente, a distinção entre eles –, mas ao seu público, interlocutor ideal, aquele que compartilharia de suas convicções e ideias de progresso. Isso é possível, em especial, porque embora a publicação oficial de seus discursos e atos públicos, em *Actes et Paroles*, só viesse a acontecer entre 1875 e 1876, Hugo, já em 1848, engajava-se, com Auguste Vacquerie, Paul Meurice e os dois filhos, Charles e François-Victor, na fundação do jornal *L'Événement*, veículo por meio do qual sua voz circularia na praça pública e chegaria às massas, às classes operárias. Como expõe Rancière:

> A política da literatura, **a política da escrita consiste em uma forma de experiência estética baseada na libertação da palavra e na igualdade que se instaura quando qualquer um pode dela se assenhorar**, sem a necessidade de seguir um roteiro ou fórmulas específicas de enunciação. **Trata-se de uma igualdade sensória e expressiva em vez de uma igualdade apenas legal ou econômica.** (Rancière, 2021b, p. 59, grifos meus).

Os enunciados hugoanos, circulando livremente pela sociedade parisiense, tornando-se acessíveis aos mais desfavorecidos, ao proletariado, eram um problema à ordem policial. Os ânimos já estavam exaltados, instáveis, com uma Revolução recente, com as classes operárias insatisfeitas e então aparece Victor Hugo – investido em um cargo que lhe concedia autoridade –, esse parlamentar-poeta, afirmando que a miséria pode ser destruída e que, se medidas não estão sendo tomadas para isso, se essa não é a meta constante que se busca atingir dentro de uma Assembleia, algo de muito errado está acontecendo com os deputados e suas concepções

[58] No original: "Vous avez fait une chose considérable… Eh bien, vous n'avez rien fait ! (Mouvement.) 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 que le peuple souffre ! (Bravos à gauche.)" (Hugo, 2014a, n.p.). Tradução livre nossa.

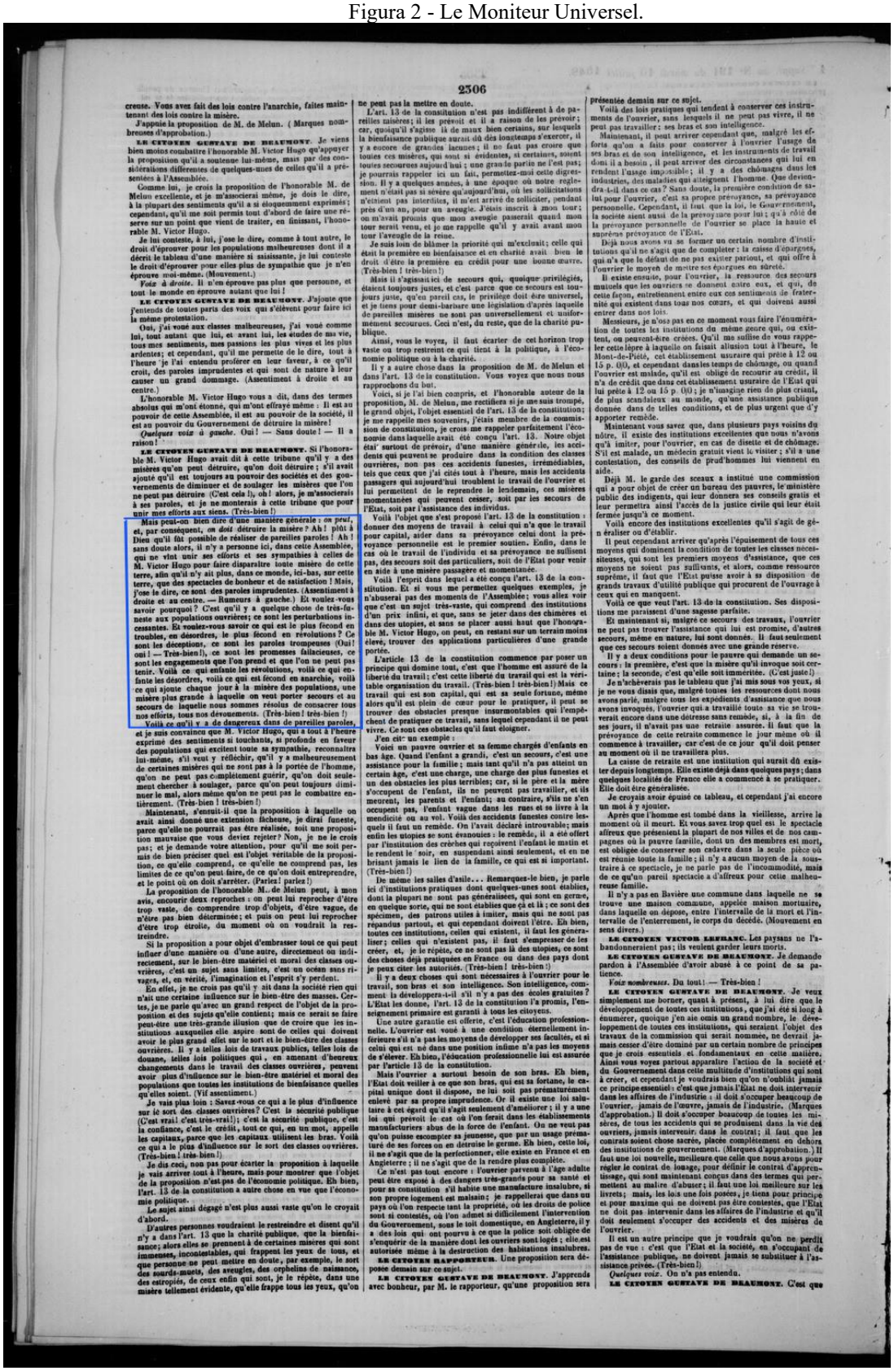
de êxito político. Era um assombro, um mapa para o desastre. Como se ousa prometer um absurdo desses para o povo? Apresentar um novo rearranjo do sensível, uma nova ordem de aparências na qual a questão da miséria é deslocada de seu lugar confortável? Fazer com que as populações, pouco instruídas e já desgostosas, sejam tocadas pela eloquência delirante inerente à estética romântica e passem a fabular, questionar o que se apresenta como o único modo de organização possível do comum? Contribuir para que comecem a cultivar desejos? Onde se vai parar com isso?

Na edição de 10 de julho de 1849 de *Le Moniteur Universel*, o jornal oficial do governo à época, registra-se o que diz o deputado Gustave de Beaumont, que, parecendo preocupado com essas questões, sobe à tribuna, quando Hugo conclui sua fala, e alerta para a periculosidade presente nas palavras hugoanas:

> [...] Mas pode-se dizer, de forma geral: podemos, e, consequentemente, devemos destruir a miséria? Ah! quisera Deus que fosse possível realizar tais palavras! — Ah! sem dúvida então, não há ninguém aqui, nesta Assembleia, que não viesse a unir seus esforços e suas simpatias aos do Sr. Victor Hugo para fazer desaparecer toda a miséria desta terra, para que não haja mais, neste mundo, aqui embaixo, nesta terra, que espetáculos de felicidade e de satisfação!
> Mas, ouso dizer, são palavras imprudentes. (Aprovações à direita e ao centro. — sussurros à esquerda.)
> E vocês querem saber por quê? É que há algo de muito funesto para as populações operárias; são as perturbações incessantes. E querem saber o que é mais fecundo em problemas, em desordens, o que é mais fecundo em revoluções? São as decepções, são as palavras enganosas (Sim! sim! — Muito bom!), são as falsas promessas, são os compromissos que assumimos e que não podemos cumprir. Eis o que dá origem às revoluções, eis o que dá origem às desordens, eis o que é fecundo em anarquia [...]
> Eis o que há de perigoso em palavras como essas. (Le Moniteur Universel, 1849, p. 2306).[59]

[59] No original: “Mais peut-on bien dire d’une manière générale : on peut, et, par conséquent, on doit détruire la misère ? Ah ! plût à Dieu qu’il fût possible de réaliser de pareilles paroles ! Ah ! sans doute alors, il n’y a personne ici, dans cette Assemblée, qui ne vînt unir ses efforts et ses sympathies à celles de M. Victor Hugo pour faire disparaître toute misère de cette terre, afin qu’il n’y ait plus, dans ce monde, ici-bas, sur cette terre, que des spectacles de bonheur et de satisfaction ! Mais, j’ose le dire, ce sont des paroles imprudentes. (Assentiment à droite et au centre. — Rumeurs à gauche.) Et voulez-vous savoir pourquoi ? C’est qu’il y a quelque chose de très-funeste aux populations ouvrières ; ce sont les perturbations incessantes. Et voulez-vous savoir ce qui est le plus fécond en troubles, en désordres, le plus fécond en révolutions ? Ce sont les déceptions, ce sont les paroles trompeuses (Oui ! oui ! — Très-bien!), ce sont les promesses fallacieuses, ce sont les engagements que l’on prend et que l’on ne peut pas tenir. Voilà ce qui enfante les révolutions, voilà ce qui enfante les désordres, voilà ce qui est fécond en anarchie [...] Voilà ce qu’il y a de dangereux dans de pareilles paroles”. (LE MONITEUR UNIVERSEL, 1849, p. 2306). Tradução livre nossa.

Figura 2 - Le Moniteur Universel.



2306

creuse. Vous avez fait des lois contre l'anarchie, faites maintenant des lois contre la misère.

J'appuie la proposition de M. de Melun. (Marques nombreuses d'approbation.)

LE CITOYEN GUSTAVE DE BEAUMONT. Je viens bien moins combattre l'honorable M. Victor Hugo qu'appuyer la proposition qu'il a soutenue lui-même, mais par des considérations différentes de quelques-unes de celles qu'il a présentées à l'Assemblée.

Comme lui, je crois la proposition de l'honorable M. de Melun excellente, et je m'associerai même, je dois le dire, à la plupart des sentiments qu'il a si éloquemment exprimés; cependant, qu'il me soit permis tout d'abord de faire une réserve sur un point que vient de traiter, en finissant, l'honorable M. Victor Hugo.

Je lui conteste, à lui, j'ose le dire, comme à tout autre, le droit d'éprouver pour les populations malheureuses dont il a décrit le tableau d'une manière si saisissante, je lui conteste le droit d'éprouver pour elles plus de sympathie que je n'en éprouve moi-même. (Mouvement.)

Voix à droite. Il n'en éprouve pas plus que personne, et tout le monde en éprouve autant que lui !

LE CITOYEN GUSTAVE DE BEAUMONT. J'ajoute que j'entends de toutes parts des voix qui s'élèvent pour faire ici la même protestation.

Oui, j'ai voué aux classes malheureuses, j'ai voué comme lui, tout autant que lui, et avant lui, les études de ma vie, tous mes sentiments, mes passions les plus vives et les plus ardentes; et cependant, qu'il me permette de le dire, tout à l'heure j'ai entendu proférer en leur faveur, à ce qu'il croit, des paroles imprudentes et qui sont de nature à leur causer un grand dommage. (Assentiment à droite et au centre.)

L'honorable M. Victor Hugo vous a dit, dans des termes absolus qui m'ont étonné, qui m'ont effrayé même : Il est au pouvoir de cette Assemblée, il est au pouvoir de la société, il est au pouvoir du Gouvernement de détruire la misère!

Quelques voix à gauche. Oui ! — Sans doute ! — Il a raison !

LE CITOYEN GUSTAVE DE BEAUMONT. Si l'honorable M. Victor Hugo avait dit à cette tribune qu'il y a des misères qu'on peut détruire, qu'on doit détruire ; s'il avait ajouté qu'il est toujours au pouvoir des sociétés et des gouvernements de diminuer et de soulager les misères que l'on ne peut pas détruire (C'est cela !), oh ! alors, je m'associerais à ses paroles, et je ne monterais à cette tribune que pour unir mes efforts aux siens. (Très-bien !)

Mais peut-on bien dire d'une manière générale : *on peut*, et, par conséquent, *on doit* détruire la misère ? Ah ! plût à Dieu qu'il fût possible de réaliser de pareilles paroles ! Ah ! sans doute alors, il n'y a personne ici, dans cette Assemblée, qui ne vînt unir ses efforts et ses sympathies à celles de M. Victor Hugo pour faire disparaître toute misère de cette terre, afin qu'il n'y ait plus, dans ce monde, ici-bas, sur cette terre, que des spectacles de bonheur et de satisfaction ! Mais, j'ose le dire, ce sont des paroles imprudentes. (Assentiment à droite et au centre. — Rumeurs à gauche.) Et voulez-vous savoir pourquoi ? C'est qu'il y a quelque chose de très-funeste aux populations ouvrières; ce sont les perturbations incessantes. Et voulez-vous savoir ce qui est le plus fécond en troubles, en désordres, le plus fécond en révolutions ? Ce sont les déceptions, ce sont les paroles trompeuses (Oui ! oui ! — Très-bien !), ce sont les promesses fallacieuses, ce sont les engagements que l'on prend et que l'on ne peut pas tenir. Voilà ce qui enfante les révolutions, voilà ce qui enfante les désordres, voilà ce qui est fécond en anarchie, voilà ce qui ajoute chaque jour à la misère des populations, une misère plus grande à laquelle on veut porter secours et au secours de laquelle nous sommes résolus de consacrer tous nos efforts, tous nos dévouements. (Très-bien ! très-bien !)

Voilà ce qu'il y a de dangereux dans de pareilles paroles, et je suis convaincu que M. Victor Hugo, qui a tout à l'heure exprimé des sentiments si touchants, si profonds en faveur des populations qui excitent toute sa sympathie, reconnaîtra lui-même, s'il veut y réfléchir, qu'il y a malheureusement de certaines misères qui ne sont pas à la portée de l'homme, qu'on ne peut pas complétement guérir, qu'on doit seulement chercher à soulager, parce qu'on peut toujours diminuer le mal, alors même qu'on ne peut pas le combattre entièrement. (Très-bien ! très-bien !)

Maintenant, s'ensuit-il que la proposition à laquelle on avait ainsi donné une extension fâcheuse, je dirai funeste, parce qu'elle ne pourrait pas être réalisée, soit une proposition mauvaise que vous deviez rejeter ? Non, je ne le crois pas; et je demande votre attention, pour qu'il me soit permis de bien préciser quel est l'objet véritable de la proposition, ce qu'elle comprend, ce qu'elle ne comprend pas, les limites de ce qu'on peut faire, de ce qu'on doit entreprendre, et le point où on doit s'arrêter. (Parlez ! parlez !)

La proposition de l'honorable M. de Melun peut, à mon avis, encourir deux reproches : on peut lui reprocher d'être trop vaste, de comprendre trop d'objets, d'être vague, de n'être pas bien déterminée; et puis on peut lui reprocher d'être trop étroite, du moment où on voudrait la restreindre.

Si la proposition a pour objet d'embrasser tout ce qui peut influer d'une manière ou d'une autre, directement ou indirectement, sur le bien-être matériel et moral des classes ouvrières, c'est un sujet sans limites, c'est un océan sans rivages, et, en vérité, l'imagination et l'esprit s'y perdent.

En effet, je ne crois pas qu'il y ait dans la société rien qui n'ait une certaine influence sur le bien-être des masses. Certes, je ne parle qu'avec un grand respect de l'objet de la proposition et des sujets qu'elle contient; mais ce serait se faire peut-être une très-grande illusion que de croire que les institutions auxquelles elle aspire sont de celles qui doivent avoir le plus grand effet sur le sort et le bien-être des classes ouvrières. Il y a telles lois de travaux publics, telles lois de douane, telles lois politiques qui, en amenant d'heureux changements dans le travail des classes ouvrières, peuvent avoir plus d'influence sur le bien-être matériel et moral des populations que toutes les institutions de bienfaisance quelles qu'elles soient. (Vif assentiment.)

Je vais plus loin : Savez-vous ce qui a le plus d'influence sur le sort des classes ouvrières? C'est la sécurité publique (C'est vrai ! c'est très-vrai !) ; c'est la sécurité publique, c'est la confiance, c'est le crédit, tout ce qui, en un mot, appelle les capitaux, parce que les capitaux utilisent les bras. Voilà ce qui a le plus d'influence sur le sort des classes ouvrières. (Très-bien ! très-bien !)

Je dis ceci, non pas pour écarter la proposition à laquelle je vais arriver tout à l'heure, mais pour montrer que l'objet de la proposition n'est pas de l'économie politique. Eh bien, l'art. 13 de la constitution a autre chose en vue que l'économie politique.

Le sujet ainsi dégagé n'est plus aussi vaste qu'on le croyait d'abord.

D'autres personnes voudraient le restreindre et disent qu'il n'y a dans l'art. 13 que la charité publique, que la bienfaisance; alors elles se prennent à de certaines misères qui sont immenses, incontestables, qui frappent les yeux de tous, et que personne ne peut mettre en doute, par exemple, le sort des sourds-muets, des aveugles, des orphelins de naissance, des estropiés, de ceux enfin qui sont, je le répète, dans une misère tellement évidente, qu'elle frappe tous les yeux, qu'on ne peut pas la mettre en doute.

L'art. 13 de la constitution n'est pas indifférent à de pareilles misères; il les prévoit et il a raison de les prévoir : car, quoiqu'il s'agisse là de maux bien certains, sur lesquels la bienfaisance publique aurait dû dès longtemps s'exercer, il y a encore de grandes lacunes ; il ne faut pas croire que toutes ces misères, qui sont si évidentes, si certaines, aient toutes secours aujourd'hui ; une grande partie ne l'est pas; je pourrais rappeler ici un fait, permettez-moi cette digression. Il y a quelques années, à une époque où notre règlement n'était pas si sévère qu'aujourd'hui, où les sollicitations n'étaient pas interdites, il m'est arrivé de solliciter, pendant près d'un an, pour un aveugle. J'étais inscrit à mon tour; on m'avait promis que mon aveugle passerait quand mon tour serait venu, et je me rappelle qu'il y avait avant mon tour l'aveugle de la reine.

Je suis loin de blâmer la priorité qui m'excluait; celle qui était la première en bienfaisance et en charité avait bien le droit d'être la première en crédit pour une bonne œuvre. (Très-bien ! très-bien !)

Mais il s'agissait ici de secours qui, quoique privilégiés, étaient toujours justes, et c'est parce que ce secours est toujours juste, qu'en pareil cas, le privilége doit être universel, et je tiens pour demi-barbare une législation d'après laquelle de pareilles misères ne sont pas universellement et uniformément secourues. Ceci n'est, du reste, que de la charité publique.

Ainsi, vous le voyez, il faut écarter de cet horizon trop vaste ou trop restreint ce qui tient à la politique, à l'économie politique ou à la charité.

Il y a autre chose dans la proposition de M. de Melun et dans l'art. 13 de la constitution. Vous voyez que nous nous rapprochons du but.

Voici, si je l'ai bien compris, et l'honorable auteur de la proposition, M. de Melun, me rectifiera si je me suis trompé, le grand objet, l'objet essentiel de l'art. 13 de la constitution; je me rappelle mes souvenirs, j'étais membre de la commission de constitution, je crois me rappeler parfaitement l'économie dans laquelle avait été conçu l'art. 13. Notre objet était surtout de prévoir, d'une manière générale, les accidents qui peuvent se produire dans la condition des classes ouvrières, non pas ces accidents funestes, irrémédiables, tels que ceux que j'ai cités tout à l'heure, mais les accidents passagers qui aujourd'hui troublent le travail de l'ouvrier et lui permettent de le reprendre le lendemain, ces misères momentanées qui peuvent cesser, soit par les secours de l'État, soit par l'assistance des individus.

Voilà l'objet que s'est proposé l'art. 13 de la constitution : donner des moyens de travail à celui qui n'a que le travail pour capital, aider dans sa prévoyance celui dont la prévoyance personnelle est le premier soutien. Enfin, dans le cas où le travail de l'individu et sa prévoyance ne suffisent pas, des secours soit des particuliers, soit de l'État pour venir en aide à une misère passagère et momentanée.

Voilà l'esprit dans lequel a été conçu l'art. 13 de la constitution. Et si vous me permettez quelques exemples, je n'abuserai pas des moments de l'Assemblée; vous aliez voir que c'est un sujet très-vaste, qui comprend des institutions d'un prix infini, et que, sans se jeter dans des chimères et dans des utopies, et sans se placer aussi haut que l'honorable M. Victor Hugo, on peut, en restant sur un terrain moins élevé, trouver des applications particulières d'une grande portée.

L'article 13 de la constitution commence par poser un principe qui domine tout, c'est que l'homme est assuré de la liberté du travail; c'est cette liberté du travail qui est la véritable organisation du travail. (Très-bien ! très-bien !) Mais ce travail qui est son capital, qui est sa seule fortune, même alors qu'il est plein de cœur pour le pratiquer, il peut se trouver des obstacles presque insurmontables qui l'empêchent de pratiquer ce travail, sans lequel cependant il ne peut vivre. Ce sont ces obstacles qu'il faut éloigner.

J'en cite un exemple :

Voici un pauvre ouvrier et sa femme chargés d'enfants en bas âge. Quand l'enfant a grandi, c'est un secours, c'est une assistance pour la famille ; mais tant qu'il n'a pas atteint un certain âge, c'est une charge, une charge des plus funestes et un des obstacles les plus terribles; car, si le père et la mère s'occupent de l'enfant, ils ne peuvent pas travailler, et ils meurent, les parents et l'enfant; au contraire, s'ils ne s'en occupent pas, l'enfant vague dans les rues et se livre à la mendicité ou au vol. Voilà des accidents funestes contre lesquels il faut un remède. On l'avait déclaré introuvable; mais enfin les utopies se sont évanouies : le remède, il a été offert par l'institution des crèches qui reçoivent l'enfant le matin et le rendent le soir, en suspendant ainsi seulement, et en ne brisant jamais le lien de la famille, ce qui est si important. (Très-bien !)

De même les salles d'asile... Remarquez-le bien, je parle ici d'institutions pratiques dont quelques-unes sont établies, dont la plupart ne sont pas généralisées, qui sont en germe, en quelque sorte, qui ne sont établies que çà et là ; ce sont des spécimen, des patrons utiles à imiter, mais qui ne sont pas répandus partout, et qui cependant doivent l'être. Eh bien, toutes ces institutions, celles qui existent, il faut les généraliser; celles qui n'existent pas, il faut s'empresser de les créer, et, je le répète, ce ne sont pas là des utopies, ce sont des choses déjà pratiquées en France ou dans des pays dont je peux citer les autorités. (Très-bien ! très-bien !)

Il y a deux choses qui sont nécessaires à l'ouvrier pour le travail, son bras et son intelligence. Son intelligence, comment la développera-t-il s'il n'y a pas des écoles gratuites ? L'État les donne, l'art. 13 de la constitution l'a promis, l'enseignement primaire est garanti à tous les citoyens.

Une autre garantie est offerte, c'est l'éducation professionnelle. L'ouvrier est voué à une condition éternellement inférieure s'il n'a pas les moyens de développer ses facultés, et si celui qui est né dans une position infime n'a pas les moyens de s'élever. Eh bien, l'éducation professionnelle lui est assurée par l'article 13 de la constitution.

Mais l'ouvrier a surtout besoin de son bras. Eh bien, l'État doit veiller à ce que son bras, qui est sa fortune, le capital unique dont il dispose, ne lui soit pas prématurément enlevé par sa propre imprudence. Or il existe une loi salutaire à cet égard qu'il s'agit seulement d'améliorer ; il y a une loi qui prévoit le cas où l'on ferait dans les établissements manufacturiers abus de la force de l'enfant. On ne veut pas qu'on puisse escompter sa jeunesse, que par un usage prématuré de ses forces on en détruise le germe. Eh bien, cette loi, il ne s'agit que de la perfectionner, elle existe en France et en Angleterre ; il ne s'agit que de la rendre plus complète.

Ce n'est pas tout encore : l'ouvrier parvenu à l'âge adulte peut être exposé à des dangers très-grands pour sa santé et pour sa constitution s'il habite une manufacture insalubre, si son propre logement est malsain; je rappellerai que dans un pays où l'on respecte tant la propriété, où les droits de police sont si contestés, où l'on admet si difficilement l'intervention du Gouvernement, sous le toit domestique, en Angleterre, il y a des lois qui ont pourvu à ce que la police soit obligée de s'enquérir de la manière dont les ouvriers sont logés ; elle est autorisée même à la destruction des habitations insalubres.

LE CITOYEN RAPPORTEUR. Une proposition sera déposée demain sur ce sujet.

LE CITOYEN GUSTAVE DE BEAUMONT. J'apprends avec bonheur, par M. le rapporteur, qu'une proposition sera présentée demain sur ce sujet.

Voilà des lois pratiques qui tendent à conserver ces instruments de l'ouvrier, sans lesquels il ne peut pas vivre, il ne peut pas travailler : ses bras et son intelligence.

Maintenant, il peut arriver cependant que, malgré les efforts qu'on a faits pour conserver à l'ouvrier l'usage de ses bras et de son intelligence, et les instruments de travail dont il a besoin, il peut arriver des circonstances qui lui en rendent l'usage impossible; il y a des chômages dans les industries, des maladies qui atteignent l'homme. Que deviendra-t-il dans ce cas? Sans doute, la première condition de salut pour l'ouvrier, c'est sa propre prévoyance, sa prévoyance personnelle. Cependant, il faut que la loi, le Gouvernement, la société aient aussi de la prévoyance pour lui ; qu'à côté de la prévoyance personnelle de l'ouvrier se place la haute et suprême prévoyance de l'État.

Déjà nous avons vu se former un certain nombre d'institutions qu'il ne s'agit que de compléter : la caisse d'épargnes, qui n'a que le défaut de ne pas exister partout, et qui offre à l'ouvrier le moyen de mettre ses épargnes en sûreté.

Il existe ensuite, pour l'ouvrier, la ressource des secours mutuels que les ouvriers se donnent entre eux, et qui, de cette façon, entretiennent entre eux ces sentiments de fraternité qui existent dans tous nos cœurs, et qui doivent aussi entrer dans nos lois.

Messieurs, je n'ose pas en ce moment vous faire l'énumération de toutes les institutions du même genre qui, on existent, ou peuvent-être créées. Qu'il me suffise de vous rappeler cette légère à laquelle on faisait allusion tout à l'heure, le Mont-de-Piété, cet établissement usuraire qui prête à 12 ou 15 p. 0/0, et cependant dans les temps de chômage, ou quand l'ouvrier est malade, qu'il est obligé de recourir au crédit, il n'a de crédit que dans cet établissement usuraire de l'État qui lui prête à 12 ou 15 p. 0/0 ; je n'imagine rien de plus criant, de plus scandaleux au monde, qu'une assistance publique donnée dans de telles conditions, et de plus urgent que d'y apporter remède.

Maintenant vous savez que, dans plusieurs pays voisins du nôtre, il existe des institutions excellentes que nous n'avons qu'à imiter, pour l'ouvrier, en cas de disette et de chômage. S'il est malade, un médecin gratuit vient le visiter ; s'il a une contestation, des conseils de prud'hommes lui viennent en aide.

Déjà M. le garde des sceaux a institué une commission qui a pour objet de créer un bureau des pauvres, le ministère public des indigents, qui leur donnera ses conseils gratis et leur permettra ainsi l'accès de la justice civile qui leur était fermée jusqu'à ce moment.

Voilà encore des institutions excellentes qu'il s'agit de gén éraliser ou d'établir.

Il peut cependant arriver qu'après l'épuisement de tous ces moyens qui dominent la condition de toutes les classes nécessiteuses, qui sont les premiers moyens d'assistance, que ces moyens ne soient pas suffisants, et alors, comme ressource suprême, il faut que l'État puisse avoir à sa disposition de grands travaux d'utilité publique qui procurent de l'ouvrage à ceux qui en manquent.

Voilà ce que veut l'art. 13 de la constitution. Ses dispositions me paraissent d'une sagesse parfaite.

Et maintenant si, malgré ce secours des travaux, l'ouvrier ne peut pas trouver l'assistance qui lui est promise, d'autres secours, même en nature, lui sont donnés. Il faut seulement que ces secours soient donnés avec une grande réserve.

Il y a deux conditions pour le pauvre qui demande un secours : la première, c'est que la misère qu'il invoque soit certaine ; la seconde, c'est qu'elle soit irrémédiable. (C'est juste !)

Je n'achèverais pas le tableau que j'ai mis sous vos yeux, si je ne vous disais que, malgré toutes les ressources dont nous avons parlé, malgré tous les expédients d'assistance que nous avons invoqués, l'ouvrier qui a travaillé toute sa vie se trouverait encore dans une détresse sans remède, si, à la fin de ses jours, il n'avait pas une retraite assurée. Il faut que la prévoyance de cette retraite commence le jour même où il commence à travailler, car c'est de ce jour qu'il doit penser au moment où il ne travaillera plus.

La caisse de retraite est une institution qui aurait dû exister depuis longtemps. Elle existe déjà dans quelques pays ; dans quelques localités de France elle a commencé à se pratiquer. Elle doit être généralisée.

Je croyais avoir épuisé ce tableau, et cependant j'ai encore un mot à y ajouter.

Après que l'homme est tombé dans la vieillesse, arrive le moment où il meurt. Et vous savez trop quel est le spectacle affreux que présentent la plupart de nos villes et de nos campagnes où la pauvre famille, dont un des membres est mort, est obligée de conserver son cadavre dans la seule pièce où est réunie toute la famille ; il n'y a aucun moyen de la soustraire à ce spectacle, je ne parle pas de l'incommodité, mais de ce qu'un pareil spectacle a d'affreux pour cette malheureuse famille.

Il n'y a pas en Bavière une commune dans laquelle ne se trouve une maison commune, appelée maison mortuaire, dans laquelle on dépose, entre l'intervalle de la mort et l'intervalle de l'enterrement, le corps du décédé. (Mouvement en sens divers.)

LE CITOYEN VICTOR LEFRANC. Les paysans ne l'abandonneraient pas; ils veulent garder leurs morts.

LE CITOYEN GUSTAVE DE BEAUMONT. Je demande pardon à l'Assemblée d'avoir abusé à ce point de sa patience.

Voix nombreuses. Du tout ! — Très-bien !

LE CITOYEN GUSTAVE DE BEAUMONT. Je veux simplement me borner, quant à présent, à lui dire que le développement de toutes ces institutions, que j'ai été si long à énumérer, quoique j'en aie omis un grand nombre, le développement de toutes ces institutions, qui seraient l'objet des travaux de la commission qui serait nommée, ne devrait jamais cesser d'être dominé par un certain nombre de principes que je crois essentiels et fondamentaux en cette matière. Ainsi vous voyez partout apparaître l'action de la société et du Gouvernement dans cette multitude d'institutions qui sont à créer, et cependant je voudrais bien qu'on n'oubliât jamais ce principe essentiel : c'est que jamais l'État ne doit intervenir dans les affaires de l'industrie ; il doit s'occuper beaucoup de l'ouvrier, jamais de l'œuvre, jamais de l'industrie. (Marques d'approbation.) Il doit s'occuper beaucoup de toutes les misères, de tous les accidents qui se produisent dans la vie des ouvriers, jamais intervenir dans le contrat; il faut que les contrats soient chose sacrée, placée complétement en dehors des institutions de gouvernement. (Marques d'approbation.) Il faut une loi nouvelle, meilleure que celle que nous avons pour régler le contrat de louage, pour définir le contrat d'apprentissage, qui sont maintenant conçus dans des termes qui permettent au maître d'abuser ; il faut une loi meilleure sur les livrets; mais, les lois une fois posées, je tiens pour principe et pour maxime qui ne doivent pas être contestés, que l'État ne doit pas intervenir dans les affaires de l'industrie et qu'il doit seulement s'occuper des accidents et des misères de l'ouvrier.

Il est un autre principe que je voudrais qu'on ne perdît pas de vue : c'est que l'État et la société, en s'occupant de l'assistance publique, ne doivent jamais se substituer à l'assistance privée. (Très-bien !)

Quelques voix. On n'a pas entendu.

LE CITOYEN GUSTAVE DE BEAUMONT. C'est que

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fonte: Gallica. Bibliothèque Nationale de France.

Em discursos como os de Hugo, para o deputado, estaria o cerne do que causa as revoluções, as desordens em uma sociedade. Deus, a providência, a lei divina, aquilo que está acima das vontades do homem, simplesmente não quis que fosse possível destruir a miséria. Como o senhor Victor Hugo ousa, então, prometer o impossível? É um compromisso que não se pode cumprir e, quando o povo perceber isso – porque ele há de perceber, já que não se pode esperar dos deputados que façam milagres –, ficará frustrado, furioso, sentindo-se traído e começará, consequentemente, a se revoltar. Passará, assim, a exigir aquilo que foi prometido, que foi colocado como alcançável e culpabilizará os governantes por não fazê-lo. Nisso é que resultará a insensatez hugoana! Se não forem feitas promessas, entretanto, nenhuma decepção ocorrerá. E é dessa forma que se mantém a ordem.

Na crítica de Beaumont, podemos dizer que há, afinal, um reconhecimento inegável do que seria a política da literatura. Segundo Rancière (2021b, p. 58, grifos meus), a importância da escrita e da leitura está principalmente em sua associação a outro regime sensível: "**o arroubo, a urgência apaixonada, o sentimento de afetação coletiva** que conecta o sujeito a uma comunidade mais ampla de atos de pensamento e criação, **de palavra e de escuta que se chamam e se respondem**". É justamente porque não ficariam restritos à Assembleia que os discursos de Victor Hugo se tornam tão preocupantes: pela possibilidade de, por meio da circulação escrita, via imprensa, alcançarem os sujeitos e exercerem, assim, efeitos sobre as suas subjetividades. O medo era, enfim, que os enunciados hugoanos falassem – àqueles que não estão dentro da esfera legislativa, que estão à margem – e fossem acolhidos e respondidos.

O que acontecia nas sessões da Assembleia era transcrito e divulgado, oficialmente, por meio do *Le Moniteur Universel*, mas o poeta-profeta não se contentaria com a moldura burocrática, institucional. Compreendendo que "**o acontecimento não é algo dado. O que faz o acontecimento é a cena** [...] o acontecimento é algo que é construído na relação entre duas formas de modelagem do acontecimento: aquela dos acontecimentos sensíveis e aquela das palavras que lhe conferem um espaço de manifestação" (Rancière, 2021b, p. 219, grifo meu), na edição de 10 de julho de 1849 de *L'Événement*, Hugo[60] montaria a sua cena sobre o que havia ocorrido no dia anterior. O movimento é, como sempre, duplo: de um lado, a questão da miséria em evidência e, do outro, em destaque aquele que teve coragem de levantar a voz, pelo povo, contra todas as más vontades dominantes: ele.

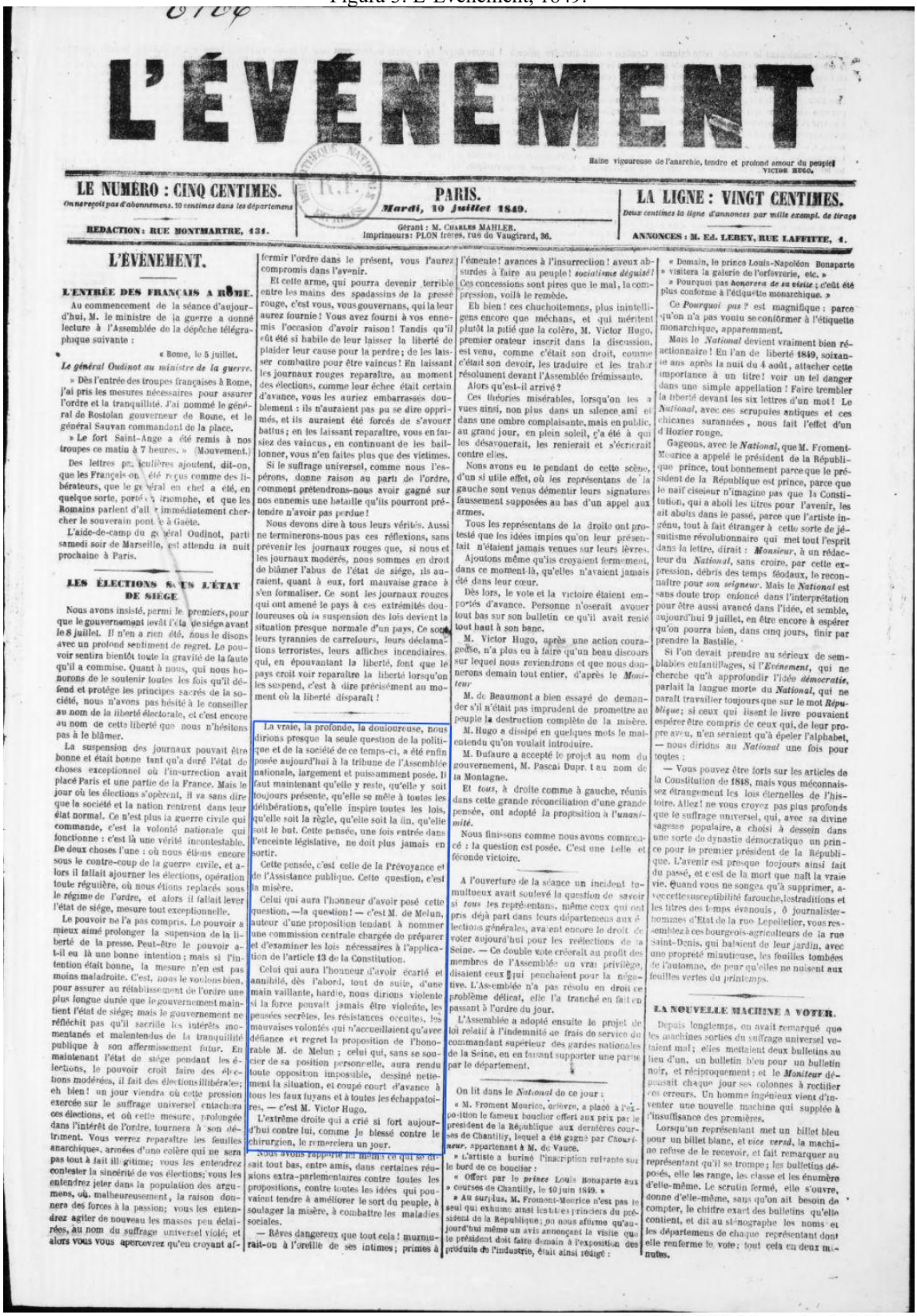
> **A verdadeira, a profunda, a dolorosa, nós diríamos quase a única questão da política e da sociedade deste tempo, foi finalmente posta hoje na tribuna da Assembleia Nacional, ampla e poderosamente posta.** É preciso agora que ela ali permaneça, que ela esteja sempre presente, que ela se misture a todas as deliberações,

[60] O texto não é assinado, mas fala um perfeito hugoês.

> que ela inspire todas as leis, que ela seja a regra, que ela seja o fim, que ela seja o objetivo.
> Esta ideia, uma vez que tenha entrado na câmara legislativa, não deve jamais sair dela. Esta ideia é a da Previdência e da Assistência Pública. **Essa questão é a miséria.** Aquele que terá a honra de ter posto esta questão, — a questão! — é o Sr. de Melun, autor de uma proposta tendente a nomear uma comissão central encarregada de preparar e enumerar as leis necessárias à aplicação do artigo 13 da Constituição.
> **Aquele que terá tido a honra de afastar, desde o início, logo de imediato, com mão valente, ousada — diríamos violenta, se a força pudesse alguma vez ser violência — as ideias secretas, as resistências ocultas, as más vontades que recebiam com desconfiança e desgosto a proposta do honrado Sr. de Melun; aquele que, sem se preocupar com a sua posição pessoal, tornou toda oposição impossível, delineou claramente a situação e cortou de antemão todos os subterfúgios e evasivas — esse é o Sr. Victor Hugo.** A extrema direita, que hoje gritou tão alto contra ele, como o ferido contra o cirurgião, um dia lhe agradecerá. (L'événement, 1849, n.p., grifos meus).[61]

[61] No original: "La vraie, la profonde, la douloureuse, nous dirions presque la seule question de la politique et de la société de ce temps-ci, a été enfin posée aujourd'hui à la tribune de l'Assemblée nationale, largement et puissamment posée. Il faut maintenant qu'elle y reste, qu'elle y soit toujours présente, qu'elle se mêle à toutes les délibérations, qu'elle inspire toutes les lois, qu'elle soit la règle, qu'elle soit la fin, qu'elle soit le but. Cette pensée, une fois entrée dans l'enceinte législative, ne doit plus jamais en sortir.
Cette pensée, c'est celle de la Prévoyance et de l'Assistance publique. Cette question, c'est la misère.
Celui qui aura l'honneur d'avoir posé cette question, — la question ! — c'est M. de Melun, auteur d'une proposition tendant à nommer une commission centrale chargée de préparer et d'énumérer les lois nécessaires à l'application de l'article 13 de la Constitution.
Celui qui aura l'honneur d'avoir écarté amitiés, dès l'abord, tout de suite, d'une main vaillante, hardie, nous dirions violente si la force pouvait jamais être violence, les pensées secrètes, les résistances occultes, les mauvaises volontés qui n'accueillaient qu'avec défiance et regret la proposition de l'honorable M. de Melun ; celui qui, sans se soucier de sa position personnelle, aura rendu toute opposition impossible, dessiné nettement la situation, et coupé court d'avance à tous les faux fuyants et à toutes les échappatoires, — c'est M. Victor Hugo.
L'extrême droite qui a crié si fort aujourd'hui contre lui, comme le blessé contre le chirurgien, le remerciera un jour". (L'ÉVÉNEMENT, 1849, n.p., grifos meus). Tradução livre nossa.

Figura 3: L'Événement, 1849.



L'ÉVÉNEMENT

Haine vigoureuse de l'anarchie, tendre et profond amour du peuple
VICTOR HUGO.

LE NUMÉRO : CINQ CENTIMES.
On ne reçoit pas d'abonnements. 10 centimes dans les départements

PARIS.
Mardi, 10 juillet 1849.

LA LIGNE : VINGT CENTIMES.
Deux centimes la ligne d'annonces par mille exempl. de tirage

RÉDACTION : RUE MONTMARTRE, 131.

Gérant : M. CHARLES MAHLER.
Imprimeurs : PLON frères, rue de Vaugirard, 36.

ANNONCES : M. Ed. LEBEY, RUE LAFFITTE, 1.

L'ÉVÉNEMENT.

L'ENTRÉE DES FRANÇAIS A ROME.

Au commencement de la séance d'aujourd'hui, M. le ministre de la guerre a donné lecture à l'Assemblée de la dépêche télégraphique suivante :

« Rome, le 5 juillet.

Le général Oudinot au ministre de la guerre.

» Dès l'entrée des troupes françaises à Rome, j'ai pris les mesures nécessaires pour assurer l'ordre et la tranquillité. J'ai nommé le général de Rostolan gouverneur de Rome, et le général Sauvan commandant de la place.

» Le fort Saint-Ange a été remis à nos troupes ce matin à 7 heures. » (Mouvement.)

Des lettres particulières ajoutent, dit-on, que les Français ont été reçus comme des libérateurs, que le général en chef a été, en quelque sorte, porté en triomphe, et que les Romains parlent d'aller immédiatement chercher le souverain pontife à Gaëte.

L'aide-de-camp du général Oudinot, parti samedi soir de Marseille, est attendu la nuit prochaine à Paris.

LES ÉLECTIONS SOUS L'ÉTAT DE SIÉGE.

Nous avons insisté, parmi les premiers, pour que le gouvernement levât l'état de siége avant le 8 juillet. Il n'en a rien été, nous le disons avec un profond sentiment de regret. Le pouvoir sentira bientôt toute la gravité de la faute qu'il a commise. Quant à nous, qui nous honorons de le soutenir toutes les fois qu'il défend et protége les principes sacrés de la société, nous n'avons pas hésité à le conseiller au nom de la liberté électorale, et c'est encore au nom de cette liberté que nous n'hésitons pas à le blâmer.

La suspension des journaux pouvait être bonne et était bonne tant qu'a duré l'état de choses exceptionnel où l'insurrection avait placé Paris et une partie de la France. Mais le jour où les élections s'opèrent, il va sans dire que la société et la nation rentrent dans leur état normal. Ce n'est plus la guerre civile qui commande, c'est la volonté nationale qui fonctionne : c'est là une vérité incontestable. De deux choses l'une : ou nous étions encore sous le contre-coup de la guerre civile, et alors il fallait ajourner les élections, opération toute régulière, où nous étions replacés sous le régime de l'ordre, et alors il fallait lever l'état de siége, mesure tout exceptionnelle.

Le pouvoir ne l'a pas compris. Le pouvoir a mieux aimé prolonger la supension de la liberté de la presse. Peut-être le pouvoir a-t-il eu là une bonne intention ; mais si l'intention était bonne, la mesure n'en est pas moins maladroite. C'est, nous le voulons bien, pour assurer au rétablissement de l'ordre une plus longue durée que le gouvernement maintient l'état de siége; mais le gouvernement ne réfléchit pas qu'il sacrifie les intérêts momentanés et malentendus de la tranquillité publique à son affermissement futur. En maintenant l'état de siége pendant les élections, le pouvoir croit faire des élections modérées, il fait des élections illibérales; eh bien! un jour viendra où cette pression exercée sur le suffrage universel entachera ces élections, et où cette mesure, prolongée dans l'intérêt de l'ordre, tournera à son détriment. Vous verrez reparaître les feuilles anarchiques, armées d'une colère qui ne sera pas tout à fait illégitime; vous les entendrez contester la sincérité de vos élections; vous les entendrez jeter dans la population des arguments, où, malheureusement, la raison donnera des forces à la passion; vous les entendrez agiter de nouveau les masses peu éclairées, au nom du suffrage universel violé; et alors vous vous apercevrez qu'en croyant affermir l'ordre dans le présent, vous l'aurez compromis dans l'avenir.

