MARIA DO NASCIMENTO OLIVEIRA CARNEIRO

A SUBJECTIVIDADE CONFLITUOSA NA OBRA ROMANESCA DE VICTOR HUGO

(TÉCNICAS DE REPRESENTAÇÃO)

Dissertação de Doutoramento em Línguas e Literaturas Modernas (Literatura Francesa) apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

PORTO
1988

MARIA DO NASCIMENTO OLIVEIRA CARNEIRO

A SUBJECTIVIDADE CONFLITUOSA NA OBRA ROMANESCA DE VICTOR HUGO

(TÉCNICAS DE REPRESENTAÇÃO)

Dissertação de doutoramento em Línguas e Literaturas Modernas (Literatura Francesa) apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

PORTO

1988

Ao Francisco

À Anabela

Aos meus pais

PREFÁCIO

A aura de Victor Hugo foi crescendo e tomando um lugar cada vez mais proeminente no Portugal oitocentista. Já patente nos alvores do nosso primeiro Romantismo, o prestígio e o perfil combativo deste cantor visionário geram um culto comovente entre os homens da década de 60, conquistados entusiasticamente pelo filantropismo humanitário e pelo ânimo apocalíptico do grande poeta e do grande proscrito.

Mas é também verdade que sob a irresistível erosão do tempo, e mais precisamente com o caminhar da literatura para novas tendências estético-literárias que então se foram abrindo - como o Realismo e o Simbolismo -, os sinais da decadência desse culto foram ganhando corpo no fim do século. Hoje o nome de Victor Hugo ecoa ainda como um referente entronizado mas reduzido, não raro, ao estrangulamento de signo convencional, resultado, afinal, de uma atitude de relativo distanciamento. Mantido na ordem estática do culto e do mito, o nome do poeta transporta em si ambíguos entendimentos ou, repetindo as justas palavras de Pierre Albouy: "On ne l'aborde jamais sans épouvante, mais non plus sans ironie.

Avec gêne et sans gêne. C'est le poète-océan, et c'est le père Hugo. On le connaît mal, et tout le monde le connaît"(1).

Foi necessário que cem anos sobre a sua morte tivessem decorrido para que entre nós, de novo, o homem e a obra construída perdessem os seus perfis de meras fachadas míticas para se dar um largo passo no sentido da avaliação e do apuramento das responsabilidades deste autor no devir cultural português. E aqui não podemos esquecer a louvável iniciativa do colóquio organizado pelo Prof. Doutor Ferreira de Brito que, no contexto e na dinâmica da Faculdade de Letras do Porto, procurou - com o acume posto na teoria da recepção - que se pusesse em relevo o culto dessa figura no público português do século passado.

Das pistas múltiplas que o vasto e alargado *corpus* da obra hugoliana nos poderia suscitar é, antes de mais, na problemática da representação da vivência interior, na sua faceta conflituosa (âmbito que reputamos relevante e até hoje descurado pela investigação), e adentro do espaço da sua ficção romanesca que centraremos a nossa pesquisa.

Em França, desde há algumas décadas e no quadro das várias perspectivas abertas pelas correntes da moderna metodologia, vai-se assistindo a uma renovação dos estudos hugolianos.

Em sintonia com esta dinâmica evolutiva e no desejo de questionar a obra deste grande e multifacetado vulto literário, propusemo-

---

(1) Pierre Albouy, "Victor Hugo, toute-puissance et humilité du poète", in Europe, Fév-Mars 1952 (nº spécial, Victor Hugo), p. 87.

nos, pois, entrar nesta área ou nesta temática instrumentadas pelas lições recentemente facultadas pela narratologia.

Assim sendo, daremos prioridade às técnicas de representação da subjectividade conflituosa que lacera a consciência das personagens da ficção hugoliana tendo presente, desde já, que o monólogo é apenas um dos processos que atestam os desacordos e os frémitos da vibração emocional do sujeito. Efectivamente, a dicotomia interior e o desalinho psíquico que a obra evoca podem nem sempre consistir num discurso (mental e sem ouvintes) explicitamente atribuível à personagem. Esta é apenas uma modalidade específica de transmissão dos desacordos de um espírito consigo próprio, pois existem outras formas de representar, no texto narrativo, e segundo formas variavelmente miméticas, o discurso ou os pensamentos solitários dos protagonistas.

Mas a distinção tipológica das diferentes técnicas discursivas implica estabelecer e recorrer às possibilidades abertas pelas definições e teorização genettiana de "Modo" e de "Voz". Revestir-se-á, assim, de particular importância a determinação da instância detentora da perspectiva narrativa e, obviamente, a caracterização da instância responsável pela narração que com o seu peso e o seu impacto no enunciado poderá operar uma série de conversões.

Convém, entretanto, não se entender o que ficou dito, como o privilégio ou a prioridade do discurso sobre a história, do plano da expressão sobre o do conteúdo, já que consideramos como necessários e correlatos os elos que unem a forma ao sentido, o significante ao significado. Precisamente, Henri Meschonnic afirma com clareza essa concepção

orgânica da arte hugoliana ao escrever que "Ne voir que la technique narrative conduirait à n'y rien comprendre"(1).

Mas a comodidade aparente destes instrumentos metodológicos esconde mal as dificuldades insuspeitáveis que se colocam ao investigador que aborda a obra de um escritor da têmpera de Hugo, por força (entre outros aspectos) do carácter pluridiscursivo da enunciação narrativa, da mudança de nível discursivo nem sempre convenientemente assinalada, da inscrição desenvolta do narrador no texto da personagem e até do frequente e audacioso alheamento dos consabidos ingredientes da verosimilhança.

Duas etapas principais constituem o nosso estudo. A primeira fundamenta as premissas metodológicas em que nos apoiamos. A que se lhe segue procura analisar as características específicas de que se reveste a conflituosidade na ficção romanesca deste autor, sua forma de representação narrativa e engenho na mutação e fluidez dos processos postos em prática, transportando porventura consigo a seiva nova de uma revolução na arte da observação e da análise das tonalidades do sentimento.

Não podemos, entretanto, no limiar deste trabalho, deixar de prestar um público testemunho de intenso reconhecimento e gratidão à nossa orientadora, senhora Prof. Doutora Ofélia Paiva Monteiro, não só pela sua constante disponibilidade, generosa atenção e ajuda inestimável, mas também pela dinamizadora exigência com que soube nortear a nossa

---

(1) Henri Meschonnic, Pour la Poétique, IV, Ecrire Hugo, Paris, Gallimard, 1977, p. 73.

investigação. Ao longo de vários e ininterruptos anos de efectivo convívio e em que as dificuldades inerentes a um trabalho desta natureza se iam avolumando, a sua competência e o seu sereno mas empenhado zelo removeram muitos embaraços e representam hoje, para nós, muita generosidade e enriquecimento.

Exprimimos também um agradecimento muito especial ao senhor Prof. Doutor A. Ferreira de Brito pelos proveitosos esclarecimentos, pelas sugestões amigas e encorajamentos constantes incitando-nos a prosseguir na composição do texto.

Mas a história deste trabalho está também estreitamente ligada à formação e ao apoio que durante longos anos em França recebemos de um mestre e devotado estudioso dos assuntos hugolianos: o senhor Prof. René Journet, da "Université de Paris III". A sua permanente orientação e o seu alto saber ajudaram-nos a dar corpo a este projecto, na demonstração efectiva de um empenhamento, que se iniciou no passado e se prolonga no presente, para além do tempo e das fronteiras.

Uma palavra de gratidão para os senhores Prof. Doutores José Adriano Moreira de Freitas de Carvalho e José Alves Osório pela gentileza com que nos atenderam e esclareceram dificuldades.

Uma referência especial ainda para a senhora Prof. Doutora Isabel Piras de Lima pela amizade com que nos forneceu indicações bibliográficas e pelo interesse revelado no andamento da nossa investigação.

Para o bom amigo, Dr. Eusébio Lopes, vai também a nossa gratidão pela ajuda na tarefa ingrata da leitura deste trabalho.

Ao Instituto Nacional de Investigação Científica devemos o nosso reconhecimento pela concessão de subsídios que nos permitiram trabalhar em Paris.

A nossa última dívida de gratidão, mas não a menos profunda, vai para os nossos pais e para o apoio sempre constante do Francisco, cuja formação de carácter psicológico e psicanalítico determinou, talvez de um modo inconsciente, o privilégio dado nesta investigação à captação dos conflitos e dos estados de alma muito próximos das perturbações e das obsessões de que se ocupa a psicopatologia.

Mas foi a juvenil presença da Anabela que constituiu sempre o estímulo mais motivador deste trabalho.

ESCLARECIMENTOS PRÉVIOS

Das várias edições, ditas completas, da obra de Victor Hugo, remetemos quase sistematicamente o leitor para a publicação mais recente, em 15 vol., coordenada e dirigida por Jacques Seebacher (Paris, Bouquins, 1985 -) e que ao longo do texto designámos por O.C..

Mas frequentemente privilegiamos, como campo de referências indispensáveis, duas outras edições:

- *Oeuvres complètes de Victor Hugo*, Ollendorf, depois Albin Michel, 45 vol., (1901-1953) Edição dita da "Imprimerie Nationale" e que abreviamos sob a designação corrente de *I.N.*.

- *Oeuvres complètes*, édition chronologique, da responsabilidade de Jean Massin, Paris, Club Français du Livre, 18 vol., (1967-1971), e que referimos por O.C., éd. du Club Français du Livre.

Outras abreviaturas

1- Da obra de Victor Hugo

Les Cont. - *Les Contemplations*

L'H.Q. Rit. - *L'Homme qui Rit*

Les Mis. - *Les Misérables*

M. - *Manuscrit*

N.D. de Paris - *Notre-Dame de Paris*

Q.T. - *Quatrevingt-treize*

2 - Correntes

fº - folio

n.a.f. - nouvelles acquisitions françaises (de la Bibliothèque Nationale de Paris).

vº - verso

I PARTE

INTRODUÇÃO

I - A SUBJECTIVIDADE CONFLITUOSA E SUA MANIFESTAÇÃO

1.1 - O CONCEITO E O ÂMBITO

Por entre a multiplicidade de questionações e de opções de investigação que a obra textual de um gigante da literatura, como Victor Hugo, nos poderia sugerir, decidimos centrar a nossa pesquisa nos complexos problemas suscitados pela representação dos conflitos psicológicos das suas personagens no texto de ficção. Não deixa, de facto, de ser sintomático o aparecimento reiterado, em certas zonas da sua produção artística, de artifícios literários que se comprazem em incursões no campo muito peculiar da interioridade das personagens, perscrutando a larga paisagem dos seus universos psicológicos e denunciando as vivências atribuladas, dúvidas, angústias e crises que aí se formam.

A selecção do *corpus* aqui privilegiada assenta, pois, numa problemática de contornos muito específicos, visto conduzir-nos ao seio de um conflito interiormente vivido pelo sujeito de ficção.

Assim, não pretendemos equacionar todas as formas que retratam os interiores das personagens ou reproduzem os seus estados

psíquicos, que eles se sucedam de um modo ordenado ou caótico, mas, antes, nortear o nosso trabalho pela posição peculiar assumida pelo sujeito em confronto ou em polémica consigo próprio, lutando para organizar factos e sentimentos, procurando, em suma, resolver um problema com carácter urgente e inadiável. Trata-se de passagens ou fragmentos textuais que têm a ver com um processo de deliberação (*deliberare* - pesar, ponderar) e que representam momentos de hesitação ou de indecisão durante os quais o espírito toma consciência dos aspectos da questão e encara as alternativas que se apresentam e as consequências prováveis do acto. A personagem pondera os acidentes em que se encontra envolvida, examina o valor dos elementos, razões ou móbeis que a podem levar a actuar no futuro. O processo é susceptível de desembocar na decisão ou resolução que põe cobro à crise, encerrando a deliberação graças à escolha de uma das alternativas em presença.

É, por conseguinte, dentro do espírito vivo e peculiar de um acto dialéctico(1), na contraposição de juízos e de decisões de sinal contrário, numa visão dual ou até plural dos acontecimentos, que se vai centrar a nossa análise. Debruçando-se obsessivamente sobre a sua problemática, questionando-se acerca do seu devir, a personagem vislumbra distintos rumos a seguir, estalando, então, uma polémica interior(2) e uma crise de cariz dramático que se renovam continuamente e circulam na sua consciência, solicitadas por binómios inteiramente opostos. Transitando

---

(1) ""Dialectique" signifie, dès l'origine grecque et jusqu'à nos jours, l'opposition à l'intérieur du discours, opposition en forme de contradiction mouvementée quand s'affrontent les thèses adverses, dans le va-et-vient dialogal de toute pensée qui se cherche" (Claude Bruaire, La dialectique, Paris, P.U.F., (coll. "Que sais-je?"), 1985, p.123).

(2) Pierre Moreau caracteriza perfeitamente esta problemática na seguinte afirmação: "c'est le moment où l'âme ébranlée se dédouble, trouve en elle-même l'adversaire à qui s'en prendre et avec qui discuter" (Pierre Moreau, Racine, l'homme et l'oeuvre, Paris, Boivin Hatier, 1943, p.92).

mentalmente de uma para outra decisão, tomando opções diametralmente opostas, o protagonista fica-se e fixa-se num movimento prolongado de indecisão. Num contínuo vaivém, regular e quase cíclico, mas de natureza antitética, a personagem ergue à volta da sua posição atormentada um clima de orgulhoso isolamento, enfrentando sózinha a sua "descida aos infernos" numa paciente procura de reencontro com a harmonia. Repassando imagens e valores, esboçando planos e projectos ao sabor das suas facetas imaginativas e temperamentais, o herói condena-se a uma certa impotência no plano da acção e da actuação ao nível da *história* . O processo da vivência interior, de cariz conflituoso, oscilando ao ritmo do querer e do sentir do sujeito e do seu posicionamento em face das alternativas que a mente lhe apresenta para sair da crise, avança marcado por uma tensão viva e emocional, adquirindo, assim, significativas propriedades de variação e um dinamismo que lhe confere requisitos originais.

Enjeitando as volatilizações indecisas do pensamento, as infinitas variações da fantasia ou da quimera mental, as imagens em desalinho e os embriões de preocupações triviais com que se compraz a experiência romanesca nos nossos dias, o fenómeno da subjectividade conflituosa erige ao primeiro plano a problematização psicológica, o brutal e dramático relacionamento do sujeito com as forças que o transcendem, com

um destino que ele sente implacável e ao qual a tragédia clássica(1) dedicou particular atenção.

A insistência com que aludimos à vida psicológica das personagens, à essência de um fenómeno que se obstina em localizar-se na esfera subjectiva e no âmbito de uma consciência em estado de crise, poderá levar a deduzir que nos iremos fixar indiscutivelmente dentro dos limites de um texto em *monólogo interior* (2). Porém, se efectivamente o nosso *corpus* obedece, na sua maior proporção, ao diagnóstico de um discurso íntimo e ao artifício que constitui a sua reprodução ou retransmissão, orientando-nos, desta forma, para uma estratégia de abordagem que passe prioritariamente pelo estudo detalhado das várias modalidades ou situações de relato postas em prática para nos abrirem caminho até à interioridade do *eu* que pensa, também não podemos obliterar, sob pena de ignorarmos uma dimensão significante do processo da representação da subjectividade conflituosa, que a sua expressão não se

---

(1) Voltaire confessaria a sua admiração por este jogo ou combate psíquico representado num monólogo. Segundo ele, o espectador só poderia aceitar a carga de inverosimilhança que todo o processo traz consigo quando na personagem "ses passions, ses vertus, ses malheurs, ses faiblesses, font dans l'âme un combat si noble, si attachant, si animé que vous lui pardonnez de parler trop longtemps à soi-même" (Voltaire, Commentaires sur Corneille, t. 1, Paris, Barbier, 1764, p. 239).Também Jacques Schérer pugnaria pela defesa do processo, assente na dialéctica, ao declarar que o monólogo adquire aí cambiantes mais interessantes "et sa forme commence à se différencier lorsqu'il exprime un conflit entre deux ou plusiers sentiments" (Jacques Schérer, La dramaturgie classique en France, Paris, Nizet, 1950, p. 248).

(2) *Monólogo interior* parece ser um termo operacionalmente orientado nos nossos dias, pois vem frequentemente associado ao recorte fluído e vago, à teia de relações associativas em voga no chamado "romance da corrente de consciência" e muito particularmente ao ritmo e à desconexão que Joyce imprimiu às suas composições literárias. Note-se, porém, que tomamos aqui, neste contexto, o conceito de monólogo interior de um ponto de vista mais genérico, ou seja, a adopção em determinadas zonas textuais de recursos técnicos susceptíveis de veicularem o substrato psíquico das personagens que povoam o universo da ficção, ora permitindo que o herói assuma as suas vivências, ora delegando essa função num intérprete.

esgota ao nível do "fluxo verbal" interior, quer a operação seja conduzida pelo modo de narração directa, quer pela indirecta.

Com efeito, o conflito, vivido interiormente pela personagem, pode aflorar por outros processos e, nomeadamente, definir-se pela via da exteriorização, insinuando-se e desenvolvendo-se para além dos horizontes formais e dos clássicos mecanismos discursivos pelos quais se revela uma psicologia eivada de contradições e de dúvidas. No processo ou manifestação da interioridade podem intervir, assim, "d'autres composants psychiques *other mind stuff,* que le langage. Ces "composants" ne sauraient se prêter à la composition directe ou indirecte, ils ne peuvent que faire l'objet d'un *récit* "(1). Sobre estas práticas ou formas peculiares capazes de sustentarem a formulação da vida psicológica das personagens, Geneviève Idt é talvez mais explícita ao escrever que "la pensée n'est pas seulement verbale; il y a des pensées silencieuses, qui se manifestent par des actes ou des images; c'est pourquoi le texte décrit des répresentations mais aussi des actes. A côté du courant de conscience, ou trouve des fragments narratifs qui résument des actions"(2) .

Deste modo, uma leitura que pretenda deter-se na análise das situações de conflito na obra de Victor Hugo, deverá conferir o devido relevo à utilização dos discursos (directo, indirecto ou semi-directo), sem esquecer também o peso relativamente significativo do seu aspecto exteriorizável, tendo em atenção os actos inteligíveis e observáveis das personagens, espelhos onde vêm reflectir-se as realidades que escapam ao olhar e, portanto, meios de acesso indirecto à problemática e à posição

---

(1) Dorrit Cohn, La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman, Paris, Seuil, 1981, p. 25, (título original: Transparent Minds, traduit de l'anglais par Alain Bony).

(2) Geneviève Idt, Le Mur de Jean-Paul Sartre, techniques et contexte d'une provocation, Paris, Larousse, (coll. "Thèmes et textes"), 1972, p. 74.

psíquica das criaturas imaginadas. O drama íntimo virá representado numa sequência de eventos de tipo cénico, onde o gesto jamais é gratuito. Por detrás de um rosto, de um olhar e de um comportamento adivinham-se tensões antagónicas(1) e perscrutam-se as ramificações de um drama que transborda para o exterior. A divisão do sujeito é, desta forma exibida, mostrada e transcodificada em actos e movimentos, e muito embora tenha perdido a efectiva dinâmica de um acto monológico, através da simplicidade das suas linhas, atingir-se-à a interioridade da personagem. Aqui, intervirá, como eficaz veículo de informação, um mediador capaz de enquadrar figuras e actos, de descrever atitudes ao seu alcance, de atentar nas actividades das suas criaturas especialmente naquelas que, pelo seu carácter sintomático, constituem uma espécie de linguagem do inconsciente e que atestam o envolvimento do sujeito num drama existencial, ao anunciarem e projectarem a sua dialéctica interna. De facto, dificilmente uma personagem absorvida por um problema poderia simultaneamente viver o processo, instituir-se como sujeito na enunciação, e descrever com objectividade para o leitor os típicos indícios da sua configuração física. Dorrit Cohn lembra que "an internal monologue that related a character's

(1) Suspeitando de uma certa incapacidade da introspecção, Merleau Ponty, numa atitude toda ela excessivamente tributária da rigidez objectiva, declara que "Cólera, vergonha, ódio, amor, não são fenómenos psíquicos ocultos no mais profundo da consciência do próximo, são tipos de comportamento e estilos de conduta visíveis pelo lado de fora. Estão naquele rosto ou naqueles gestos, e não ocultos atrás deles" (cit. por Vítor Manuel de Aguiar e Silva, Teoria da literatura, 7ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1986, p. 775).

action as he performed them would be unrealistic and almost ridiculous"(1)

.

Assim, o que importa vincar, neste momento, de modo especial, é que a instituição do conflito implica necessariamente que observemos, concomitantemente, o seu duplo funcionamento, isto é, e à luz das reflexões *genettianas*, a sua vertente de "narrativa de palavras ou pensamentos"(2) - reproduzidos no texto graças às diferentes modalidades de discurso que enunciam o que vai na alma ou na consciência das personagens -, mas também o seu perfil de "relato de acontecimentos", muito embora, como já deixámos antever, o primeiro aspecto, pela sua representatividade e relevância, disfrute neste espaço de pesquisa de um maior investimento e realce.

---

(1) Dorrit Cohn, "Narrated Monologue: Definition of a fictional style", in Comparative Literature, (University of Oregon), Volume XVIII, number 2, 1966, pp.98-99.

Frida Weissman nota que "c'est sans doute pour cette raison que Joyce, styliste fort avisé, chaque fois qu'il veut transcrire le comportement de son personnage-narrateur, renonce au monologue intérieur et prend ses distances avec des phrases d'auteur omniscient" (Frida Weissman "Le Monologue intérieur à la première, à la seconde ou à la troisième personne", in Travaux de Linguistique et de littérature, Paris, Klincksieck, volume XIV, 2, 1976, p. 293).

(2) No seu importante ensaio sobre o discurso da narrativa, Gérard Genette distingue dois tipos de narrativa, a "dos acontecimentos" e a "das palavras". A característica mais saliente da primeira consiste na transcrição do não verbal em verbal, lembrando o crítico que a mimese será sempre uma ilusão. No que diz respeito à "narração de palavras" (pronunciadas ou interiores), Genette recorda a sua feição imitativa (Gérard Genette, Figures III, Paris, Seuil, 1972, pp.186-206).

1.2 - VICTOR HUGO E A ESTÉTICA DO CONTRASTE

Época de crise, de desagregação e de renovação estético-literária, o século XIX dará a primazia ao sentimento, aos direitos do coração, aos sonhos irrealizáveis do homem. A literatura começa a devassar os segredos da interioridade, disseca os recantos mais íntimos da alma, torna-se confessionalista, ergue altiva um *eu* em busca do infinito.

Às tonalidades solitárias desse reino da privacidade, a inspiração romântica alia geralmente o desespero, a angústia e a agitação sombria, fruto de uma insatisfação exacerbada que busca incessantemente o absoluto. A literatura enche-se, pois, dos tons lamartinianos das Méditations, das vividas revoltas hugolianas, dos sabores solitários e tristes de René.

Desviando o olhar do mundo exterior, perecível e frágil, o romântico desce dentro de si próprio perseguindo com ardente desespero um ideal inatingível e o segredo perdido ou irresolúvel do destino.

Melancolicamente ele "ressent toujours au dedans de lui-même quelque chose d'imparfait qui ne s'achèvera pas"(1).

Partilhados entre *l'ange* e *la bête*, conflito grandioso que se expande romanescamente nas figuras de Satã e de Caim, solicitados pela inconstância e pelos apelos contraditórios da sua perene insatisfação, os românticos vertem essas tonalidades ilógicas para a arte nova que compõem e que alimentam de polaridades ou de tensões contínuas.

Não nos parece ser, pois, exactamente obra do acaso, nem projecto incoerente e esvaziado de sentido, a adopção reiterada em certos textos hugolianos de conjuntos sequenciais ou de centros nevrálgicos empenhados na revelação de conflitos psíquicos, alimentados por tensões ideológicas e emotivas, polarmente opostas, e que vão obrigar à descida das personagens sobre si próprias. O processo e sua realização devem ser, quanto a nós, devidamente enquadrados e compreendidos à luz de um todo complexo, da nova visão europeia, da nova temática e da nova sensibilidade que acabamos sucintamente de focar. Foram estes factores que decisivamente contribuiram para alicerçar os princípios programáticos do escritor, o seu sistema ideológico e filosófico, a sua concepção da existência ou o funcionamento do seu universo. Porém, o realce e a valorização concedidos à problemática da conflituosidade, a um esquema assente em movimentos, ideias e afectos polarmente opostos, ao paradigma de uma luta interna travada pelo sujeito a fim de reencontrar o equilíbrio e dominar as forças psíquicas que incessantemente se opõem emerge igualmente como um prolongamento e um encontro com a experiência vivida e interiorizada pelo próprio artista. Perante o mundo que o rodeia, o olhar que ele lança

---

(1) Citado por Pierre Martino, L'époque romantique en France, 6ª éd., Paris, Hatier, 1944, p. 15.

sobre coisas e factos é fruto da sua particular concepção do homem e da sua filosofia do universo(1).

A tendência que o autor revela para elaborar uma estética do contraste onde fusionam elementos díspares e antagónicos, numa unidade indissoluvelmente criadora, está, assim, sem dúvida alguma, arreigada ao âmago da sua própria personalidade. Quer isto dizer que neste momento o que mais nos interessa aprofundar são as ligações que unem ideologia e situação literária, fomentar uma efectiva aproximação do fenómeno da subjectividade - actualizada pela concretização do texto - e as directrizes ou específicas concepções em que basicamente assentam a filosofia e o pensamento hugolianos.

Assim, condicionado quer pelo impacto ou pressão sociológico-cultural quer pelo seu evidente maniqueísmo, Hugo é particularmente atraído por visões carregadas de inequívoca dualidade, pelo desdobramento simultâneo do real, pelas construções em inversão e em alternância. Mas, por outro lado, dada a faculdade soberana que ele afirma possuir de "voir les deux côtés des choses"(2) ou as suas particulares potencialidades de *voyance*, através das quais o poeta se põe à escuta ou visiona, num clima de perene inquietude, as facetas inatingíveis do universo e do destino do homem, a feição monológica e a sedução pelo fenómeno da interioridade reflectem precisamente a incessante preocupação do escritor em evadir-se da crueza da realidade. Caminhando

---

(1) Repare-se que tal facto não inviabiliza também a hipótese de influências de outros modelos. Pensamos especialmente na dramaturgia de Racine e de Corneille, este último explicitamente admirado pelo poeta. Ambos valorizam no seu teatro situações de teor semelhante e que põem a descoberto a polémica interior que vive nas personagens.

(2) William Shakespeare, II, I, 3, O.C., Critique, p. 345. Todas as vezes que citamos, ao longo deste trabalho, obras de Victor Hugo, omitimos no início das notas o seu nome.

ao encontro da contemplação, Victor Hugo virar-se-á para o espectáculo(1) subterrâneo do *eu*, afrontando na luta as suas pulsões, e procurará modelar o invisível ou dizer o indizível.

De facto, desde muito cedo, o demónio tentador da antítese, a criação de formas e modelos antinómicos e a contraposição aberta dos contrastes apoderam-se do génio e da criação literária de Victor Hugo. Em notas, reflexões e sobretudo no seu espaço de ficção(2), ainda antes mesmo da elaboração do célebre Préface de Cromwell, que sistematiza as linhas de reflexão e de consolidação do sistema estratégico do contraste, o escritor vai desdobrando em variações sucessivas a mesma ideia e hipervalorizando a sua importância. Mas será o citado prefácio que, em 1827, dará amplitude e vigor à sua teorização dos contrários. Aí o seu credo na perfeição das formas assente na disposição dos elementos em polos antitéticos, no culto universal das linhas em constante inversão, na antítese, como princípio organizador e estruturador da criação, recebe numa singular valoração. Nele se afirma, nomeadamente, que:

> "tout dans la création n'est pas humainement *beau*, que le laid y existe à côté du beau, le difforme

(1) A palavra "espectáculo" aparece com uma certa frequência sempre que o narrador pretende materializar a visão interior e o cenário da consciência das suas personagens. Em Les Misérables afirma-se: "Il y a un spectacle plus grand que la mer, c'est le ciel, il y a un spectacle plus grand que le ciel, c'est l'intérieur de l'âme" (I, VII, 3, O. C., Roman II, p. 175).

(2) Pensemos, em especial, em Bug-Jargal que foi publicado em 1826, em livro, muito embora a sua criação date de 1818 e tenha saído em episódios, em 1820, no Conservateur Littéraire. Já então Halibrah, pela sua disformidade física e moral, se contrapunha irremediavelmente à bondade e à generosidade de Bug Jargal.

près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière"(1).

Esta estética do contraste conduzirá inevitavelmente o poeta a elaborar também uma filosofia do *homo duplex* e à convicção que "l'homme a, comme le globe, deux pôles"(2), uma vez que ele é:

"le point d'intersection, l'anneau commum des deux chaînes d'êtres qui embrassent la création de la série des êtres matériels et de la série des êtres incorporels"(3).

No plano da criação literária, Hugo vai expressar esta permanente tensão, baseada no equilíbrio precário da natureza dual do homem, através dos mais variados modos e âmbitos.

No tocante à modelação das personagens, criará figuras em permanente oposição, umas de essência angélica, outras de essência bestial, ou, interpenetrando-as e sintetizando-as numa forma híbrida e polifacetada. Dentro deste molde plástico e estético nascerá Claude Frollo, condenado a viver, pela sua condição de sacerdote, na encruzilhada do espírito e da matéria.

Gwynplaine será simultaneamente monstro e anjo, partilhado entre dois instintos, "l'un idéal l'autre le sexe"(4). Do mesmo modo, Jean Valjean rastejará como Satã e elevar-se-á como um Cristo

---

(1) Préface de Cromwell, O. C., Critique, p. 9.
(2) L'H. Q. Rit, II, VII, 4, O. C., Roman III, p. 700.
(3) Préface de Cromwell, O. C., Critique, p. 7.
(4) L'H. Q. Rit, II, III, 8, O. C., Roman III, p.594.

Crucificado. Triboulet, no drama Le Roi s'amuse, combina a paternidade santificante e a monstruosidade física. Noutros casos, o romancista obtém um efeito paralelo de dissonância, acasalando as suas personagens por contrastes simples ou duplos: Dea opor-se-á a Josiane, Gauvain a Cimourdain e estes dois a Lantenac.

A nível formal, movido igualmente pela dupla direcção do seu espírito, vai transbordar no estilo toda uma retórica do contraste, da qual Hugo usou e abusou para satisfação dos seus inimigos(1). A antítese, o paralelismo contrastivo e o oxímoro aparecerão como os instrumentos predilectos da sua visão bifocal e da sua estética da duplicação(2).

Outra manifestação flagrante do jogo das oposições aflora também a nível da representação espacial. Antes mesmo que Flaubert instale em Salammbô algumas cenas de *vues plongeantes* e de *vues ascendantes*,(3) já Hugo combinava em Notre-Dame de Paris o olhar que mergulha e desce, numa visão panorâmica, das torres da catedral para a

---

(1) René Doumic observa: "ce qu'il y a d'essentiel dans l'art de Victor Hugo, c'est la rhétorique. Le poète a usé - et souvent abusé - de tous les procédés: énumération, antithèse, etc." (cit. por Roger Fayolle, "Hugo dans les manuels scolaires", in Europe, Paris, nº 671, Mars 1985, p. 200).

(2) Charles Baudouin reserva no seu livro dedicado aos complexos e nevroses hugolianas todo um capítulo à antítese, indo ao ponto de inventariar e fixar esquematicamente alguns procedimentos mais usuais (Charles Baudouin, Psychanalyse de Victor Hugo, Paris, Armand Colin, 1972, chapitre 9, pp. 240-270).

Sobre este aspecto da arte hugoliana, Victor Brombert escreve: "Les figures antinomiques - les antithèses, les oxymorons - s'affirment comme des imitations figurales de l'"universelle antithèse" de l'"ubiquité de l'antinomie": *Totus in antithesi* " (Victor Brombert, Victor Hugo et le roman visionnaire, Paris, P. U. F., 1985, p. 295).

(3) Jean Rousset, "Positions, distances, perspectives, dans "Salammbô"", in Poétique 6, 1971, p.147.

verticalidade do espaço medieval de Paris, com a visão que sobe da raíz da catedral até ao topo(1).

Esta teimosa vontade em reger-se pelo contraste leva-lo-á à multiplicação das imagens em ritmo binário, a dar um perfil ondulante(2) ao pensamento das suas criaturas, a recorrer ao ritmo cadenciado do *va-et-vient*, a opor profundidades a espaços etéreos e, até, como veremos, em certos casos, a permitir que o *eu* defronte o seu próprio duplo.

De facto, tal como o mundo que nos envolve, também o substrato anímico das suas criaturas conhece a experiência da polarização, o paradoxo dos contrários e a divisão. Se, como o autor declara, "l'homme est un microcosme"(3), o seu espaço interior é miniatura ou imagem em abismo do mundo que nos envolve e onde:

> "...Ténèbres et rayons
> Affirment à la fois"(4).

A forte inclinação de Victor Hugo para, como assinala Akio Ogata, "aller de l'extérieur à l'intérieur, de la surface à la profondeur, de

---

(1) Ver fundamentalmente o capítulo que possui o elucidativo título de Paris à vol d'oiseau (N.D. de Paris, III, II) e também Un maladroit ami (Id., X, IV) onde, simultaneamente, Quasimodo observa o que se passa à porta da catedral e é seguido atentamente pelos olhares dos "truands".

(2) As comparações são abundantes. Nomeadamente no capítulo Une Tempête sous un Crâne: ("Son cerveau avait perdu la force de retenir les idées, elles passaient comme des ondes" e "On n'empêche pas plus la pensée de revenir à ses idées que la mer de revenir à un rivage", Les Mis., I, VII, 3, respectivamente p. 177 e 179). Mas também L'H. Q. Rit: ("Sous de certains souffles violents du dedans de l'âme, la pensée est un liquide (...). Flux, reflux, secousses, tournoiments, hésitations du flot devant l'écueil (...)" (II, IV, 1, p. 607).

(3) Proses philosophiques de 1860-1865, O. C., Critique, p. 510.

(4) Les Cont. II, VI, 19, O. C., Poésie II, p.513.

l'étranger à l'intimité"(1), levá-lo-á, pois, a concentrar a sua atenção nas regiões mais obscuras do ser, no culto e análise de uma realidade invisível ao olhar(2).

Já em 1822 o poeta da contemplação se propunha transpor as barreiras dos sentidos e ver "dans les choses plus que les choses"(3), o que efectivamente o conduziria à descoberta "des choses qui n'ont pas de contours"(4), mas que, curiosamente, dão continuidade ao modelo realista de carácter antitético. Transpondo-nos, pela sua arte impressionista, do mundo palpável e prosaico para o repositório íntimo das experiências subjectivas, Hugo continua a procurar "égaler le monde intérieur à l'univers"(5) e fá-lo tornando visualizáveis as ideias abstractas, desenhando ou reproduzindo no espaço interior a geografia do nosso mundo

---

(1) Akio Ogata, "Imaginaire et écriture dans Les Misérables", in Etudes de Langue et Littérature Françaises, Tokyo, Japon, nº 25-26, 1975, p. 22.

(2) Guy Robert dirá que Victor Hugo "ne peut admettre l'existence d'un domaine qui resterait inaccessible au poète" (Guy Robert, Chaos Vaincu, Paris, Annales de l'Université de Besançon, 1976, p. 237).

Lembremos que esta era uma das funções que Hugo atribuia ao poeta profeta e vidente, ou seja, ser capaz de assegurar "L'échange entre les deux univers, celui des choses visibles et le monde intérieur" (cit. por Pierre Albouy, "Hugo ou le je éclaté", in Romantisme (1-2), Paris, 1971, p. 55).

(3) Préface des Odes et Ballades (1822), O. C., Poésie I, p. 54.

(4) Victor Hugo, Choses Vues (1849-1869), Paris, Gallimard, 1972, p. 422.

(5) Pierre Albouy, La création mythologique chez Victor Hugo, Paris, José Corti, 1963, p. 192.

circundante[1]. Declarando, por um lado, e sem rodeios, pretender fazer "le poème de la conscience humaine"[2] e, por outro lado, servir-se do jogo engenhoso do desenvolvimento em antítese, o autor junta à ousadia do tema introspectivo a intenção épica. Nesse empenho, Victor Hugo inaugura uma nova epopeia, assente não já nas turbulentas e vencidas lutas dos seus heróis, mas na tormentosa aventura moral das suas criaturas.

Mas, o sistema estratégico do contraste que se joga no interior da alma, onde se digladiam o Bem e o Mal, a pureza e a impureza, as trevas e a luz, "la mouche et l'araignée"[3], aparece, aos olhos do poeta, como factor primacial da ascenção metafísica do ser, como trampolim necessário à passagem do material ao espiritual e mesmo como elemento dinamizador do Progresso[4]. Ao espírito clássico, feito de ordem e de

---

(1) Sobre esta faceta do poeta, Albert Béguin escreve: "Familier du songe, riche de toutes les images qu'il rapportait de voyages aux régions du chaos cosmique ou des Ténèbres de l'âme, il pensait par images et ne pouvait penser autrement, de même qu'il ne faisait pas de différence entre l'immensité des cieux et le monde de sa vie intérieure" (Albert Béguin, L'âme romantique et le rêve, Paris, José Corti, 1979, p. 375).

Sobre a intersecção ou projecção do mundo objectivo e palpável sobre o mundo subjectivo e a criação de formas e paisagens de natureza física para descrever a psique humana, ver os excelentes estudos de Pierre Moreau, respectivamente: "Les deux univers de Victor Hugo: le visible et l'invisible" (in Club Français du Livre, t. III, pp. I-XXV) e "Paysages introspectifs chez Victor Hugo" (in Centenaire des "Misérables", (1862-1962). Hommage à Victor Hugo, extrait du Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, Strasbourg, 1962, pp. 9-25).

(2) Les Mis., I, VII, 3, p. 175.

(3) Como se sabe, esta imagem é particularmente rica de conotações e de significado na obra de Victor Hugo, mas aparece sobretudo relacionada com a *Ananké*. Presente em Notre-Dame de Paris (Livre VII, V, p. 694), ela serve também para simbolizar o destino implacável de Jean Valjean perseguido por Javert "Jean Valjean sentait courir sur ces fils noirs tressaillant dans les ténèbres l'épouvantable araignée"(Les Mis., V, III, 7, 1025) ou a tentação de que é alvo Gwynplaine "Au centre de la toile à l'endroit où est d'ordinaire l'araignée, Gwynplaine aperçut une chose formidable, une femme nue" (O.T., II, VII, 3, p.690).

(4) Ver especialmente L'Année Terrible, que é uma ampla meditação sobre o papel da violência, condição e motor de progresso em geral. (O. C., Poésie III, pp. 1-182).

segurança no homem e nas suas possibilidades, Hugo contrapõe, no papel, seres que revelam múltiplos *eus*, profundos e conflituosos, personagens em crise ideológica, ética e política, numa interna insatisfação e exigência moral.

