

Os romances de Victor Hugo

Robert Louis Stevenson

The Cornhill Magazine, agosto de 1874

Tradução de Luiza Herrera Braga*

Revisão da tradução de Teresa Dias Carneiro**

“Depois do romance pitoresco mais prosaico de Walter Scott ainda haverá outro romance a ser criado, ainda mais belo e mais completo em nossa opinião. É o romance, tanto drama quanto épico, tão pitoresco quanto poético, tão real quanto ideal, tão verdadeiro quanto grandioso, que irá igualar Walter Scott a Homero.” - Victor Hugo sobre *Quentin Durward*.

Os romances de Victor Hugo ocupam uma posição importante na história da literatura. Muitas inovações, feitas timidamente aqui e ali, neles se realizam com ousadia até as suas últimas consequências. Muito do que era indefinido nas tendências literárias atingiu uma maturidade definitiva. Muitas coisas chegaram a um ponto e foram distinguidas umas das outras, e é apenas no último romance de todos, *Noventa e três*, que culminaram na perfeição. Isso está na natureza das coisas. Homens que estão em um estágio cotidiano de progressão podem ser mais comparados com mais justeza a uma mão sobre o mostrador do relógio, que continua a avançar conforme

* UNESP

** PUC-Rio

sua indicação, do que com os marcos estacionários, que apenas medem o que já passou. O movimento não está preso. Aquele traço significativo pelo qual a obra de um homem se difere da de seus antecedentes continua se desvencilhando e se tornando cada vez mais e mais articulada e reconhecível. O mesmo princípio de crescimento que levou seu primeiro livro além daqueles de autores anteriores carrega hoje seu último livro para além de seu primeiro. E assim como a mais imbecil produção de qualquer época literária às vezes nos dá uma boa pista para a compreensão que tanto procuramos em vão nas obras-primas contemporâneas, a suposta fraqueza dos livros de um autor, estando presentes em muitos outros, por fim nos permite compreender o que constitui a base do conjunto, – aquela medula espinhal de significação que unifica o trabalho de sua vida em algo orgânico e racional. É o que foi feito em *Noventa e três* desde os primeiros romances de Victor Hugo, e por meio deles, uma completa divisão na literatura moderna. Temos aqui a legítima continuação de uma longa e viva tradição literária e, com isso, sua explicação. Quando muitas linhas têm direções tão discretamente diferentes umas das outras que chegam a confundir o olhar, sabemos que apenas temos que produzi-las para simplificar o caos. É sempre assim em história literária, e devemos entender melhor a importância dos romances de Victor Hugo se pensarmos neles como um prolongamento de uma das principais correntes de tendência literária.

Quando comparamos os romances de Walter Scott com aqueles do homem de gênio que o precedeu e a quem ele ficou encantado em homenagear como um mestre da arte – falo de Henry Fielding – podemos ficar um tanto atordoados, de início, em explicar as diferenças que existem entre os dois. Fielding tem muito mais ciência humana, é muito mais firme na orientação da sua história, tem uma aguda noção de personagem, que ele delineia (e Scott com frequência também o faz) de maneira bastante abstrata e acadêmica. E, por fim, é tão humorístico e tão bem-humorado quanto o grande escocês. Com todas essas semelhanças entre os dois, surpreende que suas obras sejam tão diferentes. O fato é que o romance inglês olhava um caminho e procurava um determinado conjunto de efeitos nas mãos de Fielding, enquanto nas mãos de Scott olhava ansioso em todas as direções e procurava por todos os efeitos que em qualquer possibilidade poderiam ser

usados. A diferença entre esses dois homens marca uma grande emancipação. Com Scott, o Romantismo, movimento de uma extensa curiosidade e de uma imaginação livre, teve início. Esta é uma forma banal de falar, mas coisas banais com frequência são muito mal compreendidas, e essa emancipação, tanto quanto considera a mudança técnica que domina a prosa do romance moderno, talvez nunca tenha sido explicada com clareza.

Para tanto, será necessário comparar a grosso modo os dois conjuntos de convenções sobre os quais peças e romances são respectivamente baseados. Os propósitos dessas duas formas de arte são tão parecidos, e lidam bastante com os mesmos interesses e paixões, que nos inclinamos a esquecer a oposição fundamental de seus métodos. Ainda assim, essa oposição fundamental existe. No drama, a ação se desenvolve em grande medida por meio de coisas que permanecem fora da arte, por meio de coisas reais e não por suas convenções artísticas. Essa é uma espécie de realismo, mas que não pode ser confundida com aquele realismo das pinturas de que tanto ouvimos falar. O realismo na pintura se submete aos objetivos, o que indicamos ao drama é matéria do método. Ouvimos, de fato, uma história de um pintor francês que, quando queria pintar o beira-mar, levava o realismo até o limite e caía a tela com areia de verdade, e é precisamente isso o que é feito no drama. O autor dramático deve pintar suas praias com areia verdadeira: homens e mulheres vivos devem mover-se sobre o palco, ouvimos vozes reais. O que é fingido apenas delimita o que existe: nós de fato vemos uma mulher ir para trás do pano como Lady Teazle¹ e, depois de um intervalo de tempo, a vemos retornar muito vergonhosamente fabricada. Todas essas coisas, que permanecem como eram em vida, e não são transmutadas em qualquer convenção artística, são terrivelmente obstinadas e difíceis de lidar, e por isso há para o dramaturgo muitas limitações resultantes do tempo e do espaço. Essas limitações, de alguma forma, se aproximam daquelas da pintura: o autor dramático está amarrado, não exatamente a um momento, mas na duração de cada cena ou ato. Ele está confinado ao palco, quase como o pintor à moldura. Mas a grande restrição

¹ Personagem da comédia *The School for Scandal*, do dramaturgo e político irlandês Richard Brinsley Sheridan. (N.T.)