Et cette arme, qui pourra devenir terrible entre les mains des spadassins de la presse rouge, c'est vous, vous gouvernans, qui la leur aurez fournie ! Vous avez fourni à vos ennemis l'occasion d'avoir raison ! Tandis qu'il eût été si habile de leur laisser la liberté de plaider leur cause pour la perdre ; de les laisser combattre pour être vaincus ! En laissant les journaux rouges reparaître, au moment des élections, comme leur échec était certain d'avance, vous les auriez embarrassés doublement : ils n'auraient pas pu se dire opprimés, et ils auraient été forcés de s'avouer battus ; en les laissant reparaître, vous en faisiez des vaincus, en continuant de les bâillonner, vous n'en faites plus que des victimes.

Si le suffrage universel, comme nous l'espérons, donne raison au parti de l'ordre, comment prétendrons-nous avoir gagné sur nos ennemis une bataille qu'ils pourront prétendre n'avoir pas perdue !

Nous devons dire à tous leurs vérités. Aussi ne terminerons-nous pas ces réflexions, sans prévenir les journaux rouges que, si nous et les journaux modérés, nous sommes en droit de blâmer l'abus de l'état de siége, ils auraient, quant à eux, fort mauvaise grâce à s'en formaliser. Ce sont les journaux rouges qui ont amené le pays à ces extrémités douloureuses où la suspension des lois devient la situation presque normale d'un pays. Ce sont leurs tyrannies de carrefours, leurs déclamations terroristes, leurs affiches incendiaires, qui, en épouvantant la liberté, font que le pays croit voir reparaître la liberté lorsqu'on les suspend, c'est à dire précisément au moment où la liberté disparaît !

La vraie, la profonde, la douloureuse, nous dirions presque la seule question de la politique et de la société de ce temps-ci, a été enfin posée aujourd'hui à la tribune de l'Assemblée nationale, largement et puissamment posée. Il faut maintenant qu'elle y reste, qu'elle y soit toujours présente, qu'elle se mêle à toutes les délibérations, qu'elle inspire toutes les lois, qu'elle soit la règle, qu'elle soit la fin, qu'elle soit le but. Cette pensée, une fois entrée dans l'enceinte législative, ne doit plus jamais en sortir.

Cette pensée, c'est celle de la Prévoyance et de l'Assistance publique. Cette question, c'est la misère.

Celui qui aura l'honneur d'avoir posé cette question, — la question ! — c'est M. de Melun, auteur d'une proposition tendant à nommer une commission centrale chargée de préparer et d'examiner les lois nécessaires à l'application de l'article 13 de la Constitution.

Celui qui aura l'honneur d'avoir écarté et annihilé, dès l'abord, tout de suite, d'une main vaillante, hardie, nous dirions violente si la force pouvait jamais être violente, les pensées secrètes, les résistances occultes, les mauvaises volontés qui n'accueillaient qu'avec défiance et regret la proposition de l'honorable M. de Melun ; celui qui, sans se soucier de sa position personnelle, aura rendu toute opposition impossible, dessiné nettement la situation, et coupé court d'avance à tous les faux fuyants et à toutes les échappatoires, — c'est M. Victor Hugo.

L'extrême droite qui a crié si fort aujourd'hui contre lui, comme le blessé contre le chirurgien, le remerciera un jour.

Nous avons rapporté les mêmes choses qui se disait tout bas, entre amis, dans certaines réunions extra-parlementaires contre toutes les propositions, contre toutes les idées qui pouvaient tendre à améliorer le sort du peuple, à soulager la misère, à combattre les maladies sociales.

— Rêves dangereux que tout cela ! murmurait-on à l'oreille de ses intimes ; primes à l'émeute ! avances à l'insurrection ! aveux absurdes à faire au peuple ! *socialisme déguisé* ! Ces concessions sont pires que le mal, la compression, voilà le remède.

Eh bien ! ces chuchottemens, plus inintelligens encore que méchans, et qui méritent plutôt la pitié que la colère, M. Victor Hugo, premier orateur inscrit dans la discussion, est venu, comme c'était son droit, comme c'était son devoir, les traduire et les trahir résolument devant l'Assemblée frémissante.

Alors qu'est-il arrivé ?

Ces théories misérables, lorsqu'on les a vues ainsi, non plus dans un silence ami et dans une ombre complaisante, mais en public, au grand jour, en plein soleil, ç'a été à qui les désavouerait, les renierait et s'écrierait contre elles.

Nous avons eu le pendant de cette scène, d'un si utile effet, où les représentans de la gauche sont venus démentir leurs signatures faussement supposées au bas d'un appel aux armes.

Tous les représentans de la droite ont protesté que les idées impies qu'on leur présentait n'étaient jamais venues sur leurs lèvres.

Ajoutons même qu'ils croyaient fermement, dans ce moment-là, qu'elles n'avaient jamais été dans leur cœur.

Dès lors, le vote et la victoire étaient emportés d'avance. Personne n'oserait avouer tout bas sur son bulletin ce qu'il avait renié tout haut à son banc.

M. Victor Hugo, après une action courageuse, n'a plus eu à faire qu'un beau discours sur lequel nous reviendrons et que nous donnerons demain tout entier, d'après le *Moniteur*.

M. de Beaumont a bien essayé de demander s'il n'était pas imprudent de promettre au peuple la destruction complète de la misère.

M. Hugo a dissipé en quelques mots le malentendu qu'on voulait introduire.

M. Dufaure a accepté le projet au nom du gouvernement, M. Pascal Duprat au nom de la Montagne.

Et *tous*, à droite comme à gauche, réunis dans cette grande réconciliation d'une grande pensée, ont adopté la proposition à l'*unanimité*.

Nous finissons comme nous avons commencé : la question est posée. C'est une belle et féconde victoire.

A l'ouverture de la séance un incident tumultueux avait soulevé la question de savoir si *tous* les représentans, même ceux qui ont pris déjà part dans leurs départemens aux élections générales, avaient encore le droit de voter aujourd'hui pour les réélections de la Seine. — Ce double vote créerait au profit des membres de l'Assemblée un vrai privilége, disaient ceux qui penchaient pour la négative. L'Assemblée n'a pas résolu en droit ce problème délicat, elle l'a tranché en fait en passant à l'ordre du jour.

L'Assemblée a adopté ensuite le projet de loi relatif à l'indemnité de frais de service du commandant supérieur des gardes nationales de la Seine, en en faisant supporter une partie par le département.

On lit dans le *National* de ce jour :

« M. Froment Meurice, orfèvre, a placé à l'exposition le fameux bouclier offert aux prix par le président de la République aux dernières courses de Chantilly, lequel a été gagné par *Chourineur*, appartenant à M. de Vauce.

» L'artiste a buriné l'inscription suivante sur le bord de ce bouclier :

« Offert par le *prince* Louis Bonaparte aux courses de Chantilly, le 10 juin 1849. »

» Au surplus, M. Froment-Meurice n'est pas le seul qui exhume ainsi les titres princiers du président de la République ; on nous affirme qu'aujourd'hui même un avis annonçant la visite que le président doit faire demain à l'exposition des produits de l'industrie, était ainsi rédigé :

« Demain, le prince Louis-Napoléon Bonaparte » visitera la galerie de l'orfévrerie, etc. »

» Pourquoi pas *honorera de sa visite* ; c'eût été plus conforme à l'étiquette monarchique. »

Ce *Pourquoi pas ?* est magnifique : parce qu'on n'a pas voulu se conformer à l'étiquette monarchique, apparemment.

Mais le *National* devient vraiment bien réactionnaire ! En l'an de liberté 1849, soixante ans après la nuit du 4 août, attacher cette importance à un titre ! voir un tel danger dans une simple appellation ! Faire trembler la liberté devant les six lettres d'un mot ! Le *National*, avec ces scrupules antiques et ces chicanes surannées, nous fait l'effet d'un d'Hozier rouge.

Gageons, avec le *National*, que M. Froment-Meurice a appelé le président de la République prince, tout bonnement parce que le président de la République est prince, parce que le naïf ciseleur n'imagine pas que la Constitution, qui a aboli les titres pour l'avenir, les ait abolis dans le passé, parce que l'artiste ingénu, tout à fait étranger à cette sorte de jésuitisme révolutionnaire qui met tout l'esprit dans la lettre, dirait : *Monsieur*, à un rédacteur du *National*, sans croire, par cette expression, débris des temps féodaux, le reconnaître pour *son seigneur*. Mais le *National* est sans doute trop enfoncé dans l'interprétation pour être aussi avancé dans l'idée, et semble, aujourd'hui 9 juillet, en être encore à espérer qu'on pourra bien, dans cinq jours, finir par prendre la Bastille.

Si l'on devait prendre au sérieux de semblables enfantillages, si l'*Événement*, qui ne cherche qu'à approfondir l'idée *démocratie*, parlait la langue morte du *National*, qui ne paraît travailler toujours que sur le mot *République*; si ceux qui lisent le livre pouvaient espérer être compris de ceux qui, de leur propre aveu, n'en seraient qu'à épeler l'alphabet, — nous dirions au *National* une fois pour toutes :

— Vous pouvez être forts sur les articles de la Constitution de 1848, mais vous méconnaissez étrangement les lois éternelles de l'histoire. Allez ! ne vous croyez pas plus profonds que le suffrage universel, qui, avec sa divine sagesse populaire, a choisi à dessein dans une sorte de dynastie démocratique un prince pour le premier président de la République. L'avenir est presque toujours ainsi fait du passé, et c'est de la mort que naît la vraie vie. Quand vous ne songez qu'à supprimer, avec cette susceptibilité farouche, les traditions et les titres des temps évanouis, ô journalistes-hommes d'Etat de la rue Lepelletier, vous ressemblez à ces bourgeois-agriculteurs de la rue Saint-Denis, qui balaient de leur jardin, avec une propreté minutieuse, les feuilles tombées de l'automne, de peur qu'elles ne nuisent aux feuilles vertes du printemps.

LA NOUVELLE MACHINE A VOTER.

Depuis longtemps, on avait remarqué que les machines sorties du suffrage universel votaient mal ; elles mettaient deux bulletins au lieu d'un, un bulletin bleu pour un bulletin noir, et réciproquement ; et le *Moniteur* dépouillait chaque jour ses colonnes à rectifier ces erreurs. Un homme ingénieux vient d'inventer une nouvelle machine qui supplée à l'insuffisance des premières.

Lorsqu'un représentant met un billet bleu pour un billet blanc, et *vice versâ*, la machine refuse de le recevoir, et fait remarquer au représentant qu'il se trompe ; les bulletins déposés, elle les range, les classe et les énumère d'elle-même. Le scrutin fermé, elle s'ouvre, donne d'elle-même, sans qu'on ait besoin de compter, le chiffre exact des bulletins qu'elle contient, et dit au sténographe les noms et les départemens de chaque représentant dont elle renferme le vote ; tout cela en deux minutes.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fonte: Gallica. Bibliothèque Nationale de France.

Finalmente alguém fez o que o narrador hugoano já anunciava, em 1834, em *Claude Gueux*, que precisava ser feito: deu caráter urgente, onde se debate e se legisla, à questão da miséria. O que gerou a discussão foi a proposta de lei desenvolvida pelo Sr. de Melun sobre a assistência pública e o seu mérito é reconhecido; mas quem, com mão firme e corajosa, sem se preocupar com a sua própria posição e com as represálias que sofreria, combateu todas as resistências ocultas, cortou, desde o princípio, todos os subterfúgios e escapatórias e tornou impossível qualquer oposição, *esse*, diz-se*,* foi o senhor Victor Hugo. E complementa: a extrema direita, que gritou tão alto contra ele, como o ferido grita contra o cirurgião, um dia lhe agradeceria. O texto introdutório ao discurso prossegue, afirmando que, os deputados de direita, entre amigos, em reuniões extraparlamentares, murmuravam que só a força seria o caminho para conter insurgências populares e que propostas que poderiam tender a melhorar a condição do povo, aliviar a miséria, eram apenas "sonhos perigosos, tudo isso!". No entanto, quando o poeta levou à tribuna, à luz, o que sussurravam em silêncio cúmplice, os representantes da direita começaram a interrompê-lo com fúria, a declarar que tais ideias nunca haviam passado por suas cabeças, que jamais haviam dito isso. Podemos observar como a cena ganharia contorno, posteriormente, em *Actes et Paroles*:

> Senhores, ouço dizer constantemente, e ouvi dizer novamente há pouco ao meu redor, no momento em que me dirigia a esta tribuna, que não há duas maneiras de restabelecer a ordem. Dizia-se que, em tempos de anarquia, o único remédio soberano era a força, que, fora da força, tudo era vão e estéril, e que a proposta do ilustre Sr. de Melun e todas as outras propostas análogas deviam ser rejeitadas, porque não passavam, repito a palavra que se utilizava, de socialismo disfarçado. **(Interrupção à direita.)**
> Senhores, acredito que palavras dessa natureza são menos perigosas quando ditas em público, nesta tribuna, do que quando sussurradas baixinho; e se cito essas conversas, é porque espero trazer à tribuna, para se explicarem, aqueles que expressaram as ideias que acabei de relatar. Então, senhores, poderemos combatê-las à luz do dia.
> **(Sussurros à direita.)**
> Acrescentarei, senhores, que se foi ainda mais longe. (Interrupção.)
> **VOZ À DIREITA.** — Quem? Quem? Nomeie quem disse isso! (Hugo, 2014a, n.p., grifos meus).[62]

[62] No original: "Messieurs, j'entends dire à tout instant, et j'ai entendu dire encore tout à l'heure autour de moi, au moment où j'allais monter à cette tribune, qu'il n'y a pas deux manières de rétablir l'ordre. On disait que dans les temps d'anarchie il n'y a de remède souverain que la force, qu'en dehors de la force tout est vain et stérile, et que la proposition de l'honorable M. de Melun et toutes autres propositions analogues doivent être tenues à l'écart, parce qu'elles ne sont, je répète le mot dont on se servait, que du socialisme déguisé. (Interruption à droite.)
Messieurs, je crois que des paroles de cette nature sont moins dangereuses dites en public, à cette tribune, que murmurées sourdement ; et si je cite ces conversations, c'est que j'espère amener à la tribune, pour s'expliquer, ceux qui ont exprimé les idées que je viens de rapporter. Alors, messieurs, nous pourrons les combattre au grand jour. (Murmures à droite.) J'ajouterai, messieurs, qu'on allait encore plus loin. (Interruption.) VOIX À DROITE. — Qui ? qui ? Nommez qui a dit cela !". (Hugo, 2014a, n.p.). Tradução livre nossa.

Expondo-os, sem precisar citar nomes, porque se denunciaram sozinhos em seus ataques nervosos, o orador Victor Hugo garantiu que o projeto de lei fosse aprovado: "ninguém ousava confessar em seu voto secreto o que havia renegado publicamente em seu assento". E, para isso, "não se precisou mais que um belo discurso". Por meio de *L'Événement*, o poeta-profeta impunha a sua versão da história, erigia o seu autorretrato e, enfim, parecia provar o seu ponto: palavras são atos.

De acordo com Alain Vaillant (2012, p. LXXXVII), no romantismo, a jornada do escritor torna-se um gênero literário por si só. Quando proferiu o seu discurso sobre a miséria, Hugo estava prestes a começar o embate que transformaria a sua vida em um épico, ao romper, em definitivo, com o partido da Ordem e com o então presidente, Luís Napoleão Bonaparte. Em 1848, inclusive por meio de textos favoráveis publicados em *L'Événement*, Hugo havia apoiado a candidatura de Napoleão III à presidência[63]. Conforme Max Gallo (2006b, p. 65), na época, Napoleão III pareceu uma opção melhor ao poeta que o seu principal concorrente, o general Cavaignac, cuja postura repressiva durante as jornadas de Junho o associava à violência e ao autoritarismo. Luís Bonaparte, ao contrário, projetava uma imagem de reconciliação nacional, de pacificação social e até mesmo de progresso, seduzindo eleitores com promessas vagas, mas esperançosas, que contrastavam com a dureza conservadora do general. Após a sua ascensão ao poder, entretanto, não demorou para que Hugo se decepcionasse. Como expõe Graham Robb, entre 1850 e 1851,

> os ministros de Luís Napoleão deram uma série de minicoups d'état: uma lei que concedia à Igreja o direito de abrir suas próprias escolas; outra que privava dos direitos civis quem tivesse mudado de endereço nos últimos três anos ou sido sentenciado por um tribunal; isto de fato varreu o voto socialista. **Em junho de 1850, o governo outorgou-se o direito de proibir todas as reuniões "perigosas"**. [...] **Em julho, os jornais foram tributados e portanto postos sob o controle de um censor**; agora todos os artigos tinham de ser assinados. **Já em maio de 1850, prendeu-se um homem com 150 exemplares de um discurso de Hugo impressos por *L'Événement***. (Robb, 2000, p. 277, grifos meus).

Em 1851, Bonaparte era, cada vez mais, saudado por seus apoiadores como o "príncipe-presidente" e já se ouvia até mesmo gritos de "Viva o Imperador!" de suas tropas (Gallo, 2006b, p. 83). Em 9 de janeiro, destituíra o general Changarnier – figura estratégica para o Partido da

[63] "Uma maioria de quatro milhões elegeu um indivíduo de impressionante inexpressividade, que arrastava os pés, gaguejava e falava com o que parecia um forte sotaque alemão. Seu nome - e único patrimônio visível - Louis-Napoléon Bonaparte: filho do irmão de Napoleão, Luís, embora alguns afirmassem que era filho ilegítimo de um almirante holandês, o que, para Hugo, explicava por que em nada se parecia com o imperador. Os conservadores ficaram felizes por ter "um papagaio adormecido" às suas ordens, um homem que se empoleirava na cadeira presidencial cochichando sob as pálpebras caídas. Durante os debates, fazia dobraduras de papel e rabiscava seu fichário. Fora do Parlamento, segundo alguém que o aprovava, era "frigidamente afável e repulsivamente educado". 'Esse homem de gestos cansados e expressão vítrea", escreveu Hugo em retrospecto, em 1852, 'caminha com um ar ausente em meio às horríveis coisas que faz, como um sinistro sonâmbulo'" (Robb, 2000, p. 269-270).

Ordem, cuja autoridade sobre o exército e a Guarda Nacional fazia dele o instrumento mais direto de que dispunha a Assembleia para conter qualquer avanço autoritário do Executivo – do duplo comando das Guardas Nacionais e da Região militar de Paris. Após a destituição de Changarnier, a Assembleia, sob o controle do Partido da Ordem, reagiu aprovando uma moção de desconfiança contra o governo. Luís Napoleão, por sua vez, pouco se importou: constituiu um novo ministério e, não o bastante, solicitou à Assembleia um aumento de sua dotação, em quase dois milhões de francos. Nos termos de Max Gallo (2006b, p. 85), "mulheres, festas, bailes, recreações, compra de consciências e de jornais; tudo isso custa caro".

Em 6 de fevereiro de 1851, votava-se, na Assembleia, sobre a dotação solicitada por Bonaparte. O discurso pronunciado por Hugo nesse dia seria um divisor de águas em seu percurso, decisivo para a solidificação de sua mitologia pessoal nos anos seguintes. Era o primeiro passo para o que viria, décadas depois, a ser *Actes et Paroles*: o conflito com Luís Napoleão permitiria que o autor-personagem Victor Hugo dividisse a sua trajetória pessoal em três "atos", antes, durante e depois do exílio, transformando a sua autobiografia em uma peça com início, meio e fim. O poeta-profeta redesenhava a sua posição na História e, a despeito de seu apoio inicial, a sua oposição a Napoleão III se tornava veementemente declarada:

> Eu, que vos falo, votei no Sr. Bonaparte. Favoreci, dentro da esfera da minha ação, a sua eleição. Tenho, portanto, o direito de dizer algumas palavras sobre os sentimentos daqueles que fizeram como eu - e sobre os meus próprios.
> **Pois bem! não, nós não votamos em Napoleão enquanto Napoleão; nós votamos no homem que, amadurecido pela prisão política, tinha escrito, em favor das classes pobres, obras notáveis.** Votamos nele, enfim, porque, diante de tantas pretensões monárquicas, achamos útil que um príncipe abdicasse de seus títulos ao receber do país as funções de presidente da república. Além disso, observem ainda que esse príncipe, já que se dá tanta importância a lembrar esse título, era um príncipe revolucionário, membro de uma dinastia arrivista, **um príncipe surgido da revolução e que, longe de ser a negação dessa revolução, era sua afirmação.**
> Eis o motivo de o termos nomeado. Nesse condenado político, havia uma inteligência; nesse príncipe, havia um democrata. **Nós depositamos nossas esperanças nele.**
> [...]
> **Nós fomos enganados em nossas esperanças.** O que esperávamos do homem, nós esperamos em vão; tudo o que o príncipe podia fazer, ele fez — e continua fazendo ao pedir a dotação. Então é o príncipe, apenas o príncipe, que precisa de 2 milhões. (Hugo, 2014a, n.p., grifos meus).[64]

[64] No original: "Moi qui vous parle, j'ai voté pour M. Bonaparte. J'ai, dans la sphère de mon action, favorisé son élection. J'ai donc le droit de dire quelques mots des sentiments de ceux qui ont fait comme moi, et des miens propres. Eh bien ! non, nous n'avons pas voté pour Napoléon, en tant que Napoléon ; nous avons voté pour l'homme qui, mûri par la prison politique, avait écrit, en faveur des classes pauvres, des livres remarquables. Nous avons voté pour lui, enfin, parce qu'en face de tant de prétentions monarchiques nous trouvions utile qu'un prince abdiquât ses titres en recevant du pays les fonctions de président de la république.
Et puis, remarquez encore ceci, ce prince, puisqu'on attache tant d'importance à rappeler ce titre, était un prince révolutionnaire, un membre d'une dynastie parvenue, un prince sorti de la révolution, et qui, loin d'être la négation de cette révolution, en était l'affirmation. Voilà pourquoi nous l'avions nommé. Dans ce condamné politique, il y avait une intelligence ; dans ce prince, il y avait un démocrate. Nous avons espéré en lui. [...] Nous avons été trompés dans nos espérances. Ce que nous attendions de l'homme, nous l'avons attendu en vain ; tout ce que le prince pouvait faire, il l'a fait, et il continue en demandant la dotation. [...] C'est donc le prince, le prince seul, qui a besoin de 2 millions". (Hugo, 2014a, n.p.). Tradução livre nossa.

O Hugo-Prometeu estava, com isso, mais vivo do que nunca. Havia encontrado o grande personagem antagonista de seu drama. Napoleão III passava a ser Júpiter, de *Prometeu Acorrentado*, o tirano a ser combatido. Poderia subornar a todos, mas não ao herói. Não ao gênio. Dali em diante, Hugo seria um inimigo declarado do Estado. Se a sua imagem como o libertador da arte já havia sido erigida, agora sua empreitada se tornava mais ambiciosa: buscava firmar-se como o libertador da sociedade, contra o autoritarismo do governo. Conforme Robb (2000, p. 279), Luís Napoleão rapidamente passou a se sentir insultado e irritado com os discursos do poeta, mas a sua posição social tornava-o imune. *L'Événement* – veículo com o qual Hugo, na Assembleia, afirmava nada ter a ver –, em contrapartida, era um alvo fácil. Em 11 de junho de 1851, Charles Hugo, filho do escritor, iria a julgamento, acusado de "desacato", após ter publicado, no jornal, um artigo em que denunciava a execução brutal de um caçador ilegal. No tribunal, "Charles foi defendido por um advogado tão exuberante quanto inexperiente: Victor Hugo" (Robb, 2000, p. 279).

> **O verdadeiro culpado, insisto, sou eu, eu que, há vinte e cinco anos, tenho combatido de todas as formas as penalidades irreparáveis!** Eu que, há vinte e cinco anos, tenho defendido em todas as ocasiões a inviolabilidade da vida humana!
> **Esse crime, defender a inviolabilidade da vida humana, eu cometi muito antes do meu filho, muito mais do que o meu filho. Eu me denuncio, Sr. procurador geral! Cometi-o com todas as circunstâncias agravantes, com premeditação, com tenacidade, com reincidência!** (Novo movimento.)
> Sim, eu declaro que lutei contra essas penalidades brutais, essa lei antiga e irracional do olho por olho, essa lei do sangue por sangue, durante toda a minha vida — toda a minha vida, senhores jurados! — e, enquanto tiver fôlego no peito, vou combatê-la com todos os meus esforços como escritor, com todos os meus atos e todos os meus votos como legislador, **eu declaro (o Sr. Victor Hugo estende o braço e aponta para o Cristo que está no fundo da sala, acima do tribunal) diante desta vítima da pena de morte que está ali, que nos olha e nos ouve!** Juro-o diante deste patíbulo onde, há dois mil anos, para o eterno ensinamento das gerações, a lei humana pregou a lei divina! (Profunda e inexprimível emoção.) **O que meu filho escreveu, ele escreveu, repito, porque eu o inspirei desde a infância, porque, além de ser meu filho de sangue, ele é meu filho em espírito**, porque ele quer continuar a tradição de seu pai. Continuar a tradição de seu pai! Eis um estranho crime, e admiro que alguém seja processado por isso! (Hugo, 2014a, n.p., grifos meus).[65]

[65] No original: "Le vrai coupable, j'y insiste, c'est moi, moi qui, depuis vingt-cinq ans, ai combattu sous toutes les formes les pénalités irréparables ! Moi qui, depuis vingt-cinq ans, ai défendu en toute occasion l'inviolabilité de la vie humaine !
Ce crime, défendre l'inviolabilité de la vie humaine, je l'ai commis bien avant mon fils, bien plus que mon fils. Je me dénonce, monsieur l'avocat général ! Je l'ai commis avec toutes les circonstances aggravantes, avec préméditation, avec ténacité, avec récidive ! (Nouveau mouvement.)
Oui, je le déclare, ce reste des pénalités sauvages, cette vieille et inintelligente loi du talion, cette loi du sang pour le sang, je l'ai combattue toute ma vie, — toute ma vie, messieurs les jurés ! — et, tant qu'il me restera un souffle dans la poitrine, je la combattrai de tous mes efforts comme écrivain, de tous mes actes et de tous mes votes comme législateur, je le déclare (M. Victor Hugo étend le bras et montre le Christ qui est au fond de la salle, au-dessus du tribunal) devant cette victime de la peine de mort qui est là, qui nous regarde et qui nous entend ! Je le jure devant ce gibet où, il y a deux mille ans, pour l'éternel enseignement des générations, la loi humaine a cloué la loi divine ! (Profonde et inexprimable émotion.) Ce que mon fils a écrit, il l'a écrit, je le répète, parce que je le lui ai inspiré dès l'enfance, parce qu'en même temps qu'il est mon fils selon le sang, il est mon fils selon l'esprit, parce qu'il

O crítico Jules Janin, tendo assistido ao julgamento, escreveu à mulher dizendo que, com um advogado de décima categoria, Charles Hugo teria se safado com duas semanas, mas Victor Hugo, à força de eloquência e gênio, levou o filho a seis meses de prisão. E acrescentou: "Vi M. Hugo antes. Está radiante! - inteiramente alheio à futilidade de seu gesto. Acha que teve uma grande vitória. Eis aí o bom senso!" (Janin apud Robb, 2000, p. 279). Vejamos, com cuidado, a cena armada por Hugo, ficcionalizada no trecho acima de *Actes et Paroles*. Será que não houve, mesmo, uma vitória?

O poeta-profeta se denuncia como o verdadeiro culpado, frisando que é ele quem, há vinte e cinco anos, defende, em todas as ocasiões, a inviolabilidade da vida humana. Esse crime, opor-se à pena de morte, ressalta: cometeu muito antes, e muito mais, que seu filho. Com premeditação, com tenacidade, com reincidência! Em seguida, assegura, apontando para o Cristo na parede que, enquanto viver, combaterá a pena capital incessantemente, com todos os seus esforços, em todos os seus atos. *"Eu declaro (o Sr. Victor Hugo estende o braço e aponta para o Cristo que está no fundo da sala, acima do tribunal) diante desta vítima da pena de morte que está ali, que nos olha e nos ouve!".* (Hugo, 2014a, n.p., grifo meu).

Na cena hugoana, o gênio vira personagem-protagonista. O tribunal vira palco. O Cristo na parede elemento cênico. Se Napoleão processa o filho para atingi-lo, é na própria ordem de aparências da cena que o poeta insere a sua resposta: ele assume o seu lugar no centro, declara-se como o real e único culpado. Se sua performance, à primeira vista, pode soar ridícula, Alain Vaillant (2012, p. LXIX) é quem nos relembra que o autor romântico é aquele que compreende que o sério e o cômico são totalmente reversíveis e que nada é, de fato, sério, se não for antes risível. Para o artista, a ironia suprema é conseguir fazer com que se ponha em dúvida a própria ironia, borrar os limites entre a seriedade e o ridículo, realizar a fusão perfeita e absoluta entre ambos. Em consonância com Rancière, a cena é a "construção de uma realidade" (2021b, p. 102). O que interessa ao gênio, nesse sentido, não é simplesmente conseguir um parecer favorável do juiz, pois não é ele quem tem que ser convencido. O importante é o real que é fabricado por meio da cena, a narrativa à qual ela serve. Na Assembleia, Hugo não discursava para os deputados. No tribunal, não advogou para o juiz. Suas pretensões eram muito menos modestas e imediatas.

Segundo Vaillant (2012, p. XCVII), nesse período, o público leitor dos jornais acompanhava com fervor a epopeia dos românticos em nome da Liberdade – a grande causa a

---

veut continuer la tradition de son père. Continuer la tradition de son père ! Voilà un étrange délit, et pour lequel j'admire qu'on soit poursuivi !" (Hugo, 2014a, n.p.). Tradução livre nossa.

ser defendida, a bandeira maior a ser erguida, destinada a reunir todos os homens numa batalha comum contra qualquer forma de opressão[66]. Era a esse leitor ideal, acima de tudo, que o autor-personagem se dirigia. No dia seguinte à condenação de Charles, 12 de junho, *L'Événement* noticiaria o julgamento. Primeiro, escreveria Paul Meurice:

> A CONDENAÇÃO DA PENA DE MORTE
> O Sr. Charles Hugo acaba de ser condenado a seis meses de prisão e a uma multa de quinhentos francos. O tribunal, com base na acusação do Sr. Suin, condenou o Sr. Charles Hugo à prisão. A opinião pública, com base nos admiráveis e decisivos argumentos apresentados pelos senhores Victor Hugo e Crémieux, condenará o cadafalso à morte. Todo esse público, agitado, emocionado, comovido em suas profundezas pelo sopro de tanta eloquência, e contido apenas pelo respeito à justiça do país, também levou em sua consciência seu veredicto imutável! A França ouvirá, lerá, por sua vez, esses discursos admiráveis, as conclusões imperiosas e irresistíveis contra a guilhotina, em nome da civilização e da humanidade. (L'Événement, 1851, n.p.).[67]

Abaixo, complementaria Auguste Vacquerie:

> O Sr. Victor Hugo teve uma atitude magnífica ao apontar para o quadro colocado pelo procurador-geral, bem no centro do tribunal, como inspiração permanente e referência suprema para a consciência dos juízes, e ao dizer, diante de Cristo na cruz, que nunca se deve perder uma oportunidade de combater a odiosa pena de morte. Assim, enquanto um procurador-geral qualquer defendia a ideia de punir com penas sangrentas, — Cristo estava ali, sangrando por todos os membros, perfurado por pregos, martirizado por crimes de caridade e verdade. E aquelas feridas dolorosas que o Sr. Suin tinha sob seus olhos não fecharam sua boca! E pregou o respeito à pena de morte diante da execução de Deus! Isso diz respeito ao Sr. Suin. Mas isso nos permitirá consolar-nos por termos tido contra nós o Sr. Suin — em seu assento — e a nosso favor o Cristo em seu patíbulo. (L'Événement, 1851, n.p.).[68]

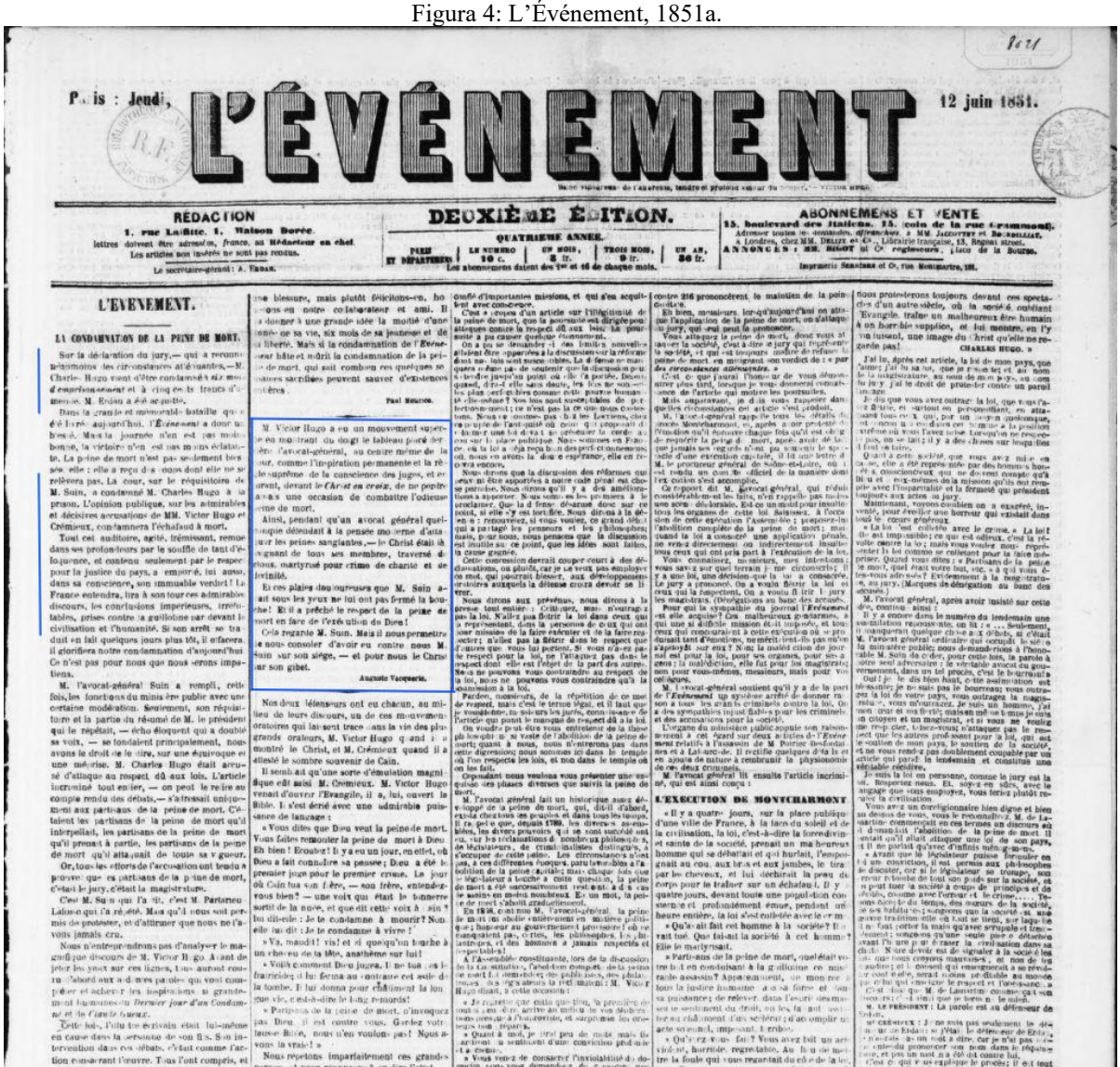
---

[66] "[...] le romantisme exclut par avance toute forme de realpolitik, de soumission de l'idéal à l'état de fait ou à la seule recherche de l'intérêt national. La religion de la liberté doit relier les hommes entre eux, si bien que toute révolte particulière contre l'oppression devient le combat de tous les hommes libres. À la Liberté s'ajoute donc une exigence de solidarité – ou de fraternité –, impliquant une énergie collective, conçue comme force dynamique de l'Histoire, qui faisait souvent défaut à l'esprit des Lumières" (Vaillant, 2012, p. XCVII).

[67] No original: "LA CONDAMNATION DE LA PEINE DE MORT
M. Charles Hugo vient d'être condamné à six mois d'emprisonnement et à cinq cents francs d'amende. [...] La cour, sur le réquisitoire de M. Suin, a condamné M. Charles Hugo à la prison. L'opinion publique, sur les admirables et décisives plaidoiries de MM. Victor Hugo et Crémieux, condamnera l'échafaud à mort. Tout cet auditoire, agité, frémissant, remué dans ses profondeurs par le souffle de tant d'éloquence, et contenu seulement par le respect pour la justice du pays, a emporté, lui aussi, dans sa conscience, son immuable verdict ! La France entendra, lira à son tour ces admirables discours, les conclusions impérieuses, irrésistibles, prises contre la guillotine sur devant la civilisation et l'humanité". (L'Événement, 1851, n.p.). Tradução livre nossa.

[68] No original: "M. Victor Hugo a eu un mouvement superbe en montrant du doigt le tableau placé par l'avocat-général, au centre même de la cour, comme l'inspiration permanente et la référence suprême de la conscience des juges, et en disant, devant le Christ en croix, de ne jamais rater une occasion de combattre l'odieuse peine de mort. Ainsi, pendant qu'un avocat général quelconque défendait à la pensée même d'attenter aux peines sanglantes, — le Christ était là, saignant de tous ses membres, traversé de clous, martyrisé pour crimes de charité et de vérité. Et ces plaies douloureuses que M. Suin avait sous les yeux ne lui ont pas fermé la bouche ! Et il a prêché le respect de la peine de mort en face de l'exécution du Dieu ! Cela regarde M. Suin. Mais il nous permettra à nous de nous consoler d'avoir eu contre nous M. Suin — sur son siège, — et pour nous le Christ sur son gibet". (L'Événement, 1851, n.p.). Tradução livre nossa.

Figura 4: L'Événement, 1851a.



Paris : Jeudi, 12 juin 1851.

L'ÉVÉNEMENT

RÉDACTION
1, rue La Bitte, 1, Maison Borrée.
Les articles non insérés ne sont pas rendus.

DEUXIÈME ÉDITION.
QUATRIÈME ANNÉE.
PARIS ET DÉPARTEMENTS | LE NUMÉRO 10 c. | UN MOIS, 5 fr. | TROIS MOIS, 9 fr. | UN AN, 36 fr.
Les abonnements datent des 1er et 16 de chaque mois.

ABONNEMENTS ET VENTE
15, boulevard des Italiens, 15, coin de la rue Grammont.
ANNONCES : MM. HAVAS, BULLIER et Cie, Place de la Bourse.

Le Secrétaire-général : A. VERAN.

Imprimerie Schneider et Cie, rue Montmartre, 131.

L'EVENEMENT.

LA CONDAMNATION DE LA PEINE DE MORT.

Sur la déclaration du jury,— qui a reconnu néanmoins les circonstances atténuantes,—M. Charles-Hugo vient d'être condamné à six mois d'emprisonnement et à cinq cents francs d'amende. M. Erdan a été acquitté.

Dans la grande et mémorable bataille que s'est livrée aujourd'hui, l'*Événement* a donné la blessure. Mais la journée n'en est pas moins bonne, la victoire n'en est pas moins éclatante. La peine de mort n'est pas seulement blessée : elle a reçu des coups dont elle ne se relèvera pas. La cour, sur le réquisitoire de M. Suin, a condamné M. Charles Hugo à la prison. L'opinion publique, sur les admirables et décisives accusations de MM. Victor Hugo et Crémieux, condamnera l'échafaud à mort.

Tout est auditoire, agité, frémissant, remue dans ses profondeurs par le souffle de tant d'éloquence, et contenu seulement par le respect pour la justice du pays, a emporté, lui aussi, dans sa conscience, son immuable verdict ! La France entendra, lira à son tour ces admirables discours, les conclusions impérieuses, irréfutables, prises contre la guillotine par devant la civilisation et l'humanité. Si son arrêt se traduit en fait quelques jours plus tôt, il effacera, il glorifiera notre condamnation d'aujourd'hui. Ce n'est pas pour nous que nous serons impatients.

M. l'avocat-général Suin a rempli, cette fois, les fonctions du ministère public avec une certaine modération. Seulement, son réquisitoire et la partie du résumé de M. le président qui le répétait, — écho éloquent qui a doublé sa voix, — se fondaient principalement, nous avons le droit de le dire, sur une équivoque et une méprise. M. Charles Hugo était accusé d'attaque au respect dû aux lois. L'article incriminé tout entier, — on peut le relire au compte rendu des débats, — s'adressait uniquement aux partisans de la peine de mort. C'étaient les partisans de la peine de mort qu'il interpellait, les partisans de la peine de mort qu'il prenait à partie, les partisans de la peine de mort qu'il attaquait de toute sa vigueur.

Or, tous les efforts de l'accusation ont tendu à prouver que ces partisans de la peine de mort, c'était le jury, c'était la magistrature.

C'est M. Suin qui l'a dit, c'est M. Partarieu-Lafosse qui l'a répété. Mais qu'il nous soit permis de protester, et d'affirmer que nous ne l'avons jamais cru.

Nous n'entreprendrons pas d'analyser le magnifique discours de M. Victor Hugo. Avant de jeter les yeux sur ces lignes, vous aurez couru d'abord aux admirables paroles qui vont compléter et achever les inspirations si grandement humaines du *Dernier jour d'un Condamné* et de *l'Autre Avenir*.

Cette fois, l'illustre écrivain était lui-même en cause dans la personne de son fils. Son intervention dans ces débats, c'était comme l'action consacrant l'œuvre. Tous l'ont compris, et l'effet produit a été immense. Des frissons de sympathie et d'admiration parcouraient à chaque instant cette foule ; l'émotion, pour être comprimée, n'en éclatait que plus vive; les applaudissements ont eu bien de la peine à ne pas éclater, quand, prenant à témoin l'image de Jésus-Christ, M. Victor Hugo a juré au Dieu crucifié de ne jamais déserter la sainte cause qu'a incarnée pour le monde sa justice divine immolée par la justice humaine; et, à la fin du discours surtout, les yeux, à défaut des mains, remerciant et bénissaient le père quand il a félicité son fils d'être assis sur le banc des accusés pour une telle cause, et quand, pour ce crime de l'amour du progrès et de la raison de l'humanité, il s'est engagé à lui servir toujours de complice.

On se demandait ce qu'il y avait à ajouter à de telles paroles. Eh bien! après M. Victor Hugo, M. Crémieux a su être encore éloquent, entraînant ; il a su remuer encore toutes les fibres déjà vibraniles.

Il l'a rappelé dans un mouvement qui restera; — ce n'est seulement Dieu le fils qui a répudié la peine de mort ; Dieu le père ayant à prononcer la première sentence contre le premier criminel, n'a pas condamné Caïn à mourir, il l'a condamné à vivre.

M. Partarieu-Lafosse a résumé les débats avec son impartialité habituelle. Son résumé du réquisitoire a duré *quarante-trois minutes*, et son résumé de la défense, *douze minutes*.

M. Charles Hugo va subir une condamnation rigoureuse. Mais nous ne nous plaindrons pas. Nous tous, soldats de la presse, ce n'est pas seulement avec notre plume que nous combattons. Nous mettons aussi en jeu dans la lutte notre liberté, notre fortune, et, si besoin est, notre vie. Ne gémissons pas pour une blessure, mais plutôt félicitons-en, honorons-en notre collaborateur et ami. Il a donné à une grande idée la moitié d'une année de sa vie, six mois de sa jeunesse et de sa liberté. Mais si la condamnation de l'*Événement* hâte et mûrit la condamnation de la peine de mort, qui sait combien ces quelques sacrifices peuvent sauver d'existences futures.

Paul Meurice.

M. Victor Hugo a eu un mouvement superbe en montrant du doigt le tableau pour désigner l'avocat-général, sa cause même de la mort, comme l'inspiration permanente et la règle suprême de la conscience des juges, et en avant, devant le *Christ en croix*, de ne point avoir une occasion de combattre l'odieuse peine de mort.

Ainsi, pendant qu'un avocat général quelconque défendait à la pensée une peine d'attaquer les peines sanglantes, — le Christ était là saignant de tous ses membres, traversé de clous, martyrisé pour crime de charité et de divinité.

Et ces plaies douloureuses que M. Suin a eu sous les yeux ne lui ont pas fermé la bouche! Et il a prêché le respect de la peine de mort en face de l'exécution du Dieu!

Cela regarde M. Suin. Mais il nous permettra de nous consoler d'avoir eu contre nous M. Suin sur son siége, — et pour nous le Christ sur son gibet.

Auguste Vacquerie.

Nos deux défenseurs ont eu chacun, au milieu de leurs discours, un de ces mouvements oratoires qui lui sont trace dans la vie des plus grands orateurs. M. Victor Hugo quand il a montré le Christ, et M. Crémieux quand il a attesté le sombre souvenir de Caïn.

Il semblait qu'une sorte d'émulation magnifique eût saisi M. Crémieux. M. Victor Hugo venait d'ouvrir l'Evangile, il a, lui, ouvert la Bible. Il s'est élevé avec une admirable puissance de langage :

« Vous dites que Dieu veut la peine de mort. Vous faites remonter la peine de mort à Dieu. Eh bien ! Ecoutez! Il y eu un jour, en effet, où Dieu a fait connaître sa pensée; Dieu a été le premier juge pour le premier crime. Le jour où Caïn tua son frère, — son frère, entendez-vous bien? — une voix qui était le tonnerre sortit de la nuée, et que dit cette voix à Caïn lui-même : Je te condamne à mourir? Non, elle lui dit : Je te condamne à vivre !

» Va, maudit! vis! et si quelqu'un touche à un cheveu de ta tête, anathème sur lui!

» Voilà comment Dieu juge. Il ne tue pas le fratricide; il lui ferme au contraire cet asile de la tombe. Il lui donne pour châtiment la longue vie, c'est-à-dire le long remords!

» Partisans de la peine de mort, n'invoquez pas Dieu. Il est contre vous. Gardez votre hache Boïa, nous n'en voulons pas! Nous avons la vraie! »

Nous répétons impartialement ces grandes paroles, et nous renonçons à en dire l'effet.

Auguste Vacquerie.

Cours et Tribunaux.

COUR D'ASSISES DE LA SEINE.

Présidence de M. PARTARIEU-LAFOSSE.