Esta valorização da subjectividade, provinda de um espírito em fermentação e que se revela nos eternos paradoxos, no flutuar inconstante do diálogo interiorizado e nos desconcertos das aspirações das personagens, constitui, de facto, um elemento de primeira importância na actividade criadora e estética de Victor Hugo. No mundo literário do escritor multiplicam-se e espraiam-se cenas comoventes, tocadas por agudos e íntimos dilemas, pretendendo demonstrar que o Ideal pode inesperadamente desdobrar-se em tonalidades complementares e reversíveis de Bem e de Mal. Consciente de uma coerência e de uma harmonia, sob o jogo das antíteses, Hugo "accepte donc joyeusement le scandale de leur coexistence, qui est pour lui le meilleur garant de l'unité et du dynamisme de l'univers"(1). Para este artista do contraste, "Caïn est aussi nécessaire à la marche en avant que le Christ"(2).

Todavia, se este princípio invade a produção do autor notemos que nem sempre ele se impõe como uma verdadeira trave-mestra pesando significativamente no devir do texto. Numerosas vezes estas unidades, assentes no princípio dos apelos contraditórios da mente, não passam de meras informações soltas ou de simples artifícios não levando muito longe a dissecação do pensamento. Quando limitado ao esclarecimento sumário ou a um abstracto "esqueleto sem carne", este estratagema não consegue impôr-se como um tempo forte e destacar-se pelo

---

(1) Jean Gaudon "Ambiguités hugoliennes", in Cahiers de l'Association Internationale d'Etudes Françaises, Paris, Les Belles Lettres, Mars 1967, nº 19, p. 199.

(2) Pierre Albouy, "Hugo fantôme", in Littérature, nº 13, Paris, Fév. 1974, p. 119.

seu relevo funcional e semântico na estruturação da narrativa, como neste passo de Quatrevingt-treize que fixa mas sem esmiuçar o dilema de Gauvain:

> "La Tourgue était le manoir de famille des Gauvain; (...) les souvenirs domestiques des Gauvain étaient là; lui-même y était né; les fatalités tortueuses de la vie l'amenaient à attaquer, l'homme, cette muraille vénérable qui l'avait protégé enfant. Serait-il impie envers cette demeure jusqu'à la mettre en cendres? Peut-être son propre berceau, à lui Gauvain, était-il dans quelque coin du grenier de la bibliothèque. Certaines réflexions sont des émotions. Gauvain, en présence de l'antique maison de famille, se sentait ému. C'est pourquoi il avait épargné le pont"(1).

Outras vezes o tempo romanesco, embora condensando o tempo psicológico, parece progredir mais de acordo com o caminhar sinuoso e ambulatório do pensamento da personagem. Mas ainda assim incorre na aridez do resumo, suportado por um ritmo álacre. É esta a técnica que preside ao avançar da reflexão de Jean Valjean, tentando agarrar a sua própria felicidade entre os muros do convento mas reconhecendo, abnegadamente, que é o bem-estar de Cosette que urge construir. Nessa tarefa a solução atalha vivamente:

---

(1) Q.T., III, II, 12, p. 966.

"Jean Valjean était heureux dans le couvent, si heureux que sa conscience finit par s'inquiéter (...) En réfléchissant à ceci, il en vint à tomber dans des perplexités. Il s'interrogea. Il se demandait si tout ce bonheur était bien à lui, s'il ne se composait pas du bonheur d'un autre, du bonheur de cette enfant qu'il confisquait et qu'il dérobait, lui vieillard; si ce n'était point là un vol? Il se disait que cette enfant avait le droit de connaître la vie avant d'y renoncer, que lui retrancher, d'avance et en quelque sorte sans la consulter, toutes les joies sous prétexte de lui sauver toutes les épreuves, profiter de son ignorance et de son isolement pour lui faire germer une vocation artificielle, c'était dénaturer une créature humaine et mentir à Dieu. (...) Il résolut de quitter le couvent"(1).

Contudo, se estes curiosos matizes ocorrem, com assídua frequência, à pena de Hugo, nem sempre logram, como assinalámos, revestir-se de grande pertinência e ficam-se geralmente pelo tímido ensaio ou pela sondagem sem um real mergulho no *eu* do sujeito pensante.

Assim sendo privilegiaremos nas nossas investigações aquelas unidades ou ocorrências textuais que gozam de uma repercussão e de um realce largamente significante, expandindo-se prodigamente a nível da mancha tipográfica e afirmando-se como força que coopera ou preside à progressão da história e à estruturação do sentido do texto. Surgindo como

---

(1) Les Mis., IV, III, 1, pp. 696-697.

um momento culminante, este processo contribuirá para agudizar o suspense do leitor tanto mais eficazmente quanto melhor distender o tempo diegético e informar com pormenor ou agilidade o trajecto e a metamorfose íntima da ideia alimentada de polaridade e de tensão contínua.

Em face do que acabámos de expor, julgamos ser possível concluir que o relevo dado às situações tendentes a libertar a subjectividade conflituosa das criaturas de ficção no texto hugoliano se justifica, não só pela própria concepção filosófica do autor, assente na coexistência dos contrários e na dualidade do ser, mas também pela flagrante preocupação e fascínio do poeta pelas aventuras da psique (*psykhé*), pela exploração visionária e vertiginosa das esferas invisíveis.

II - A PROBLEMÁTICA TEÓRICA

1.1. - LIMITES E MANOBRAS DA CRIAÇÃO LITERÁRIA

Tem por certo razão Maurice Jean-Lefebve ao afirmar que toda a obra de arte literária repousa "sobre uma série de convenções"(1), isto é, fica sujeita a artifícios e a regras que procuram configurar ou plasmar uma realidade que só possui efectiva consistência no papel e na imaginação do seu criador.

A natureza convencional do fenómeno da representação da subjectividade conflituosa constitui, indubitavelmente, um dos aspectos mais curiosos, com que o leitor mais desprevenido depara, em matéria de presentificação de uma realidade no texto de ficção.

Por força da sua condição de fenómeno literário, e no âmbito das preocupações centrais do seu criador, a obra de arte pode introduzir-nos num mundo ou atmosfera de emoção e pensamentos íntimos que na vida

---

(1) Maurice-Jean Lefebve, Estrutura do discurso da poesia e da narrativa, Coimbra, Livraria Almedina, 1975, p. 182.

palpável e prosaica do nosso dia a dia permanecem velados ao olhar mais arguto e perspicaz.

Assim, a ficção, enquanto arte de fingimento, irrompe com toda a sua margem de obliquidade e efabulação ao exibir os vários artifícios de que se encontra imbuída.

Convém assinalar o problema árduo que consiste em fazer de conta que sempre que se ouve uma *voz* saída das camadas mais fundas da psique da personagem e incutindo no enunciado as suas experiências pessoais, cobertas de privacidade, deverá subentender-se que ela mergulha no silêncio, não vazando para o exterior a sua forma de sentir e de dizer. É preciso, no entanto, e por imperativos literários, que essa *voz* recorra a formas ou estruturas da linguagem falada para que o leitor tome conhecimento do que vai na alma do protagonista. A revelação da peculiaridade psicológica das personagens desafia, assim, as normas da nossa compreensão, ao traçar, por meio da substância material da linguagem, afectos, imagens ou pensamentos, em suma, todo um potencial psíquico não necessariamente articulado ou mesmo consciente por parte do sujeito. O trabalho recôndito do pensamento, que nem sempre necessita de recorrer a formas ou ao dinamismo da linguagem(1) vê-se, portanto, adquirir expressão verbal, servindo-se de toda uma prática linguística que escapa dificilmente à ordenação lógica e sintáctica, habitualmente inexistente no misterioso silêncio que acompanha a vivência interior. O fenómeno não escapa, por isso, na opinião de Michel Raimond, à "l'antinomie de

---

(1) No seu livro La Transparence intérieure, Dorrit Cohn chama insistentemente a atenção para o facto do monólogo pretender imitar "une activité linguistique cachée, et dont l'existence même ne saurait être atestée objectivement. Ceci, pourtant, ne signifie pas que le langage intérieur est purement imaginaire (...) la voix intérieure (...) constitue une realité psychologique communement admise, et pas une invention littéraire" (Dorrit Cohn, op. cit., p. 96).

l'impression et de l'expression"(1). Qualquer modalidade de formulação ou modo de expressão posta ao serviço da perturbação interior ou da silenciosa aventura da psique, e extraindo daí a sua matéria-prima, representa, neste contexto, "une limite, car rien ne peut rendre la vitesse, le désordre de ce qui se passe en nous, toute la confusion ni toutes les interférences"(2). Mesmo quando procura alcançar uma suposta objectividade, este audacioso trabalho de reprodução constitui um dos aspectos mais paradoxais da arte, ao exigir do leitor uma adesão e uma crença total no poder do código linguístico(3).

Mas o artifício por excelência, mediante o qual o plano estético se separa da realidade prática, provém dessa desenvoltura própria a um narrador alheio à vida interior da personagem e não obstante capaz de substituir-se a ela, veiculando um processo francamente insusceptível de transparência e desde logo impermeável ao conhecimento alheio(4). Só no universo de ficção é possível reproduzir e arrancar segredos, pensamentos e sentimentos que o herói a ninguém comunicou, já que no nosso quotidiano "al hombre no le ha sido dado el don de ubicuidad ni el de penetración"(5). A representação do fluir mental de uma consciência e os devaneios psicológicos de uma personagem surgem, com relativa frequência, como

---

(1) Michel Raimond, La Crise do roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt, 4e éd., Paris, José Corti, 1985, p. 270.

(2) Marie-Jeanne Durry, "Le Monologue intérieur dans "La Princesse de Clèves"", in La Littérature narrative d'imagination, Paris, P.U.F., 1961, p. 93.

(3) Oscar Tacca, aludindo ao monólogo interior, nota que este é "una *contradictio in terminis:* actividad mental pre-lógica vertida en los cauces - lógicos - del discurso, impresión convertida en expresión, callada intimidad transformada en comunicación"(Oscar Tacca, Las voces de la novela, Madrid, editorial Gredos, S.A., 1973, p. 106).

(4) Para Dorrit Cohn esta situação é a "illustration parfaite du paradoxe qui fait que le récit de fiction, atteint son air de réalité le plus achevé dans la représentation d'un être solitaire en proie à des pensées que cet être ne communiquera jamais à personne" (Dorrit Cohn, op. cit., p. 19).

(5) Oscar Tacca, op. cit., p. 74.

um complexo e subtil jogo feito de desajustes entre o sujeito que pensa e a *voz* ou o discurso que lhe confere transparência e presentificação.

Se toda a arte nunca é efectivamente uma cópia fiel do nosso universo circundante, embora também não seja totalmente alheia a um certo real, o mundo que aí se põe em evidência possui - como deixamos entrever mas que importa detalhar mais satisfatoriamente - as suas próprias leis e o seu estatuto individuante.

Sabendo nós que a liberdade de criação é uma regra, também não é menos certo que, perante a diegese em estado bruto, os criadores são obrigados a escolher o sistema ou a técnica mais adequada e eficaz a fim de conferir idoneidade artística ao seu universo, seleccionando entre várias alternativas possíveis "celui des artifices littéraires qui leur semblent propes à prêter le plus de vie à leurs figures"(1) .

Embora Jean Paul Sartre, numa madura e penetrante reflexão, tenha verificado que "toutes les méthodes sont des truquages, y compris les méthodes américaines"(2) , não podemos, contudo, ignorar o impacto da técnica sobre a execução da obra, não como mero esquema mecânico e excessivamente substancialista do texto, mas como proveitoso trampolim para nos aproximar da qualidade estética e da riqueza ou polifacetamento semântico do texto.

Interessarmo-nos pelas qualidades da execução técnico-literária é ter especialmente em atenção o discurso da narrativa(3) que faz

---

(1) François Rossum-Guyon, Critique du Roman, Paris, Gallimard, 1970, p.133.

(2) Cit. por Geneviève Idt, op. cit., p. 159

(3) É, por conseguinte, a narrativa enquanto discurso, e não a narrativa enquanto história, que aqui privilegiamos, embora haja ligação estreita entre os dois campos. De facto, como a este propósito diz Maurice Jean Lefebve, o "mundo suposto real só nos é acessível, evidentemente, pelo discurso" (Maurice-Jean Lefebve, op. cit., p.171)

emergir no tecido textual a problemática íntima que corre na alma das personagens.

Dentro da área específica da *narratologia* (1) servir-nos-emos predominantemente de um conjunto de noções teóricas razoavelmente conhecidas, mas cuja sistematização em bases mais cuidadas e pertinentes nos parece ficar a dever-se ao autor de Figures III. Posteriormente, o Nouveau discours du récit vem substancialmente aprofundar e reformular algumas das questões já expostas.

No entanto, gostaríamos de acrescentar que, apesar do rigor dos conceitos estabelecidos por Gérard Genette e das suas elucidativas propostas de delimitação de campos concretos, e que aqui genericamente assumimos, há que ter em conta que o vasto domínio da arte virada para a interioridade das personagens e para as situações interessadas na enunciação dos pensamentos mais íntimos destas, não constitui na sua obra um aspecto prioritário mas uma questão enquadrada no âmbito mais alargado do "récit de paroles"(2). Por isso, somos levadas, no intuito de procurar superar deficiências e limitações, a recorrer a outros textos críticos que mantêm uma íntima relação com esta problemática e muito particularmente ao livro de Dorrit Cohn, La Transparence intérieure, todo ele centrado sobre as diversas modalidades de representação da vida subjectiva das personagens no universo da ficção - até hoje o estudo mais completo dentro desta questão.

---

(1) Embora a modalidade de análise que aqui privilegiamos seja fundamentalmente sustentada por premissas teóricas específicas a esta corrente metodológica, em detrimento, por exemplo, de esquemas de leitura linguística ou gramatical susceptíveis de, também elas, instrumentaram os diferentes tipos ou modos do discurso da interioridade, somos, no entanto, insistentemente convidados a pedir auxílio a estas e a outras disciplinas críticas excedendo, desta forma, por vezes, as fronteiras em que efectivamente nos filiamos.

(2) Gérard Genette, op. cit., pp.189-203.

Mesmo com os limites apontados ao ensaio de Gérard Genette, importa acentuar a importância de duas zonas de Figures III, quer pelo seu rigor operatório, quer pelas propostas que encerra e as implicações que traz ao nosso trabalho. Referimo-nos às virtualidades que contém o capítulo dedicado ao *modo*, e em particular as questões levantadas pela problemática do "ponto de vista" ou "perspectiva narrativa"(1) e a consideração da *voz* (2). Importa, desta forma, distinguir quer a perspectiva adoptada, quer a entidade que se encarrega de processar a narração. De facto, sobre este aspecto, Pierre Van den Heuvel lembra que "le texte narratif (...) est un discours polyphonique, où la production de sens, immanente, résulte de l'entrecroisement conflictuel des diverses instances narratives introduites"(3).

Assim, o estudo das *vozes* que falam no texto não pode separar-se da determinação do *ponto de vista* condutor, como não podem ser negligenciadas as formas linguísticas (tais como o jogo dos pronomes ou

---

(1) A terminologia é, neste domínio, vasta. Contudo, "ponto de vista", "perspectiva" e "focalização" parecem ser os termos mais usuais. É de notar que, por vezes, os críticos empregam "ponto de vista" como sinónimo de "focalização interna", remetendo-nos, desta forma, para o privilégio concedido ao ângulo de visão de uma personagem. Ver nomeadamente o livro de Georges Blin, Stendhal et les problèmes du roman, Paris, José Corti, 1978. Mas também Michel Raimond dedica um capítulo a esta problemática (Michel Raimond, op. cit., cap. II).

(2) Genette afirmará que é desejável "envisager une typologie des "situations narratives" qui tiennent à la fois des données du mode et de la voix" (Gérard Genette, op. cit. , p. 205). No entanto, provavelmente por imperativos de exposição, estes dois aspectos são tratados isoladamente no seu trabalho.

Dorrit Cohn, por seu turno, aborda esta problemática de passagem, dispensando-se de estabelecer as interacções necessárias, embora admita que "les procédés utilisés pour rendre compte de la vie intérieure entretiennent des rapports étroits avec les modes de la fiction en général, avec la "situation narrative" ou le "point de vue" jusqu'à rendre les distinctions difficiles" (Dorrit Cohn, op. cit., p.10).

(3) Pierre Van den Heuvel, "Le discours rapporté", in Neophilologues, Amsterdam, v. 62, 1978, p. 19.

o tempo dos verbos) que, normalmente, embora não com carácter dogmático, nos reenviam à entidade que se encarrega de processar a narração(1).

Todas estas variáveis terão de ser consideradas quando se pretender determinar as características e os princípios operatórios em que assentam os diferentes *modos do discurso,* através dos quais se propõe ao leitor o prazer de entrar em contacto com o poder discursivo ou imaginoso de uma personagem ou com a produção de uma mente desvirtuada da sua pureza original.

---

(1) A este propósito F. Van Rossum-Guyon, comentando as posições assinaladas por Wayne C. Booth escreve: "on voit mal cependant comment ces "voix"" pourraient être perçues sinon par la prise en considération des modes de présentation et de narration. L'analyse de ces modes, d'autre part, ne peut être menée qu'à l'aide des outils fournis par la grammaire" (Wayne C. Booth, "Point de vue ou perspective narrative", in Poétique 4, Paris, Seuil, 1970, p. 494).

Mas há de facto que reconhecer que, nem sempre a marca pronominal é um critério seguro ou uma garantia indiscutível capaz de nos guiar, com objectividade, até à entidade que se esconde por detrás da narração. R. Barthes chamará a atenção para o facto de poderem existir "des récits, ou tout au moins des épisodes, écrits à la troisième personne et dont l'instance véritable est cependant la première personne" (R. Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", in Communications, 8, Paris, Seuil, 1966, p. 20).

1.2. - PERSPECTIVA E NARRAÇÃO

Desde a chamada de atenção de Henry James(1) sobre a particular importância de que se reveste a técnica do romance(2) para a compreensão do trabalho de criação literária, tornou-se banal considerar que

---

(1) Parece ter sido Henry James que 1890 deu à noção de "ponto de vista" o significado de "posto de observação". Esta ideia será retomada em 1920, nos Estados Unidos, por Percy Lubbock no seu livro The Craft of Fiction. Note-se, entretanto, que já em 1827, Victor Hugo, no seu Préface de Cromwell, se referia ao teatro como "un point d'optique" (O.C. Critique, p.25).

A bibliografia crítica é vasta neste domínio, como comprova o recente Dicionário de Narratologia de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (Almedina, 1987). Para uma visão mais alargada citaremos em particular os estudos de François Van Rossum-Guyon ("Point de vue ou perspective narrative", in Poétique, 4, Paris, Seuil, 1970, pp. 476-497); Jean Pouillon (Temps et Roman, Paris, Gallimard, 1946); Pierre Vitoux ("Le jeu de la focalisation", in Poétique, 51, Paris, Seuil, 1982, pp.359-368); Maria Helena de Paiva Correia ('Ponto de vista - contributo para repensar da questão", in Revista da Faculdade de Letras de Lisboa, Abril de 1985, pp. 129-143). Outros textos que nos foram muito úteis irão sendo oportunamente também citados (Vide, Bibliografia final).

(2) Se a análise do "ponto de vista" e a compreensão do seu exercício é um dado relativamente recente, o problema existe há muito na literatura narrativa "plus ou moins consciemment, les romanciers ont été conduits de tout temps à y recourir" (M. Raimond, op. cit., p. 299).

um dos grandes problemas da elaboração da obra é especificamente comandado pelos segredos ou pelas diferentes modalidades do "ponto de vista" que Percy Lubbock considera ser "the relation in which the narrator stands to the story"(1).

A perspectiva narrativa pode definir-se como um conjunto de processos que permitem ao narrador situar-se em relação à história que conta e distribuir as suas personagens no interior da ficção, delimitando o âmbito de alcance das suas descobertas ou as suas capacidades de pesquisa psicológica. De facto, ao debruçar-se sobre este modelo estético, T. Todorov relembra que "Nous n'avons jamais affaire, en littérature, à des événements ou à des faits bruts, mais à des événements présentés d'une certaine façon. Deux visions différentes du même fait en font deux faits distincts"(2).

Mas aquilo que vamos observar na obra hugoliana e a óptica em que nos colocamos exige uma clarificação prévia.

De facto, como Mieke Bal refere, numa pertinente divisão elucidativa, a natureza do "focalizado", pode ser de ordem *perceptível* ou *imperceptível*. Se a realidade apresentada é essencialmente dada a conhecer através dos sentidos (vista, ouvido, olfacto, etc.)(3) e susceptível de ser autenticada como "real", estaremos diante de um universo perceptível.

---

(1) Percy Lubbock, The Craft of fiction, London, Jonathan Cape, 1938, p. 251.

(2) Tzvetan Todorov, Qu'est-ce que le structuralisme - Poétique, Paris, Seuil, 1968, p.57.
Identicamente Michel Raimond afirma que "raconter une histoire implique forcément une certaine position du narrateur par rapport à cette histoire" (Michel Raimond, op. cit., p. 299).

(3) Jaap Lintvelt, ao propôr o conceito de "sujeito de percepção", lembra com muito acerto que "La perspective narrative ne se limite donc pas au centre d'orientation visuel, c'est-à-dire à la question de savoir "qui voit", mais implique aussi le centre d'orientation auditif, tactile, gustatif et olfactif" (Jaap Lintvelt, Essais de typologie narrative, Paris, José Corti, 1981, p. 42).

Contudo, como será predominantemente o caso neste trabalho, o fenómeno da experiência íntima transcende o lado palpável e físico do conhecimento humano, devendo ser entendido como uma espécie de "focalisé qui peut être perçu uniquement de l'intérieur comme une donnée psychologique"(1) .

Como se pode ver, "perspectiva", "visão" ou outros termos paralelos possuem raramente aqui um sentido de "visualidade" ou rotação de um olhar inteiramente votado à observação do mundo exterior e concreto. O seu uso deve ser genericamente entendido, não no sentido literal, mas enquanto expressão figurada(2) .

Mas ao falar-se de perspectiva, a questão que imediatamente se coloca é a de saber "quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative?"(3) ou, na terminologia de Mieke Bal, quem é o "focalizador"(4) ?

O que por agora importa notar é que a focalização pode depender de um narrador alheio à diegese ou de uma personagem integrada

---

(1) Mieke Bal, Narratologie: Les instances du récit, Paris, Klincksieck, 1977, p. 38.

(2) Lamentando-se das implicações sensoriais destes vocábulos, é o próprio Gérard Genette que propõe que se substitua a *"qui voit?* la question plus large *qui perçoit"* (Gérard Genette, Nouveau discours du récit, Paris, Seuil, 1983, p. 43).

(3) Gérard Genette, Figures III, Paris, Seuil, 1972, p. 203.

(4) Mieke Bal, op. cit., pp.32, 33 e 37.

no universo de ficção(1). Em qualquer dos casos, a informação ficará directamente dependente ou afectada pelo grau de "distância" a que o sujeito detentor da focalização se coloca em relação aos factos ou às personagens da diegese.

No capítulo dedicado ao *modo*, Gérard Genette salienta que "la représentation, ou plus exactement l'information narrative a ses degrés; le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi (pour reprendre une métaphore spatiale courante et commode, à condition de ne pas la prendre à la lettre) se tenir à plus ou moins grande distance de ce qu'il raconte"(2).

Diante da matéria diegética que pretende moldar o doador da narrativa será, portanto, levado a uma relação de distanciamento ou, inversamente, fascinado pelo desenrolar dos acontecimentos, reduzirá progressivamente a distância, podendo ser levado a orientar-se pela perspectiva da entidade eleita para esse fim.

---

(1) No entanto, essa escolha não é de modo algum indiferente e trará consequências importantes a vários níveis, como, por exemplo, no que respeita à entoação estilística, à possibilidade de pesquisar o "interior" dos seres que se movem no universo da ficção e até a nível do próprio significado ou estatuto da personagem, podendo esta ser capaz de se instituir como um componente activo ou incapaz de intervir, orientar e impor-se pela força da sua palavra ou da sua presença. Pertinentemente Vítor Aguiar e Silva lembra que "é muito diferente a história de um homem contada por ele próprio, (...) e a história de um homem contada por um narrador demiúrgico que utiliza terceira pessoa para se referir ao herói" (Vítor Manuel de Aguiar e Silva, op. cit., p. 767).

(2) Gérard Genette, op. cit., p. 183. Por seu turno Jaap Lintvelt sugere que se fale de "quantidade de saber" do sujeito detentor da focalização sobre o objecto ou universo diegético (Jaap Lintvelt, op. cit., p. 43).

Desde a óptica psicologista de Jean Pouillon[1], passando pela classificação dos "aspects du récit"[2] de Todorov, até às mais recentes designações de "focalização" da autoria de Gérard Genette[3], estamos necessariamente, no contexto francês, diante de uma classificação tripartida das várias modalidades de tratamento da perspectiva narrativa, potencialmente colocadas ao serviço das entidades implicadas ou não na diegese.

Assim, se o narrador manifestar uma posição de transcendência em relação à "história", será levado a distanciar-se dela e a recorrer à amplitude do seu ponto de vista, lançando mão de um privilégio de que só ele disfruta - a omnisciência - comportando-se, então, como um "autor-dios que todo lo sabe, autor-fantasma que todo lo descubre, Asmadeo que penetra en todos los recintos"[4]. Nestas circunstâncias, o narrador pode transitar livremente do visível ao invisível, do exterior para o interior das personagens, do passado para o presente fazendo escalas no futuro e contrapondo às dúvidas ou incertezas das suas criaturas a soberania dos seus privilégios e conhecimentos. Embora já Maupassant ou Flaubert tivessem combatido, no século XIX, tais prerrogativas, estas foram, sobretudo,

---

(1) Jean Pouillon, op. cit., pp. 69-117.

(2) Tzvetan Todorov, "Les catégories du récit littéraire", in Communications, 8, Paris, Seuil, 1966, pp. 141-143.

(3) Gérard Genette, op. cit., pp. 206-211.

(4) Óscar Tacca, op. cit., p. 73.

violentamente criticadas, no século XX, o que permite dizer que o narrador omnisciente entra então em crise e em decadência(1).

Neste caso, Jean Pouillon sugere que se fale de visão "par derrière"(2), Todorov conclui que "le narrateur en sait davantage que son personnage", sintetizado na fórmula "narrateur>personnage"(3); e Gérard Genette, por seu turno, prefere a denominação de "récit *non focalisé*, ou a *focalisation zéro* "(4).

Mas a estratégia do distanciamento pode desembocar numa apresentação algo diversa. Se o detentor da perspectiva se limitar ao que a sua visão abarca, se se restringir à incerteza das aparências e das hesitações, ficando-se à superfície dos factos e dos seres, numa atitude de quem sabe menos do que qualquer das suas criaturas, então teremos o que Jean Pouillon chama de "vision du dehors"(5), e que Todorov equaciona pela

---

(1) Trata-se de uma posição crítica largamente explorada, mas de modo preponderante, por J. Paul Sartre. Em termos eminentemente incisivos (embora posteriormente o autor tenha revelado uma maior flexibilidade no tratamento do fenómeno) e a propósito do método usado por François Mauriac em Thérèse Desqueyrox, escreve Sartre: "M. Mauriac (...) traverse soudain, sans qu'ils (les personnages) s'en doutent, d'éclairs fulgurants qui illuminent, pour moi seul, leur fond qu'ils ignorent et sur lequel leur caractère est frappé comme sur une médaille" (Jean P. Sartre, "M. François Mauriac et la liberté", in Situations I, Paris, Gallimard, 1968, p. 39).

(2) Jean Pouillon, op. cit., pp. 85-103.

(3) Tzvetan Todorov, op. cit., pp. 141-142.

(4) Gérard Genette, op. cit. p. 206.

Torna-se necessário advertir que preferimos a expressão "omnisciência do narrador", em vez da denominação genettiana. Neste âmbito concordamos com a crítica de Carlos Reis ao argumentar que o conceito de "focalisation zéro" "evoca não um narrador investido de poderes ilimitados mas sim uma modalidade de discurso de ficção destituida do domínio de qualquer perspectiva, o que vem afinal a ser tão inconcebível como uma narrativa sem narrador" (Carlos Reis, Perspectiva do narrador na ficção de Eça de Queirós, Coimbra, Almedina, 1981, p. 50).

(5) Jean Pouillon, op. cit., 102-117.

relação "narrateur<personnage"(1). Genette analisará esta particular situação romanesca sob a designação de "focalisation externe"(2).

Esta técnica, muito em voga no romance norte-americano do período entre as duas guerras mundiais, está indissociavelmente ligada à influência do "behaviorismo" e do desenvolvimento da arte cinematográfica(3). Privilegiada nos romances de Dashiel Hammet e de Hemingway e, de um modo geral, pelo neo-realismo, este é igualmente um processo que em larga medida caracteriza e orienta a narrativa policial, uma vez que esta possui como tópico central e orientação essencial a descrição do comportamento visível das personagens e a sua conduta exterior, em detrimento de uma orientação intimista e confessional.

No entanto, se o narrador estabelecer com o protagonista uma relação menos distante, poderá ser levado a desposar o seu ponto de vista e a perspectivar o acontecimento através do seu específico ângulo de visão, elevando-o, assim, à condição de consciência percepcionadora, ponto de partida para outros privilégios concedidos à personagem e nomeadamente para a sua autonomia enquanto "falante". De uma forma nítida "le foyer de perception coïncide avec un personnage qui devient alors le "sujet" fictif de toutes les perceptions y compris celles qui le concernent lui-même comme objet: le récit *peut* alors nous dire tout ce que le personnage perçoit et tout ce qu'il pense"(4).

Esta concepção adequada às exigências do realismo subjectivo, reclama que o doador da narrativa renuncie "à la commode

---

(1) Tzventan Todorov, op. cit., pp. 142-143.

(2) Gérard Genette, op. cit., p. 206.

(3) Sobre esta questão veja-se, por exemplo, o livro de Claude-Edmonde Magny, L'âge du roman américain, Paris, Seuil, 1948.

(4) Gérard Genette, Nouveau discours du récit, Paris, Seuil,1983, p. 50.

ubiquité du narrateur omniscient pour s'enfermer à chaque degré du récit dans la perspective de celui des protagonistes dont c'est le tour de venir en cause"(1).

Jean Pouillon define uma tal posição como uma "vision avec"(2), Todorov propõe a fórmula "narrateur = personnage"(3) e Genette opta pela denominação de "focalisation interne"(4).

De um modo geral, no domínio da produção romanesca tradicional (e nela incluimos obviamente a narrativa hugoliana) em que o narrador permanece exterior aos eventos diegéticos, é largamente através da sua óptica que tomamos conhecimento com a "história" e a vida das personagens de ficção. Apesar disso, é necessário reconhecer também que em determinados momentos, e em segmentos mais ou menos extensos da narrativa, o narrador pode abdicar da sua peculiar posição de transcendência, cedendo e endossando a outrem a responsabilidade da focalização. Com efeito, tem de admitir-se que, salvo raras excepções, é geralmente através da alternância de perspectivas, da mudança de pontos de vista, estrategicamente localizados na sintagmática textual, ou seja de uma

---

(1) Georges Blin, op. cit., p. 112. Jean Rousset dedicará igualmente um penetrante estudo a esta modalidade de perspectiva narrativa, ao analisar Madame Bovary (Jean Rousset, Forme et signification, 8ª éd., Paris, José Corti, 1979, pp. 109-133).

(2) Jean Pouillon, op. cit., pp. 74-85.

(3) Tzvetan Todorov, op. cit., p. 142.

(4) Gérard Genette, Figures III, Paris, Seuil, 1972, p. 206.

Jaap Lintvelt considera que o termo "focalização interna" se reveste de uma certa ambiguidade e fluidificação visto que "D'une part il désigne la perspective narrative, considérée comme interne, parce qu'elle se situe dans un acteur à l'intérieur de l'histoire. D'autre part, il signale la profondeur (...) la possibilité d'une perception interne du personnage focal" (Jaap Lintvelt, op. cit., p. 48).

"polimodalidade focal"(1), que se toma conhecimento com a complexidade do universo que nos é apresentado. O narrador não é de modo algum obrigado, como pretenderam os seguidores Jamesianos(2), a manter inalterado ao longo de toda a obra um mesmo tipo de focalização. Wayne Booth preconizará mesmo a variação e a multiplicidade, em detrimento de uma narrativa rigorosamente circunscrita a um único e invariável ponto de vista(3).

Porém, a focalização num texto narrativo literário não possui existência independente visto só adquirir forma através da enunciação. Como afirma M. Bal, "on ne saurait déterminer "qui voit" sans tenir compte de ce par quoi on perçoit cette vision: la narration. Il faut savoir "qui parle""(4).

Particularmente notório, e a merecer especial destaque, é o facto da função focalizadora e a prática enunciativa poderem vir a ser exactamente correlativas, quer dizer, estreitamente dependentes e assumidas pela mesma entidade ou inteiramente desdobráveis e desagregadas. Há, assim, a ter em conta o facto do detentor da perspectiva

---

(1) Veja-se em Figures III o estudo dedicado a esta questão (Gérard Genette, op. cit., pp. 214 e ss.).

(2) Para Percy Lubbock, "le romancier doit rester fidèle à la méthode qu'il a décidé d'adopter" (cit. por F. Van Rossum-Guyon, op. cit., p. 479).

(3) Merece especial destaque a seguinte passagem do seu ensaio: "nous ignorions ce que James lui--même savait si bien: qu'il y a "5.000.000 façons de raconter une histoire" selon les buts que l'on vise" (Wayne Booth, op. cit., p. 512).

(4) Mieke Bal, op. cit., p. 28.

Em termos genéricos e frontais, Pierre Van den Heuvel dirá que o texto narrativo "se compose de deux discours, celui du narrateur et celui du personnage" (Pierre Van den Heuvel, op. cit., p. 21).

nem sempre coincidir com o emissor. Efectivamente "celui qui perçoit les événements n'est pas toujours celui qui les raconte"(1).

Face às opções possíveis, quer a nível da institucionalização da perspectiva ou adopção de um ponto de vista preciso, quer no âmbito da particular situação enunciativa através da qual nos chega a informação e estruturação da substância diegética, estamos agora em condições de proceder à conexão entre o âmbito das reflexões metodológicas levadas a cabo e o domínio que mais directamente nos diz respeito, ou seja, o conhecimento de um conjunto de procedimentos ou processos operatórios através dos quais se dá transparência e se desvela o curso mental e a compleição psicológica de uma personagem.

Quando o narrador, alheio aos eventos diegéticos, descreve o que se passa na interioridade de uma personagem, estaremos indiscutivelmente a ser guiados pelo saber omnisciente de uma entidade que se afirma ao mesmo tempo como focalizador e sujeito do discurso. Efectivamente, "les personnages sont sous un regard plus lucide que le leur, celui de l'auteur qui les étudie et pénétre en eux"(2).

Porém, no intuito de suavizar a sua presença, e conseguir por esta via uma maior verosimilhança, o narrador será levado, ora a ficar-se à superfície dos factos, não tendo acesso ao interior dos protagonistas, ora a aproximar-se do sujeito, cedendo-lhe, então, o privilégio da focalização

---

(1) Geneviève Idt, Le Mur de Jean Paul Sartre, techniques et contexte d'une provocation, Paris, Larousse, (coll. Thèmes et Textes), 1972, p. 57.

(2) Marie-Jeanne Durry, op. cit., p. 90.

podendo, até neste caso, apagar-se completamente e deixar que a personagem assuma o fluir da sua corrente de consciência, concretizado num monólogo interior, conjugando-se, desta forma, perspectiva e voz.

Atentar nas questões suscitadas pelo problema do ponto de vista na narrativa e descriminar as possibilidades de variação do sujeito-emissor é, como já tivemos ensejo de referir em lugar apropriado(1), encaminharmo-nos para o fulcro da questão, ou seja, determinar com precisão quais as técnicas ou processos usados na ficção, que modalidades de discurso(2) andam associados à arte de dizer o indizível e o invisível. Manifestamente, é aí que vamos surpreender com uma certa frequência o desdobramento ou, inversamente, a uniformidade homogénea entre a perspectiva e a voz, entre a submissão da representação da interioridade aos cuidados de um narrador ou a delegação dessa tarefa à personagem que a vive.

---

(1) Vide capítulo anterior.

(2) Preferimos esta designação geral em vez do conceito de "monólogo" dado que, como veremos, nem sempre o relato da interioridade implica discurso íntimo assumido pelo herói.

1.3. - OS DISCURSOS DA INTERIORIDADE

Os modelos ou alternativas comumente aceites, e através dos quais se regula o estatuto da "palavra" interior ou se reproduz o desenrolar de cenas enraizadas na consciência das personagens, repartem-se por três tipos ou modelos operatórios, que são, segundo Gérard Genette(1), o

(1) A repartição que o autor faz encontra-se justamente alicercada no maior ou menor grau de "mimese" dos discursos. Repare-se, por outro lado, que este facto o leva à inclusão destas três modalidades no capítulo dedicado ao "modo" narrativo e não, como poderia ser mais pertinente, à sua inserção no âmbito da "voz".

Gostaríamos de salientar finalmente que a questão das modalidades de representação ou "estilos" já tinha sido aflorada por Platão no livro III da República. Aí era abordada a forma puramente narrativa (diegese), a forma mimética (discurso directo) e a forma mista (entrecruzamento dos dois processos).

discurso interior narrativizado, o *discurso interior transposto* e o *discurso interior referido* (1).

Feita uma prévia destrinça das diferentes modalidades efectivamente colocadas ao serviço de uma "narrativa de palavras ou pensamentos"(2), resta-nos descer agora, mais demoradamente (embora sem intuitos de exaustividade), até à especificidade de cada uma delas, afim de lhes conferirmos o aprofundamento que a sua relevância merece. Preocupar-nos-emos em valorizar especialmente aqueles procedimentos técnicos que possuem manifestamente uma maior repercussão a nível da obra hugoliana, o que não implica, todavia, que nos alheamos inteiramente

---

(1) Gérard Genette, op. cit., pp. 189-193.

Visto que iremos, como já se disse, dar uma certa ênfase, ao longo deste trabalho, ao livro que Dorrit Cohn consagra à análise e modulação representativa da vida psíquica no universo de ficção, é importante sublinhar desde já que os conceitos propostos na teoria de Genette foram rebaptizados sob uma nova terminologia em La Transparence intérieure. Indo, neste domínio, mais além de Genette ao ilustrar de forma minudente os procedimentos em causa (muito embora certos pormenores do seu ensaio sejam passíveis de crítica), Cohn será também levada a separar-se em alguns pontos da perspectiva de Genette. É desde logo, na terminologia que os autores discordam. Assim, o "discurso narrativizado" de Genette é reelaborado no trabalho da autora americana sob a designação de "psycho-récit", o"discurso transposto" apelidar-se-á "monologue narrativisé" e o "discurso referido" passa a ser o "monologue rapporté" (Dorrit Cohn, op. cit., pp. 25-29). Tal facto (mas não só!) originou um certo clima de fricção e contestação entre os dois críticos. Em Nouveau discours du récit, Genette rejeita a terminologia de Cohn e aponta os riscos daí decorrentes. (Gérard Genette, op. cit., pp. 39-40). Posteriormente a revista Poétique publicava a correspondência polémica entre estas duas personalidades da vida literária (Dorrit Cohn, Gérard Genette, "Nouveaux nouveaux discours du récit", in Poétique, 61, Paris, Seuil, 1985, pp. 101-109).