é essa, que o dramaturgo deve lidar com seus atores e com os atores apenas. Certos momentos de suspense, de disposições significativas das personagens, uma certa lógica de desenvolvimento da fábula: esses são os únicos recursos à disposição do dramaturgo. É verdade que, com a ajuda do contrarregra, do figurinista e do maestro, ele pode adicionar algo de espetáculo, de som e fúria, mas eles estão, para o escritor do drama, ao lado da marcação, e não se submetem ao vívido toque de seu gênio. Já com o romance, isso não se encontra mais. Nada aqui é reproduzido diretamente aos nossos sentidos. Não apenas a principal concepção da obra, mas a ambientação, as ferramentas, o mecanismo pelo qual essa concepção é conduzida até nós se submetem ao crivo da mente de outro homem, e retornam juntos na forma de palavras escritas. Com a perda de cada grau desse realismo que descrevemos, há para a arte um claro ganho de liberdade e ampliação de competências. Assim, a pintura, na qual os contornos completos das coisas são lançados em uma tábua lisa, é muito mais livre que a escultura, na qual suas solidez são preservadas. É desistindo dessas identidades pueris que a arte ganha verdadeira força. Esse é o caso dos romances quando comparados ao palco. A narração contínua é a tela sobre a qual o romancista lança tudo. E disso resulta para ele uma grande perda de vivacidade, mas seu poder ganha uma grande compensação sobre o conteúdo, então ele pode hierarquizar a importância das coisas, e introduzir todos os tipos de detalhes sutis em um grau antes impossível. Ele pode com facilidade tomar o floreio de trombetas antes de um imperador vitorioso e as fofocas das mulheres no mercado local, a gradual decadência de quarenta anos da vida de um homem e o gesto de um momento apaixonado. Ele se encontra tão inábil, se olhar para isso sob um ponto de vista (quanto hábil, se olhar sob outro ângulo) a reproduzir uma cor, um som, um contorno, um argumento lógico, uma ação física. Ele pode mostrar aos seus leitores, atrás e em torno das personagens que no momento ocupam o primeiro plano da história, a sugestão contínua da paisagem; a mudança no clima que transformará a sorte e a vida dos homens, prenunciada aos poucos no horizonte; a fatalidade de eventos distantes, o fluxo das tendências nacionais, o grande quadro saliente da causalidade. E tudo isso lançado

sobre uma tábua lisa – tudo isso entrando, natural e suavemente, no tecido da contínua narração inteligente.

Isso toca a diferença entre Fielding e Scott. Na obra do último, verdadeiro ao seu caráter moderno e romântico, nos tornamos repentinamente conscientes do plano de fundo. Fielding, por sua vez, embora tenha reconhecido que o romance era nada mais do que um épico em prosa, escreveu não no espírito do épico, mas do drama. Isto não significa, é claro, dizer que o drama foi de qualquer forma incapaz de uma regeneração similar àquela de que estou falando a respeito do romance. O notório fato contrário é suficiente para defender o leitor contra uma tão má interpretação. Isso quer dizer que Fielding permaneceu ignorante de certas capacidades as quais o romance possui sobre o drama, ou, pelo menos, as negligenciou e não as desenvolveu. Ao fim, ele continuou a ver as coisas como um dramaturgo. O mundo com o qual ele lidou, o mundo que ele percebeu para si, que buscou conceber e colocou frente aos seus leitores foi um mundo de exclusivo interesse humano. Quanto à paisagem, ele se contentava em indicar as orientações de palco, tal como se faz no texto teatral: Tom e Molly se retiram para o bosque. Quanto à nacionalidade e ao sentimento público, é bastante curioso pensar que Tom Jones se situa em 1745, e que o único uso que ele faz da rebelião é lançar uma tropa de soldados no caminho de seu herói. O mais importante, porém, é notar a mudança que foi introduzida na concepção de personagem no começo do movimento romântico e a consequente introdução de uma vasta quantidade de novo material na ficção. Fielding nos conta tanto quanto achou necessário explicar as ações de seus personagens. Ele pensou que cada uma dessas ações poderia ser pontualmente reduzida a alguns simples elementos pessoais, tal como reduzimos a força a uma questão de dinâmica abstrata. As maiores motivações lhe são todas desconhecidas, ele não tinha entendimento do que a configuração da paisagem ou a moda passageira poderia fazer para a história, e portanto, natural e convenientemente, não disse nada sobre elas. Mas o instinto de Scott, o instinto do homem de uma época profundamente diversa, o ensinou de outro modo e, na sua obra, o caráter individual começa a ocupar uma proporção um tanto menor naquela tela em que os exércitos tramam, e grandes colinas se amontoam sobre os ombros de cada um. Os

personagens de Fielding eram sempre grandiosos à plena estatura de uma determinação completamente arbitrária. Já em Scott, começamos a ter uma noção das sutis influências que moderam e qualificam a personalidade de um homem, essa personalidade não mais lançada ao isolamento artificial, mas retomada no lugar que ela ocupa na constituição das coisas.