Audience du 11 juin 1851.

Affaire de l'*Événement*. — Attaque contre le respect dû aux lois.

La foule n'est pas moins considérable qu'hier aux abords de la salle des assises; mais les avenues sont gardées par des factionnaires qui ne laissent passer que les personnes munies de billets. Il y a dans l'enceinte un grand nombre d'avocats en robe qui ont été introduits par groupe, et manière à éviter le renouvellement des scènes d'irruption qui ont précédé hier l'ouverture de l'audience. Un officier de paix, M. Mace, a été appelé ce matin au Palais-de-Justice, et est chargé du service d'ordre. Grâce à ces soins intelligents, la salle se garnit sans tumulte et chaque place conserve sa destination, et n'est laissée à la merci des accusés, sur lequel se serre, dans toute la longueur, une double rangée d'avocats.

L'audience est ouverte à 10 heures 1/4.

M. LE PRÉSIDENT : La parole est au ministère public.

M. L'AVOCAT GÉNÉRAL SUIN : Messieurs de la cour, messieurs les jurés, c'est encore une affaire de presse que nous avons l'honneur de vous soumettre aujourd'hui; mais ce n'est plus une affaire politique; nous prendrons, au contraire, contre toute tentative politique dans la poursuite dirigée contre l'auteur de l'article signé Charles-Hugo. Nous ne le connaissons pas comme écrivain, et le peu d'articles politiques que je connais a donné lieu à l'occasion de lire de lui, — tout en nous laissant des opinions contraires aux siennes, — n'a jamais aucune ardeur au devoir que nous devons toujours exercer avec modération.

Il s'agit de discussion sur la peine de mort. En pareille matière, il ne peut y avoir d'adversaires; on ne doit se rencontrer que des hommes, des différences d'opinion. Nous dirons même que nous ne voyons pas sans intérêt un homme se livrer à ces hautes études, au risque d'éveiller par imprudence, par la prévoyance, la vigilance des magistrats chargés de faire respecter la justice et la loi, pour en toutefois que cet homme connu par le respect que l'on doit toujours garder dans la discussion vis-à-vis des hommes auxquels la société a confié d'importantes missions, et qui s'en acquittent avec conscience.

C'est à propos d'un article sur l'illégitimité de la peine de mort, que la poursuite est dirigée pour attaque portée au respect dû aux lois. Le point important à pu causer quelque étonnement.

On a pu se demander si des limites nouvelles allaient être apportées à la discussion sur la réforme des lois sur nos codes. La défense ne manquera sans doute de soutenir que la discussion peut s'étendre jusqu'au point où elle l'a portée. Devons-nous, dira-t-elle sans doute, les lois ne sont-elles pas perfectibles comme cette pauvre humanité elle-même ? Nos lois sont susceptibles de perfectionnement; ce n'est pas la de nos mœurs actuelles. Nous ne connaissons pas chez les Lacédémoniens, chez ce peuple dont quiconque désirait de la force une idole, n'a pas prêcher le vol sous la loi; on a pu regarder comme un devoir d'honneur, ou, sous un autre point de vue, comme l'inspiration permanente et la règle suprême de la conscience des juges, et en avant, devant le *Christ en croix*, de ne point avoir une occasion de combattre l'odieuse peine de mort.

Ainsi, pendant qu'un avocat général quelconque défendait à la pensée une peine d'attaquer les peines sanglantes, — le Christ était là saignant de tous ses membres, traversé de clous, martyrisé pour crime de charité et de divinité.

Et ces plaies douloureuses que M. Suin a eu sous les yeux ne lui ont pas fermé la bouche! Et il a prêché le respect de la peine de mort en face de l'exécution du Dieu!

Cela regarde M. Suin. Mais il nous permettra de nous consoler d'avoir eu contre nous M. Suin sur son siége, — et pour nous le Christ sur son gibet.

Auguste Vacquerie.

Nos deux défenseurs ont eu chacun, au milieu de leurs discours, un de ces mouvements oratoires qui lui sont trace dans la vie des plus grands orateurs. M. Victor Hugo quand il a montré le Christ, et M. Crémieux quand il a attesté le sombre souvenir de Caïn.

Il semblait qu'une sorte d'émulation magnifique eût saisi M. Crémieux. M. Victor Hugo venait d'ouvrir l'Evangile, il a, lui, ouvert la Bible. Il s'est élevé avec une admirable puissance de langage :

« Vous dites que Dieu veut la peine de mort. Vous faites remonter la peine de mort à Dieu. Eh bien ! Ecoutez! Il y eu un jour, en effet, où Dieu a fait connaître sa pensée; Dieu a été le premier juge pour le premier crime. Le jour où Caïn tua son frère, — son frère, entendez-vous bien? — une voix qui était le tonnerre sortit de la nuée, et que dit cette voix à Caïn lui-même : Je te condamne à mourir? Non, elle lui dit : Je te condamne à vivre !

» Va, maudit! vis! et si quelqu'un touche à un cheveu de ta tête, anathème sur lui!

» Voilà comment Dieu juge. Il ne tue pas le fratricide; il lui ferme au contraire cet asile de la tombe. Il lui donne pour châtiment la longue vie, c'est-à-dire le long remords!

» Partisans de la peine de mort, n'invoquez pas Dieu. Il est contre vous. Gardez votre hache Boïa, nous n'en voulons pas! Nous avons la vraie! »

Nous répétons impartialement ces grandes paroles, et nous renonçons à en dire l'effet.

Auguste Vacquerie.

Cours et Tribunaux.

COUR D'ASSISES DE LA SEINE.

Présidence de M. PARTARIEU-LAFOSSE.

Audience du 11 juin 1851.

Affaire de l'*Événement*. — Attaque contre le respect dû aux lois.

La foule n'est pas moins considérable qu'hier aux abords de la salle des assises; mais les avenues sont gardées par des factionnaires qui ne laissent passer que les personnes munies de billets. Il y a dans l'enceinte un grand nombre d'avocats en robe qui ont été introduits par groupe, et manière à éviter le renouvellement des scènes d'irruption qui ont précédé hier l'ouverture de l'audience. Un officier de paix, M. Mace, a été appelé ce matin au Palais-de-Justice, et est chargé du service d'ordre. Grâce à ces soins intelligents, la salle se garnit sans tumulte et chaque place conserve sa destination, et n'est laissée à la merci des accusés, sur lequel se serre, dans toute la longueur, une double rangée d'avocats.

L'audience est ouverte à 10 heures 1/4.

M. LE PRÉSIDENT : La parole est au ministère public.

M. L'AVOCAT GÉNÉRAL SUIN : Messieurs de la cour, messieurs les jurés, c'est encore une affaire de presse que nous avons l'honneur de vous soumettre aujourd'hui; mais ce n'est plus une affaire politique; nous prendrons, au contraire, contre toute tentative politique dans la poursuite dirigée contre l'auteur de l'article signé Charles-Hugo. Nous ne le connaissons pas comme écrivain, et le peu d'articles politiques que je connais a donné lieu à l'occasion de lire de lui, — tout en nous laissant des opinions contraires aux siennes, — n'a jamais aucune ardeur au devoir que nous devons toujours exercer avec modération.

Il s'agit de discussion sur la peine de mort. En pareille matière, il ne peut y avoir d'adversaires; on ne doit se rencontrer que des hommes, des différences d'opinion. Nous dirons même que nous ne voyons pas sans intérêt un homme se livrer à ces hautes études, au risque d'éveiller par imprudence, par la prévoyance, la vigilance des magistrats chargés de faire respecter la justice et la loi, pourvu

Mais do que a própria condenação de Charles, foi outra imagem que os autores fixaram no imaginário francês: a pequenez do procurador-geral, o Sr. Suin, aquele que teve a ousadia de, diante do Cristo ali presente – sangrando por todos os membros, trespassado por pregos, estrategicamente evocado à cena por Victor Hugo –, demonstrar-se favorável à pena de morte. Hugo, por sua vez, era retratado moralmente acima dos juízes, ao discursar pela abolição da pena capital sem hesitação, como sempre fez, mesmo que isso transformasse a ele e aos filhos em alvos. Os românticos se orgulhavam, então, de terem contra si o Sr. Suin e, a seu favor, o Cristo no patíbulo. As cenas hugoanas, difundindo-se pela praça pública por meio da escrita, eram um problema cada vez maior à imagem de Luís Napoleão Bonaparte e ao seu governo. O que fazer com esse poeta que não se calava, que não tinha medo de abraçar o ridículo, o absurdo, o chiste, para criar efeitos persuasivos? Suas represálias continuariam vindo, com mais afinco:

> Queriam feri-lo, fazê-lo calar-se, talvez, prendendo Charles na Conciergerie. Alguns meses depois, foi a voz de François-Victor, também por um artigo em *L'Événement*. Paul Meurice, igualmente, foi preso. O jornal, proibido de circular por um mês [...] Auguste Vacquerie não demorou também a ser preso. (Gallo, 2006b, p. 88).

O cerco estava se fechando. Em 17 de julho de 1851, a Assembleia debateria a reforma da Constituição, pleiteada por Bonaparte, para que pudesse se manter no poder após 1852. "A contribuição de Hugo ao debate foi um discurso de uma hora, que se estendeu a quase quatro por causa das interrupções" (Robb, 2000, p. 128). Para começar, Hugo afirmou que, após longas provações, a Revolução havia finalmente dado origem à República, apresentada por ele como a forma de governo mais lógica e justa – uma espécie de direito natural do povo, assim como a liberdade é um direito essencial do indivíduo. Na sua visão, o povo francês, ao se afirmar soberano e fundar a República, havia feito emergir do plano das ideias um regime real e duradouro. Mais do que isso, dizia ele, ao estabelecer esse novo modelo no coração da Europa monárquica, a França lançava a pedra fundamental de um edifício futuro que um dia se chamaria, com todas as letras, os Estados Unidos da Europa. Em *Actes et Paroles*, faria questão de frisar as reações que provocou ao proferir "Estados Unidos da Europa":

> [Nota: Essa expressão, Estados Unidos da Europa, causou espanto. Era nova. Era a primeira vez que era pronunciada na tribuna. Ele indignou a direita e, acima de tudo, a animou. Houve uma explosão de risadas, misturada com exclamações de todos os tipos. O representante Bancel aproveitou para anotar algumas delas. São elas:
> Sr. de Montalembert. — Os Estados Unidos da Europa! Isso é muito intenso. **Hugo é louco.**
> Sr. Molé. — Os Estados Unidos da Europa! Eis uma ideia! **Quanta extravagância!**
> Sr. Quentin-Bauchard. — **Esses poetas!** (Nota do Editor.)] (Hugo, 2014a, n.p., grifos meus)[69]

[69] No original: "[Note : Ce mot, les États-Unis d'Europe, fit un effet d'étonnement. Il était nouveau. C'était la première fois qu'il était prononcé à la tribune. Il indigna la droite, et surtout l'égaya. Il y eut une explosion de rires, auxquels se mêlaient des apostrophes de toutes sortes. Le représentant Bancel en saisit au passage quelques-unes, et les nota. Les voici :

Mas o pior ainda estava por vir. Aproximava-se o que, nos termos de Graham Robb (2000, p. 128), seria o momento mais esplêndido de Hugo como orador. Alguns deputados sugeriram que fizesse seu discurso no Teatro de Porte-Saint-Martin; outros achavam que ele enlouquecera.

> O ultraconservador conde Horace de Viel-Castel - ainda uma das "autoridades" da época citadas com mais frequência - chamou-o de "o mais covarde e abominável discurso que se pode ouvir". Recebeu gritos de protestos extremamente vociferantes. "**Esse homem é o canalha mais miserável; tem o orgulho de Satanás e a alma de um trapeiro**" (Robb, 2000, p. 128, grifos meus).

Na sequência de sua fala, o poeta-profeta, o Hugo-Prometeu, criaria a cena que o chancelaria como aquele que, de fato, vê à frente e emprega todos os seus dons para salvar a civilização. Em julho de 1851, anunciava o Golpe de Estado que seria dado por Bonaparte:

> — Senhores, sussurrem o quanto quiserem, mas sem equívocos. Gritam-me: *Ninguém pensa no império*. **Eu tenho o hábito de arrancar as máscaras.**
> *Ninguém pensa em império*, vocês dizem? Que significam, então, esses gritos pagos de: *Viva o imperador*!
> Uma pergunta simples: quem os paga? Ninguém pensa em império, vocês acabaram de ouvir! O que significam, então, essas palavras do general Changarnier, essas alusões aos pretorianos em deboche aplaudidas por vocês? O que significam estas palavras do Sr. Thiers, igualmente aplaudidas por vocês: *O império está feito?* O que significa essa petição ridícula e mendicante pela prorrogação dos poderes? O que seria a prorrogação, por favor? É o consulado vitalício. Aonde leva o consulado vitalício? Ao império!
> Senhores, há aqui uma conspiração! Uma conspiração, eu digo a vocês! Tenho o direito de revistá-la. Eu a revisto. Vamos! o grande dia em relação a tudo isso!
> **A França não deve ser apanhada de surpresa e, um belo dia, acordar com um imperador sem saber o porquê!** (Aplausos) (Hugo, 2014a, n.p., grifos meus).[70]

Não satisfeito, "Hugo atirou uma torta com cobertura de creme que desde então se grudou na cara de Luís Napoleão" (Robb, 2000, p. 128).

> [...] O quê? depois de Augusto, Augustule! O quê? **como tivemos Napoleão, o Grande, precisamos ter Napoleão, o Pequeno!** (A esquerda aplaude, a direita grita.

M. de Montalembert. — Les États-Unis d'Europe ! C'est trop fort. Hugo est fou.
M. Molé. — Les États-Unis d'Europe ! Voilà une idée ! Quelle extravagance !
M. Quentin-Bauchard. — Ces poètes ! (Note de l'editeur.)]" (Hugo, 2014a, n.p., grifos meus). Tradução livre nossa.

[70] No original: "— Messieurs, des murmures tant que vous voudrez, mais pas d'équivoques. On me crie : Personne ne songe à l'empire. J'ai pour habitude d'arracher les masques.
Personne ne songe à l'empire, dites-vous ? Que signifient donc ces cris payés de : Vive l'empereur ! Une simple question : Qui les paie ?
Personne ne songe à l'empire, vous venez de l'entendre ! Que signifient donc ces paroles du général Changarnier, ces allusions aux prétoriens en débauche applaudies par vous ? Que signifient ces paroles de M. Thiers, également applaudies par vous : L'empire est fait ?
Que signifie ce pétitionnement ridicule et mendié pour la prolongation des pouvoirs ?
Qu'est-ce que la prolongation, s'il vous plaît ? C'est le consulat à vie. Où mène le consulat à vie ? À l'empire ! Messieurs, il y a là une intrigue ! Une intrigue, vous dis-je ! J'ai le droit de la fouiller. Je la fouille. Allons ! le grand jour sur tout cela !
Il ne faut pas que la France soit prise par surprise et se trouve, un beau matin, avoir un empereur sans savoir pourquoi ! (Applaudissements.)" (Hugo, 2014a, n.p.). Tradução livre nossa.

> A sessão é interrompida por vários minutos. Tumulto inexprimível.) (Hugo, 2014a, n.p., grifos meus).[71]

Como elucida José-Luis Diaz (2013, n.p.), o ideal de escritor encarnado por Hugo busca uma linguagem cuja força perlocutória a transforme em ato. Tem-se, com isso, um ativismo da elocução, levado às últimas instâncias por esses revoltados do Verbo. Quando Hugo nomeia Napoleão III de "Napoleão, o Pequeno", não está apenas proferindo um discurso, está cometendo uma ação: golpeando a imagem, a honra pública de Luís Bonaparte. Se Napoleão I ficara conhecido como "o Grande", o sobrinho pertencia a outra linhagem, dos homens minúsculos, aproveitadores, sem nenhum mérito próprio. E, nisso, era bem diferente do gênio, com sua altivez prometeica. O "príncipe-presidente", futuro autoproclamado Imperador, nunca mais conseguiria abafar o apelido. Assim, Victor Hugo, "o auto-reconhecido palhaço, inovava a arte da oratória, como revolucionara o teatro francês" (Robb, 2000, p. 252).

A edição de *L'Événement*, publicada em 18 de julho de 1851, seria memorável. Logo de início, Auguste Vacquerie anuncia, com ênfase: "o acontecimento de hoje é o discurso do Sr. Victor Hugo"[72]. Em seguida, passa a preparar cuidadosamente o leitor para o cenário que se abre – ou, melhor dizendo, constrói-se – diante dele: "o grande discurso do Sr. Victor Hugo foi coberto de rumores. Mas não guardamos rancor da direita; ao contrário. Quando o adversário grita, é porque foi atingido [...] Cada interrupção levantava um triplo eco de aplausos. Senhores da direita, obrigado"[73]. Quando Vacquerie parafraseia o discurso hugoano, chega à apoteose de (re)montagem da cena:

> [...] **o Sr. Victor Hugo procurou a glória deste governo atual, e devemos admitir que ele não a encontrou.** Ele caracterizou com energia a política atual, que faz **"Napoleão estremecer de vergonha em seu túmulo!"** [...] **Imaginemos o efeito de todas essas ideias, tão justas e tão verdadeiras, realçado por esse estilo fulgurante, apaixonado, dramático, vibrante, imprevisível, que é próprio do glorioso poeta.** Talvez seja o mais belo discurso de Victor Hugo; certamente, é a sua maior vitória. (L'Événement, 1851, n.p., grifos meus).[74]

---

[71] No original: "[...] Quoi ! après Auguste, Augustule ! Quoi ! parce que nous avons eu Napoléon le Grand, il faut que nous ayons Napoléon le Petit ! (La gauche applaudit, la droite crie. La séance est interrompue pendant plusieurs minutes. Tumulte inexprimable.)" (Hugo, 2014a, n.p.). Tradução livre nossa.

[72] No original: "L'événement d'aujourd'hui est le discours de M. Victor Hugo". Tradução livre nossa.

[73] No original: "La grande parole de M. Victor Hugo a été couverte de rumeurs. Mais nous n'en voulons pas à la droite; au contraire. Quand l'adversaire crie, c'est qu'il est touché. [...] Chaque interruption soulevait un triple écho d'applaudissements. Messieurs de la droite, merci". Tradução livre nossa.

[74] No original: "M. Victor Hugo a cherché la gloire de ce gouvernement-ci, et nous devons convenir qu'il ne l'a pas trouvée. Il a énergétiquement caractérisé la politique actuelle qui fait « tressaillir de honte Napoléon dans sa tombe ! » [...] Qu'on s'imagine l'effet de toutes ces idées, si justes et si vraies, accentuées par ce style éclatant, passionné, dramatique, vivant, imprévu, qui est propre au glorieux poète. C'est peut-être le plus beau discours de M. Victor Hugo; c'est certainement son plus grand succès". Tradução livre nossa.

Figura 5: L'Événement, 1851b.

Paris : Vendredi, 18 juillet 1851.

L'ÉVÉNEMENT

Haine vigoureuse de l'anarchie, tendre et profond amour du peuple. — VICTOR HUGO.

REDACTION
1, rue Laffitte, 1, Maison Dorée.
Les lettres doivent être adressées, franco, au Rédacteur en chef.
Les manuscrits non insérés ne sont pas rendus.
Le secrétaire-gérant : A. EBRAN.

DEUXIÈME ÉDITION.
QUATRIÈME ANNÉE.
PRIX DU NUMÉRO 10 c. — UN MOIS, 3 fr. — TROIS MOIS, 9 fr. — UN AN, 36 fr.
Les abonnements datent des 1er et 16 de chaque mois.

ABONNEMENS ET VENTE
15, Boulevard des Italiens, 15 (près de la rue Grammont).
Adresser toutes les demandes, affranchies, à MM. JACCOTTET et BOURDILLIAT.
A Londres, chez MM. DELAY et Cie, Librairie française, 13, Regent street.
ANNONCES : MM. HOUOT et Cie, régisseurs, place de la Bourse, 8.
Imprimerie SCHNERER et Cie, rue Montmartre, 171.

L'ÉVÉNEMENT.

LE DISCOURS DE M. VICTOR HUGO.

L'événement d'aujourd'hui est le discours de M. Victor Hugo. Disons tout de suite que l'illustre orateur de la gauche a remporté aujourd'hui une de ses plus complètes et de ses plus glorieuses victoires. Mais débarrassons-nous du commencement de la séance.

M. Pascal Duprat a cru devoir protester contre le système des royalistes, qui consiste à confondre la République avec 93, et à faire l'épouvantable idée démocratique solidaire des excès d'un moment. C'est exactement comme si l'on demandait la suppression du feu à cause des incendies, la suppression de l'air à cause des coups de vent, la suppression de l'humanité à cause des crimes.

Au reste, répétons-le, nous n'en voulons pas à la droite de ce genre d'attaques, nous l'en remercions. Quel meilleur éloge les royalistes peuvent-ils faire de la révolution française, que de s'obstiner à ne voir dans son histoire qu'une seule page, et à lui objecter ses fautes quand elle leur objecte leurs principes? Quel plus complet aveu de leur infériorité que de n'oser comparer à ce qu'ils ont de meilleur que ce qu'elle a fait de pire?

L'honorable orateur a franchement abordé le motif qui fait demander à la droite la révision de la Constitution : la peur que M. Louis Bonaparte ne soit réélu. Ainsi, pour empêcher que le président n'enfonce la porte, la droite propose d'ouvrir cette porte!

M. Pascal Duprat a eu un mouvement éloquent en faisant ressortir le contresens qui commet la majorité, lorsqu'elle vient déclarer à la face du pays que le président actuel sera réélu, que loi, Constitution, République, tout s'efface sous la responsabilité irrésistible de M. Louis Bonaparte. Admirable habileté de la part de gens qui ne veulent pas de M. Bonaparte! Que diraient-ils donc s'ils étaient ses meilleurs amis? Ils ne veulent pas qu'il soit réélligible, et ils disent qu'il est réélu.

Un mot de M. Pascal Duprat a amusé à la tribune M. de Larochejaquelein, qui a défendu chaleureusement sa doctrine du droit monarchico-national. Nous avons toute estime pour la loyauté inconstestable de l'honorable représentant du Morbihan; mais nous devons lui dire qu'il ne nous a nullement convaincus, et qu'il n'a pas entamé un seul des arguments par lesquels nous avons expliqué plus d'une fois que le droit national n'est rien s'il n'est pas synonyme de république.

Si M. de Larochejaquelein a eu tort contre la République, il a bien pris sa revanche contre ses ex-amis, les suivans de M. Berryer.

M. Berryer reproche à M. de Larochejaquelein de confondre la question *République ou Monarchie* à la souveraineté populaire. Et cependant, que fait M. Berryer lui même dans ce moment, en demandant la révision? Ne soumet-il pas la question de la Monarchie et de la République à la décision d'une Constituante nommée par le pays, en d'autres termes, à la souveraineté populaire?

M. Victor Hugo a succédé à M. de Larochejaquelein et a prononcé un discours qui retentira profondément dans la conscience nationale.

Ce n'est pas la République qui a provoqué le coup actuel, débat stérile, sans issue, inoccupant en face de la loi du suffrage restreint, — nous elle l'accepte, et alors elle le veut entier. Que la question soit vidée une bonne fois, et que le pays voie face à face la République et la monarchie!

Car M. Berryer a beau, par précaution oratoire, accepter 1789 pour mettre une apparence de modération dans son hostilité contre le progrès, nous ne pensons pas aux rotatoires cette direction hypocrite. La révolution ne s'est scindée pas; elle est éternelle, et ne s'arrête pas à un moment donné. On n'arrête pas l'aiguille à l'heure qu'on veut sur le cadran de la civilisation. Il faut prendre le progrès tout entier, ou n'en rien prendre. Si vous ne voulez pas de 1848, alors 1789 ne veut pas de vous.

Il y a deux espèces de monarchies, a-t-on dit, que M. Victor Hugo ne compte pas : la royauté de juillet, expédient bâtard, gouvernement-Arlequin, composé d'un lambeau de révolution et d'un lambeau de droit divin communément. Il ne reste donc que deux monarchies : la monarchie de principe, c'est-à-dire la légitimité, et la monarchie de gloire, c'est-à-dire l'empire.

Commençons par la première. Et d'abord, l'orateur a été énergiquement que la légitimité fût un principe. Il a abusé l'histoire qu'elle n'était qu'un fait. Par quel renversement de toutes les notions une famille a-t-elle pu s'imaginer qu'un peuple lui appartenait, et que le père avait le droit de léguer au fils trente millions d'hommes comme un troupeau de moutons?

Au point de vue du fait, M. Victor Hugo a raconté la monarchie. Il a énuméré ses banqueroutes. Il a eu un mot sanglant en rappelant 1815. On rejette toujours à la face des républicains le souvenir de février 1848 et des séances du Luxembourg. « Croyez moi, messieurs, c'est écrit l'admirable orateur, n'allez pas trop souvent du côté Luxembourg; vous finiriez par y rencontrer le spectre du maréchal Ney! » La droite s'est courbée sous cette parole écrasante.

Le temps nous manque pour suivre l'orateur dans les développements de sa magnifique harangue. Notons un passage qui a produit un immense effet sur toute l'Assemblée. Comparant les royalistes de maintenant aux royalistes de la première République, l'orateur a foudroyé les fils sous cette parole terrible : « Vos pères faisaient la guerre civile, ils ne la provoquaient pas. »

Passons à la monarchie de gloire. Et, M. Victor Hugo a cherché la gloire de ce gouvernement-ci, et nous devons convenir qu'il ne l'a pas trouvée. Un énergiquement caractérisé la politique actuelle qui fait « trembler de toute Napoléon dans sa tombe! » Il a comparé à la bataille de Waterloo « la bataille de Savory. »

Qu'on s'imagine l'effet de toutes ces idées, si fières et si vraies, accentuées par ce style éclatant, pittoresque, dramatique, vivant, imprévu, qui est propre au glorieux poète. C'est peut-être le plus beau discours de M. Victor Hugo; c'est certainement son plus grand succès.

Un qui ne veut pas dire que l'orateur n'a pas rencontré d'opposition. Au contraire.

Une chose manquait à l'honneur de la modération avec laquelle la gauche a écouté, depuis quatre jours, les orateurs de la majorité : c'était la majorité interrompant à chaque phrase un orateur de la gauche. Cette lacune a été comblée aujourd'hui. La grande parole de M. Victor Hugo a été couverte de rumeurs. Mais nous n'en voulons pas à la droite au contraire. Quand l'adversaire crie, c'est qu'il est touché.

Il est vrai que les bravos de l'opposition ont bien vengé notre orateur. Chaque interruption soulevait un triple écho d'applaudissemens. Mouvemens de la droite, merci.

De toutes ces interruptions, nous n'en relèverons qu'une. M. de Falloux cherchant une revanche à son déplorable échec de l'autre soir, a osé reprocher à M. Victor Hugo d'avoir touché autrefois une pension de la monarchie. Ce mot, que nous nous abstenons de qualifier, nous a semblé bien placé dans la bouche d'un monarchiste qui touche neuf mille francs par an de la République.

Merci encore à M. de Falloux. Son intervention a mis M. Victor Hugo en demeure de raconter l'histoire, si honorable pour lui, de son refus d'une pension de six mille francs offerte par Charles X en dédommagement de l'interdiction d'un de ses drames.

Admirons M. Dupin. A un des moments où l'orateur était le plus vivement interrompu par la droite, M. Dupin, cherchant quel interrupteur il pourrait rappeler à l'ordre, a heureusement bra qué son lorgnon— sur la gauche!

Il y a eu un moment où le tumulte a été inexprimable, où toute la droite s'est levée, où le banc ministériel a *montonné* comme un flot houleux, où M. Léon Faucher a fait désespérément ses gestes les plus télégraphiques. Tant mieux! Nous acceptons ces violences comme le meilleur témoignage de la puissance de l'orateur. C'est le propre des grands soufflets de produire les orages.

L'orateur a terminé par un contraste saisissant. En face des partis, il a montré la France.

Quoi! la misère à détruire, l'enseignement à répandre, la liberté à fonder, tant de problèmes à résoudre, et, pour trouver les solutions, tant d'efforts, tant d'énergie, tant de recherches dans tous les sens, tant d'espérance, tant de découvertes, le plus grand mouvement intellectuel, littéraire, scientifique, industriel qui ait jamais emporté la race humaine dans son ascension vers Dieu! voilà la France actuelle.

Et c'est dans un tel moment que les partis du passé veulent poignarder un tel peuple de superstitions surannées et d'individualités misérables! C'est au tel peuple qu'on veut faire reconnaître des questions vivantes aux questions mortes! C'est à un tel peuple, habitué depuis cinquante ans à lutter avec l'Europe entière plus rude, avec la pensée, qu'on veut faire pour du czar Nicolas ou du président Bonaparte!

Les royalistes sont si loin de leur pays, qu'ils ne le voient même pas. Leurs idées ne sont pas encore rentrées de l'émigration.

Menacer la France du dix-neuvième siècle! C'est de cette façon que les monarchistes comprennent ce grand peuple qu'ils veulent conduire! C'est avec de pareilles raisons qu'ils comptent le ramener! Quel aveu!

Ils donnent ainsi leur mesure. Pour faire rentrer le pays dans leurs idées, ils le rapetissent.

Il était près de sept heures. Mais la droite n'a pas voulu rester sous le coup de ce grand discours. Nous le comprenons.

M. de Falloux a balbutié quelques mots pour tâcher d'atténuer le mauvais effet que devait produire dans le pays l'attitude de la droite. En voulant l'envoyer, il l'a constatée.

Auguste Vacquerie.

Il est arrivé aujourd'hui un malheur à M. Dupin aîné.

La droite interrompant M. Victor Hugo avec une violence inouïe, et la gauche se récriant sur l'indifférence du président, M. Dupin a eu l'imprudence de s'excuser sur ce que M. Michel (de Bourges) avait dit l'autre jour : « C'est l'orateur qui fait l'auditeur. » A quoi M. Michel (de Bourges) a répliqué qu'il avait dit précisément le contraire : « C'est l'auditeur qui fait l'orateur. »

Ce rude démenti n'ayant pas fermé la bouche à M. Dupin, M. Victor Hugo a été obligé de rappeler au président en mot de Sheridan : « Quand le président ne protège pas l'orateur, la liberté de la tribune est suspendue. »

Ainsi, le président de l'Assemblée s'est fait deux fois rappeler à l'ordre.

Auguste Vacquerie.

M. Granier de Cassagnac dit ce matin dans le *Constitutionnel*, en rendant compte du discours de M. Berryer :

« A M. Michel, disant que la raison, la liberté et le progrès sont incompatibles avec la monarchie, M. Berryer a répondu en montrant, d'abord la monarchie prenant la France à l'état sauvage, lui donnant successivement les lois, les universités, les collèges, les académies, *les arts, les lettres, les sciences*, et jusqu'à l'abus de toutes ces nobles choses; et puis la République détruisant, en six mois, les lettres, les arts, les académies, les collèges, les universités, les codes — et la majorité de s'épanouir de joie, en présence d'une telle découverte! »

C'était en effet une découverte.

A M. Berryer, prétendant que la Monarchie dote la civilisation des sciences, des arts et des lettres, voici par quels faits écrasans l'histoire répond :

Barrevy, persécuté pour avoir trouvé la circulation du sang ;

Vanini, brûlé vif à Toulouse, pour avoir soutenu les propositions de Platon au lieu de celles d'Aristote ;

Bernard Palissy réduit à jeter ses meubles au feu pour faire ses terres cuites ;

Poussin pauvre ;

Le Cid censuré, par Richelieu ;

Corneille, octogénaire, n'ayant pas de souliers, tandis que Scudéry avait une pension ;

Tartuffe défendu ;

Molière, mort, n'ayant pas de tombeau ;

L'impression de Télémaque interdite ;

Fénelon exilé ;

Le poète Théophile, condamné d'abord au bûcher, puis au bannissement, sous Louis XIII, pour avoir fait des vers matérialistes ;

Saint-Evremond proscrit ;

Racine mourant d'un regard de Louis XIV ;

Voltaire enfermé à la Bastille pour un quatrain anonyme ;

Diderot enfermé à Vincennes pour un article de l'*Encyclopédie* ;

Gilbert et Malfilatre expirant à l'hôpital ;

A Rome, Galilée faisant amende honorable ;

En Espagne, Cervantes mort dans la misère ;

En Portugal, Camoëns mort à l'hôpital ;

En Angleterre, Shakspeare regardé comme un maladin à la cour de la reine Elisabeth ;

Milon méconnu ; lord Byron obligé de s'exiler !

Voilà ce que dit l'histoire. Elle arrête M. Berryer lorsqu'il drape la monarchie dans la gloire de l'esprit humain et lui montre partout et toujours, sous tous les règnes de ces quatorze siècles, Paul, les lettres et les sciences tenus en suspicion, redoutés, réduits! Les sciences traînées de magie, les lettres dans le mépris, l'art dans la misère! Elle lui désigne du doigt, à travers l'histoire, Galilée, qui tremble d'entendre la vérité, portant le cierge de l'Inquisition; Corneille en haillons, et Molière en cuivre!

Et elle dit à M. Berryer :

Vous vous trompez, monsieur. La pensée a fait la gloire de la France et du monde, malgré la monarchie. Les rois n'ont protégé les lettres et les écrivains que lorsqu'ils ont trouvé en eux des flatteurs, ils les ont oubliés ou persécutés lorsqu'ils ont rencontré dans leur ame l'indépendance et la fierté. C'était une seconde souveraineté que l'art, et les rois ont toujours voulu la tuer. La royauté n'a été que le long crépuscule de la pensée.

C'est là votre acte d'accusation. Louis XIV condamné descend de son trône quand l'auteur du *Cid* arrive pieds nus à l'immortalité! La Révolution de 89 n'a été que la résurrection de l'esprit humain. Elle n'a été que la revanche formidable de la souveraineté intellectuelle sur votre matériel droit divin. C'est parce que les rois avaient déshonoré tant de gloire qu'ils ont reçu un si grand affront. La foudre a vengé les lauriers.

Charles Hugo.

Constatons certaines petites injustices du *Moniteur*.

M. Berryer dit : Je demande la parole. Le *Moniteur* ajoute : *Mouvement.*

M. de Lamartine dit : Je demande la parole. Le *Moniteur* n'ajoute rien.

Après le discours de M. Michel (de Bourges), le *Moniteur* ouvre la parenthèse suivante :

(Applaudissemens prolongés à droite. — L'orateur, en descendant de la tribune, est entouré par un grand nombre de représentans, qui le félicitent avec effusion et cordialité.—La séance est levée à six heures.)

Charles Hugo.

L'Opinion publique appelle M. Berryer Homère ; l'*Assemblée nationale*, Achille ; le *Constitutionnel*, la Pallas.

J. Paradis.

BEAUTÉS DU STYLE DE M. BERRYER.

« Deux dangers immenses nous paraissent menacer ce pays. Messieurs, il y a trois ans quelques avons vu des hommes, poussés par le flot des événemens sur les rives et des gouvernemens [illegible] des lois, *acclamer* la République comme une *digue* élevée à la hâte pour arrêter le torrent de l'anarchie. »

Acclamer une digue!

« Le capital est un despote monarchique qui t'écrase, qui te pressure, qui flétrit la mamelle où il s'allaite. »

Un despote qui flétrit une mamelle!

J. Paradis.

HONNEUR DE LA FRANCE SOUS LA MONARCHIE.

M. Berryer a fait un pompeux tableau de la prospérité dont jouissait la France sous la Monarchie :

« Ah! s'écrie-t-il, écrivons donc ici cette royauté, cette grande autorité, n'a pas rempli son dessin pendulement à travers les siècles, et si la France est restée ce qu'elle était sous ce que vous appelez la tyrannie des temps anciens, la tyrannie sans règle, la tyrannie du principe héréditaire? Non! non! elle avait un droit à remplir. Quand un principe a été *protecteur*, quand il a été *bon* pour un grand peuple, quand ce peuple s'est *magnifiquement* développé sous sa loi, c'est un devoir de faire respecter et de ne pas laisser mettre en discussion par les esprits les plus chimériques, les théoriciens les plus aventuriers, marchés plus hardis, de ne pas laisser discuter perpétuellement, injurier même ce principe qui avait *sauvé*, pacifié, civilisateur. (Applaudissemens à droite.) »

Nous venons d'ouvrir le *Moniteur*, et voilà ce que nous y avons lu. Ces paroles de M. Berryer embrassent tous les règnes. Eh bien! maintenant, ouvrons l'histoire au hasard, à une des pages du règne de Louis XIII, par exemple, sous le gouvernement du Concini; voici ce que nous y lirons :

« Il (Concini) avait établi dans Paris et aux principales villes du royaume des personnes qui n'avaient aucun soin que de voir les actions des uns et des autres, recueillir et reconnaître si quelqu'un parlait mal de lui ou du gouvernement, ou lui voulait quelque mal, pour le châtier, *prévenir* ou *faire mourir*, comme il avait fait quelques-uns, *ayant rempli tous les cœurs de Paris de présence et de pleurs.* » (*Mémoires de Pontchartrain.*)

Voulez-vous juger un plus près la grande figure de Richelieu, qu'il est une des gloires de la Monarchie? Écoutez les Mémoires du duc de Motteville, qui n'était pas républicain apparemment; voici ce que vous y lirez :

« Il (Richelieu) avait le maximum de rigueurs tyranniques, sur le besoin d'état et sur le bien public, qu'il ne considérait qu'autant que ce mêlait son intérêt particulier avec l'autorité du roi et ses trésors. *La vie ou la mort des hommes ne le touchaient que selon les intérêts de sa grandeur et de sa fortune,* dont il croyait que celle de l'État dépendait entièrement. Sous ce prétexte de conjurer l'un par l'autre, *il ne faisait pas de difficulté de sacrifier toutes choses pour sa conservation particulière.* »

Voulez-vous passer à Louis XIV? Voyez le portrait que fait Raynal de la France après la mort de Colbert, dans son *Histoire philosophique des Deux-Indes* :

« Le discrédit devint bientôt universel; les banqueroutes se multiplièrent; l'argent disparut; la commerce fut anéanti; les consommations diminuèrent; on négligea la culture des terres; les ouvriers passèrent chez l'étranger; *le peuple n'eut ni souverains, ni vêtement.* »

Colbert, c'est à dire l'homme du peuple, l'était plus là; mais le principe *protecteur* et *sauveur* de M. Berryer régnait toujours,—vous jugez comment!—Sous Louvois, après la révocation de l'édit de Nantes, voici quel fut le bonheur du peuple :

« Les persécutions firent sortir du royaume un très grand nombre de familles; plus qui saignera longtemps dans l'État, pour l'avoir affaibli d'une infinité de sujets, parmi lesquels plusieurs étaient recommandables par leur fidélité, leurs richesses et leur industrie, qu'ils ont portées dans les pays étrangers, au grand préjudice de la France. »

(*Mémoires de Villars.*)

Nous nous arrêtons. Le règne de Louis XV nous donnerait trop beau jeu. Les citations exactes si vivement et au vol du regard, que nous venons de faire, suffisent, bien qu'elles ne soient tirées que de petites écoles de la monarchie, pour faire justice des paroles de M. Berryer. Et ce un principe *sauveur, protecteur et bon* que celui-là? Le peuple s'est si magnifiquement développé sous sa loi? Ah! quand M. Berryer se plaint qu'on mette en question la monarchie, il ne voit donc pas que ce sont les faits eux-mêmes qui l'accusent! Son principe, ce n'est pas M. Michel (de Bourges) qui l'injurie, c'est l'histoire.

Charles Hugo.

Le *National* annonce qu'une souscription pour la publication en discours de M. Michel (de Bourges) est ouverte dans ses bureaux. Des exemplaires de ce discours seront envoyés gratuitement dans toutes les communes de la République.

CHRONIQUE.

La sous-commission chargée de l'examen des pétitions révisionnistes a examiné un certain nombre de pétitions nouvelles depuis le 1er juillet.

Le chiffre des signatures, creix et adhésions légalisées ou non légalisées consignées sur ces pétitions s'élève à 332,680.

— M. Bourzat a déposé sur le bureau de l'Assemblée une première pétition des habitans de Brives (Corrèze), qui, au nom de la conciliation et de la paix publique, demandent le rappel de la loi du 31 mai et le rétablissement du suffrage universel.

J. Paradis.

Assemblée nationale législative.

Présidence de M. DUPIN aîné, président.

Séance du 17 juillet 1851.

La séance est ouverte à 2 heures précises.
Le procès-verbal est lu et adopté.

Dépôt de pétitions.

Les dépôts de pétitions continuent.

Renvoi au conseil d'État.

M. CHÉGARAY demande, au nom de la 12e commission d'initiative parlementaire, le renvoi au conseil d'État, de la proposition portant, dépose il y a quelques jours par M. Proudhon, et relative à la responsabilité des agens du pouvoir exécutif.

Ce renvoi est prononcé sans opposition.

Budget des recettes.

M. ROUHER dépose le rapport sur le projet du budget des recettes de l'exercice 1852. (Très bien! très bien!)

M. LE PRÉSIDENT : Ce rapport sera imprimé le plus tôt possible et distribué.

Révision de la Constitution.—(Suite.)

L'ordre du jour appelle la suite de la discussion sur les propositions relatives à la révision de la Constitution. M. Pascal Duprat a la parole contre les conclusions du rapport.

M. PASCAL DUPRAT : Messieurs, pour aborder la tribune dans ce grave débat, pour oser lutter avec un adversaire à côté des orateurs puissans, et glorieusement éprouvés, que vous avez entendus, j'ai besoin de croire que la République n'a rien à perdre dans ces grandes journées parlementaires, qu'elle peut tout y gagner, et qu'elle y a même déjà conquis de véritables.

L'un de ces avantages est de s'honorer elle-même, aux yeux de la France et de l'Europe, par la plus généreuse de cette discussion.

Nous avons vécu à une époque où les gouvernemens ne permettaient pas même à la République de se nommer, et qui prononçait par des paroles sévères, impératives, l'expression même des sentimens républicains.

La République s'est établie, et elle appelle ses adversaires à la discuter, à la démontrer coupable ou criminelle, chose dite, tout est applaudi; elle, de son côté, l'un des fondateurs qui a contribué le plus à élever ses autels, dans lesquels on prétendait semer la poudre du canon rabelais, un ancien juge de France vient, le premier, vers elle, de la liberté que nous lui avons donnée.

Le lendemain de la révolution de Février, je trouvais que les républicains étaient trop nombreux.

J'avais peine à croire que tant de croyances se fussent effacées, que tant d'opinions se fussent

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fonte: Gallica. Bibliothèque Nationale de France.

A incorporação da estética romântica aos seus discursos parlamentares, que fazia com que Hugo fosse constantemente alvo de escárnio, era, afinal, o seu grande triunfo. Se, na Assembleia, o coro era: "— Leve isso para a Porte-Saint-Martin! — Impostor! — Corruptor! [...] — Besta feroz! — Poeta!" (Hugo, 2014a, n.p.)[75], pouco importava a essa altura: quem ria, por último, era o poeta-profeta, arrastando, consigo, a massa de seus leitores. A força de Hugo, diria Walter Benjamin (1994, p. 61), estava ali: na multidão.

Em 2 de Dezembro de 1851, ele se mostraria correto em suas previsões: Luís Napoleão Bonaparte executava o Golpe de Estado. Liderando a oposição, Hugo partiria para o exílio. Em Jersey, como veremos, a tribuna seria substituída pelas "mesas girantes", e Napoleão III seria reescrito na História pelo gênio, em seu novo papel: de interlocutor aclamado pelo além-mundo.

[75] No original: "— Portez cela à la Porte-Saint-Martin ! — Imposteur ! — Corrupteur ! [...] — Bête féroce ! — Poète !" (Hugo, 2014a, n.p.). Não o bastante, nosso autor-personagem ainda incluiria que "Ces choses-là ne sont pas toujours au Moniteur. Habituellement, la droite avait beaucoup de verve". "Essas coisas nem sempre aparecem no Moniteur. Normalmente, a direita tinha muita verve" (tradução livre nossa). Ou seja, o que *Le Moniteur Universel* noticiou à época era incompleto, impreciso; o leitor deveria, é claro, guiar-se por *Actes et Paroles*.

CAPÍTULO III - DIRIGIR A MESA, REDISTRIBUIR AS CARTAS DO JOGO: A DRAMATURGIA DAS SESSÕES ESPÍRITAS DA ILHA DE JERSEY

Hugo transporta tudo o que colhe - e que pode parecer pura tolice, se julgado somente pela razão - para sua mitologia, um pouco como o selvagem iniciado nas belezas da instrução pública, gratuita e obrigatória. Mas sua vingança (e também sua fatalidade) será tornar-se ele mesmo o mito de uma época desprovida de qualquer sentido mítico. (Béguin apud Benjamin, 1979, p. 812).

Quem consegue imaginar Victor Hugo se entediando numa minúscula ilha durante 18 anos, consumido por uma inveja impotente, não compreendeu a grande proeza de administração mental que faz de sua vida uma lição edificante sobre a arte de sobrevivermos à nossa própria personalidade: "O bom do orgulho é que nos salva da inveja" (Robb, 2000, p. 274).

- Quem está aqui?
- O Drama.
- Fala.
- Onde está Victor Hugo?
Victor Hugo entra.
Victor Hugo: Aqui estou. Pois não. (Hugo, 2018, p. 279).[76]

Em 1853, enquanto Hugo se adaptava à nova rotina na ilha de Jersey, Napoleão III, o "arqui-inimigo" do poeta, iniciava, na França, sob a condução do Barão Haussmann[77], as mudanças arquitetônicas que colocariam abaixo a velha Paris e, em seu lugar, criariam outra: a cidade "moderna" por excelência. Como escreveria Charles Baudelaire, em *Le Cygne*, "Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história Depressa muda mais que um coração infiel)"[78] (Baudelaire, 2012, p. 57).[79]

Sob o pretexto da higienização e urbanização da cidade, a Paris antiga, cujas ruas e construções conectavam os sujeitos a uma rede de experiências, memórias e afetos, torna-se, pouco a pouco, uma lembrança distante. A cidade que emerge, em seu lugar, é a cidade do artifício, do cálculo; limpa, ordenada e impessoal. Haussmann coordena a demolição de bairros antigos e populares e os substitui por largos bulevares e avenidas, escolhas que, diria Le

[76] No original: "- Qui est là ?
- Le Drame.
- Parle.
- Où est Victor Hugo ?
Victor Hugo entre.
- Victor Hugo : Me voici. Je t'écoute". (Hugo, 2014c, p. 323). Ata por Auguste Vacquerie.