(2) Para Genette "les pensées et les sentiments ne sont rien d'autre que discours, sauf lorsque le narrateur entreprend de les réduire en événements et de les raconter comme tels" (Gérard Genette, Figures III, Paris, Seuil, 1972, p. 191). Esta análise é rejeitada com vigor por D. Cohn, como veremos de seguida.

dos métodos ou das práticas que mais recentemente foram explorados e que gozam de um considerável impacto a nível da arte literária.

a) O DISCURSO INTERIOR NARRATIVIZADO

Para Gérard Genette, em Figures III, o discurso narrativizado é, no domínio dos problemas levantados pela abordagem e inserção da estatura psicológica de uma personagem na ficção, um relato de pensamentos ou "un discours intérieur narrativisé"(1).

O que para já nos parece significativo é o facto do crítico encarar esta forma como sendo essencialmente de índole discursiva, muito embora subordinada ao poder de um porta-voz, que não é co-referencial com a personagem, mas assume e organiza as reflexões desta através da sua enunciação.

Será precisamente esta faceta de "discurso interior" que Dorrit Cohn irá fortemente contestar no seu livro La Transparence intérieure. Sob a designação de "psycho-récit", e sobretudo abertamente em contradição com Gérard Genette sobre o fundo da questão, a autora afirma "qu'il ne s'agit pas au premier chef d'une méthode faite pour représenter le discours intérieur"(2). O que, repare-se, não a impede de reconhecer, algumas páginas mais adiante, ao encarar as diferentes variantes na modulação do processo, que em determinadas circunstâncias o "psycho-

---

(1) Gérard Genette, op. cit., p. 191.
(2) Dorrit Cohn, op. cit., p. 26.

récit" pode ser "fortement influencé (ou contaminé) par le langage intime de l'être fictif qui est en cause"(1).

Mas a acuidade do problema e a complexidade de que se reveste virá novamente à tona em Nouveau discours du récit. Especialmente significativa parece-nos ser, neste caso, a reconsideração a que Genette submete a sua anterior posição (caracterizada sobretudo pela excessiva simplificação com que era encarada em Figures III) e o parcial ajustamento do crítico às teses defendidas por Dorrit Cohn. De facto, o autor francês, não sem uma ponta de ironia, aceita o princípio de que o discurso narrativizado "peut s'appliquer par hypothèse à une pensée non verbale (tomber amoureux d'Albertine, ou de toute autre, sans *se le dire*, voire sans en prendre conscience)", mas esclarece, logo a seguir, que "tomber amourex d'Albertine, ou de sa voisine, *peut aussi* consister en un discours intérieur, et l'énoncé psycho-narratif, sur ce point, ne dit oui ni non, sauf peut-être lorsqu'il prend soin de marquer le caractère inconscient de l'état représenté"(2).

O interesse de que estas palavras se revestem para nós reside no facto de ser possível encontrar o "discurso narrativizado"(3) naquelas situações que atribuem um discurso íntimo à personagem, muito embora não a instituam como sujeito de enunciação e lhe neguem o direito de emitir os seus próprios juízos e emoções, a privem, em suma, do fascínio da narração, e também naqueles fragmentos aparentemente empenhados em

---

(1) Ibid., p. 50.

(2) Gérard Genette, Nouveau discours du récit, Paris, Seuil, 1983, p. 41.

Repare-se, entretanto, que o autor chega, nesta sua obra, uma vez mais à conclusão, já formulada em Figures III, que no primeiro caso nos encontramos face a um "récit d'événements" e no segundo a um "récit de pensées" (Gérard Genette, op. cit., p. 42).

(3) Guardamos esta terminologia embora reconheçamos que ela não é suficientemente esclarecedora das diversas facetas do processo.

orientar-nos no labiríntico espaço interior do protagonista, mas onde não é possível vislumbrar, ou se procura peremptoriamente negar, a presença do sujeito enquanto foco do discurso e, às vezes até, dotado de maturidade para apreender o que lhe vai na alma.

Naturalmente que estas duas opções não nos parecem de modo algum irrelevantes pois, em função da efectiva possibilidade de apreensão da personagem do seu dilema íntimo ou da sua incapacidade e total falha de conhecimento, é o tom, o estilo e até a própria duração(1), ordem e frequência(2) da diegese que poderão sofrer substanciais alterações e vir a ser sensivelmente afectadas. Contrariamente ao "monólogo" que, digamos assim, é uma espécie de narrativa linear e singulativa, no discurso narrativizado o doador da narrativa será levado a resumir, a elidir ou a estender e a pulverizar o tempo psicológico, permitindo-se, desta forma, estabelecer no enunciado um processo de representação que não corresponde à "ordem" da história, recorrendo eventualmente à própria existência de analepses e prolepses.

O discurso narrativizado acaba, assim, por ser o resultado mais patente da superioridade de um narrador. Numa atitude de franca omnisciência, ele dispensar-se-à de reproduzir ou de citar literalmente o discurso íntimo da personagem e ocupará um espaço que a esta deveria caber ao observar com a sua lupa polida e penetrante a polémica interior que irrompe lá do fundo da alma da sua criatura e a quem falta, não raro, o próprio poder de consciencialização e de apreensão. Contudo a profanação deste deus "ex machina" possui graus e tons variáveis.

---

(1) Dorrit Cohn falará de "expansão" e de "condensação" (Dorrit Cohn, op. cit., pp. 51-63).
(2) Aspectos detalhadamente analisados em Figures III (Gérard Genette, op. cit., pp. 77-182).

Em função, ora da sua aproximação e respeito pelo estatuto psíquico e entoação linguística da sua personagem, ora do desencontro ou do distanciamento que manifesta decorrente do seu incontrolável poder omnisciente, podemos apreender dois tipos de atitude: a "consonância" e a "dissonância"(1). Esta variação, vê-la-emos afirmar-se de um modo bem explícito em alguns textos hugolianos.

Optando por uma atitude de "dissonância", entra abruptamente em cena, e de um modo proteiforme, essa figura central que é o narrador.

Num clima de transcendência e de vigilância anti-natural, face à precária e débil consciência da personagem, o narrador institui-se, aqui, como um autêntico demiurgo que conhece todos os ínfimos pormenores e é capaz de desvelar formas de vida psíquica em gestação, de pesquisar e de monopolizar, à margem do seu modelo, um saber e um discurso que deveriam ajustar-se ao sujeito que o fundamenta. Na óptica deste tipo de narrador, que ilustra de modo gritante aquilo que consideramos ser a forma extrema e plena da omnisciência, tudo é possível, visto que ele tudo sabe e tudo abarca numa visão panorâmica. Alimentando quase sempre o seu discurso do que sabe, conjectura ou vê no seu objecto de análise, o doador da narrativa toma a personagem como pretexto e não

---

(1) Dorrit Cohn dedica, com atenção demorada, algumas páginas do seu livro a estas duas opções (Vide ed. cit., pp. 42-51).

consegue evitar que no enunciado predominem interpretações e declarações fortemente intrusivas(1).

Reagindo aos eventos, confirmando a sua simpatia ou antipatia para com as figuras que na diegese se movem, aproveitando o pensamento das personagens para sugerir o seu próprio estatuto moral ou defender a sua tese, a instância narrativa não cessa de se mirar narcisicamente no enunciado. É através do seu ponto de vista, e sempre que o considere conveniente, que intervaladamente vai desvelando, analisando ou sugerindo o mundo emaranhado e tumultuoso da consciência dos seus protagonistas e aonde, por vezes, estes não chegam, dadas as circunstâncias do momento, o bloqueio psíquico que os impede de se analisarem ou a sua própria imaturidade psicológica. Duvidando da capacidade introspectiva das suas criaturas, compete ao doador da narrativa explorar os recantos mais íntimos de uma subjectividade que lhe é alheia e organizar o caos mental que observa. Todos os assomos que correm na alma dos heróis - emoções, sonhos. anseios, frustrações, imagens, obsessões e até agitações do subconsciente que não atingem as regiões da consciência clara do sujeito -, poderão ser apresentados de um modo disciplinado ou referenciados com precisão e minudência.

Dorrit Cohn sublinhará amiudadamente que uma das funções deste processo narrativo, para além da sua capacidade em dar coerência e organização aos fenómenos psíquicos que se agitam na alma das personagens, se caracteriza também pela preocupação e fascínio que demonstra em pesquisar facetas e meandros de âmbito psicológico, discretamente retirados das "vistas" das personagens. Assim, o discurso

---

(1) Provavelmente o traço distintivo que melhor caracteriza este processo "est constitué par ces déclarations générales, clairement dissociées du reste du récit proprement dit par l'emploi du présent gnomique" (Dorrit Cohn, op. cit., p. 45).

narrativizado "ne dépend pas, pour sa formulation discursive, de la capacité de verbalisation du personnage. Non seulement, il est en mesure de mettre en ordre et d'expliquer les pensées conscientes du personnage mieux que celui-ci ne le ferait lui-même, mais il peut aussi donner une expression efficace à une vie mentale qui reste non verbalisée, confuse, voire obscure"(1).

Quer nos encontremos face a uma personagem limitada no manejo da expressão linguística, quer diante de uma consciência incapaz de apreender o seu dilema, o que sente e as forças que a governam, o narrador arroga-se o pleno direito, através desta técnica, de exibir intimidades, pormenores irreverentes ou escandalosos que escapam à atenção da sua criatura. Em vez da torrente e pitoresca linguagem do protagonista, dos seus traços ideolectais(2), sociais e culturais que poderiam matizar o texto, deparamos com a superioridade e a autoridade de um narrador que faz da opacidade um lago de transparência. Assim, a dinâmica conflitual e os sentimentos que animam a personagem nunca nos serão dados a conhecer através de um discurso interior pertença dessa mesma entidade de ficção. Não assistiremos a nenhum monólogo rigorosamente circunscrito ao seu ponto de vista e à sua actividade enquanto fonte de informação.

---

(1) Ibid., p. 63. Por isso a autora defenderá que este é, contrariamente ao que afirmam os defensores do "monólogo interior", o método mais eficaz para dar a conhecer o mundo subterrâneo das personagens e para chegar ao nível subliminal da consciência (Ibid., p. 74).

(2) Tomamos aqui a noção de idiolecto como "façon de parler propre à un individu, considerée en ce qu'elle a d'irréductible à l'influence des groupes auxquels il appartient" (Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1972, p. 78).

Mas para além da propensão do discurso narrativizado em funcionar num clima de "dissonância", tivemos já o ensejo de afirmar que esta forma se mostra também maleável e disponível para sintonizar com o próprio perfil psíquico da personagem, enveredando, então, por uma via de compromisso. Muito embora o narrador recuse cortar definitivamente o cordão umbilical que o prende ainda às suas criaturas, haverá um maior equilíbrio entre a sondagem psicológica que faz a personagem ou a sua análise dos factos e a sóbria actividade do cicerone oficioso. Apesar de neste processo de informação tudo passar ainda "par l'intercession d'un narrateur qui reste effacé, et qui se laisse volontiers absorber par la conscience qui fait l'objet de son récit"(1), o doador da narrativa torna-se mais discreto e finge pautar-se pelos solilóquios das suas personagens.

Se neste caminhar ao lado da personagem, o narrador, pela sua eficácia mediadora e pelo seu papel de agente da narração, reveste ainda uma imagem tutelar, aumenta, no entanto, em nós a ilusão de estarmos diante de um texto que se aproxima da "palavra do outro"(2), na medida em que parece não destoar das teias de preocupações e das capacidades de análise ou da sensibilidade que releva do temperamento da criatura. Adaptando-se com maior mimetismo à condição da personagem, este tipo de discurso será levado a reproduzir informações, reflexões e, eventualmente até, expressões linguísticas que implicitamente a envolvem no enunciado produzido. Esta modalidade de representação pressupõe desde logo um nítido privilégio

---

(1) D. Cohn, op. cit., p. 43.

(2) Quase poderíamos falar de intertextualidade na medida em que, como refere Julia Kristeva, "todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de um outro texto. No lugar da noção de intersubjectividade instala-se a intertextualidade, e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como dupla" [Julia Kristeva, Semiótica do romance (tradução portuguesa de Maria Alzira Seixo), Lisboa, Arcádia, (col. Práticas de Leitura), 1977, p. 72)].

concedido à perspectiva dos agentes inseridos na diegese, e, também, às suas competências e capacidades de conhecimento.

Elaborada sob a égide das directrizes ideológicas, emocionais ou expressivas da personagem, é possível aproximar já esta construção particular dos métodos ou dos discursos que com maior fluidez e flexibilidade nos dão a conhecer as reflexões dos protagonistas e, muito particularmente, da própria especificidade e sortilégio que caracterizam o discurso indirecto livre(1).

Impõe-se, todavia, que façamos uma advertência: qualquer destas modalidades, ou seja, o parcial ajustamento ou desajustamento do enunciado ao discurso e à ideologia do *eu* não nos parece gratuito mas traz consigo fortes repercussões ao nível do significado, permitindo, nomeadamente, adivinhar no papel de agente ou paciente assumido pela personagem, o seu perfil psicológico e até a justa valorização de que é alvo por parte do narrador.

---

(1) É ainda D. Cohn que esclarece "une narration en forme de psycho-récit fonctionnant selon le principe de contagion stylistique ne se prolongue guère sans tomber dans le monologue narrativisé, ne serait-ce qu'à la faveur de phrases isolées, ou de ces exclamations et interrogations qui sont si caractéristiques de la technique" (ed. cit., p. 50).

b) O DISCURSO INTERIOR TRANSPOSTO

Os privilégios de carácter omnisciente, a que acabámos de fazer referência, tornam-se, de certa forma, com o emprego do discurso transposto, mais desvanecidos e menos preponderantes. Embora também, neste contexto, a subjectividade da personagem e o movimento pendular de uma consciência passem pelo "crivo" mediador e pela mestria de um narrador geralmente heterodiegético, sugere-se, normalmente, ao leitor que se reproduz um discurso íntimo ou que se evoca e se regista toda uma estrutura mental que cabe dentro do ângulo de alcance e da maneira de estar e de sentir de uma personagem. Se bem que esta prática esteja empenhada em dar-nos uma ideia, tanto quanto possível ajustada às cogitações interiores e às normas do protagonista, cumpre notar que não é ainda com esta proposta técnica que se promove a um primeiro plano o discurso íntimo, pertença da personagem. Devemos satisfazer-nos com a sua "reprodução", ou com a citação do "discours des personnages, inséré dans celui du narrateur privilégié"(1).

Mas o discurso transposto não se sujeita a um único matiz técnico-estilístico. Sob esta designação abrigam-se dois componentes que, embora não sejam completamente estranhos e incomunicáveis também,

---

(1) Pierre Van den Heuvel, op. cit., p. 20.

não se confundem, possuindo cada um deles as suas próprias marcas linguísticas, estilísticas e até rítmicas. De facto, a este particular modo de filtragem de uma subjectividade vêm vincular-se dois constituintes, vulgarmente designados por "discurso indirecto" e "discurso indirecto livre"(1).

Uma leitura que pretenda, numa atitude descritiva simples, descortinar e fazer um levantamento genérico das características linguísticas do discurso indirecto deparará com uma estrutura que exige sempre um verbo de comunicação(2) (assumindo uma posição preferencial dentro do nosso objecto de estudo os verbos *"dicendi "*(3) ou *"putandi "*), seguido de uma conjugação de subordinação (que ou se). Para além desta evidência formal quando narrador e personagem não coincidem, como é frequentemente o caso na narrativa tradicional, o processo arrasta na sua esteira uma terceira pessoa e a habitual opção pelo imperfeito.

Basicamente, o que nos parece dever acentuar-se, com uma certa ênfase, é a nítida presença de um "narrateur-relais"(4) que se

---

(1) Devemos fazer notar, entretanto, que esta questão constitui mais um factor de litígio entre Genette e Cohn, visto que para o segundo destes dois autores o discurso indirecto se circuncreve na área do "psycho-récit". Sobre este assunto convém consultar os autores mencionados (D. Cohn, op. cit., pp. 126-127 e G. Genette, Nouveau discours du récit, Paris, Seuil, 1983, p. 40).

(2) Harald Weinrich engloba neste conceito os verbos *dicendi, sentiendi* e *putandi* (H. Weinrich, Le Temps, le récit et le commentaire, Paris, Seuil, 1973, p. 207).

(3) Embora pareça, à primeira vista, paradoxal servir-se de um *verbum dicendi* para representar o fluir do pensamento e a expressão silenciosa da personagem, tal facto não implica, necessariamente, que estejamos perante um discurso exteriorizável. O "dizer" não ultrapassa as barreiras da interioridade.

(4) A expressão é de Betty Rojtman em "Désengagement du je dans le discours indirect", in Poétique, 41, Paris, Seuil, 1980, p. 91.

empenha, sob o disfarce da isenção, em reproduzir o discurso original do sujeito, e lhe vai imputando o teor das reflexões(1).

Deste modo, o discurso indirecto transmite, parafraseando, o discurso definitivamente perdido da personagem. Esta não é, por conseguinte, investida do estatuto de emissor. Dela não conheceremos o timbre da "voz", nem a enunciação "*ad litteram* ". Assim, e muito embora estejamos, com este modelo, perante um sintoma de realismo embrionário, dado que as reflexões do sujeito nos são transmitidas de uma forma mais mimética do que no discurso narrativizado, nem por isso estas podem chegar até nós se não forem actualizadas por um narrador e escudadas pela posição de relevo de que se encontra investido.

É natural que juntamente com a convicção de que se deve imunizar o romance dos excessos da omnisciência, procurando-se expulsar da ficção os narradores omnipresentes(2) que manipulam descaradamente a consciência e os pensamentos íntimos das personagens, se tenha também desvalorizado esta forma, na verdade, bastante divulgada em períodos mais

---

(1) Betty Rojtman fala, a este propósito, "d'un désengagement (partiel, paradoxal et dialectique) du sujet par rapport à la parole qu'il énonce (qui l'énonce) et signale, au niveau linguistique, une thématique générale de la procuration" (Betty Rojtman, op. cit., p. 90).

(2) Consultar nomeadamente o ensaio que J. Paul Sartre intitula "M. François Mauriac et la liberté" (J. Paul Sartre, Situations I, Paris, Gallimard, 1968, pp. 33-52).

clássicos(1). Recorrendo a esquemas de baixa entropia e a operações de índole repetitiva que conduzem a um primarismo estético e mecânico que estiliza ou mumifica a riqueza da vida afectiva e psíquica, não é de estranhar que a decadência do discurso indirecto se tenha vindo a acentuar desde os finais do século XIX.

Atraídos por uma nova ordem estética e ficcional, dando particular relevo aos cânones que o romance da "corrente de consciência"(2) lhes propunha, (e aonde "voz" e "perspectiva" apareciam conjugados no sentido de se desvelar a interioridade a partir do sujeito, foco e reflector da sua realidade íntima), os autores foram levados a abandonar uma técnica que os chocava pela artificialidade de que se revestia e pecava sobretudo por revelar as reflexões interiorizadas dos sujeitos de um modo exageradamente frio, analítico e concentrado. M. Bakhtine dirá que ele se

---

(1) Charles Bally, fazendo suas as palavras de M. F. Strohmeyer em Der Stil der französichen Sprache, afirma que "le style indirect par subordination déplaît au français moderne, nous faisons la grimace lorsqu'une phrase renferme trop de qui et de que; tous les manuels d'art d'écrire conseillent de les éviter. Mais il n'en a pas toujours été ainsi; l'on sait que nos auteurs classiques, élevés à l'école du latin, ne redoutaient nullement la subordination et accumulaient les que dans le style indirect" (Charles Bally, "Le style indirect libre en françois moderne", I, Germanisch Romaniche Monatschrift, IV, 1912, p. 551).

Opinião partilhada por Marguerite Lips quando escreve que o indirecto esteve "particulièrement en faveur au dix-septième siècle" (Marguerite Lips, Le style indirect libre, Paris, Payot, 1926, p. 147).

Para Jean Rousset ele é "l'uniformité du style chez les classiques" (Jean Rousset, Forme et signification, 8e éd., Paris, José Corti, 1979, p. 38).

(2) O conceito de "stream of consciousness", procedente da psicologia, foi introduzido por William James e serve normalmente para caracterizar a desconexão e a fluidez de pensamentos que atravessam a mente. Sobre esta matéria ver particularmente Melvin Friedman, Stream of consciousness in the modern novel, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1965 e o estudo de Manuel del Pina Morgadez, Neorrealismo Literario Português. Monólogo interior en la narrativa de Carlos de Oliveira, (tese dactilografada), Universidade de Salamanca, 1979.

mostra impermeável a "tous les éléments *émotionnels* et *affectifs* du discours"(1).

No respeitante ao discurso indirecto livre, expressão que Charles Bally consagrou(2), os séculos XIX e XX fizeram dele um destes fascinantes "achados" técnicos, passando a exercer um grande atractivo sobre escritores dos mais variados quadrantes. O processo revelou ser de grande eficácia na projecção e demonstração sofisticada da profundidade insondável do ser.

Desde a sua explicação em termos linguísticos até à análise das suas feições estéticas e psicológicas(3), o indirecto livre despertou interesse e paixão polémica, sendo levado a uma evidente hipervalorização

---

(1) Mikhail Bakhtine, Le Marxisme et la philosophie du langage; Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique, Paris, éd. Minuit, 1977, p. 177.

Opinião que T. Todorov partilha quando escreve que no discurso indirecto "on abrège, on élimine les appréciations affectives" (T. Todorov, Qu'est-ce que le structuralisme, Poétique, Paris, Seuil, 1968, p. 51).

De igual modo Marguerite Lips dirá que "le style indirect dépouille le discours de tous les éléments affectifs et la pensée de sa forme personnelle" (Marguerite Lips, op. cit., p. 33).

(2) Vide, op. cit., pp. 549-557.

Repare-se que a crítica germânica utiliza a denominação de "erlebt rede". H. Weinrich emprega por vezes a expressão de "discours vécu" mas acrescenta: "L'expression française de *discours indirect libre* est celle qui me convient le mieux" (Vide, op. cit., p. 211).

(3) Enquanto Ch. Bally o descreve em termos linguísticos, Vossler, Lorck, Kayser e outros partem de uma perspectiva essencialmente "psicologizante". Para uma visão mais alargada desta questão consultar, Gérard Strauch, "De quelques interprétations récentes du style indirect libre", in Recherches anglaises et américaines, VII, Université de Strasbourg, 1974, pp. 46-71.

e a um apogeu na corrente do realismo subjectivo(1), muito embora tivesse um estatuto de cidadania atestado de longa data(2).

Técnica de retransmissão do "discurso", a sua funcionalidade não pode ser equacionada à margem de um contexto estético-literário, visto ser aí que ela detém um honroso lugar e se assume como modelo tentador no acto de reprodução do discurso. Encarada como motor e estratégia susceptível de assegurar e preservar a especificidade e a individualidade pessoal das reflexões de uma personagem, consegue, por outro lado, revelar-se solução usual na apresentação de um acto comunicativo de raiz oral e dialogante(3).

De um ponto de vista linguístico, a desconcertante sintaxe do indirecto livre gira simultaneamente à volta dos processos e dos

---

(1) Conceito que poderíamos encarar como uma espécie de escrúpulo do texto em não atribuir "à son personnage que des propos, des sentiments, des sensations qu'il fût capable d'avoir: d'entrer dans sa façon de penser et de sentir et donc dans sa façon de parler" (M. Raimond, La Crise du roman, 4e éd., Paris, José Corti, 1985, p. 321).

(2) Bally resume, assim, a evolução do indirecto livre: "connu de l'ancien français, le style indirect libre meurt, ou peu s'en faut, à la Renaissance, si ce n'est avant; il ne survit que chez les gardiens de la libre tradition gauloise; Rabelais en présente des traces, La Fontaine en fait un des procédés favoris, et avec quel charme incomparable il le manie! Les purs classiques l'ignorent, asservis qu'ils sont à la phrase latine, à laquelle ce tour est étranger! Il reparaît chez les émancipateurs; Rousseau le pratique spontanément, les romantiques le remettent à la mode et chez Flaubert il devient une forme d'art capable des effets les plus délicats (...) mais déjà Zola le schématise et en abuse, et c'est maintenant un cliché courant de syntaxe littéraire" (cit. por Ferdinand Brunot, "La pensée et la langue", in Bulletin de la Société Linguistique de Paris, Paris, Champion, 1922, p. 276).

(3) Para alguns autores (Roy Pascal, Dorrit Cohn, Ann Banfield, etc.) a função do indirecto livre esgota-se essencialmente na operação de projecção de estados mentais, ao passo que para outros (Gérard Genette, P. Heuvel, etc.) este é um recurso básico, quer do discurso pronunciado, quer do discurso íntimo.

comportamentos específicos ao discurso directo e da estrutura narrativa a que se submete o indirecto. Este duplo processo de gestação é assim caracterizado por Tzevtan Todorov: "Tous les cas de style indirect libre se situent entre deux limites: d'une part, un discours rapporté qui aurait les formes syntaxiques du discours indirect, mais qui garderait certaines des caractéristiques de la parole pragmatique; de l'autre, une vision de la réalité qui ne serait pas celle du narrateur mais celle du personnage décrit, la vision dite "avec""(1). Por isso também Dorrit Cohn, reflectindo sobre o seu cunho intermediário, coloca-o abertamente entre os dois outros processos ou sistemas de citação do discurso, pois "dans sa valeur, dans sa fonction, comme dans sa grammaire le monologue narrativisé est mitoyen entre le monologue rapporté et le psycho-récit, rendant ce qui se passe dans l'esprit d'un personnage de manière plus indirecte que dans celui-là, mais plus directe que dans celui-ci"(2).

O discurso indirecto livre partilha com o indirecto as transposições gramaticais de tempo e pessoa (imperfeito e terceira pessoa), mas expurga do seu seio as estruturas rigidamente impositivas comandadas pelo recurso a um verbo declarativo que desenvolve na sua esteira um que de subordinação. Desconhecendo, portanto, a submissão a um *"verbum dicendi "* ou, como prefere chamar-lhe Gérard Strauch pelo seu carácter de discurso, "non régi"(3), o indirecto livre goza, consequentemente de uma maior liberdade e autonomia formal, ganhando características

---

(1) T. Todorov, "Les registres de la parole", in Journal de Psychologie, 64, 1967, pp. 271-272.

(2) D. Cohn, op. cit., p. 127.

Também G. Genette em Nouveau discours du récit o caracteriza como um modo intermediário (op. cit., p. 38) e P. Van den Heuvel encará-lo-á como produto de uma "interférence discursive", (op. cit., p. 21).

(3) Na opinião de Gérard Strauch, o facto do discurso indirecto livre aparecer despegado de qualquer verbo introdutor (do tipo "il dit" ou "il pense") presta-se melhor para "épouser plus fidèlement les inflexions du discours original" (Gérard Strauch, op. cit., p. 64).

emancipadoras. Assim, a diferença essencial entre o indirecto e o indirecto livre reside fundamentalmente na economia ou "absence de verbe déclaratif"(1).

Mas, apesar de lhe podermos apontar, genericamente, determinadas propriedades familiares e comuns, admitindo como relevantes e operantes certas estruturas gramaticais e estilísticas, o certo é que se torna difícil e ambicioso alicerçar este mecanismo de uma maneira definitiva e inequívoca. Revestido de um elevado coeficiente de incerteza quanto aos elementos ou indícios que o acompanham e o tornam perceptível, Harald Weinrich conclui que esta forma "garde pourtant dans ses signaux d'identification une certaine imprécision"(2).

Porém, numa linha de pensamento mais sintonizada com a instrumentação teórica que já referimos e com as ideias básicas que vêm expostas na abertura metodológica, diríamos que o indirecto livre é seguramente um dos instrumentos favoritos da focalização interna(3), pela

---

(1) Gérard Genette, op. cit., p. 192.

(2) Harald Weinrich, op. cit. p. 212.

Outras testemunhas confirmam este aspecto da questão. P. Van den Heuvel recorda que apesar do desenvolvimento dos estudos e da questionação de que esta forma é alvo, "dans les travaux de poétique, de sémiotique et de narratologie il est encore mal circonscrit". (Pierre Van den Heuvel, "Le discours rapporté", in Neophilologues, V. 62, Amsterdam, 1978, p. 21). Também G. Genette em Nouveau discours du récit observa que a própria concordância dos tempos "n'est probablement pas une règle absolue si tant est qu'il en existe une seule dans un type aussi ouvert à l'initiative stylistique" (G. Genette, op. cit., p. 36).

(3) G. Genette, op. cit., p.37.

Dadas as características e o objecto desta investigação, ao conceder realce à vida psíquica e aos mecanismos que a manifestam, talvez não fosse descabido preferir ao termo "vision avec" ou "focalização interna" a expressão que D. Cohn propõe: "pensée avec" (D. Cohn, op. cit., p. 135).

quase perfeição mimética e adesão do enunciado produzido à ideologia e à afectividade da personagem.

Com o emprego desta forma avançamos mais um longo passo no sentido de uma aproximação viva e harmoniosa do brotar impetuoso da idiossincrasia da personagem e da sua evidente manifestação ao nível do enunciado. Libertando-se da disciplina limitadora e dos esquemas próprios do indirecto, onde a emoção e o pensamento ficam submergidos sob a monotonia previsível de uma ordem homogénea e esbatida, a técnica que agora nos ocupa orienta-se e desdobra-se em expressividade. Controlada pelo magnetismo da perspectiva individual da personagem, pelas suas delicadas exigências interiores, este mecanismo procura, por outro lado, impregnar-se, a nível do relato, pela volatilidade do seu substrato linguístico e imagético, pelas suas originais e coloridas expressões ou tonalidades. Ao tornar-se permeável à sensibilidade e aos estados emotivos do sujeito, o indirecto livre adopta igualmente a sinuosidade da sua linguagem, a ductilidade e a versatilidade da sua "fala" coloquial, a intimidade e a naturalidade dos seus horizontes lexicais, as formas pitorescas e expressivas do seu modo de discorrer, parecendo caminhar, deste modo, ao encontro do discurso directo e à sua entoação formal. Abrindo-se à viva e original expressão do "outro", o indirecto livre procura conseguir um maior mimetismo e fluidez na tradução da corrente psíquica da personagem e do seu monólogo mental, reaparecendo, então, na sintaxe muitos dos frémitos afectivos e toda uma vivacidade passional que se transporta para a linguagem.

Talvez os mais eficazes e expressivos instrumentos verbais (em todo o caso aqueles que mais imediatamente saltam à vista), pela naturalidade e espontaneidade que incutem à frase, e também pela

multiplicação do seu uso, se encontrem no encadeamento de exclamações e interrogações(1).

Não obstante o parcial reajustamento do enunciado à subjectividade da personagem da história, conseguido através do uso do discurso indirecto mas mais propriamente graças à margem de inovação que o indirecto livre comporta, seria materialmente impossível não reconhecer que ambas as modalidades recorrem aos auspícios de um mediador.

Assim, se estamos perante um mecanismo de citação que retransmite, por vezes até sem grandes preocupações *"ad litteram "*, a reflexão do protagonista, saberá o narrador, enquanto suporte medianeiro da transmissão, cumprir a sua função de mero canal neutro e objectivo, ou, por força do seu papel de mandatário, também tende, de uma forma algo instintiva ou francamente apetecida, a transcender os conhecimentos das suas personagens e a envolver-se nos seus discursos, engendrando então, um "outro" texto, susceptível de projectar a sua imagem dentro da "fala" citada.

Recusando-se a conceder directamente o privilégio e o estatuto de sujeito da enunciação ao protagonista da reflexão, nada garante a autenticidade de uma experiência e a sua limpidez nestes dois processos que sofrem a vigilância de um narrador. Escapando ao seu papel de mero relator, é possível que o doador da narrativa venha a imiscuir-se na citação

---

(1) Para M. Lips estes são sinais de grande importância (Vide, op. cit., pp. 51 e 78-80).

H. Weinrich, para além destes recursos, aponta também como elementos caracterizadores: a redundância, a articulação sintáctica fluida, as questões retóricas e de um modo geral todos os ingredientes que traduzem a espontaneidade do discurso ou da fala coloquial com a sua sobrecarga emotiva (Harald Weinrich, op. cit., p. 212).

que está habilitado a fazer ressurgir, podendo, ao reconstruí-la, emprestar-lhe os seus valores e juízos, alterando, em suma, a sua originalidade.

É justamente essa preocupação que Gérard Genette manifesta ao declarar que a forma do indirecto "ne donne jamais au lecteur aucune garantie, et surtout aucun sentiment de fidélité littérale aux paroles "réellement" prononcées: la présence du narrateur y est encore trop sensible dans la syntaxe même de la phrase pour que le discours s'impose avec l'autonomie documentaire d'une citation"(1).

O indirecto consegue integrar e fundir, numa díade indissociável, as duas instâncias e um duplo discurso. Através desta forma o narrador "brouille de façon parasitaire le statut de son propre dire"(2) . A. Kalik Teljatnicova afirmará de modo peremptório que "Dans le cas de l'indirect, les paroles tombent au pouvoir du "communicateur" qui en dispose à son grè. Son rôle est de rapporter le strict contenu de l'énoncé sans être obligé d'en conserver l'atmosphère"(3).

Reconstruido a partir dos conteúdos residuais procedentes da consciência e do dizer da personagem e integrado no discurso privilegiado do narrador, a sua natureza leva Marie-Jeanne Durry a perguntar-se, com alguma preocupação, se se poderá ainda falar de "monologue intérieur pour ce qui reste en style indirect? Le personnage n'y est absolument pas abandonné à lui-même. Si lucide qu'il soit, l'auteur l'est encore plus que lui

---

(1) G. Genette, Figures III, Paris, Seuil, 1972, p. 192.

(2) Betty Rojtman, op. cit., p. 90.

(3) A. Kalik Teljatnicova, "De l'origine du prétendu style indirect libre", in Le Français Moderne, nº 4, Oct. 1965, p. 293.

(...). Ici, nous n'avons jamais la sensation d'avoir son regard sur lui-même. Nous avons le compte-rendu par l'auteur des opérations de ce regard"(1).

Mas a atitude reticente e inquiridora que Mme Durry assume perante este estratagema não constitui uma posição isolada, pois outras vozes se levantam também para assinalar a ambiguidade de uma técnica que dificilmente pode autonomizar-se e deixar de estar condicionada pela projecção do narrador no discurso, mesmo que seja de uma forma diluída e a coberto da objectividade(2). "Dans le cas de l'indirect (diz ainda A. Kalik-Teljatnicova) les paroles tombent au pouvoir du communicateur qui en dispose à son gré"(3).

Se isto se passa com o indirecto, simultaneamente, o seu mais próximo parente - o indirecto livre - não escapa também a um certo engenho feito de obliquidade. A razão provém ainda do mesmo envolvimento e interposição de um mediador, visto ser através do seu

---

(1) Marie-Jeanne Durry, "Le Monologue intérieur dans La Princesse de Clèves", in La Littérature narrative d'imagination, Paris, P.U.F., 1961, p. 90.

Repare-se que Dujardin parece, alguns anos antes, ter respondido a esta objecção, ao afirmar que "il y a encore monologue, lorsque l'écrivain employant la troisième personne, rapporte les pensées du personnage de la même façon que les historiens de l'antiquité rapportaient les paroles de leurs héros en "discours indirect"" (Edouard Dujardin, Le Monologue intérieur: son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain, Paris, Messein, 1931, p. 39).

(2) P. Van den Heuvel observa que quando o discurso das personagens "est réalisé par le style indirect ou indirect libre, en particulier dans le monologue intérieur, le discours du personnage, tout en contenant certaines marques qui lui sont propres, en possède d'autres qui caractérisent le discours premier" (P. Van den Heuvel, op. cit., p. 21). A partir daqui talvez se possa compreender melhor a posição de D. Cohn que, pondo em causa o seu verdadeiro estatuto de "discurso da personagem", o coloca abertamente na área do campo narrativo ou "psycho-récit".

(3) A. Kalik - Teljatnicova, op. cit., p. 293.

enunciado que nasce a impressão de ouvirmos a personagem com o seu timbre e a sua entoação particular. Mais uma vez, na tipicidade do indirecto livre avulta uma certa duplicidade e uma franca ambivalência, apesar de esta forma parecer pautar-se pela liberdade expressiva que concede à personagem. Porém, um dos maiores segredos da sua modernidade e da sua originalidade advém-lhe provavelmente da audácia em "travestir-se", em absorver no seu interior a "palavra" citada reescrita na "palavra" que a cita. De facto, o indirecto livre desorienta-nos pela facilidade com que associa, interpenetra ou cruza duas enunciações, matizando-se de níveis de linguagem distintos num duo que se dilui. Digamos que aqui o narrador "fala" como se fosse a personagem, sem contudo renunciar ao seu papel de narrador. Através desta forma, "le narrateur assume le discours du personnage, ou si l'on préfère le personnage parle par la voix du narrateur, et les deux instances sont alors confondues"(1).

É assim que, procurando alcançar um maior coeficiente de mimetismo e de fidelidade, subordinando-se ao estatuto e ao pensamento da personagem, sem contudo ser capaz de prescindir de um intermediário retransmissor ou reprodutor da própria especificidade do pensamento alheio, o discurso indirecto livre desemboca fatalmente na duplicidade e no polifonismo, no "chevauchement de deux énonciations: on entend une voix qui parle à l'intérieur d'une autre"(2) .

Se a forma indirecta procurava reproduzir o discurso íntimo do "outro", mas inteiramente subordinado ao comportamento do "narrador-citador", o discurso indirecto livre tenta "pastichar" as inflexões da voz interior da personagem, a sua tonalidade imprevisível e subjectiva e

---

(1) G. Genette, op. cit., p. 194.

(2) Philippe Lejeune, Le "je" est un autre, Paris, Seuil, 1980, p. 19.

o seu idioma próprio e inconfundível. Arte da aparência, tudo se passa *comme si...* .

Evidentemente que esta dualidade de enunciação no interior do discurso, esta sobreposição de vozes, a do narrador e a da sua criatura, pode representar um obstáculo, nem sempre fácil de vencer, quando se procura saber quem se esconde atrás da narração. Isto é particularmente controverso naqueles casos em que o narrador não actua como um mero e objectivo guia, mas procura relacionar-se de perto com as formas de pensar e de sentir das suas criaturas. Vivendo em exaltação apaixonada ou num lirismo desenfreado a problemática dos seres que apresenta ele impregnará, então, o tecido da prosa de uma carga de juízos afectivos e ideológicos. Fatalmente, somos conduzidos a uma representação mista e de fronteiras indecisas, onde nem sempre se logra determinar "quem pensa" e quem assim se exprime(1). Philippe Lejeune, na esteira de outros críticos, é sensível a esta problemática, ao observar que "si l'énonciation seconde ne se distingue pas stylistiquement de la première le lecteur peut se demander si le narrateur mime les réflexions du personnage ou s'il exprime les siennes"(2).