É essa mudança na maneira de observar os homens e suas ações, primeiramente exibida no romance, que tem renovado e estimulado a história. Pois a arte precede a filosofia e mesmo a ciência. As pessoas notam ali coisas e interesses por si mesmas antes de começarem a debater sobre suas causas ou influências. E assim, a arte antecede o conhecimento: aquelas predileções desconhecidas do artista, aquelas irracionais aceitações e reconhecimentos, reivindicam, para além do mundo que ainda não conhecemos, ainda outro e outro ângulo, e após os fatos serem então trazidos com vivacidade à nossa frente e terem tempo de situar e acomodar a si mesmos em nossas mentes, algum dia será encontrado o homem da ciência que se encarregará da explicação. Scott se interessou por várias coisas pelas quais Fielding não teve nenhum interesse e, por essa razão, e nenhuma outra, as introduziu em seus romances. Se ele tivesse dito qual seria a natureza do movimento que ele tão sutilmente iniciava, teria ficado bastante incrédulo e não pouco escandalizado. Quando ele escreveu o primeiro impulso dessa nova forma de agradar as pessoas na ficção, isso ainda não era aparente. Ainda agora é apenas olhando os romances de Victor Hugo que somos aptos a formar qualquer julgamento apropriado sobre a matéria. Esses livros não apenas descendem de uma geração comum do romance *Waverley*, mas é principalmente neles que deveremos encontrar a tradição revolucionária de Scott levada adiante, que deveremos encontrar o próprio Scott, na medida que observamos sua concepção de prosa ficcional e suas propostas, ultrapassadas em seu próprio espírito, em vez de mansamente seguido. Temos aqui, como dito antes, a continuação de uma tendência literária, separada em definitivo das demais por essa produção. Quando chegamos em Hugo, vemos que o desacordo, que parece leve o bastante e não muito sério entre Scott e Fielding, é de fato um grande golfo de pensamentos e sentimentos como apenas as gerações posteriores podem superar, e é natural que um dos grandes avanços que Hugo fez sobre Scott tenha sido na

autoconsciência. Ambos seguiam a mesma estrada, mas onde um ia cego e descuidado, o outro avançava com toda a deliberação e premeditação. Nunca houve artista mais inconsciente que Scott, e houve poucos mais conscientes do que Hugo. A epígrafe destas páginas mostra como ele entendeu organicamente a natureza de suas mudanças. Ele teve, fundamentando cada um dos seus cinco grandes romances (que pretendemos examinar aqui), dois desígnios deliberados: um artístico, outro conscientemente ético e intelectual. Este é um homem vivendo em um mundo diferente daquele de Scott, que professou com vigor (em uma de suas introduções) não acreditar que romances teriam qualquer influência moral, mas ainda Hugo é demasiado artista para se deixar embarçar por esses dogmas, e a verdade é que o resultado artístico parece, ao menos em grande instância, ter muito pouca relação com a moral, ou diretamente com a ética.

O resultado artístico de um romance, aquilo que permanece na memória por qualquer romance decerto artístico e poderoso, é algo tão complicado e refinado que é difícil nomear, e ainda assim tão simples quanto a natureza. Essas duas proposições podem parecer ser mutuamente excludentes, mas apenas o são em aparência. O fato é que essa arte está trabalhando muito à frente tanto da linguagem como da ciência, percebendo por nós, por todas as formas de sugestões e exageros, efeitos que ainda não nomeamos diretamente; não, que talvez nunca possamos nomear, pela razão de que esses efeitos não entram com amplitude nas necessidades da vida. Apenas nisso está aquela suspeita de vagueza que com frequência está suspensa sobre o propósito do romance: nos é claro o suficiente em ideia, mas não estamos acostumados a considerar nada como claro até conseguirmos pôr em palavras, e a linguagem analítica não foi suficientemente moldada para esse fim. Todos conhecemos essa dificuldade no caso de uma pintura, simples e forte como pode ser a impressão que ela deixa conosco, e é apenas porque a linguagem é o intermédio do romance, que evitamos encarar os dois casos como iguais. Não é que exista qualquer coisa obscura e indefinida na impressão deixada em nós, é apenas que esta é tão definida em sua particularidade que achamos difícil de encaixá-la com adequação nas expressões de nosso discurso filosófico.

Essa é a ideia que fundamenta e brota de um romance; esse algo cuja criação é a função dessa forma de arte; esse valor épico, que primeiro proponho buscar e, tanto quanto puder, lançar algum alívio, neste estudo. Com isso, creio, poderemos ver mais claramente o grande passo que Hugo deu além de seus predecessores, e como, não mais contente em expressar relações entre homens mais ou menos abstratas, se incumbiu da tarefa de compreender, na linguagem do romance, muito da involução de nossas vidas complexas.

Esse valor épico não é encontrado, que fique claro, em qualquer suposto romance. A grande maioria não são obras de arte para além de um significado muito secundário. Quase poder-se-ia contar nos dedos das mãos as obras nas quais uma suprema intenção artística foi de alguma forma superior às outras e com menores objetivos. Elas mesmas, mais ou menos artísticas, em geral acompanham a concepção do romance. O espírito puramente crítico é, em muitos casos, primordial. No presente momento, podemos lembrar apenas um homem, por cujas obras poderiam ser igualmente possíveis de realizar nosso presente projeto, e este é Hawthorne. Há uma unidade, uma inabalável proposta criativa, sobre alguns de seus últimos romances, que os imprime no leitor mais indiferente, e as mesmas restrições e fraquezas de um homem talvez sirva para fortalecer a vívida e singular impressão de seu trabalho. Não há nada do tipo em Hugo: unidade, se a alcança, é de fato aquela fora da multidão, e é o maravilhoso poder de subordinação e síntese assim disposto que nos dá a medida de seu gênio. Nenhum montante de mera discussão e afirmação, como este, pode dar uma justa concepção da grandiosidade desse poder. Este deve ser sentido em seus próprios livros, e tudo o que pode ser feito no presente ensaio é lembrar o leitor dos traços mais gerais de cada um dos cinco grandes romances, de forma apressada e imperfeita, conforme o espaço permite, mais como uma sugestão do que algo mais completo.