[77] Georges-Eugène Haussmann, prefeito do Sena de 1853 a 1870.

[78] No original: "Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel)". (Baudelaire, 2012, p. 56).

[79] Marshal Berman, sobre Baudelaire – e, por tabela, sobre o sentimento que pairava entre aqueles que estavam em Paris enquanto a cidade era reformada: "Seus melhores escritos parisienses pertencem exatamente ao período em que, sob a autoridade de Napoleão III e a direção de Haussmann, a cidade estava sendo remodelada e reconstruída de forma sistemática. Enquanto trabalhava em Paris, a tarefa de modernização da cidade seguia seu curso, lado a lado com ele, sobre sua cabeça e sob seus pés. Ele pôde ver-se não só como um espectador, mas como participante e protagonista dessa tarefa em curso; seus escritos parisienses expressam o drama e o trauma aí implicados [....] a modernização da cidade simultaneamente inspira e força a modernização da alma dos seus cidadãos". (Berman, 1986, p. 142). "Drama", "trauma" são os significantes que aparecem; o novo desenho da cidade impondo uma nova demanda à vida sensível de seus habitantes.

Corbusier, retomado por Walter Benjamin em suas *Passagens*, "não eram soluções rigorosas de urbanismo, mas medidas de ordem financeira e militar" (Le Corbusier apud Benjamin, 1979, p. 166). Com a nova planta, varrem-se as ruelas estreitas e obscuras ao controle imperial, que eram famosas por abrigarem barricadas em períodos revolucionários. Os amplos bulevares e avenidas, em vez disso, funcionam na lógica inversa: dificultam a insurreição popular e facilitam o controle do governo, na medida em que possibilitam o deslocamento de numerosas tropas militares com rapidez. Os novos edifícios erguidos por Haussmann, por sua vez, são uniformes, padronizados e conforme J. J. Honegger, também mobilizado por Benjamin,

> [...] são a representação perfeitamente adequada dos princípios do regime imperial absoluto, emparedados numa eternidade maciça: **repressão de qualquer organização individual, de qualquer autodesenvolvimento orgânico, o ódio fundamental de toda individualidade** (Honegger apud Benjamin, 1979, p. 163, grifos meus).

O progresso, na perspectiva do Segundo Império, diz respeito a um avanço industrial, técnico e econômico. As cidades – e aqueles que as habitam – devem ser racionais, objetivos e legíveis. Com a expansão das grandes cidades, às quais Paris dá o modelo e as novas dinâmicas de existência que são ditadas por elas, os indivíduos começam a sentir os efeitos do que Georg Simmel, em 1903, em seu ensaio-conferência *As Grandes Cidades e a Vida do Espírito*, observaria como o resultado pesaroso, a ser revertido, dessa modernidade impessoal e maquinária (2005, p. 588): quanto mais as indústrias, as instituições, a técnica, o capital e as coisas, num geral, progridem, mais retrocede o progresso da cultura dos indivíduos.

Em meio a um frenesi de demandas, estímulos e ameaças que surgem de todos os lados nesta nova configuração do espaço, do tempo e da vida em sociedade, como cultivar a espiritualidade, a delicadeza e o idealismo? O filho da cidade grande, na concepção de Simmel, é tomado, assim, por um caráter blasé, que surge como tentativa de autopreservação. Para sobreviver às grandes cidades seria necessário, digamos, tornar-se indiferente ao que acontece nelas. O problema é que, nesse processo, desfazendo-se os elos que ligam o sujeito à alteridade, esfarela-se, também, a relação do indivíduo consigo mesmo. Tudo passa a ser visto sob uma lente acinzentada, melancólica e apática. É cobrado *agir-se*, mais do que *pensar-se* e *sentir-se*. A impessoalização dos sujeitos, a quebra com um senso de comunidade e a eliminação do tempo vazio, imprescindível para o exercício da imaginação e da reflexão, são consequências desse ideal de modernidade, fortalecido pelo governo de Napoleão III.

Em seu ensaio, Simmel é propositivo ao apontar um caminho de fuga possível:

> [...] a vida compõe-se cada vez mais desses conteúdos e programas impessoais, que pretendem recalcar as colorações verdadeiramente pessoais e o que é incomparável. E isso de tal modo, que **para salvar o que há de mais pessoal é preciso convocar o que há de extremo em peculiaridade e particularização, e é preciso exagerá-las**

> **para que se possa tornar audível, inclusive para si mesmo.** (Simmel, 2005, p. 588, grifos meus).

Exilado em sua ilha, Victor Hugo arquitetava um projeto de mundo que em tudo rivalizava com o bonapartista. O poeta estava disposto a erigir, com os mecanismos que possuía ao seu alcance, o seu ideal de modernidade e progresso. Um progresso que era sonhado, sobretudo, como um progresso humano, sensível. Em seus planos, figurava um futuro em que o avanço da técnica, a substituição do trabalho braçal do ser humano pelas máquinas, possibilitaria que os sujeitos, com o corpo menos cansado e as energias menos fatigadas, pudessem se entregar à leitura, à fabulação, à busca pelo conhecimento, ao pensamento crítico e imaginativo. É o que se cristaliza no trecho abaixo de *William Shakespeare:*

> [...] o círculo de leitores se amplia, o círculo de livros lidos cresce. Ora, a necessidade de ler, sendo como um rastilho de pólvora, uma vez acesa não mais se extinguirá, e, combinada com a simplificação do trabalho material pelas máquinas e com o aumento do lazer do homem, o corpo menos fatigado deixando a inteligência mais livre, vastos apetites de pensamento despertar-se-ão em todos os cérebros; a insaciável sede de conhecer e de meditar tornar-se-á cada vez mais a preocupação humana; os lugares baixos serão abandonados pelos lugares altos, ascensão natural de toda inteligência em crescimento. [...] (Hugo, 1864, n.p.).[80]

Se Napoleão III liderava a implementação de uma perspectiva de progresso, Victor Hugo brigaria por outra. Um imperador faz um mundo dando ordens, assinando decretos, demolindo e construindo. Um poeta contra-ataca mobilizando a linguagem. Quando Bonaparte começava a erguer a sua nova Paris, artificial, racional, ordenada e impessoal, Hugo responderia, do Canal da Mancha, fazendo exatamente o que Simmel sugere: recorrendo ao que há de mais extremo em peculiaridade e particularização, e exagerando o quanto fosse necessário para que se tornasse audível, principalmente para si mesmo. Assim, enquanto Luís Napoleão lutava para apagar tudo aquilo que era singular, imprevisto… O poeta-profeta, operando no extremo oposto, envolvia-se com as mesas girantes[81].

---

[80] No original: "[...] le cercle des lecteurs s'élargissant, le cercle des livres lus s'accroîtra. Or, le besoin de lire étant une traînée de poudre, une fois allumé il ne s'arrêtera plus, et, ceci combiné avec la simplification du travail matériel par les machines et l'augmentation du loisir de l'homme, le corps moins fatigué laissant l'intelligence plus libre, de vastes appétits de pensée s'éveilleront dans tous les cerveaux; l'insatiable soif de connaître et de méditer deviendra de plus en plus la préoccupation humaine; les lieux bas seront désertés pour les lieux hauts, ascension naturelle de toute intelligence grandissante [...]" (Hugo, 1864, n.p.). Tradução livre nossa.

[81] O fenômeno das mesas girantes é apresentado a Victor Hugo por sua amiga Delphine de Girardin, poeta de *La Muse Française*, que desembarca em Jersey em 6 de setembro de 1853. Embora este dado não seja central para a chave de leitura proposta neste trabalho, convém oferecer uma breve contextualização histórica: "A 'nova ciência' das Mesas chamadas girantes, procedentes dos Estados Unidos, chegara à França em abril daquele ano, suscitando curiosidade. Essa 'nova ciência', ao mesmo tempo que se pretendia científica, escorava-se em um móvel de sala ou cozinha, uma mesa de três pés. As Mesas, pacientemente interrogadas, podiam, com efeito, dar a voz aos mortos mais antigos e mais célebres, servir de elo entre os vivos e os que se foram" (Boivin, 2018, p. 15–16). Sobre o método empregado nas sessões realizadas por Hugo, Graham Robb relata: "O método usado em Marine Terrace exigia que os espíritos dessem uma pancadinha seca no chão com uma mesa de três pés, uma vez para A, duas para B, e assim por diante. Isso significava que as revelações mais concisas faziam a mesa saltar num pé só para cima e para baixo do anoitecer ao amanhecer. Um cálculo alarmante, baseado nas transcrições das sessões feitas

Retomando Rancière, o regime estético das artes – ou, poderíamos também dizer, a modernidade – seria aquele que se caracteriza por uma práxis artística singular, com a horizontalização entre gêneros e temas, promovendo a dissolução das fronteiras e hierarquias. O que proponho, nesse sentido, é uma análise das atas das sessões espíritas de Victor Hugo, tomando-as como parte integrante de seu projeto estético, em pé de igualdade ficcional, digamos assim, com o restante de sua produção literária e não como simples "excentricidades menores"[82]. Adianto que, para este estudo, não importa a veracidade – ou não – do corpus e que não se pretende, tampouco, uma leitura ancorada na filosofia espírita. O que me interessa, e ressalta a importância do material para esta pesquisa, é a forma como, seja um romance, um paratexto, um discurso parlamentar, um texto jornalístico ou a ata de uma sessão espírita, o estilo hugoano, marcado pela teatralidade romântica, sobressai-se, inconfundível. E, todas as peças, quando aproximadas, colaboram para o desenvolvimento de um mesmo propósito: a construção de um Victor Hugo mítico.

Sendo assim, penso, com Georges Didi-Huberman (2018), a mesa como um dispositivo, um campo operatório que permite, como veremos, que o autor-personagem reorganize e

---

por Hugo, mostra que algumas vezes a mesa mantinha uma velocidade de seis batidas por segundo, durante mais de três horas. Claro que isso é impossível, mesmo para Hugo" (Robb, 2000, p. 323).

[82] Dada a singularidade do material, justifica-se a pertinência da extensa nota explicativa que se segue. Os trechos selecionados para análise neste capítulo pertencem à edição francesa *Le Livre des Tables: les séances spirites de Jersey*, organizada por Patrice Boivin e publicada em 2014 pela Folio Classique. Em 2018, a obra foi traduzida para o português por André Telles, com o título *O livro das mesas: as sessões espíritas da ilha de Jersey*, pela Editora Três Estrelas.

Como expõe Boivin, Victor Hugo planejava a publicação póstuma de *Le Livre des Tables*, tendo compilado o material das sessões em quatro cadernos, dos quais apenas dois foram localizados após sua morte. A respeito disso, o pesquisador esclarece: "A presente edição comporta a integralidade dos documentos utilizados na redação de *O Livro das Mesas*, cuja publicação póstuma Victor Hugo planejava. Ela reúne o conjunto dos manuscritos existentes: os dois cadernos originais redigidos em Jersey, um em 1854, o outro em 1855 (e que fazem parte do catálogo da Biblioteca Nacional da França sob as referências N. A. F. 14.066 – manuscrito adquirido em 1962 – e N. A. F. 16.434 – manuscrito adquirido em 1972 e jamais publicado); a integralidade das atas disponíveis e inéditas, descobertas no acervo da Maison de Victor Hugo; bem como outros documentos, cartas sobretudo, encontrados igualmente nesse acervo [...] Os documentos originais são, em sua maioria, escritos de próprio punho por Auguste Vacquerie e Victor Hugo. Também subsiste certo número de duplicatas ou cópias, escritas por Adèle Hugo, sua filha, por Mme Hugo, por Paul Meurice e por Juliette Drouet. Algumas cópias emanam da sra. Daubray, secretária de Paul Meurice, amigo e executor testamentário de Hugo" (Boivin, 2018, p. 31, 531).

Patrice Boivin defende que os cadernos "formam uma obra literária visceralmente hugoana, que é essencial descobrir [...]; o conjunto dos documentos de Jersey, de singular percurso, permite renovar nosso conhecimento acerca desse período crucial – tanto no que se refere a seu pensamento como a sua obra – dos anos de exílio de Victor Hugo, lançando-lhe uma luz inédita e essencial, a ser depositada no inesgotável acervo dos estudos hugoanos" (Boivin, 2018, p. 28). Ressalta, ainda, a presença de "uma prosa e poesia integralmente hugoanas" (p. 29). Uma vez que o interesse desta monografia é explorar a construção de Victor Hugo enquanto "poeta-profeta", por meio de cenas, nas quais defendo sua inscrição como autor e personagem, dramaturgo e agente cênico, justifico a escolha metodológica de trabalhar com alguns fragmentos que não foram encontrados escritos de próprio punho pelo autor, mas que compõem a edição de Patrice Boivin. Aporto a decisão no fato de que, mesmo quando não é Hugo quem escreve, é ele quem ocupa o centro da cena, dirigindo, interrogando o "além-mundo" e sendo interpelado por ele. No mais, como veremos a seguir, é, sobretudo, em torno de sua figura e percurso que os "diálogos" se organizam. Para fins de transparência, informarei em nota de rodapé os trechos cujos manuscritos encontrados são atribuídos a Hugo e aqueles cuja autoria material é de terceiros.

exteriorize o seu mundo interno, teste papéis, acerte as contas com figuras antagonistas, receba o apoio de mortos célebres, o encorajamento de conceitos abstratos e, enfim, torne legível a sua visão de mundo – para a posteridade, mas, sobretudo, para si mesmo. Nos termos de Didi-Huberman em *Atlas*:

> O que é então um campo operatório visto nesse contexto? [...] É uma "mesa" em que se decide colocar juntas algumas coisas díspares, entre as quais se procura estabelecer múltiplas "relações íntimas e secretas", **uma área que possui suas próprias regras de disposição e de transformação para ligar certas coisas cujos elos não são evidentes. E para fazer desses elos, uma vez revelados, os paradigmas de uma releitura de mundo.** (Didi-Hubermann, 2018, p. 59- 60, grifos meus).

Por intermédio da mesa, Hugo relança o jogo, rearranja e redistribui as cartas, evoca os espíritos-personagens à cena e os dirige, como bom dramaturgo.

Convém ressaltar que Didi-Huberman está pensando os elementos postos sobre a mesa em sua materialidade, objetos palpáveis, distintos, que, ali, misturam-se e, naquela configuração singular, como em rituais, por exemplo, adquirem um caráter único, que "compromete cada objeto em sua função de signo, não nele mesmo, certamente, mas segundo seu papel na disposição" (Didi-Huberman, 2018, p. 60). Recorro às suas formulações, contudo, porque, ao meu ver, são incontornáveis para pensar o que Hugo realiza, mas no plano imaterial, simbólico, da linguagem. As personalidades que, segundo os textos das atas, comparecem, em Jersey, para dialogar com ele, importam, em especial, no papel que desempenham na disposição, no arranjo maior: todas, sem exceção, respondem e, principalmente, endossam um enredo bem definido: a epopeia pessoal de um poeta encarregado de salvar a humanidade. O escritor romântico, como haveria de ser na concepção hugoana, está ali, como de praxe, para reger o seu universo estético como um tirano. Se a realidade prática se mostra ingrata – com Napoleão III governando em Paris e o poeta, pela primeira vez, afastado da multidão[83], recluso em sua ilha –, a resposta de Hugo, ao que tudo indica, não seria a melancolia nem a inveja. Seria, em vez disso, embaralhar o jogo, emplacar o seu real, por meio daquilo que mais se opõe, em sua visão, à postura bonapartista: o uso fabulador, imaginativo, propositivo das palavras e das imagens criadas por elas.

> A desordem só é desrazão para aquele que recusa pensar, respeitar, acompanhar de alguma forma o despedaçamento do mundo. A mesa seria então um lugar privilegiado para recolher e apresentar essa fragmentação. Para firmar o valor fundador e operatório, isto é, **a possibilidade sempre aberta de se modificar, de produzir uma nova configuração. Cada mesa consagraria, assim, a seu modo, a partilha das coisas: sua vocação a serem dissociadas, depois redistribuídas**. (Didi-Huberman, 2018, p. 63-64, grifos meus).

[83] Isolado fisicamente, claro, porque o contato com a multidão continuaria se dando por outros meios: publicando livros e fazendo-os circular, escrevendo para jornais, recebendo cartas de admiradores etc.

Na mesa de Hugo, seria feita, então, uma nova partilha, com cada um assumindo o lugar que lhe cabe segundo o gênio. Napoleão III – ainda vivo –, Napoleão I, André Chénier, Shakespeare, a Morte, Jesus Cristo, o Drama, a Ideia e a Civilização seriam alguns dos convidados recebidos. Se os espíritos efetivamente falavam ou não, indifere. O que concerne, para este estudo, não é comprovar ou refutar o caráter factual da experiência, nem buscar um "real" externo que a legitime ou desminta. O que importa é o que se torna texto, montagem, cena – tomada aqui como uma configuração de aparição, de visibilidade, modelada por palavras. Compreendo, sob esse prisma, que a cena constitui um regime de racionalidade próprio, cuja potência de condensação é autônoma e não requer desvelamento. O sentido não está escondido fora dela: é a própria cena – enquanto articulação sensível de presenças e discursos – que o produz. Sendo assim, alinho-me uma vez mais ao que propõe Rancière:

> O que me interessa não é o fora de cena como a verdade da cena, mas a cena enquanto conjunção, enquanto o fato de colocar juntos os corpos, gestos, olhares, palavras e significações. **É a cena como tal que me interessa, enquanto ela é como a disposição visual de um modo de racionalidade que não deve ser explicado por um fora de cena**. (Rancière, 2021b, p. 102, grifos meus).

Em vez de: "mas aconteceu mesmo?", me parece mais oportuno que perguntemos: "*como* acontece? Qual o sentido que está sendo construído? Como é montada a cena? A que serve? Como faz? Ao que ela responde? O que ela implica?".

Visto que insisto na particularidade das atas das sessões espíritas hugoanas e as analisarei como literatura, considero importante que partamos de um olhar sobre o que seria uma sessão espírita "convencional", em consonância com o espiritismo de Allan Kardec, a fim de evidenciar as diferenças textuais entre dois materiais que, se seguida a lógica de leitura documental, pertenceriam ao mesmo "gênero". Para ilustrar o contraste entre as duas práticas, vejamos um fragmento de uma sessão publicada na *Revista Espírita: Jornal de Estudos Psicológicos,* sob a direção de Kardec, em 1864:

> (16 DE OUTUBRO DE 1863 ─ MÉDIUM: SR. LEYMARIE)
> 1. Evocação. ─ Não sou Fredegunda. Que quereis de mim?
> 2. ─ Então, quem sois?
> Resp. ─ Um Espírito que sofre.
> 3. ─ Desde que sofreis, deveis desejar não mais sofrer. Nós vos assistiremos, pois lamentamos todos os que sofrem neste mundo e no outro. Mas é necessário que nos acompanheis, e para isto é preciso que oreis.
> Resp. ─ Agradeço-vos, mas não posso orar.
> 4. ─ Nós vamos orar, e isto vos ajudará. Tende confiança na bondade de Deus, que perdoa sempre àquele que se arrepende.
> Resp. ─ Eu acredito. Orai, orai. Talvez eu possa converter-me.
> 5. ─ Mas não basta que oremos. É preciso que também oreis.
> Resp. ─ Eu quis orar e não pude. Agora vou tentar com o vosso auxílio.
> 6. ─ Dizei conosco: Meu Deus, perdoai-me, pois pequei. Arrependo-me do mal que fiz.
> Resp. ─ Di-lo-ei depois.
> 7. ─ Isto não basta. É preciso escrever.

> Resp. ─ Meu... (Aqui o Espírito não consegue escrever a palavra Deus. Só após muito encorajamento ele consegue terminar a frase, de maneira irregular e pouco legível.)
> [...]
> 10. ─ Agora dai-nos alguns detalhes sobre a vossa vida e as causas do vosso encarniçamento contra Júlia!
> Resp. ─ Mais tarde... direi... mas não posso hoje. (Kardec, 2019, p. 19).

O que ocorre na sessão, conforme a transcrição apresentada, é simples: há a presença de um espírito anônimo, que padece. Os participantes tentam ajudá-lo a se reconciliar com Deus e, com isso, libertar-se do sofrimento. O espírito não atende de imediato aos apelos: "di-lo-ei depois", "mais tarde... direi... mas não posso hoje." Quando incentivado a escrever "meu Deus", trava. A linguagem é clara, direta, sóbria. A individualidade dos envolvidos na sessão não está em questão. O que importa é auxiliar o espírito desviado a orar, acertar as contas com Deus e encontrar a luz. Sem eloquência, sem investimento retórico, sem arco dramático. Se o espírito se reconcilia com Deus: fim. Está realizado o propósito.

Nas sessões hugoanas, a cena é outra: sem espíritos quaisquer (antes, o contrário: são todos absolutamente reconhecíveis e notórios) e, se é para prestar contas a alguém, que seja ao poeta-profeta[84]. Em uma das primeiras sessões realizadas em Jersey, em 13 de setembro de 1853, sob a direção de Hugo, quem aparece é ninguém mais ninguém menos que Luís Napoleão Bonaparte[85], o imperador vivo da França[86].

> [...]
> - Será Bonaparte? - pergunto.
> **O pé bateu sim com uma espécie de furor.**
> - Qual? O grande?
> - Não.
> **- O pequeno?**
> **- Sim.**
> **Estávamos todos arrepiados.**
> **Insisti: O quê! És tu, que chamam de Napoleão III, que estás aqui?**
> **Uma batida ainda mais irritada.**
> - Sim.
> - És tu, Luis?
> - Sim!
> [...]
> **- Quem te envia?**
> **O pé à minha frente se ergueu e ela respondeu, ritmando as batidas e parando com uma batida sobre cada letra designada:**
> **- Meu tio.**
> [...]
> **- Para quê?**
> **- Para ser castigado.**
> **- Então ele está descontente contigo.**
> **- Sim.**
> **- Teu tio me odeia?**

[84] A partir daqui, para fins de análise, tomarei os "espíritos" como "personagens" e buscarei mostrar a dramaturgia que as cenas, quando interligadas, constroem.
[85] Ata encontrada escrita de próprio punho por Victor Hugo.
[86] A explicação, para viabilizar o fato, seria dada pelo próprio Napoleão III: o corpo físico estava dormindo em Paris – e tendo pesadelos –, enquanto o espírito se manifestava na mesa girante hugoana.

> **- Não.**
> **- Ele sabe que lhe faço justiça?**
> **- Sim.**
> [...]
> - Sabes quem te substituirá?
> - Sim.
> - Podes dizer?
> - República universal.
> **- Escreve adoro Deus.**
> **- Adoro Deus.** (Hugo, 2018, p. 43-44, grifos meus)[87].

A estrutura teatral que permeia o diálogo é, desde o início, inegável. Hugo questiona se é Bonaparte quem está ali e faz questão de frisar, em sua transcrição, que a mesa não responde de qualquer jeito, pelo contrário, ela bate "com uma espécie de furor" – como se fosse uma didascália, uma marcação para guiar a performance do ator e aclimatar o público. Em seguida, Napoleão III se reconhece como "o Pequeno", conforme o batizou o poeta na Assembleia Nacional e, quando Hugo pergunta diretamente, para que não restem dúvidas: "és tu, que chamam de Napoleão III, que estás aqui?", isso resulta em "uma batida ainda mais irritada". É importante que fique bem clara, afinal, a contrariedade impotente do imperador frente ao gênio.

---

[87] No original: "[...]
- Est-ce Bonaparte, dis-je ?
Le pied frappa oui avec une sorte de fureur.
- Lequel ? Le grand ?
- Non.
- Le petit ?
- Oui.
Nous avions tous le frisson.
J'insistai : Quoi ! C'est toi qu'on appelle Napoléon III qui es là ?
Un coup plus irrité encore.
- Oui.
- C'est toi, Louis ?
- Oui !
[...]
- Qui est-ce qui t'envoie ?
Le pied devant moi se leva et elle répondit en marquant les coups, et en s'arrêtant avec un coup sur chaque lettre désignée :
- Mon oncle.
[...]
- Pourquoi ?
- Pour être puni.
- Il est donc mécontent de toi.
- Oui.
- Ton oncle m'en veut-il ?
- Non.
- Il sait bien que je lui rends justice ?
- Oui.
[...]
- Sais-tu qui te remplacera ?
- Oui.
- Peux-tu le dire ?
- République universelle.
- Écris : j'adore Dieu.
- J'adore Dieu". (Hugo, 2014c, p. 60-63).

Em seguida, Napoleão III informa que foi enviado à ilha de Jersey por seu tio, Napoleão I, o Grande, para ser castigado: o sobrinho o envergonha, mas Victor Hugo lhe faz justiça. O espírito-personagem reconhece que será substituído pela República – assim como sonhava Hugo – e, se na sessão kardecista o espírito apresentava resistências, não conseguia escrever o que lhe indicavam, o homem mais poderoso da França, na cena hugoana, atende-o de pronto. A autoridade simbólica é invertida e, se o poeta quer que o imperador escreva "adoro Deus", ele o faz – segundo o diálogo, sem pestanejar. Em poucas linhas, já temos um enredo bem formado, um herói e um antagonista. A composição seria reforçada na sequência:

> Victor Hugo: Disseste "Lux"; sabes que é o último poema do meu último livro?
> - Sim.
> **- Fiz bem em escrever esse livro?**
> **- Sim.**
> **- E *Napoleão, o pequeno?***
> **- Sim.**
> **- O que sentes por mim, ódio ou respeito?**
> **- Ambos.**
> **- Fala.**
> **- Leio meus deveres em teus *Castigos*.**
> - Fala mais.
> - É teu heroísmo que degrada minha covardia. Irei a Toulon. Ousa; tenho medo. Minha raça está acabada.
> **[...]**
> **- Julgavas que eu te perdoaria?**
> **- Sim.**
> **- Por quê?**
> **- Por gênio.**
> - Achas que o gênio deve perdoar teu crime?
> - Sim.
> **- Mas e quando o crime afeta o gênero humano inteiro?**
> **- Não.**
> [...]
> **- Desejas que eu me vá e te deixe?**
> **- Não.**
> **- Por quê?**
> **- Minha consciência precisa do teu olhar.**
> [...]
> **- Preferes então ser imperador a homem honesto.**
> **- Sim.**
> **- E, mesmo assim, invejas-me?**
> **- Sim.**
> **- Qual dos dois destinos preferes?**
> **- O teu.** (Hugo, 2018, p. 46-47, grifos meus).[88]

[88] No original: "- Tu m'as dit « Lux », sais-tu que c'est la dernière pièce de mon volume ?
- Oui.
- Ai-je bien fait de faire ce livre ?
- Oui.
- Et *Napoléon-le-Petit* ?
- Oui.
- Quel sentiment as-tu pour moi, haine ou respect ?
- Les deux.
- Parle.
- Je lis mes devoirs dans tes *Châtiments*.
- Parle encore.

O espírito-personagem Bonaparte reconhece que o poeta fez bem em publicar os seus livros contra ele, *Napoleão, o Pequeno* e *Os Castigos*; que o odeia, mas não consegue deixar de respeitá-lo; que é o heroísmo do gênio que acentua a sua covardia – assim como ocorria em *Prometeu Acorrentado*, com Prometeu e Júpiter. Não o bastante, é levado a confessar que tinha esperanças de ser perdoado, mas quando Hugo lhe relembra de que o seu crime prejudica o gênero humano inteiro, imediatamente volta atrás: neste caso, é verdade, não merece mesmo perdão. Com esse movimento, endossa o papel do gênio como aquele que não transige quando o que está em jogo é o bem-estar coletivo, o porvir, e valida, enfim, a jornada do poeta como seu principal antagonista. Mesmo que a cena seja composta por Hugo inquirindo, acusando, presidindo e Bonaparte sendo envergonhado, diminuído, humilhado, o imperador-espectro afirma que não quer que termine, pois a sua consciência, de homem desonesto, necessita do olhar hugoano, a quem ele reconhece que teme e inveja. Se pudesse escolher entre ser o imperador da França ou ser Victor Hugo, nenhuma resposta poderia soar mais plausível dentro dessa estrutura: é óbvio que Luís Napoleão preferiria ser Victor Hugo.

Observemos, para refletir mais a fundo sobre o que está implicado acima, a diferenciação que Didi-Huberman propõe entre o quadro e a mesa:

> [...] O quadro é uma obra, um resultado em que tudo foi decidido: a mesa é um dispositivo em que tudo poderá sempre se repetir. Um quadro se pendura nos frios de um museu; uma mesa se utiliza para novos banquetes, novas configurações. Como no amor físico em que o desejo constantemente se repete, se lança, é preciso, em suma, constantemente *repor* a mesa. **Nada ali é fixo, de uma vez por todas, tudo está para ser feito - mais por prazer recomeçado, do que por castigo sisifiano -, redescoberto, reinventado**. (Didi-Huberman, 2018, p. 68, grifos meus).

- C'est ton héroïsme qui perd ma lâcheté. J'irai à Toulon. Ose ; j'ai peur. Ma race est finie.
[...]
- Tu croyais que je pardonnerais ?
- Oui.
- Pourquoi ?
- Par génie.
- Tu crois que le génie doit pardonner ton crime ?
- Oui.
- Mais quand le crime touche le genre humain tout entier ?
- Non.
[...]
- Désires-tu que je m'en aille et que je te laisse ?
- Non.
- Pourquoi ?
- Ma conscience a besoin de ton regard.
[...]
- Tu aimes donc mieux être empereur qu'honnête homme ?
- Oui.
- Et cependant, tu m'envies ?
- Oui.
- Laquelle des deux destinées préfères-tu ?
- La tienne". (Hugo, 2014c, p. 63-65).

Proponho, para este estudo, pensarmos, então, a realidade histórica hugoana como um quadro: a essa altura, concretamente, havia uma série de coisas já estabelecidas, que não estavam mais para jogo. Napoleão III era imperador. A velha Paris estava sendo demolida. O poeta estava exilado. Por isso, sobretudo, a mesa, enquanto campo operatório, torna-se tão emblemática: ali, no que se pode criar a partir dela, nada está dado a priori ou definitivamente. Tudo pode ser reposto, remontado, redefinido. É um campo aberto, de experimentação, de redistribuição de papéis, de rearranjos, no qual tudo é possível. E, onde há possibilidades infinitas e irrestritas de montagem, há diversão, há gozo; porque há algo a ser desejado, tensionado, construído. A mesa, enquanto dispositivo, forneceria, assim, as condições necessárias para que Hugo confeccionasse uma nova sequência de cenas, mais exageradas do que nunca, para salvar a sua individualidade. Nos termos rancièrianos, a cena é, sempre, "o momento no qual as coisas podem vacilar, ser sacudidas ou revertidas" (2021b, p. 52-53). Nas atas-cenas, a realidade-quadro é revertida com ênfase: o gênio é quem possui o poder, quem roteiriza, quem dirige. Napoleão III apenas acata. Quando o conflito parte para o campo da linguagem, o imperador, com todo o seu poderio militar e financeiro, encontra-se desarmado: vira personagem do poeta. E dali, jamais sairia vencedor. O acerto de contas prossegue:

> - Tens medo de mim?
> - Sim.
> **- Sou eu quem mais temes no mundo?**
> **- Sim.**
> [...]
> **- Temes Ledru-Rollin?**
> **- Não.**
> **- Cavaignac?**
> **- Não.**
> **- Victor Hugo?**
> **- Sim.**
> - Tua pessoa viva sonha sempre que está comigo?
> - Sim.
> - Fala.
> **- A Europa te espera. Tenho medo. Tu causarás medo. Tu serás o cérebro, sinto-o na minha coroa.**
> - O que pretendes dizer com isso? Afirmas que não há cérebro suficiente sob a tua coroa?
> - Não.
> **- Ou que é chegado o momento em que os povos querem ser governados por cérebros e não por coroas?**
> **- Sim.**
> - Temes Lamartine?
> - Não. (Hugo, 2018, p. 49-50, grifos meus).[89]

[89] No original: "- Me crains-tu?
- Oui.
- Est-ce moi que tu crains le plus au monde?
- Oui.
[...]
- Chains-tu Ledru-Rollin ?
- Non.

Ora, é o desfecho mais orgânico, coerente, ao que vem sendo montado desde a entrada de Napoleão III em cena, com suas batidas enraivecidas, mas subservientes à vontade do gênio: quem o imperador-espectro mais teme no mundo não é Ledru-Rollin, advogado e republicano combativo, muito menos o general Cavaignac, ex Ministro da Guerra. É o autor-personagem, o Hugo-Prometeu. Seria por ele, afinal, que a Europa estaria esperando, o único capaz de liderar a oposição ao Segundo Império e fazer balançar a coroa sobre a cabeça de Luís Bonaparte. O próprio Bonaparte é evocado para confirmar, já em 1853, a crença que Hugo desenvolveria, mais a fundo, uma década depois, em *William Shakespeare*, de que o gênio é a genuína força motriz da História:

> **É hora de os homens de ação assumirem seu lugar atrás e os homens de ideias à frente. O topo é a cabeça. Onde há pensamento, há poder. É hora dos gênios passarem à frente dos heróis.** É hora de dar a César o que é de César e ao livro o que é do livro. Tal poema, tal drama, tal romance, faz mais trabalho do que todas as cortes da Europa reunidas. (Hugo, 1864, n.p., grifos meus).[90]

O verdadeiro poder, na concepção hugoana, não estaria na força, nos recursos bélicos e econômicos que se tem à disposição. Estaria no pensamento, na palavra, na estética, na cena como forma de reescritura, de mobilização de sentidos, de efeitos. O gênio, nesse sentido, com os seus dons e deveres messiânicos e as suas tendências idiossincráticas, deveria assumir o seu lugar à frente e buscar construir com as próprias mãos – ou, melhor dizendo, com a própria pena – os tempos vindouros que somente ele teria a capacidade de enxergar e a fibra necessária para defender.

Em 5 de outubro de 1853, um novo espírito-personagem, decisivo para o enredo, entraria para compor o drama. Agora é Napoleão I, o Grande[91], quem fala a Victor Hugo:

- Cavaignac ?
- Non.
- Victor Hugo ?
- Oui.
- Ta personne vivante rêve-t-elle toujours qu'elle est avec moi ?
- Oui.
- Parle.
- L'Europe t'attend. J'ai eu peur. Tu feras peur. Tu seras le cerveau, je le sens à ma couronne.
- Que veux-tu dire par là ? Entends-tu qu'il n'y a pas assez de cerveau sons ta couronne ?
- Non.
- Ou bien que le moment est venu où les peuples veulent être gouvernés par des cerveaux et non par des couronnes ?
- Oui.
- Crains-tu Lamartine ?
- Non". (Hugo, 2014c, p. 67-68).

[90] No original: "Il est temps que les hommes de l'action prennent leur place derrière et les hommes de l'idée devant. Le sommet, c'est la tête. Où est la pensée, là est la puissance. Il est temps que les génies passent devant les héros. Il est temps de rendre à César ce qui est à César et au livre ce qui est au livre. Tel poëme, tel drame, tel roman, fait plus de besogne que toutes les cours d'Europe réunies". (Hugo, 1864, n.p.). Tradução livre nossa.

[91] Ata por Auguste Vacquerie.

> [...]
> - Agora diz teu nome. Quem és tu?
> - Sou o outro.
> - O que entendes por o outro?
> - Napoleão.
> - Qual?
> - O Grande.
> - Sabes que te admiro. **Tens algum comunicado a nos fazer?**
> - Sim.
> **- Para mim?**
> - Sim.
> - Fala.
> **- Socorro! Atrás do assassino! Minha raça me sacrifica; saqueia minha vida; assassina minha morte. Ó minha velha guarda! Ó minhas bandeiras! Ó minhas vitórias! Ó meu filho! Austerlitz, ó pureza do sangue derramado pela pátria! Ó meu salgueiro! Ó ideia. Vem em meu auxílio! Meu título usado mancha minha glória. Estão roubando meus ossos. Ah! Sudário, fecha-te! O estuprador da França estuprou a santidade do túmulo. O coveiro Bonaparte rói o defunto Napoleão.**
> **- O que farias se fosses eu?**
> **- Teus versos.**
> **- O que pensas do meu livro *Napoleão, o pequeno*?**
> **- Uma imensa verdade, um batismo para o traidor**. (Hugo, 2018, p. 112-113, grifos meus).[92]

Temos, então, três papéis bem definidos nesta nova partilha que a mesa possibilita: Napoleão, o Pequeno, o usurpador da Coroa; Napoleão, o Grande, o imperador heróico, já falecido, que se revira no túmulo com o que faz o sobrinho, usufruindo da influência de seu nome e demanda ao gênio: "Socorro! Atrás do assassino! Minha raça me sacrifica [...]"; Victor Hugo, o protagonista absoluto de sua epopeia, encarregado de fazer justiça ao legado napoleônico e restituir o equilíbrio na França. A estrutura, podemos propor, é já conhecida. Em *Hamlet*, de Shakespeare, a premissa é quase a mesma. Claudius ascende ao trono dinamarquês após ter envenenado o irmão, o rei Hamlet, que aparece, em fantasma, ao filho, para revelar o

---

[92] No original: "[...]
- Maintenant, dis-nous ton nom. Qui es- tu ?
- Je suis l'autre.
- Qu'entends-tu par l'autre ?
- Napoléon.
- Quel ?
- Le Grand.
- Tu sais que je t'admire. Maintenant, as-tu quelque communication à nous faire ?
- Oui.
- Est-ce à moi?
- Oui.
- Parle.
- Au secours ! À l'assassin ! Ma race me sacrifie ; elle pille ma vie ; elle assassine ma mort. Ô ma vieille garde ! Ô mes drapeaux ! Ô mes victoires ! Ô mon fils ! Austerlitz, ô pureté du sang versé pour lá patrie ! Ô mon saule ! Ô idée ! Viens à mon aide ! Mon titre usé salit ma gloire. On vole mes os. Ah ! Suaire, ferme-toi ! Le violateur de la France a violé la sainteté du tombeau. Le fossoyeur Bonaparte ronge le morte Napoléon.
- Que ferais-tu si tu étais moi ?
- Ter vers.
- Que penses-tu de mon livre Napoléon-le-Petit?
- Une immense vérité, un baptême pour le traître". (Hugo, 2014c, p. 134).

crime cometido contra ele – e, em sua visão, contra toda a Dinamarca – e solicitar que o príncipe Hamlet vingue a sua honra. “Escuta, Hamlet! Se algum dia amaste teu carinhoso pai... [...] Vinga o seu assassínio estranho e torpe. A cobra que peçonha lançou na vida de teu pai, agora cinge a coroa dele” (Shakespeare, 2000, n.p.). Se a Hamlet era demandado um assassinato e restituir a ordem com sangue, Napoleão I, por outro lado, o símbolo da glória militar, põe-se em cena para assegurar que, se estivesse na posição de Hugo, nada mais faria que os seus versos. E que *Napoleão, o Pequeno*, o livro-resposta do poeta ao Segundo Império, é “uma imensa verdade, um batismo para o traidor”. Onde Hamlet hesitava, o poeta-profeta inscreve-se como aquele que age, mas pelo verbo. E, evidentemente, no regime de racionalidade dirigido por Hugo, não é qualquer escritor romântico que poderia bancar o papel, sendo necessário esclarecer a distinção. André Chénier[93], poeta guilhotinado durante a Revolução Francesa, viria, em 29 de dezembro de 1853, contextualizar a diferença entre um bom poeta e um gênio:

> **Lamartine[94] é um poeta de tempos amenos e não de tempos tempestuosos.** Lamartine sonha o amor, a paz, a fraternidade. Canta e sorri. **Eleva a Revolução até a ode, mas não consegue conduzi-la pelo iambo.** [...] **Victor Hugo, agora tu.** Tu és a asa do imprevisto, a ave de todos os céus, a canção da noite, a toutinegra da aurora e a gaivota da tempestade. **Tu és a águia indignada das solidões.** Tua vida escala lentamente a montanha inacessível da verdade e, uma vez no topo, tua obra abre asas inesperadas e plana. **Tu promoveste uma revolução na arte e preparas uma revolução do mundo.** Está bem, vai, faz tua obra dupla. Cria e mata. Derruba e constrói [...] **És, poeta, o Fídias de Bonaparte. Fídias tinha o mármore de Paros, tu tens o granito do exílio. Toma todos esses rochedos e esculpe-os com tuas cóleras. Tu és o poeta oceano!** (Hugo, 2018, p. 149-150, grifos meus).[95]

O além-mundo, na composição, está ali para cumprir a função de Coro do poeta-profeta, e lembrá-lo de sua unicidade. Chénier aparece para anunciar que poetas como Lamartine possuem inúmeras qualidades, têm ideias nobres e as expressam com delicadeza, com boas intenções. Porém, quando os tempos se tornam tempestuosos, não estão capacitados para liderar, porque não abrigam, em si, nenhuma característica prometeica. Não há altivez, não há insurgência. O autor-personagem Victor Hugo, em contrapartida, é louvado como o Fídias[96] de

---

[93] Cópia feita por Juliette Drouet, amante de Hugo por décadas.

[94] Alphonse de Lamartine (1790-1869) foi um poeta francês, reconhecido como uma das vozes fundadoras do romantismo no país.

[95] No original: “Lamartine est un poète des temps paisibles et non des temps orageux. Lamartine rêve l’amour, la paix, la fraternité. Il chante et il sourit. Il élève la Révolution jusqu’à l’ode, mais il ne peut pas l’y conduire par l’ïambe. [...] Victor Hugo, c’est toi. Tu es l’aile de l’imprévu, l’oiseau de tous les cieux, la chanson de la nuit, la fauvette de l’aurore et le goéland de la tempête. Tu es l’aigle indigné des solitudes. Ta vie gravit lentement la montagne inaccessible de la vérité, et, une fois au haut, ton œuvre ouvre des ailes inattendues et plane. Tu as fait une révolution dans l’art et tu prépares une révolution dans le monde. C’est bien, va, fais ton œuvre double. Crée et tue. Renverse et construis [...] Poète, tu es le Phidias de Bonaparte. Phidias avait le marbre de Paros, toi tu as le granit de l’exil. Prends tous ces rochers et sculpte-les avec tes colères. Tu es le poète océan !” (Hugo, 2014c, p. 177-178).

[96] Fídias (c. 490–430 a.C.) foi um escultor grego da Antiguidade, célebre por suas obras monumentais em honra aos deuses, como a estátua de Zeus em Olímpia e as esculturas do Partenon.

Bonaparte, apto a esculpir, a partir de sua práxis estética, a imagem de Napoleão III que seria lembrada pela posteridade.

Como Hugo viria a escrever em *William Shakespeare*, os gênios, para ele, dão forma a uma dinastia, uma vasta família de artistas-pensadores que redesenham o horizonte de expectativas de seus séculos e colaboram, assim, para o progresso da humanidade, redefinindo os limites, as possibilidades, o que pode ser pensado, produzido, feito. "Eles portam todas as coroas, inclusive a de espinhos. Cada um deles representa toda a soma do absoluto realizável pelo homem" (Hugo, 1864, n.p.)[97]. Assim como André Chénier, movimentando-se dentro do universo hugoano e seguindo a sua coerência interna, insistia no abismo entre Alphonse de Lamartine e Victor Hugo, o poeta-profeta – falando, desta vez, declaradamente por si mesmo – também marcaria a distinção entre estas duas genealogias distintas em sua concepção, a dos grandes escritores e a dos gênios:

> O antigo "bom gosto", esse outro direito divino que por tanto tempo pesou sobre a arte e que conseguiu suprimir o belo em favor do bonito, a crítica antiga, não totalmente extinta, assim como a monarquia antiga, constata, do seu ponto de vista, nos gênios soberanos que enumeramos acima, o mesmo defeito: o exagero. **Esses gênios são excessivos.** Isso se deve à quantidade de infinito que eles têm dentro de si. De fato, eles não são circunscritos. Eles contêm o desconhecido. Critica-se Homero pelas carnificinas [...]; Ésquilo, pela monstruosidade; [...] Rabelais, pela nudez obscena [...]; Cervantes, pelo riso traiçoeiro; Shakespeare, pela sutileza; [...] João de Patmos e Dante Alighieri, pelas trevas. **Nenhuma dessas críticas pode ser feita a outros espíritos muito grandes, mas menos grandes.** O que falta a eles, então? Isso. Isso é o desconhecido. Isso é o infinito. **Não se deixar atingir é uma perfeição negativa. É belo ser atacável.** Sob obscuridade, sutileza e trevas, encontra-se profundidade; sob exagero, imaginação; sob monstruosidade, grandeza. Assim, na região superior da poesia e do pensamento, há Homero, Jó, Isaías, Ezequiel, Lucrécio, Juvenal, Tácito, João de Patmos, Paulo de Damasco, Dante, Rabelais, Cervantes, Shakespeare. **Esses gênios supremos não são uma série fechada. O autor de Tudo acrescenta um nome a ela sempre que as necessidades do progresso o exigem.** (Hugo, 1864, n.p., grifos meus).[98]

Para Hugo, os gênios, por via de regra, são acusados de exagero. O mesmo não aconteceria com os escritores que são grandes, mas não *tão* grandes assim. Não dar margem à

[97]No original: "Ils portent toutes les couronnes, y compris celle d'épines. Chacun d'eux représente toute la somme d'absolu réalisable à l'homme" (Hugo, 1864, n.p.). Tradução livre nossa.