Constituido por um traçado polifónico, por uma representação da "palavra" de outrem na "palavra" do narrador, através do discurso indirecto livre atinge-se uma aparente situação de compromisso.

---

(1) O melindre de que se reveste a questão é assim apresentado por Graciela Reyes: "En el EIL, (estilo indirecto livre) en cambio, este narrador se ha hecho unánime con el personaje de tal modo que no sólo habla con sus palavras, sino que usurpa el aquí y el ahora del personaje, la enunciación (o la imagen de una posible enunciación) del personaje. Esta usurpación hace difícil, a veces imposible, distinguir un discurso del otro" (Graciela Reyes, Polifónia textual, Madrid, ed. Gredos, 1984, p. 232).

(2) P. Lejeune, op. cit., p. 19. Stephen Ullmann cita alguns exemplos particularmente pertinentes extraídos de Flaubert (Stephen Ullmann, Style in the french novel, Cambridge, University Press, 1957, p. 112).

Forma mista por excelência, pertencente ao mesmo tempo ao sujeito do discurso original e ao retransmissor, cruzamento nevrálgico onde a linguagem se "lê" como dupla, esta técnica não poderia deixar de sustentar, como veremos, o texto hugoliano. Se por vezes os traços ideolectais, a expressividade da linguagem, os juízos emitidos ou até o próprio contexto se revelam auxiliares preciosos na descodificação do texto e da entidade que por detrás se esconde, frequentemente também (opção particularmente nítida em Victor Hugo), a coberto da personagem, é o poder subjectivo do narrador que, numa postura hipócrita, se delicia em injectar na mensagem o seu estatuto existencial, substituindo-se ao "outro", inserindo-se como "sujeito" no enunciado(1). A esta suspeita não é certamente alheio o posicionamento que pode adoptar o narrador face à diegese, particularmente quando, sem qualquer pudor e com uma audácia ilimitada, se intromete na narrativa e, a cada passo solicitado pelos acontecimentos, expressa a sua fantasia e as suas reacções imbuídas de subjectividade, numa movimentação atrevida de planos, de técnicas e de hiperbólicas tomadas de posição.

Se pode haver, porém, ambiguidade, ela nasce, especialmente neste caso, do uso imoderado e justamente predilecto da mesma forma gramatical - o imperfeito - que ora serve para expressar o pensamento da personagem no processo indirecto livre, ora permite ao narrador construir o seu texto, relatando ou comunicando-nos os

---

(1) Roy Pascal insiste nos riscos a que fazemos referência ou seja, de uma confusão possível entre a subjectividade do narrador e a da sua personagem recorrendo até a exemplos elucidativos extraídos da obra de Flaubert (Roy Pascal, Dual Voice, Manchester, Manchester University Press, 1977, p. 108).

acontecimentos diegéticos. Assim, a utilização preferencial deste tempo nas duas produções textuais é susceptível de levar a uma não demarcação de limites bem definitivos entre a informação vinda da personagem e o acto ou elaboração discursiva da competência exclusiva do doador da narrativa. De certa maneira Dorrit Cohn sintetiza esta problemática ao afirmar que "définir le monologue narrativisé par rapport à la narration en général, c'est une entreprise autrement plus délicate, car les critères strictement linguistiques cessent d'être pertinents. Dans la mesme où elle se soumet à la syntaxe narrative, une phrase relatant une opinion chez un personnage peut ressembler en tous points à une phrase décrivant un fait de fiction"(1).

Apesar desta margem de indeterminação, fruto da polivalência do discurso indirecto livre, é inegável que esta prática exploratória de uma consciência sai fora dos cânones conservadores da representação omnisciente. Com uma certa margem de flexibilidade e de ajustes variados, ela revela ser, pela sua força mimética, ingrediente técnico capaz de comunicar individualidade, tonalidade e cor à expressão, ao manejar com habilidade os modos de dizer da personagem, num desejo de produzir em nós a impressão viva de coisas familiares e identificáveis. Desde Flaubert a Virginia Wooff, de Nathalie Sarraute a Michel Butor, de Victor Hugo a Zola ou a Joyce, o discurso indirecto livre torna plausível, apesar da presença de um agente como correia de retransmissão, os assomos

---

(1) Esclareça-se que D. Cohn não faz mais do que repetir aqui uma reflexão já levada a cabo por M. Lips que equacionava assim o problema: "si une confusion est possible, c'est bien plutôt entre l'indirect libre et l'énonciation " (M. Lips, op. cit., p. 57). Também G. Genette nota que a ausência de verbo declarativo pode implicar uma dupla confusão "tout d'abord entre discours prononcé et discours intérieur (...). Ensuite et sourtout, entre le discours (prononcé ou intérieur) du personnage et celui du narrateur" (G. Genette, op. cit., p. 192).

da intimidade da personagem, ao ajustar-se à sua vivência e perturbação psicológicas.

É óbvio, no entanto, que a instauração do processo, em certas obras do nosso século, particularmente no "romance de consciência", reveste uma aparência inovadora pelo seu cunho próprio de fluidez e de mobilidade imaginosa, e dependendo, em primeira instância, das situações mais anódinas(1). Já em contextos mais clássicos esta forma desconhece a incoerência e o dinamismo associativo dos estados descontínuos da psique. A enunciação reveste, por isso, um carácter mais lógico e estruturado, canalizando, com um certo escrúpulo vigilante, o caos delirante da vida interior.

Mas através desta proposta de reintegração da personagem avançamos visivelmente em direcção a uma maior verosimilhança narrativa, particularmente graças à valorização do seu monólogo mental. Embora não prescindindo totalmente de um agente intermediário, já não estamos sujeitos à alçada irreverente e ao atrevimento do narrador que sem escrúpulos se ia ostentando na diegese.

---

(1) Como diria Erich Auerbach "la circonstance qui suscite la digression paraît fortuite et n'a qu'un contenu sans importance" (E. Auerbach, Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale, Paris, Gallimard. 1968, p. 531).

c) O DISCURSO INTERIOR REFERIDO

Por vezes, numa narrativa na terceira pessoa, "Lo dicho o pensado por el personaje es considerado por el narrador de tal interés o importancia para la representación de la realidad, que lo lleva a optar por la forma de reproducción más mimética, que expresa con más autenticidad y fidelidad el discurso suposto del personaje y mantiene integra su estructura tanto formal como conceptual"(1).

As raízes deste processo ligam-se à longa história do fenómeno literário, pois, se pretendêssemos recuar até à poética e à retórica antigas já aí se esboçava o debate acerca das qualidades expressivas e do valor que este artifício de representação podia revestir. Se Platão perfilhava e defendia o princípio da narração pura (diegesis), Aristóteles, por seu turno, aspirava a uma estética de fundamentação mimética (mimesis), cuja especificidade assentava preferentemente na dinâmica de "representação" dramática, facto este que o levaria a valorizar a tragédia em detrimento da epopeia(2). Henry James e seus seguidores deverão muito a esta perspectivação e orientação programática da ficção romanesca, revelando-se

---

(1) Mario Rojas, "Tipologia del discurso del personaje en el texto narrativo", in Dispositio (Estudios), vol. V-VI, nº 15-16, University of Michigan, 1980-1981, p. 30.

(2) A dilucidação e a síntese desta problemática encontram-se em G. Genette ,"Frontières du récit", in Communications, 8, Paris, Seuil, 1966, pp. 152-156.

inequívocos defensores dos mecanismos do *showing* em detrimento do *telling*.

O discurso interior referido(1) encontra-se, desta forma, munido de um considerável coeficiente de "representação" e de potencialidades miméticas esteticamente relacionáveis com o texto teatral. De facto, a cena parece ter sido a incubadora ideal e o modelo originário desta "palavra objectal"(2), que em situações particulares e convencionais se diz "monólogo". Assim, Michel Raimond lembrará: "Avant que le monologue ne devînt intérieur, il était monologue tout court: c'était au théâtre un discours prononcé par un personnage seul sur la scène"(3).

Mas o discurso interior directo, no contexto narrativo, apesar de parecer ter vindo ao mundo e de se ter desenvolvido à sombra do palco, procurou constituir-se, condicionado pelos específicos parâmetros da transmissão do pensamento na ficção romanesca, num instrumento renovado, ao adaptar-se às normas, padrões artísticos e técnicas próprias desta modalidade. Aqui, embora se procure reproduzir o discurso da personagem tal qual foi vivido e elaborado no seu íntimo, dando-se para isso garantias de literalidade, procura-se, geralmente, frisar a sua natureza de fenómeno inevitavelmente confinado no silêncio de uma mente, o que,

---

(1) Esta designação em português, reflexo da terminologia genettiana de "discours rapporté", não nos parece muito feliz. "Reprodução literal" ou "discurso mimético", são expressões que poderiam realçar mais satisfatoriamente o aspecto de citação directa do discurso da personagem. Maria Alzira Seixo ao traduzir o livro de Genette prefere, por seu turno, a denominação de "discurso relatado" (Vide G. Genette, O Discurso da narrativa, Lisboa, Arcádia, 1979, pp. 168-169 e 170-183). No entanto, a designação menos ambígua parece ser ainda a que Carlos Reis propõe e que nós adoptamos (Vide Carlos Reis, Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós, Coimbra, Almedina, 1981, p. 46).

(2) Numa sugestiva análise à obra de M. Bakhtine, Julia Kristeva esclarece que a "palavra objectal" deve ser entendida como "discurso directo das personagens" (Vide Julia Kristeva, Semiótica do romance, tradução de Maria Alzira Seixo, Lisboa, Arcádia (col. Práticas de Leitura), 1977, p. 80).

(3) Michel Raimond, op. cit., p. 261.

repare-se, acentua ainda mais a sua condição de processo mistificador, visto usurpar uma "palavra" que não transbordou para o exterior, antes se ficou no sufoco de uma consciência fechada sobre si mesma. O discurso movimenta-se assim à volta de um *eu*, num circuito fechado, e sem ligação com o *tu* ou os *outros*.

Mas no contexto de uma narrativa na terceira pessoa, quando "le narrateur feint de céder littéralement la parole à son personnage"(1), como se processa a transição entre o "universo narrado" e o "universo citado"(2), entre a palavra dominante e dominadora do narrador e a pretensa expressão íntima de uma personagem que traz para o primeiro plano a sua personalidade psíquica, as suas tendências temperamentais e os seus estados de alma?

A ilusão de encontrarmos a polémica interior e a fluidez espontânea do pensador é sugerida graças à manipulação e à combinação de processos estilísticos e de recursos tipográficos, que evidenciam e impõem ao destinatário um percurso de leitura e uma transparente decifração.

De facto, a chegada do discurso íntimo e o seu traçado sobre a página escrita podem ser comandados por todo um enquadramento gráfico (aspas, parágrafos, travessões, dois pontos), que corrigem os contornos das sequências em discurso directo, decidem da circulação das "vozes" das personagens na narrativa e alertam para a passagem da narração, propriamente dita, para o fluxo verbal e silencioso da personagem(3). Nos escritores contemporâneos, e nomeadamente em Virgílio Ferreira, a citação

---

(1) G. Genette, op. cit., p.192.

(2) P. Van den Heuvel, op. cit., p. 21.

(3) Trata-se, portanto, como refere P. Van den Heuvel, de um "discours dans le discours nettement marqué par le changement de niveau narratif, du statut du narrateur et celui du personnage qui d'objet devient sujet de l'énonciation" (P. Van den Heuvel, op. cit., p. 29).

da palavra ou do pensamento da personagem aparece também frequentemente diferenciada através da alteração da mancha tipográfica.

Porém, na prática romanesca do século XIX e no quadro de uma situação que postula com naturalidade a presença emocional e verbal do ausente, desse "il" de quem se conta a história, a marca que sublinha e chama a atenção do leitor para a inserção de um texto segundo no texto matriz, parece ser sobretudo o verbo declarativo. Ora instaurado no contexto circundante do discurso monológico, ora já plenamente integrado no próprio espaço da enunciação da personagem, o verbo *dicendi* "ou telle autre forme que peut prendre le passage de la parole du narrateur au personnage, fonctionne comme un connotateur de relais, comme signe indiquant que l'objet de la parole va à son tour devenir sujet"(1). Valendo como via de "passagem", o discurso, a que Gérald Prince, numa óptica mais alargada, chama de "atributivo"(2), traz já consigo também um elevado índice de informação, determinando e fixando o perfil psicológico da personagem, condicionando de modo irrecusável a leitura e a mensagem do texto: "En effet, les formules qui présentent le discours direct peuvent désigner, outre celui qui parle, le ton employé, la mimique des interlocuteurs et leurs gestes, le contenu - physique ou autre - des paroles exprimées, leur signification profonde, (...)"(3).

Mais adiante o autor, ao procurar evidenciar a nitidez fotográfica da fórmula atributiva na economia da narrativa, acrescenta que

---

(1) M. Bal, Narratologie: Les instances du récit, Paris, Klincksieck, 1977, p. 35.

(2) Gérald Prince define o discurso atributivo como o conjunto de "locutions et les phrases qui, dans un récit (je pense au récit écrit), accompagnent le discours direct et l'attribuent à tel personnage ou à tel autre - les "dit-il", "s'écria-t-elle", "demanda-t-il en soupirant", "répondit-elle en regardant la toile" qui régissent partiellement la circulation des voix et contribuent à situer la parole, son origine, son contexte et sa destination" (Gérald Prince, "Le discours attributif et le récit", in Poétique, 35, Paris, Seuil, 1978, p. 305).

(3) Ibid., p. 307.

"un personnage qui s'exclame et s'écrie diffère d'un personnage qui susurre et chuchote; un personnage qui réplique, riposte et objecte se distingue d'un autre qui ne fait que répondre"(1).

Os mecanismos de inserção do discurso das personagens não são, pois, inocentes e subalternos, mas revelam já, por si, a peculiaridade psíquica e emocional do sujeito. Não deixa de ser sintomático, cremos, que certos períodos literários e determinado tipo de obras aceitem sem sobressaltos e objecções o uso "frauduleux des outils les plus élémentaires"(2) , como a prática de um "il dit" ou outra qualquer forma similar, em detrimento de um "il pense". Uma tal proposta de decifração traz no seu horizonte a tradição e a vigência da cópia monológica, a herança do teatro. Assim, parece acentuar-se a dependência da narrativa em relação à cena, e o monólogo, enquanto forma estética, possui uma fundamentação espectacular.

A finalidade destes elementos (sejam eles de natureza estilística ou estritamente tipográfica) é de marcar fronteiras, fazendo recair a atenção sobre eles. Graças a estes símbolos, o narrador parece apostado em ficar de fora e abdicar da sua instrumentação omnisciente, ao mesmo tempo que procura interessar e estimular o seu leitor para a descoberta do "outro", ao deixar ao protagonista a liberdade de se inscrever e actualizar no texto.

Realçado pela sua posição central, o herói é "simultanément porteur du regard et du discours; il parlera de lui-même tel qu'il se voit"(3). Ao pretender atingir um maior grau de verosimilhança, o doador da

---

(1) Ibid., p.309. Opinião que D. Cohn partilha ao constatar que "le contexte du monologue est aussi important et aussi varié que peut être la citation" (D. Cohn, op. cit., p. 84).

(2) Jean Rousset, Narcisse romancier; Essai sur la première personne dans le roman, Paris, José Corti, 1979, p. 53.

(3) Ibid., p. 31.

narrativa procura, através desta via, apagar-se e privilegiar o recurso à óptica, ao trabalho e à dinâmica linguística da sua criatura.

Contudo, o que nos parece também relevante nesta prática artística e lúdica de revelação do monólogo da personagem é (para além da afirmação do reinado e autonomia do sujeito, desbravando o mundo emaranhado da sua consciência psíquica), porventura, o ar de ilusão realista que se atinge, dado o simulacro de uma coincidência perfeita entre o desfile do pensamento na mente da personagem e a própria dinâmica da enunciação ou formulação mental da ideia. Pela orquestração de um verbo no presente, motor e suporte da instantaneidade e de um *eu* que multiplica insaciável a sua imagem e faz coincidir numa unidade homogénea o sujeito do enunciado com o sujeito da enunciação, parece atingir-se a tão desejada simultaneidade entre o momento da reflexão e o momento da sua enunciação. O destinatário da mensagem tende a esquecer que a história que acompanha se inscreve num plano anterior ou retrospectivo (não esqueçamos que numa certa tradição literária, o discurso da personagem é acima de tudo citação[1] no interior da ficção romanesca, apresentada pelo narrador extradiegético) e deixa-se levar pelo efeito de sincronia que o presente e a primeira pessoa do singular são susceptíveis de produzir[2]. Sugestionados pela sensação de justeza que se depreende do conjunto, o destinatário fica na ilusão de um *hic et nunc*, de uma contemporaneidade quase perfeita entre a particular perspectiva de auto-análise, avaliação e

---

(1) M. Bal sublinha a peculariedade deste tipo de discurso ao apresentá-lo como "un "métarécit" virtuel, un récit dans le récit, au même titre que le récit encadré ou enchâssé" (M. Bal, Narratologie: Les instances du récit, Paris, Klincksieck, 1977, p. 27).

(2) Poderiam ainda apontar-se como características do discurso directo: o estilo fragmentado, a predominância de curtas proposições elípticas, separadas por sinais de pontuação, o tom afectivo e vivo da expressão oral, a frase cheia de inversões e repetições, e, de um modo geral, todas as perturbações estilísticas próprias do modelo coloquial.

reacção emocional do sujeito perante as coisas e os factos, e o discurso que os enuncia.

Contudo o processo de exploração da intimidade de uma consciência, graças ao chamado "monólogo interior"(1), vai, nos primórdios do século XX, ser um campo fértil para manipulações, inovações e tentativas reformadoras. Pelos novos cambiantes revolucionários de que se reveste, quer do ponto de vista formal, com o seu ritmo e flexibilidade associativa, quer pela valorização que concede aos fantasmas e recônditas raizes de uma particular visão do mundo, esta forma "honnie et louée sans mesure"(2), como dizia Daniel Rops, aparece com significativa tenacidade no universo de ficção da nossa época.

Explicável por razões de natureza socio-cultural, donde poderíamos destacar o desabrochar das teorias de Marinetti e dos futuristas insurgindo-se contra o formalismo e o racionalismo, e a influência da

---

(1) Conceito por nós já referido, Vide *Supra*, cap. O Conceito e o âmbito. Note-se, para completar a abordagem deste fenómeno, que o mestre e obreiro incontestável desta técnica foi indubitavelmente Joyce, no seu romance Ulysses (1917-1918). Contudo o termo é, normalmente, atribuido a Paul Bourget que, pela primeira vez, o teria empregado no seu livro Cosmopolis (1893). Saliente-se, no entanto, que existe um inédito de Victor Hugo (1855-1860) em que surge, com toda a nitidez, esta expressão para caracterizar o estado de perturbação mental e o delírio que consome a personagem:

"Il pensait violemment, il parlait haut, il avait été impossible de se rendre compte à lui-même des mots quelconques qui semblaient sortir au hasard de sa bouche et qu'il ne pouvait s'empêcher de jeter au-dehors de lui; il disait des phrases incohérentes comme celles-ci; voulez-vous avoir peur de moi? Nous avons perdu toutes nos vieilles élégances, etc... Son monologue extérieur n'avait aucun rapport avec son monologue intérieur" (Fragment B. N. 247, 988, fº. 225).

(2) Daniel-Rops, "Une Technique nouvelle: Le monologue intérieur", in Le Correspondant, 25, Janvier 1932, p. 282.

escrita automática dos surrealistas, cremos ter sido particularmente condicionante, a teoria einsteiniana da relatividade e a enorme contribuição que lhe trará a psicanálise(1). Introduzindo noções tão novas e atractivas como "inconsciente", "livre associação de ideias" ou "descontinuidade dos estados de consciência"(2), o monólogo interior increvê-las-á no seu registo e usá-las-á frequentemente(3). Neste contexto, o monólogo interior, apareceria aos seus adeptos como o processo esteticamente mais fiel a todos os cambiantes e metamorfoses de uma consciência.

Não garantindo o texto em discurso directo, à boa maneira tradicional, a representação do pensamento da personagem com a objectividade que a nova arte requeria (devido, em particular, à proeminência do narrador como apresentador), a considerável popularidade do monólogo interior e o seu êxito residem, como sugere Edouard Dujardin, na supressão da "intervention apparente de l'auteur", o que vai permitir ao protagonista "de s'exprimer lui-même et directement"(4). Procurando apagar toda e qualquer marca formal de apresentação à mente da personagem, o monólogo interior ganha imediatez(5) e uma fresca

---

(1) É assim que M. Raimond sintetiza a sua assimilação na literatura: "Attiré d'abord, dans les premières années, par les prouesses de la psychanalyse et de l'écriture automatique, il est apparu ensuite aussi comme un procédé excellent (surtout si on juxtapose les monologues intérieurs de plusiers personnages) pour montrer combien chacun est enfermé dans son point de vue et se fait des événements et des êtres une idée singulière" (Michel Raimond, La Crise du roman, 4e éd., Paris, José Corti, 1985, p. 274).

(2) Problemática à qual também já Bergson e William James tinham prestado demorada atenção.

(3) J. Giraudoux faz, com uma certa fineza caricatural, em Juliette au pays des hommes, a pintura da exaltação e dos excessos a que alguns autores levaram o monólogo.

(4) E. Dujardin, op. cit., p. 37.

(5) Por isso G. Genette prefere chamar-lhe "discours immédiat" (Vide G. Genette, Nouveau discours du récit, Paris, Seuil, 1983, p. 38). D. Cohn opta, por sua vez, pela expressão "monologue autonome" (Vide D. Cohn, La Transparence intérieure, Paris, Seuil, 1981, p. 83).

actualidade, ambicionando atingir "une narration absolument contemporaine de ce qu'elle narre"(1).

Globalmente, portanto, a diferença básica entre os dois tipos de discursos "directos" assenta na vinculação ou não do enunciado da personagem ao controle narrativo, o que habilita Gérard Genette a concluir que eles "ne se distinguent formellement que par la présence ou l'absence d'une introduction déclarative"(2).

Eliminando-se a instância de apresentação, o leitor encontrar-se-ia instalado "dès les premières lignes, dans la pensée du personnage principal (...) c'est le déroulement (...) de cette pensée qui, se substituant (...) à la forme usuelle du récit"(3) nos informa do que faz ou pensa a personagem.

Dotados de um instrumento que, permitiria, segundo os adeptos da técnica, apreender o que se disfarça sob a consciência clara(4) e "en deça de l'expression"(5), também toda uma retórica nova, baseada na naturalidade sintáctica e léxica, no repúdio pelos sinais de pontuação e num estilo fluido e espontâneo, copiando a língua falada e a singeleza da

---

(1) Michel Butor, Essais sur le roman, chap. "L'usage des pronoms personnels dans le roman", Paris, Gallimard, 1964, p. 78.

(2) G. Genette, op. cit., p. 194.

(3) Préface de Larbaud à Les Lauriers sont coupés, Paris, Messein, 1924, p. 7. Reflexão que, mais próximo de nós R. M. Albérès partilha, ao dizer: "Dans le courant du XXe siècle, le besoin est apparu de donner la parole directement au personnage, en livrant sa voix intérieure et son flux intérieur sans intervenir, sans expliquer, sans analyser" (R. M. Albérès, Métamorphoses du roman, Paris, Albin Michel, 1966, p. 177).

(4) D. Cohn não subscreve esta opinião. Para esta autora "le romancier qui désire rendre compte des niveaux les plus obscurs de la vie psychique est contraint de le faire suivant les méthodes les plus indirectes et les plus traditionnelles" e mais adiante acrescentará que o "psycho-récit" constitui "le chemin le plus direct, et d'ailleurs le seul, vers les profondeurs infra-verbales de l'esprit" (Vide, op. cit., p. 74).

(5) M. Raimond, op. cit., p. 263.

expressão oral, parecia ter sido encontrada[1]. O acaso das associações de ideias e o registo "pêle-mêle dans l'ordre de leur défilé"[2] permitia gravar "la pensée se faisant au lieu de la pensée faite"[3].

Neste domínio Joyce aparecia, tácita ou declaradamente, como o arquitecto e instrumentista por excelência do modelo estético e do seu manuseio, tendo o seu Ulysses[4] , durante décadas, actuado como uma nova tábua de valores, muito embora o autor tivesse confessado a sua dívida para com Les Lauriers sont coupés de Dujardin. Conhecendo uma ênfase notável nos escritores anglo-saxões, este estratagema, que procura restituir, esteticamente, a realidade de uma consciência e a sua avalanche de imagens estranhas, subjugou também a actividade criativa de muitos artistas franceses pela singularidade e arrojo das suas qualidades e pesquisas. Infelizmente, porém, a nova e moderna técnica orientada, por vezes, por mãos pouco hábeis, caía, não raro, na banalidade e no empobrecimento, dada a sua permeabilidade e a fácil tentação de tudo aí fazer entrar, ou, como dizia Edmond Jaloux, "pouvant tout dire, on finira par dire n'importe quoi"[5].

---

(1) Mas Frida Weissman não deixa de acentuar o seu carácter convencional, visto ser impossível "transcrire par le langage - moyen linéaire et sucessif -la multiplicité simultanée de notre vie psychique, ni de pénétrer la conscience fermée d'autrui" (Frida Weissman, "Le Monologue intérieur à la première, à la seconde ou à la troisième personne?", in Travaux de Linguistique et de Littérature, Paris, Klincksieck, vol. XIV, 2, 1976, p. 291).

(2) Seaver, Le Monologue intérieur dans le roman moderne, (thèse dactylographiée), Paris, 1954, p. 8.

(3) E. Dujardin , op. cit., p. 68.

(4) Ulysses foi apresentado em França no ano de 1921 por Larbaud, numa conferência proferida em La Maison des Amis du Livre. O seu texto seria posteriormente publicado na Nouvelle Revue Française, 1er Avril 1922.

(5) Edmond Jaloux, "Valéry Larbaud", in Nouvelle Revue Française, 1er Février 1924, p. 137.

Nada nos parece mais afastado da estética hugoliana e da particular solução discursiva em prática nos seus romances que esta efabulação insólita de uma mente que prossegue, sem selecção nem meta aparente, as suas divagações. Não cabe seguramente ainda nos horizontes da época em que o autor se situa, nem mesmo dentro do seu espírito, um tipo de discurso que procura engendrar-se à revelia de um narrador, dado que Victor Hugo é incapaz de abandonar e de deixar que o mundo que conta se lhe escape das mãos(1). Além disso, a valorização dos momentos provenientes de um "esprit ordinaire dans une journée ordinaire"(2) opunha-se rotundamente ao processo de gestação e de formulação mentais que, em crise, os heróis hugolianos atravessam. Em Victor Hugo, o discurso íntimo surge, normalmente, condicionado por circunstâncias externas, preparado por factores trágicos, por uma *anankè* que cerca a personagem e a conduz à análise psicológica e onde ecoa o duelo constante entre os sentimentos ou desejos do herói e o mundo em que vive e ao qual deve fazer face. A atenção da personagem gira à volta de um eixo ou de um "caso" que importa dissecar e controlar. O monólogo é, desta forma, para o herói, um "instrument d'élucidation plutôt qu'une occasion de rêverie; il est un effort pour comprendre le sens de ce qui arrive, il lui permet de s'étonner de ce qu'il éprouve et de s'interroger sur ce qu'il doit faire"(3).

---

(1) O que não significa que Victor Hugo não tenha sentido toda a pobreza da palavra ou da expressão face à riqueza polifacetada da vivência interior. Com uma agudez de pioneiro, o autor aperceber-se-ia da riqueza associativa da mente, a que só mais tarde a psicanálise viria a dar a sua devida importância. Lê-se em L'H. Q. Rit: "Il est presque impossible d'exprimer dans leurs limites exactes les évolutions abstruses qui se font dans le cerveau. L'inconvénient des mots c'est d'avoir plus de contour que les idées. Toutes les idées se mêlent par les bords; les mots non. Un certain côté diffus de l'âme leur échappe toujours. L'expression a des frontières, la pensée n'en a pas" (II, III, 9, p. 594).

(2) A fórmula é de Virginia Woolf (cf. D. Cohn, La Transparence intérieure, Paris, Seuil, 1981, p. 79).

(3) M. Raimond, Le Roman depuis la révolution, Paris, A. Colin, 1967, p. 39.

1.4. - O IMPACTO DO INTERMEDIÁRIO

Ao longo deste percurso, e no quadro dos procedimentos técnico - artísticos ou das alternativas que o texto nos propõe para configurar vivências de carácter íntimo, foi-se revelando quão utópico seria pretender entrar em contacto com a tumultuosa vida emocional das personagens ou abrir caminho até à fugacidade do mundo do pensamento, marginalizando essa figura central que é o narrador. Assim, se se quer dar alicerces sólidos e uma fundamentação consistente à questão do fenómeno da conflituosidade interior na narrativa, não se pode naturalmente sonegar a presença do narrador no processo de transparência e de representação de uma consciência em crise.

Na verdade, numa avassaladora maioria de casos (especialmente na chamada narrativa na terceira pessoa) é notória e efectiva a presença da instância narrativa primeira, não só enquanto agente de todo o trabalho de construção do texto (é ela que situa cronologicamente os acontecimentos ou desrespeita a sua linha temporal, que elide ou revela

factos, que descreve ou resume cenas, etc.), mas sobretudo pelo seu papel primordial de entidade nunca dispensável no plano da comunicação e do relato dos acontecimentos. Ora o que, neste momento, nos parece de realçar, não é tanto a sua missão de narrador ou de responsável pela enunciação narrativa, mas lembrar, fundamentalmente, as inevitáveis consequências que daí podem decorrer a nível da submissão do enunciado aos seus juízos de valor.

De facto, com maior ou menor índice de filiação, o texto pode ir matizando-se de uma subjectividade que lhe é estranha. Ao revelar-se quase sempre sujeito de enunciação, mesmo quando abertamente pretende guiar-se pelo discurso íntimo da personagem, facilmente se compreende que será de realização impossível um projecto de narrativa rigorosamente neutro e impessoal e em que nada seja devido ao contributo subjectivo do doador da narrativa, o que, em França, Flaubert tanto ambicionava.

A partir da já célebre distinção de Benveniste entre "história"e "discurso"(1), Gérard Genette atento às relações delicadas que entre os dois âmbitos se estabelecem declara: "le récit n'existe pour ainsi dire nulle part dans sa forme rigoureuse. La moindre observation générale, le moindre adjectif un peu plus descriptif, la plus discrète comparaison, le plus modeste *peut-être*, la plus inoffensive des articulations logiques

(1) Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale 1, Paris, Gallimard, 1966, pp. 238-245.

introduisent dans sa trame un type de parole qui lui est étranger, et comme réfractaire"(1).

Se bem que ao nível das diferentes modalidades do discurso íntimo, responsáveis pela transmissão do pensamento dos protagonistas, o narrador possa evitar por vezes, com eficácia variável, manifestar sinais da sua subjectividade, o facto é que, também aí, raramente se atinge a utópica aspiração à neutralidade. Na verdade, a valorização do universo psicológico das personagens e das estruturas discursivas que o sustentam não conduzem, qualquer que seja a opção, a exilar em absoluto o intermediário da narrativa ou a impor-lhe um silêncio tumular diante das elucubrações mentais das suas criaturas.

Se a maneira mais significativa e harmoniosa de se conseguir dar transparência ou de se atingir o inatingível ideal de uma subjectividade em conflito com ela própria parece estar estreitamente dependente da supremacia concedida ao discurso interior referido, que se aclimata com mimetismo à personalidade do sujeito da enunciação, existem, por outro, lado, como tivemos oportunidade de ver, certos tipos de situações discursivas que, embora continuem interessadas em desenvolver-se e a embeber-se na área específica da interioridade da personagem, abafam a sua "voz" interior ou a subordinam descaradamente a um processo de conhecimento flagrantemente omnisciente e anti-natural.

---

(1) G. Genette, "Frontières du récit", in Communications, 8, Paris, Seuil, 1966, p. 162.

Em sintonia com este crítico também V. Aguiar e Silva escreve: "E ainda que o narrador, exercendo uma contínua vigilância sobre a sua escrita, pudesse evitar juízos, comparações, metáforas, conotações, etc., e assim conseguisse uma narrativa rigorosamente circunscrita à descrição e à notação neutrais de agentes e sucessos diegéticos, não poderia abolir os valores e significados ideológicos que inevitavelmente defluem de qualquer diegese" (V. M. Aguiar e Silva, Teoria da Literatura, 7ª ed., Coimbra, Almedina, 1986, p. 783).

Como facilmente se compreende, são as técnicas que denunciam com maior nitidez o desajuste entre "voz" e "perspectiva" (discursos narrativizado e transposto), que deixam larga margem de manobra e campo aberto ao doador da narrativa, permitindo-lhe infiltrar-se ou transcender a fisionomia psíquica da personagem, e usar o discurso desta como máscara sobre a qual vai destilando a sua própria subjectividade.

Usufruindo de maior ou menor liberdade e, de acordo com as características e propriedades dos processos utilizados para simularem a vida emotiva e impalpável das personagens, o narrador poderá marcar de um modo incoercível ou quase apagado a sua passagem pelo texto ou, inversamente, deixando-se levar pelas suas ilimitadas prerrogativas, permitirá que a sua personalidade invada livremente a narração. Transitando, então, num vaivém soberano entre o seu objecto de análise e o seu próprio estatuto moral, filosófico, ideológico, o doador da narrativa desenvolve, à margem do seu modelo, essas excrescências parasitárias a que Georges Blin, sob a designação de "intrusions d'auteur"(1), consagra demorada atenção no seu livro dedicado a Stendhal.

Deste modo, permanecendo "fora" da história que conta, nem por isso o narrador deixa de ocupar um lugar privilegiado no plano da enunciação e do conhecimento dos factos, o que, o poderá levar a projectar-se num discurso supostamente atribuído à sua personagem ou, de modo bem mais manifesto e flagrante, a imiscuir-se em seu nome pessoal no espaço reservado ao discurso do "outro".

---

(1) Georges Blin, Stendhal et les problèmes du roman, 8e éd., Paris, José Corti, 1978, pp. 179-322.

Repare-se, porém, que não é somente na mobilização das estratégias que pretendem dar-nos a conhecer o que pensa e sente a personagem, na reprodução dramática de um discurso alheio, que se manifesta o triunfo do narrador. Para além destas particulares situações narrativas, e de acordo com o que noutro local escrevemos(1), é também na acentuação de um conflito que transborda para o exterior que o narrador se revela como entidade necessária e nunca dispensável. Esporadicamente, na narrativa é ele que reaparece para retratar a sintomática desarmonia plástica da personagem, é ele que chama a atenção para a multiplicação de imagens em desalinho que, ao mesmo tempo que sugerem o desequilíbrio emocional do sujeito, alertam também o destinatário para o melindre dos dramas íntimos vividos no silêncio.

Assinale-se, finalmente (e tendo em vista a essência do nosso trabalho), que a linha de conduta ideal preconizada por Flaubert, Maupassant ou Henry James, advogando a restrição e a despersonalização do relato, não parece ter preocupado o criador que foi Victor Hugo. Muito pelo contrário, e como veremos, para este autor, a problemática do transvasamento da fantasia do narrador (ou do autor/narrador, já que este é frequentemente a imagem cristalina do *Ego Hugo)* "allait de soi" e a projecção da sua ideologia era um acto irreprimível e fatalmente inevitável. Disfrutando de regalias consideráveis, o doador da narrativa hugoliana ressurgirá a qualquer momento no espaço textual, fragmentando, fissurando

---

(1) Vide, cap. Perspectiva e narração.

o discurso do "outro", tirando ilações dos acontecimentos e manifestando explicitamente a sua atitude de deus todo-poderoso. Marcando a sua vontade inequívoca de não ser marginalizado, é ele que aparece quase sempre como principal e indispensável condutor da história, dirigindo-se até, tal como o astucioso e turbulento narrador de Jacques Le Fataliste, ao seu potencial leitor.

De certo modo, isso explica o realce e a valorização que de um modo geral lhe reconhecemos nos textos que nos propomos abordar. É muitas vezes ele o veículo mais importante, o lúcido e penetrante guia graças ao qual entramos no espaço labiríntico das personagens, abrindo-se-nos as portas das especulações analíticas, dos estados brutos e das fixações mórbidas que se agitam no crânio das suas criaturas.

II PARTE

A CONFLITUOSIDADE NA OBRA DE VICTOR HUGO

I - ENQUADRAMENTO

1.1. - POESIA

Se a essencialidade da poesia consiste, "graças à fulguração da palavra, na emoção, nas vozes íntimas, na meditação, na ressonância mítica e simbólica, enfim, que tal episódio ou tal circunstância suscitam na subjectividade do poeta"(1), e apresentando-se Victor Hugo como um poeta rico, multifacetado e insaciável no domínio da criação lírica, poder-se-ia esperar uma grande abertura deste género artístico aos moldes e características fundamentais da problemática da conflituosidade. De facto, como se sabe, o poema privilegia, como nenhuma outra prática literária, a intimidade, o acompanhamento da atitude psíquica e espiritual do sujeito da enunciação. É ele o campo preferencial do egocentrismo, a pintura

(1) V. M. Aguiar e Silva, op. cit., p. 552.

banhada pela subjectividade de um *eu*, que nele destila anseios, amarguras, sonhos e desejos(1).

Mas, apesar da extrema diversidade dos modelos, formas e veios temáticos, a que este "poeta-criador" recorre, e da manifesta capacidade de submissão do verso às emoções e sentimentos do sujeito, o esquema da conflituosidade, o gosto pela deliberação interior, não parece ter tido uma real projecção na poesia hugoliana. De facto, e embora à primeira vista pareça existir uma certa articulação entre o esquema da deliberação interior e o rumo para que se encaminha a poesia, a verdade é que também se verifica uma certa incompatibilidade.

Repare-se, em primeiro lugar, que, na época de Victor Hugo e por razões que se prendem com os próprios cuidados técnico-artísticos a que obedece o poema (como sejam a dimensão sintagmática, a imposição constrangedora de um código métrico, fónico e rítmico), a sua natureza se apresenta parcialmente desajustada para comunicar a cadeia infindável e incessantemente recomeçada das contradições vividas pelo sujeito. A prática ou o aproveitamento de uma situação conflituosa, norteada pelo estabelecimento de uma estrutura alternativa e pela reduplicação de ideias, poderia acarretar um efectivo empobrecimento do poema e a monotonia de

---

(1) Para Victor Hugo a poesia é de tal modo o espaço de projecção do mundo do poeta que, significativamente, o vemos confessá-lo nos seguintes versos:

"Le livre est à ce point l'auteur; et le poème
Le poète, notre oeuvre est tellement nous-même,
Nous la sentons en nous si mêlée à nos pleurs,
A notre sang, si bien faite de nos douleurs
Et si profondément dans nos os pénétrante..."