O fim moral que o autor tinha diante de si na concepção de *Notre Dame de Paris*² foi (como ele nos disse) “denunciar” a fatalidade externa que paira sobre os homens na forma de tola e inflexível superstição. Para ser

² A obra também foi traduzida para o português com o título *O corcunda de Notre-Dame*.

claro, esse propósito moral parece ter muito pouco a ver com a concepção artística; aliás muito questionavelmente manipulada, enquanto a concepção artística se desenvolve com o mais consumado sucesso. A Velha Paris vive para nós com frescor de vida: já tivemos antes à nossa frente a cidade cortada em três pelos dois braços do rio, a ilha em forma de barco “atracada” pelas cinco pontes em diferentes margens, e as duas torres desiguais de cada lado. Esquecemos toda essa enumeração de lugares, igrejas e conventos que ocupam tantas páginas de admirável descrição, e o leitor descuidado pode se inclinar a concluir a partir disso que essas são páginas desperdiçadas; mas não é o caso: esquecemos, de fato, os detalhes, bem como esquecemos ou não vemos as diferentes camadas de uma pintura completa. Mas o objetivo desejado foi realizado, e carregamos conosco uma sensação do “perfil gótico” da cidade, da “surpreendente floresta de pináculos e torres e campanários”, e um não sei quê de rico, intrincado e pitoresco. E, por toda parte, Notre Dame se eleva sobre Paris com uma altura muito maior do que a de suas torres gêmeas: a Catedral está presente desde a primeira até a última página; o título nos deu a pista, e já no Palácio da Justiça a história começa a se vincular a esse prédio central, personagem após personagem. É um puro efeito de miragem; Notre Dame, na realidade, não domina e se destaca sobre a cidade; e qualquer um que a visite, no espírito dos turistas escoceses em Edimburgo ou no Trossachs, ficaria quase afrontado em encontrar nada mais do que essa igreja velha jogada em uma esquina. É apenas efeito de miragem, como dito; mas é um efeito que permeia e incorpora o livro inteiro com surpreendente consistência e força. E então, Hugo povoou essa cidade gótica e, acima de tudo, essa igreja gótica, com um tipo de homens ainda mais distintamente góticos que seus arredores. Já conhecemos essa geração: nós os vemos aglomerados sobre os desgastados capitéis das colunas, ou esticando-se sobre os líderes da igreja com as bocas de gárgulas abertas. Sobre todos esses, há aquele tipo de irrealidade estranhamente rígida, que se combina ao grotesco, e até mesmo um certo aconchego burguês com contorção passional e horror, que é tão característico da arte gótica. Esmeralda é, de alguma forma, uma exceção; ela e o bode cruzam a história como duas crianças que vagavam em um sonho. O ponto alto do livro é quando esses dois compartilham com os outros dois

personagens principais, Dom Claude Frollo e Quasimodo, o abrigo frio da velha catedral. É ali que tocamos com maior intimidade a ideia artística geradora do romance: não foram todos os quatro retirados de alguma moldura pitoresca, ilustrativa da Bem-aventurança, ou dos Dez Mandamentos, ou dos Sete Pecados Mortais? O que é Quasimodo senão uma gárgula animada? O que é o livro senão a reanimação da arte gótica?

É curioso que neste, o primeiro de seus cinco maiores romances, deveria ter tão pouco daquela extravagância que mais tarde quase identificamos como o estilo do autor. Há muito melodrama, de fato. A cena do *in-pace*, por exemplo, apesar de sua força, tende com muito perigo à competência do romancista barato. Mas, apesar de tudo isso, há pouco de intencionalmente impossível. Ainda assim, mesmo aqui, há tons falsos. Não creio que Quasimodo cavalgou um sino; eu logo deveria imaginar que ele balançou pelo badalo. E, de novo, as duas sentenças seguintes, de um capítulo admirável, com certeza superam aquilo que o coração de qualquer outro homem já imaginou: “Ele sofria tanto que às vezes arrancava punhados de cabelos, para ver se não estavam ficando brancos”. E “seus pensamentos eram tão insuportáveis que ele segurou a cabeça com as duas mãos e tentou arrancá-la dos ombros para esmagá-la na calçada” (vol. II).

Uma outra falha, antes de continuar. A despeito do horror e da miséria que impregnam todas as suas obras posteriores, há nelas muito menos melodrama do que neste, e poucas vezes (eu deveria dizer nunca) têm esse tipo de brutalidade, aquela inútil e insuportável violência de sentimentos, que é a última distinção entre o melodrama e a tragédia verdadeira. Agora, em *Notre Dame*, toda a história da paixão de Esmeralda pelo arqueiro sem valor é desagradável o bastante; mas quando ela trai a si mesma no seu último esconderijo, ela e sua decadente mãe, ao chamar esse sórdido herói que há muito se esqueceu dela – bem, essa é apenas uma dessas coisas que o leitor não se esquecerá, ele não gosta disso, e está certo, a vida é dura o bastante para os pobres mortais sem que ela seja amargurada pela arte.

Procuramos em vão por qualquer defeito similar em *Os miseráveis*. Aqui, por sua vez, há talvez a abordagem mais próxima da restrição literária que Hugo já fez: há aqui o mais maduro e mais simples desenvolvimento de

seus poderes. É a intenção moral desse grande romance que nos desperta um pouco (se isso é possível, pois tais despertares são desagradáveis) para o grande custo dessa sociedade da qual desfrutamos e aproveitamos, ao trabalho e suor daqueles que sustentam o lixo, à civilização na qual nós mesmos somos tão suavemente levados. Todas as pessoas se alegram em fechar os olhos; e isso lhes dá um prazer simplório quando não podem esquecer que nossas leis condenam um milhão de injustiças individuais, para ser genérico: que o pão que comemos, o silêncio da família, e tudo o que enfeita a vida e a faz valer a pena, tem que ser comprada com a morte – com a morte de animais e a morte de homens cansados do trabalho, a morte daqueles criminosos chamados de tiranos e revolucionários, e a morte daqueles revolucionários chamados de criminosos. É para um pouco de tudo isso que Victor Hugo quer abrir os olhos dos homens em *Os miseráveis*; e essa lição moral é trabalhada em perfeita coincidência com o efeito artístico. O peso mortal da civilização àqueles que estão abaixo pesa sensivelmente sobre os nossos ombros conforme lemos. Uma espécie de indignação zombeteira cresce conforme vemos a sociedade rejeitando, várias vezes, os serviços dos mais úteis; fazendo Jean Valjean colher estopa, jogando Galileu na prisão, crucificando Cristo. Há uma assombrosa e horrível sensação de insegurança no livro. O terror que sentimos é do maquinário legal, que podemos ouvir no escuro, dilacerando bem e mal entre suas engrenagens com a cega impassibilidade de todo maquinário, humano ou divino. Esse terror às vezes encarna e salta horivelmente sobre nós; como quando o mendigo agachado olha para cima, e Jean Valjean, sob a luz do lampião, reconhece o rosto do detetive; como quando a lanterna do patrulheiro ilumina de repente a escuridão do esgoto; ou como quando o fugitivo enfim aparece à noite, pela serena margem do rio, e descobre a polícia, esperando impassível pelo vício e satisfeita de tomar a virtude em seu lugar. Todo o livro é cheio de opressão e de preconceito, que é o grande modo de opressão. Temos os preconceitos de M. Gillenormand, os preconceitos de Marius, os preconceitos em revolta que defendem a barricada, e os preconceitos entronizados que a tomam de assalto. E então temos a admirável concepção de Javert, o homem que fez da polícia uma religião, e não sobreviveria ao momento em que aprendeu que