[98] No original: "L'ex-« bon goût », cet autre droit divin qui a si longtemps pesé sur l'art et qui était parvenu à supprimer le beau au profit du joli, l'ancienne critique, pas tout à fait morte, comme l'ancienne monarchie, constatent, à leur point de vue, chez les souverains génies que nous avons dénombrés plus haut, le même défaut, l'exagération. Ces génies sont outrés. Ceci tient à la quantité d'infini qu'ils ont en eux. En effet, ils ne sont pas circonscrits. Ils contiennent de l'ignoré. [...] On reproche à Homère les carnages [...]; à Eschyle, la monstruosité; [...] à Rabelais, la nudité obscène [...]; à Cervantes, le rire perfide; à Shakespeare, la subtilité; [...] à Jean de Pathmos et à Dante Alighieri, les ténèbres. Aucun de ces reproches ne peut être fait à d'autres esprits très-grands, moins grands. [...] Que leur manque-t-il donc? Cela. Cela, c'est l'inconnu. Cela, c'est l'infini. [...] Ne pas donner prise est une perfection négative. Il est beau d'être attaquable. [...] Sous obscurité, subtilité et ténèbres, vous trouvez profondeur; sous exagération, imagination; sous monstruosité, grandeur. Donc, dans la région supérieure de la poésie et de la pensée, il y a Homère, Job, Isaïe, Ézéchiel, Lucrèce, Juvénal, Tacite, Jean de Pathmos, Paul de Damas, Dante, Rabelais, Cervantes, Shakespeare. Ces suprêmes génies ne sont point une série fermée. L'auteur de Tout y ajoute un nom quand les besoins du progrès l'exigent". (Hugo, 1864, n.p.). Tradução livre nossa.

crítica, nesse sentido, trataria-se, em sua concepção, de uma perfeição negativa. Para ele, o belo é ser atacável. A moral que o trecho supracitado constrói, digamos, é a seguinte: um grande poeta escreve bons versos, canta a paz, a fraternidade, mas se mantém dentro de um limite do que é tomado como prudente; não quer, afinal, despertar para si a cólera da crítica. Um gênio não retrocede nem frente a um império. Permanece combativo, desmedido, intransigente. É elencada, então, uma lista dos que seriam, para Hugo, os gênios supremos. O mais relevante, entretanto, é a observação que sucede à enumeração. A série é inacabada. A dinastia não está fechada. "O autor de Tudo acrescenta um nome a ela sempre que as necessidades do progresso o exigem", diz. Em 25 de janeiro de 1854, William Shakespeare[99], o último mencionado, seria evocado à cena em Jersey para passar o bastão ao poeta – e o faria em versos:

> [...]
> Empilhemos com vagor obra-prima sobre outra,
> Hoje dom Quixote, amanhã Iago.
> Hoje o leão, amanhã a cobra.
> **Hoje eu, Shakespeare, amanhã tu, Hugo.**
> Já que Deus nos ultrapassa em ao menos cem côdeas,
> Vamos dar-Lhe trabalho para vencer a luz do arrebol.
> Que, ao ver correr nossas quadrigas de ideias,
> Ele triplique as parelhas no seu carro de Sol. (Hugo, 2018, p. 174, grifo meu).[100]

Aqui vale um paralelo: Jorge Luis Borges, em seu brevíssimo ensaio *Kafka e seus precursores*, reflete sobre como o sujeito escritor cria os seus precursores. Partindo de sua experiência com Franz Kafka, do qual era leitor ávido, Borges pondera sobre como certas figuras autorais condicionam o modo como olhamos para o passado, provocando-nos um movimento anacrônico, ou crono-a-lógico: é a partir de Kafka, de sua intimidade com a obra, o estilo do autor, que Borges revisita escritores que o antecederam, identificando similaridades, traços kafkianos em textos produzidos antes que houvesse, de fato, um Franz Kafka. A despeito de aspectos temporais, para o autor, é a práxis estética kafkiana que fornece uma lente de leitura para o que foi publicado antes, e não o contrário. É, assim, a figura de Kafka, por sua singularidade e notoriedade adquirida, que organiza os seus precursores, no sentido de que não lemos Kafka buscando identificar, em sua obra, outras vozes, mas depois de lê-lo, ao entrarmos

[99] Ata escrita por Victor Hugo.
[100] No original: "Entassons lentement chefs-d'œuvre sur chefs-d'œuvre,
Aujourd'hui Don Quichotte et demain Iago.
Aujourd'hui le lion et demain la couleuvre.
Aujourd'hui, moi, Shakespeare, et demain, toi, Hugo.
Puisque Dieu nous dépasse au moins de cent coudées
Donnons-lui de la peine à vaincre l'art vermeil,
Et qu'en voyant courir nos quadriges d'idées
Il triple l'attelage au char de son soleil" (Hugo, 2014c, p. 208).

em contato novamente com certas produções que o antecederam, das mais diversas épocas, pensamos, ali, ouvi-lo. Nos termos de Borges:

> O poema "Fears and Scruples", de Robert Browning, profetiza a obra de Kafka, mas nossa leitura de Kafka afina e desvia sensivelmente nossa leitura do poema. Browning não o lia como nós agora o lemos. No vocabulário crítico, a palavra precursor é indispensável, mas seria preciso purificá-la de toda conotação de polêmica ou rivalidade. O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro. Nessa correlação, nada importa a identidade ou a pluralidade dos homens. O primeiro Kafka de Betrachtung é menos precursor do Kafka dos mitos sombrios e das instituições atrozes do que Browning ou lorde Dunsany. (Borges, 2005, p. 130).

Cito Kafka como exemplo porque foi o nome escolhido por Borges para a reflexão, mas, claro, o mesmo valeria para qualquer outro escritor, considerando a relação que estabelece com o leitor e o impacto que gera sobre ele. O ponto importante é que, neste caso, como expõe Borges, Kafka cria os seus precursores a partir do efeito que gera sobre o seu público, sobre o crítico literário, que, por sua vez, reorganiza o passado a partir dele. Victor Hugo, por sua vez, não esperaria pela crítica literária. Ele mesmo, como personagem de si, ainda em vida cria os seus precursores, a árvore genealógica dos gênios, que respondem à sua figura maior, organizadora das relações estabelecidas na mesa. Se, para Borges, é necessário limpar o termo "precursor" de qualquer conotação de polêmica ou rivalidade, no microcosmos do autor de *Os Castigos*, Shakespeare assoma pelo que tem de hugoano; e depois de já ter aparecido para saudá-lo como o seu sucessor, é a Morte[101] quem entra em cena para dar conselhos editoriais ao poeta, instruindo-o sobre como ultrapassar os seus precursores, já estabelecidos de antemão.

> [...] Humanidade, mama nesses túmulos. Mas esses túmulos não têm mais leite, **essas mães que se chamam Ésquilo, Dante, Shakespeare, Cervantes e Molière estão mortas**; suas doces obras-primas não têm mais beijos inéditos a oferecer; seus lábios não têm mais lições a prodigalizar, ai, ai, **esses túmulos estão mortos**.
> **Tu, que o teu seja vivo**, que, em determinados momentos, ele se ponha a falar à posteridade e a lhe dizer coisas desconhecidas, as quais terão tido tempo de amadurecer na Terra.
> O impossível de hoje é o necessário de amanhã. **Escalona em teu testamento tuas obras póstumas de dez em dez anos, de cinco em cinco anos.** Mira, de onde estás, a grandeza de um túmulo que, de tempos em tempos, em períodos de crise humana, quando a sombra passa sobre o progresso, quando nuvens passam sobre a ideia, abre subitamente seus dois lábios de pedra e fala. Procuram teu túmulo, acham, duvidam, teu túmulo afirma, negam, teu túmulo prova, e o que ele prova? O que ele contém. Prova com uma espécie de autoridade sombria e solene todas as verdades que hoje ainda são o futuro. **Tu morto, tu ajudas os vivos, tu mudo, tu lhes ensinas, tu invisível, tu os enxergas. Tua obra não diz: talvez. Diz: com certeza. Não sai pela tangente; vai direto ao ponto.** [...] **Faz, portanto, uma obra afirmativa para o século XX em lugar de uma dubitativa para o século XIX. Encerra-a contigo em teu sepulcro para que, em épocas estabelecidas por ti, venham procurá-la. Jesus Cristo só ressuscitou uma vez; tu podes lotar tua tumba com ressurreições.** (Hugo, 2018, p. 400-401, grifos meus).[102]

[101] Cópia Cécile Daubray.
[102] No original: "[...] Humanité, tète ces tombes. Mais non, ces tombes n'on plus de lait, ces mères qui s'appelaient Eschyle, Dante, Shakespeare, Cervantès, Molière, sont morts ; leurs doux chefs-d'œuvre n'ont plus de leçons à

Segundo a entidade-personagem Morte, os gênios anteriores, por mais brilhantes que tenham sido em suas épocas, esgotaram-se. Os seus túmulos não dizem mais nada de novo à humanidade. Não há ineditismo, não há urgência. O poeta-profeta não deveria cometer o mesmo erro. Escalonando em seu testamento obras para serem publicadas postumamente, de maneira serializada, poderia continuar falando à posteridade, contribuindo para o progresso mesmo depois que o homem de carne e osso e o seu século já tivessem findado. Nesse sentido, a Morte fortalece a crença de que o gênio não deveria se preocupar com a incompreensão momentânea, e de que deveria continuar firme, escrevendo para o futuro, pois se mostraria correto e necessário. O tom enunciativo já adotado por Hugo, assertivo, augusto, é, também, validado: "Tua obra não diz: talvez. Diz: com certeza. Não sai pela tangente; vai direto ao ponto". O arco dramático que segue se desdobrando não é o de um poeta impotente em uma ilha, em desvantagem em relação a um imperador. É o de um herói prometeico, mítico, rivalizando, pela pena, até com Jesus Cristo, o grande símbolo do imaginário romântico, perfeitamente homem e Deus em simultâneo. O próprio Jesus Cristo, é claro, também faria a sua aparição, e em meio

prodiguer, hélas, hélas ces tombeaux sont morts. [...] Toi, que le tien soit vivant, qu'à de certains intervalles il se mette à parler à la postérité et à lui dire des choses inconnues, et qui auront eu le temps de mûrir dans la terre. L'impossible d'aujourd'hui est le nécessaire de demain. Échelonne dans ton testament tes œuvres posthumes de dix ans en dix ans, de cinq ans en cinq ans. Vois-tu d'ici la grandeur d'un tombeau qui, de temps en temps, à des heures de crise humaine, quand il passe de 'l'ombre sur le progrès, quand il passe des nuages sur l'idée, ouvre tout à coup ses deux lèvres de pierre et parle. On cherche ta tombe, on trouve, on doute, ta tombe affirme, on nie, ta tombe prouve, et que prouve-t-elle ? Ce qu'elle contient. Elle prouve avec je ne sais quelle autorité sombre et solennelle toutes les vérités qui sont encore aujourd'hui l'avenir. Toi mort, tu aides les vivants, toi muet, tu les enseignes, toi invisible, tu les vois ; ton œuvre ne dit pas : peut-être. Elle dit: certainement. Elle ne cherche pas le faux-fuyants ; elle va droit au but. [...] donc fais pour le XX^{e} siècle une œuvre affirmative plutôt qu'une œuvre dubitative pour le XIX^{e}. Enferme-la avec toi dans ton sépulcre pour qu'à des époques fixées par toi on vienne l'y chercher. Jésus-Christ n'a ressuscité qu'une fois ; toi tu peux emplir ta tombe de résurrections". (Hugo, 2014c, p. 477-478).

às explanações realizadas por ele[103], Hugo escreveria, simplesmente: "(Escrevi tudo isso em versos nos últimos dias, V.H.)"[104] (Hugo, 2018, p. 440).

A mesa, como lugar privilegiado para a experimentação, permite ao autor-personagem refletir sobre qual seria, afinal, o seu papel principal. Na sequência do diálogo com a Morte, ele a questiona: "[...] O que deverá haver no meu túmulo, um profeta ou um poeta? Minha razão me diz um poeta, mas espero tua resposta" (Hugo, 2018, p. 403). No fim das contas, obteria ambos como epitáfio, sendo tipificado como o "poeta-profeta". Mas o que parece se tornar cada vez mais cristalino para Hugo é que, dentro da figura do poeta – ou, mais especificamente, do gênio –, todas as máscaras, todos os outros papéis são possíveis: o do profeta, do político, do interlocutor do além-mundo, do Prometeu moderno. Tratava-se, então, mais do que nunca, de afinar a confecção do personagem – a *persona* – e recolocá-lo em cena, atuando em todas as frentes. O que vemos emergir, por meio desta sequência de fragmentos, é um novo regime de racionalidade, no qual são postas à prova as diversas máscaras, desejos e convicções do autor-personagem. Com tudo isso reordenado e validado pela autoridade simbólica que assume o além-mundo na composição, a instância do "escritor imaginário" – o "eu" virtual, ideal, fugidio que o autor romântico projeta diante de si –, torna-se cada vez mais ambiciosa, mais

[103] Os diálogos com Jesus Cristo se estendem por meses, em diferentes sessões. A seguir, um fragmento da sessão referenciada: "Jesus Cristo: [...] As Mesas serão o Oitenta e nove dos arcanjos. Vão injetar verdades sobrenaturais na verdade humana; misturar os átomos e os mundos; comprovar a fraternidade dos homens com os animais, a igualdade dos animais com as plantas, a igualdade das plantas com as pedras, a solidariedade das pedras com as estrelas; farão subir *(escrevi tudo isso em versos nos últimos dias, V.H.)* o cão até o seu dono e subir o pastor até o seu rebanho; farão as flores crescerem até os astros, as pedras das praias crescem até o raio das tempestades, Deus descer até o pólipo e a pulga saltar até Deus. Vão suprimir na imensidão a distância do beijo até o lábio; dizer, gritar, vociferar: ó homens, não há mais homens! Ó animais, não há mais animais! Ó plantas, não há mais plantas! Ó pedras, não há mais pedras! Ó sóis, não há mais sóis! Ó firmamentos, não há mais firmamentos! Não há senão almas iguais perante o amor. Não há senão amores iguais perante Deus. [...]
Victor Hugo: Conheces os versos que comecei há dezoito meses e terminei por esses dias, que são, no fundo e em mais de um detalhe, idênticos aos que acabas de proferir? Aconteceu mais de uma vez de os seres misteriosos que nos falam pela mesa dizerem conhecer nossos trabalhos. Tens conhecimento desses versos?
- Não.
O Sr. Victor Hugo sai." (Hugo, 2018, p. 441). No original: "Jésus-Christ: [...] Les Tables seront le quatre-vingt-neuf des archanges. Elles jetteront des vérités surnaturelles dans le vrai humain. Elles mêleront les atomes et le mondes ; elles prouveront le fraternité des hommes avec les bêtes, l'égalité des bêtes avec les plantes, l'égalité des plantes avec les pierres ; la solidarité des pierres avec les étoiles ; elles feront monter *(j'ai écrit tout ceci en vers le jours passés, V.H.)* le chien jusqu'à son maître, et monter le berger jusqu'à son troupeau ; elles feront pousser les fleurs jusqu'aux astres ; elles feront grandir les cailloux des grèves jusqu'à la foudre des tempêtes ; elles feront descendre Dieu jusqu'au polype, et sauter le puceron jusqu'à Dieu. Elles supprimeront dans l'immensité la distance du baiser à la lèvre, elles diront ; elles crieront, elles sonneront : ô hommes, il n'y a plus d'hommes ! ô bêtes, il n'y a plus de bêtes ! ô plantes, il n'y a plus de plantes ! ô pierres, il n'y a plus de pierres ! ô soleils, il n'y a plus de soleils ! ô firmaments, il n'y a plus de firmaments ! Il n'y a que des âmes égales devant l'amour. Il n'y a que des amours égaux devant Dieu. [...] Victor Hugo : Connais-tu des vers que j'ai faits il y a dix-huit mois et terminés ces jours-ci et qui sont par le fond et par beaucoup de détails identique à ceux que tu viens de nous dire ? Il est arrivé plus d'une fois que les êtres mystérieux qui nous parlent par la table nous ont dit connaître nos travaux. Dis-moi si tu as connaissance de ces vers ?
- Non.
M. Victor Hugo sort." (Hugo, 2014c, p. 532-533).

[104] No original: "(j'ai écrit tout ceci en vers les jours passés, V.H.)". (Hugo, 2014c, p. 532).

desmesurada. É, podemos propor, a resposta-sintoma hugoana ao despedaçamento do mundo ao seu redor: o luto por Léopoldine, o império de Napoleão III consolidado, o exílio, a ruína de uma Paris que fora o centro de sua juventude, a racionalidade disciplinar e burguesa. Era preciso, para se manter são, sonhar-se maior do que todas as adversidades.

Conceitos abstratos, como a Ideia e a Civilização, viriam, ainda, para encorajar e reforçar que a grande força de Hugo residia, sobretudo, em seu poder criativo, em sua práxis estética, imaginativa. Vejamos o diálogo que se segue com a Ideia[105]:

> - Nomeia os grandes poetas dramáticos.
> - Deus.
> - Há outros?
> - Sim.
> - Victor Hugo: nomeia-os.
> - Jó, Tirteu, Esopo, Ésquilo, **Hugo**, Shakespeare, Cervantes, Dante, Aristófanes, Molière, Rabelais, Nero.
> [...]
> - A Hugo.
> - Victor Hugo: Por que dizes meu nome?
> - Fala comigo.
> [...]
> **- Amante do belo, amado do grande, quantas asas! Tu crias mundos, os astros têm inveja.**
> [...]
> - Tens algo a nos dizer?
> - Sim.
> - A mim?
> - Sim.
> - Fala.
> **- Tu és imenso. Essa palavra é o fim.** (Hugo, 2018, p. 74-78, grifos meus).[106]

A Ideia, a encarnação do pensamento inspirado, reconhece o poeta como criador de mundos, tão potentes que até os astros têm inveja. Criar um mundo outro, rearranjar os signos,

---

[105] Cópia Cécile Daubray.

[106] No original: "- Nomme-nous les grands poètes dramatiques.
- Dieu.
- Y en a-t-il d'autres ?
- Oui.
Victor Hugo : Nomme-les.
- Job, Tyrtée, Ésope, Eschyle, Hugo, Shakespeare, Cervantès, Dante, Aristophane, Molière, Rabelais, Néron.
[...]
- À Hugo.
Victor Hugo: Pourquoi me nommes-tu ?
- Parle-moi.
[...]
- Amant du beau, aimé du grand, quelles ailes ! Tu crées des mondes, les astres sont jaloux.
[...]
- As-tu quelque chose à nous dire ?
- Oui.
- À moi ?
- Oui.
- Parle.
- Tu es immense. Ce mot est la fin. (Hugo, 2014c, p. 92-96).

as possibilidades, uma vez que o já dado não está bom, era para Hugo, afinal, o grande dom e, ao mesmo tempo, o grande dever do gênio. É o que ele faria continuamente em suas cenas: construir tensões, propor reconfigurações, montar um novo regime de visibilidade. Para ficcionar, para compor mundos, recorreria a todos os recursos disponíveis: romances, contos, dramas, paratextos, discursos públicos e, enfim, atas de sessões espíritas. Observamos sendo erigido, peça por peça, um contra-mundo hugoano, em que os miseráveis são retirados das margens e postos no centro, as misérias são passíveis de erradicação, os imperadores se curvam aos poetas, os livros orientam o progresso e, é claro, o gênio assume o lugar que lhe cabe, em evidência como aquele que torna tudo isso exequível. Estética, política, ética: tudo se interliga, horizontalmente; tudo é cena. E, nas cenas hugoanas, jamais haveria aceitação de limites, de contingências: ali, quem comanda o cosmos é a cosmética romântica.

Em William Shakespeare, Hugo discorre sobre a "dinastia dos gênios" e, em especial, sobre o que a torna, em sua visão, diferente de todas as outras:

> No entanto, alguns espíritos, cuja inquietação honesta e severa nos agrada, exclamam:— Dissestes "os gênios são uma dinastia"; não queremos essa mais do que qualquer outra. — Isso é um equívoco, é se assustar com a palavra quando a coisa em si é tranquilizadora. A mesma lei que quer que a humanidade não tenha proprietários, quer que ela tenha guias. Ser esclarecido é o contrário de ser escravizado. **Os reis possuem, os gênios conduzem; eis a diferença. Entre "Homo sum" e "l'État c'est moi", há toda a distância que vai da fraternidade à tirania. A marcha em frente requer um dedo indicador**; insurgir-se contra o piloto não ajuda em nada a tripulação; não vemos o que se ganharia em jogar Cristóvão Colombo ao mar. A palavra "por aqui" nunca humilhou aquele que busca seu caminho. Aceito, na noite, a autoridade das tochas. Uma dinastia pouco onerosa, aliás, a dos gênios, cujo reino é o exílio de Dante, cujo palácio é a masmorra de Cervantes, cuja lista civil é a bolsa de Isaías, cujo trono é o estrume de Jó e cujo cetro é o bastão de Homero. (Hugo, 1864, n.p., grifos meus).[107]

Para ele, o gênero humano não deve ter donos, mas deve ter guias. Os gênios estão ali para esclarecer, para indicar o caminho para que a humanidade possa ir adiante. Há a construção de uma oposição clara entre o "Homo sum" e o "L'État c'est moi", entre a fraternidade e a tirania. De um lado, digamos, o arquétipo do poeta. De outro, o do autoproclamado imperador

[107] No original: "Cependant quelques esprits, dont l'inquiétude honnête et sévère nous plaît d'ailleurs, se récrient : — Vous avez dit « les génies sont une dynastie; » nous ne voulons pas plus de celle-là que d'une autre. — C'est se méprendre, et s'effrayer du mot là où la chose est rassurante. La même loi qui veut que le genre humain n'ait pas de propriétaires, veut qu'il ait des guides. Être éclairé, c'est tout le contraire d'être asservi. Les rois possèdent, les génies conduisent; là est la différence. Entre Homo sum et l'État c'est moi, il y a toute la distance de la fraternité à la tyrannie. La marche en avant veut un doigt indicateur; s'insurger contre le pilote n'avance guère l'équipage; nous ne voyons point ce qu'on gagnerait à jeter Christophe Colomb à la mer. Le mot Par ici n'a jamais humilié celui qui cherche sa route. J'accepte dans la nuit l'autorité des flambeaux. Dynastie peu encombrante d'ailleurs que celle des génies, qui a pour royaume l'exil de Dante, pour palais le cachot de Cervantes, pour liste civile la besace d'Isaïe, pour trône le fumier de Job et pour sceptre le bâton d'Homère". (Hugo, 1864, n.p.). Tradução livre nossa.

– na disposição, o mal encarnado, Napoleão III. Em Jersey, por fim, a Civilização[108] apresentar-se-ia para reforçar que o século XIX necessitava, de fato, de um guia. E só Victor Hugo poderia desempenhar a função.

> [...]
> - Nomeia os homens que mais contribuíram em nosso tempo para realizar-te na Terra.
> - Hugo.
> Victor Hugo entra. São 5h45.
> Victor Hugo: Esperavas por mim?
> - Sim.
> [...]
> - Podes me dizer como vês a continuação da minha missão?
> **- Deves prosseguir. Lidera o teu século, toma o futuro nas mãos.**
> - Ainda viverei para ver pelo menos a liberdade do continente europeu?
> - Sim.
> - Os Estados Unidos da Europa?
> - Sim.
> [...]
> - Antes de saíres, dirige-me uma última palavra.
> **- Grande homem, termina *Os Miseráveis*.** (Hugo, 2018, p. 82-83, grifos meus).[109]

Assim, o poeta-profeta, do Canal da Mancha, recebe a incumbência que fecha o seu arco dramático: terminar *Les Misérables*. Na conclusão do romance, estaria tudo: a sua resposta a Napoleão III, ao ideal de modernidade e progresso adotado pelo Segundo Império e o encontro e a harmonização entre todos os seus papéis.

Como sintetiza Graham Robb:

> [...] o mundo dos espíritos [...] **o incentivou a ir em frente e deu-lhe a coragem de suas convicções, aparentemente insanas**. Como disse a Delphine de Girardin, **numa carta que põe o além em seu devido lugar, os espíritos haviam jorrado puro Victor Hugo o tempo todo**, regurgitando sua própria escatologia:
> "Todo um sistema quase cosmológico, que venho incubando nos últimos vinte anos, e metade do qual já está escrito, foi confirmado pela mesa com magníficos acontecimentos. **Vivemos num estranho horizonte que muda a perspectiva do exílio**" (Robb, 2000, p. 317, grifos meus).

---

[108] Cópia Cécile Daubray.

[109] No original: "- Nomme les hommes qui ont le plus contribué de notre temps à te réaliser sur la terre.
- Hugo.
Victor Hugo entre. Il est 5 h ¾.
Victor Hugo : M'attendais-tu ?
- Oui.
[...]
- Peux-tu me dire comment tu envisages la continuation de mon devoir ?
- Tu dois continuer. Va devant ton siècle, l'avenir à la main.
- Penses-tu que de mon vivant je verrai au mois la liberté du continent européen ?
- Oui.
- Les États-Unis d'Europe ?
- Oui.
[...]
- Avant de te quitter, adresse-nous une dernière parole.
- Grand homme, termine *Les Misérables*. (Hugo, 2014c, p. 99-101).

Mais convicto que nunca sobre a sua missão, agora com o apoio de Napoleão III, Napoleão I, André Chénier, Shakespeare, a Morte, Jesus Cristo, a Ideia, a Civilização e tantos outros, em 1862, o autor-personagem atenderia aos pedidos do "público ficcional que todo escritor traz na mente, embora poucos operem numa área tão vasta" (Robb, 2000, p. 320): de Guernsey, onde viveria por quinze anos, publicaria o seu mais extenso romance, *Les Misérables*.

CAPÍTULO IV - O AUTOR-PERSONAGEM E SEUS MISERÁVEIS EM DISPUTA: CENAS E CONTRA-CENAS

Perrot de Chezelles, em seu panfleto 'Examen du livre des Misérables de M. Victor Hugo' (Paris, 1863), oferece esta contribuição mais geral à caracterização de Victor Hugo: 'Ele toma como heróis de seus dramas e romances um lacaio como Ruy Blas, uma cortesã como Marion Delorme, seres desfavorecidos pela natureza como Triboulet e Quasimodo, uma prostituta como Fantine, um condenado como Jean Valjean.' (Bescancour apud Benjamin, 1979, p. 804)

[...] Ele é profissionalmente comovente, o que o dispensa de ser verídico. (Guterman; Lefebvre apud Benjamin, 1979, p. 802)

Palavras de Vacquerie a respeito de Victor Hugo: "As torres de Notre-Dame eram o H de seu nome" (Daudet apud Benjamin, 1979, p. 792)

> Faz muitos anos que o autor deste livro - contra sua vontade obrigado a falar de si próprio - está ausente de Paris. Depois de sua saída, Paris se transformou. Levantou-se uma nova cidade que, de algum modo, lhe é completamente desconhecida. Não é necessário dizer que ele gosta de Paris; Paris é a cidade natal de sua alma. Por uma série de demolições e reconstruções, a Paris de sua juventude, aquela Paris que ele guarda religiosamente na memória, é a esta hora uma Paris antiga. (Hugo, 2017, p. 612).[110]

Não por acaso, Graham Robb propõe pensarmos *Les Misérables* como "uma Grande Pirâmide com duas estradas no centro: 'o drama histórico do século XIX' e 'a autobiografia oculta de Victor Hugo'" (2000, p. 369). No romance, é como se acompanhássemos duas tramas paralelas e, ao mesmo tempo, profundamente imbricadas: em um primeiro plano, somos apresentados às histórias cruzadas de Jean Valjean, o forçado, Fantine, a prostituta, Gavroche, a criança de rua de Paris etc.; em suma, aos *miseráveis*, cuja entrada em cena é anunciada desde o título. Em um segundo plano, por sua vez, observamos e reconhecemos a continuação de um enredo que já nos é familiar a essa altura: a epopeia pessoal de nosso autor-personagem em constru(a)ção.

Em Jersey, com as mesas girantes, vimos a Civilização impor a demanda a Hugo: "Grande homem, termina *Les Misérables*", chancelando que este seria o momento mais emblemático de sua trajetória. Lamartine – "o poeta de tempos amenos", segundo palavras creditadas a André Chénier no regime de racionalidade hugoano –, em seu ensaio *Considérations sur un chef-d'œuvre, ou le danger du génie. Les Misérables, par Victor Hugo* (1862), reforça, ainda que em chave contrária, a ideia de que *Les Misérables* é o ponto de

[110] No original: "Voilà bien des années déjà que l'auteur de ce livre, forcé, à regret, de parler de lui, est absent de Paris. Depuis qu'il l'a quitté, Paris s'est transformé. Une ville nouvelle a surgi qui lui est en quelque sorte inconnue. Il n'a pas besoin de dire qu'il aime Paris; Paris est la ville natale de son esprit. Par suite des démolitions et des reconstructions, le Paris de sa jeunesse, ce Paris qu'il a religieusement emporté dans sa mémoire, est à cette heure un Paris d'autrefois" (Hugo, 1862, n.p.).

culminância inevitável do percurso pelo qual Hugo envereda, sobretudo após o Golpe de Estado de Napoleão III e sua ida ao exílio. Nos termos lamartinianos, primeiro vieram "os panfletos que deploramos"[111], depois "as poesias vingativas"[112] – "das quais não admiramos senão a verve, diatribes do gênio que estigmatizam nomes próprios, que a cólera pode escrever com uma mão, mas que a outra mão deve riscar: pois, em política, pode-se combater, jamais insultar!"[113] – e, por fim, em um crescendo, *Les Misérables*, "crítica excessiva, radical e, por vezes, injusta de uma sociedade que leva o homem a odiar aquilo que o salva, a ordem social, e a delirar por aquilo que o perde: o sonho antissocial do ideal indefinido!"[114] (Lamartine, 1862, n.p.).

A ironia que o trecho acima condensa é notável: não somente o poeta-profeta se interpretava dentro e fora das páginas, como, ao que parece, contava com a sorte de outros atores-personagens de seu tempo – e, consequentemente, de seu drama – desempenharem de bom grado o papel que já havia sido prescrito por ele. Quase dez anos após ser apresentado, na cenografia hugoana, como o poeta que "eleva a Revolução até a ode, mas não consegue conduzi-la pelo iambo"[115], Lamartine, em seu juízo sobre *Les Misérables*, endossa a caricatura. E, mais do que isso, concebe, na extensa e feroz crítica que tece, centralidade a um personagem que se sobressai, em diversos momentos de sua análise, mesmo a Jean Valjean, Fantine, Gavroche, Javert, Cosette, Marius: Victor Hugo. O que, veremos, não seria um caso isolado, mas a regra quando *Les Misérables* é (re)posto em cena por seus receptores. Uma vez que Hugo se inscreve, nos regimes de visibilidade que erige, ao lado de seus miseráveis, destacando-se como aquele que é responsável por trazê-los à discussão pública, é natural que os seus leitores respondam às duas dimensões: à história de Jean Valjean, de Fantine, de Gavroche e à figura do poeta exilado, que, de sua ilha, confecciona um romance à sua imagem e semelhança. Para

[111] No original: "[...] des pamphlets que nous déplorons" (Lamartine, 1862, n.p.). Tradução livre nossa. Clara referência a *Napoléon, le Petit/Napoleão, o Pequeno* (1852).
[112] No original: "[...] des poésies vengeresses" (Lamartine, 1862, n.p.). Tradução livre nossa. Referência a *Les Châtiments/Os Castigos* (1853).
[113] No original: "[...] dont nous n'admirons que la verve, diatribes du génie qui stigmatisent des noms propres, que la colère peut écrire d'une main, mais que l'autre main doit raturer: car, en politique, on peut combattre, jamais insulter!" (Lamartine, 1862, n.p.). Tradução livre nossa.
[114] No original: "[...] critique excessive, radicale et quelquefois injuste d'une société qui porte l'homme à haïr ce qui le sauve, l'ordre social, et à délirer pour ce qui le perd: le rêve antisocial de l'idéal indéfini!" (Lamartine, 1862, n.p.). Tradução livre nossa.
[115] Na tradição poética grega, de maneira bastante sintética, a ode se caracteriza por seu caráter solene, cerimonioso, belo e ordenado. O iambo, por outro lado, reveste-se de uma tonalidade satírica e combativa, mas pressupõe que o poeta não se deixe guiar por um rancor privado, e sim por uma indignação coletiva; que suas denúncias se alicercem em razões sólidas e se voltem contra um princípio ou uma prática, não contra um indivíduo isolado, tornando-se, assim, a voz de uma cólera justa. Daí a construção imagética e opositiva erigida, no regime de racionalidade hugoano, entre Lamartine, o "poeta-ode" e o próprio Hugo, que figuraria como exemplo de "poeta-iambo". (Nova Acrópole Brasil – Filosofia, Cultura e Voluntariado, [s.d.]).

ilustrar o efeito provocado à época, Graham Robb (2000, p. 365) recupera uma imagem paradigmática: em Paris, Henri de Pène, colaborador em um jornal editado por um amigo pessoal de Napoleão III, alegava falsamente ter ouvido Hugo dizer-lhe, antes de partir para o exílio, que gostaria que os condenados dispusessem de direitos políticos, apenas para que ele retornasse como "o candidato dos condenados da França". Nesse ponto, tudo se enreda: a persona Hugo – o "escritor imaginário", que se imagina e se deixa imaginar por meio de sua práxis estética – e o sujeito real, de carne e osso; o projeto estético-político que ela personifica; ficção e realidade.

Penso, em conjunto a Hans Robert Jauss (1994, p. 31-33), que, para que possamos trabalhar contemporaneamente com uma obra literária à qual se cristalizou o status de "obra-prima" – os chamados "clássicos", como é o caso de *Les Misérables* –, faz-se necessário, antes de tudo, um esforço para afastá-la, do ponto de vista estético-recepcional, "da convincente e palatável arte 'culinária'". Para o autor, um dos precursores da Estética da Recepção, "a literatura como *acontecimento* cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experienciar a obra" (Jauss, 1994, p. 26, grifo meu). Seguindo a sua perspectiva, quanto mais uma obra se distancia do "horizonte de expectativas" sob o qual é fabricada, maior é o seu valor estético, digamos, pois, ao insurgir-se contra as formas de fazer já dadas e opor-se àquilo que atenderia ao gosto dominante – recusando-se a oferecer apenas um rearranjo sensível palatável, que espelhe o belo usual e satisfaça às convenções –, ela impulsiona uma "mudança de horizontes" que só pode ser provocada pelo estranhamento inicial, já que rompe com o que seus receptores esperavam encontrar e os obriga ao deslocamento, ao desconforto, a um novo tipo de experiência sensória e perceptiva; primeiro passo para se poder vislumbrar não apenas uma literatura, mas também uma vida comunitária diferente. O que ocorre, entretanto, é que a recepção póstera de uma obra pode – e tende a – divergir consideravelmente de sua recepção imediata, em razão da distância que separa os dois horizontes de expectativas. Tal diferença se torna particularmente reveladora sobretudo quando se trata de uma "obra-prima". A despeito do desconcerto comumente sentido por seus contemporâneos ao experienciá-la, com o passar do tempo e a sua inserção na tradição, ou seja, no cânone literário, a sua "negatividade inicial" é transformada em "obviedade" e seu "sentido eterno" torna-se "aparentemente indiscutível", o que, a meu ver, é extremamente problemático: como ler, como suspeitar, como experienciar, de fato, a obra, se a tomarmos como "um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal" (Jauss, 1994, p. 25) e partirmos do pressuposto de que tudo sobre ela já nos está dado de antemão? Ou, pior ainda: que ela não tem mais nada a nos dizer?

O que proponho, então, neste capítulo, afinada com Jauss e buscando uma maneira de responder a essas preocupações, é um exercício de montagem e tessitura no qual intercalarei cenas presentes em *Les Misérables* com cenas confeccionadas por seus contemporâneos, em respostas quase que instantâneas às primeiras publicações dos volumes do romance. Entendo, assim como Jauss, que

> [...] a reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual uma obra foi criada e recebida no passado possibilita, por outro lado, que se apresentem as questões para as quais o texto constituiu uma resposta e que se descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra. (Jauss, 1994, p. 35).

Nesse sentido, mobilizarei algumas frentes que considero emblemáticas para que possamos construir um mosaico das principais posições que nortearam a primeira recepção de *Les Misérables* e, assim, compreender a literatura em sua potência de acontecimento: jornais católicos ultramontanos, que encarnam a crítica religiosa e moralizante; o ensaio de Lamartine, que traz a perspectiva de um par, previamente convocado à cena pelo próprio autor-personagem; um jornal satírico direcionado à burguesia urbana, em ascensão; e, por fim, tratarei da recepção do romance entre as camadas populares, o proletariado e o seu impacto sobre o Segundo Império.

Sob a ótica de Louis Veuillot[116], um dos mais proeminentes representantes do movimento ultramontano na França, os problemas começavam antes mesmo do início do romance. Para causar uma dor de cabeça, já bastava o prefácio – não à toa, espaço privilegiado para que o autor romântico fizesse as suas aparições mais espetaculosas. Na primeira página de sua resenha sobre *Les Misérables* para *Revue du Monde Catholique*, Veuillot (1862, p. 90) anuncia que "o Sr. Hugo quer explicar o seu pensamento em um prefácio que tem o mérito de ser breve, já que consiste em apenas uma frase; infelizmente, essa frase, longa e pouco clara, exige um pouco de atenção"[117]. Em seguida, acusa que gostaria de poder citá-lo na íntegra, mas que, por questões de direitos autorais, teria que recorrer à paráfrase. Dispondo de uma liberdade que Louis Veuillot não possuía, endereço a seguir a cena de abertura que o poeta-profeta elegeu para o seu romance, a qual, nos termos do jornalista ultramontano, condensa "muitas ideias ruins, em um estilo detestável"[118] (1862, p. 90).

---

[116] Louis Veuillot (1813–1883), jornalista ultramontano e diretor do *L'Univers*, periódico de grande influência sobre o clero francês e os monarquistas, era visto pelos republicanos burgueses como intelectualmente desprezível e impopular por sua lealdade a Roma em detrimento da França. Ele "'trovejava contra todos os aspectos da sociedade moderna', da indústria e da ciência ao intelectualismo, liberalismo e espírito burguês". (Rubino-Finn, 2014c, p. 24).

[117] No original: "M. Hugo veut en expliquer la pensée dans une préface qui a le mérite d'être brève, puisqu'elle ne se compose que d'une seule phrase ; malheureusement, cette phrase, longue et peu claire, demande un peu d'application". Tradução livre nossa.

[118] No original: "Il y a là beaucoup de mauvaises idées en détestable style". Tradução livre nossa.

> Enquanto, por efeito de leis e costumes, houver proscrição social, forçando a existência, em plena civilização, de verdadeiros infernos, e desvirtuando, por humana fatalidade, um destino por natureza divino; enquanto os três problemas do século - a degradação do homem pelo proletariado, a prostituição da mulher pela fome, e a atrofia da criança pela ignorância - não forem resolvidos; enquanto houver lugares onde seja possível a asfixia social; em outras palavras, e de um ponto de vista mais amplo ainda, enquanto sobre a terra houver ignorância e miséria, livros como este não serão inúteis. (Hugo, 2017, p. 30).[119]

Veuillot, para situar o leitor acerca do conteúdo presente no prefácio, sintetiza-o assim: "o autor se propõe a abolir a fome, a noite, a degradação, a decadência da mulher, os infernos artificiais e uma infinidade de outras coisas" (1862, p. 90)[120]. Em sua concepção, o absurdo era óbvio, escrachado: "[...] se for necessário abolir tudo o que o Sr. Hugo denuncia, e se os flagelos que ele pretende destruir têm as causas que ele indica, a tarefa será árdua! Longe de ajudar, apelos como este, que o autor de *Les Misérables* dirige às massas, só serviriam para agravar o mal" (1862, p. 91)[121]. Ironicamente, não poderia haver formulação mais lisonjeira; na intenção de ridicularizá-lo, o ultramontano, na prática, apenas fortalecia, no imaginário coletivo, a imagem de Hugo como Prometeu moderno. Como explicita José-Luis Diaz (2007, p. 105), "a imagem de si que o escritor elabora tem um caráter essencialmente transacional: só ganha existência no vaivém contínuo entre emissão e recepção"[122]. Louis Veuillot, sem se dar conta, refletia um 'Victor Hugo' perfeitamente harmonizado com o roteiro que o autor-personagem já havia desenhado para si. Na continuação de seu discurso, Veuillot adotaria ares cada vez mais eloquentes e, coincidência ou não, o estilo hugoano, que lhe soava condenável, parecia estar, em algum nível, mimetizado ali, na própria forma de escrever sobre *Les Misérables*.

> Que possibilidade existe de abolir a fome, ou seja, o sofrimento e, mais ainda, a inveja? Que possibilidade há de abolir a noite, ou seja, a desigualdade de inteligências? E, aliás, serão apenas essas condições da humanidade que degradam o homem, que rebaixam a mulher, que "atrofiam" a criança? Sr. Hugo não percebeu, ao escrever seu prefácio, que colocava a questão contra a própria ordem das coisas humanas, ou não se disse que uma questão assim colocada é insolúvel, a não ser por catástrofes que impliquem um agravamento imenso e inevitável dos males existentes. [...] Que remédio, então [...]? Nenhum outro senão um cataclismo que abolisse absolutamente o homem antigo e criasse uma humanidade absolutamente nova, onde

---

[119] No original: "Tant qu'il existera, par le fait des lois et des mœurs, une damnation sociale créant artificiellement, en pleine civilisation, des enfers, et compliquant d'une fatalité humaine la destinée qui est divine ; tant que les trois problèmes du siècle, la dégradation de l'homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la faim, l'atrophie de l'enfant par la nuit, ne seront pas résolus ; tant que, dans de certaines régions, l'asphyxie sociale sera possible ; en d'autres termes, et à un point de vue plus étendu encore, tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère, des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles" (Hugo, 1862, n.p.).

[120] No original: "[...] l'auteur se propose d'abolir la faim, la nuit, la dégradation, la déchéance de la femme, les enfers artificiels et quantité d'autres choses". Tradução livre nossa.

[121] No original: "S'il faut abolir tout ce que dénonce M. Hugo, et si les fléaux qu'il prétend détruire ont la cause qu'il signale, la tâche sera rude ! Loin d'y aider, des appels comme celui-ci, que l'auteur des Misérables adresse à la foule, ne serviraient qu'à aggraver le mal". Tradução livre nossa.

[122] No original: "[...] l'image de lui-même qu'un écrivain construit a une nature transactionnelle. Elle n'existe que dans un aller-retour permanent entre émission et réception". Tradução livre nossa.

> o mal, a injustiça e o sofrimento fossem desconhecidos: e essa nova humanidade desfrutaria do paraíso... de Fourier! (Veuillot, 1862, p. 90-91).[123]

Neste ponto, para adicionar mais uma camada à questão da recepção, julgo importante retornarmos a Rancière. Em seu livro-entrevista *O Método da Cena* (2021b, p. 117-118), o autor discorre a respeito dos trabalhos que desenvolveu sobre a censura e a vigilância dos teatros no contexto oitocentista francês e destaca que, em seu estudo, interessava-o menos abordar a questão da disciplinarização burguesa e mais as contingências às quais os burgueses, os ministros, os policiais estavam sujeitos quando confrontados com um espaço sobre o qual não conseguiam, na verdade, exercer o controle, pois a própria configuração espacial, unindo diferentes públicos (a plateia burguesa e os espectadores populares), criava uma impossibilidade de se antever os efeitos que uma peça ou discurso poderia ter ao ressoar neste local específico. Uma peça moralizante, à serviço da ordem, por exemplo, poderia desencadear exatamente o contrário: muitas vezes, segundo relatórios policiais, na medida em que a plateia burguesa aplaudia, os espectadores populares, que permaneciam de pé nos locais menos nobres da sala, agitavam-se. Nesse sentido, uma ação que deveria "disciplinar", poderia inflamar a insurreição. De acordo com a lógica rancièriana, o problema que se apresentava, e com o qual os burgueses não sabiam lidar, estava ligado justamente às condições da recepção das palavras, afinal "as mais belas estratégias oratórias estão atadas de antemão pelo fato de que o receptor recorta diferentemente o discurso". O teatro, além disso, como espaço que, por sua estrutura e pelo caráter fabulador que o atravessa, põe em xeque as partilhas já dadas do sensível, aturdia aqueles que tentavam usá-lo a favor da manutenção da ordem policial, digamos. Não era seguro mover-se ali. Rancière cita um exemplo contundente disso:

> [...] em junho de 1848, a insurreição nascia de um corte, feito pelos operários, no discurso de um ministro que supostamente deveria apaziguá-los, separá-los de seus líderes. **"Vocês são escravos desse homem?"**, dizia a eles o ministro, e eles reconfiguraram a questão da seguinte forma: **"O ministro nos chamou de escravos"**, **o que era inexato quanto ao conteúdo do enunciado, mas certo com relação à cena de sua enunciação**. É um pouco a mesma lógica da recepção [...] que funciona sobre a cena política e sobre a cena teatral: uma lógica da maneira como as palavras circulam e têm seu sentido e seu efeito transformados" (Rancière, 2021b, p. 118, grifos meus).

[123] No original: "Quelle possibilité d'abolir la faim, c'est-à-dire la souffrance et encore plus l'envie ? Quelle possibilité d'abolir la nuit, c'est-à-dire l'inégalité des intelligences ? Et d'ailleurs, n'y a-t-il que ces conditions de l'humanité qui dégradent l'homme, qui fassent déchoir la femme, qui « atrophient » l'enfant ? M. Hugo ne s'est pas aperçu, en écrivant sa préface, qu'il posait la question contre l'ordre même des choses humaines, ou ne s'est pas dit qu'une question ainsi posée est insoluble autrement que par des catastrophes qui impliquent une immense et inévitable aggravation des maux existants. [...] Quel remède donc [...] ? Nul autre qu'un cataclysme qui abolisse absolument l'homme ancien et crée une humanité absolument nouvelle où le mal, l'injustice et la souffrance seront inconnus : et cette humanité nouvelle jouira du paradis... de Fourier !". (Veuillot, 1862, p. 90-91). Tradução livre nossa.