(Oeuvres complètes, éd. du Club Français du Livre, t. VIII, p. 889).

Também em Toute La Lyre:

"Honte au vain philosophe, à l'artiste inutile
Qui ne met pas son sang et son coeur dans son style!"
(Toute la Lyre, IV, XII, O. C., Poésie IV, p. 318).

uma construção que se desgasta num vaivém obsessivo. Falta, assim, à poesia lírica um espaço de manobra mais livre de entraves e uma arquitectura de composição mais móvel e flexível susceptível de poder acolher diferentes processos ou técnicas de relato através das quais nos é revelada a alma das personagens.

Todavia, esta desafeição da poesia hugoliana por uma estratégia que assenta predominantemente no desassossego espiritual e no círculo fechado da deliberação, deve necessariamente ser, também, entendida à luz de outros factores e tendo nomeadamente em conta o aspecto profundamente sugestivo, simbólico e não discursivo de quase toda a lírica, em oposição ao pendor reflexivo, argumentativo, lógico e eminentemente finalístico que o sujeito procura impor ao seu pensamento no conflito. Geralmente, o anseio do *eu* na poesia, com particular realce no período romântico, caminha ao encontro de ideias inatingíveis, destila no papel as suas impressões subjectivas, sonha com a plenitude existencial de um paraíso original, procura na fantasia e na imaginação um remédio ou um consolo para a frustração do presente. Em contrapartida, a deliberação que sustenta o processo conflituoso exige do espírito uma atitude mais racional e objectiva, uma reflexão em moldes ordenados, uma ponderação dos actos e uma delimitação dos objectivos.

Pelo seu ritual de circularidade narcisista e obsessiva, a orientação dada ao espírito no conflito parece opor-se ao processo lírico, que utiliza o espaço paginal, não para fazer sair o debate íntimo de impasses, mas como quadro de meditação e de revelação ondulante do *eu*.

O pensamento no conflito não se liberta de uma certa rigidez, não se transporta além fronteiras, não se emancipa dos problemas que o acorrentam e não liberta a sua imaginação, preocupado que está em

dar uma resposta urgente e imediata aos problemas que no presente o afligem. Norteada por um raciocínio de tipo argumentante, a situação conflituosa é tentativa intelectualista de marcha em frente e de resolução do dilema. Já o poema vive fundamentalmente de um impulso mais intuitivo do que racional, de um apelo muito mais intenso à sensibilidade e à imaginação do que à razão.

Significa isto que a poesia hugoliana desconhece a matização dialéctica, a dupla direcção do espírito, a antinomia dos fenómenos e das coisas que envolvem o poeta ou que o transcendem?

Impossível seria considerar a produção poética de Victor Hugo como projecto entorpecido e paralisado por afirmações ou soluções incontroversas. A sua poesia é também registo de desdobramentos de juízos, documento das crises de identidade do sujeito face ao desconcerto do mundo. Victor Hugo sabe igualmente fazer da palavra poética o vigoroso instrumento do seu melindroso posicionamento diante da realidade circunstante ou diante dos mistérios e segredos do universo, ou não fosse a sua poesia instrumento privilegiado de conhecimento e visão. O seu olhar não é meramente contemplativo, deixando, também, transparecer preocupações muito nítidas que o próprio poeta se apressa a confessar-nos:

"Je vous dirai qu'en moi je porte un ennemi,
Le doute, qui m'emmène errer dans le bois sombre,
.....
Je vous dirai qu'en moi j'interroge à toute heure
Un instinct qui bégaie, en mes sens prisonnier,

Près du besoin de croire un désir de nier,

Et l'esprit qui ricane auprès du coeur qui pleure!"(1).

Alguns dos títulos dos seus poemas(2) confirmam, por si sós, a polaridade e a tensão que vivem no sujeito poético e o anseio de ser e de não ser.

Por isso mesmo, constitui recurso vulgarizado da sua arte poética a interrogação, usada em ondas e exuberância oratória, amostra de exigência, de verdade e de saber e que se coaduna com um espírito conhecedor dos seus limites. Por isso,confessa, impotente, o poeta:

"Mais c'est au doute affreux que toujours je retombe"(3).

A interrogação é a sôfrega procura de um encontro com a Verdade e o Mistério. Chamando a atenção para a "palavra-enigma" e fulcro da dúvida, a interrogação serve de pano de fundo à angústia:

"Et d'abord qu'est-ce que la justice?

---

(1) Les Chants du Crépuscule, XXXVIII, O.C., Poésie I, p. 794.
Mais adiante ouçamo-lo ainda lamentar-se:
"Le doute! mot funèbre et qu'en lettres de flammes,
Je vois écrit partout, dans l'aube, dans l'éclair,
Dans l'azur de ce ciel, mystérieux et clair,
Transparent pour les yeux, impénétrable aux âmes!"
(Ibid., p. 794).

(2) Vide, entre outros, os seguintes exemplos: Pensar, Dudar e Que nous avons le doute en nous. (Respectivamente, Les voix intérieures, XXVIII e Les chants du Créspuscule, XXXVIII, O.C. Poésie I, p. 888 e 794).

(3) Dieu, (L'océan d'en haut, II), O.C., Poésie IV, p. 635.

Qui la rend? qui la fait? où? quand? à quel moment?

Qui donc pèse la faute? et qui le châtiment?

L'être créé se meut dans la lumière immense"(1).

Se o poeta acumula dúvidas que o fascinam, num clima de tensão emocional, não existe, todavia, confrontação ou debate, em presença da tese e da antítese, como no conflito interior. É que no contexto da sua lírica, o recurso à interrogação é, não raro, litania tendente a exercitar a sua veia poética ou, como dirá Alfred Glauser, "le doute naît chez lui comme une condition de la création littéraire"(2).

Assim, apesar de Hugo fazer "du texte une interrogation"(3), nem por isso vemos surgir, de forma patente, sequências que se arrastem no encadeamento de um pensamento absorvido por um dilema e esgotando-se na ambivalência ou no repisar contínuo das forças em confronto. Talvez que a escassez do processo se prenda igualmente com as próprias exigências, rumos ideológicos e potencialidades imaginativas e criativas que o poeta impunha à sua criação lírica. A sua estranha inclinação para enveredar por uma poética do sonho e do irreal é de molde a afastar-se das convenções e da arquitectura imposta pelo conflito interior. Com naturalidade e volúpia, o espírito do poeta liberta-se do mundo que o rodeia e eleva-se até à meditação filosófica de ressonância mítica ou alegórica. A sua poesia tende a emancipar-se dos problemas humanos triviais e por entre visões apocalípticas [Le Glaive/Le Gibet(4)] transporta-nos ao coração do mistério

---

(1) Les Contemplations, Livre VI, (XXVI), O.C., Poésie II, pp. 538-539.
(2) Alfred Glauser, La Poétique de Hugo, Paris, Nizet, 1978, p. 14.
(3) Ibid., p.16.
(4) Vide La Fin de Satan (Livre I e II), O.C., Poésie IV, pp. 17 - 60.

[Le Seuil du Gouffre(1), La Bouche d'ombre(2)] e aí procura Deus, ou, fascinado pelo problema do Mal e do Perdão, exalta a figura mítica do herói rebelde (La Fin de Satan).

Se este é o traço que caracteriza essencialmente a poesia do exílio, já mesmo como principiante (Les Odes) Victor Hugo, ao exaltar formas pitorescas e exóticas (Les Orientales), sabia "se détourner du spectacle de la nature et de la psychologie pour se jeter dans l'océan métaphysique"(3).

Ora elevando-se do "monde réel" para a "sphère de l'invisible"(4), para penetrar em zonas proibidas e onde:

> "L'oeil hagard du songeur regarde en frémissant
> Ce qu'on voit sous le porche d'ombre"(5).

ora seduzido pela epopeia do género humano (La Légende des Siècles), Hugo envolve a poesia de mistério e de evocação sortílega(6).

Assim, se a sua poesia interroga e duvida, se traz consigo o desassossego espiritual do *eu*, não se submete, porém, à corrente do fluxo e do refluxo das ideias e não vive do precário equilíbrio que separa a deliberação do projecto.

---

(1) Vide Dieu (Le Seuil du Gouffre), op. cit., pp.578 - 620.

(2) Les Contemplations, Livre VI, (XXVI), O.C., Poésie II, pp. 534 - 552.

(3) Jean Gaudon, Le Temps de la Contemplation, Paris, Flammarion, 1969, p. 42.

(4) Les Feuilles d'automme, XXIX, O.C., Poésie I, p. 631.

(5) Fragmento publicado por René Journet et Guy Robert, Autour des Contemplations, Les Belles Lettres, Annales litt. de l'Université de Besançon, 2e série, t. II, fasc. 6, 1955, p. 83.

(6) O que, repare-se, não obsta a que a poesia de Victor Hugo se esgote neste tipo de cogitações. Les Chansons des rues et des bois, alguns poemas de Les Contemplations ou de Les Châtiments, e um leque de outros espalhados na sua abundante e rica obra poética, atestam a fantasia ligeira e bucólica, até mesmo sensual, da visão polifacetada de Hugo.

Porém, uma das dimensões fundamentais da sua poesia e do seu temperamento é igualmente a sátira política (Vide Les Châtiments).

Todavia, temos de lembrar aqui a flutuação inquieta e doentia que lavra na consciência desse vulto emblemático e singular que é Caim, apresentado no inesquecível poema La Conscience.

Muito embora a característica fundamental desta peça lírica hugoliana não resida especificamente na manifestação de um conflito, alimentado por forças polarmente opostas que exija o poder avaliador ou a liberdade de opção do herói, estamos inequivocamente diante de uma obra de tensão ou de densidade trágica, fecundada pela agitação sombria da alma do herói. Caim cede à angústia e ao desespero ao ver-se incriminado por uma consciência implacável. Perseguido tenazmente por um olho, que não é senão a exacerbada e simbólica imagem do remorso que acusa o culpado do seu crime, toda a linha de acção do poema deve ser entendida como um processo tendente a configurar uma espécie de tribunal íntimo gerado e criado no enconchamento centrípeto do *eu* :

"Caïn, ne dormant pas, songeait au pied des monts.
Il vit un oeil, tout grand ouvert dans les ténèbres.
Et qui le regardait dans l'ombre fixement"(1).

Os fantasmas da culpabilidade erguem-se na imaginação doentia de Caim e este aparece como o carcereiro da sua própria prisão:

"Le granit remplaça la tente aux murs de toiles,
on lia chaque bloc avec des noeuds de fer,

(1) La Légende des Siècles, 1, II, O.C., Poésie II, p. 576.

Et la ville semblait une ville d'enfer

.....

On mit l'aïeul au centre en une tour de pierre;

Et lui restait lugubre et hagard. "O mon père!

L'oeil a-t-il disparu?" dit en tremblant Tsilla.

Et Caïn répondit: "Non, il est toujours là"(1).

Neste aspecto, se o poema não aparece propriamente como o lugar por excelência de uma reflexão que esmiúça a questão e deixa em aberto diferentes hipóteses de resolução do conflito, ainda assim ele é portador de um certo tormento que lavra na subjectividade conflituosa. La Conscience é a montagem alegórica da experiência traumática e obsessiva que o crime arrasta consigo.

A sanção do remorso eterno, continuando mesmo para além do túmulo(2), é a recompensa final do criminoso:

"Quand il se fut assis sur sa chaise dans l'ombre

Et qu'on eut sur son front fermé le souterrain,

L'oeil était dans la tombe et regardait Caïn"(3).

Acrescentemos, por último, outra significativa ilustração dessa tentativa de permeabilização da poesia à subjectividade conflituosa e

---

(1) Ibid., p. 577.

(2) Outra será a visão bem romântica e consoladora do poema La Fin de Satan. Vemos afirmar-se aí o optimismo de Hugo que, num luminoso remate, concede o perdão redentor de Deus ao Grande Maldito.

(3) La Légende des Siècles, 1, II, ed. cit., p. 577.

que o belo poema La Fin de Satan realiza. Aí, é a figura altiva e arrogante de Satã que se enriquece de convulsos e paradoxais sentimentos. Ao ódio cruento e rebelde não tarda a contrapor o grito patético de um amor sôfrego:

"Je fus envieux. Ce fut là
Mon crime. Tout fut dit, et la bouche sublime
Cria: Mauvais! Et Dieu me cracha dans l'abîme.
.....
Oh! je l'aime! c'est là l'horreur, c'est là le feu!
Que vais-je devenir, abîmes? J'aime Dieu!
Je suis damné!"(1).

Condenado a errar eternamente no horrendo e sombrio mundo do caos, Satã acaba por lamentar o seu destino e clama o seu amor a Deus num sublime monólogo de arrependimento. Enamorado da beleza e da luminosidade que emana do Criador, o ódio cruel transforma-se num sentimento inverso:

"... Comme je vais,
Moi l'affreux face à face avec lui le suprême;
Le haïr, l'exécrer et l'abhorrer! - Je l'aime!"(2).

---

(1) La Fin de Satan, (Hors de la Terre, III, I), O.C., Poésie IV, p. 110.
(2) Ibid., p. 111.

Ao ardor, à volúpia vingativa e à revolta titânica contra Deus e a espécie humana outrora sentida, o Maldito, enternecido, brada agora no seu exílio pela ânsia do perdão numa reviravolta nostálgica do Céu:

"Grâce! pardonne-moi! rappelle-moi! prends-moi
Grâce! Ne sens-tu pas qu'il faut que toute chaîne
Se rompe, et que le mal finisse, et que la haine
S'éteigne, évanouie en ta sérénité?"(1).

Nuances de paixão, desníveis de sentimento, expressivos contrastes dotados de intensidade emotiva, toda a natureza confiante e aflita de um espírito, exigida na construção da conflituosidade, está, sintomaticamente, presente na personagem partilhada deste Satã que assina a sua rendição a Deus e acaba por ser regenerado.

(1) Ibid., p. 121.

1.2. - TEATRO

Na cultura ocidental e até a uma época recente, a prática do texto dramático(1) sucumbia à atracção pelo chamado "monólogo" ou situação enunciativa específica através da qual uma personagem, com total desconhecimento de um receptor ou possível interferente, procurava dilucidar pormenores da sua vida íntima ou do mundo em que se movia, esforçava-se por penetrar gradualmente nos segredos do destino e aspirava a um conhecimento de si mesma e dos outros. Por vezes o seu monólogo era ao mesmo tempo confissão e projecção de recordações, imagens de um mundo real ou sonhado, veículo de impulsos e de projectos em gestação. A forma monológica constituía, deste modo, o modelo mais adequado à expressão do conflito dramático, o clássico recurso por onde passava o íntimo segredo do *eu*, o mecanismo esteticamente utilitário e consagrado

(1) Drama é, aqui, tomado no sentido aristotélico, ou seja, poema que imita pessoas que actuam (Poética 1448a) e não enquanto género posto em voga pelos românticos especialmente documentado por essa obra que o século XIX elegeu como protótipo : Hernani de Victor Hugo.

pela tragédia para permitir entrever os aspectos contraditórios e ilógicos do mundo interior duma personagem.

Técnica ou tentativa de reprodução de uma subjectividade e género ou texto trágico aparecem, pois, tenazmente interligados ao longo da história do teatro, muito embora a sua inter-relação fosse por vezes precária e sujeita a variações, senão mesmo exposta a críticas(1).

Ora quando acompanhamos a produção literária de Victor Hugo, inevitavelmente somos forçada a constatar a hipervalorização e o rejuvenescimento que o texto dramático (a par de uma actividade de poeta) assume na sua carreira de homem de letras. "Dès l'âge de quatorze ans, Hugo est capable d'écrire, au cours de veilles au collège, les quinze cents vers d'une tragédie"(2), salienta J. B. Barrère. E se o Prefácio de Cromwell passa por um verdadeiro panfleto anti-clássico, um apelo incitante à derrogação dos códigos estéticos vigentes a fim de permitir uma busca renovadora, criativa e revolucionária no domínio da arte teatral, a apologia e a necessidade funcional que o artista criador entrevê no uso dessa construção, de sabor tradicional, que é o monólogo, não deixa de ser curiosa. Lê-se no citado Prefácio:

> "C'est une grande et belle chose que de voir se déployer avec largeur un drame (...) où le poète remplisse pleinement le but multiple de l'art, qui est d'ouvrir au spectateur un double horizon,

(1) O monólogo foi abundantemente explorado pela tragédia e até pela comédia clássicas, mas já em Examen de Clitandre Corneille notava que:"les monologues se raréfient dans nos tragédies à partir du milieu du siècle", apontando como causa principal a mudança do gosto por parte do público espectador (Corneille, Examen de Clitandre, Paris, Class., Garnier, p. 175).

(2) Jean-Bertrand Barrère, Victor Hugo, Paris, Hatier, 1967, p. 13.

> d'illuminer à la fois l'intérieur et l'extérieur des hommes; l'extérieur par leurs discours et leurs actions; l'intérieur par les apartés et les monologues"(1).

É claro que percebemos bem que o objectivo do autor, neste contexto, é tornar sensível a sua própria perspectiva filosófica dos contrários ao desenvolver a teoria de *l'homo duplex* , o que, todavia, não impede que também ele pague, no fundo, o seu tributo à tradição. No Prefácio de Cromwell, esse material inesgotável é imprescindível para se abordar a faceta criativa da arte hugoliana; o autor aparece, assim, apesar de tudo, simultaneamente como um inovador e um continuador de mecanismos e de estruturas convencionais.

Os monólogos assumirão, por conseguinte, na sua obra teatral, um papel predominantemente denunciador dessa dificuldade em cortar radicalmente com um passado, onde o poeta, o romancista e o dramaturgo que foi Victor Hugo se nutriu(2). Tenazmente, o monólogo continua arreigado e institucionalizado na sua obra teatral.

Desde as primeiras tragédias, como Irtamène (1816) e Inez de Castro (1818), até à heterogeneidade que caracteriza o seu Théâtre en Liberté(3); desde a comédia ligeira, representada em A quelque chose le hasard est bon (1817), até aos dramas mais espectaculares como Hernani

---

(1) La Préface de Cromwell, O.C., Critique, p. 26.

(2) J.B. Barrère refere que "citations, tours, images attestent dans son oeuvre, d'une manière frappante pour le lecteur moderne, un poète imprégné de culture classique, peut-être le dernier" (J.B. Barrère, op. cit., p. 12).

(3) Sob este título estão reunidas várias peças de teatro, nomeadamente La Forêt Mouillée (1854), La Grand-Mère (1865), Mangeront-ils? (1867) e L'Epée (1869).

(1830) e Ruy Blas (1838), existe uma mesma fascinação pela prática do monólogo(1).

O seu enraizamento comporta, porém, como se compreende, variáveis dimensões, podendo refugiar-se no simples "à parte" ou usufruir dum espaço mais lato que naturalmente a mancha paginal denuncia.

Também a sua vigência não está confiada a personagens principais ou secundárias, nem a contextos espaciais muito precisos e delimitados. Pode dizer-se que o monólogo aparece como uma componente incontrolável, de inserção oscilante no devir do texto e de importância muito variável(2).

Se a expressão de um monólogo não pode deixar de estar afectada, em alto grau, pelo fenómeno da subjectividade e da interioridade individual, nem sempre a sua elaboração tem a ver com a feição dialéctica, com a divisão do sujeito entre dois ou mais impulsos difíceis de conjugar. Por isso, e depois de um moroso inquérito à obra dramática de Victor Hugo, podemos concluir que os ecos da conflituosidade psicológica possuem aí um investimento relativamente moderado, contrariamente ao que se poderia prever, tendo em mente as já referidas postulações do dramaturgo, interessado numa estética do contraste e no uso de uma técnica que a servisse.

---

(1) O seu investimento é , contudo, quantitativamente variável. A título de exemplo refira-se que este procedimento se encontra bem enraizado em Cromwell, Mille Francs de récompense, e ganha uma certa importância em Le Roi s'amuse. Por outro lado a sua fortuna torna-se menos representativa em dramas como Marion Delorme, Marie Tudor e Lucrèce Borgia.

(2) Samia Chahine reparte a sua função por três campos: "Le monologue hugolien est un monologue d'exposition, de liaison ou d'évasion" (Samia Chahine, La dramaturgie de Victor Hugo, (1816-1843), Paris, Nizet, 1971, p. 257).

De um modo geral é entre 1822 (na peça Amy Robsart) e 1838 (data da criação de Ruy Blas), ou seja, no período áureo da carreira teatral deste autor (não só a nível de quantidade mas também de qualidade), que os exemplos mais significativos se nos deparam. Episodicamente, em 1866, na peça Mille francs de récompense(1), o sopro da conflituosidade voltará a reacender-se.

Repare-se, entretanto, que a adopção desta técnica de perfil próprio e forte só adquire alguma proeminência em Angelo, tyran de Padoue (1835)(2). Gozando de uma certa extensão, que a configuração tipográfica e a verticalidade da página documentam, esta sequência surge-nos igualmente com uma relativa independência pela sua capacidade em constituir-se como uma cena destacada e livre (cena II da II Parte).

Mas esta situação de realce é excepção no teatro hugoliano(3). De um modo geral, a sua manifestação, ao longo da sintagmática textual, concentra-se em duas ou três linhas(4), ou aparece deliberadamente combinada e encaixada numa sequência de tipo monológico e praticamente dominada por esta. Será essa a opção em Hernani. D. Carlos cede à tentação do monólogo para a dada altura trazer à luz do dia o clima de tensão e de conflito que se gera dentro de si. A estratégia dialéctica surge, deste modo, irremediavelmente fundida e incorporada no movimento mais amplo do monólogo. Contra tudo e contra todos, Don Carlos deseja o poder:

---

(1) Este drama foi concebido para ser lido e não para ser objecto de representação.

(2) Também Le Roi s'amuse contém uma sugestiva cena de tipo dialéctico. Agitada por sentimentos contraditórios, hesitando entre a pulsão de vida e o desejo de morte, como penitência e reabilitação, a filha de Triboulet, vai tragicamente manifestando a sua falsa segurança interior (Vide acto IV, cena V).

(3) Em Amy Robsart encontramos, igualmente, uma breve cena bem delimitada (Vide acto III, cena IV).

(4) As situações de tipo dialéctico podem, entretanto, ser mais aproveitadas (ex: Cromwell, acto III, cena XVIII).

"- Oh! l'empire! l'empire!

Que m'importe! j'y touche, et je le trouve à mon gré.

Quelque chose me dit: Tu l'auras! - Je l'aurai.- Si je l'avais!..."(1).

Mas movido pelo receio do peso do poder, ei-lo que exclama:

"- Puis, quand j'aurai ce globe entre mes mains, qu'en faire?

Le pourrai-je porter seulement? Qu'ai-je en moi?

Être empereur! mon Dieu! j'avais trop d'être roi!"(2).

É possível, porém, que o conflito se veja relegado para a margem do "texto principal"(3). Aparecerá, assim, no "texto secundário", todo um arsenal de sugestões e de indicações cénicas que, combinadas com o discurso linguístico, procuram testemunhar o que de crítico e de polémico existe na consciência das personagens.

Através de uma selecção pertinente de indicações gestuais e comportamentais, que no palco constituem a "linguagem do corpo", procurar-se-à dar a conhecer ao espectador as colisões de um espírito, e a agitação que governam, do interior, a personagem. É isso mesmo que ocorre,

---

(1) Hernani, acto IV, cena II (O.C., Théâtre I, p. 627).

(2) Ibid., p. 628.

(3) O texto dramático é, segundo Roman Ingarden, constituído por dois textos: o texto principal e o texto secundário. O primeiro contém as réplicas ou actos linguísticos, o segundo é formado pelas didascálias ou indicações cénicas (Roman Ingarden, A obra de arte literária, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973, pp. 230-231 e 349-350).

com uma certa frequência, no drama Cromwell[1]. Os traços essenciais das misérias psíquicas da personagem podem deduzir-se, indirectamente, a partir das suas estranhas formas de conduta e da imprevisão ou da reversibilidade do gesto.

Como explicar, porém, a infecundidade ou a erosão deste particular fenómeno na obra hugoliana? Uma tal desvalorização é o resultado palpável de circunstâncias várias, tanto de índole pessoal como cultural. A par de uma grave frustração que atravessa o autor dramático e o homem social, ela é também decorrente da dinâmica evolutiva ou do contexto em que o drama romântico se inseria.

O insucesso de Les Burgraves, em 1843[2], a morte pungente de Léopoldine nesse mesmo ano e o exílio de dezanove anos levam o homem de teatro a afastar-se das plateias[3] e mesmo quando, longe de Paris, Victor Hugo se sente seduzido pela estética teatral, fá-lo-á em moldes divergentes. O seu Théâtre en Liberté, bem como outras peças deste período formam um mosaico de composições sem grande preocupação de

---

(1) Veja-se por exemplo:

"CROMWELL, *à part*

Si je le poignardais de la main? -

Il tire son poignard, et fait un pas vers Richard Cromwell qui se promène sur le devant du thèâtre et derrière lequel il se trouve. Il lève le poignard, puis s'arrête.

C'est mon fils!"

(Cromwell, acte IV, scène V, O.C., Théâtre I, p.764).

Convincente afigura-se-nos também a cena II, do acto III de Ruy Blas.

(2) Esta peça teatral não conseguiu ultrapassar, no seu tempo, as 33 representações.

(3) Depois do insucesso de Les Burgraves só em 1865 Hugo volta a escrever uma peça para a cena: Mille francs de récompense. Esta só será exibida num período muito recente: 1961. Mas já em 1846 Victor Hugo desabafara, desiludido: "Un des motifs qui font que je ne donne plus de pièces de théâtre, est celui-ci: dans ces moments-là, je voyais les nudités de la bêtise humaine et cela m'était désagréable" (cit. por J. B. Barrère, Victor Hugo, op. cit., p. 120).

representatividade ou, como dirá o autor, "jouables seulement à ce théâtre idéal que tout homme a dans l'esprit"(1). Nelas, Victor Hugo dá, sobretudo, largas à sua fantasia e riqueza imaginativa.

Contudo, mesmo se na fase de euforia de criação dramática (década de 30) o monólogo de cariz conflituoso desempenha um papel meramente secundário, tal facto deve ser estreitamente relacionado com a problemática da recepção e da sedução do público que o drama romântico visava.

É possível que, por razões de ordem sociológica, o dramaturgo se tivesse apercebido, logo no período áureo da sua carreira, do interesse e da conveniência que haveria em adaptar os mecanismos teatrais ao público novo e ávido que então enchia os teatros. Justamente, Victor Hugo vai querer atingir "cette immense foule avide de pures émotions de l'art, qui inonde chaque soir les théâtres de Paris"(2). Mais habituado a reviver através do melodrama do "boulevard du crime" situações particularmente violentas e movimentadas, sequioso de sensações fortes e de cenas patéticas, o novo receptor esperava igualmente do drama "autre chose que le plaisir délicat et discret qui satisfaisait jadis une élite cultivée"(3).

Tornava-se, assim, indispensável que o movimento se sobrepusesse à delicadeza da análise ou da reflexão em voz alta, que o conflito fosse "mostrado" e exibido em vez de ser declamado, o que, por força das suas características de representação, não era difícil de imitar no palco. É essa animação em cena que Victor Hugo certamente pretendia ao inserir no seu texto ume profusão de didascálias ou de indicações cénicas e

---

(1) Ibid., p. 235.
(2) La Préface d'Hernani, O.C., Théâtre I, p. 540.
(3) Eggli e Pierre Martino, L'époque romantique en France, Paris, Hatier-Boivin, 1955, p. 21.

ao substituir quase sempre a "voz" da crise interior pelo gesto que a denuncia(1).

Será pois (como se depreende após esta breve mas laboriosa investigação pela efabulação do mundo hugoliano) no romance, género em constante mutação, actualidade e promoção no século XIX, nessa arte francamente flexível e permeável à inovação, que o autor de Notre-Dame de Paris irá encontrar terreno favorável para pôr esteticamente a germinar a sua técnica, apostado em descobrir-nos uma consciência onde projectos e emoções se chocam e se multiplicam(2).

---

(1) Ver especialmente Ruy Blas (acte II, scène III) e Cromwell (acte IV, scène VI).

(2) Muito elucidativamente, também, recentemente Yves Gohin sublinhava que este movimento de ruptura com a estética teatral tinha levado o autor a desembocar num "nouveau mode d'épopée, et dans un croisement de circonstances qui vont déterminer pour quelques années son orientation majeure vers le roman" (Yves Gohin, Victor Hugo, Paris, P.U.F. (coll: "Que sais-je?"), 1987, p. 35).

1.3. O-ESPAÇO ROMANESCO: DE HAN D'ISLANDE A NOTRE-DAME DE PARIS

Se, como vimos, nem a poesia pela rigidez do seu sistema métrico, fónico e rimático e pela sua natureza predominantemente simbólica e metafórica, nem o texto dramático pelo seu recurso meramente esporádico à técnica que nos ocupa podem constituir campos de investigação frutuosos e significantes, caberá finalmente ao romance a tarefa de promover a representação da subjectividade conflituosa, ao reproduzir o desenrolar de uma consciência em crise e ao fazer de situações emocionais dolorosamente vividas pelo sujeito o centro da sua orientação. Efectivamente, quer pela quantificação, quer pela presença de sequências de considerável extensão, quer ainda, sobretudo, pela funcionalidade na dinâmica interna da narrativa, o fragmento textual percorrido pela agitação interior, ocupa neste campo da produção hugoliana um lugar proeminente. Nessa perspectiva, e como é óbvio, o nosso *corpus* surge directamente ligado à narrativa e legitimado quer pelo desenvolvimento, quer pela variedade de

usos e padrões que a técnica adquire. Porém, a presença desta componente interiorista e de espírito polémico na verticalidade da produção romanesca de Victor Hugo não se institui como documento sistemático, permanente e linear, antes goza de uma certa elasticidade distribucional, disseminando-se na variedade da sua ficção. A sua vinculação ao romance conhece, por outro lado, diferentes formas de valorização e de relevância de acordo com o espaço textual em que se integra, nomeadamente pela sua capacidade de entrar em conexão com outros elementos ou signos do mesmo universo diegético, e sobretudo pela informação semântica que subtilmente desvela ou pelo sentido que parece insinuar. De facto, a construção em conflito interior incute no seio da organização narrativa uma funcionalidade marcante e enche-se de um considerável impacto a nível do significado.

A produção da ficção romanesca em Victor Hugo foi razoavelmente fecunda, estendendo-se ao longo dos anos. Contudo, ela foi irregular, pois houve intervalos que atingiram os vinte e oito anos, como o que se deu entre a publicação de Claude Gueux (1834)(1) e de Les Misérables (1862)(2). Apesar disso, ou talvez por isso mesmo, impõe-se, nesta primeira fase, uma opção metodológica que tente sintetizar, através de uma operação de recolha, a pluralidade dos textos que se encontram directamente implicados na nossa esfera de interesse e que vão constituir o *corpus* a

---

(1) Claude Gueux foi primeiramente publicado na Revue de Paris.

(2) O que não significa que a ctividade romanesca tenha sido nula nesse intervalo de tempo. Les Misérables estão em construção desde 1840, ano em que o autor elabora um primeiro plano da sua narrativa futura, muito embora a redacção propriamente dita não seja empreendida senão de Novembro de 1845 a Fevereiro de 1848 e retomada posteriormente am 1860.

analisar. A demarcação e inventariação do processo não só nos permitirá estabelecer limites e espaços de manifestação do recurso em causa mas também nos dará, simultaneamente, uma visão global da implantação e enquadramento da problemática conflituosa na obra romanesca de Victor Hugo.

É, normalmente, através do título, que o texto, apoiado na corrente deliberativa do pensamento, se identifica, se revela e delimita o seu espaço de actuação. Contudo, como veremos, nem sempre este critério é um marco frontal de referência. Por vezes, a abertura do conflito vivido pela personagem transborda o espaço que lhe é reservado, projectando-se como um apêndice que precede ou continua o capítulo nuclear. Outras vezes o seu fluir encontra-se disseminado na obra e fragilmente sustentado por um título, como será exemplificado em Notre-Dame de Paris.

Se recuarmos até às primeiras elaborações de Victor Hugo na arte romanesca, encontraremos duas narrativas fortemente alicerçadas na moda do romance negro ou de terror, tão ao gosto dum Ducray-Duminil ou mesmo de um Nodier, e que Ann Radcliff, Lewis e Maturin ajudaram a popularizar em França. Referimo-nos a Han d'Islande (1823) e a Bug-Jargal (1826). Pode dizer-se que, ao empenhar o seu jovem talento em cenários de

horror, Victor Hugo tende a esquecer a vivência e a expressão da interioridade(1).

Com juvenil arrojo em Le Dernier Jour d'un Condamné (1829) o poeta, animado por um filantropismo humanitário, concebe a patética e trágica figura do condenado à morte. Inexoravelmente preso a um presente que corre acelerado para um futuro sem devir, o infeliz vive no círculo fechado da visão trágica da sua execução:

> "C'est pour aujourd'hui!
>
> Le directeur de la prision lui-même vient de me rendre visite. Il m'a demandé en quoi il pourrait m'être agréable ou utile; a exprimé le désir que je n'eusse pas à me plaindre de lui ou de ses subordonnés; s'est informé avec intérêt de ma santé et de la façon dont j'avais passé la nuit; en me quittant, il m'a appelé *monsieur* !

---

(1) É óbvio que encontramos indícios de conflituosidade, nestas duas obras, mas ela é tenuemente esboçada e sem o atrevimento que mais tarde ocorre nos romances. O narrador nota apenas o seu afloramento a nível da exterioridade das personagens:

"De temps en temps, il ouvre la bouche pour parler, puis s'arrête et se frote le front" (Han d'Islande, chapitre II, O.C., Roman I, p. 113).

"Il fit un pas vers le poignard, puis laisse retomber ses bras, et s'arrêta en détournant la tête".(Bug-Jargal, chap. XXXIV, ed. cit., p. 348).

A alusão a determinados comportamentos gerados pela dualidade que vive nas criaturas salda-se, afinal, em meras ocorrências instantâneas e sumárias, numa *opsis* teatral. Em 1833 o autor reconhecerá as deficiências destas suas primeiras composições e observa a propósito de Han d'Islande:

"Il n'y a dans Han d'Islande qu'une chose sentie, l'amour du jeune homme, qu'une chose observée l'amour de la jeune fille (...). Aussi Han d'Islande, en admettant qu'il vaille la peine d'être classé, n'est-il guère autre chose qu'un roman fantastique".(Préface de Han d'Islande, ed. cit., p. 3).

C'est pour aujourd'hui"(1).

Se o tema constituía uma novidade literária e começava a dar provas do compromisso militante e do ataque cerrado às manifestações despóticas e intolerantes da sociedade, largamente desmascaradas na obra deste escritor, o próprio engenho formal, colocando em primeiro plano a grandeza simples e comovente do *Je* que a si próprio se desnuda, marcaria no dizer de Jean Massin "une date décisive dans la maturation d'un type d'expression, celui du monologue intérieur, lentement dégagé du roman par lettres qui lui ouvrit la voie dès La Nouvelle Heloïse de Jean-Jacques"(2).

Mas, vivendo sob o signo da inquietação e do horror do seu próprio fim, esse *eu*, do qual nunca saberemos o nome, nem o crime de que é acusado, deixa transparecer, sobretudo no seu diário, a obsessão da morte e da solidão ontológica do pária social. Dada a peculiaridade deste texto, expresso sob a forma de jornal íntimo e fiel à optica ou aos estremecimentos da alma da personagem que vai destilando sobre as páginas essa "parole qu'un homme n'adresse à aucun auditeur sinon à lui-même"(3), seria de esperar que se aproveitassem e se vestissem os meandros complexos da alma pela forma da conflituosidade, pelos paradigmas instáveis da dualidade interior. Só que condenado à imobilidade da espera e à certeza dos horizontes sem futuro, eis que da pena de Hugo sai um herói vencido, sem espírito de liberdade e de acção, abraçado ao peso de uma fatalidade sem rosto e sem perdão, enclausurado na prisão e na ideia. Neste estádio de experiência íntima, mais do que o avivar da energia da alma e da propensão

---

(1) Le Dernier Jour d'un Condamné, XIX, O.C., Roman I, p. 453.

(2) Le Dernier Jour d'un Condamné, présentation de Jean Massin, O.C., éd. du Club Français du Livre, tome III, p. 608..

(3) Ibid., p. 608.

do espírito para as dualidades, fruto do livre arbítrio e da possibilidade de optar, a personagem só pode ceder, ora aos latejos de uma esperança, ora aos ímpetos da amargura e do desengano. Por isso, e perante as cruas cenas a que assiste, o vemos disposto a enfrentar com coragem a sua morte:

> "Les galères! Ah! oui, plutôt mille fois la mort, plutôt l'échafaud que le bagne, plutôt le néant que l'enfer; plutôt livrer mon cou au couteau de Guillotin qu'au carcan de la chiourme! Les galères, juste ciel!"(1).

Mas minutos antes do fatal momento que o aguarda o herói acalenta esperanças e pede a sua graça:

> "O ma grâce! ma grâce! on me fera peut-être grâce. Le roi ne m'en veut pas. Qu'on aille chercher mon avocat! Vite l'avocat! Je veux bien des galères. Cinq ans de galères, et que tout soit dit, - ou vingt ans - ou à perpétuité avec le fer rouge. Mais grâce de la vie!
>
> Un forçat, cela marche encore, cela va et vient, cela voit le soleil"(2).

Claude Gueux (1834) prolongará este ardor do poeta e o patetismo de uma campanha contra a insensibilidade da justiça humana.

---

(1) Le Dernier Jour d'un Condamné, XIV, p. 449.
(2) Ibid., XXIX, p. 645.

Concebida como um panfleto, esta narrativa é sóbria e directa, desenrolando-se, a tragédia, sem desvios. A própria natureza rude e sombria de Claude Gueux, desenhada sem nuances, repudia os embaraços, as subtilezas do raciocínio e a ponderação postas ao serviço de um conflito íntimo.

É sobretudo em Notre-Dame de Paris, obra que vem remodelar a fundo a estética do romanesco hugoliano, porque concebida à luz de novos cânones e inseparável das perpectivas abertas no seu modo de pensar e de sentir a literatura, que notamos já uma real preocupação no que a Claude Frollo diz respeito com a dimensão subjectiva da personagem e com o seu afloramento na diegese.

Embora não estejamos ainda em presença de uma alargada exploração do processo conflituoso (a que noutras narrativas iremos assistir), não cedendo ainda o narrador à tentação de dispensar, em bloco, todo um capítulo à crise vivida pela personagem, o facto é que aqui e além despontam fragmentos que nos remetem para o espaço interior do herói e para o pulsar profundo da sua aventura passional. Dos labirintos da alma ergue-se, perante o fascínio dos sentidos, o fantasma da sedução e do prazer.