havia outra verdade além daquela das leis; uma melancolia e uma criação muito justa, sobre a qual o leitor fará bem em ponderar.

Com tão sombrio projeto, essa grande obra ainda é cheia de vida, luz e amor. O retrato do bom Bispo é uma das coisas mais agradáveis na literatura moderna. Toda a cena em Montfermeil é cheia do encanto que Hugo sabe tão bem como lançar sobre crianças. Quem pode esquecer a passagem em que Cosette, enviada à noite para buscar água, para em admiração frente ao barracão iluminado, e o mascate atrás “fazia-lhe sentir como o Pai eterno?”. O pathos dos tamancos abandonados deixados com confiança perto da chaminé, na expectativa do Papai Noel que não aparece, nos pega pela garganta. Não há nada em Shakespeare que toque mais o coração. O amor de Cosette e Marius é muito puro e agradável, e não podemos recusar nossa afeição a Gavroche, embora façamos uma reserva mental de nossa profunda descrença em sua existência. Considerando tudo isso, não há livro no mundo que possa se comparar a esse. Há tanta calma e serenidade quanto Hugo já alcançou, as grosserias melodramáticas que desfiguraram *Notre Dame* não estão mais presentes. Há decerto muito do que é dolorosamente improvável; e, de novo, a história em si é um tanto bem construída demais. Ela nos produz o efeito de um quebra-cabeça, e ficamos cada vez mais incrédulos conforme descobrimos que cada personagem se encaixa repetidamente no enredo, e é, como o cubo mágico, aproveitável em seus seis lados. As coisas não são tão bem arranjadas na vida como tudo ali. Algumas das digressões, também, parecem fora de lugar, e só fazem interromper e irritar. Mas quando tudo é dito, o livro permanece concebido e desenvolvido com maestria, cheio de pathos, de verdade e alta eloquência.

Superstição e exigência social tendo sido tratadas nos dois primeiros volumes da série, resta a *Os trabalhadores do mar* mostrar o corpo-a-corpo entre o homem e os elementos, a última forma de força externa que é provocada contra ele. E aqui de novo o efeito artístico e a lição moral são trabalhados juntos, e são, de fato, uno. Gilliat, sozinho no recife com sua tarefa hercúlea, oferece um tipo de indústria humana no meio da vaga “difusão de forças no ilimitado”, e o desenvolvimento visionário de “trabalho desperdiçado” no mar, ventos e nuvens. Nenhum personagem já foi lançado em tão estranho alívio quanto Gilliat. O grande círculo de aves

marinhas que surgem vagando em seu entorno na noite de sua chegada ataca de uma vez o tom de sua preeminência e isolamento. Ele preenche todo o recife com sua labuta infatigável; esse ponto solitário no oceano toca com o clamor de sua bigorna; vemos como ele vem e vai, bruscamente lançado contra a clara paisagem do mar. E o seu isolamento ainda não é comparável ao de Robinson Crusoé, por exemplo. De fato, não há dois livros que, postos lado a lado, sejam mais instrutivos do que *Os trabalhadores do mar* e esse outro, dos velhos tempos, anterior ao aprendizado da arte em ocupar a si mesma com qualquer coisa além da vontade humana. Crusoé era o único centro de interesse no meio de uma natureza completamente morta e irrealizada pelo artista, mas não é isso que sentimos com Gilliat. Sentimos que ele se opõe a uma “aliança obscura de forças” que uma “imensa animosidade” o rodeia. Somos testemunhas do terrível estado de guerra que ele promove com “a inclemência silenciosa dos fenômenos seguindo seus caminhos, e a grande lei geral, implacável e passiva”: “uma conspiração da indiferença das coisas” está contra ele. Não há apenas um interesse sobre o recife, mas dois. Assim que reconhecemos Gilliat como herói, reconhecemos, como implicado por essa indiferença das coisas, essa direção de forças a algum propósito fora daqueles nossos, e ainda outro personagem que quase pode tomar a posição de vilão dentro do romance, e as duas faces se encaram olho por olho e dente por dente, até lutarem epicamente na tempestade, com Gilliat como vencedor. Um vencedor, porém, que ainda deve encontrar o polvo. Não preciso dizer nada da macabra e repulsiva excelência da famosa cena, será suficiente lembrar ao leitor que Gilliat persegue um caranguejo quando é agredido pelo polvo, e que isso, ao seu modo, é o último toque da significação interna do livro. Aqui, de fato, está a verdadeira posição do homem no universo.