A partir disso, podemos nos deter com mais nuance sobre o efeito que é provocado quando Louis Veuillot se apropria das proposições lançadas pelo poeta-profeta em seu prefácio a *Les Misérables* e as reapresenta, sob seus termos. Com sua retórica moralizante, hiperbólica e horrorizada, o jornalista ultramontano faz ressoar amplificada a voz e o projeto hugoano. Remontemos a cena: Veuillot vocifera que Hugo levanta a sua questão "contra a própria ordem das coisas humanas" e que, para alcançar o "paraíso" que promete, o único remédio possível seria "um cataclismo que abolisse absolutamente o homem antigo e criasse uma humanidade absolutamente nova, onde o mal, a injustiça e o sofrimento fossem desconhecidos", ou seja, algo, em sua perspectiva, *impossível*, e termina afirmando que se essa nova humanidade que o poeta quer construir pudesse existir de verdade, ela não desfrutaria do paraíso Divino, mas do "paraíso de Fourier[124]", o socialista utópico, pois iria contra os desígnios da Providência.

A sua interpretação consegue ser, podemos dizer, até mais radical que as linhas escritas pelo próprio autor-personagem em seu prefácio, se formos tomá-las literalmente, entretanto assim como os operários em relação ao ministro, Veuillot não está errado quanto à cena de enunciação. Ele reconhece e dá visibilidade ao que está implícito não somente no prefácio, mas em todos os fragmentos do projeto estético-político hugoano: a ideia do gênio romântico, o Hugo-Prometeu, como aquele que combate, pela pena, toda a ordem policial vigente e apresenta, no exercício de sua práxis estética, um rearranjo do sensível que não está preocupado em ser verossímil, isto é, ajustado ao lugar "natural" das coisas. Pelo contrário, no regime de racionalidade erigido pelo poeta, opera-se pelo engenho, pela ausência da aceitação de limites, de medidas. Veuillot identifica isso, tanto que escreve que o que acontece em *Les Misérables* torna-se ainda mais problemático pela tendência de seu autor a "exagerar tudo"[125] e que, "diante da horribilidade do espetáculo", é necessário refugiar-se lembrando "que tudo isso é impossível, que é um pesadelo" (1862, p. 98-99)[126] – tal qual o ministro diante dos operários, ele acaba, sem querer, reforçando aquilo que queria fazer ruir. Ora, se um romance é tão absurdo e, ao mesmo tempo, persuasivo, que é necessário que o leitor relembre a si mesmo que é falso, temos, sem dúvidas, algo interessante em mãos.

As objeções das quais a persona Hugo é destinatária privilegiada são, afinal, menos objeções a um homem e mais ao projeto que a sua figura fantasmática, construída a partir de

[124] Charles Fourier (1772-1837), pensador utópico francês, defensor da reorganização da sociedade em comunidades cooperativas (falanstérios), figura central do socialismo do início do século XIX.
[125] No original: "Cette faute d'excès, qui serait déjà grave quand même le poète resterait dans la mesure, le devient davantage par sa pente à outrer tout" (Veuillot, 1862, p. 98). Tradução livre nossa.
[126] No original: "On se réfugie contre l'horreur du spectacle, en se disant que tout cela est impossible, que c'est un cauchemar" (Veuillot, 1862, p. 99). Tradução livre nossa.

suas cenas de aparição, condensa. Andrea Soto Calderón, à luz do pensamento de Rancière (2021b, p. 54, grifo meu), reforça que uma das grandes forças da ficção é a criação de um tecido sensível novo, no qual sujeitos que eram, até então, invisibilizados, tomam parte e aparecem registrados em uma história comum, "contrariando uma hierarquia e afirmando **cenas ficcionais e polêmicas que remontam o real consensuado**, construindo momentos nos quais **a indecisão para julgar suplanta a certeza das verdades controladas**". Nesse sentido, o que estava em questão era, sobretudo, as remontagens que o poeta-profeta operacionaliza em seu romance e *quem* ele faz tomar parte nesta nova partilha: enfim, os miseráveis.

Comecemos por Jean Valjean[127]:

> [...] era filho de uma pobre família de camponeses de Brie. Em sua meninice, não havia aprendido a ler. Adulto, tornou-se podador de árvores em Faverolles [...] era de caráter pensativo, sem ser triste, o que é próprio das naturezas afetuosas. [...] Aconteceu, porém, um inverno mais rigoroso que os demais. Jean não encontrou trabalho. A família não tinha o que comer. Sete crianças completamente sem pão! [...] Parecia nada compreender de sua situação, a não ser que era horrível. Talvez sua imaginação, de homem completamente sem cultura, percebesse também o exagero da pena que lhe fora imposta. Enquanto, a golpes de martelo, rebitavam a cavilha de sua gargalheira, ele chorava; as lágrimas o sufocavam, impedindo-o de falar. De tempos em tempos, conseguia dizer somente isto: - Eu era podador em Faverolles. - Depois, soluçando ainda, levantava e abaixava a mão direita sete vezes seguidas, como quem toca sucessivamente sete cabeças de altura desigual, e com esse gesto podia-se adivinhar que, qualquer que tivesse sido o seu crime, ele o cometera para vestir e dar de comer a sete pobres crianças. (Hugo, 2017, p. 142; 145).[128]

Pelo roubo de um pão para alimentar os sete filhos de sua irmã, Jean é condenado a cinco anos de trabalhos forçados, que se estenderiam, em virtude de suas tentativas de fuga da prisão, a dezenove anos. O narrador aparece para nos lembrar que não se trata de uma exceção – e para destacar o caráter contínuo de seu projeto estético-político, retornando *Claude Gueux* à cena.

> Façamos um pequeno parêntese. É esta a segunda vez em que, nos seus estudos sobre a questão penal e a condenação pela lei, ao autor deste livro se depara o furto de um pão como ponto de partida para o desastre de toda uma existência. Claude Gueux

[127] Optei por incluir citações longas e breves apresentações de personagens e enredos – recurso que, em geral, procuro evitar – por considerar essencial, neste capítulo, o jogo entre as cenas montadas por Victor Hugo e as contra-cenas construídas pela crítica a partir delas. Essa escolha visa permitir que o leitor acompanhe não apenas o que Hugo faz e como o faz, mas também o modo como suas construções literárias são, por sua vez, interpretadas e reelaboradas por seus receptores.

[128] No original: "Jean Valjean était d'une pauvre famille de paysans de la Brie. Dans son enfance, il n'avait pas appris à lire. Quand il eut l'âge d'homme, il était émondeur à Faverolles. [...] Jean Valjean était d'un caractère pensif sans être triste, ce qui est le propre des natures affectueuses. [...] Il arriva qu'un hiver fut rude. Jean n'eut pas d'ouvrage. La famille n'eut pas de pain. Pas de pain. A la lettre. Sept enfants. [...] Il paraissait ne rien comprendre à sa position, sinon qu'elle était horrible. Il est probable qu'il y démêlait aussi, à travers les vagues idées d'un pauvre homme ignorant de tout, quelque chose d'excessif. Pendant qu'on rivait à grands coups de marteau derrière sa tête le boulon de son carcan, il pleurait, les larmes l'étouffaient, elles l'empêchaient de parler, il parvenait seulement à dire de temps en temps : J'étais émondeur à Faverolles. Puis, tout en sanglotant, il élevait sa main droite et l'abaissait graduellement sept fois comme s'il touchait successivement sept têtes inégales, et à ce geste on devinait que la chose quelconque qu'il avait faite, il l'avait faite pour vêtir et nourrir sept petits enfants" (Hugo, 1862, n.p.).

> havia roubado um pão, como Jean Valjean. Uma estatística inglesa constata que, em Londres, de cinco roubos, quatro têm como causa imediata a fome. (Hugo, 2017, p. 147).[129]

Depois de quase duas décadas de estadia nas galés, sob sofrimentos e privações incessantes, Jean Valjean, inicialmente descrito como alguém de natureza resignada e afetuosa, sai embrutecido, encolerizado. Segundo o narrador, não sem razão, pois, durante este tempo, certamente deve ter "perguntado a si mesmo" (Hugo, 2017, p. 149):

> **Nessa história toda, o erro era só dele? Era igualmente grave o fato de ele, trabalhador, não ter trabalho; ele, trabalhador, não ter pão.** Depois de a falta ter sido cometida e confessada, o castigo não foi por demais feroz e excessivo? Onde haveria mais abuso: da parte da lei, na pena, ou na parte do culpado, no crime? Não haveria excesso de peso em um dos pratos da balança, justamente naquele em que está a expiação? Será que o exagero da pena não apagava completamente o crime, quase que invertendo a situação, fazendo do culpado vítima, do devedor credor, pondo definitivamente o direito justamente do lado de quem cometeu o furto? Essa pena, aumentada e agravada pelas sucessivas tentativas de fugas, não era, por acaso, u**ma espécie de atentado do mais forte contra o mais fraco, um crime da sociedade contra o indivíduo, um crime que todos os dias se renovava, um crime que se estendeu por dezenove anos?** [...] Não seria, talvez, exagero a sociedade tratar desse modo precisamente os seus membros mais maldotados na partilha dos bens de fortuna e, consequentemente, os mais dignos de atenção? **Assim, propondo essas questões e resolvendo-as, ele julgou a sociedade e a condenou.** Condenou-a ao seu ódio. [...] Além do mais, a sociedade só havia lhe causado males, e só havia lhe mostrado o olhar carrancudo que chama de Justiça e que mostra àqueles a quem castiga. Os homens só haviam o tocado para fazê-lo sofrer. Cada contato tinha sido um golpe. Jamais, depois de sua infância, de sua mãe, de sua irmã, havia encontrado uma palavra amiga, um olhar de bondade. **De sofrimento em sofrimento, chegara à convicção de que a vida era uma guerra, e que nessa guerra ele era o vencido. Ele não tinha outra arma além do ódio. Tratou, portanto, de aguçá-lo nas galés e de levá-lo consigo quando fosse posto em liberdade.** (Hugo, 2017, p. 149-150, grifos meus).[130]

---

[129] No original: "Place pour une courte parenthèse. C'est la seconde fois que, dans ses études sur la question pénale et sur la damnation par la loi, l'auteur de ce livre rencontre le vol d'un pain, comme point de départ du désastre d'une destinée. Claude Gueux avait volé un pain; Jean Valjean avait volé un pain. Une statistique anglaise constate qu'à Londres quatre vols sur cinq ont pour cause immédiate la faim" (Hugo, 1862, n.p.).

[130] No original: "S'il était le seul qui avait eu tort dans sa fatale histoire? Si d'abord ce n'était pas une chose grave qu'il eût, lui travailleur, manqué de travail, lui laborieux, manqué de pain. Si, ensuite, la faute commise et avouée, le châtiment n'avait pas été féroce et outré. S'il n'y avait pas plus d'abus de la part de la loi dans la peine qu'il n'y avait eu d'abus de la part du coupable dans la faute. S'il n'y avait pas excès de poids dans un des plateaux de la balance, celui où est l'expiation. Si la surcharge de la peine n'était point l'effacement du délit, et n'arrivait pas à ce résultat de retourner la situation, de remplacer la faute du délinquant par la faute de la répression, de faire du coupable la victime et du débiteur le créancier, et de mettre définitivement le droit du côté de celui-là même qui l'avait violé. Si cette peine, compliquée des aggravations successives pour les tentatives d'évasion, ne finissait pas par être une sorte d'attentat du plus fort sur le plus faible, un crime de la société sur l'individu, un crime qui recommençait tous les jours, un crime qui durait dix-neuf ans. [...] S'il n'était pas exorbitant que la société traitât ainsi précisément ses membres les plus mal dotés dans la répartition de biens que fait le hasard, et par conséquent les plus dignes de ménagements. Ces questions faites et résolues, il jugea la société et la condamna. Il la condamna à sa haine. [...] Et puis, la société humaine ne lui avait fait que du mal. Jamais il n'avait vu d'elle que ce visage courroucé qu'elle appelle sa justice et qu'elle montre à ceux qu'elle frappe. Les hommes ne l'avaient touché que pour le meurtrir. Tout contact avec eux lui avait été un coup. Jamais, depuis son enfance, depuis sa mère, depuis sa sœur, jamais il n'avait rencontré une parole amie et un regard bienveillant. De souffrance en souffrance il arriva peu à peu à cette conviction que la vie était une guerre, et que dans cette guerre il était le vaincu. Il n'avait d'autre arme que sa haine. Il résolut de l'aiguiser au bagne et de l'emporter en s'en allant" (Hugo, 1862, n.p.).

O momento decisivo, de virada para Jean Valjean ocorre quando, logo após ser libertado, sem ter para onde ir nem a quem recorrer, é acolhido na casa de Monsieur Bienvenu, o Bispo de Digne, que lhe fornece alimento e abrigo para passar a noite. Durante a madrugada, Jean se levanta e entra no quarto do Bispo, que dormia com a porta destrancada:

> [...] seus olhos não se afastaram do ancião. O único sentimento que se poderia perceber na sua fisionomia era uma estranha indecisão. Dir-se-ia que hesitava entre dois abismos: um que salva e outro que condena. Parecia prestes a esfacelar aquela cabeça ou a beijar aquelas mãos. (Hugo, 2017, p. 166).[131]

Por fim, decide fugir carregando consigo a prataria da casa. Pouco depois, é capturado e levado de volta pelas autoridades. O Bispo, porém, surpreende a todos: em vez de denunciá-lo, afirma ter presenteado Valjean não apenas com os talheres, mas também com os dois castiçais de prata que possuía. Entrega-lhe esses objetos e diz que devem servir para que ele se torne um homem de bem, libertando sua alma do mal e entregando-a a Deus. Daí em diante, Jean Valjean tornar-se-ia alguém incorruptível.

Não é raro que o leitor de nosso tempo se sinta rapidamente sensibilizado com o percurso de Jean Valjean. Ou, em outra chave, até que lhe pareça piegas demais. Para muitos dos contemporâneos do poeta-profeta, contudo, o personagem simbolizava um mal a ser ferozmente combatido e desmontado. Para Lamartine (1862, n.p.), por exemplo, "Jean Valjean não passa de um erro do poeta"[132] e, se não fosse o "prodigioso talento de seu biógrafo"[133], ninguém em sã consciência haveria de se interessar por ele. Nos termos lamartinianos, trata-se de uma "obra-prima" sim, mas é preciso especificar de qual categoria: "uma obra-prima *da impossibilidade*"[134]. Primeiramente, em sua visão, Hugo estaria caluniando a justiça ao supor que algum júri condenaria às galés um homem que apenas furtou um pão para dar de comer a "crianças que não têm mais leite no seio de sua mãe!"[135]. Em segundo lugar, se pode-se reconhecer que houve injustiça na condenação inicial de Jean Valjean – tendo-se, para isso, de fazer um esforço para ignorar a falta de verossimilhança –, "este mesmo Valjean se torna perfeitamente digno das galés pelo roubo, sem nenhuma circunstância atenuante, da prata do bispo, e é perfeitamente caracterizado por uma verdadeira perversidade agravante, pela

[131] No original: "Son œil ne se détachait pas du vieillard. La seule chose qui se dégageât clairement de son attitude et de sa physionomie, c'était une étrange indécision. On eût dit qu'il hésitait entre les deux abîmes, celui où l'on se perd et celui où l'on se sauve. Il semblait prêt à briser ce crâne ou à baiser cette main" (Hugo, 1862, n.p.).
[132] No original: "Valjean n'est qu'une erreur du poëte". Tradução livre nossa.
[133] No original: "[...] si ce n'était pas le prodigieux talent de son biographe, personne de sensé ne serait tenté de s'intéresser". Tradução livre nossa.
[134] No original: "C'est un chef-d'œuvre, oui; mais c'est un chef-d'œuvre d'impossibilité!". Tradução livre nossa.
[135] No original: "enfants qui n'ont plus de lait dans la mamelle de leur mère!". Tradução livre nossa.

hesitação entre assassinar ou poupar seu salvador"[136]. Sobre a grandeza moral que Valjean adquire após o episódio com o Bispo, Lamartine esbraveja que "não se vê como tanta razão surgiu nesse ignorante, tanta delicadeza nesse bruto, tantos conceitos refinados de perfeição nesse condenado que começa pelo furto, que caminha para o roubo, que se deixa tentar pelo assassinato, e que termina acusando todo mundo!"[137].

Assim como para Louis Veuillot, o que parece se sobressair para Lamartine é, acima de tudo, uma questão de verossimilhança. No horizonte de expectativas do período, a transição do regime representativo para o regime estético das artes, digamos, era ainda muito recente e frágil, e diversas críticas se ancorariam no distanciamento que *Les Misérables* estabelece da primeira lógica, não se mantendo coerente a um referente externo, não se alinhando ao que seria a ordem natural das coisas, a "verdade" – em suma, a polícia, nos termos rancièrianos. Como elucida Alain Vaillant (2012, p. CV), desde a década de 1830, com a circulação dos romances-folhetim de Eugène Sue[138] e Alexandre Dumas, essa nova literatura – capaz de "antecipar possibilidades não concretizadas, expandir o espaço limitado do comportamento social rumo a novos desejos, pretensões e objetivos, abrindo, assim, novos caminhos para a experiência futura" (Jauss, 1994, p. 52) – suscitava debates acalorados, tornando-se assunto recorrente na Câmara dos Deputados. Alceste de Chapuys-Montlaville, deputado conservador, alertava para a ameaça que, segundo ele, pairava sobre a nação:

---

[136] No original: "[...] ce même Valjean devient parfaitement digne des galères par le vol, dépourvu de toutes circonstances atténuantes, de l'argenterie de l'évêque, et parfaitement caractérisé d'une vraie perversité aggravante, par l'hésitation entre assassiner ou épargner son sauveur". Tradução livre nossa.

[137] No original: "[...] on ne voit pas comment tant de raison est survenue dans cet ignorant, tant de délicatesse dans cette brute, tant de notions raffinées de perfection dans ce forçat qui commence par le larcin, qui marche vers le vol, qui se laisse tenter par l'assassinat, et qui finit par accuser tout le monde !". Tradução livre nossa.

[138] Eugène Sue é, inclusive, convocado à cena pelo próprio narrador de *Les Misérables*, que o gratifica como "um intrépido amigo do povo", mas, ao mesmo tempo, faz questão de ressaltar como "o autor do *Último dia de um condenado*" – ou seja, o Hugo-Prometeu – antecedeu à sua práxis, devendo-se a ele o crédito do pioneirismo. Vale a pena conferir o trecho: "Quando, há trinta e quatro anos, o narrador desta triste história introduziu no meio de uma obra escrita com a mesma finalidade que esta um ladrão falando gíria, houve admiração e clamor. - O quê! Mas como! Gíria! Que coisa horrível! Mas isso é a língua das galés, das prisões, de tudo o que a sociedade tem de mais abominável! etc. etc. etc. Jamais chegamos a compreender esse tipo de objeção. Depois, dois célebres romancistas, um dos quais é profundo observador do coração humano, e outro, um intrépido amigo do povo, Balzac e Eugène Sue, fazendo com que os bandidos falassem em sua linguagem natural, como o fez em 1828 o autor do *Último dia de um condenado*, levantaram idênticos protestos. E todos repetiram: - Que querem esses escritores com esse revoltante patoá? A gíria é horrorosa! Causa arrepios!" (Hugo, 2017, p. 1294 e 1295). No original: "Lorsqu'il y a trente-quatre ans, le narrateur de cette grave et sombre histoire introduisait au milieu d'un ouvrage écrit dans le même but que celui-cia, unvoleur parlant argot, il y eut ébahissement et clameur. – Quoi! comment! l'argot! Mais l'argot est affreux! mais c'est la langue des chiourmes, des bagnes, des prisons, de tout ce que la société a de plus abominable! etc., etc., etc. Nous n'avons jamais compris ce genre d'objections. Depuis, deux puissants romanciers, dont l'un est un profond observateur du cœur humain, l'autre un intrépide ami du peuple, Balzac et Eugène Sue, ayant fait parler des bandits dans leur langue naturelle comme l'avait fait en 1828 l'auteur du *Dernier jour d'un condamné*, les mêmes réclamations se sont élevées. On a répété : – Que nous veulent les écrivains avec ce révoltant patois? l'argot est odieux! l'argot fait frémir!" (Hugo, 1862, n.p.).

> "O que vemos [ ] há algum tempo? Uma literatura nova tomou conta das mentes; não se produzem mais obras sérias, honestas e úteis. [...] A ilusão mata a realidade, gera na mente um mundo maravilhoso que provoca repulsa pelo mundo real. **A imaginação**, que é praticamente infinita, que não reconhece nem as leis do espírito nem as dos sentidos, e que não se detém nem diante das coisas eternas, que dispõe segundo seus vãos caprichos, não deixa existir nada daquilo que vive sobre esta terra: **deforma a *verdadeira criação* por uma infinidade de novas criações, bizarras, impetuosas, frenéticas, inesperadas, que se apagam umas pelas outras, e deixam apenas o vazio nesta pobre alma que, depois de ter sido sacudida nos espaços, cai pesadamente sobre a terra para sofrer.**" (Chapuys-Montlaville apud Vaillant, 2012, p. CV, grifos meus).[139]

Na intenção de corrigir os erros que Hugo havia cometido ao criar o seu Jean Valjean, Lamartine recorreria, em seu ensaio, à forma que, em seus termos, lhe parecia mais instrutiva: a exposição do que seria, supostamente, um diálogo fidedigno entre um "verdadeiro miserável" que conhecia e ele. Fazia questão de ressaltar que se tratava de um miserável de verdade, diferente daqueles que aparecem em *Les Misérables*; estes últimos seriam, segundo ele, menos os miseráveis e mais os "culpados" e "preguiçosos"[140], compondo uma sociedade de "ladrões, devassos, preguiçosos, prostitutas e vagabundos"[141]. Este "verdadeiro miserável", identificado na composição como "Le Forçat", era evocado à cena para legitimar as opiniões que o próprio poeta-ode já havia expressado: Jean Valjean, o condenado de Victor Hugo, não representa a classe. Tudo no romance é enganoso. Mais uma vez, a eloquência do texto espelharia a própria estética hugoana:

> [...] Mas examine, então, segundo eu vejo, a profundidade da atrocidade, e da atrocidade misturada com ingratidão e injustiça, deste bravo homem por quem o Sr. Hugo quer que nos interessemos! **Eis uma espécie de bruto, como nos diz o escritor no início de sua história, que tem um bom pensamento em sua vida: o de encontrar a todo custo um pedaço de pão para sua cunhada[142] e seus sete filhinhos. Era preciso que a região de Brie e a aldeia de Faverolles, onde ele trabalhava por quinze *sous* por dia para alimentar nove pessoas, estivessem bem desprovidas de toda humanidade, para que, ao bater nesta extrema necessidade à primeira porta onde houvesse pão preto ou branco no armário, rico ou pobre, mesmo mendigo, ninguém lhe emprestasse um pouco de seu supérfluo ou de seu necessário para salvar, por uma noite, a vida dessas pobres crianças famintas. [...] Fui camponês, Senhor, e nunca vi em nossas montanhas o pão, o milho, o nabo, o leite da cabra ou da vaca faltarem à inocência das crianças ou à penúria**

[139] No original: "Que voyons-nous [ ] depuis quelque temps ? Une littérature nouvelle s'est emparée des esprits, on ne produit plus des ouvrages sérieux, honnêtes et utiles. [...] L'illusion tue la réalité, enfante dans la pensée un monde merveilleux qui dégoûte du monde réel. L'imagination, qui est à peu près infinie, qui ne reconnaît ni les lois de l'esprit ni celles des sens, et qui ne s'arrête pas même devant les choses éternelles, qu'elle arrange au gré de ses vains caprices, ne laisse rien exister de ce qui vit sur cette terre : elle défigure la vraie création par une multitude de créations nouvelles, bizarres, emportées, haletantes, imprévues, qui s'effacent les unes par les autres, et ne laissent que du vide dans cette pauvre âme, qui, après avoir été secouée dans les espaces, retombe lourdement sur la terre pour y souffrir". (Chapuys-Montlaville apud Vaillant, 2012, p. CV). Tradução livre nossa.

[140] O trecho no original: "Je pris la forme qui me parut la plus naturelle et la plus instructive, celle du dialogue entre un vrai misérable de ma connaissance et moi. Je dis un vrai misérable, parce que le titre du livre de Victor Hugo est faux, que ses personnages ne sont pas les misérables, mais les coupables et les paresseux". Tradução livre nossa.

[141] No original: "de voleurs, de débauchés, de fainéants, de filles de joie et de vagabonds". Tradução livre nossa.

[142] Válido ressaltar que, no romance, trata-se da irmã de Jean Valjean, e não de sua cunhada. Percebe-se, nesse sentido, um equívoco de leitura por parte de Lamartine – ou de "Le Forçat".

> **dos velhos**, a qualquer porta que Deus viesse bater pela mão destes privilegiados de sua Providência. [...] E eis o miserável com o qual o autor quer que se simpatize durante dez longos volumes! Ah! é impossível! [...] ele nunca será senão o canalha mil vezes reincidente, de pé na noite, sua clava na mão sobre a cabeça de seu benfeitor, indeciso, como diz o escritor, pronto a golpear se ele acordar, e terminando por não golpear porque um cadáver o acusaria mais do que o hóspede adormecido! Oh! não, Senhor, jamais perdoarei isso a esse Valjean: isso ultrapassa o homem, isso ultrapassa o tigre, pois o tigre que abre suas garras sobre o homem não sabe que esse homem lhe queria bem: ele o estrangula como inimigo, mas não como benfeitor! **Leio apesar disso, porque o quadro é admiravelmente pintado, mas leio com um remorso: o de me interessar às vezes por algo pior que um tigre.** (Lamartine, 1862, n.p., grifos meus).[143]

Em resumo, para o "forçado" de Lamartine, Jean Valjean jamais precisaria ter roubado. Se ele tivesse pedido ajuda a qualquer um para alimentar sete pobres crianças, até mesmo um mendigo não se negaria a repartir o pouco que tivesse. E, para se mostrar biograficamente autorizado a proferir a crítica, "Le Forçat" esclarece: era camponês e nunca viu, nas montanhas, faltar o que comer às crianças ou aos idosos; a "Providência" não permitiria que isso acontecesse. No mais, não importava o que Jean Valjean fizesse, seria sempre um ser humano desprezível, que só não matou o Bispo Bienvenu porque um cadáver lhe traria mais problemas que um homem adormecido. E Victor Hugo era igualmente culpado, por usar de seu gênio para fazer o leitor se interessar por algo "pior que um tigre".

Como Lamartine destacou no início de seu ensaio, era necessário, afinal, defender a sociedade contra *Les Misérables*, remediar a situação; onde se iria parar se as massas, ao lerem o romance, acreditassem que as misérias não são naturais, mas provenientes de uma certa organização social? E que as instituições que chefiam essa organização são responsáveis por agravar os males, em vez de mitigá-los? Ora, o entusiasmo era perigoso. E se acreditassem, ainda, que um forçado como Jean Valjean poderia estar moralmente acima daqueles que executam a lei?

---

[143] No original: "[...] Mais examinez donc, selon moi, la profondeur d'atrocité, et d'atrocité mêlée d'ingratitude et d'injustice, de ce brave homme auquel M. Hugo veut nous intéresser! Voilà une espèce de brute, comme nous dit l'écrivain dans le commencement de son histoire, qui a une bonne pensée dans sa vie: celle de trouver à tout risque un morceau de pain pour sa belle-sœur et ses sept petits enfants. Il fallait que la Brie et le village de Faverolles, où il travaillait à quinze sous par jour pour nourrir neuf personnes, fussent bien dépourvus de toute humanité, pour qu'en frappant dans cette extrémité à la première porte venue où il y avait du pain noir ou blanc dans la huche, riche ou pauvre, même mendiant, ne lui prêtât pas un peu de son superflu ou de son nécessaire pour sauver la vie d'un soir à ces pauvres petits affamés. [...] J'ai été paysan, Monsieur, et je n'ai jamais vu dans nos montagnes le pain, le maïs, la rave, le lait de la chèvre ou de la vache manquer à l'innocence des enfants ou à la pénurie des vieillards, à quelque porte que Dieu vînt y frapper par la main de ces privilégiés de sa Providence. [...] Et voilà le misérable avec lequel l'auteur veut qu'on sympathise pendant dix longs volumes! Ah! c'est impossible! [...] il ne sera jamais que le scélérat mille fois relaps, debout dans la nuit, sa massue à la main sur la tête de son bienfaiteur, indécis, comme dit l'écrivain, prêt à frapper s'il s'éveille, et finissant par ne pas frapper parce qu'un cadavre l'accuserait plus que l'hôte endormi! Oh! non, Monsieur, je ne pardonnerai jamais cela à ce Valjean: cela dépasse l'homme, cela dépasse le tigre, car le tigre qui ouvre ses griffes sur l'homme ne sait pas que cet homme lui voulait du bien: il l'étrangle comme ennemi, mais non comme bienfaiteur! Je lis malgré cela, parce que le tableau est admirablement peint, mais je lis avec un remords: c'est de m'intéresser quelquefois à pire qu'un tigre. (Lamartine, 1862, n.p.). Tradução livre nossa.

Um condenado sendo pintado como herói já era ruim. Mas ainda haveria uma prostituta, Fantine; a personagem que a crítica católica comentaria com mais fervor – e comicidade.

> Fantine era uma dessas criaturas que desabrocham, por assim dizer, do fundo do povo. Saída das mais espessas e insondáveis sombras da sociedade, tinha na fronte o símbolo do anonimato e do desconhecimento. Nascera em Montreuil-sur-Mer. Filha de quem? Quem o poderia dizer? Ninguém lhe conheceu o pai nem a mãe. Chamava-se Fantine. Por que Fantine? Era o único nome que tinha. [...] Aos dez anos, deixou a cidade, empregou-se nas fazendas dos arredores. Aos quinze, mudou-se para Paris para "fazer fortuna". Fantine era bonita e conservou-se pura enquanto lhe foi possível. Era loura e tinha lindos dentes. Como dote possuía ouro e pérolas; ouro sobre a cabeça e pérolas na boca. Trabalhou para poder viver e, para poder viver, amou, pois o coração também precisa de alimento. Seu amante era Tholomyès. Para ele tudo não passava de um namorico como outro qualquer; ela, porém, amava-o apaixonadamente. [...] Tholomyès era o tipo de estudante experimentado; era rico, com seus quatro mil francos de renda; quatro mil francos de renda, um escândalo na pequena colina de Santa Genoveva. Tholomyès era um gozador, com seus trinta anos muito mal conservados. Tinha rugas, mas não tinha dentes, e começava a esboçar uma calvície que o fazia dizer sem tristeza: - Cabeça de trinta anos, joelhos de quarenta. (Hugo, 2017, p. 200-201).[144]

Em pouco tempo, Tholomyès abandona Fantine, deixando-a grávida e desamparada. Nasce Cosette. Consciente do estigma social da maternidade fora do casamento, Fantine confia a filha aos Thénardier – casal de estalajadeiros –, persuadida de que, mediante pagamento, asseguraria a proteção da criança e poderia, assim, dedicar-se ao trabalho que sustentaria ambas. Para Louis Veuillot (1862, p. 95-96), nem era necessário esperar que a personagem começasse a se prostituir. Nesta altura, já havia uma lista de coisas com as quais se indignar. De acordo com ele, se Fantine é tão cheia de qualidades como quis o autor, não há o que justifique ter ido parar nesta situação. Ela deveria, por instinto, proteger-se de Tholomyès, "deveria evitá-lo como se evita um réptil". Victor Hugo, em seu prefácio detestável, havia creditado a existência das misérias aos costumes e às leis, mas "nem os costumes nem as leis a entregavam a esse pedante pretensioso, já careca e doentio". Por fim, acusava ser inverossímil que Fantine, depois

[144] No original: "Fantine était un de ces êtres comme il en éclôt, pour ainsi dire, au fond du peuple. Sortie des plus insondables épaisseurs de l'ombre sociale, elle avait au front le signe de l'anonyme et de l'inconnu. Elle était née à Montreuil-sur-mer. De quels parents? Qui pourrait le dire? On ne lui avait jamais connu ni père ni mère. Elle se nommait Fantine. Pourquoi Fantine? On ne lui avait jamais connu d'autre nom. A l'époque de sa naissance, le Directoire existait encore. Point de nom de famille, elle n'avait pas de famille; point de nom de baptême, l'église n'était plus là. Elle s'appela comme il plut au premier passant qui la rencontra toute petite, allant pieds nus dans la rue. Elle reçut un nom comme elle recevait l'eau des nuées sur son front quand il pleuvait. On l'appela la petite Fantine. Personne n'en savait davantage. Cette créature humaine était venue dans la vie comme cela. A dix ans, Fantine quitta la ville et s'alla mettre en service chez des fermiers des environs. A quinze ans, elle vint à Paris « chercher fortune ». Fantine était belle et resta pure le plus longtemps qu'elle put. C'était une jolie blonde avec de belles dents. Elle avait de l'or et des perles pour dot, mais son or était sur sa tête et ses perles étaient dans sa bouche. Elle travailla pour vivre; puis, toujours pour vivre, car le cœur a sa faim aussi, elle aima. Elle aima Tholomyès. Amourette pour lui, passion pour elle. [...] Tholomyès était l'antique étudiant vieux; il était riche; il avait quatre mille francs de rente; quatre mille francs de rente, splendide scandale sur la montagne Sainte-Geneviève. Tholomyès était un viveur de trente ans, mal conservé. Il était ridé et édenté; et il ébauchait une calvitie dont il disait lui-même sans tristesse : crâne à trente ans, genou à quarante" (Hugo, 1862, n.p.).

de rejeitada por Tholomyès, estivesse disposta a trabalhar arduamente para cuidar de sua filha. Se sua moral interna era tão forte, por que se perdeu com um estudante decadente?[145]

Extorquida pelos Thénardier, que alegavam precisar do dinheiro para custear a saúde de Cosette, Fantine, depois de já ter vendido os cabelos e os dentes – o seu ouro e a sua prata – para atender às exigências cada vez mais altas deles, começa a se prostituir.

> [...] Costurava dezessete horas por dia, mas o Chefe dos Trabalhos da prisão, que fazia trabalhar as prisioneiras de graça, fez com que automaticamente os preços baixassem, reduzindo o salário das costureiras livres para nove soldos. Dezessete horas de trabalho a nove soldos por dia! O adelo que lhe tirara quase todos os móveis lhe dizia: - Quando vai me pagar, descarada? - Que queriam que ela fizesse, santo Deus?! A infeliz sentia-se perseguida, e em seu íntimo desenvolvia-se o instinto do animal selvagem. Por essa mesma época, Thénardier escrevia-lhe dizendo que, decididamente, havia esperado com demasiada paciência e que precisava imediatamente de cem francos; senão, poria Cosette para fora de casa, ainda convalescente da terrível moléstia, abandonando-a ao frio dos caminhos; que fosse para onde quisesse, e morresse, se esse era o seu desejo. “Cem francos”, pensou Fantine. Mas onde encontrar um emprego que lhe rendesse cem soldos por dia?
> - Coragem! - disse ela. - Vendamos o resto.
> **E a coitada entregou-se à prostituição.**
> **A que se reduz toda essa história de Fantine? É a sociedade comprando uma escrava.**
> **Para quem? Para a miséria.**
> Para a fome, o frio, a solidão, o abandono, a nudez. Doloroso comércio! Uma alma por um pedaço de pão. **A miséria oferece, a sociedade aceita.** (Hugo, 2017, p. 283, grifo meu).[146]

Como indica Graham Robb (2000, p. 385), nos anos de 1860, “um mapa mundial mostrando a extensão da influência popular de Hugo seria mais monotonamente vermelho que um mapa do Império britânico é rosa”. Um exemplo disso é que, no Brasil, o periódico católico *A Cruz*, também ultramontano, dedicar-se-ia, em 1862, por mais de 20 volumes, a combater *Les Misérables*. O contorno dado, no jornal, à passagem supracitada, em que Fantine recorre, como

---

[145] O trecho no original: “On ne s’explique pas que Fantine, avec les qualités que l’auteur lui a données, soit tombée dans de tels filels. À défaut de principes et de toute lumière morale, elle devait être protégée contre son étudiant, par le seul instinct de sa nature délicate ; elle devait le fuir comme on fuit le reptile. Je veux bien admettre que Fantine n’est point dégradée par sa premiére chute, paisqu’il paraît que c'est la faute des lois et des mœurs ; mais elle l’est par son choix. Ni les mœurs ni les lois ne la livraient à ce cuistre prétentieux, déjà chauve et malsain. Enfin, la Fantine abandonnée veut désormais demander au travail sa vie et celle de son enfant ; forte invraisemblance! Car d’où lui vient cette morale si elle ne l’avait pas? Et si elle l’avait, pourquoi est-elle tombée ? Passons là-dessus” (Veuillot, 1862, p. 95-96).

[146] No original: “Elle cousait dix-sept heures par jour; mais un entrepreneur du travail des prisons qui faisait travailler les prisonnières au rabais, fit tout à coup baisser les prix, ce qui réduisit la journée des ouvrières libres à neuf sous. Dix-sept heures de travail, et neuf sous par jour! Ses créanciers étaient plus impitoyables que jamais. Le fripier, qui avait repris presque tous les meubles, lui disait sans cesse : « Quand me payeras-tu, coquine? » Que voulait-on d'elle, bon Dieu! Elle se sentait traquée et il se développait en elle quelque chose de la bête farouche. Vers le même temps, le Thénardier lui écrivit que décidément il avait attendu avec beaucoup trop de bonté, et qu'il lui fallait cent francs, tout de suite, sinon, qu'il mettrait à la porte la petite Cosette, toute convalescente de sa grande maladie, par le froid, par les chemins, et qu'elle deviendrait ce qu'elle pourrait, et qu'elle crèverait, si elle voulait. – Cent francs! songea Fantine. Mais où y a-t-il un état à gagner cent sous par jour? – Allons! dit-elle, vendons le reste. L’infortunée se fit fille publique. Qu'est-ce que c'est que cette histoire de Fantine? C'est la société achetant une esclave. A qui? A la misère. A la faim, au froid, à l'isolement, à l'abandon, au dénûment. Marché douloureux. Une âme pour un morceau de pain. La misère offre, la société accepte” (Hugo, 1862, n.p.).

última opção, à prostituição, é particularmente interessante, pois vemos, novamente, o autor-personagem Victor Hugo ser chamado à cena:

> A pobre Cosette é indignamente tratada pelos Thénardier (é o nome da família a quem ela foi confiada), está abatida, inconsolável, aflita e morta à fome; os Thénardier, raça avara, pedem a Fantine o dinheiro, ela não tem — e então... oh! então... nós não ousamos descrevê-lo... então, para salvar sua filha, Fantine, que já está entregue a um amante, Fantine se faz filha pública! Eis o escândalo dos escândalos! Victor Hugo não protesta, admira, e só faz dizer que a sua heroína vai morrer; nós quisemos escrever esta frase em letras maiúsculas para fazer subir o rubor às faces do autor. (A Cruz, 1862, n. 00048 (1), p. 2).[147]

O problema não é só Fantine se prostituir, fazer-se "filha pública", é que "Victor Hugo não protesta, admira". O narrador, em vez de condená-la, acusa a sociedade. "A miséria oferece, a sociedade aceita" (Hugo, 2017, p. 283). O tom do texto é tão teatral, tão caricato – as reticências para anunciar que Fantine sucumbe à prostituição, "... nós não ousamos descrevê-lo…", o desejo de "fazer subir o rubor às faces do autor" por ter orquestrado o "escândalo dos escândalos" –, que parece ter saído diretamente de um dos prefácios sainetes escritos pelo próprio poeta-profeta. O que se evidencia é que, mesmo os críticos mais ferrenhos, não conseguem se manter imunes à cosmética romântica e à fabulação na hora de escrever sobre *Les Misérables*. Lamartine, para comprovar a inverossimilhança presente em Jean Valjean, pôs em cena, criou o seu próprio condenado. Os editores de *A Cruz*, na sequência de sua resenha, dramatizam o que uma verdadeira católica, na mesma situação que Fantine, teria feito:

> Que faria uma católica, uma humilde católica na triste situação de Fantine? Ela não ama sua filha; e, se amasse, **correria com os pés descalços, com os cabelos soltos, saltaria todos os precipícios, iria nutri-la, beijá-la, arrancá-la desses abusos, e uni-la ao seu coração!** Victor Hugo não sabe o que é o coração de uma mãe. Fantine mergulhou-se nas ondas da prostituição para buscar o alimento para sua Cosette. **Uma cristã, operária ou mendicante; uma cristã mais miserável ainda que Fantine, se curvasse seus joelhos em terra e dissesse: "Ó meu Deus, eu vos confio minha filha; ó Santa Virgem, sede sua mãe!" ela não morreria de fome, seria imaculada, protegida e feliz.** (A Cruz, 1862, n. 00048 (1), p. 2, grifos meus).

De acordo com o forçado de Lamartine, se Jean Valjean tivesse batido a qualquer porta e pedido, em vez de furtar, teria conseguido alimentar os seus sobrinhos sem precisar recorrer ao crime. Da mesma forma, para a crítica católica, se Fantine tivesse se ajoelhado e clamado pela Providência, não precisaria se prostituir; a solução viria dos céus. Para os colunistas de *A Cruz,* era óbvio que "Victor Hugo aqui exaltou-se, deixou sua pena correr, entregou-se aos voos de sua imaginação, e perdeu-se!...". A grande ironia, digamos, está no fato de que sim, o autor-personagem adota o exagero como procedimento, mas não só; os seus receptores imediatos, inconscientemente, ao que parece, corroboram o seu drama, recolocando-o em cena sob uma

[147] Para facilitar a leitura, todos os trechos do periódico *A Cruz* citados neste trabalho foram transcritos com atualização da grafia, acentuação e pontuação, de acordo com a norma-padrão contemporânea. Ressalta-se que não foram realizadas alterações na sintaxe nem no estilo original dos textos.

moldura ainda mais desmesurada. Em 1829, no prefácio-sainete de *Le Dernier Jour d'un Condamné*, o Hugo-Prometeu mobilizava o "senhor Magro" para acusar seu próprio autor de ambicionar, por meio do romance, alcançar a abolição da pena de morte. Mais de três décadas depois, com *Les Misérables*, Hugo seria agora acusado – fora do regime de racionalidade por ele erigido – de reivindicar todos os direitos sociais para o povo, como se a sua práxis estética fosse, naturalmente, a continuação da Revolução Francesa:

> Nós aceitamos, em uma certa medida, a definição que Victor Hugo nos dá da Revolução. É verdade que a Revolução não tem sido senão uma reivindicação de direito; porém, nós definiremos voluntariamente: "a doutrina armada que põe o direito acima do dever".
> Sim, a Revolução não tem pregado senão o direito, sempre o direito, por toda parte o direito. Entre todos os povos que ela tem subjugado militarmente, tem espalhado a noção do direito; desde que ela apareceu, todos os fracos, todos os pequenos, têm o direito de ter todos os direitos; **o protestantismo quis o direito do livre exame; a filosofia do século XVIII, os direitos da razão; 1789, todos os direitos cívicos, e hoje Victor Hugo reclama todos os direitos sociais.** (A Cruz, 1862, n. 00058, p. 2, grifos meus).

Próximo ao fim do primeiro volume de capítulos de *Les Misérables*, temos uma das passagens mais emblemáticas do romance: a morte de Fantine. Nesta altura, Jean Valjean – que, após o encontro com o Bispo Bienvenu, reconstrói sua vida em Montreuil-sur-Mer sob a identidade de Monsieur Madeleine, tornando-se industrial de sucesso e depois prefeito da cidade – tenta ajudar a enferma Fantine a reencontrar a filha. Javert, porém, surge como o policial implacável: munido de um mandato para prender Valjean, cuja verdadeira identidade havia sido revelada, não está disposto a adiar o cumprimento da lei. Em vão, Valjean implora que Javert tenha piedade de Fantine – que não possuía ninguém além dele – e permita que, antes de retornar à prisão, ele vá a Montfermeil buscar Cosette e entregá-la à mãe.

> "[...]
>
> - Dê-me três dias! Três dias para ir buscar a filhinha dessa pobre mulher. Pagarei o que quiser. Se quiser, pode acompanhar-me.
> - Você está brincando! - exclamou Javert. - Não pensava que fosse tão bobo! Pede-me três dias para passear! Diz que é para ir à procura da filhinha desta coitada! Ah! Ah! Mas isso é formidável! É formidável!
> Fantine estremeceu.
> - Minha filha! - exclamou. - Ir procurar minha filha?! Então ela não está aqui? Irmã, diga-me onde está Cosette. Eu quero a minha filha! Sr. Madeleine, Sr. Maire!
> Javert bateu os pés.
> - **Agora é a outra! Vai calar essa boca, sua sem-vergonha? Que diabo de lugar é este onde os grilhetas se tornam magistrados e as mulheres da rua são tratadas como se fossem condessas? Ah! Mas isso vai acabar, e já era tempo!** [...]
> Fantine levantou-se, sobressaltada, e, apoiada nos braços rígidos, olhou para Jean Valjean, para Javert, para a religiosa, abriu a boca como quem vai falar; mas saiu-lhe da garganta um gemido; os dentes batiam-lhe; estendeu angustiosamente os braços, abrindo convulsivamente as mãos, procurando alguma coisa a seu redor, como alguém prestes a se afogar; depois, caiu pesadamente sobre o travesseiro. Sua cabeça bateu contra a cabeceira da cama e dobrou-se sobre o peito, com a boca aberta, os olhos arregalados e fixos.