Notre-Dame de Paris não se resume, pois, a ser o texto poético da catedral, o romance da exaltação da pedra e do monumento medieval, em que a ficção se apoia, ou somente o terreno escolhido para a representação de vastos quadros de uma metrópole que abriga no seu seio o inferno dantesco e subversivo de uma populaça, ainda presa na matéria, e onde marginais, vagabundos, mendigos e estropiados, repelidos e comprimidos pela sociedade, coabitam na "Cour des Miracles".

A par de uma mutação na arte romanesca hugoliana, graças à sua inscrição no género histórico, à temática escolhida e a outras

particularidades técnicas (como sejam a ostentação de digressões mais ou menos destinadas a servirem de factor de verosimilhança ao enredo desse mundo quimérico, a propensão para a brusca mudança de planos e de intrigas) e graças ainda ao peso da Fatalidade no drama das personagens, Notre-Dame de Paris ganha uma nova dimensão ao franquear-nos a entrada na intimidade de algumas das suas criaturas.

Se para chegar aos pontos essenciais do enredo o narrador é muitas vezes levado a descurar a análise dos caracteres, saltando velozmente de um para outro momento decisivo e focando alusiva e rapidamente as misérias íntimas do coração, esta obra anuncia, porém, já com uma certa nitidez, o "romancista-psicólogo" e as tendências de Victor Hugo para sondar a alma esgaçada das suas criaturas, dando-nos a conhecer o que nelas ocultamente vai acontecendo(1). Notre-Dame de Paris ensaia, assim, a exploração de conflitos interiores, os quais irão ter, naturalmente, maior repercussão e representatividade em obras posteriores.

No devir do texto, o narrador vacila entre duas atitudes que visivelmente lhe são habituais: ou limita o seu relato ao que pode saber ou ver de um ponto de vista exterior, referindo, portanto, apenas palavras e acções da personagem, ou se obstina a informar-nos, de um ponto de vista omnisciente, sobre secretos pensamentos e móbiles íntimos que correm na alma dos seus heróis.

---

(1) Alguns exemplos são particularmente convincentes. Vide, por exemplo, N. D. de Paris, Livre VII, 4 (O.C., Roman I, p. 684-686), Livre IX, (ed. cit., p. 749-756), Livre IX, 5 (ed. cit., p. 769-770).

Ao escolher a primeira via, o narrador deixa normalmente o leitor inferir do comportamento a psicologia das personagens. Neste aspecto, o que convém verificar é a firme opção por um esquema que tem as suas raízes no modelo da peça teatral. De facto, existe em Notre-Dame de Paris a evidente preocupação em dar-nos a conhecer a luta que o herói trava interiormente através do pormenor físico e das imagens em movimento automático que serão relativamente mais elaboradas e estimulantes no devir do seu percurso romanesco.

Jehan Frollo, esse primeiro esboço de um Gavroche que vive a vida em turbilhão e desafia, em liberdade, as regras do social, conhece incidentalmente as preocupações de um problema que condiz com a sua biografia anti-heróica. Hesitando entre a urgência do pedido de dinheiro ao seu irmão e as possibilidades de um fracasso rotundo, o duelo íntimo da personagem extravasa para o exterior e revela-se nos actos falhados que o comprometem:

> "Il s'habilla tristement. Une pensée lui était venue tout en ficellant ses bottines, mais il la repoussa d'abord; cependant elle revint, et il mit son gilet à l'envers, signe d'un violent combat intérieur. Enfin, il jeta rudement son bonnet à terre et s'écria: Tant pis! il en sera ce qu'il pourra. Je vais aller chez mon frère! j'attraperai un sermon, mais j'attraperai un écu"(1).

(1) Ibid., VII, 4, p. 682.

Tenha-se em conta, entretanto, que a sua psicologia elementar e o prosaísmo das suas preocupações não são de molde a que o narrador lhe dispense uma atenção mais demorada. Por isso a nota é sóbria, como a velocidade com que a personagem passa do pensamento à decisão.

Descurando a natureza do processo estético alicerçado na corrente monológica e nas experiências lentas e graduais de um espírito que a si se desvela, mantêm-se vivazes nesta obra os preceitos do dramaturgo que confia essencialmente nos padrões extrovertidos da vivência íntima do *eu* e na espontaneidade do movimento físico que se desenha, para transvasar sonhos e anseios incontroláveis e de valor dicotómico. Este gosto levará o romancista à solução fácil do diálogo ou do monólogo em voz alta para lançar-nos a insatisfação, os apelos, a lucidez feita de desenganos e a dúvida metafísica do seu herói "mistofélico": Claude Frollo. Em vez de um enconchamento centrípeto, o arcediago de Notre-Dame lança, em voz alta, a biografia do seu mundo íntimo.

É assim que quando, por exemplo, a tortura e a violência da "ideia-obsessão" é mais forte do que a lucidez e arrasta os últimos laivos de razão de Claude Frollo, frequentemente, este, arrebatado pelo seu conflito, foge do relacionamento social e a ligação com o interlocutor deixa de fazer-se. Parecendo escapar-se do contrôle ou da censura, o "diálogo" morre, então, alienado, num discurso a sós. Face às exigências de uma subjectividade indomável, governado pelas suas obsessões, desligado da conversação que mantinha com o seu interlocutor e dos parâmetros do real envolvente, Claude Frollo entrega-se a uma "escura" reflexão, que nos revela afinal a sua ansiedade expectante e a intranquilidade íntima que nele reina. Estranhamente, o diálogo mantido com Charmolue resvala para a vertigem da cogitação febril e desarreigada do real:

"- Maître Jacques! maître Jacques! laissez faire l'araignée!"

- Je vous assure, dit Charmolue qui le regardait sans comprendre, que je n'y toucherai pas. Mai lâchez-moi le bras, maître, de grâce ! Vous avez une main de tenaille.

L'archidiacre ne l'entendait pas. - Oh! insensé! reprit-il sans quitter la lucarne des yeux. Et quand tu l'aurais pu rompre, cette toile redoutable, avec tes ailes de moucheron, tu crois que tu aurais pu atteindre à la lumière! Hélas!..."(1).

Nestes textos, volta assim a despontar, de vez em quando, a forma utilizável na técnica do "à parte" teatral. Dialogando solitariamente, o herói vai expressando, numa confidência disfarçada, o fascínio e o tormento que sobre ele exerce essa "criatura-símbolo" da luz, da liberdade e da alegria de viver que é Esmeralda. "Abîmé en lui même"(2), o protagonista trai-se nesse falar em voz alta que é um falar a sós consigo, mas também na avidez fixa de um olhar que é interrogação e pressentimento fatal do seu destino:

"L'oeil du prêtre était fixe, hagard, flamboyant, et restait attaché au petit groupe horrible de la mouche et de l'araignée"(3).

---

(1) Ibid., VII, 5, p. 694.
(2) Ibid.
(3) Ibid.

Deste modo, o teatro parece ter servido de ensaio para os futuros romances deste autor, dando-lhe sugestões e hipóteses de trabalho. Tenha-se em conta que Notre-Dame de Paris, cuja redacção data de 1830, é contemporânea do sucesso teatral de Hernani, das lutas e do fascínio que nesta época a cena exerce sobre o espírito do escritor. Vai-se mesmo tornando habitual sublinhar os cruzamentos e as afinidades deste romance com a criação teatral. Jacques Seebacher escreverá: "L'action de Notre-Dame se déroule en quelques journées qui sont comme des actes du drame"(1).

Porém, não nos surpreende também neste campo a atenção demorada com que o narrador revela as contradições das suas personagens, recheando o seu relato do que estas vão pensando ou sentindo.

Mas é sobretudo Claude Frollo que retém a atenção do narrador e surge na ficção com as características básicas de uma personagem conflituosa, ajustada aos cânones preconizados pelo autor e construída para cumprir o papel de modelo antitético.

De facto, o protagonista prestava-se a este travejamento temático, em virtude da conjunção incompatível entre a sua função sacerdotal e os impulsos indomáveis da sua sexualidade. Nele o autor encontrava todas as características do tipo disponível para assumir o princípio da dualidade interior e da tensão psíquica, visto apresentar-se simultaneamente acorrentado ao dogma e aos excessos desenfreados de um temperamento libidinoso que eclodem tumultuosamente nos breves encontros com Esmeralda.

Notre-Dame de Paris expressará, pois, pela primeira vez claramente, no conjunto da produção romanesca de Victor Hugo, o tema da

---

(1) N. D. de Paris, introduction par Jacques Seebacher, Paris, Pléiade, 1975, p. 1062.

fatalidade, vinda não em linha recta de qualquer divindade poderosa, mas residindo no coração do herói e, neste caso, nos excessos de uma sensualidade mal controlada. Claude Frollo possui o privilégio de ser simultaneamente vítima e rígido instrumento da fatalidade. O sacerdote transporta à luz do dia a impossibilidade de resolver pacífica e racionalmente o tormento da sua sensualidade afirmando-se, portanto, como veículo ou filão que indicia já a futura e grotesca personagem de Gwynplaine. A figura "faustiana" de Claude Frollo, sôfrega de ciências ocultas e cabalísticas, não tarda a pressentir que estas não podem saciar a sua sede de amor e capitula, incapaz de escapar à magia e à sedução feminina de Esmeralda. Por isso, viverá na permanente tensão entre um idealismo herdado da religião e a frustração de um amor, reduzido às suas proporções temporais, que o destrói porque o leva ao desejo da carne, ao drama fatal e à penosa desolação interior.

Algumas páginas do nono Livro(1) são talvez das mais eloquentes, nesta matéria, dada a morbidez, o desregramento , a paisagem desvairada que reina na alma de Claude Frollo ao fugir apavorado da cerimónia lúgubre que Paris prepara a Esmeralda e que ele próprio desencadeou ao entregar-se aos pecaminosos excessos de paixão e da posse voraz.

Atentemos muito particularmente nos indícios expressivos que denotam o desligar da personagem de um espaço e de um tempo que a envolvem, fruto da sua viragem para um interior que quer questionar, mas cujo ofuscamento e sucessão mais ou menos caótica e desordenada a impedem de se compreender:

---

(1) N. D. de Paris,IX, 1, pp. 749-756.

"Il ne savait plus où il était, ce qu'il pensait, s'il rêvait. Il allait, il marchait, il courait, prenant toute rue au hasard, ne choisissant pas, seulement toujours poussé en avant par la Grève, par l'horrible Grève qu'il sentait confusément derrière lui" (1).

Agudamente atingido pelo sentimento de um remorso confuso associado a um amor mórbido, encerrado num sadismo doentio, o sacerdote satânico afronta, numa meditação confusa, o seu próprio ódio e desespero.

Embora acabe por ser pela via do relato do narrador que vamos sendo informados de revolta sentida pela personagem e da derrocada da sua razão, estas páginas afiguram-se-nos ricas de virtualidades por apresentarem paradigmaticamente temas e situações, ou um conjunto de características básicas que se alargarão em obras posteriores e irão impregnar, numa espécie de correlação inter-textual, futuras realizações literárias de idêntico cariz.

Também inovador e prometedor é o papel concedido à revelação das regiões mais obscuras e menos exploradas do sujeito (que justamente o romantismo pretendeu libertar), graças ao recurso imaginoso da visão de Claude Frollo, obnubilada e embrutecida pelo seu próprio desregramento psicológico. Em momentos convulsos da sua meditação, a realidade exterior sofre a fermentação fantasmagórica do seu agreste e

---

(1) Ibid., p. 749.

doentio mundo interior e o herói apercebe então os objectos "à travers des oscillations grossissantes"(1).

Entre dois lençóis brancos, espécie de sarcófago lúgubre formado pelo céu e pela água do Sena, a visão embotada do protagonista descobre, surpreendentemente, Paris em imagem invertida:

> "Cet immense obélisque noir ainsi isolé entre les deux nappes blanches du ciel et de la rivière, fort large en cet endroit, fit à dom Claude un effet singulier, comparable à ce qu'éprouverait un homme qui, couché à terre sur le dos au pied du clocher de Strasbourg, regarderait l'énorme aiguille s'enfoncer au-dessus de sa tête dans les pénombres du crépuscule. Seulement ici c'était Claude qui était debout et l'obélisque qui était couché"(2).

O mundo revira-se e diante do orgulho desse Lúcifer terrestre o "clocher de Strasbourg" ganha as dimensões simbólicas de uma "tour de Babel" ou de um "clocher de l'enfer". Céu e inferno caem

---

(1) Ibid., p. 752.

Por vezes o fragmentarismo quase cinematográfico das imagens pitorescas e familiares que lhe chegam do exterior, aparece-lhe como uma ilha mítica de um paraíso definitivamente perdido: "Tandis que cet ouragan de désespoir bouleversait, brisait, arrachait, courbait, déracinait dout dans son âme, il regarda la nature autor de lui. A ses pieds, quelques poules fouillaient les brousailles en becquetant, les scarabées d'émail couraient au soleil; au-dessus de sa tête quelques groupes de nuées gris-pommelé fuyaient dans un ciel bleu (...). Toute cette vie active, organisée, tranquille, reproduite autour de lui sous mille formes, lui fit mal" (Ibid., p. 751).

(2) Ibid., p. 752.

verticalmente no mesmo abismo caótico evocando a estreita margem que separa o Bem do Mal.

Mesmo quando a personagem procura, numa relação de tipo extrovertido, atentar no que a rodeia, facilmente cai nesse estado de surrealidade que alguns escritores do século XX atentamente evidenciarão e tentarão comunicar. Por isso, Victor Brombert verá em Notre-Dame de Paris "moins un roman historique que visionnaire"(1).

Quando as misérias da vida e as agruras de uma consciência moral obrigarão Jean Valjean a empreender uma longa viagem até Arras, também aí, veremos a paisagem adquirir simpateticamente contornos alucinantes, fruto da agonia interior do protagonista. Eis aqui alguns aspectos curiosos e que relembram a própria tendência natural de Victor Hugo vivendo visionariamente entre dois mistérios, derrubando fronteiras entre dois mundos, ao proclamar que: "Le rêve qu'on a en soi on le retrouve hors de soi"(2).

Notre-Dame de Paris, possui, por conseguinte, o mérito de aparecer como um romance preparador do terreno ou de um itinerário que se irá cumprir e do qual se irá tirar maior rendimento em obras posteriores. Várias facetas ou ingredientes aqui ensaiados e experimentados provarão a sua capacidade de irradiação e de circulação em contextos ulteriores de idêntico teor ou conteúdo.

Para além de uma nota de solidão ontológica que caracteriza Claude Frollo, e com ele todas as personagens em conflito na obra do

---

(1) Victor Brombert, Victor Hugo et le roman visionnaire, Paris, P.U.F., 1985, p. 106.
(2) William Shakespeare, 1ère partie, I, 5, I, O.C., Critique, p. 331.

escritor, afigura-se-nos particularmente significativa essa ponta de satanismo que molda o perfil psicológico do herói e que mais uma vez não podemos deixar de relacionar com essa outra figura da epopeia dos miseráveis que será Jean Valjean. E como não recordar a silhueta altiva do Maldito, a que posteriormente o poeta irá dar vida em La Fin de Satan, errando nas entranhas da terra, correndo desenfreado por mundos revoltosos e soltando risadas álacres de ódio e de vingança? Será, assim, também, que o sacerdote satânico é dominado progressivamente pelos seus maus pensamentos: "à mesure qu'il y plongeait plus avant, il sentait éclater en lui-même un rire de Satan"(1).

O riso é efectivamente, uma componente importante do mundo literário de Hugo: os deuses do Olímpio riem, o bobo do rei ri, como rirá a face monstruosa de Gwynplaine. Mas esse riso não é de natureza humana; é antes de mais um rito, uma atitude de revolta ante a injustiça, a assinatura e o emblema do grotesco, enfim, desse "état informe et difforme que le monstre résume"(2).

Por outro lado, como Caim perseguido pela consciência que se faz olhar, Claude Frollo fugirá apavorado do seu crime:

"Il recommença a fuir.

---

(1) N.D.de Paris, IX, 1, p. 750.

(2) Reliquat de L'H.Q.Rit, projet de Préface, éd. du Club Français du Livre, tome XIV, p. 390.

> Il courut ainsi à travers champs jusqu'au soir. Cette fuite de la nature, de la vie, de lui-même, de l'homme, de Dieu, de tout, dura tout le jour"(1).

A esta corrida aventurosa responderão os passos sem nexo de Jean Valjean, desconcertado perante os valores morais e o apelo do infinito, no limiar da entrada para uma nova vida. Notemos, aliás, o paralelismo da encenação e o romantismo satânico das imagens:

> "Jean Valjean sortit de la ville comme s'il s'échappait. Il se mit à marcher en toute hâte dans les champs, prenant les chemins et les sentiers qui se présentaient, sans s'apercevoir qu'il revenait à chaque instant sur ses pas. Il erra ainsi toute la matinée, n'ayant pas mangé et n'ayant pas faim"(2).

Verificamos, pois, que apesar do autor não recorrer à estratégia do monólogo interior proferido e construído pela personagem, Notre-Dame de Paris encerra já, em algumas das suas páginas, todo um vasto sistema de signos, que directa ou indirectamente traduzem ou desvelam a problemática das personagens e aparecem como factores ou traços fundamentais que transcendem este domínio particular, indo

---

(1) N.D. de Paris, IX, I, p. 751.

Repare-se nos seguintes versos de La Fin de Satan :
"Hideux, il prit son vol de montagne en montagne
Et ce forçat se mit à courir dans ce bagne"
(O.C., Poésie IV, p. 4).

(2) Les Mis., I, II, 13, p. 86.

sobretudo ser usados em textos romanescos vindouros, quando ditados pela aspiração irrealizável de fazer a biografia íntima do *eu*.

1.4. - OS CAMINHOS DA REALIZAÇÃO

Este gosto artista pelos contraditórios apelos do *eu* e pelo afrontamento das vozes íntimas iria, pois, crescer e expandir-se, ganhando o artifício em conteúdo subjectivo e emocional. A partir da segunda metade da actividade romanesca de Hugo os exemplos acumulam-se e tornam-se mais elaborados, revelando virtualidades expressivas e uma técnica mais madura.

O estudo do manuscrito de Les Misérables revelou-nos ser provavelmente nos primeiros meses de 1847(1) que o romancista recorre, com habilidade e eficácia, às possibilidades de concretização e de reprodução dos movimentos de um espírito em luta consigo próprio, ao entrar no

---

(1) Entre outros elementos que nos permitem avançar esta data constam: o tipo de papel, a caneta, a tinta, a caligrafia e até a data que o escritor insere, ora no manuscrito, ora noutras obras literárias (Vide, por exemplo, o seu Carnet n.a.f. 13451, fº 13). Note-se, que a data de 17 de Novembro de 1845 se destaca no começo de I, II, 1 (Manuscrito, vol. 13.379 fº. 187 Vº) e que foi precisamente por este capítulo que Victor Hugo começou a redacção de Les Misères.

Repare-se que é também desta época o capítulo Guet-apens.

mundo subterrâneo da personagem Jean Tréjean, como era então chamado o principal protagonista de Les Misères. O importante capítulo Une Tempête sous un crâne[1] data quase exclusivamente deste ano. Mas para além deste, outros excertos se dirigem com atenção demorada para a área da interioridade e se debruçam com manifesta insistência sobre as ondas de sentido contrário que atravessam a mente dos heróis.

Para além de Jean Valjan também Javert e Marius se afirmam como figuras especialmente vocacionadas para enfrentar, na solidão, o antagonismo das suas tomadas de consciência, como documentam os capítulos Le Guet-apens; L'Extrême bord; Javert déraillé; Immortale jecur e L'attraction et l'extinction[2].

Em 1864 começa a delinear-se Les Travailleurs de la Mer (1866). Como o próprio título sugere, este livro é antes de mais a glorificação do trabalho ou "de l'effort contre l'élément"[3]. Confrontado com "*l'ananke* des choses"[4], Gilliat não extrai do seu relacionamento com a agressividade dos elementos naturais, nem mais tarde com as suas vicissitudes emotivas e a perda das suas ilusões amorosas, nenhuma vivência enraizada na confrontação psicológica, visível, ou directamente enunciada.

---

(1) Les Mis., I, VII, 7. Contudo a problemática a que Jean Valjean se encontra confrontado renasce ainda nos capítulos: Formes que prend la souffrance pendant la nuit; Bâtons dans les roues; La voyageur arrivé prend ses précautions pour repartir; Entrée de faveur, e Le lieu où des convictions sont en train de se former.

(2) Respectivamente:
Les. Mis., II, VIII, 20.
Ibid., IV, XIII, 3.
Ibid., V, IV, 1.
Ibid., V,V, 4.
Ibid., V, VIII, 4.

(3) Préface, de Les Travailleurs de la Mer, Paris, éd. du Seuil, 1963, p. 7.

(4) Ibid., p.7.

Desencantado, contemplando à distância a felicidade que se volatiza com o barco que desaparece no horizonte, a Gilliat só resta esperar que as ondas, como um sudário, cubram as suas desilusões e o mar lhe sirva de sepultura.

Já no romance seguinte, ou seja em L'Homme qui Rit (1869), Victor Hugo voltará a reactivar o mecanismo da dualidade interior, obrigando-nos a penetrar nos recantos mais secretos do pensamento de Gwynplaine e alongando as fases do seu conflito nos capítulos: Symptômes d'empoisonnement; Abyssus abyssum vocat; La Tentation de Saint Gwynplaine; Eve e Résidu(1).

Em 1874 completa-se o ciclo romanesco de Victor Hugo, com Quatrevingt-treize. O livro sobre a Revolução não se cinge à luta que se trava no terreno da Vendée, mas encontra também na consciência de Gauvain matéria a explorar. É para essa luta do espírito que aponta o capítulo Gauvain pensit(2).

Se a realização literária da dimensão conflituosa de uma personagem e o relevo de que esta se reveste podem, à primeira vista, parecer inconsequentes, em virtude até do critério enumerativo e aleatório aqui utilizado (porém justificado por razões de carácter expositivo, a fim de balizar o *corpus* a analisar), importa realçar, neste momento, que a sua

---

(1) Vide respectivamente:
L'H.Q.Rit., II, III, 8.
Ibid., II, III, 9.
Ibid., II, IV, 1.
Ibid., II, VII, 3.
Ibid., II, VII, 4.

(2) Q.T., III, VI, 2.

inserção na obra de Victor Hugo está longe de se afirmar destituída de qualquer regra disciplinadora. Em nosso entender, a sua localização é comandada e determinada por funções e finalidades específicas, revelando-se um signo estético dotado de relevo na configuração geral da obra em que surge. Numa nota de 1832, o próprio autor adverte-nos:

> "Ne croyez pas qu'il y ait rien d'arbitraire dans le nombre de parties dont ce compose ce tout, ce mystérieux microcosme que vous appelez drame ou roman"(1).

De facto a unidade ou capítulo textual que procura traduzir a ambivalência interior, estratégica e funcionalmente, surge como um tempo forte na narrativa como um momento a que Barthes chamaria "nuclear"(2), na medida em que faz avançar a acção, localizando-se nos "momentos-chave" da organização do texto. É ela que vai permitir definir situações e estados ou desencadear acontecimentos, contribuindo, assim, para dar continuidade à história.

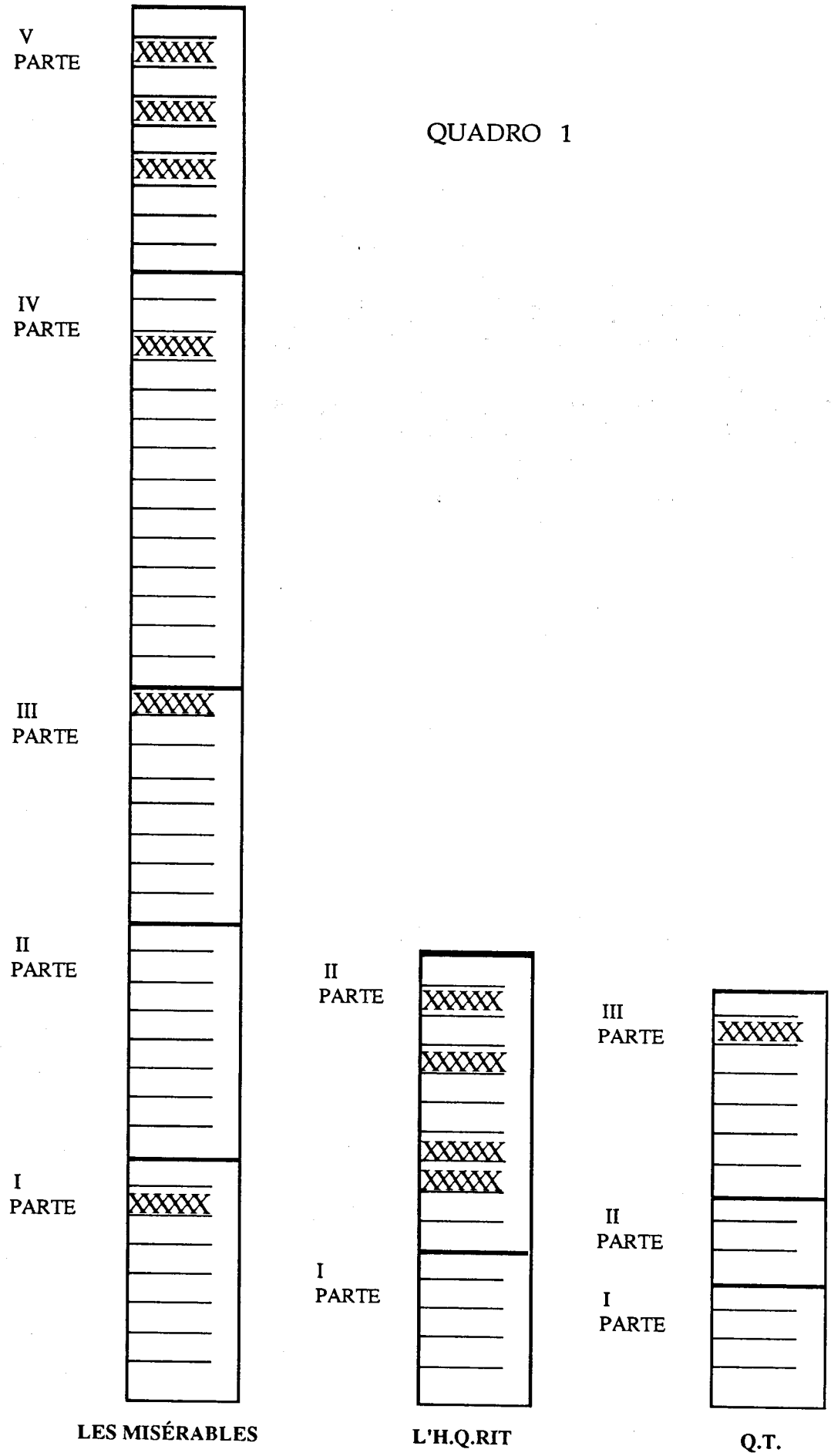
Observemos, então, mais particularmente, através de um sucinto quadro, o modo como estas micro-narrativas se encontram disseminadas na diegese e a posição por elas ocupadas no espaço narrativo.

---

(1) Nota de 1832 para a 8ª edição de Notre-Dame de Paris, O.C., Roman I, p. 493.

(2) Numa perspectiva funcional R. Barthes afirma que existem dois tipos de funções: as cardinais (ou núcleos) e as catálises. "Pour qu'une fonction soit cardinale, il suffit que l'action à laquelle elle se refère ouvre (ou maintienne, ou ferme) une alternative conséquente pour la suite de l'histoire, bref qu'elle inaugure ou conclue une incertitude" (R. Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", in Communications, 8, Paris, Seuil, 1966, p. 9).

QUADRO 1



Nota - O sinal XXXXXX indica a inserção da subjectividade conflituosa.

Assim, tomando as grandes unidades(1), o que interessa assinalar (Quadro 1) é a relativa capacidade de enquadramento das sequências dedicadas ao conflito interior nos espaços finais do romance(2), ou o seu acolhimento nos limites das *Partes* (3). Entretanto, também, por vezes, a circulação deste movimento merece destaque pela centralidade da sua posição(4) na economia diegética.

Em função da zona de inserção ou de inscrição no romance, pode-se, desde já, antever o impacto de que disfruta o referido processo, na dinâmica da diegese e na economia semântica da obra.

Ao adoptar introduzir esta estratégia nos últimos momentos de cada romance ou ao situá-la no limite das *Partes*, inevitavelmente se dá um certo realce às sequências que tomam a interioridade como vector de tratamento, como se o livro se fraccionasse em determinadas zonas de interesse.

Haverá, no entanto, que considerar que o relevo de que disfruta no final da ficção romanesca não nos parece ser exactamente do mesmo teor nem servir os mesmos objectivos que a sua eventual projecção na fronteira das *Partes*.

Com efeito, situados no epílogo do texto, estes excertos parecem-nos estar directamente relacionados com o inevitável desmantelamento da narrativa, a qual exige quase sempre (especialmente na

---

(1) Como o elevado número de subdivisões de que se compõem os romances hugolianos dificultaria a elaboração de um esquema e se revelaria, neste contexto, desajustado ao nosso propósito, traçamos apenas, aqui, a sua divisão em Partes e Livros (ex: Une Tempête sous un crâne, I Parte; Livro VIII)..

(2) Veja-se nomeadamente Les Mis., (V Parte), L'H.O.Rit, (III Parte) e Q.T. (II Parte).

(3) Consulte-se Les Mis., (I, III, e IV Partes) mas igualmente L'H. O. Rit.

(4) Particularmente em Les Mis.(V Parte) e L'H. O. Rit (II Parte).

época e no contexto em que nos situamos) um ponto final nas aventuras dos heróis e a sua necessária redução ao silêncio. Jean Bertrand Barrère dirá que a V *Parte* em Les Misérables é "la liquidation des personnages"(1).

A história encaminha-se para o fim e com ela também se prepara a morte da personagem-actante. Depois do abandono a que as personagens são votadas, por força da sua ideologia, estatuto social ou desassossego espiritual que não conseguem vencer, a morte - fisicamente procurada ou moralmente imposta pela sociedade ou pela consciência - passa a ser a única solução viável para os seus problemas. Jean Valjean, como nota J. Seebacher, "meurt d'avoir perdu son bien, sa Cosette, attirée par le monde, l'amour, l'insouciance de la jeunesse. Il est comme Goriot le martyr et le Christ de la Paternité"(2).

Também Gwynplaine e Gauvain buscarão nos últimos sobressaltos de uma meditação o remédio e a libertação para os seus males. Em vão, porém, visto que a ambos só é apontado o caminho para a morte libertadora.

O conflito psicológico apresenta-se, assim, aqui, não como estrutura de evasão, mas como meta final de um percurso atribulado. Comandando o fecho da narrativa, a sua inserção arrasta preocupações de ordem e de equilíbrio romanesco.

No entanto, a ocorrência desta mesma técnica nos espaços fronteiriços das *Partes* ou ainda o seu aparecimento no eixo central do esquema narrativo parece responder a estímulos diferentes. Se bem que

---

(1) J. B. Barrère, Victor Hugo, Paris, Hatier, 1967, p. 204.

(2) J. Seebacher, "La Mort de Jean Valjean", in Centenaire des Misérables (1862-1962), Hommage à Victor Hugo, extrait du Bulletin de la Faculté de Lettres de Strasbourg, Strasbourg, 1962, p. 70.

também aqui surja como um tempo forte e dramaticamente vivido pelo sujeito, parece-nos, entretanto, que em vez de programar a agonia da história, como acontecia anteriormente, estas micro-etapas acendem, pelo contrário, com maior vivacidade, o desenrolar da diegese, pois nelas as personagens se comprometem e se envolvem com acrescida firmeza. Sobressaindo como uma espécie de catalisadores ou de detonadores da acção, é graças a elas que ficam asseguradas a sucessão e o encadeamento de novos acontecimentos(1) e também a metamorfose dos heróis, numa caminhada épica e redentora que tende sempre a elevar-se das trevas para a luz. Etapa necessária, a meditação conflituosa traça quase sempre o itinerário de uma conquista sob o ponto de vista espiritual ou humanitário.

Em suma, pode dizer-se que o fragmento atravessado pela ambivalência se apresenta simultaneamente como receptor e difusor de novas peripécias(2). É ele o trampolim que conduz a aventura para a sua reactivação, ou impõe, inversamente, o seu declínio, encaminhando-a para o termo de um processo que importa cumprir.

---

(1) Acontecimento é, na acepção de Roger Vailland, "le dramatique passage d'une situation à une autre" (Roger Vailland, L'expérience du drame, Paris, Corrêa, 1953, p. 136).

(2) Note-se, entretanto, que o recurso a este artifício técnico pode também ser visto sob outro ângulo, nomeadamente sob o aspecto comercial. De facto, esta situação é particularmente nítida em Les Mis., romance posto à venda por etapas ou volumes. A divisão em livros e capítulos foi efectuada entre Setembro de 1861 e Maio de 1862 aparecendo o 1º e o 2º volume (I Parte) em Abril de 1862, o 3º e o 4º em 15 de Maio (II e III Partes) e os dois últimos (IV e V Parte) duas semanas depois. Talvez que, não seja destituído de pertinência o facto das situações em conflito aparecerem quase sempre no final das Partes (I, III, IV e V), então comercializadas. Se considerarmos que este romance se assemelha, quanto à organização e clima de "suspense" que cria, à própria narrativa policial, esta estratégia contribui para estimular e reforçar no destinatário o desejo de saber e de acompanhar a evolução dos acontecimentos, levando-o, por conseguinte, a comprar e a investir no número seguinte. Se se começou por ler a história de Jean Valjean e de Marius desejar-se-à acompanhar perseguidores e vítimas e tomar contacto com o final das aventuras. A estrutura dialéctica cria curiosidade e desafia o leitor a novas descobertas.

II - PARA UMA ABORDAGEM DO TEXTO HUGOLIANO

1.1. - O TRIUNFO DO NARRADOR

Os caminhos que levam até ao inextricável labirinto íntimo dos heróis podem, como vimos, contrariando as normas do nosso real, ser complacentemente percorridos por uma instância demiúrgica que se compraz em exibir os meandros da alma, os estremecimentos e as interrogações que se agitam no fundo das consciências alheias.

Referimos também já que boa parte das composições hugolianas, construídas sobre estas delicadas vivências, são predominantemente veiculadas ou requerem o acompanhamento atento dessa entidade que se coloca numa posição de ulterioridade e de transcendência em relação às personagens e aos eventos vividos. Como se depreende, tal situação é de molde a permitir que repassem no enunciado testemunhos, valores e emoções que constantemente desviam o interesse da questão central para chamar desenvoltamente a atenção do leitor sobre a "pessoa" do narrador.

Desta forma, sob pena de ignorarmos um aspecto plenamente generalizado no texto hugoliano, embora não pretendamos analisar detalhadamente ou esgotar todas as manifestações que revelariam a presença do narrador no tecido textual de raiz conflituosa (o que, além do mais, ultrapassaria largamente o nosso projecto inicial), também não podemos esquecer o papel que este desempenha na narrativa. Com efeito, é geralmente de um modo bem explícito ou excessivamente absorvente que o vemos manifestar-se na diegese e reclamar para si o conhecimento dos factos ou à simples apreciação particular sobre os eventos relatados e as personagens referidas.

Se no corpo de qualquer narrativa existe sempre um adjectivo, um verbo ou uma exclamação que trai o relacionamento da instância narrativa com o universo que relata, na obra romanesca de Victor Hugo (longe da economia realista da impassibilidade) as suas intervenções tendem a instalar sem escrúpulos ou vigilância, no espaço reservado à personagem, as dominantes subjectivas e as linhas de força ideológica que lhe compõem o perfil.

A anatomia psíquica das personagens constitui, seguramente, para o doador da narrativa um convite irrefreável e uma tentação frequente (dados os contornos não concretos e não rigorosos de uma matéria tão fluida e inapreensível a olho nu), conduzindo-o inevitavelmente ao abandono do caso conflituoso que pretende retratar, para transvasar a sua própria fantasia, timbrando a obra de uma excessiva presença pessoal.

De facto, virando frequentemente as costas ao universo que se propõe retratar e que tem por missão fazer reviver, o narrador hugoliano pode desvalorizar e desprezar por longos períodos a activação do solilóquio das suas criaturas, preferindo fazer emergir à superfície a sua imagem,

procurando que transpareçam no enunciado os sinais do seu próprio estatuto ideológico e afectivo. Raramente capaz de refrear e de disciplinar os seus impulsos, vemo-lo a cada passo sair dos carris da história que pretende relatar, ora intrometendo-se e emitindo em seu nome pessoal reflexões e juízos reveladores da sua posição subjectiva perante os acontecimentos, ora demarcando-se inequivocamente das reacções e pensamentos da sua personagem. É ele que acrescenta notas informativas como esta:

> "Avant d'aller plus loin et pour être pleinement compris, insistons sur une observation nécessaire.
>
> Il est certain qu'on se parle à soi-même, il n'est pas un être pensant qui ne l'ait éprouvé. On peut dire même que le verbe n'est jamais un plus magnifique mystère que lorsqu'il va, dans l'intérieur d'un homme de la pensée à la conscience et qu'il retourne de la conscience à la pensée"(1).

Através das suas intrusões é toda uma ideologia que se vai desnudando mas que permite simultâneamente estabelecer um pacto tácito com o leitor.

Ao trazer à tona o conteúdo e os processos psíquicos das personagens, o narrador transparece, pois, constantemente na narrativa, salientando-se como um verdadeiro contador e condutor da diegese. Sente-se que ele possui a chave dos enigmas ao relatar uma história que conhece de longa data. Por isso irrompe com o à vontade que o caracteriza,

---

(1) Les Mis., I, VII, 3, p. 179.

para lançar o debate interior da sua criatura, numa postura de cicerone oficioso que conhece previamente os dados:

> "Il dîna avec assez d'appétit.
> Rentré dans sa chambre il se recueillit.
> Il examina la situation et la trouva inouïe"(1).

Postado em lugar de observação privilegiado, dirigindo e controlando lá do alto o desenrolar dos acontecimentos que recuperou do passado, o narrador hugoliano pode intervir, quando isso lhe apraz, na linha da sintagmática textual. Colocando-se abertamente num eixo vertical, em oposição ao eixo horizontal da história, a instância narrativa instaura, desta forma, um movimento digressivo, mediante o qual nos fornece "la clef de la compréhension de l'axe horizontal"(2).

Em geral, essas intervenções, carregadas de erudição e de doutrina filosófica, perturbam substancialmente a linha da história e podem aparecer como verdadeiras excrescências parasitárias:

> "Dieu, toujours intérieur à l'homme, et réfractaire, lui la vraie conscience, à la fausse, défense à l'étincelle de s'éteindre, ordre au rayon de se souvenir du soleil, injonction à l'âme de reconnaître le véritable absolu quand il se confronte avec l'absolu fictif, l'humanité imperdable, le coeur humain inamissible, ce phénomène splendide, le plus

---

(1) Ibid., pp. 177-178.

(2) Nicole Savay, "Un roman de geste: "Les Misérables"", in Hugo le fabuleux, Colloque de Cérisy, Paris, Seghers, 1985, p. 109.