Mas em *Os trabalhadores do mar*, com toda a sua força, eloquência, beleza e conveniência às suas principais situações, não podemos dissimular que há algum resquício que não suportará um escrutínio atento. Há algo muito inquietante a respeito da tempestade, sobre seu admirável início. Tenho muitas dúvidas se seria possível evitar o naufrágio do barco em tais circunstâncias, com todo aquele quebra-mar e rochedos. Não entendo a forma como as ondas são mencionadas, e prefiro tomá-la como uma

imprecisão, seguindo em frente. E finalmente, como pode o mar estar tão calmo no dia seguinte? No fim, este grande tornado era apenas a parte de um quadro? E quando esquecemos da prodigiosa força de Gilliat (embora, moderadamente, ele nos lembre de Porthos em *O Visconde de Bragelonne*³ mais do que seria desejável), o que se dirá de seu suicídio, e como vamos condenar em termos adequados aquela avidez, ausente de princípios em busca do efeito, a qual nos dá a corveta desaparecida no horizonte e a cabeça sob a água em um mesmo momento? *Monsieur* Hugo pode dizer que irá, mas sabemos melhor; sabemos muito bem que não o fizeram; algo como o que suscita o espírito desesperado de oposição no leitor de um homem, que dá a ele a ilusão feroz conforme lê. Por fim, já temos aqui algum indício daquelas curiosas séries de tolices inglesas, que nos fazem imaginar se não há prova tipográfica ou amigos criteriosos em toda a França, e às vezes nos afeta com uma inquietação doentia sobre o que podem ser nossas próprias façanhas quando entramos em contato com países e línguas estrangeiras. Aqui devemos encontrar o famoso “primeiro dos quatro”, e muitas palavras inglesas que talvez sejam compreensíveis em Paris. Aqui aprendemos que *laird* na Escócia é o mesmo título que *lord* na Inglaterra. Aqui, também, está um relato do armamento de um soldado das Terras Altas, que recomendamos aos amantes da diversão genuína.

Em *O homem que ri*, foi objetivo de Hugo “denunciar” (conforme diria) o princípio aristocrático, tal como era exibido na Inglaterra; e, este propósito, um tanto mais satírico do que os dois últimos, deve responder pelo muito que é desagradável no livro. A repulsividade do projeto da história, e a maneira pela qual é amarrada com impossibilidades e absurdos, desencoraja o leitor desde o início, e carece de esforço para tomá-la a sério como merece. E ainda quando a julgamos de propósito, será visto que, ainda aqui, a história é admiravelmente adaptada à moral. A ingenuidade construtiva exibida em toda parte é quase mórbida. Nada poderia ser imaginado com mais alegria, com um *reductio ad absurdum* do princípio aristocrático, do que as aventuras de Gwynplaine, o palhaço itinerante, arrebatado de súbito de seu pequeno modo de vida, e instalado sem preparo

³ Terceiro e último volume da saga de D’Artagnan e os três mosqueteiros, de Alexandre Dumas Pai. (N.T.)

como um dos legisladores hereditários de um grande país. É com uma ironia muito amarga que o papel, do qual tudo isso depende, é deixado por anos à mercê do vento e da maré. O que, de novo, pode ser mais agradável na concepção do que aquela voz que o povo ouve de repente na Câmara dos Lordes em solene acusação dos prazeres e privilégios de seus esplêndidos ocupantes? A horrível risada, estampada para sempre “por ordem do rei” no rosto desse estranho porta-voz da democracia, acrescenta ainda outro traço de justiça à cena; a todo momento, a farsa tem sido o argumento da opressão; e, a todo momento, a opressão pode ter feito essa resposta: “Se eu sou vil, não é o seu sistema que me faz assim?”. Essa sinistra risada também permite uma tensão de ternura correndo através da rede dessa história desagradável: o amor da menina cega, Dea, pelo monstro. É quase uma providência benigna que harmoniosamente junta esses dois desafortunados; é uma dessas compensações, uma dessas malícias de um destino implacável, que nos reconcilia com o mal que há no mundo. A atmosfera desse livro é purificada pela presença desse amor patético que de algum modo parece pairar sobre a história, tal como a lua cheia sobre uma tola e efervescente cidade.

Há aqui uma qualidade narrativa mais íntima e particular do que o habitual de Hugo, mas deve ser atribuída, por outro lado, ao livro ser prolixo e até, em alguns momentos, um pouco cansativo. Ursus e seu lobo são companhias agradáveis o bastante; mas o primeiro é de um tipo quase tão abstrato quanto o último. Há um começo, também, de um abuso da conversação convencional, que pode ser bastante perdoável no drama em que é necessária, mas que não se justifica no romance. Finalmente, suponho que se deve dizer uma palavra ou duas sobre os pontos fracos desse não imaculado romance; e sendo assim, o melhor é que se faça logo. A grande família das tolices inglesas, às quais já aludimos ao falar de *Os trabalhadores do mar*, são de um tipo que é realmente indiferente na arte. Se Shakespeare fizer seus navios ancorarem em algum porto da Boêmia, se Hugo imaginar Tom-Jim-Jack como um apelido provável para um marinheiro inglês, ou se tanto Shakespeare quanto Hugo ou Scott, em relação a isso, for culpado de “invenções suficientes para confundir o andamento de toda uma história –

anacronismos o bastante para alterar toda a cronologia”⁴, a vida de suas criações, a verdade artística e precisão de suas obras, não estão tão comprometidas. Mas quando alcançamos uma passagem como o naufrágio do Ourique nesse romance, não podemos fazer nada além de cobrir o rosto com as mãos: o leitor consciente sente um tipo de desgraça na própria leitura. Para tais falsidades artísticas, derivando do que já chamei de avidez sem princípios pelo efeito, nenhuma dose de culpa pode ser exagerada; e, sobretudo, quando o criminoso é um homem como Victor Hugo. Não podemos perdoá-lo por aquilo que podemos deixar passar em um romancista sensacionalista de terceira categoria. Tão pouco quanto ele parece saber do mar e de seus assuntos, deveria saber muito bem que embarcações não afundam da maneira como ele faz com Ourique. Ele deveria saber que tamanha liberdade com o factual era contra as regras do jogo, e incompatível com toda a aparência de sinceridade de concepção ou acabamento.