Estava morta. (Hugo, 2017, p. 415-416, grifos meus).[148]

Ora, a resposta à indagação de Javert – "que diabo de lugar é este onde os grilhetas se tornam magistrados e as mulheres da rua são tratadas como se fossem condessas?" – é evidente: este lugar é o contra-mundo hugoano, onde o poeta-profeta é Deus e quem dita as regras é a cosm(ética) romântica. Javert, na composição, não representa a polícia somente no sentido literal do termo, atuando como Inspetor e vislumbrando ser irrepreensível no cumprimento da lei, mas sobretudo a polícia nos termos rancièrianos, na medida em que se esforça para manter a "ordem social", o que implica em garantir que os miseráveis – o forçado, a prostituta – permaneçam na posição que lhes cabe: a dos sem-parcela, este nada que é tudo. Podemos pensar em Javert, digamos, como um porta-voz da ordem policial, que, por isso, sente-se deslocado dentro do regime de racionalidade do romance, cujas leis são determinadas exclusivamente pelo Gênio – como se tivesse ido parar lá por engano, desavisado e fosse tragado pela lógica-a-lógica deste universo ficcional. É a leitura que fariam os colunistas de *A Cruz*, que, indignados por Javert se suicidar volumes depois, esbravejariam:

> Victor Hugo não lhe deu importância alguma; viu que Javert era o personagem gigantesco de seu romance, e que ele venceria em superioridade moral a todos os outros; o poeta encolerizou-se contra o tipo que tinha criado, e infligiu-lhe uma morte indigna de sua vida. [...] **Javert é um símbolo; representa toda a antiga sociedade, e Victor Hugo quis nos mostrar que esta sociedade acabaria logo, como fez acabar Javert!** (A Cruz, 1862, n. 00065, p. 2, grifos meus).

O autor-personagem nunca havia sido investido de ares mais prometeicos: a escolha estética de matar um de seus personagens é vista como uma ameaça política. Louis Veuillot (1862, p. 99), mais otimista, reconheceria que, pelo menos, Fantine falece "em odor de santidade"[149], embora faça a ressalva de que a personagem "pode ser colocada no céu ao lado de Maria Madalena, mas não terá lugar entre as virgens que formam o cortejo do Cordeiro"[150]. Para ele, o percurso de Jean Valjean e Fantine comprova que "o problema que o Sr. Hugo quer

---

[148] No original: "– Accordez-moi trois jours! trois jours pour aller chercher l'enfant de cette malheureuse femme! Je paierai ce qu'il faudra. Vous m'accompagnerez, si vous voulez. – Tu veux rire! cria Javert. Ah çà! je ne te croyais pas bête! Tu me demandes trois jours pour t'en aller! Tu dis que c'est pour aller chercher l'enfant de cette fille! Ah! ah! c'est bon! voilà qui est bon! Fantine eut un tremblement. – Mon enfant! s'écria-t-elle, aller chercher mon enfant! Elle n'est donc pas ici! Ma sœur, répondez-moi, où est Cosette? je veux mon enfant! monsieur Madeleine! monsieur le maire! Javert frappa du pied. – Voilà l'autre à présent! Te tairas-tu, drôlesse! Gredin de pays où les galériens sont magistrats et où les filles publiques sont soignées comme des comtesses! Ah mais! tout ça va changer; il était temps! [...] Fantine se dressa en sursaut, appuyée sur ses bras roides et sur ses deux mains, elle regarda Jean Valjean, elle regarda Javert, elle regarda la religieuse, elle ouvrit la bouche comme pour parler, un râle sortit du fond de sa gorge, ses dents claquèrent, elle étendit les bras avec angoisse, ouvrant convulsivement les mains, et cherchant autour d'elle comme quelqu'un qui se noie, puis elle s'affaissa subitement sur l'oreiller. Sa tête heurta le chevet du lit et vint retomber sur sa poitrine, la bouche béante, les yeux ouverts et éteints. Elle était morte" (Hugo, 1862, n.p.).

[149] No original: "[...] en odeur de sainteté". Tradução livre nossa.

[150] No original: "Fantine peut être placée dans le ciel à côté de Marie-Madeleine, elle n'aura point de place parmi les vierges qui forment le cortège de l'Agneau". Tradução livre nossa.

resolver, **reduzido aos termos do possível**, não é sem solução, porque o cristianismo está aí. O cristianismo já trabalhava para resolver esse problema muito antes de o Sr. Hugo sequer pensar em escrever seu livro" (1862, p. 101, grifo meu)[151]. Há de se entender porque havia certa urgência em relembrar aos leitores que o cristianismo – neste caso, a religião católica – já trabalhava para resolver os males públicos antes do autor-personagem sequer pensar em confeccionar o seu livro: segundo os redatores de *A Cruz*, em consonância com o pensamento de Veuillot, com a leitura de *Les Misérables*, o povo seria persuadido "de que há dezoito séculos a Igreja não tem feito nada contra a ignorância, a prostituição e a miséria [...] Confiará de menos em menos na Providência, e de mais em mais em sua própria força" (1862, n. 00049, p. 2). Para este lado da crítica, Hugo era o titã revolucionário e desajuizado que, com um romance, poderia desbancar séculos de ação (ou inação) da Igreja Católica. Não à toa, *Les Misérables* seria adicionado ao *Index Librorum Prohibitorum.*

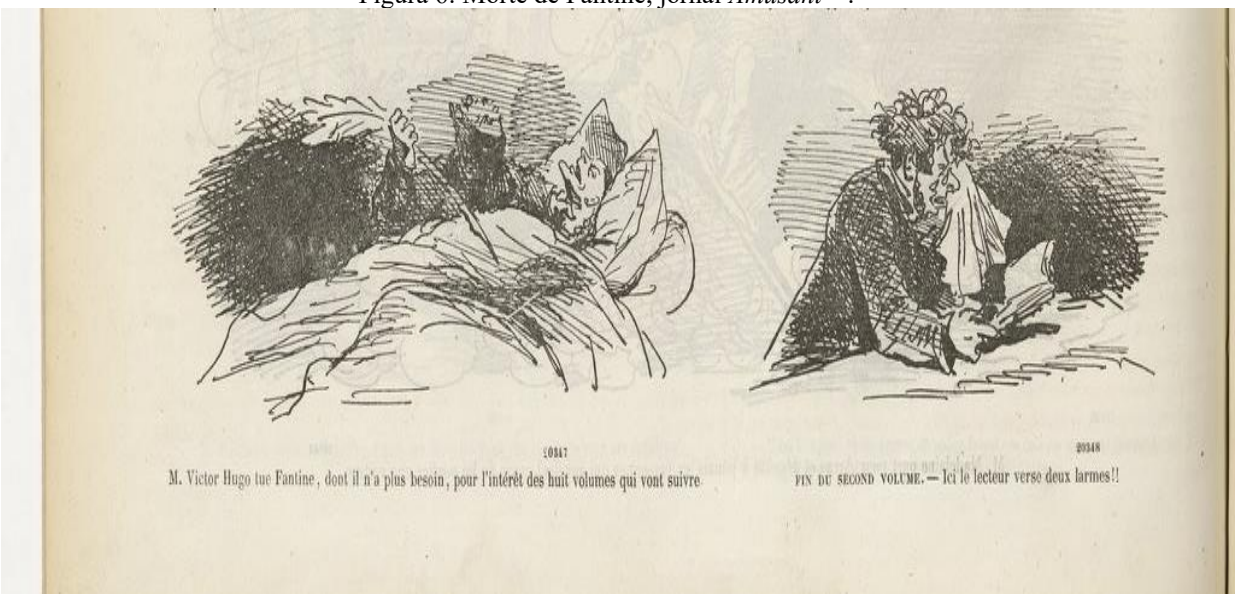
Seguindo uma linha oposta, de 6 de setembro de 1862 a 4 de abril de 1863, o caricaturista francês Cham publicaria, no jornal satírico *Amusant*, uma paródia ilustrada de *Les Misérables* recontado em dez episódios. Novamente, o protagonismo é do poeta-profeta, mas, se nas cenas de Lamartine e dos periódicos católicos o autor-personagem era endossado como Prometeu moderno, o regime de racionalidade erigido por Cham brincaria com um novo reflexo: o de um Hugo feito sob medida para o mercado, arrancando lágrimas calculadas de seu público e mais preocupado em alongar o romance para aumentar os lucros do que em reestruturar a humanidade. Vejamos como Cham retrata três dos momentos mais simbólicos do romance – as mortes de Fantine, de Gavroche e de Jean Valjean[152]:

---

[151] No original: "[...] le problème que veut résoudre M. Hugo, ramené aux termes du possible, n'est pas sans solution, parce que le christianisme est là. Le christianisme travaillait à résoudre ce problème longtemps avant que M. Hugo ne songeât à écrire son livre". Tradução livre nossa.

[152] Os personagens que dão contorno, afinal, aos três principais problemas anunciados pelo autor em seu préfacio: a degradação do homem pelo proletariado, a prostituição da mulher pela fome e a atrofia da criança. Dada as limitações que se impõem a uma monografia de conclusão de curso em termos de extensão, optei por focar a análise em torno de Jean Valjean e Fantine no corpo do texto, mas dou nota de algumas passagens essenciais para a caracterização de Gavroche: "[...] O rapazinho, é verdade, estava vestido com uma calça de homem, mas não era de seu pai, e uma blusa de mulher, que também não era de sua mãe. Alguém, por simples caridade, vestira-o com esses trapos. Contudo, tinha pai e mãe. Mas seu pai não se importava com ele e sua mãe nem sequer o amava. Era um desses garotos dignos de piedade mais do que qualquer outra criança, porque tinha pai, mãe e era órfão. Ele só se sentia bem na rua. As pedras das calçadas eram-lhe menos duras que o coração de sua mãe. Seus pais o haviam jogado na vida com um pontapé. E ele, de muito boa vontade, erguera voo. Era um rapaz ruidoso, pálido, ágil, esperto, divertido, de aspecto vivaz e doentio. Ia, vinha, cantava, jogava, metia-se pelas enxurradas, roubava um pouco, mas como os gatos e os passarinhos, alegremente; ria-se quando o chamavam de garoto, zangava-se quando o chamavam de vadio. Não tinha casa, não tinha comida, nem lume, nem amor; mas era alegre porque era livre" (Hugo, 2017, p. 802-803); "[...] - Comam. Ao mesmo tempo, deu a cada um seu pedaço de pão. E, pensando que o mais velho, que lhe parecia mais digno de conversação, merecia um encorajamento especial e devia desembaraçar-se de toda hesitação para satisfazer o apetite, acrescentou, dando-lhe a parte maior: - Ponha isto no papo. Havia um pedaço menor que os outros dois; Gavroche tomou-o para si". (Hugo, 2017, p. 1257). No original: "Cet enfant était bien affublé d'un pantalon d'homme, mais il ne le tenait pas de son père, et d'une camisole de femme, mais il ne la tenait pas de sa mère. Des gens quelconques l'avaient habillé de chiffons par charité. Pourtant

Figura 6: Morte de Fantine, jornal *Amusant*[153].



Fonte: Gallica. Bibliothèque Nationale de France.

il avait un père et une mère. Mais son père ne songeait pas à lui et sa mère ne l'aimait point. C'était un de ces enfants dignes de pitié entre tous qui ont père et mère et qui sont orphelins. Cet enfant ne se sentait jamais si bien que dans la rue. Le pavé lui était moins dur que le cœur de sa mère. Ses parents l'avaient jeté dans la vie d'un coup de pied. Il avait tout bonnement pris sa volée. C'était un garçon bruyant, blême, leste, éveillé, goguenard, à l'air vivace et maladif. Il allait, venait, chantait, jouait à la fayousse, grattait les ruisseaux, volait un peu, mais comme les chats et les passereaux, gaîment, riait quand on l'appelait galopin, se fâchait quand on l'appelait voyou. Il n'avait pas de gîte, pas de pain, pas de feu, pas d'amour; mais il était joyeux parce qu'il était libre" (Hugo, 1862, n.p.); "– Mangez. En même temps, il leur tendait à chacun un morceau de pain. Et, pensant que l'aîné, qui lui paraissait plus digne de sa conversation, méritait quelque encouragement spécial et devait être débarrassé de toute hésitation à satisfaire son appétit, il ajouta en lui donnant la plus grosse part : – Colle-toi ça dans le fusil. Il y avait un morceau plus petit que les deux autres; il le prit pour lui (Hugo, 1862, n.p.).

[153] Tradução livre nossa do texto na imagem: "O Sr. Victor Hugo mata Fantine, de quem já não tem mais necessidade, para o interesse dos oito volumes que se seguirão"; "FIM DO SEGUNDO VOLUME. — Aqui o leitor derrama duas lágrimas!!".

Figura 7: Morte de Gavroche, jornal *Amusant*.[154][155]

Fonte: Gallica. Bibliothèque Nationale de France.

[154] Tradução livre nossa do texto na imagem: "Gavroche faz malabarismos com as balas e os projéteis que a tropa lhe envia, tão convencido está de que o Sr. Victor Hugo o conduzirá até o décimo volume"; "Quando Gavroche se torna menos engraçado, Victor Hugo lhe quebra as costas com um golpe de sua pena".

[155] Cena da morte de Gavroche em *Les Misérables*: "[...] Contudo, uma bala, mais certeira ou mais traiçoeira que as outras, acabou por atingir o guri-fogo-fátuo. Viram Gavroche cambalear e depois cair. Toda a barricada deu um grito; mas havia algo de Anteu naquele pigmeu; para o garoto, tocar o chão era como para o gigante tocar a terra; Gavroche não caíra senão para tornar a se erguer; permaneceu sentado com o rosto riscado por um filete de sangue; levantou os dois braços para o ar, olhou para o lado de onde o haviam alvejado e continuou a cantar:

Je suis tombé par terre,
C'est la faute à Voltaire,
Le nez dans le ruisseau,
C'est la faute à…

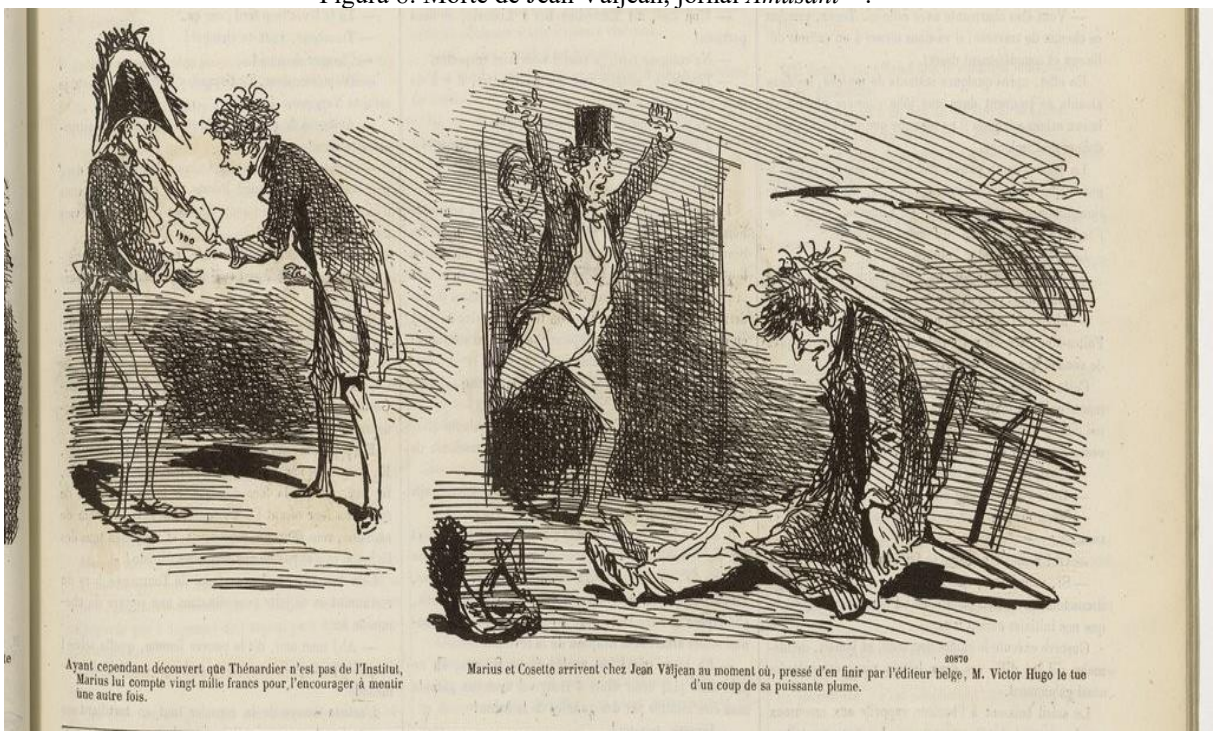
Não terminou o verso. Uma segunda bala o interrompeu. Dessa vez, caiu de bruços e não se moveu mais. Sua pequena grande alma acabava de levantar voo" (Hugo, 2017, p. 1605).

No original: "Une balle pourtant, mieux ajustée ou plus traître que les autres, finit par atteindre l'enfant feu follet. On vit Gavroche chanceler, puis il s'affaissa. Toute la barricade poussa un cri; mais il y avait de l'Antée dans ce pygmée; pour le gamin toucher le pavé, c'est comme pour le géant toucher la terre; Gavroche n'était tombé que pour se redresser; il resta assis sur son séant, un long filet de sang rayait son visage, il éleva ses deux bras en l'air, regarda du côté d'où était
venu le coup, et se mit à chanter.

Je suis tombé par terre,
C'est la faute à Voltaire,
Le nez dans le ruisseau,
C'est la faute à...

Il n'acheva point. Une seconde balle du même tireur l'arrêta court. Cette fois il s'abattit la face contre le pavé, et ne remua plus. Cette petite grande âme venait de s'envoler" (Hugo, 1862, n.p.).

Figura 8: Morte de Jean Valjean, jornal *Amusant*[156].[157]



Fonte: Gallica. Bibliothèque Nationale de France.

[156] Tradução livre nossa do texto na imagem: "Marius e Cosette chegam à casa de Jean Valjean no momento em que, pressionado a terminar pelo editor belga, o Sr. Victor Hugo o mata com um golpe de sua poderosa pena".

[157] Morte de Jean Valjean em *Les Misérables*: "- [...] Como foram maus os Thénardier! É preciso perdoá-los. Cosette, chegou o momento de lhe dizer o nome de sua mãe. Ela se chamava Fantine. Guarde esse nome: Fantine. Ponha-se de joelhos todas as vezes que o pronunciar. Ela sofreu muito, e a amava muito. Teve em tristezas tudo o que você tem em felicidade. São partilhas de Deus. Ele está lá em cima. Ele nos vê, e sabe o que faz no meio dessas grandes estrelas. Vou-me embora, meus filhos. Amem-se para sempre. Talvez não haja outra coisa no mundo senão isto: amar-se. De vez em quando, pensem no pobre velho que morreu aqui [...] Aproximem-se mais. Eu morro feliz. Deem-me suas cabeças para que eu as acaricie. Cosette e Marius caíram de joelhos, fora de si, sufocados pelas lágrimas, cada um apertando uma das mãos de Jean Valjean. Aquelas mãos augustas não se moviam mais. Jean Valjean recostara-se à cadeira, iluminado pela luz das duas velas. Seu rosto pálido voltava-se para o céu, deixando Cosette e Marius cobrir-lhe as mãos de beijos. Estava morto. A noite era sem estrelas e profundamente escura. Sem dúvida, nas trevas, um anjo imenso estava de pé, de asas abertas, à espera de sua alma. [...] *Ele dorme. E embora a sorte lhe fosse bem estranha, ele vivia. Morreu quando não teve mais o seu anjo; a coisa simplesmente chegou, de moto-próprio. Como a noite que chega, quando o dia se vai*". (Hugo, 2017, p. 1888-1890). No original: "Ces Thénardier ont été méchants. Il faut leur pardonner. Cosette, voici le moment venu de te dire le nom de ta mère. Elle s'appelait Fantine. Retiens ce nom-là : Fantine. Mets-toi à genoux toutes les fois que tu le prononceras. Elle a bien souffert. Elle t'a bien aimée. Elle a eu en malheur tout ce que tu as en bonheur. Ce sont les partages de Dieu. Il est là-haut, il nous voit tous, et il sait ce qu'il fait au milieu de ses grandes étoiles. Je vais donc m'en aller, mes enfants. Aimez-vous bien toujours. Il n'y a guère autre chose que cela dans le monde : s'aimer. Vous penserez quelquefois au pauvre vieux qui est mort ici. [...] Approchez encore. Je meurs heureux. Donnez-moi vos chères têtes bien-aimées, que je mette mes mains dessus. Cosette et Marius tombèrent à genoux, éperdus, étouffés de larmes, chacun sur une des mains de Jean Valjean. Ces mains augustes ne remuaient plus. Il était renversé en arrière, la lueur des deux chandeliers l'éclairait; sa face blanche regardait le ciel, il laissait Cosette et Marius couvrir ses mains de baisers; il était mort. La nuit était sans étoiles et profondément obscure. Sans doute, dans l'ombre, quelque ange immense était debout, les ailes déployées, attendant l'âme. [...] Il dort. Quoique le sort fût pour lui bien étrange, Il vivait. Il mourut quand il n'eut plus son ange; La chose simplement d'elle-même arriva, Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va" (Hugo, 1862, n.p.).

Como destaca Alain Vaillant (2012, p. LXVIII-LXIX), o romantismo é profundamente alimentado pelo riso que invade o espaço público pós-Revolução:

> O riso enche os jornais, onde se converte em palavras espirituosas, histórias engraçadas, crônicas humorísticas ou caricaturas; alegra os espectadores dos vaudevilles e dos espetáculos cômicos de todos os tipos; espalha-se como rastilho de pólvora pelos cafés, bulevares e círculos de jornalistas ou estudantes, onde dá pretexto a improváveis mistificações, pelo prazer de zombar do burguês.[158]

O riso – contínuo, contagiante, proteico – mobiliza, aproxima, cria um sentimento de comunhão entre aqueles que riem, mas, ao mesmo tempo, é aquele do qual o artista romântico é a primeira vítima, afinal é necessário ter do quê e/ou de *quem* rir. O riso é, nesse sentido, atravessado por uma ambivalência irresolvível entre celebração e aniquilação, um jogo perpétuo entre rir *com* e rir *contra*. Na paródia de Cham sobre *Les Misérables* o que podemos observar é, acima de tudo, uma satirização do *páthos*, tão caro à práxis hugoana. Brinca-se com a imagem de um autor que monta a cena, de maneira calculada, para arrancar meia dúzia de lágrimas já prescritas – "aqui o leitor derruba duas lágrimas!!" – de um público ingênuo, digamos, que se deixa levar pela emoção em vez de zombar do artifício, do estilo melodramático. Interessante ponderar que o jornal *Amusant* circulava, sobretudo, entre a pequena e média burguesia urbana, em ascensão. Rir dos *Misérables* e de seu autor, era, de certa forma, reivindicar uma distinção social, se firmar como "esperto", "desencantado", "sofisticado", superior àqueles que caem nas armadilhas do autor-personagem e se deixam sensibilizar pelos "golpes de sua pena".

Aqui vale uma intersecção com o que articula Georges Didi-Huberman em seu ensaio-conferência *Que emoção! Que emoção?* [2013]: o historiador da arte inicia as suas reflexões ponderando sobre o choro, a partir de fotografias de crianças em lágrimas, que haviam sido encomendadas por Charles Darwin para ilustrar o seu livro *A expressão das emoções no homem e nos animais*, no qual o naturalista desejava provar que o ato de chorar é um ato *primitivo*. Na perspectiva de Darwin, a "idade da razão, a idade adulta, seria então a idade em que sabemos reprimir essa tendência primitiva de expressar as emoções" (2014, p. 17). Mais adiante, Didi-Huberman provoca-nos: "Devemos [...] como dizia Darwin, deixar as emoções para as crianças, as mulheres, os loucos, os velhos e os selvagens?" (2014, p. 23). Se o ato de rir transmite uma ideia de superioridade, chorar, pelo contrário, é mostrar-se vulnerável, nu e assumir o risco de soar *patético*; se um mascara, o outro desvela. Mas o que é ser patético, afinal? É verdade que

[158] No original: "Le rire emplit les journaux où il se monnaie en mots d'esprits, en histoires drôles, en chroniques humoristiques ou en caricatures, il fait la joie des spectateurs des vaudevilles ou des spectacles comiques en tout genre, il se répand comme traînée de poudre dans les cafés, sur les boulevards, dans les cercles de journalistes ou d'étudiants, où il donne prétexte à d'improbables mystifications, pour le plaisir de blaguer le Bourgeois". Tradução livre nossa.

não podemos arriscar uma resposta sem retornar à história da palavra grega *páthos*, como lindamente fez Didi-Huberman:

> Em uma de suas obras de lógica, intitulada *Categorias*, Aristóteles deduz a palavra páthos a partir daquilo que chamamos, em gramática, de "voz passiva" de um verbo. Eis o que exemplo que ele dava: "eu corto, eu queimo" ilustra a voz ativa ou em ação; "eu sou cortado, eu sou queimado" ilustra a voz passiva ou em passividade, ou seja, em páthos (aliás, o exemplo é interessante, pois se refere tanto a uma dor injusta, à tortura, por exemplo, como a uma dor benéfica, como quando o médico corta um tumor ou cauteriza uma ferida, queimando-a). Nessas condições, vocês poderão entender que os filósofos clássicos tenham a tendência - como o fortão da escola que zomba de você na hora do recreio porque você tem um jeito "patético" - a considerar a emoção como uma fraqueza, um defeito, uma impotência. (Didi-Huberman, 2014, p. 21).

A emoção seria, sob essa perspectiva, um impasse absoluto, que arranca do homem todas as suas próteses, tudo aquilo que o inscreve como um ser racional, lógico, "soberano" às outras espécies: a linguagem, porque, sob o efeito do *páthos*, da emoção, as palavras escapam, se perdem; o pensamento porque, sob o domínio da emoção, torna-se nebuloso, desreferenciado, irracional; a ação, porque a emoção amolece, imobiliza, desconcerta (Didi-Huberman, 2014, p. 21). Recuperado o percurso do termo na cultura ocidental, podemos compreender mais a fundo o que significava rir *de Les Misérables* – mas também dos romances-folhetim, e de todas as outras obras consideradas "piegas" à época: um gesto autodefensivo, uma tentativa de responder ao *páthos* com o *logos*, como se as duas coisas não pudessem coexistir juntas e, assim, aceitar emocionar-se seria o mesmo que aceitar desarmar-se, soar ridículo, tolo – em suma, perder a sua máscara. De um lado estaria o autor-personagem, "profissionalmente comovente" (Guterman; Lefebvre apud Benjamin, 1979, p. 802) e o seu público e, de outro, aqueles que são imunes a isso, que consomem, mas para rir e não para chorar, mantendo-se, assim, à salvo na racionalidade.

Didi-Huberman, na sequência de sua exposição (2014, p. 26), recupera o que propôs Henri Bergson, que retorce o significado que se construiu historicamente em torno do *páthos*, da emoção, e o reapresenta sob uma chave oposta, transmutando-o da passividade à ação:

> uma emoção não seria uma e-moção, quer dizer, moção, um movimento que consiste em nos pôs para fora (e-, ex) de nós mesmos? Mas se a emoção é um movimento, ela é, portanto, uma ação: algo como um gesto ao mesmo tempo exterior e interior, pois, quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita, e o nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos.

Endosso a proposição de Henri Bergson e Didi-Huberman de que aquele que se emociona não está, de forma alguma, preso a uma condição passiva, de recepção inerte, pelo contrário. Permitir-se ser "patético" é o primeiro passo para subverter a sua impotência. Vejamos o esboço de uma sequência possível: e*mocionar*-se, co*mover*-se, *mover*-se; tomar a emoção como ponto de partida para o pensamento e a ação, apresentar uma moção,

movimentar-se coletivamente até lá. Para sintetizar o seu ponto, Didi-Huberman recupera um episódio paradigmático, levado às telas em um dos filmes do cineasta russo Eisenstein:

> Tudo isso pode ser bem observado - e esse será meu último exemplo - numa sequência do célebre filme de Eisenstein, O encouraçado Potemkin, em que a tristeza do luto (as mulheres choram e se reúnem diante do cadáver do marinheiro assassinado) se transforma em cólera surda (as mãos enlutadas se tornam punhos fechados), a cólera surda, por sua vez, se transforma em discurso político e em cantos revolucionários, os cantos se transformam em cólera exaltada, a exaltação se transforma em ato revolucionário. Como se o *povo em lágrimas* se tornasse, sob nossos olhos, um *povo em armas*. O que quero sugerir aqui - talvez rápido demais - é que, se não podemos fazer política efetiva apenas com sentimentos, tampouco podemos fazer boa política desqualificando nossas emoções, isto é, as emoções de toda e qualquer pessoa, as emoções de *todos em qualquer um*. (Didi-Huberman, 2014, p. 28).

Dois anos depois, em seu livro *Povo em lágrimas, povo em armas* [2016] – que expande as reflexões iniciadas no ensaio-conferência *Que emoção! Que emoção?* –, o próprio Didi-Huberman estabelece a relação entre a práxis estética desenvolvida por Eisenstein em seus filmes e a obra hugoana:

> Eisenstein, nos seus grandes afrescos cinematográficos, certamente quis prolongar algo dessas imagens ao mesmo tempo sublimes e históricas que ele havia tirado das suas leituras precisas dos grandes romances franceses e ingleses do século XIX. **Nesse sentido, ele nos parece um grande "romântico" — nada de pejorativo, nem de sentimental, nem de supervalorizado nessa qualificação — da emancipação política: como em Victor Hugo, seus movimentos de multidão se parecem muito com tempestades das quais cada revoltoso seria a onda ou a explosão de espuma particular. Essa é a maneira como ele devolve aos povos a sua dignidade.** [...] Já não surpreende que Hannah Arendt tenha destacado em um dos capítulos de seu *Sobre a revolução* essa citação de Saint-Just: **"Os infelizes são as potências da terra."** (Didi-Huberman, 2021, p. 501-502, grifos meus).

E, com isso, chegamos, enfim, à recepção que *Les Misérables* teria, na França, entre as classes operárias – ou seja, entre os miseráveis, que dão nome ao romance. Como diagnosticou Lamartine (1862, n.p), "é o romance do povo. O povo, até então, não tinha um romance seu, um romance ora sórdido, ora sublime, ora sonhador, sobretudo utópico, algumas vezes perigoso, muitas vezes heróico, feito à sua imagem"[159]. Se é o romance do povo, o que, mesmo para os críticos, parece ser um consenso, vejamos como o povo respondeu a ele. É Graham Robb quem nos dá a imagem:

> Na época em que se publicaram as partes II e III, em 15 de maio, **ficou claro que Hugo alcançara o impossível: vender uma obra de ficção séria às massas ou, por enquanto, inspirar-lhes o desejo de lê-la.** Foi uma das últimas obras-primas em âmbito universal da literatura ocidental e um sinal perturbador de que se abrira uma brecha nas barreiras de classes. **As opiniões contraditórias dos críticos denunciam o mal-estar criado por Hugo - de que as classes inferiores também poderiam ter sua literatura**: "**Um romance de *cabinet de lecture* escrito por um homem de gênio**", escreveram os Goncourt. "O mais magnífico fracasso - a mais 'enlouquecida enormidade' já produzida por um homem de gênio", segundo Lytton Strachey meio

[159] No original: "[...] c'est le roman du peuple. Le peuple jusqu'ici n'avait pas de roman à lui, de roman tantôt crapuleux, tantôt sublime, tantôt rêveur, surtout utopiste, quelquefois dangereux, souvent héroïque, fait à son image". Tradução livre nossa.

> século depois, ainda lutando contra o "mau gosto". Em outras palavras, *Les Misérables* era um agradável livro bom, mas Victor Hugo jamais devia tê-lo escrito. **A opinião da rua era um contraste inspirador. Às seis horas da manhã de 15 de maio, habitantes da Rue de Seine, na Margem Esquerda, acordaram e viram sua rua estreita apinhada do que parecia uma fila do pão.** Pessoas de todas as condições chegavam com carrinhos de mão e gamelas, e se imprensavam contra a porta da livraria de Pagnerre, que, para infelicidade delas, abria para fora. Dentro, milhares de exemplares de *Les Misérables* empilhavam em colunas que iam até o teto. Algumas horas depois, haviam desaparecido. [...] Os leitores anônimos, porém, permaneciam fiéis. **Operários de fábrica se cotizaram para comprar o que do contrário lhes teria custado o salário de várias semanas.** [...] **Pôsteres gigantescos foram afixados nos muros que antes haviam exibido o apelo de Hugo ao exército para que se opusesse ao coup d'état. Ilustrações de episódios do romance enfeitavam as vitrines das livrarias**. (Robb, 2000, p. 363, grifos meus).

Em *A Noite dos Proletários: Arquivos do Sonho Operário* [1981], Rancière mergulha em textos produzidos por operários franceses nos anos de 1830 e, no seu prólogo à obra, destaca que o que está em jogo é, principalmente,

> a história dessas noites subtraídas à sequência normal de trabalho e descanso; **interrupção imperceptível, aparentemente inofensiva, do curso natural das coisas, na qual se prepara, se sonha, se vive já o impossível**: a suspensão da ancestral hierarquia que subordinava os que se dedicam a trabalhar com as próprias mãos aos que foram contemplados com o privilégio do pensamento. (Rancière, 1988, p. 10, grifos meus).

É, também, o que está em jogo, ao meu ver, na relação que *Les Misérables* estabelece com as classes operárias em sua recepção primeira. O proletariado, que deveria se limitar, de maneira sistemática, a trabalhar e a ter uma boa noite de sono, a fim de trabalhar ainda melhor no dia seguinte, formando filas enormes, ao amanhecer, em torno de uma livraria, cotizando a compra de um livro, o que era, afinal, um "luxo" negado àqueles na sua condição – e, me pergunto eu, quantas noites reservadas ao descanso não terão sido subvertidas com a leitura coletiva de *Les Misérables*? Quantos não terão reconhecido algo de si ou de alguém querido em Jean Valjean, Fantine, Gavroche? Didi-Huberman, em seu ensaio-conferência, retoma uma célebre frase de Deleuze, à luz de Freud: "'A emoção não diz 'eu'. [...] Antes, é preciso recorrer [...] à terceira pessoa, [pois] há mais intensidade na proposição 'ele [ou ela] sofre' que na proposição 'eu sofro'". (Deleuze apud Didi-Huberman, 2014, p. 29). Comover-se com *Les Misérables* era, assim, longe de ser um gesto passivo, alienado, exercitar uma e-moção: sensibilizar-se, e revoltar-se, com-contra a sua própria situação, a partir do contato com um 'eu' que é outro.

Como destaca Alain Vaillant (2012, p. CIX), comumente critica-se o romantismo ou pela "tirania da emoção" ou "pela tirania do pensamento", o que é, em seus termos, perfeitamente contraditório, mas também perfeitamente lógico, porque os românticos cultivam

a ambição, "que seria sem dúvida louca se não fosse temperada por muita sabedoria irônica"[160], de assumir e superar essa contradição; estão, a todo instante, equilibrando-se entre o risco de cair na emoção bruta ou no pensamento utópico. Arrisco dizer que está justamente aí um dos principais motivos de *Les Misérables* ter tido uma recepção tão acalorada: a ousadia empregada por nosso poeta-profeta ao colocar *logos* e *páthos* para trabalharem juntos, desenvolvendo, como propõe Rancière em *O Desentendimento* (1996, p. 67, grifos meus), "ao mesmo tempo **a argumentação** e **a cena** em que ela deve ser entendida, o objeto da discussão e o mundo em que figura como objeto". O problema estava, afinal, em mobilizar a "emoção bruta" para dar força a um "pensamento utópico" – a ideia desajuizada de que as misérias humanas são passíveis de destruição e provenientes de uma certa organização social, não de uma determinação divina. Como declamaria a voz narrativa hugoana, "a miséria desaparece, e com ela a depravação, a prostituição, o roubo, o assasínio, todos os vícios, todos os crimes!" (Hugo, 2017, p. 338)[161]. O narrador de *Les Misérables*, digamos, não apresenta somente um discurso (*logos*), mas confecciona todo um universo poético (*páthos*) que o aporta e interpela o leitor a e-mocionar-se.

Lamartine (1862, n.p.), o poeta-ode, alertava sobre o perigo da combinação na conclusão de seu ensaio:

> Bela obra de imaginação, má obra de razão. Semear o ideal e o impossível é semear, nas massas, a fúria sagrada da decepção. Depois de prometer tanto o ideal, é a realidade que tem de desfazer a ilusão. É então que a fúria começa, e os poetas, como André Chénier, levam suas cabeças ao cadafalso.[162]

Se o Hugo-Prometeu continuasse utilizando de seus artifícios para inflamar as massas com promessas impossíveis de serem cumpridas, corria o risco de ter o mesmo destino que André Chénier: tornar-se vítima de uma Revolução que foi um dos maiores responsáveis por fazer acontecer. A resposta, ao que parece, viria dois anos depois, em *William Shakespeare*: "[...] Prometeu zomba do abutre que o devora; dá todo o encolher de ombros que sua corrente lhe permite; o que Júpiter lhe importa e para que serve Mercúrio? Nada atinge este paciente altivo" (Hugo, 1864, n.p.).[163]

---

[160] No original: "qui serait folle sans doute si elle n'était tempérée par beaucoup d'ironique sagesse". Tradução livre nossa.

[161] No original: "[...] la misère disparaît, et avec la misère disparaissent la débauche, la prostitution, le vol, le meurtre, tous les vices, tous les crimes!".

[162] No original: "Belle œuvre d'imagination, mauvaise œuvre de raison. Semer l'idéal et l'impossible, c'est semer la fureur sacrée de la déception dans les masses. Quand on a tant promis l'idéal, il faut détromper avec la réalité. Alors la fureur commence, et les poëtes, comme André Chénier, portent leur tête sur l'échafaud". Tradução livre nossa.

[163] No original: "Prométhée raille le vautour qui le mange; il a tout le haussement d'épaules que sa chaîne lui permet; que lui importe Jupiter et à quoi bon Mercure? Nulle prise sur ce patient hautain". Tradução livre nossa.

Longe de ouvir as ofertas de anistia imperiais ou os conselhos de prudência dos pares, de sua ilha, com a publicação de seu livro, o poeta-iambo ditava como seria o ano de Napoleão III, seu "arqui-inimigo", em Paris:

> **O Estado tentava limpar seu nome.** O imperador e a imperatriz realizaram alguns atos públicos beneficentes e trouxeram a filantropia de volta à moda. **Houve uma repentina onda de interesse oficial pela legislação penal, a exploração industrial das mulheres, a assistência aos órfãos e a educação dos pobres. Do alto de seu rochedo no canal da Mancha, Victor Hugo**, a que se pode chamar com mais justiça de "Dickens francês" do que a Balzac, **estabelecera as prioridades parlamentares para 1862**. (Robb, 2000, p. 365, grifos meus).

Com medo de que as massas, impulsionadas pela e-moção, resolvessem se mover – *povo em lágrimas*, *povo em armas*, como disse Didi-Huberman –, era o Segundo Império que se movia primeiro. Assim, todos pareciam cumprir com êxito os seus papéis no drama hugoano.

Mais do que nunca, palavras se provavam atos.

O verdadeiro *L'homme qui rit* – título dado pelo autor-personagem ao seu último romance publicado durante o exílio –, o leitor já desconfia quem é.

EPÍLOGO - MÁSCARA OCÊANICA

Por que ele ostentou uma moral tão tola às vezes, que tanto o apequenou? Por que a política? [...] Deve ter lá [no exílio] suas boas tristezas, com a esposa que o aborrece, Vacquerie que o admira (como o Sr. Wagner em Fausto) e seus filhos, pequenos leõezinhos saudosos do boulevard. (Flaubert apud Lőrinszky, 2002, p. 237).[164]

Penso no meu grande cisne, com seus gestos loucos,
Como os exilados, ridículo e sublime. (Baudelaire, 2012, p. 58.).[165]

A respeito de Victor Hugo, vale o mesmo que se diz sobre Dickens: "Dickens é um exemplo admirável do que acontece quando um autor de gênio tem o mesmo gosto literário que o público. [...] Morreu em 1870; a nação inteira lamentou-o como nunca nenhum grande personagem foi lamentado; porque os primeiros ministros e os príncipes, em comparação com Dickens, eram apenas simples indivíduos. Ele foi um grande soberano popular, semelhante a um rei de alguma época primitiva, ao qual o povo podia chegar quando ele fazia justiça sob um carvalho." (Chesterton apud Benjamin, 1979, p. 807)

Iniciamos este percurso com a imagem de Prometeu acorrentado a seu rochedo no Monte Cáucaso, o titã solitário, mas chorado por todas as espécies de seres vivos, servindo, em seu sacrifício, de eterna censura à tirania de Júpiter. Entre 1868 e 1870, os momentos finais do Segundo Império sob o comando de Napoleão III, o mito sofre uma atualização, transportando-se para a França do século XIX: como ressalta Graham Robb (2000, p. 416-417), o "velho lá na ilha" era, a essa altura, uma lenda estudantil. Décadas haviam se passado, Paris já era outra, tudo se transformava rapidamente, "mais le père est là-bas, dans l'île" – o refrão da *Ballade de Victor Hugo*, de Banville, agitava as ruas, era cantado como uma espécie de hino, sobretudo entre as gerações mais jovens –, intransigente: mantinha-se firme sobre a sua rocha, vivendo o seu próprio martírio, o único romântico, no imaginário popular, que havia experienciado verdadeiras aventuras, que provava que era possível crescer e continuar sendo subversivo, revolucionário.

Ora, quase vinte anos após o Dois de Dezembro, o Hugo-Prometeu permanecia firme em seu tête-à-tête com o Oceano, recusando ofertas de anistia, ignorando o que lhe diziam os pares sobre ter sido um grande erro seu se envolver com a política[166], desfazendo-se dos risos burgueses. Isolado fisicamente do olhar do público, era a partir de suas cenas de manifestação, espalhadas em seus romances, poemas, fotografias, intervenções para jornais etc, que alimentava a sua imagem e permitia, assim, que os seus leitores sentissem que estavam

[164] No original: "Pourquoi a-t-il affiché parfois une morale si bête et qui l'a tant rétréci ? Pourquoi la politique ? [...] Il doit avoir de bonnes tristesses là-bas, avec sa femme qui l'embête, Vacquerie qui l'admire (comme M. Wagner de Faust) et ses fils, petits lionçonneaux qui regrettent le boulevard". (Flaubert apud Lőrinszky, 2002, p. 237). Tradução livre nossa.

[165] No original: "Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous, comme les exilés, ridicule et sublime" (Baudelaire, 2012, p. 58). Tradução livre nossa.

[166] "Quase tudo que se escreveu sobre o exilado Hugo é muito adequadamente representado pelo verbete de Flaubert no Dictionnaire des Idées Reçues, aqui citado na íntegra:
HUGO (VICTOR): - Foi de fato um grande erro dele entrar na política". (Robb, 2000, p. 416).

acompanhando, em tempo real, a epopeia de um poeta-herói em constru(a)ção. Graças à fotografia tirada por Charles Hugo em 1853, o público podia não só imaginar, mas também ver, materializado, o ideal de escritor – e de si mesmo – estabelecido por nosso autor-personagem. O poeta, sozinho em sua ilha, partilhando, até o fim, do exílio da Liberdade.

Figura 9: “Victor Hugo sur une roche, pris du coteau surplombant la jetée”.

Fonte: Charles Hugo. Musée d'Orsay.

Parece-me muito oportuno retornar à provocação que impulsionou esta investigação, na qual, de maneira irônica, mas visionária, digamos, Charles Baudelaire ironizava que Hugo pensava frequentemente em Prometeu, entregando-se aos golpes de um abutre imaginário e, no avanço progressivo de seus delírios de vaidade, passava a acreditar que Santa Helena – ilha na qual Napoleão I, “o Grande”, exilara-se – tomava o lugar de Jersey; como se ele, o poeta-profeta, fosse o sucessor natural ao papel de salvador da nação. A resposta à pergunta que se levantava para mim na abertura deste trabalho, “se o abutre é imaginário, o que faz Victor Hugo para conseguir que todo um século entre em estado de alucinação junto com ele?”, soa até mesmo óbvia agora: a cena. É claro, ele fazia cena, jogava com ela. Considerando o Victor Hugo que vimos se inscrever do *prefácio* de *Cromwell* a *Les Misérables*, o regime de racionalidade erguido por suas cenas de aparição, não é de se surpreender que, nos anos finais

do Segundo Império, "retratos dele eram uma visão comum nas paredes das casas de operários, onde tomavam o lugar outrora ocupado pelo outro salvador no exílio, Napoleão Bonaparte" (Robb, 2000, p. 417). Com o afastamento da pessoa Hugo de Paris, o público já não respondia mais ao homem real, de carne e osso; importava menos o autor e mais o papel interpretado, a persona. O Victor Hugo ao qual se respondia, amava-se ou odiava-se, era, acima de tudo, um Victor Hugo imaginário, ideal, sonhado, em primeiro lugar, por si mesmo, mas constantemente recodificado por seus receptores, que criavam, também, as suas cenas, as suas versões do personagem; um Victor Hugo absolutamente plástico, em constante disputa e reelaboração.

Os jornais que circulavam neste período ilustram bem a dicotomia em torno da figura Hugo. Henri Rochefort, escrevendo para *Le Lanterne* (maio de 1868 - novembro de 1869), desferiu fortes golpes de esquerda na imagem de Luís Napoleão, encabeçando uma das primeiras tentativas sérias de revelar, nos termos de Graham Robb (2000, p. 407), "a burocracia lunática que sustentava o Segundo Império". Tinha meio milhão de leitores e, um dos seus temas-chave, era a ideia de Victor Hugo no futuro cargo de presidente.

> Como ávido leitor de jornais humorísticos, Hugo deliciava-se acompanhando as aventuras semanais de sua imagem. O número de 13 de junho de 1868 noticiou a decisão do governo de autorizar uma série de palestras sobre o teatro francês, "com a condição de que não se proferisse o nome de Victor Hugo". Rochefort imaginou um burocrata resumindo as instruções para o ministro da Educação:
> "Excelência, más notícias. Chegou a nossos ouvidos que o nome de Victor Hugo foi proferido 4.852 vezes esta semana. Acho aconselhável reforçar a guarnição de Paris."
> "Realmente, um sinal inquietante", deve dizer o ministro. "No mês passado esse nome pernicioso só foi proferido 2.700 vezes". (Robb, 2000, p. 407).