> beau peut-être de nos prodiges intérieurs, Javert le comprenait-il? Javert le pénétrait-il? Javert s'en rendait-il compte? Évidemment non"(1).

A narração dos pensamentos das personagens desaparece, assim, frequentemente do nosso olhar, abrindo-se então horizontes à fantasia do narrador que pula alegremente para fora da inventariação ou dilucidação da atmosfera polémica que lavra nas suas criaturas.

Alternância, fragmentação e combinação de estruturas discursivas afirmam-se, portanto, como características básicas destes trechos. A constante multiplicidade e mobilidade das estratégias e a diversidade das interferências e dos procedimentos repercutem-se no universo diegético, conduzindo a frequentes cortes, quebras e dissonâncias e, sobretudo, ao pulverizar do brotar interior das personagens em micro-unidades ou fragmentos quebrados e disseminados ao longo da sintagmática textual.

Concretamente, a lei geral destes excertos hugolianos assenta, pois, na ruptura e na transgressão dos mecanismos formais de enunciação, na variabilidade de vozes e de pontos de vista.

Este processo, para além de ser susceptível de criar uma dispersão de interesse no destinatário da obra, pode constituir também, como posteriormente veremos, factor de franca equivocidade e de risco sobretudo no que respeita à decifração da verdadeira consciência que assim se projecta no enunciado.

Porém, se estes assomos intrusivos e nitidamente alheios podem considerar-se um dos vícios mais arreigados de toda a produção

---

(1) Les Mis., V, IV, 4, p. 1044.

hugoliana, eles ganham um realce muito especial em L'Homme qui Rit e em Javert déraillé.

Efectivamente, a intensidade e a multiplicidade das intervenções do narrador no corpo da diegese fazem com que a sua figura apareça na realidade nos romances hugolianos, e particularmente nos textos aqui consignados, o elemento mais directamente comprometido nos eventos. Muito embora pretenda trazer à superfície a problemática da personagem é geralmente ele que emerge como núcleo ou centro em relação à criatura de ficção. Movimentando-se livremente e sem escrúpulos, as suas intrusões podem ocorrer em qualquer estádio da sintagmática textual. E o seu envolvimento é tanto mais facilitado se tivermos presente, que o mecanismo básico, através do qual tomamos contacto com a complexidade que mora nas personagens de Gwynplaine ou de Javert, ou com o que elas se dizem nos momentos de crise psicológica, assenta no discurso narrativizado, estrutura que, como foi dito, representa obviamente a dominação do narrador sobre a enunciação linguística ou até vivencial dos sujeitos. Concedendo-se um destacado realce, o doador da narrativa actuará quer como enunciador de um dilema que não lhe pertence, quer, sobretudo, como entidade omnipresente ao longo do tecido textual.

O capítulo Abyssus abyssum vocat é, a este título, exemplar. Aí culmina de forma avassaladora a actividade do narrador, desvanecendo-se concomitantemente a existência da personagem. Gwynplaine aparece como uma figura de excepção, difusamente manifestada pelo discurso do narrador, como que subsidiária e de aspecto decorativo face à dominação e ao dirigismo do agente intermediário. O doador da narrativa apenas esporádica e fugidiamente, em certas zonas do texto, se preocupará em descrever o que se passa na mente da sua personagem, mas acabando

invariavelmente esta por servir-lhe de mero pretexto ou ponto de partida para a sua inevitável tendência ao egocentrismo e para se salientar, tecendo comentários ou insinuações simbólicas que ultrapassam largamente os conhecimentos da sua criatura. A narração do dilema com que se debate a personagem cede pois, sistematicamente, o lugar a longas sequências onde se apreendem as preocupações da entidade narrativa que vai mostrando as regalias de que disfruta.

> "En amour, rien n'est tel qu'une habitude. Toute la vie s'y concentre. La réapparition de l'astre est une habitude de l'univers. La création n'est pas autre chose qu'une amoureuse, et le soleil est un amant.
>
> La lumière est une cariatide éblouissante qui porte le monde. Tous les jours, pendant une minute sublime, la terre couverte de nuit s'appuie sur le soleil levant"(1).

No próprio período frástico que procura reconstituir os estados emocionais do sujeito da ficção e os paradoxos do espírito em desacordo consigo próprio, o narrador consegue injectar, com naturalidade e sem prevenir, a eclosão nomentânea da sua fantasia. É assim que, graças aos seus privilégios cognitivos, nos são reveladas as motivações profundas e secretas de Gwynplaine para logo a seguir, desvinculando-se da consciência do seu herói, tecer generalizações sobre a fatalidade de que se compõe a natureza humana:

---

(1) L' H.Q.Rit, II, III, 9, p. 598.

"En cet instant-là, ce qui agitait Gwynplaine et ce qui le tenait, c'était cet effrayant amour de surface. Moment redoutable que celui où l'on veut la nudité. Um glissement dans la faute est possible. Que de ténèbres dans cette blancheur de Vénus!" (1).

Alternando com o que pensa, sente ou faz a personagem, toma posição a instância narrativa, transcendendo o universo representado.

Em audácias expressamente confessadas, e ao aperceber-se dos perigos que espiam a personagem e que esta naturalmente desconhece, é o narrador ainda quem consegue colher a obscura mensagem dos factos e se encontra habilitado para demistificar a violência que é exercida sobre Gwynplaine. Assim, num rasgo de verdadeira consciência de autor que pretende pôr a nu os artifícios e a mecânica de um universo que ele próprio ajuda a construir, o doador da narrativa chamará a si determinados juízos, parecendo despojar a personagem de capacidade de análise e visão(2).

De facto, depois de termos encontrado desenhada com nitidez a ideia da prostituição ("cette femme se proposait, se donnait, se livrait! vertige! L'Olympe se prostituait!"(3)) num fragmento que poderíamos supor ajustado aos conhecimentos e ângulo de alcance de Gwynplaine, o narrador aparece para defraudar um aproveitamento que não se fez (não sem que num primeiro momento nos tenha deixado na

---

(1) Ibid., p. 599.

(2) Por isso G. Piroué afirma que sempre que o narrador (que ele confunde com "autor") intervém na linha textual "Il s'avoue être un intrus et donne pour attirail d'ouvrier de passage ses considérations morales et psychologiques" (G. Piroué Victor Hugo romancier ou le dessus de l'inconnu, Paris, Denoël, 1964, p. 230).

(3) L' H.O.Rit., III, IV, I, p. 604.

ilusão), extinguindo dúvidas ao desautorizar as potencialidades do herói e ao reivindicar, no mesmo lance, o comando da mensagem que a si pertence:

> "Ce qu'est la galanterie dans les hautes régions oisives, qu'il y ait sur ces sommets des antres où rêvent des charmeuses féroces ayant pêle-mêle autour d'elles des ossements d'amour déjà dévorés, à quels essais tragiquement cyniques peut aboutir l'ennui d'une femme qui se croit au-dessus de l'homme, Gwynplaine ne soupçonnait rien de cela; il n'avait pas même dans l'esprit de quoi échafauder une conjecture, on est mal renseigné dans le sous-sol social où il vivait"(1).

E provavelmente convencido de ter sido pouco claro ou explícito, o doador da narrativa voltará mais adiante a atribuir-se a responsabilidade da reflexão:

> "Du reste, détail à noter, l'effronterie de l'aventure qui peut être eût choqué un homme corrompu, ne lui apparaissait point. Ce que c'est que le cynisme, il l'ignorait. L'ideé de prostitution indiquée plus haut, ne l'approchait pas. Il n'était pas de force à la concevoir. Il était trop pur pour admettre les hypothèses compliquées"(2).

---

(1) Ibid., p. 605.
(2) Ibid., p. 606.

Assim, longe de se dissimular, o narrador confessa ser o autor, institui-se não só como enunciador de um dilema que não é seu, mas igualmente como entidade munida de um saber e de uma perspicácia que escapam à personagem ao longo de um conflito onde facilmente esta se perde.

Mas não é só através da intrusão directa ou da confissão sem disfarces que a instância narrativa concretiza a sua actuação. Amostras significativas e reveladoras da projecção do seu código de valores e juízos são também as abstracções que ganham forma, movimento e representação ou incarnação física:

> "Deux instincts, l'un idéal, l'autre le sexe combattaient en lui. Il y a de ces luttes entre l'ange blanc etl'ange noir sur le point de l'abîme"(1).

> "L'inavouable voulu par la nature fait son entrée dans la conscience"(2).

A analogia tranforma-se em visão e as fronteiras entre o psíquico e o físico, o abstracto e o concreto aparecem fundidas e difusas.

A adjectivação, audaciosamente abstracta, sugere os estados psicológicos e é na falta de exactidão, apesar da ênfase que caracteriza a construção, que se procura impor o carácter difuso de uma visão e as tensões que a agitam:

---

(1) Ibid., p. 594.
(2) Ibid., p. 598.

"Gwynplaine avait ce grand frisson vague qui est la réclamation vitale de l'infini"(1).

Ao mesmo tempo que faz preponderar junto do leitor uma determinada imagem de Gwynplaine, a instância narrativa, ao enquadrar a história através das várias modalidades de discurso (do figurado ao pessoal, do abstracto ao modalizante) não consegue expurgar os sinais do seu próprio estatuto ideológico e afectivo.

Profundamente enraizadas nessa apreciação subjectiva inserem-se as comparações hiperbólicas. Através dela carrega-se o traço e aumenta-se a nitidez dos contornos subjectivos:

"Et ses premières pensées tumultueuses sur cette femme reparaissaient comme chauffées à tout ce feu sombre"(2).

"Il se sentait soulevé comme dans un nimbe"(3).

O narrador impregna a diegese de uma realidade irreal, voluntariamente acentuada e deformada pela sua fantasia, a fim de representar o inatingível, a emoção difusa e transitória, o indizível.

Também em Javert déraillé é com perfeita naturalidade que o enunciador da diegese transita constantemente de dentro para fora da

(1) Ibid., p. 600.
(2) Ibid., p. 604.
(3) Ibid., p. 692.

consciência das suas criaturas. Justapõem-se, desta forma, lado a lado, geralmente até sem um aviso ou sinal explícito, as sinuosas oscilações da mente da personagem e a experiência do narrador que as acompanha, insistindo ou definindo o seu próprio código moral ou filosofia da vida:

> "Que faire maintenant? Livrer Jean Valjean,c'était mal; laisser Jean Valjean libre, c'était mal. Dans le premier cas, l'homme de l'autorité tombait plus bas que l'homme du bagne; dans le second, un forçat montait plus haut que la loi et mettait le pied dessus. Dans les deux cas, déshonneur pour lui Javert. Dans tous les partis qu'on pouvait prendre, il y avait de la chute. La destinée a de certaines extrémités à pic sur l'impossible et au-delà desquelles la vie n'est plus qu'un précipice. Javert était à une de ces extrémités-là"(1).

Logo após termos escutado o movimento interior da personagem, passamos, no final do excerto, ao ponto de vista do narrador que, através do presente intemporal equaciona e aprofunda a visão da personagem. Solicitado pelos acontecimentos que narra, as suas intrusões surgem ora perfeitamente despregadas e destacadas do contexto, ora como neste exemplo, imbutidas na própria frase que reconstitui a vivência interior do herói, fazendo vingar, desta forma, uma espécie de contra - código que rompe deliberadamente com a concepção monocentrípeta do romance.

---

(1)Les Mis., V, IV, 4, p. 1040.

Num movimento de vai e vem, o narrador, duplamente solicitado pela disposição psíquica da sua criatura e pelo seu egocentrismo, actua simultaneamente nos dois campos, comportando-se como um cicerone dotado de grande liberdade e raramente impassível. Consequentemente, além de assistirmos a uma constante mobilidade de planos, de passarmos frequentemente para dentro e para fora da consciência da personagem, temos que reconhecer igualmente uma variação ou permuta do centro ou instância focalizadora.

É, por outro lado, geralmente também a sua "baguette" mágica que aponta os tópicos e nos abre as portas da representação sensibilizando-nos antecipadamente para o teor do raciocínio:

> "Quelque chose lui barrait le chemin de ce côté-là"(1).

Chegados aonde o narrador quer, pode então ganhar vida a personagem, avançando para o palco. E é justamente inspirando-se, ou retomando a "deixa" que o narrador lhe lançou ("Quelque chose"), que Javert aparece para encetar a sua reflexão:

> "Quelque chose? Quoi? Est-ce qu'il y a au monde autre chose que les tribunaux, les sentences exécutoires, la police et l'autorité?"(2).

---

(1) Ibid., p. 1041.
(2) Ibid.

Caprichosamente articulados e desenvolvidos à sombra do narrador omnisciente, são, por conseguinte, as reflexões provenientes das personagens que aparecem, não raro, como verdadeiras dissonâncias ou excrescências parasitárias no quadro geral do texto supostamente interessado em veicular as imagens do tormento íntimo.

Estamos, em geral, deste modo, na presença de meros e restritos fragmentos que configuram o esquema mental da personagem, visto o conjunto se encontrar não só fortemente fracturado e repetidamente recuperado por um medianeiro que serve de eixo de ligação e de orientação no processo do desvelamento da interioridade mas também porque ele galvaniza e recobre a voz íntima da criatura.

Demonstrando uma invencível vontade de arrancar a máscara do engano, tomando partido ou manifestando-se possuidor de toda a verdade, o narrador é frequentemente levado, também neste excerto, a apossar-se até do que ela não pensa mas deveria pensar:

> "Il eût pu à travers cette rêverie se faire encore quelque reproche au sujet de l'insurgé rapporté rue des Filles du Calvaire, mais il n'y songeait pas. La faute moindre se perdait dans la plus grande. D'ailleurs cet insurgé était évidemment un homme mort, et légalement, la mort éteint la poursuite"(1).

Compensando frequentes saltos de informação é igualmente o narrador extradiegético que, num tom predominantemente expositivo e

---

(1) Ibid.

cortando a dinâmica da consciência de Javert, nos vem contar certos detalhes que ignorávamos, motivando a introdução de uma paralipse[1]:

> "Certes, et nous y insistons, il ne s'était pas rendu sans résistance à ce monstre, à cet ange infâme, à ce héros hideux, dont il était presque aussi indigné que stupéfait. Vingt fois, quand il était dans cette voiture face à face avec Jean Valjean, le tigre légal avait rugi en lui. Vingt fois il avait été tenté de se jeter sur Jean Valjean, de le saisir et de le dévorer, c'est-à-dire de l'arrêter. Quoi de plus simple, en effet?"[2].

Quer teça comentários sob a forma de discurso pessoal e abstracto, quer procure instituir-se como organizador da diegese[3], doseando a informação, ligando os eventos ou retornando analepticamente sobre o passado dos protagonistas, o narrador movimenta-se como um verdadeiro contador de histórias que evoca e reconstitui o acontecido, com base numa memória activa e lúcida.

Não sendo os solilóquios das personagens textualmente referidos e assumidos sob uma forma de fluxo contínuo e linear, as suas crises de consciência vão aparecendo e desaparecendo do écran, ao sabor dos

---

(1) A paralipse consiste "non plus en l'élision d'un segment diachronique, mais en l'omission d'un des élèments constitutifs de la situation, dans une période en principe couverte par le récit" (G. Genette, Figures III, Seuil, 1972, pp. 92 e 93).

(2) Les Mis., V, IV, 4, p. 1041.

(3) Função a que Genette chama de "régie" e cuja eficácia reside precisamente num conjunto de signos ou processos que marcam "les articulations, les connexions, les interrelations, bref l'organisation interne" (G. Genette, op. cit., p.262).

caprichos e desejos do doador da diegese. Frequentemente mais seduzido pelo seu egocentrismo do que pelas reflexões interiorizadas das suas criaturas, o fluir de uma consciência em estado de choque cede sistematicamente o lugar ao transvasamento da fantasia do narrador e à projecção dos vectores ideológicos e subjectivos que lhe compõem um perfil.

Ter-se-à, deste modo, predominantemente contacto com a vida mental dos heróis, através de uma instância narrativa que tanto se liga à personagem, concentrando-se sobre os problemas que a afectam, como, numa atitude de transcendência, pára de repente a cena, e insiste na sua própria presença no âmbito da obra.

Lidando de perto com as suas criaturas, as intrusões pessoais do narrador para além de estabelecerem, no corpo da narrativa, um diálogo implícito com o destinatário, aparecem sobretudo como signos transparentes de uma subjectividade comprometida e interessada no desenrolar das contradições psicológicas das personagens.

Note-se, porém, que este lugar de primeiro plano ou esta emergência do narrador na diegese nem sempre se manifesta de modo tão avassalador e dominante. Com efeito, nos debates de Gauvain e de Marius a sua presença torna-se mais moderada, e só de longe em longe, como em Gauvain pensif, a instância medianeira, por respeito pela focalização do herói, ousa aflorar à superfície. Há no entanto a salientar que mesmo ao procurar reduzir e limitar o seu saber omnisciente ou as suas intrusões descaradas, dando "indirectamente" a palavra às suas criaturas, é difícil não reparar que a mão que governa e influi no percurso diegético, regendo a entrada e a saída da personagem, escolhendo o tipo de focalização, cerzindo ou fracturando o sintagma da história, continua a ser a de um mestre omnipotente.

Efectivamente, à margem do herói há sempre um olho que vigia e espreita, podendo, a qualquer momento, mostrar o mundo exterior ou interior da sua criatura, lendo-lhe na alma os pensamentos e sentimentos e no corpo a insegurança e as dúvidas do seu mundo profundo.

Desta forma, muito embora estejamos em alguns excertos textuais perante um ponto de vista interno e imanente à ficção, não podemos deixar de ver emergir, de tempos a tempos, à superfície do texto uma instância que, de permeio com o sujeito, vai intrigando e motivando o seu destinatário para a acção fulcral, para o destino e as vicissitudes que a personagem, em crise, atravessa. É a voz do narrador que nas entrelinhas ou nos intervalos da consciência do herói foca as personagens do exterior, segue de perto os seus movimentos e acções ou vigia uma intimidade raramente proibida.

Assim, não é de estranhar também, que seja basicamente graças à introdução feita pelo narrador que se motiva o leitor para o processo de uma subjectividade em que as personagens se encontram envolvidas. Daí a frequência de um certo número de artifícios, (a que a instância narrativa recorre no limiar do texto que culminará no debate psicológico), tendentes a orientar, a preparar e a assegurar o interesse do destinatário para a sequência que irá desenrolar-se. Debrucemo-nos, pois, sobre alguns desses métodos que comandam a entrada no conflito dos heróis e que sugerem já por si a dramática agitação das consciências, o ambiente de rebeldia que invade o coração das personagens, as quimeras da esperança e as queixas do desengano a que se entregam.

1.2. - NO LIMIAR DO CONFLITO

Recuperar para o presente uma história acontecida há anos atrás e reproduzir *a posteriori* uma cena à qual se é alheio é, como se disse, fazer progredir a diegese de acordo com o querer e sentir da instância que narra, é reger, à partida, os movimentos das sequências e dominar a organização processual da narrativa.

De facto, pode dizer-se que dar a conhecer um conflito, neste mundo ficcional à maneira de Hugo, é, antes mesmo que ele se descubra ou ganhe efectivos alicerces, fazer uso de um certo número de expedientes e de mecanismos que se renovam.

Como os antigos e exímios contadores de histórias, que através de uma prática ritualizante vão povoando o texto de insinuações e de indícios a fim de exercitarem a atenção do auditório, também ao iniciar o programa ou a apresentação do dilema interior de uma personagem, o texto hugoliano possui o seu quê de protocolar e os seus mecanismos de engrenagem que habilmente incrementam a curiosidade e estimulam o

suspense. Antes do acto de concretização propriamente dito, é o artefacto produzido pela instância narrativa, que vai insinuando pistas, lançando enigmas ou concatenando eventos com considerável projecção no devir desse momento culminante, influindo, assim, no processo de recepção do texto por parte do destinatário.

É geralmente no corpo preambular dos capítulos de incidência dialéctica e comprometidos com o desenrolar de um conflito psicológico, ou na proximidade imediata dos mesmos, que o doador da narrativa nos fornece um certo número de premissas, de indicações e de informações destinadas a fixar e a amarrar a curiosidade do destinatário à temporalidade da história, à vivência dos estados de alma dos protagonistas e até à voz que no presente os enuncia.

Abrindo-nos horizontes sobre o imprevisto, as imagens, os comportamentos físicos, os traços fisionómicos ou a incoerência do gesto são já por si portadores de intenção e de sentidos, habilitando o leitor a compreender e a prever o carácter ou aspecto trágico das situações interiormente vividas pelas personagens.

Outras vezes, à mistura com estes ingredientes, é o comentário, a alusão, a atitude ético-moral ou a interpretação sobre o universo de referência, emitida pela entidade narrativa que, como vimos, num misto de sombra e luz vai, do alto, dirigindo sinais, filtrando ou largando informações, como uma espécie de programador oculto e subterrâneo, mas suficientemente impositivo e ousado, procurando tornar admissíveis as ocorrências que encena.

De facto, antes que o conflito seja discurso da intimidade, o narrador pode apresentá-lo em imagens, dando-lhe contornos plásticos,

dotando-o de uma vida que lhe é própria, representando-o como linha instável onde a alternância e o repouso se aliam à superfície.

Vivamente impressionado pelos factos a que acabou de assistir, Gauvain, num quadro ou cena ajustada ao seu estado de alma e onde ele é o principal figurante, "se mit à marcher dans ce pré sanglant où l'assaut avait commencé. Il était là seul"(1).

Logo depois são as fórmulas quase estereotipadas, imagens já gastas e familiares da retórica hugoliana, que ora anunciam o alheamento da personagem para com o mundo externo ("Gauvain ne voyait rien de tout cela"(2)), ora se comprazem na descrição do andamento rítmico de um passo, girando invariavelmente sobre si mesmo. A recorrência sincronizada de um vaivém espelha a controvérsia ou dialéctica interna vivida pelo herói:

> "Gauvain allait et venait à pas lents dans cette ombre et devant la brèche de l'assaut. Par moments il croisait ses deux mains derrière sa tête recouverte de son capuchon de guerre. Il songeait"(3).

A cadência de um passo que poderia levar o encaminhar da narrativa para uma descrição alargada da paisagem, ao sabor do olhar que nela se detém ou nela vagueia, é aqui ritual de investigação desesperada, procura da solução impossível. Manifestamente indisponível para observar

---

(1) O. T., III, VI, 1, p.1032.
(2) Ibid.
(3) Ibid.

o mundo exterior, toda a atenção de Gauvain se volta narcisicamente para si próprio.

Índice referencial também relevante nos conflitos de Marius, é graças a um método paralelo que penetramos na consciência desta criatura de ficção. Assim, a técnica do retrato, como um efeito deslizante, arrasta-nos paulatinamente para a perturbação interior que a personagem vive. Antes de chocarmos de frente com a sua intimidade, Marius entra no nosso espaço visual como um quadro que se contempla a uma certa distância. Dele ficanos uma imagem agónica:

> "Qui l'eût vu en ce moment dans cette obscurité l'eût vu hagard, stupide et foudroyé. Au moment où Jondrette avait dit: *Je me nomme Thénardier*, Marius avait tremblé de tous ses membres et s'était appuyé au mur (...). Puis son bras droit prêt à lâcher le coup de signal, s'était abaissé lentement, et au moment où Jondrette avait répété: *Entendez-vous bien, Thénardier*? les doigts défaillants de Marius avaient manqué laisser tomber le pistolet"(1).

Isolado e singularizado nos seus actos e gestos, Marius responde, desta forma, pela via do comportamento, às dúvidas e hesitações psicológicas.

---

(1) Les Mis., III, VIII, 20, p. 627.

Antes que o protagonista se torne identificável como focalizador de uma vivência cruelmente solitária e de cunho pessoal, o texto configura-o como objecto focalizado.

Retrato sumariamente pormenorizado, e por isso mesmo carregado de significação e de intencionalidade por parte do doador da narrativa, a ele é confiado, quase sempre no limiar do capítulo, o poder de aguçar e de prender a curiosidade do leitor.

Também a secreta transformação de Javert é sugerida através da nova e inquietante atitude com que o protagonista se apresenta. Até então caracterizado pelo seu aspecto rígido e disciplinado e pelo rigor das suas linhas rectas e verticais, o sujeito adquire no limiar de Javert déraillé a marca negativa da hesitação e do desalinho, o desequilíbrio do fatalismo ou do fracasso:

> "Javert s'était éloigné à pas lents de la rue de L'Homme-Armé.
>
> Il marchait la tête baissée, pour la première fois de sa vie, et, pour la première fois de sa vie également, les mains derrière le dos.
>
> Jusqu'à ce jour, Javert n'avait pris, dans les deux attitudes de Napoléon, que celle qui exprime la résolution, les bras croisés sur la poitrine; celle qui exprime l'incertitude, les mains derrière le dos, lui était inconnue. Maintenant, un changement s'était

fait; toute sa personne, lente et sombre, était empreinte d'anxiété"(1).

Antes do psicólogo Pierre Janet, Victor Hugo sabia já que através do comportamento exterior se pode ler o drama interno, que a expressão fisionómica nos habilita a ler os fantasmas íntimos.

Diante da alteração de comportamento da personagem sentimos a ruptura psicológica, como na mudança de ritmo poético se manifesta o movimento íntimo da alma do *eu*.

Solicitando a nossa atenção para a actuação e expressão corporal ou direcção do olhar das personagens, para todo um ritual desviado da sua normalidade, é uma leitura cheia de subtilezas e alusões que assim se procura facultar ao destinatário, induzindo-o a prever os meandros da intriga. Através de pequenas pinceladas impressionistas, é o retrato interior dos heróis, que em desalinho tentam reajustar as peças do "puzle" íntimo, que nos é apresentado.

Mas a esta degradação e perturbação interior que o gesto anuncia, encontra-se também vinculado todo o peso do cenário, toda a funcionalidade de um enquadramento geográfico que envolve a personagem e que parece, também ele, metaforicamente apontar para os momentos de crise e desespero psíquico que vive o herói e, sobretudo, sugerir, de forma subtil e simbólica, numa função prologal e de quase antecipação, a aniquilação da personagem, a obsessão da morte que o aguarda.

---

(1) Ibid., V, III, 4, p. 1039.

Com efeito, em Javert déraillé, após o retrato físico é o contexto espacial que atrai a atenção do narrador. Encerrando motivações semânticas profundas, até pelo destaque de que é alvo, é a referência à agua do Sena que neste capítulo serve de indicador conotativo. Porém, não é a àgua fluida e feita corrente que é tomada como elemento fundamental mas a água quase imóvel, presa num espaço quadrado, simbolicamente ajustado ao estatismo e ao rigor dos traços que fazem parte da natureza de Javert:

> "La Seine fait là, entre le pont Notre-Dame et le pont au Change d'une part, et d'autre part le quai de la Mégisserie et le quai aux Fleurs, une sorte de carré traversé par un rapide.
>
> Ce point de la Seine est redouté des mariniers. Rien n'est plus dangereux que ce rapide resserré à cette époque (...) l'eau se hâte formidablement sous les arches. Elle y roule de larges plis terribles; elle s'y accumule et s'y entasse (...). Les hommes qui tombent là ne reparaissent pas; les meuilleurs nageurs s'y noient"(1).

Não estamos ainda aqui na geografia das àguas paradas e mortas, tão exaltadas por E.A. Poe, mas, como menciona Bachelard, "l'eau est le véritable support matériel de la mort"(2).

É óbvio que a descrição do espaço transcende a esfera da pura notação material ou de enraizamento da ficção no "real" e passa a encerrar

---

(1) Ibid.

(2) Gaston Bachelard, L'eau et les rêves, Paris, J. Corti, 1980, p. 90.

potencialidades de significação mais alargadas no quadro global da história. Ao envolver de forma vigorosa o sujeito num cenário e numa atmosfera sinistra que com ele se harmoniza, o doador da narrativa insinua, a partir do concreto observado, a ligação simbólica entre a personagem e o enquadramento espacial e esboça também a hipótese de um desenlace irreversível ou a impossibilidade de Javert escapar ao destino que o ameaça.

A informação da ambivalência que habita as personagens passa, assim, em primeira mão, através de um canal exterior que ora as molda numa atitude estática de estupefacção, ora as anima de movimentos rituais ou desconexos de modo a comunicar-nos a vertigem, a angústia, a incerteza ou a desesperada tensão em que se consome o herói. Não se erguendo o *eu* da personagem, na representação da conflituosidade à maneira de Victor Hugo, de um modo abrupto e autónomo, a linha do seu reconhecimento e aproximação passa, por conseguinte, por uma instância medianeira que vai, através de imagens colhidas com intenção, tornando legível o universo psicológico que movimenta as suas criaturas.

Mas a par do retrato em oposição dualista, da pose ritmada pelo equilíbrio e pelo desequilíbrio dos movimentos, pode ainda o doador da narrativa, à margem do solilóquio mental do herói, optar por aludir, quer através de sinuosas antecipações ou operações de teor proléptico, quer, inversamente, através de uma operação de "flash-back" ou de teor analéptico à ocorrência de eventos futuros ou passados, explicar fugazmente ideias e anseios da personagem, posteriores ou anteriores ao presente da narração.

Um pouco à maneira do "ponto" no teatro, também aqui a função da analepse(1) é relembrar à memória do leitor, que porventura o esqueceu, a importância dos acontecimentos passados, mas dotados de seguras implicações no momento actual. O retorno sobre certos factos pode ser encarado como uma alusão não inócua, pois presta-se a uma ligação calculada com o momento que a personagem está a viver. Nessa evocação se apreende o sentido constante ou invariável de um processo, a actualização de uma tensão então vivida:

> "Qu'on se rappelle ce que ce nom était pour lui! ce nom, il l'avait porté sur son coeur écrit dans le testament de son père! il le portait au fond de sa pensée, au fond de sa mémoire, dans cette recommendation sacrée: "Un nommé Thénardier m'a sauvé la vie. Si mon fils le rencontre, il lui fera tout le bien qu'il pourra". Ce nom, on s'en souvient, était une des piétés de som âme; il le mêlait au nom de son père dans son culte"(2).

Agora, sim, depois deste prelúdio, cabe à personagem actuar, exercer a missão a que foi chamada, reafirmando, através do solilóquio, a sua posição de sujeito atingido pela tragédia.

---

(1) Gérard Genette, Figures III, Paris, Seuil, 1972, pp. 90-105.

É curioso notar que o solilóquio de Marius é como um desenvolvimento das premissas apontadas na analepse. Sem ruptura aparente o discurso íntimo do protagonista retoma o fio das explicações dadas pelo narrador (Vide, Les Mis., III, VIII, 20, p. 627).

(2) Les Mis., III, VIII, 20, p. 627.

Também em Gauvain pensif o narrador recorre a um longo preâmbulo que deixa no ar uma vaga de insinuações, a fim de iluminar a crise que mais adiante será adequadamente manifestada. Rompendo à margem das cogitações propriamente ditas da personagem, esta moldura em guisa de prefácio é, como afirma Michel Butor, "fenêtre d'un édifice qui permet de voir le paysage"(1). Através de uma complexa rede de indícios e de informações, de engenhosas declarações, aforismos, comparações e metáforas, como aquela que exprime a violência que arranca à sua quietude Gauvain ("arbre au moment où on l'arrache de sa racine"(2)), abrem-se pistas, emergem aspectos e dados *a priori* e que tornam desde já apreensível o mundo que vai ser mostrado. As informações injectadas pelo narrador deixam perceber, como uma promessa, o carácter tenso e trágico do dilema ou os eixos sobre os quais gravita a psique de Gauvain.

Esboçando os verdadeiros embriões do conflito, este prelúdio vale, por conseguinte, como enquadramento e como reconhecimento tácito das coordenadas e da problemática que se agita na alma de Gauvain:

> "Gauvain sentait tout vaciller en lui. Ses résolutions les plus solides, ses promesses les plus fermement faites, ses décisions les plus irrévocables, tout cela chancelait dans les profondeurs de sa volonté.
>
> Il y a des tremblements d'âme.
>
> Plus il réfléchissait à ce qu'il venait de voir, plus il était bouleversé.

---

(1) M. Butor, "Victor Hugo romancier", in Tel quel, 16, 1964, p. 62.
(2) O.T., III, VI, 2, p. 1033.

> Gauvain, républicain, croyait être, et était, dans l'absolu. Un absolu supérieur venait de se révéler.
>
> Au-dessus de l'absolu révolutionnaire, il y a l'absolu humain"(1).

Epígrafe no limiar do texto monológico, esta introdução impõe-nos, não só, um determinado percurso de "leitura", mas pode mesmo considerar-se como uma vaga e heterogénea síntese da história a que vamos ser convidados a assistir. Sob a diversidade dos seus materiais, este largo movimento ilusivo e alusivo, que R. Debray-Genette designa por "amorce"(2), surge como "un récit déjà clos avant même que de s'ouvrir"(3).

Antes mesmo que o narrador explicitamente confirme, através de um "Il songeait"(4), a gravitação interior de Gauvain, um certo número de informações precedentes apontavam já nessa direcção. Georges Piroué é o primeiro a prevenir-nos da vigilância e do firme empenhamento do autor-narrador hugoliano em abrir o caminho da cadeia textual ao escrever: "Il nous prend à part, il nous convie, dans l'intervalle des épisodes à des conversations particulières (...). Il énumere ce à quoi nous devons prêter attention, nous prépare à l'événement, en annonce les répercussions,

---

(1) Ibid.

(2) Conceito que o autor define como estando ligado aos "phénomènes d'anticipation: l'information est donnée bien avant qu'elle ne soit nécessaire à la compréhension" (R. Debray-Genette, "Les Figures du récit dans "Un coeur simple"", in Poétique, 3, Seuil, 1970, p. 349). Na verdade, estamos aqui próximos da prolepse estabelecida por Gérard Genette.

(3) Ibid., p. 350.

(4) Q.T., III, VI, 2, p. 1032.

les tenants et aboutissants, nous ajuste le regard et l'esprit, nous rend d'avance accueillants, réceptifs, imaginatifs"(1).

Projectando estabelecer a personagem nos seus direitos, elevando-a à categoria de instância focalizadora do seu próprio dilema e programando por diversas vezes a sua entrada no texto, verificamos que este projecto é constantemente diferido e remetido para mais tarde. Uma espécie de "leitmotiv" astucioso e cativante, como um jogo de promessas afirmadas mas não cumpridas, vai, desta forma, atravessando todo o preâmbulo do capítulo Gauvain pensif:

"Sa rêverie était insondable"(2).

"Que pensait-il de cela, lui, Gauvain?"(3).

"Il s'efforçait de rassembler ses idées, de discipliner les résistances qu'il sentait en lui, et de récapituler les faits.

Il se les exposait à lui-même"(4).

O narrador parece apostado em introduzir o pensamento da personagem, para logo a dispensar, monopolizando a nossa atenção, fazendo-nos perder, através destes expedientes, o contacto com Gauvain, problematizando, em suma, a sua presença na narrativa. Até conquistar

---

(1) G. Piroué, Victor Hugo romancier ou les dessus de l'inconnu, Paris, Denoël, 1964, p. 223.
(2) Q.T., III, VI, 2, p. 1032.
(3) Ibid., p. 1033.
(4) Ibid.

finalmente o lugar que lhe é devido no corpo da narrativa, e que a expressão "Gauvain méditait"(1) parece programar como carácter definitivo, a nossa expectativa ficou sucessivamente defraudada perante as pistas que de longe a longe nos iam acenando. Esta é, aliás, a atitude tipicamente paternalista e autoritária de um narrador *ex machina* que não consegue, nem pretende, dissimular as prerrogativas de que dispõe e que escolhe livremente o caminho mais longo para chegar à meta ou ao destino que naturalmente ele próprio programou.

Retardando a entidade narrativa, no circuito textual, a projecção e a posição do herói perante os factos ou as contradições fundamentais em que se compraz o espírito, em prol de uma expansão anómala de enclaves e de comentários da sua responsabilidade, elabora-se, assim, prioritariamente toda uma encenação ou diálogo *in absentia* do autor-narrador com o seu destinatário.

De facto, esse ritual de insinuações ideológicas ou de rememoração e recuperação de factos (que não se sabe, por vezes, muito bem se devem ser atribuídos à capacidade retrospectiva da personagem, decidida a reagrupar os fragmentos da cena vista, ou ao seu porta-voz omnisciente, incapaz de resistir ao chamamento dramático dos acontecimentos) não só liberta uma mensagem, como influencia também o receptor, garantindo a simpatia e a solidariedade desse "tu" ideal a que o texto se dirige.

Adoptando um tom enfático e dramático, visível até na forma ou no método socrático de perguntar, e também no uso estrófico do parágrafo, que é, como se sabe, "recherche de l'effet dramatique"(2), o

---

(1) Ibid., p. 1035.

(2) Henri Meschonnic, "La poésie dans "Les Misérables"", in O.C., édition du Club Français du Livre, tome XI, p. XXXVI.

narrador procurará convencer, persuadir, influenciar e ligar emocionalmente a personagem com o leitor:

"Que pensait-il de cela, lui, Gauvain?

Il ne s'agissait pas de tergiverser; il fallait conclure.

Une question lui était posée; (...)

Posée par qui?

Par les événements.

Et pas seulement par les événements"(1).

Ele utilizará, portanto, todos os dons da sua arte para que partilhemos por instantes o seu ponto de vista, fazendo-nos pressentir a necessidade de uma verdadeira lucidez superior capaz de fazer a síntese dos acontecimentos e de extrair as ilações justas.

Através de comentários de índole pessoal e por vezes até coloquial, é todo um código moral e ideológico, à mistura com uma série de enigmas levantados e logo resolvidos, que vem reforçar o peso dos acontecimentos e auto-justificar de antemão a linha de dramaticidade que atingirá o solilóquio da personagem:

"L'humanité avait vaincu l'inhumain.

Et par quel moyen? de quelle façon? comment avait-elle terrassé un colosse de colère et de haine?

---

(1) Q.T., III, VI, 2, p. 1033.

quelles armes avait-elle employées? quelle machine de guerre? le berceau"(1).

Usando um poderoso trabalho de retórica, onde constantemente aparece o *pathos* (2), o doador da narrativa procura interferir na esfera do destinatário, tornando-o favoravelmente receptivo, alertando os seus centros de interesse para a cena introspectiva a que vai ser convidado a assistir. Hiperbolizando os dados, as situações diegéticas e amplificando(3) quer no sentido vertical, quer no horizontal a natureza do drama ou crise vivida, o narrador vai emprestando aos factos um clima valorizante e vai envolvendo neles concomitantemente essa "élite de lecteurs pensifs"(4) que Bernard Leuilliot refere.

Preexistindo, por conseguinte, à entrada em cena de uma personagem que vive psíquica e mentalmente na tensão e na antinomia, desempenha papel significativo toda esta encenação feita pelo doador da narrativa que sobrevoa os acontecimentos da ficção. A preparação do terreno, graças a expedientes vários, é uma constante e um ritual que importa cumprir no seio da obra hugoliana, antes de nos ser dado penetrar nos antagonismos de um espírito. Através de sucessivas estratégias em "dégradé" no percurso diegético e, nomeadamente, recorrendo ao emprego da linguagem corporal, o narrador traça o itinerário de uma descoberta, a via

---

(1) Ibid., p. 1034.