Cada um desses livros, um após o outro, parte de algum modo do cânone tradicional do romance; mas, tomando-os em separado, um teria receado fazer muito desses desvios, ou encontrar qualquer teoria sobre o que talvez fosse puramente accidental. O surgimento de *Noventa e três* nos coloca fora dessa região de dúvida. Como um médico que hesitou muito em como classificar uma epidemia sanitária, enfim chegamos em um caso tão bem marcado que nossa incerteza se encerra. É um romance construído sobre “um tipo de enigma”, que foi a data marcada antes da França revolucionária, e que é apresentada por Hugo para Tellmarch, Lantenac, Gauvin, e muito mal para Cimourdain, cada qual dando-lhe a própria solução para a questão, clemência ou severidade, conforme o temperamento de seus espíritos. Esse enigma era “Pode uma boa ação ser má? Aquele que poupa o lobo não mata a ovelha?”. Essa questão, como digo, encontra uma resposta após a outra no decorrer do livro, e ainda parece permanecer indecisa no final. E igualmente algo, embora um personagem, ou um conjunto deles, após outro chegar à frente e ocupar a atenção por um momento, nunca identificamos nossos interesses com qualquer desses heróis temporários, nem os lamentamos

⁴ Carta preambular de *Peeveril of the Peak*. (N.A.)

depois de serem retirados. Logo os observamos quase como casos especiais de uma lei geral, o que de fato nos importa é algo que eles apenas implicam e incorporam diante de nós. Sabemos como a história continua através dos séculos, como esse rei ou patriota desaparece de suas páginas com toda a sua geração, e ainda assim não paramos de ler, nem sentimos como se tivéssemos alcançado qualquer conclusão legítima, pois nosso interesse não está nos homens, mas no país que eles amaram ou odiaram, beneficiaram ou prejudicaram. E aqui está: Gauvain e Cimourdain falecem, e os observamos não mais como os exércitos perdidos dos quais encontramos frias estatísticas nos anais militares; o que observamos é o que permanece por trás. É o princípio que coloca esses homens onde eles estão, que os preenche temporariamente com inspiração heroica, e que tem o poder, agora que estão caídos, de inspirar aos outros a mesma coragem. O interesse do romance se centra na França revolucionária: assim como o enredo é uma dificuldade judicial abstrata, o herói é uma força histórica abstrata. E isso é feito, não pelo frio e complicado maquinário da alegoria, como teria sido antes, mas com ousadia, franco realismo, lidando apenas com os objetivos materiais da arte, e tão magistralmente que a mais pálida abstração de pensamento surge à nossa frente, e move nossas esperanças e medos, como se eles fossem os rapazes e moças do romance.

O episódio da mãe e as crianças em *Noventa e três* equivale a qualquer coisa já escrita por Hugo. Há um capítulo no segundo volume, por exemplo, chamado “Peito curado, coração sangrando”, que é cheio do mesmo material da verdadeira tragédia, e nada poderia ser mais prazeroso que as brincadeiras das três crianças na véspera do ataque. A passagem em La Vendée é ótima, e as cenas em Paris têm muito do mesmo amplo mérito. O livro é cheio, como de costume, de declarações férteis e esplêndidas. Mas quando tanto é concedido em modo de prece, chegamos no outro peso da balança, e achamos isso também um pouco pesado. Há aqui uma sobrecarga ainda maior dos diálogos convencionais do que em *O homem que ri*; e muito do que deveria ser dito pelo próprio autor (se devesse ser dito de qualquer modo), ele sem justificativas colocou na boca de um ou outro personagem. Deveríamos gostar de saber o que aconteceu com a maioria da tropa no bosque de La Saudraie durante mais ou menos trinta páginas nas quais a

guarda deixa de lado toda a disciplina e estaca para fofocar sobre uma mulher e algumas crianças. Temos uma desagradável ideia imposta sobre nós em determinado ponto, apesar de toda a incredulidade bem-humorada que podemos convocar em resistência. É possível que *Monsieur Hugo* pense que eles pararam de manobrar a corveta enquanto a arma estava solta? Do capítulo que apenas Lantenac e Halmalho estão no barco, é melhor pouco dizer; é claro, se não houvesse mais nada, eles teriam sido inundados trinta vezes durante o discurso de Lantenac. De novo, após Lantenac desembarcar, temos cenas de acabamento quase inimitável que sugere o epíteto “escultural” por seus contornos claros e incisivos, mas não a cena do alarme, e o alarme infelizmente penetra a passagem inteira, soando sem fim em nossos ouvidos com uma insultante acusação de falsidade. E então, quando chegamos ao lugar onde Lantenac encontra os monarquistas, sob a ideia que ele está indo encontrar os republicanos, parece como se houvesse um engate no mecanismo do palco. Tentei de todas as formas, e não consigo conceber qualquer disposição que faria a cena ser possível do modo como foi narrada.

Então esses, com suas faltas e excelências, são os seus cinco grandes romances.

Romance é uma linguagem na qual muitas pessoas aprendem a falar com uma certa aparência de fluência; mas são poucos que podem dobrá-la para alguma necessidade prática, de quem pode-se dizer que expressam a si nela. Mostrou-se com perfeita clareza no exame acima que Victor Hugo ocupa um lugar alto entre esses poucos. Ele sempre teve um domínio perfeito sobre suas histórias; e vemos que elas são construídas com uma alta observação de algum propósito ulterior, e que cada situação é informada com grandeza e significância moral. De nenhum outro homem se pode dizer o mesmo. Seus romances não podem ser confundidos com “o romance com propósito”, tão familiar ao leitor inglês: este, em geral é o modelo da incompetência; e vemos a moral desajeitadamente forçada em cada brecha e esquina da história, ou jogada superficialmente sobre ela como um tapete sobre um corrimão. A significação moral, em Hugo, pertence à essência do romance, é o princípio ordenador. Se de alguma forma despojarmos *Os miseráveis* e *Os trabalhadores do mar* de suas distintas lições, descobriremos que a história perdeu o seu interesse e o livro está morto.