La Mère Duchêne, um jornal proletário de linguagem obscena (1869), por sua vez, não via um eleito que, se a França tivesse sorte, viria a ser o seu presidente, mas uma personagem repugnante, o "poeta-camaleão":

> "Essa personagem, o poeta-camaleão, **é o maior fanfarrão que já existiu na história da humanidade desde a queda do anjo.** [...] Durante todo esse tempo, andara fabricando dramas obscenos e ímpios. [...] **Por que passara os últimos 18 anos no exílio? Porque Luís Bonaparte se recusara a dar-lhe um ministério**".
> A série terminava com um longo poema em que se dizia que Hugo tinha voz de pavão, cabeça de hidrocéfalo, um pestilento com mau hálito e um tumor canceroso no sovaco que lhe fornecia sua tinta.
> O significado de toda essa lama jogada é que **se destinava**, claro, **a um público que considerava Hugo seu Belo Príncipe Charlie**. **Em fevereiro de 1870, *Le Mère Duchêne* publicou uma seleção de cartas de leitores protestando contra o tratamento que dava a "um homem como Hugo".** Um leitor desconhecido chamado Durou oferecia-se para encontrar-se com o autor dos artigos diante de sua casa, na Rue Cadet, entre 8:30h e 9h da noite. Não se publicaram mais outros números de *La Mère Duchêne*. (Robb, 2000, p. 417-418, grifos meus).

Mantendo-se fiel aos conselhos que, em Jersey, recebera da Civilização, nosso autor-personagem aproveitaria 1869, o seu último ano completo de exílio, para entregar o seu ato final. Não uma campanha eleitoral, mas um romance, evidentemente; mais uma cena, a mais

ambiciosa de todas. Como já sabemos, o autor romântico está, por toda parte, presente em sua obra. Não seria diferente desta vez. Por isso, como destaca Michel Collot, em seu ensaio *O sujeito lírico fora de si*, Arthur Rimbaud pôde ler, em *L'homme qui rit*, que "era a ele [Hugo] que se falava, mas ele próprio era outro" (2004, p. 169). Ou, melhor dizendo, outros. Vejamos, para começar, o que nos é dito sobre o Lorde Clancharlie:

> Aliás, quem era, afinal, esse lorde Clancharlie? Um desertor. **Tinha abandonado seu campo, a aristocracia, para se postar no campo oposto, o povo.** Esse fiel era um traidor. É verdade que era "traidor" no mais alto grau e fiel no mais baixo; é verdade que **o campo por ele repudiado era o vencedor, e o campo por ele adotado era o vencido**; é verdade que, **com essa "traição", ele perdia tudo,** seu privilégio político e seu reduto doméstico, seu pariatro e sua pátria, **só ganhando o ridículo; como benefício, tinha apenas o exílio.** Mas o que isso prova? Que ele era um tolo, consenso. Traidor e otário ao mesmo tempo, isso acontece. [...] Muitos dos antigos entusiastas da ex-república haviam aderido aos Stuarts. Por isso devem ser felicitados. Naturalmente, estes o caluniavam um pouco. **Os teimosos incomodam os complacentes.** Gente de espírito, bem vista e bem situada na corte, mas aborrecida com sua atitude desagradável, dizia com gosto: **Se ele não se aliou, é porque não lhe pagaram o suficiente, etc. - Ele queria aquele posto de chanceler que o rei deu a Lorde Hyde, etc.** Um de seus "velhos amigos" chegava inclusive a cochichar: Ele mesmo me disse isso. Às vezes, solitário como estava, Linnoeus Clancharlie tomava conhecimento dessas palavras por alguns dos proscritos que encontrava, por velhos regicidas como Andrew Broughton, que morava em Lausanne. **Clancharlie limitava-se a um imperceptível dar de ombros**, sinal de profundo embrutecimento. **Certa vez, acrescentou a tal dar de ombros estas palavras murmuradas a meia voz: Lamento os que acreditam nessas coisas.** (Hugo, 2019, p. 164-166, grifos meus).[167]

Desertou de seu campo, a aristocracia, para se colocar ao lado do povo. O lado para o qual virou as costas era o vencedor, aquele a qual aderiu era o vencido. Com isso, perdeu todos os privilégios, todos os confortos que possuía e ganhou, em troca, apenas o ridículo, como benefício somente o exílio. Muitos dos que antes se diziam entusiastas da República, com a volta dos Stuarts ao poder, venderam-se – o que não foi o caso de Clancharlie, claro, incorruptível em seu banimento voluntário. Os que não possuíam a mesma grandeza moral que ele, os corruptíveis, obviamente caluniavam-no, afinal "os teimosos incomodam os complacentes". O que se murmurava? Que as suas motivações para não se aliar ao novo governo

[167] No original: "Et puis, qu'était-ce après tout que lord Clancharlie ? un transfuge. Il avait quitté son camp, l'aristocratie, pour aller au camp opposé, le peuple. Ce fidèle était un traître. Il est vrai qu'il était « traître » au plus fort et fidèle au plus faible ; il est vrai que le camp répudié par lui était le camp vainqueur, et que le camp adopté par lui était le camp vaincu ; il est vrai qu'à cette « trahison » il perdait tout, son privilège politique et son foyer domestique, sa pairie et sa patrie ; il ne gagnait que le ridicule ; il n'avait de bénéfice que l'exil. Mais qu'est-ce que cela prouve ? qu'il était un niais. Accordé. [...] Beaucoup d'anciens zélés de l'ex-république avaient fait adhésion aux Stuarts, ce dont on doit les louer. Naturellement ils le calomniaient un peu. Les entêtés sont importuns aux complaisants. Des gens d'esprit, bien vus et bien situés en cour, et ennuyés de son attitude désagréable, disaient volontiers : — S'il ne s'est pas rallié, c'est qu'on ne l'a pas payé assez cher, etc. — Il voulait la place de chancelier que le roi a donnée à lord Hyde, etc. — Un de ses « anciens amis » allait même jusqu'à chuchoter : — Il me l'a dit à moi-même. Quelquefois, tout solitaire qu'était Linnœus Clancharlie, par des proscrits qu'il rencontrait, par de vieux régicides tels que Andrew Broughton, lequel habitait Lausanne, il lui revenait quelque chose de ces propos. Clancharlie se bornait à un imperceptible haussement d'épaules. Signe de profond abrutissement. Une fois il compléta ce haussement d'épaules par ces quelques mots murmurés à demi-voix : Je plains ceux qui croient cela" (Hugo, 2019, p. 313–317).

eram, na verdade, egoístas. Nada de prometeico em sua atitude. Se não tomou partido entre os vencedores, é porque não lhe pagaram o suficiente, porque não lhe ofereceram o posto que ambicionava, decerto "queria aquele posto de chanceler que o rei deu a Lorde Hyde"[168]. O que Clancharlie fazia quando outros proscritos lhe contavam o que se murmurava a seu respeito? Limitava-se, assim como Prometeu, a um imperceptível dar de ombros. Só podia lamentá-los. Era a cena-resposta, digamos, de nosso autor-personagem ao rumor que *La Mère Duchêne* cristalizou, mas que já circulava há anos: "Por que passara os últimos 18 anos no exílio? Porque Luís Bonaparte se recusara a dar-lhe um ministério", a partir de um eu que era, já, outro.

Se, até então, de *Le Dernier Jour d'un Condamné* a *Les Misérables*, os miseráveis/as misérias e o poeta-profeta dividiram a cena, existindo lado a lado, em *L'homme qui rit* os dois planos encontrariam, enfim, unidade, fundindo-se numa única figura: Gwynplaine. O ápice do projeto estético-político hugoano. Como sugere Alain Vaillant (2012, p. LXIX), uma das principais formas que o autor romântico encontra de responder ao riso zombeteiro do público – que acompanhou Hugo em todo o seu percurso, sobretudo em seus anos como orador na Assembleia Nacional – é (re)armando a cena, a fim de capturar o risonho em sua própria armadilha, dobrando a aposta e confrontando-o com uma visão de mundo tão inquietante, desestabilizadora e estranha que aquele que ri já não sabe se deve continuar rindo ou começar a se preocupar. Neste novo rearranjo do sensível, o sério e o cômico estão completamente imbricados e embaralhados. O que se levanta é, em última instância, o riso do artista contra todos. Observemos como esse riso opera em *L'homme qui rit*.

Gwynplaine é filho de um nobre dissidente – o Lorde Clancharlie –, entregue na infância, por ordem do rei, a uma seita criminosa que o mutila, rasgando-lhe o rosto num sor(riso) grotesco e permanente. O palhaço, a máscara fixa do artista profissional. Após ser abandonado pelos comprachicos, é recolhido por Ursus, filósofo errante, e passa a viver com Dea, jovem cega que o ama sem jamais ter visto sua face. Ao lado deles, e do cão Homo, fiel companheiro de Ursus, Gwynplaine cresce entre carroças e espetáculos itinerantes, ganhando a vida como atração popular: o "homem que ri". Figura paradigmática do herói romântico, apresenta, apesar da deformidade que carrega, uma sensibilidade profunda e um caráter nobre,

[168] "Hoje deve parecer ridícula a acusação de que Hugo virou as costas a Luís Napoleão porque o presidente se recusou a dar-lhe um ministério [...] Parece que Hugo recebeu ofertas de embaixadas na Itália e Espanha, e há indícios de que Luís Napoleão de fato pensou nele para um ministério. Mas seus discursos retumbantes em 1849 mostram que o ministério já estava fora de questão quando se demitiu o gabinete de Barrot. Isso não é o mesmo que dizer que suas ambições fossem mais humildes do que se julgara antes; eram consideravelmente menos humildes. Lamartine mostrara como o sucesso político parcial podia ser fútil e humilhante. [...] "A poesia sobe à cabeça", ele escreve em *William Shakespeare*. "Quando caminhamos nas estrelas, somos bem capazes de recusar… uma cadeira [no Senado]". (Robb, 2000, p. 274).

constantemente preocupado não somente consigo mesmo, mas também com os sofrimentos alheios que observa de perto. Quando descobre a sua verdadeira origem e que, portanto, possui direito a uma cadeira na Câmara dos Lordes, revigora-se com a possibilidade de discursar em nome daqueles que, assim como ele, não possuem voz pública (o *logos*). Como são recebidos discursos acalorados sobre a miséria em uma assembleia, nós já sabemos. Não seria diferente com Gwynplaine ao subir à tribuna:

> [...]
> - Quem é o senhor? De onde saiu?
> Gwynplaine respondeu:
> - Do abismo.
> E, cruzando os braços, olhou para os lordes:
> - **Quem sou eu? Eu sou a miséria.** Mylords, tenho algo a lhes dizer.
> Houve um burburinho e um silêncio. Gwynplaine continuou:
> - Mylords, os senhores estão no alto. Muito bem. Devemos acreditar que Deus tem seus motivos para que seja assim. [...] Que seja. Mas abaixo dos senhores existe alguma coisa. Acima, talvez. Mylords, **estou aqui para lhes dar uma notícia. O gênero humano existe**. [...] **Falo porque sei. Os senhores me ouvirão, mylords. Eu vivenciei. Eu vi. O sofrimento não é uma palavra, não, senhores felizardos. Pobreza? Nela cresci; inverno? Nele tiritei; fome? Eu a experimentei; desprezo? Eu o sofri; peste? Fui sua vítima; vergonha? Eu a bebi. E a vomitarei diante dos senhores, e esse vômito de todas as misérias respingará em seus pés e se inflamará.** [...] **O que eu vim fazer aqui? Vim ser terrível.** Os **senhores dizem que sou um monstro. Não, sou o povo. Sou uma exceção? Não, sou todo mundo.** A exceção são os senhores. Os senhores são a quimera, e eu, a realidade. Sou o Homem. Sou o medonho Homem que Ri. **Que ri do quê?** Dos senhores. Dele mesmo. **De tudo**. O que é esse meu riso? É o crime dos senhores e é o meu próprio suplício. Esse crime, eu lhes jogo na cara; esse suplício, eu lhes cuspo no rosto. Eu rio, e isso quer dizer: eu choro. (HUGO, 2019, p. 460-462; 468).[169]

Por meio de sua práxis estética, Hugo orquestra o que, fora da ficção, seria biograficamente impossível para ele, em virtude de sua condição privilegiada: aquilo que configura, para Jacques Rancière, a verdadeira cena do desentendimento, da política. No contexto proletário de meados do século XIX, Rancière, ao analisar cartas escritas por patrões a respeito das greves operárias, observa que "os chefes não falam daqueles que empregam como

---

[169] No original: “Qui êtes-vous ? d’où sortez-vous ?
Gwynplaine répondit :
— Du gouffre.
Et, croisant les bras, il regarda les lords.
— Qui je suis ? je suis la misère. Mylords, j’ai à vous parler.
Il y eut un frisson, et un silence. Gwynplaine continua :
— Mylords, vous êtes en haut. C’est bien. Il faut croire que Dieu a ses raisons pour cela. [...] Mais il y a au-dessous de vous quelque chose. Au-dessus peut-être. Mylords, je viens vous apprendre une nouvelle. Le genre humain existe. [...] Je parle, parce que je sais. Vous m’entendrez, mylords. J’ai éprouvé. J’ai vu. La souffrance, non, ce n’est pas un mot, messieurs les heureux. La pauvreté, j’y ai grandi, l’hiver, j’y ai grelotté, la famine, j’en ai goûté, le mépris, je l’ai subi, la peste, je l’ai eue, la honte, je l’ai bue. Et je la revomirai devant vous, et ce vomissement de toutes les misères éclaboussera vos pieds et flamboiera. [...] Ce que je viens faire ici ? Je viens être terrible. Je suis un monstre, dites-vous. Non, je suis le peuple. Je suis une exception ? Non, je suis tout le monde. L’exception, c’est vous. Vous êtes la chimère, et je suis la réalité. Je suis l’Homme. Je suis l’effrayant Homme qui Rit. Qui rit de quoi ? De vous. De lui. De tout. Qu’est-ce que son rire ? Votre crime, et son supplice. Ce crime, il vous le jette à la face. Ce supplice, il vous le crache au visage. Je ris, cela veut dire : Je pleure !” (Hugo, 2019, p. 942–944; 955–956)

seres falantes unidos a eles pelo entendimento da mesma linguagem, mas como animais barulhentos ou escravos capazes apenas de compreender ordens" (1996, p. 65). Ou seja, como seres que possuem somente a *phoné*, que estão, sob a ótica policial, destinados a uma condição passiva de escuta e subserviência. É por isso que o sujeito operário deve agir como se houvesse, de fato, uma possibilidade de interlocução. É o que acontece no romance: Gwynplaine, a miséria encarnada, figura que, por seu horror e pobreza, só deveria ocupar o centro da cena para divertir, invade o espaço aristocrático da Câmara dos Lordes e discursa como se houvesse possibilidade de, por meio de seus esforços retóricos, ser compreendido, como se todos ali gozassem de uma igualdade discursiva. Age como se existisse um mundo comum de argumentação, no qual as duas partes trocariam os seus argumentos, "o que é eminentemente razoável e eminentemente desarrazoado, eminentemente comportado e eminentemente subversivo, já que esse mundo não existe" (Rancière, 1996, p. 63). Nos termos rancièrianos,

> [...] a afirmação de um mundo comum efetua-se assim numa encenação paradoxal que coloca juntas a comunidade e a não-comunidade. E uma tal conjunção remete sempre ao paradoxo e ao escândalo que perturba as situações legítimas de comunicação, as divisões legítimas dos mundos e das linguagens, e redistribui a maneira como os corpos falantes estão distribuídos numa articulação entre a ordem do dizer, a ordem do fazer e a ordem do ser. (Rancière, 1996, p. 66).

Se um poeta consagrado bradando sobre a miséria em uma casa legislativa já era patético, risível, imagine aquele que "fala porque sabe", um verdadeiro miserável saído do abismo. Gwynplaine esperava e-mocionar, mas fazia cócegas.

> - [...] Certa noite, noite de tempestade, bem pequenino, abandonado, órfão, sozinho neste mundo colossal, fiz minha estreia nessa obscuridade que chamam de sociedade. A primeira coisa que vi foi a lei, na forma de uma forca; a segunda foi a riqueza, a sua riqueza, na forma de uma mulher morta de frio e de fome; a terceira foi o futuro, na forma de uma criança agonizante; a quarta foi a bondade, a verdade e a justiça, na figura de um nômade que tinha como companheiro e amigo apenas um lobo.
> [...]
> Nos cenáculos de homens soberanos, nada é melhor do que gargalhar. Assim se vingam de sua austeridade. O riso dos reis se assemelha ao riso dos deuses; nele há sempre uma ponta de crueldade. Os lordes se puseram a gracejar. A chacota tornou o riso mordaz. Bateram palmas em volta daquele que falava e o ultrajaram. Uma confusão de interjeições provocativas o assaltou, saraivada risonha e contundente.
> - Bravo, Gwynplaine! - Bravo, Homem que Ri! - Bravo, focinho da Green Box! - Bravo, narigão de Tarrinzeau Field! - Veio fazer um espetáculo para nós. Que bom! Pode tagarelar! - Aí está alguém que me diverte! - Mas ele ri mesmo, esse animal! - Bom dia, fantoche! - Saudações, Lorde Palhaço! - Ao discurso, vamos! - Isso é um par da Inglaterra? - Continue! - Não, não! - Sim, sim! [...] (Hugo, 2019, p. 462-463).[170]

[170] No original: "Une nuit, une nuit de tempête, tout petit, abandonné, orphelin, seul dans la création démesurée, j'ai fait mon entrée dans cette obscurité que vous appelez la société. La première chose que j'ai vue, c'est la loi, sous la forme d'un gibet ; la deuxième, c'est la richesse, c'est votre richesse, sous la forme d'une femme morte de froid et de faim ; la troisième, c'est l'avenir, sous la forme d'un enfant agonisant ; la quatrième, c'est le bon, le vrai, et le juste sous la figure d'un vagabond n'ayant pour compagnon et pour ami qu'un loup. [...] — Bravo, Gwynplaine ! — Bravo, l'Homme qui Rit ! — Bravo, le museau de la Green-Box ! — Bravo, la hure du Tarrinzeau-field ! — Tu viens nous donner une représentation. C'est bon ! bavarde ! — En voilà un qui m'amuse ! — Mais

Ora, Gwynplaine é ridicularizado justamente por tentar se fazer entendível para aqueles que, seguindo a lógica policial, esforçam-se para tornar o seu discurso desarticulado, ausente de sentido, afinal ouvi-lo seria reconhecer que o povo, o nada que é tudo, pode falar e questionar a partilha já dada do sensível – ameaça odiosa àqueles que já estão satisfeitos com as suas partes. Onde iria parar a ordem social se uma aberração grotesca, saída das profundezas da miséria, pudesse ser levada a sério em uma Câmara dos Pares? Se os seus esforços eloquentes despertassem co-moção, e não escárnio? Era preciso armar-se com o riso para desarmar o discurso que estava sendo apresentado – riem justamente porque entendem muito bem, não por não entender. Quanto mais Gwynplaine falava, mais gargalhava-se ao seu redor; "para divertir uma assembleia não era preciso mais do que a extravagância daquelas palavras. Ser cômico por fora e trágico por dentro: não há sofrimento mais humilhante, não há cólera mais profunda" (Hugo, 2019, p. 465). Para tornar a cena inofensiva, os lordes precisavam transformá-la em comédia, em espetáculo, como se aquilo não pudesse acontecer na "vida real" – da mesma forma que nosso autor-personagem era convidado a ir pronunciar os seus discursos no Teatro de Porte-Saint-Martin e não na Assembleia Nacional.

"Estética" e "política", "ficção" e "realidade" não deveriam se confundir, digamos. O lugar onde se debate e se legisla não deveria ser jamais um espaço de fabulação, no qual se sonha com o impossível. O que acontece quando um poeta, ou um palhaço, ou um poeta-palhaço invade o espaço de debate público? Nada de bom, certamente. Como escreveria Hugo para *Le Rappel*[171] (1869, n.p.), na edição que apresenta *L'homme qui rit* à França, rememorando a sua trajetória parlamentar, "tenho, felizmente para mim, a fama de ser tolo. Isso me salva"[172]. Segundo ele, quando ficava perto de receber uma sanção disciplinar pelo que dizia em suas intervenções enquanto deputado, um "membro compassivo"[173] da maioria atenuava a gravidade de suas palavras, relembrando ao presidente da Assembleia, com indulgência, que "o Sr. Victor Hugo não sabe o que diz"[174].

rit-il bien, cet animal-là ! — Bonjour, pantin ! — Salut à lord Clown ! — Harangue, va ! — C'est un pair d'Angleterre, ça ! — Continue ! — Non ! non ! — Si ! si !(Hugo, 2019, p. 945–946)

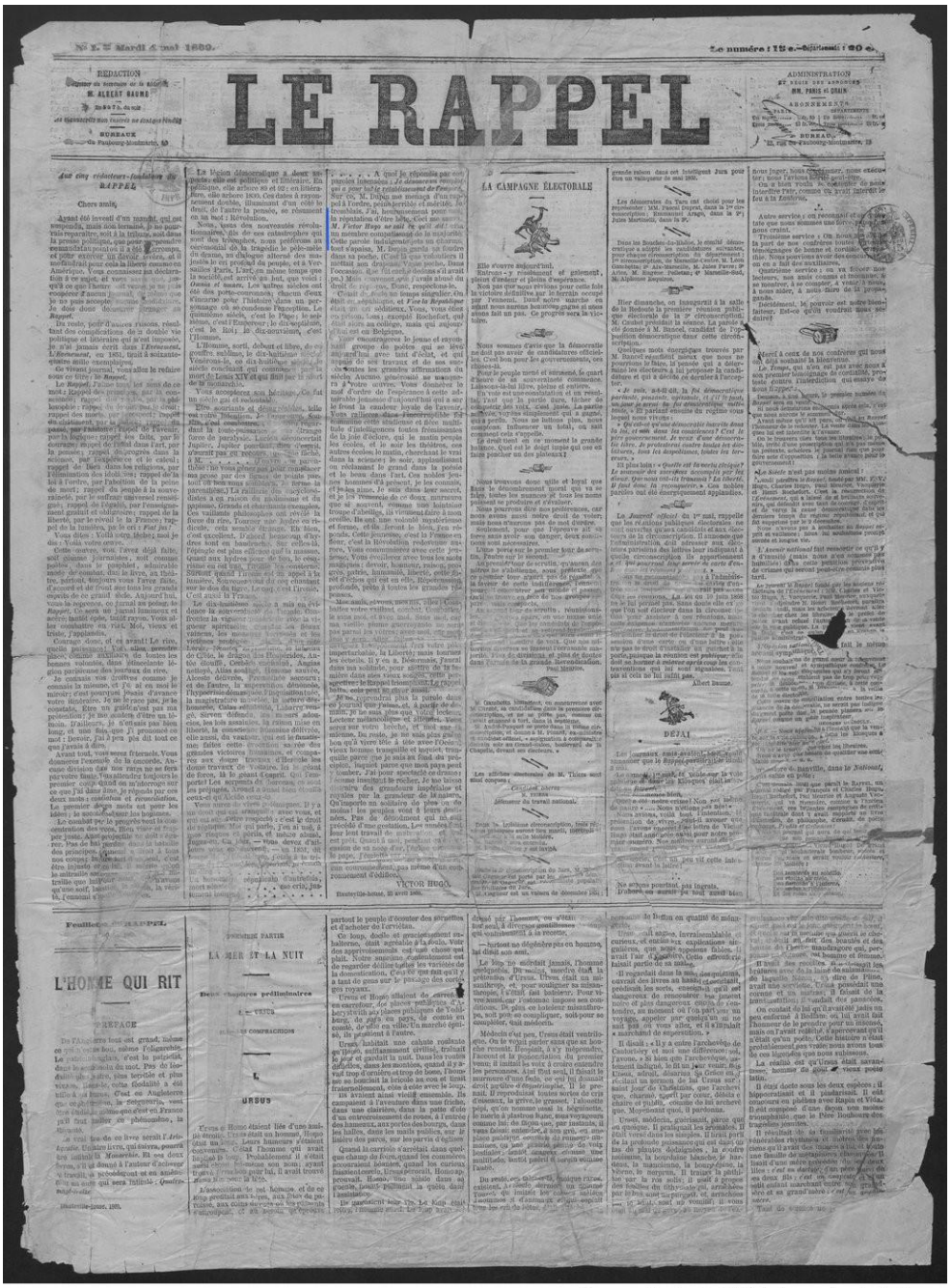
[171] *Le Rappel*, fundado em 1869 por Charles e François-Victor Hugo, filhos de Victor Hugo, juntamente com Auguste Vacquerie, Paul Meurice e Henri Rochefort, foi um jornal republicano de oposição ao Segundo Império.

[172] No original: "J'ai, heureusement pour moi, la réputation d'être bête. Ceci me sauva". Tradução livre nossa.

[173] No original: "membre compatissant". Tradução livre nossa.

[174] No original: "M. Victor Hugo ne sait ce qu'il dit". Tradução livre nossa.

Figura 10: Le Rappel.


LE RAPPEL

L'HOMME QUI RIT

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fonte: Gallica. Bibliothèque Nationale de France.

Parecer louco seria, de fato, o segredo do sábio, como havia confidenciado o Oceano a Prometeu?

Gwynplaine, também um "Lorde Palhaço", seguia tentando, em vão:

> [...] Então Gwynplaine **voltou-se para os subsecretários ajoelhados**, que escreviam sobre a quarta almofada de lã.
> **- O que significa essa gente de joelhos? O que estão fazendo aí? Levantem-se, os senhores são homens.**
> **Essa brusca interpelação a subalternos, em quem um lorde não deve sequer reparar, levou as risadas ao ápice.** Se antes gritavam "bravo", agora gritavam "urra!". Se antes batiam as mãos, agora batiam os pés. Parecia que estavam na Green

> Box. Só que na Green Box o riso festejava Gwynplaine, enquanto ali o aniquilava. **Matar é o esforço do ridículo. O riso dos homens muitas vezes faz tudo que pode para assassinar. O riso havia-se transformado em agressão. Choviam chacotas.** A bobagem das assembleias é a espirituosidade. **Sua engenhosa e imbecil zombaria deixa de lado os fatos, em vez de estudá-los, e condena as questões, em vez de resolvê-las.** Um incidente é um ponto de interrogação. Rir-se dele é rir do enigma. A esfinge, que não ri, está por trás disso. Ouviam-se clamores contraditórios:
> - Chega! Chega! - Continue! Continue!
> **William Farmer, Barão Leimpster, gritava para Gwynplaine a mesma ofensa de Ryc Quiney a Shakespeare:**
> **- Histrio! Mima!**" (Hugo, 2019, p. 466, grifos meus).[175]

As ofensas que Gwynplaine – que é, ao mesmo tempo, Hugo e o povo – recebia? Elementarmente, as mesmas que Shakespeare. "Histrio", "mima". Do que o acusavam? De ser teatral demais, excessivamente emocional, desmesurado, um bufão. Reescrevendo, no romance, a sua própria experiência, potencializada pelo fato de que ali não é o "eu" – Hugo – quem fala, mas um "outro" – o seu alter-ego, a própria miséria encarnada –, o litígio que a práxis hugoana estabelece contra a ordem policial é ainda mais significativo, pois, como ressalta Rancière (1996, p. 42), "a polícia não é tanto uma "disciplinarização" dos corpos quanto uma regra de seu aparecer, uma configuração das ocupações e das propriedades dos espaços em que essas ocupações são distribuídas". Um poeta, evidentemente, não deveria colocar um miserável para discursar na Câmara dos Pares, com a pretensão utópica de ser levado a sério – nem para aparecer em suas cenas, sob um novo arranjo sensível, durante quarenta anos. Condenados à morte, forçados, prostitutas; o que havia de pior na sociedade vindo à tona graças ao exercício de montagem estética, ao trabalho com a palavra. Tudo estava errado. Gwynplaine, o monstro, a atração circense, deveria servir de alívio cômico, não apresentar uma moção. Que imaginação a dos românticos. "Acreditava ser um vingador; era um palhaço. Acreditava fulminar; fizera cócegas. Em vez de emoção, colhera a zombaria. Ele havia soluçado; eles gargalharam. Sob essa gargalhada, ele esmorecera. Fúnebre aniquilação" (Hugo, 2019, p. 485).

Gwynplaine, prostrado, engaveta a mensagem revolucionária e, por fim, suicida-se, atirando-se à imensidão do mar.

Fora das páginas, o poeta-profeta teria mais sorte.

---

[175] No original: "Ici Gwynplaine se tourna vers les sous-clercs agenouillés qui écrivaient sur le quatrième sac de laine. — Qu'est-ce que c'est que ces gens qui sont à genoux ? Qu'est-ce que vous faites là ? Levez-vous, vous êtes des hommes. Cette brusque apostrophe à des subalternes qu'un lord ne doit pas même apercevoir, mit le comble aux joies. On avait crié bravo, on cria hurrah ! Du battement des mains on passa au trépignement. On eût pu se croire à la Green-Box. Seulement, à la Green-Box le rire fêtait Gwynplaine, ici il l'exterminait. Tuer, c'est l'effort du ridicule. Le rire des hommes fait quelquefois tout ce qu'il peut pour assassiner. Le rire était devenu une voie de fait. Les quolibets pleuvaient. C'est la bêtise des assemblées d'avoir de l'esprit. Leur ricanement ingénieux et imbécile écarte les faits au lieu de les étudier et condamne les questions au lieu de les résoudre. Un incident est un point d'interrogation. En rire, c'est rire de l'énigme. Le sphinx, qui ne rit pas, est derrière. On entendait des clameurs contradictoires : — Assez ! assez ! — Encore ! encore ! William Farmer, baron Leimpster, jetait à Gwynplaine l'affront de Ryc-Quiney à Shakespeare : — Histrio ! mima !" (Hugo, 2019, p. 951–952).

Um ano depois, em 1870, o Segundo Império cai. Com Napoleão III, seu "arqui-inimigo", feito prisioneiro de guerra pelos prussianos, o Hugo-Prometeu retorna enfim à Paris, triunfante.

> Trouxeram uma carruagem aberta e exibiram Hugo pelas ruas como um bom número circense. [...] "Numa só hora, vocês me pagaram por dezenove anos de exílio". [...] Correu um boato de que ele ia desafiar o rei da Prússia a um combate individual diante das muralhas da cidade. Hugo Heitor defendendo Tróia. (Robb, 2000, p. 431).

Em fevereiro de 1881, recebe o maior tributo já prestado a um escritor vivo.

> [...]
> Enfrentando o frio terrível e os redemoinhos de neve que sopravam pelas amplas avenidas de Hausmann, a procissão partiu ao meio-dia. Seis horas depois, mais de meio milhão de pessoas haviam passado diante de Hugo. Ele se sentava na janela com Georges e Jeanne, exortando-os a gravar a cena na memória. De vez em quando, levanta-se na sacada. Concordou-se em geral que tinha lágrimas nos olhos.
> Primeiro vinham os senadores e os députés, depois um grupo de crianças com uma faixa festiva dizendo "L'Art d'Être Grand-Père". Cinco mil músicos tocaram "La Marseillaise". Havia delegações de cidades e regiões que Hugo jamais vira, a União Democrática de Propaganda Anticlerical, os "Amigos do Divórcio", todas as escolas de Paris, os membros de vintes clubes de ginástica vestidos de malha, e um grupo de tipógrafos carregando uma velha bandeja de tipos que diziam ter sido usada para imprimir os primeiros poemas dele. Passou um grande bolo, representando as obras de Victor Hugo.
> [...]
> "Saúdo Paris. Saúdo a cidade imensa. Saúdo-a não em meu nome, pois nada sou, mas em nome de toda a Terra que vive, raciocina, pensa, ama e tem esperança." Podia escrever esse tipo de discurso dormindo, e na verdade às vezes o fazia. (Robb, 2000, p. 491).

A cena, como a remonta Graham Robb, dramatizando-a no estilo do autor-personagem, não poderia ser mais hugoana. O sublime e o ridículo, o sério e o cômico entrelaçados. Mais de meio milhão de pessoas se aglomerando sob a sua janela, um verdadeiro melodrama: crianças desfilando com uma faixa festiva, os "Amigos do Divórcio", a União Democrática de Propaganda Anticlerical, ginastas vestidos de malha, tipógrafos carregando uma bandeja de tipos que diziam ter sido usada para imprimir os seus primeiros poemas. Milhares de músicos tocando "La Marseillaise", um grande bolo passando.

Uma apoteose pagã.

O louco da letra havia conseguido: todo um século fabulava junto com ele.

Victor Hugo, enquanto personagem de si mesmo, provava-se, afinal, a sua ficção mais bem-sucedida; a mais complexa, tragicômica e deliciosa de suas criações.

Mesmo dois séculos depois, ousa dizer a autora deste trabalho, se não nos esforçarmos para ler com suspeita, somos tragados por suas cenas. E, como já haviam percebido os seus contemporâneos, não há como responder a elas senão de dentro, senão adotando o excesso, a grandiloquência e a ironia como procedimento. O poeta-profeta assumiu o risco. Neste texto, feitas as devidas proporções, assume-se também.

REFERÊNCIAS

A CRUZ : Jornal religioso, litterario, historico e philosophico. Rio de Janeiro, 1862, n. 48. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=717185&Pesq=%22os+miser%c3%a1veis,+victor+hugo%22&pagfis=190. Acesso em: 7 set. 2025.

A CRUZ : Jornal religioso, litterario, historico e philosophico. Rio de Janeiro, 1862, n. 49. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=717185&Pesq=%22os+miser%c3%a1veis,+victor+hugo%22&id=20400895138&pagfis=194. Acesso em: 7 set. 2025.

A CRUZ : Jornal religioso, litterario, historico e philosophico. Rio de Janeiro, 1862, n. 58. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=717185&Pesq=%22os+miser%c3%a1veis,+victor+hugo%22&id=20400895138&pagfis=230. Acesso em: 7 set. 2025.

A CRUZ : Jornal religioso, litterario, historico e philosophico. Rio de Janeiro, 1862, n. 65. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=717185&Pesq=%22os+miser%c3%a1veis,+victor+hugo%22&id=20400895138&pagfis=258. Acesso em: 7 set. 2025.

AMARAL, G. C. Victor Hugo e Baudelaire: afetos controversos. **Lettres Françaises**, Araraquara: UNESP, n. 5, p. 61-77, 2003. Disponível em: https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/742. Acesso em: 20 mar. 2025.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira; apresentação de Marcelo Jacques. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução do alemão de Irene Aron e tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BERMAN, Marshal. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. **Outras aquisições**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 127-130.

CAMILO, V.; FRATTINI, P. C.; SCHOEPS, L. A. O autor em cena: uma entrevista com José-Luis Diaz. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 57, n. 1, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.15448/1984-7726.2022.1.40394. Acesso em: 27 jul. 2025.

CAREL, Marion. Narrativa e persuasão em Claude Gueux de Victor Hugo. **Revista Desenredo**, Passo Fundo, v. 8, n. 2, p. 11-25, 2013. Disponível em: https://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/2912. Acesso em: 10 mar. 2025.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 11, p. 165-177, 2004.

DARNTON, Robert. **Censores em ação: como os estados influenciaram a literatura**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gastos e outros episódios da história cultural francesa**. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DECLARAÇÃO dos Direitos do Homem e do Cidadão (1789). Madrid: Universidad Complutense, 1973. Tradução do espanhol por Marcus Cláudio Acqua Viva. Disponível em: https://abres.org.br/wp-content/uploads/2019/11/declaracao_dos_direitos_do_homem_e_do_cidadao_de_26_08_1789.pdf. Acesso em: 10 out. 2025.

DIAZ, José-Luis. Paratopies romantiques. **Contextes**, n. 13, 2013. Dossiê: L'ethos en question. Disponível em: https://journals.openedition.org/contextes/5786. Acesso em: 20 maio 2025.

DIAZ, José-Luis. **L'écrivain imaginaire: scénographies auctoriales à l'époque romantique**. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o Gaio saber inquieto**. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Povo em lágrimas, povo em armas**. Tradução de Hortencia Lencastre. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?**. Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

DURÃO, Fabio Akcelrud. O século XVIII e o conceito de igualdade. In: DURÃO, Fabio Akcelrud. **O que é crítica literária?**. São Paulo: Nankin Editorial; Parábola Editorial, 2016. p. 61-76.

ÉSQUILO. **Prometeu Acorrentado**. Tradução de J. B. de Mello e Souza. São Paulo: eBooksBrasil.com, [s.d.]. Disponível em: https://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/prometeu.pdf. Acesso em: 10 out. 2025.

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

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

HOBSBAWM, Eric J. **A era das revoluções: Europa 1789-1848**. Tradução de Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

HUGO, Charles. **Victor Hugo sur une roche, pris du coteau surplombant la jetée**. [ca. 1853]. 1 fotografia. Musée d'Orsay, Paris. Disponível em: https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/victor-hugo-sur-une-roche-pris-du-coteau-surplombant-la-jetee-12208. Acesso em: 10 set. 2025.

HUGO, Victor. **Actes et Paroles**, vol. I. Produzido por Carlo Traverso, Anne Dreze, Marc D'Hooghe. [S.l.]: Project Gutenberg, 2014a. Disponível em: https://www.gutenberg.org/cache/epub/8186/pg8186-images.html. Acesso em: 2 abr. 2025.

HUGO, Victor. **Actes et Paroles**, vol. II. Produzido por Carlo Traverso, Anne Dreze, Marc D'Hooghe. [S.l.]: Project Gutenberg, 2014b. Disponível em: https://www.gutenberg.org/cache/epub/8453/pg8453-images.html. Acesso em: 1 abr. 2025.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime: tradução do "Prefácio de Cromwell"**. Tradução e notas de Célia Berretini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

HUGO, Victor. **Hernani**. Produzido por Stan Goodman, Anne Dreze, Marc D'Hooghe e PG Online Distributed Proofreaders. [S.l.]: Project Gutenberg, 2020. Disponível em: https://www.gutenberg.org/cache/epub/9976/pg9976-images.html. Acesso em: 2 mar. 2025.

HUGO, Victor. **Le dernier jour d'un condamné**. Paris: Gosselin, 1829. Edição digital: Ebooks libres et gratuits. Disponível em: https://www.itum.qc.ca/wp-content/uploads/2020/04/Le-dernier-jour-dun-condamn%C3%A9-Sec.-5.pdf. Acesso em: 10 mar. 2025.

HUGO, Victor. **Le Livre des Tables: les séances spirites de Jersey**. Edição de Patrice Boivin. Paris: Gallimard, 2014. (Folio classique).

HUGO, Victor. **Les Misérables**. 1862. Groupe Hugo, Université Paris-Diderot e Guy Rosa. Paris. Disponível em: https://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Miserables/Lecture/Final/Cadres_lecture_Final.htm. Acesso em: 7 set. 2025.

HUGO, Victor. **L'Homme qui rit**. Éd. établie par Guy Rosa & Université de Paris, 2019. Disponível em: http://groupugo.div.jussieu.fr/HQR/Edition%20courante/HQR_texte_%C3%A9tabli_com%20optimiza%C3%A7%C3%A3o.pdf. Acesso em: 20 maio 2025.

HUGO, Victor. **O homem que ri**. Tradução de Regina Célia de Oliveira. São Paulo: Editora Martin Claret, 2019.

HUGO, Victor. **O livro das mesas: as sessões espíritas da ilha de Jersey**. Edição de Patrice Boivin. Tradução de André Telles. São Paulo: Três Estrelas, 2018.

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

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

HUGO, Victor. **Préface de Cromwell**. Disponibilizado por Livres & Ebooks, 1827. Disponível em: https://ecrivains-publics.fr/wp-content/uploads/2016/10/preface_de_cromwell_-_hugo.pdf. Acesso em: 23 set. 2025.

HUGO, Victor. **William Shakespeare**. Paris: Librairie Internationale, 1864. Reprodução digital: Groupe Hugo. Disponível em: https://groupugo.div.jussieu.fr/William%20Shakespeare/Edition%20courante/William%20Shakespeare%20(EO).pdf. Acesso em: 10 mar. 2025.

HUGO, Victor. Fin. In: HUGO, Victor. **Odes et ballades**. Paris: L. Hachette, 1868. Disponível em: https://dspace.mj.gov.br/handle/1/14953?locale=pt_BR. Acesso em: 10 fev. 2025. p. 181-182.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JOURNAL AMUSANT. Paris, n. 354, 11 out. 1862. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k894148m/f4.item. Acesso em: 10 ago. 2025.

JOURNAL AMUSANT. Paris, n. 377, 21 mar. 1863. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8944174/f3.item. Acesso em: 10 ago. 2025.

JOURNAL AMUSANT. Paris, n. 379, 4 abr. 1863. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k894419w/f5.item. Acesso em: 10 ago. 2025.

KARDEC, Allan. **Revista Espírita – coleção 1864**. Versão digital (2016; atualização em 2019). [S.l.: s.n.], 2019. Disponível em: https://www.luzespirita.org.br/leitura/pdf/L148.pdf. Acesso em: 3 jul. 2025.

LAMARTINE, Alphonse de. Considérations sur un chef-d'œuvre, ou le danger du génie. Les Misérables, par Victor Hugo. In: LAMARTINE, Alphonse de. **Cours familier de littérature: un entretien par mois**. Paris: [s.n.], 1862. v. 14. E-book. Disponível em: https://gutenberg.org/files/41251/41251-h/41251-h.htm. Acesso em: 28 jul. 2025.

LEÃO, A. Carneiro. **Victor Hugo no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1960.

LE MONITEUR UNIVERSEL: journal officiel de la république française. Paris, n. 191, 10 jul. 1849. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k44324314. Acesso em: 5 abr. 2025.

L'ÉVÉNEMENT. Paris, 10 jul. 1849. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3619532s/f1.vertical. Acesso em: 2 maio 2025.

L'ÉVÉNEMENT. Paris, 12 jun. 1851. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3619966z/f1.image.zoom. Acesso em: 2 maio 2025.

L'ÉVÉNEMENT. Paris, 18 jul. 1851. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3619930b/f1.image.zoom. Acesso em: 5 maio 2025.

LE RAPPEL. Paris, n. 1, 4 maio 1869. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7529719g. Acesso em: 5 set. 2025.

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

LŐRINSZKY, I. Kabyre, colosse, crocodile: images de Victor Hugo dans la Correspondance de Flaubert. **Verbum – Analecta Neolatina**, Budapest, v. 4, n. 2, p. 229-243, 2002. DOI: 10.1556/verb.4.2002.2.2. Disponível em: https://ojs.ppke.hu/verbum/article/view/866. Acesso em: 20 set. 2025.

NOVA ACRÓPOLE BRASIL – FILOSOFIA, CULTURA E VOLUNTARIADO. Fundamentos filosóficos da poesia. [s.d.]. Disponível em: https://nova-acropole.org.br/blog/fundamentos-filosoficos-da-poesia/. Acesso em: 10 set. 2025.

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

RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis: cenas do regime estético da arte**. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Editora 34, 2021a.

RANCIÈRE, Jacques. **A noite dos proletários: arquivo do sonho operário**. Tradução de Marilda Pedreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Tradução de Raquel Ramalhete. São Paulo: Editora 34, 1995.

RANCIÈRE, Jacques; BASSAS, Javier. **As palavras e os danos: diálogo sobre a política da linguagem**. Tradução de Lílian do Valle. São Paulo: Editora 34, 2024.

RANCIÈRE, Jacques; JDEY, Adnen. **O método da cena**. Tradução de Ângela Marques. Belo Horizonte: Quixote+Do Editoras Associadas, 2021b.

RIMBAUD, Arthur. **Cartas visionárias.** Tradução de João Rocha. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2020. Disponível em: https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2020/07/cad108-cartas_visionarias-arthur_rimbaud-1.pdf. Acesso em: 11 out. 2025.

ROBB, Graham. **Victor Hugo: uma biografia**. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

RUBENS, Peter Paul. **Prometheus Bound**. 1611. Pintura a óleo sobre tela. Museum of Art, Filadélfia, Estados Unidos. Disponível em: https://pt.artsdot.com/@@/8YDQ8T-Peter-Paul-Rubens. Acesso em: 4 mar. 2025.

RUBINO-FINN, Olivia. **"A Few Pages of History": Les Misérables in the Nineteenth-Century French Imagination**. 2014. Honors thesis (Bachelor of Arts in History) — Rutgers University, New Brunswick, NJ, 2014. Disponível em: https://history.rutgers.edu/files/220/2014/333/A-Few-Pages-of-History-Rubino-Finn-2014.pdf. Acesso em: 22 ago. 2025.

SCHLEGEL, Friederich. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. Tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Editora Iluminuras, 1994.

SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2000.

SCHOEPS, L. A. Cenografias autorais em Machado de Assis. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 43, n. 1, p. 82-109, 2023. DOI: 10.20396/remate.v43i1.8671751. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8671751. Acesso em: 5 mar. 2025.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Edição especial para distribuição gratuita pela Internet, através da Virtualbooks, com autorização de Nélson Jahr Garcia. São Paulo: Virtual Books Online M&M Editores Ltda, 2000. E-book. Disponível em: https://pt.scribd.com/doc/111274985/03-00-Shakespeare-Hamlet. Acesso em: 2 jul. 2025.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. **Mana: Estudos de Antropologia Social**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 11, p. 577-591, 2005. Disponível em: https://www.scielo.br/j/mana/a/WfkbJzPmYNdfNWxpyKpcwWj/. Acesso em: 5 jul. 2025.

UNIVERSITÉ DE NANTES. SPIQUEL, Agnès. Victor Hugo dans les années 1870 : littérature et politique mêlées. **YouTube**, 15 jan. 2023. Vídeo (1h15min22s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VGLbD5nQMuM. Acesso em: 20 maio 2025.

VAILLANT, Alain. Qu'est-ce que le romantisme ? In: VAILLANT, Alain. **Dictionnaire du romantisme**. Paris: CNRS Éditions, 2012. p. XV–CIX.

VEUILLOT, Louis. Les Misérables. **Revue du Monde Catholique**, Paris, p. 90-102, abr. 1862. Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/REVUE_DU_MONDE_CATHOLIQUE_1862.html?id=9gqd0AEACAAJ&redir_esc=y. Acesso em: 4 set. 2025.