Tendo assim aprendido a subordinar a sua história a uma ideia, a fazer sua arte falar, passou a ensiná-la a dizer coisas desabituais até então. Se retomarmos os cinco livros dos quais falamos com tanta pressa, ficaremos surpresos da liberdade com que o propósito original da contação de histórias foi posto de lado e ultrapassado. Onde estão agora os dois amantes que desceram a principal bacia hidrográfica de todos os romances de Waverly, e todos os romances que tentaram acompanhar seu despertar? Às vezes eles são sinais quase perdidos antes do solene isolamento do homem contra céu e mar, como em *Os trabalhadores do mar*; às vezes, como em *Os miseráveis*, apenas figuram por um instante, como um belo episódio no épico da opressão; às vezes estão completamente ausentes, como em *Noventa e três*. Não há herói em *Notre Dame*: em *Os miseráveis* é um velho; em *O homem que ri* é um monstro; em *Noventa e três* é a Revolução. Esses elementos que aos poucos começam a se mostrar, como auxiliares, nos romances de Walter Scott, tomaram cada vez mais a tela, até encontrarmos o completo interesse de um dos romances de Hugo centrado no assunto que Fielding teria banido por inteiro dos seus, tomando-o como fora do campo da ficção. Então temos forças elementares ocupando um espaço quase tão grande, desempenhando (por assim dizer) um papel quase tão importante, como o homem, Gilliat, que lhes opõe e os supera. Então encontramos a sorte da nação posta no palco com tanta vivacidade quanto era feito com a sorte de uma donzela ou de um herdeiro perdido; e as forças que opõem e corrompem um princípio detêm a atenção quase com a mesma intensidade que os barões malvados ou os desonestos advogados do passado. Por isso, esses interesses individuais que foram supremos em Fielding, e mesmo em Scott, se destacaram sobre tudo o mais e formaram algo como a espinha da história, aparecendo aqui apenas como um conjunto de interesses entre muitos outros, uma força entre outras, algo a ser tratado como um mundo pleno de coisas igualmente vívidas e importantes. Assim, para Hugo, o homem não é mais um espírito isolado sem antecedentes ou relações, mas um ser envolvido na ação e reação de forças naturais, ele mesmo sendo o centro destas; ou uma unidade em uma multidão, perseguido aqui e ali por terrores epidêmicos e aspirações e, em toda a seriedade, explodido por qualquer ar de doutrina. Este é um longo

caminho pelo qual percorremos: entre tal obra e a de Fielding não há, de fato, um grande golpe de reflexão e sentimento?

A arte, assim concebida, torna perceptível aos homens uma grande porção da vida, precisamente aquela que lhes é mais difícil compreender sem ajuda; e, além de os ajudar a sentir com mais intensidade esses limitados interesses pessoais que se manifestam em todos, os desperta para uma consciência daquelas relações mais gerais que são tão invisíveis para o homem medíocre de temperamento comum. Ela ajuda a manter o homem em seu lugar na natureza e, acima de tudo, lhe ajuda a entender com maior inteligência as responsabilidades de seu lugar na sociedade. E, em toda essa generalização de interesse, nunca perdemos aquelas pequenas humanidades que são o polo oposto da excelência artística; e, enquanto admiramos o intelecto que poderia ver a vida assim ampla, somos tocados com o outro sentimento do coração terno que escorregou o pedaço de ouro para dentro do tamanco de Cosette, que ficou virginalmente perturbada com o tremular de seu vestido no vento primaveril, ou que colocou a garota cega junto da deformidade do homem risonho. Isto, então, é o último elogio que podemos conceder a esses romances. O autor mostrou um poder da justa subordinação até então inigualável; e como, avançando para uma classe de efeitos, não foi desleixado e negligente com os outros, seu trabalho é quase completo, e sua arte, com todas as suas imperfeições, lida com maior compreensão com as matérias da vida do que qualquer um de seus claros e magistrais predecessores.

Esses cinco livros teriam dado grande fama para qualquer escritor, e ainda são uma fachada do esplêndido monumento que Victor Hugo ergueu para seu próprio gênio. Em todo lugar, encontramos um pouco da mesma grandeza e da mesma fraqueza. Em seus poemas e peças, há as mesmas incontáveis insolências que já nos surpreenderam nos romances. Há também a mesma força efervescente, soldando o ferro ardente de sua ideia sob as repetições do martelo de forja; uma ênfase um tanto aparentada da fraqueza; uma força que é um pouco epiléptica. Ele está tão acima de todos os seus contemporâneos, e tão incomparavelmente os excede em riqueza, amplitude, variedade e seriedade moral, que quase sentimos como se ele tivesse uma espécie de direito de cair com mais frequência e com mais peso do que os

outros; mas isso não nos reconcilia em o ver gozar desse privilégio com tanta liberdade. Gostamos de ter, em nossos grandes homens, algo que está fora de questão; gostamos de lhes imputar uma fé implícita, e sempre os ver na plataforma de suas grandezas: isto, lamentamos, não pode se dar com Hugo. Como Heine disse há muito, seu gênio tem algo de deformado, mas deformado como é, o aceitamos contentes. Devemos ter a sabedoria de ver onde seu pé escorrega, mas também devemos ter a justiça de reconhecer nele o maior artista de nossa geração e, de muitas formas, um dos maiores artistas de todos os tempos. Se olharmos, ainda uma vez, para esses cinco romances, vemos manchas que não podemos atribuir a nenhum outro homem entre os famosos. Mas para qual outro homem podemos atribuir tão extensas inovações, tão nova e significativa visão sobre a vida e o homem, tal quantia, se pensarmos apenas em quantidade, de um semelhante desempenho consumado?