(2) Definido por Heinrich Lausberg como "o grau mais violento de afectos" (Heinrich Lausberg, Elementos de retórica literária, Lisboa, 3ª ed, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p. 105).

(3) A amplificação "consiste à grossir l'importance historique, morale, religieuse, etc, du sujet traité" (G. Genette, op. cit. p. 195).

(4) Bernard Leuilliot, "L'humour dans L'Homme qui Rit", in L'Homme qui Rit ou la Parole-monstre de Victor Hugo, Paris, SEDES, 1985, p. 79.

que nos aproxima das experiências maniqueístas e da circularidade obsessiva de um pensamento.

Através dos seus poderes de comando e das suas manobras ou estratégias de regência, o doador da narrativa, logo à partida do texto, orienta e dirige a atenção do leitor para o que se vai passar. Graças aos seus preâmbulos vai-se gerando uma atmosfera de expectativa, de mistério ou, como num jogo de claro-obscuro, vão-se esboçando as linhas mestras e a atmosfera que se agita na alma das criaturas, e o leitor é deixado, não por muito tempo, é certo, na angústia de uma certeza.

Contudo, para além de semear enigmas que visam sensibilizar o destinatário para o drama a que vai assistir, o narrador hugoliano é também, como referimos, essa instância que ao correr do texto raramente aceita permanecer na penumbra ou na obscuridade, mesmo quando projecta no enunciado os argumentos e as reflexões do protagonista e nos coloca face a face com as experiências mentais das personagens. Muito, pelo contrário, quase sistematicamente, através das rupturas por ele praticadas na sintagmática da história, decide insinuar-se no enunciado e ostentar os seus conhecimentos, ou os seus direitos de autor. A sua omnisciência origina concomitantemente a sua omnipresença.

III PARTE

METAMORFOSES DA REPRESENTAÇÃO

I - AMPLITUDE OMNISCIENTE

Colocados perante um "corpus" de textos, distribuídos pela obra romanesca de Victor Hugo, operando fundamentalmente no campo da realidade interior, e pondo em cena personagens consideravelmente envolvidas em situações de índole conflituosa ou em duelos psicológicos, tivemos já oportunidade de sublinhar que o afloramento desses estados subjectivos não implicava, necessariamente, uma fusão perfeita entre "voz" e perspectiva ou a utilização da centralidade do herói que vai vertendo os seus pensamentos na dinâmica da narrativa.

Muito embora o nosso século nos tenha habituado a que num processo deste teor, submetido aos meandros complexos da alma, se procure, numa adequação fictícia mas atrevidamente expressiva, fluente e inovadora, que a personagem seja imediatamente responsável pelos seus pensamentos e fantasmas pessoais, deixando que estes transpareçam pelos interstícios de um discurso que lhe é atribuído, não é essa a situação que melhor caracteriza o perfil romanesco de Victor Hugo, nem as suas coordenadas estéticas ou ideológicas.

Há em determinados textos um profundo *hiatus* entre a criatura fictícia que existe, sofre e vive na complexidade do seu mundo de

fantasia e de emoção e a entidade que assume o papel de enunciador, que nos apresenta essa vida íntima nas suas crises e mutações infindáveis.

Como que submersas pela peculiar elaboração omnisciente de um narrador e pela especificidade das marcas da sua passagem pela diegese, são as figuras de Gwynplaine e de Javert que melhor ilustram este processo, se atentarmos nos espaços que lhes são reservados na economia diegética(1) onde visivelmente se procura equacionar uma mundividência de recorte conflituoso.

Inoperantes enquanto "voz" dos seus próprios dilemas, Javert e Gwynplaine encarregam o narrador dessa função, servindo então este de ponte de ligação ou de veículo de comunicação entre a consciência ou foco emotivo dos heróis e nós, seus leitores, situados fora da temporalidade da diegese e da imaterialidade da vida anímica das personagens. Em vez de forças criativas procurando assumir em plenitude o estatuto de emissor, ambas as personagens nos ocultam a sua fiel e minuciosa disposição psíquica, delegando esse trabalho numa entidade que lhes é estranhamente exterior.

De facto, convém ter presente que as ideias que se movem no psiquismo dos dois protagonistas, toda a incongruência e pluralidade de uma consciência, nos chegam manifestamente através da enunciação de um narrador heterodiegético que lhes não cede a tarefa e o uso da expressão

---

(1) Serão aqui particularmente privilegiados os seguintes capítulos de L'H.Q.Rit: Symptômes d'empoisonnement (II, III, 8), Abyssus abyssum vocat (II, III, 9), La Tentation de Saint Gwynplaine (II, IV, 1), Eve (II, VII, 3) e Résidu (II, IX, 2).

Em Les Mis., colocaremos a tónica das análises no capítulo Javert déraillé.

verbal. Será o seu discurso que se encarregará de apresentar, com maior ou menor exactidão e suficiência, a inquietação psicológica das personagens, acompanhando o jogo analítico e afectivo dos seus dramas internos. Assim, em vez de um modelo discursivo tentando amoldar-se às múltiplas direcções e redemoinhos em que é lançado, adquirindo as características de um testemunho psico-biográfico do *eu* e as potencialidades de um registo adequado à medida do herói, optando por colorir-se do brilho, dos tons variados das ideias e dos movimentos imagéticos nascidos da sensibilidade própria dos protagonistas (o que emprestaria uma inédita e atrevida tonalidade ao modo de dizer), deparamos, no correr da leitura, com um universo subordinado e demistificado por um agente exterior.

Uma coisa seria, portanto, o processo de consciencialização e a vivência dos conflitos interiores comunicada pela personagem que os enfrenta, dando vazão através de um monólogo interior aos seus mais secretos anseios e frustrações; outra, bem diferente mas instaurada de forma nítida nos presentes contextos, será, mesmo quando se procura conservar a personagem como centro de interesse (aproveitando-a como foco de percepção e deslizando o fluir da representação subordinada às suas limitação naturais, aos seus estados de conciência ou de selecção flagrante da realidade), não lhe ceder o fascínio da enunciação. A expressão desses momentos fulcrais e o manuseio da linguagem com o seu ritmo e conotações passará, assim, fundamentalmente pela mestria de um narrador.

Mas se é certo que as duas figuras se encontram genericamente submetidas, no que respeita às opções técnico-literárias, ao abrigo da omnisciência de um narrador, que com as suas ilimitadas prerrogativas de superioridade e de conhecimento vai orientando o leitor através do mundo emaranhado que se agita na alma das personagens, não

obstante, é necessário reconhecer que esta situação sofrerá e admitirá alterações. Daí as repercussões inevitáveis a nível do enunciado narrativo, as quais não podem deixar de condicionar também os processos ou técnicas que pretendem reavivar ou pôr a nu as crises e os desajustes íntimos de Gwynplaine e de Javert envolvidos nos acontecimentos.

De facto, a instância narrativa, face ao duelo psicológico que se trava na consciência das suas criaturas, manifestará graus de penetração variável o que, em nosso entender, estará em consonância com a própria peculiaridade, perfil e grau de maturação das personagens.

Neste aspecto, convém desde já observar que, de um modo notório, a figura de Gwynplaine é avassaladoramente dominada pela transcendência de um narrador. Na heróica batalha que dentro dele o herói trava, a instância narrativa é, não só, capaz de lhe definir os contornos psicológicos ou de fazer o balanço de uma disposição íntima, mas até de superar as insuficiências das recordações ou dos conhecimentos de Gwynplaine. Explicitando nitidamente aquilo que a personagem sente e indo o seu saber até aos limites da previsão e da reconstituição de ideias que não chegam à superfície da mente agitada, a sua presença invasora fornecer-nos-à, com especial detalhe, o que se encontra submergido sob as camadas babélicas da imaterialidade e do sonho. O doador da narrativa raramente permitirá, neste âmbito, a expressão viva e confessional do sujeito no decurso dos parágrafos que alusivamente lhe estão reservados. Constantemente ouvimos um narrador que "fala" pela personagem e que, não raro, pensa por ela.

Do predomínio do doador da narrativa sobre a sua criatura e da utilização calculista do dilema desta, para certos fins menos concordantes com os latejos de uma intimidade, nascerá um processo de representação

que já aqui evocámos sob a designação de discurso narrativizado de tipo dissonante(1).

Atitude semelhante, mas até certo ponto menos atrevida, parece ocorrer em relação a Javert. Muito embora o narrador teime ainda em condenar a personagem ao silêncio e à subserviência, irresponsabilizando-a pelo estatuto de verdadeiro enunciador da sua ambivalência interior ou do seu monólogo mental, encontramos já significativos exemplos que visam ajustar-se à perspectiva do herói, à sua ideologia e à sua afectividade, sem que, aparentemente, em inúmeros lances, se falseie a sua percepção dos factos. Por largos momentos assistiremos à eclosão de um discurso narrativizado de tipo consonântico.

Deleitando-se, pois, a entidade narrativa em levar até aos últimos limites do verosímil as suas possibilidades de penetração em Gwynplaine, ou parecendo sujeitar-se em diversos segmentos, ao jogo do sentir e da reflexão de Javert, não se pode esquecer todavia, em qualquer caso, o destaque que, nestas circunstâncias, na sintagmática narrativa se atribui ao narrador omnisciente, quer como enunciador do dilema do "outro" quer até como descodificador exemplar duma vivência que não o atinge.

Para além desta profunda afinidade que une as duas sequências agora em estudo, assente principalmente nas modalidades de discurso dominante, foi-nos, também, já dado constatar o relevo e o comum prazer (notoriamente mais acentuado nestas parcelas textuais do que

---

(1) Cf. a nossa análise no cap. O Discurso interior referido.

noutras do mesmo teor ou raiz), com que o narrador se institui na diegese. Recorrendo a expedientes vários para nos impor os seus juízos, afectividade e ideologia, o narrador deixa bem manifesto no enunciado as marcas da sua passagem pela narrativa, num acto de vontade perturbador e, desde logo, proteico.

Cremos, contudo, como aliás em local mais oportuno vamos ter oportunidade de desenvolver, que a esta questão não será certamente alheio o próprio perfil psicológico da personagem e o seu posicionamento no seio da diegese.

Trataremos, pois, numa primeira etapa, de pôr em destaque algumas das coesões e disjunções que se estabelecem entre a instância narrativa e as suas personagens, ao entrarmos em contacto com os modos que veiculam ou relatam a estatura mental e o clima conflituoso que vive nas regiões vagas e movediças de Gwynplaine e na atrofiada natureza de Javert, acremente desiludido e enredado no seu sistema e na sua lógica.

1. - *GWYNPLAINE*

1.1. - UMA FIGURA DO CAOS

A figura que de modo significativo atrai o narrador em L'Homme qui Rit não é de maneira nenhuma uma personagem serena e harmónica, mas revela-se em ruptura e em conflito com os paradigmas éticos (e até posteriormente sociais) do mundo em que se movimenta. São esses momentos de angústia existencial, que alteram a natureza e a harmonia original de Gwynplaine, que o narrador entende privilegiar e sugerir.

Todos os fragmentos ou capítulos aqui postos em relevo(1) possuem uma fisionomia geral que os liga e que assenta, em primeiro lugar, num denominador comum: a temática da sexualidade. Na base de todos eles aflora o confronto entre o amor carnal, as sensações de natureza

---

(1) Vide o capítulo anterior.

Alguns laivos do mesmo dilema surgirão ainda no capítulo ousadamente intitulado Satan. No entanto, face ao discurso torrencial e fascinante de Josiane, as potencialidades latentes do julgamento da personagem esfumam-se e Gwynplaine, como que absorto, degusta a explosão verbal da "mulher-desejo".

psicofísica e a corrente ideal ou transcendental latente no espírito de Gwynplaine. Concretamente, pode mesmo afirmar-se que eles não são mais do que variações sobre o mesmo tema, modificações subtis ao ritmo do desejo da personagem. Gwynplaine é o modelo mítico de um Adão tentado pela demoníaca Eva, aqui simbolizada nessa luxuriante e impúdica Josiane. Ela impõe-se como uma realidade ameaçadora, oferecendo-se, atraída gostosamente pelo excêntrico e pelo feio. Do outro lado, coexistindo na alma da personagem, aparece o ideal-Dea:

> "Destinée ironique, l'âme, cette chose céleste, il la tenait, il l'avait dans sa main, c'était Dea; le sexe, cette chose terrestre, il l'apercevait au plus profond du ciel, c'était cette femme.
>
> Une duchesse"(1).

Em todos os segmentos textuais apontados se instaura a mesma dialéctica entre dois sentimentos ou afectos actuantes. Ao afluxo do desejo opõe-se a capacidade de resistência de um "ego" marcado por uma formação de carácter moral e que procura na figura simbólica de Dea - a alma -, nessa "image idéale interiorisée"(2), como sintomaticamente a define Charles Mauron, uma aliada contra as suas pulsões sensuais, sobreviventes tardias de uma crise de puberdade.

Esta dupla vertente do espírito de Gwynplaine encontra-se bem documentada através dos próprios títulos dos capítulos, os quais funcionam aqui como elementos paradigmáticos importantes na

---

(1) L'H.Q. Rit, II, III, 8, p. 593.
(2) Charles Mauron, "Les personnages de Victor Hugo: étude psycho-critique", in O.C., édition du Club Français du Livre, t. II, p. XXXVI.

caracterização antitética das coordenadas internas da personagem, insinuando, desta forma, correlativamente, os sentidos e o travejamento temático do texto.

Para além desta evidente ligação, assente no desenvolvimento de um veio temático comum, outro factor de coesão - que por certo vem reforçar a justeza de uma harmonia ou de uma continuidade entre fragmentos esparsos da obra - inscreve-se na tentativa, por parte do narrador de desvalorizar a personagem enquanto enunciadora do seu drama íntimo, ao mesmo tempo que procura tornar transparente uma crise em estado de embrião ou vagamente formulada e apreendida por ela.

Muito embora noutros trechos que exploram situações paralelas apareça o discurso do narrador tentando desmontar as contradições que povoam as personagens, é ao delinear-se a problemática vivida por Gwynplaine que vamos encontrar o figurino ideal dessa particular situação e efabulação narrativa.

De modo dominador, e face a um tipo de herói parcialmente "ausente" da crise que o atravessa, é a mestria do narrador que se instala, querendo abrir caminho até à interioridade do *eu*, ou que activamente se empenha em descodificar os materiais "informulados", os estados indefinidos e fugidios que se agitam bem lá no fundo do subconsciente de Gwynplaine, um tanto submergidos pela opacidade da massa ou afogados na ignorância e no medo:

> "Il sentait dans son for intérieur, à l'endroit des fêlures possibles, nous avons tous cet endroit-là,

un choc de velléités. Pour Ursus, c'eût été clair; pour Gwynplaine, c'était indistinct"(1).

Certas facetas ou problematizantes estados, como a imaturidade psicológica ou a intensidade das emoções, reduzindo drasticamente o poder de auto-análise das personagens, constituem *alibis* ideais para que o doador da narrativa exerça em plenitude o privilégio da sua omnisciência, entrando com naturalidade e fasto verbal no mistério e no processo de gestação de um conflito.

Se de facto no texto de L'Homme qui Rit, e segundo o testemunho de L. Fourcaut, "plus qu'en tout autre, Hugo explore l'invisible"(2), esse mundo estranho e fantástico que sofre constantes mutações e um perpétuo deslizar, escapa quase por inteiro às possibilidades expressivas e, o que é mais notório, ao próprio superior sentido de conhecimento da personagem. Gwynplaine revela-se incapaz de equacionar dialecticamente as contradições que no presente o atingem.

É, por conseguinte, em momentos particularmente críticos na vida do herói, ou seja, quando este vive horas extremamente conturbadas, onde entram em funcionamento conjugado o princípio do prazer e o princípio da realidade, a atracção pelo sexo e a resistência oposta pelo sujeito, que o narrador aparece para demistificar contradições e se pôr à escuta da linguagem do inconsciente, quase como na cura psicanalítica. Encontrando-se o dilema vedado ao conhecimento lúcido e penetrante de Gwynplaine, dadas as suas limitações e as contradições de vária ordem que

---

(1) L'H.Q.Rit, II, III, 8, p. 594.

(2) L. Fourcaut, "La parole du monstre", in L'Homme qui Rit ou La Parole-monstre de Victor Hugo, Paris, SEDES, 1985, p. 183.

pesam sobre a adolescência, é o narrador que, mergulhando no sistema pré-consciente da personagem, traz à tona alguns laivos de conteúdo. De facto, a instância narrativa não se cansará de assinalar amiudadamente a falta de lucidez do herói e o seu retraimento de um dilema que lhe corre na alma:

> "Le combat entre les deux principes, le duel entre son côté terrestre et son côté céleste, s'était passé au plus abscur de lui-même, et à de telles profondeurs qu'il ne s'en était que très confusément aperçu"(1).

O interesse do narrador estende-se, deste modo, a certos estratos da vida psíquica, globalmente rebeldes à perspectiva e ao esclarecimento de Gwynplaine. É que fundamentalmente o conflito da personagem possui também a fisionomia e a vagueação do caos, percorrendo toda a gama de cambiantes que caracteriza este estado. Nas tonalidades e no emaranhado mundo de Gwynplaine respiramos as potencialidades do mundo caótico, desse organismo vivo que Victor Hugo frequentemente menciona na sua obra(2) e que caracteristicamente define a sua estética. Fonte de inspiração e poderoso factor de atracção, é ele que melhor caracteriza a natureza sem freios do universo e do próprio homem, do macro-cosmo e do micro-cosmo.

---

(1) L' H.Q.Rit, II, III, 9, p. 594

(2) E que, no fundo, define a imaginação do "poeta-Hugo", pois, como o autor diz em Promontorium Somnii, "Tout songeur a en lui ce monde imaginaire. C'est un vague royaume plein du mouvement inexprimable de la chimère. Là on vit de la vie étrange de la nuée. Il y a dans tout de l'errant et du flottant. La forme dénouée ondule, mêlée à l'idée" (Proses philosophiques de 1860-1865, II Partie, O.C., Critique, p. 644).

Não esqueçamos que o mundo dos dramas íntimos de Gwynplaine possui o empolamento, a exuberância, a fugacidade, a anarquia e a obsessão torrencial do movimento caótico. Nele vem desaguar, como diria J.P. Richard, "une activité mentale non triée, échappant au contrôle d'une conscience-sujet, envahie par le grand principe matriciel de la confusion"(1). Aliás a diagnose não escapa ao narrador quando refere a violenta confusão do espírito da sua criatura:

> "Tous les mots lui revenaient dans une sorte de chaos"(2).

O espaço privilegiado desse mundo caótico "c'est donc l'hétéropie, c'est-à-dire un espace hétérogène, hallucinant, contradictoire. Les contraires y sont commutables, et la conscience errante n'y trouve aucun point de repère sûr"(3).

Daí a diafaneidade de imagens que vão florescendo na sintagmática textual para caracterizar a problemática da personagem. Os vocábulos giram em torno de formas que se esvaem na nebulosidade ou se esfumam em linhas soltas, no uso de imagens que adquirem limites diluídos e fisionomias fugazes, tão cintilantes quanto fulgurantes. Uma subestrutura de descontinuidade trabalha interiormente a psique de Gwynplaine, explicando a fermentação activa e o curso não linear do movimento:

---

(1) Jean-Pierre Richard, Etudes sur le romantisme, Paris, Seuil, 1970, p. 180.
(2) L'H. Q. Rit, II, IV, 1, p. 607.
(3) André Brochu, Amour, Crime, Révolution, Presses Univ. de Montréal, 1974, p. 75.

"Il se figurait Dea humaine (...) Il avait honte de cet empiétement visionnaire; c'était comme un effort de profanation; il résistait à cette obsession; il s'en détournait, puis il y revenait; il lui semblait commettre un attentat à la pudeur. Dea était pour lui un nuage" (1).

Movidos por uma força invencível, estes ingredientes instáveis e de feição caótica desdobrar-se-ão em mobilidade, entrarão em colisão e confusão convulsionadas, daí resultando a visão de um mundo profundamente desorientado e para o qual o protagonista procura, em vão, um sentido. Sujeitas a metamorfoses, as crises que Gwynplaine atravessa caracterizam-se, assim, pela falta de amarras sólidas que as liguem a um centro. Livres na sua progressão e na sua viagem sem horizontes, os elementos em debate flutuam e derivam, esquivando-se ao conhecimento personalizado do herói. O movimento passa a ser, desta forma, o pano de fundo de uma paisagem interior amórfica ("cela changeait à chaque instant et flottait")(2) e que se traduz ao nível da consciência da personagem por uma "diffusion d'idées"(3).

Nesse fundo de vaivém desordenado e desconexo podem, entretanto, surgir violentas revoluções que parecem arrastar consigo os últimos laivos de conhecimento da personagem, atropelando a sua acuidade:

---

(1) L'H. Q. Rit, II, III, 9, p. 599.
(2) Ibid., p. 593.
(3) Ibid., p. 594.

"Sous de certains souffles violents du dedans de l'âme, la pensée est un liquide. Elle entre en convulsions, elle se soulève, et il en sort quelque chose de semblable au rugissement sourd de la vague. Flux, reflux, secousses, tournoiements, hésitations du flot devant l'écueil, grêles et pluies, nuages avec des trouées où sont des lueurs, arrachements misérables d'une écume inutile, folles ascensions tout de suite écroulées, immenses efforts perdus, apparition du naufrage de toutes parts, ombre et dispersion, tout cela, qui est dans l'abîme, est dans l'homme. Gwynplaine était en proie à cette tourmente"(1).

Para Akio Ogata, a relação de semelhança entre o mar e o pensamento reflecte "la lutte entre l'inconscient et le conscient (...) entre la surface et la profondeur"(2).

O que sobe da luta interior até à consciência possui a ondulação do residual e do obsessivo:

"Des dilemmes à la fois fugaces et opiniâtres flottaient devant lui"(3).

---

(1) Ibid., II, IV, 1, p. 607.

(2) Akio Ogata, "Imaginaire et écriture des Misérables", in Etudes de langue et littérature françaises, Hakusuisha, Tokyo, 1975, p. 28.

(3) L'H. Q. Rit, II, IV, 1, p. 606.

Os eixos fundamentais do conflito são, portanto, o contraste e o choque, que numa cadência imparável desfilam um "va et vient de rêves"(1), insusceptíveis de serem apreendidos pelo conhecimento lúcido da personagem. A permanência da imagem do vago e do esfumado reaparece para isentar a personagem:

> "Aucune de ces formes ne lui arrivait à l'état de précision. C'était du brouillard"(2).

Uma vez que o conflito se ergue esvaído de contornos fixos, incerto e fugidio, graças ao excesso de materiais que o compõem, raramente, a personagem consegue assimilar o seu significado pleno, necessitando para isso de ser amparada por essa figura tutelar que é o narrador, capaz de revelar e resolver, numa síntese perfeitamente clara, os aspectos imprevistos e ocultos das colisões internas de um espírito.

Abordando a problemática da incarnação da monstruosidade e do dinamismo das forças saídas das profundidades, L. Fourcaut dirá que "ces forces, qu'elles soient matérielles ou psychiques, sont l'espace de la boue ou de la braise, de la liquidité visqueuse, le réservoir "des forces aveugles" en mal d'*expression*, au sens à la fois dynamique et verbal. Les monstres sont donc pleins de ces forces chaotiques des profondeurs"(3).

Como que apercebendo-se da restrita capacidade de análise de decifração e de maleabilidade expressiva da sua personagem, o narrador

---

(1) Ibid., p. 607.
(2) Ibid., II, III, 9, p. 593.
(3) L.Fourcaut, op. cit., p. 189.

tenta recuperar um dilema que de certa forma transcende a mente de Gwynplaine.

Ultrapassando, assim, a própria barreira do nível consciente do herói o narrador "passe - muraille"(1), como o qualifica M. Muller, realiza incursões no interior da personagem a fim de atingir regiões situadas na infra-consciência ou sub-consciência do protagonista e onde este não consegue chegar.

Esta é, portanto, a situação ideal e à qual o narrador procura agarrar-se para alimentar o seu discurso e percorrer, sem disfarces nem rodeios, o espaço interior de Gwynplaine.

Concedendo à fantasia e ao labor do pensamento da sua criatura apenas uns germes de clarividência, o doador da narrativa acaba, afinal, por situar-se numa posição de superioridade que o leva, como tivemos ensejo de referir, a instituir predominantemente no discurso que pretende dar-nos a conhecer a psique da personagem, a sua própria imagem.

Perante uma personagem limitada no seu saber, acusada de simplismo ingénuo e fundamentalmente dependente de um intermediário que a explica e se encarrega de delinear as forças adormecidas que precipitam a sua crise, não é de estranhar que o tecido discursivo se vá, predominantemente, saturando de juízos, de testemunhos, de afectos e de comentários provenientes da entidade narrativa. Como principal responsável pelo relato de um mundo que não se enuncia a si próprio, o

---

(1) M. Muller, Les voix narratives dans La Recherche du temps perdu, Genève, Droz, 1965, p. 110.

doador da narrativa nele também se irá fatalmente embrenhando e transportando.

É, pois, através de um narrador ambiguamente partilhado pelo seu requintado impulso de superioridade e de omnisciência, ao evocar a vida interior de uma personagem dotada de frágeis estruturas mentais, e pela simulação estratégica, em raras parcelas textuais, de testemunhos compatíveis com o alcance ou o campo de consciência de Gwynplaine, vivendo com paixão a polémica que o domina, que se pode genericamente entender o carácter sinuoso da representação deste dilema.

1.2. - RITMOS E CONTRASTES

Se, como deixamos entrever, a personagem se encontra totalmente dominada por um narrador que reinvindica, em largos períodos da sintagmática textual, um conhecimento total dos factos e dos recantos da interioridade do protagonista, ultrapassando o singelo conhecimento que este possui de si próprio, a problemática mental e emocional do sujeito delinear-se-à com rapidez e acentuado laconismo, através de um encadeamento de frases perfeitamente lógicas.

Lançando mão da omnisciência para dar a conhecer a paisagem mental do "outro", o narrador vai seleccionando as ideias, a efemeridade dos pensamentos, os sonhos e os projectos que se chocam ao atravessar a mente da sua personagem, os traços essenciais da sua natureza temperamental ou os abismos psíquicos que a definem e que lhe compõem um perfil, sem, contudo, encarar este retrato psicológico como um compromisso ao qual permanece fielmente agarrado. Eis um significativo

passo desse ritual que degenera no apontamento abstracto, apurado e sintético, tão diverso da fermentação activa que se avoluma na consciência:

> "Quelque chose en Gwynplaine appelait à grands cris Dea, Dea fille, Dea moitié d'un homme, Dea chair et flamme, Dea gorge nue. Il chassait presque l'ange. Crise mystérieuse que tout amour traverse, et où l'idéal est en danger. Ceci est la préméditation de la création"(1).

Em função da subalterna posição a que relega a personagem, o narrador vai-se comportando como um verdadeiro cicerone oficioso, mostrando ao seu destinatário o que entende que este deve ver. De igual modo é ele quem sabe identificar e interpretar o que pensa e sente a sua criatura, dada a inferioridade psicológica e, como diria Sartre, a falta de liberdade que a define:

> "Il y avait eu en lui, et très avant, un désordre, son sang avait eu une fièvre, mais c'était fini. Dea seule demeurait.
>
> On eût même bien étonné Gwynplaine si on lui eût dit que Dea avait pu être un moment en danger"(2).

Esta orientação da narrativa parece evidenciar com nitidez suficiente a técnica que D. Cohn descreve e assinala como um discurso narrativizado de tipo "dissonante".Fazendo constante uso de resumos e de

---

(1) L'H. Q. Rit, III, II, 9, p. 599.
(2) Ibid.,II, III, 8, p. 594.

elipses ou de um discurso iterativo que evita o supérfluo ou desnecessário, a paisagem mental do *eu* é substancialmente petrificada e restringe-se a curtos períodos na sintagmática narrativa.

Longe de dominar a experiência pessoal e o tom flagrante de Gwynplaine, confiando ao monólogo as cogitações do seu espírito, é o narrador que emerge para dar forma, coerência e ordem ao mundo emaranhado do herói. Como consequência natural desta dependência, implantar-se-à na narrativa un "il" despedaçado e convencional, quebrando-se em breves unidades e combinando-se com um conjunto de "tempos narrativos"(1).

De um modo geral, é através do imperfeito e, sobretudo, graças ao pretérito perfeito que se vai disciplinar o estado de espírito da personagem e se foge às ondulações rítmicas e desconexas do pensamento interior.

De facto, o perfeito ocupa um espaço estratégico na construção textual, sendo funcionalmente operatório por vários motivos. Além de servir para equilibrar a narração, ao evitar a sensação de monotonia que poderia instaurar-se devido ao emprego de um único cambiente temporal, através dele pretende-se sobretudo marcar a distância que separa os acontecimentos da diegese do acto da narração. Ele é, por outro lado, o veículo demonstrativo, o marco eficaz na dissecação de uma consciência, realizando o desvirtuamento do pensamento original e sufocando as suas audácias no artifício da síntese. O seu emprego despoja a vida psicológica e afectiva de Gwynplaine das suas subtilezas, da sua

---

(1) Vide, H. Weinrich, Le Temps, le récit et le commentaire, Paris, Seuil, 1973, p. 20 e ss.

fugacidade e dos seus aspectos evanescentes, dando-lhe uma estrutura uniformemente singela e selectiva. Através dele, a nota é rápida, sucessiva e inexpressiva:

> "Tout à coup il s'aperçut d'une chose, c'est qu'il ne pensait plus. Sa rêverie était arrivée à ce moment noir où tout disparaît.
>
> Il remarqua aussi qu'il n'était pas rentré"(1).

O perfeito reagrupa e amalgama com naturalidade o que é desconexo:

> "Les épouvantes se succédèrent dans son esprit. La première, ce fut de se croire fou"(2).

Descodificar e seleccionar até tornar trivial a vivência da personagem, conduzir o enunciado às coesões artificiais e as coisas imaginadas ou sentidas ao apontamento sucinto, tal parece ser o papel mais determinante deste tempo verbal. Elucidativamente Barthes acusou a sua estrutura elíptica e sincopada ao escrever que o pretérito perfeito "suppose un monde construit, élaboré, détaché, réduit à ses lignes significatives, et non un monde jeté, étalé, offert. Derrière ce passé simple se cache toujours un démiurge, dieu ou récitant (...), le passé simple est précisemment ce signe opératoire, par lequel le narrateur ramène l'éclatement de la réalité à un verbe mince et pur, sans densité, sans volume, sans déploiement, dont la

---

(1) L'H. Q. Rit, II, IV, 1, p. 607.
(2) Ibid.

seule fonction est d'unir le plus rapidement possible une cause et une fin"(1).

Tempo, por excelência, da história, segundo Benveniste, não é por acaso que o perfeito abre, por vezes, os trechos consagrados à vida psicológica de Gwynplaine ou aparece como sinal de preparação e compasso de espera, atraindo a atenção do destinatário sobre o que se vai passar no espírito da personagem:

"Gwynplaine lut la lettre, puis la relut"(2).

Em ambos os casos ele é a moldura de um quadro que visa apresentar o protagonista em trânsito e em devir, aproximando-nos dos momentos dramáticos e das emoções ou estados subjectivos que interessa presenciar:

> ""L'apparition" ne revint pas.
>
> Elle ne revint pas dans la salle, mais elle revint dans l'esprit de Gwynplaine.
>
> Gwynplaine fut, dans une certaine mesure, troublé.
>
> Il lui sembla que, pour la première fois de sa vie, il venait de voir une femme.

---

(1) Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, 1972, p. 26.
(2) L'H. Q. Rit, II, IV, 1, p. 603.

Il fit tout de suite cette demi-chute de songer étrangement"(1).

Ele recorta os acontecimentos de capital importância e disciplina-os com rigidez, violentando, assim, a complexidade e a diversidade do real:

"Enfin il se décida, courut plutôt qu'il n'avança, vers l'inn, se plaça dans le rayon de la porte entr'ouverte, et considéra, encore une fois, à cette clarté, la lettre fermée"(2).

Se o perfeito se revela especialmente impressivo para plasmar a acção instantânea e para reduzir os conteúdos psíquicos à concisão e à articulação lógica e racional, será por outro lado, através do imperfeito que o narrador nos conduz às ideias e aos processos mentais da personagem, mergulhando-nos no espectáculo de uma vida interior:

"Gwynplaine songeait à Dea (...) Mais ce soir-là singulièrement confus, plein d'un charme où il y avait de l'angoisse, il songeait à Dea comme un homme songe à une femme. Il se le reprochait. C'était une diminution"(3).

---

(1) Ibid., II, III, 8, p.592.
(2) Ibid., II, III, 9, p. 601.
(3) Ibid.

A construção com o imperfeito sugere estados psíquicos que perduram. Sem entrar no pormenor, ele fixa assim traiçoeiramente, na imobilidade das suas linhas, a fluência contínua de sensações, emoções desejos e pensamentos em deslize ininterrupto. O fluir vasto, enredado e incoativo da consciência da personagem vê-se articulado num magro tempo(1). Por isso, ele é o suporte do discurso iterativo, esse "type de récit, où une seule émission narrative assume ensemble plusieurs occurences du même événement"(2).

Na órbita do imperfeito giram imagens em estado durativo, representações persistentes e prolongadas e a amplitude de uma visão que se suspende numa fluente perenidade:

> "Il entendait en lui ce profond cri de la nature"(3).

> "Il fermait les paupières (...). Mais à travers ses paupières fermées, tout de suite, il la revoyait"(4).

Numa total independência, o doador da narrativa submete, por este meio, a vida interior das suas criaturas à rapidez do sumário ou mesmo da elipse e raramente semeia o enunciado da intervenção viva do herói e do seu monólogo mental.

---

(1) Para M. Muller este é o tempo da "action imparfaite, de la répétition au sens ordinaire", (M. Muller, op. cit., p. 182)..

(2) G. Genette, Figures III, Paris, Seuil, 1972, p. 148.

(3) L'H. Q. Rit, II, III, 9, p. 599.

(4) Ibid., II, VII, 3, p. 693.

1.3. - ECOS DE UMA VIVÊNCIA

Se Gwynplaine aparece, de um modo geral, como a figura típica ou o modelo do herói incapaz de equacionar o dilema que o atinge, servindo de pretexto a um narrador periférico para exercer as potencialidades da sua omnisciência, curiosamente, no desenvolvimento da sintagmática textual e para que a personagem conserve, apesar de tudo, uma certa dose de consistência e de individualização romanesca, o doador da narrativa acabará por sugerir, de tempos a tempos, a sua passagem embrionária pelo texto. Embora sem grande representatividade a nível enunciativo, Gwynplaine aparecerá sobretudo como foco de percepção ou ponto de irradiação susceptível de autentificar o relato do narrador. Efectivamente, apesar de ser o narrador que se encarrega de descortinar e de pesquisar, através da sua maravilhosa capacidade de alcance, o suposto esquematismo e simplismo dos horizontes da personagem, Gwynplaine retém dentro de si uma certa dose de consciencialização que o implica. Se bem que o herói apareça quase sempre ultrapassado pelos acontecimentos e

não assuma uma consciência nítida e clara dos fenómenos que o atingem ou do seu posicionamento em face dos mesmos, o doador da narrativa também não negará, peremptoria e sistematicamente, certos índices de lucidez e uma discreta retroprojecção do dilema na consciência do seu protagonista:

> "Toutes ces choses, il ne les précisait pas, il les entrevoyait à travers une suite de nuages noirs dans son cerveau"(1).

Representando Gwynplaine um estado de consciência precário, pois apenas de um modo vago se apercebe das constrições e das tensões que o envolvem, não obstante, em determinadas zonas textuais, parece querer aproveitar-se, embora sem grandes preocupações de fidelidade, o deslizar da força afectiva e emocional do herói, simulando-se, então, no enunciado, o seu ponto de vista e a forma como reage e sente os acontecimentos.

De facto, apesar dos procedimentos de recorte omnisciente que presidem à representação do universo íntimo desta personagem, podem observar-se, em alguns contextos, vestígios da passagem do herói no enunciado narrativo indiciados através de determinadas fórmulas de ressonância visual ou de timbre introspectivo. Graças à redundância de certos verbos de percepção ou de memorização, estabelece-se em várias zonas de L'Homme qui Rit uma versão corrigida, é certo, do monólogo de Gwynplaine, mas ainda assim tributária do esforço, das especulações, da sensibilidade e da análise das situações dramaticamente vividas e pensadas pela personagem.

---

(1) Ibid., p. 692.

Através de uma classe de vocábulos aparentados semânticamente, vai-se revelando a origem ou a fonte perscrutadora da informação diegética e pretender-se-á que o herói é a entidade reguladora da perspectiva. No seio de fragmentos de uma narrativa dominada pela omnisciência do narrador instituir-se-á fugazmente o afloramento da reflexão interiorizada da personagem.

Os exemplos vão de "Il se rappelait"(1) a "il se représentait"(2), passando por sinais mais complexos, como "Les épouvantes se succédèrent dans son esprit"(3).

Desta forma, a entidade que comanda a enunciação parece determinada a reger-se pelas posições, motivações e afectos do protagonista, esboçando, de certo modo, a sua parcial viabilização e verosimilhança no plano diegético.

Antes de permitir o acesso às coordenadas subjectivas de Gwynplaine, a instância narrativa sinaliza, por conseguinte, quase sistematicamente, de uma forma explícita ou de um modo sub-reptício, o recurso à focalização do protagonista. Gwynplaine fica comprometido no discurso através de frases como:

> "Et toute cette rêverie désormais peut-être irréparable il la reprenait avec emportement"(4).

---

(1) Ibid.,II, III, 8, p. 593.
(2) Ibid.
(3) Ibid.,II, IV, 1, p. 603.
(4) Ibid., p. 604.

Desta forma, o narrador guia o seu leitor, através de uma série de indícios textuais disseminados ao longo da sintagmática textual, para o verdadeiro repositório e agente dinamizador do seu enunciado.

É de salientar igualmente que esta prática, prevenindo da chegada da verdadeira consciência impulsionadora, vem frequentemente cortar o fio da dispersão, o fragmento parasita que o narrador, em seu nome pessoal, tinha introduzido em diagonal na narrativa, tipo de procedimento intercalar que, como vimos, povoa os extratos analisados:

> "Le suicide de l'âme, c'est de penser mal. C'est là l'empoisonnement. La rêverie attire, enjôle, leurre, enlace, puis fait de vous son complice. Elle vous met de moitié dans les tricheries qu'elle fait à la conscience. Elle vous charme. Puis vous corrompt. (...)
>
> Gwynplaine songea"(1).

Através das expressões que registámos, retoma-se novamente a linha da história esquecida e deixada para trás.

Parece-nos evidente, no entanto, que o protagonista, embora vislumbre a virulência da sua situação, fá-lo de um modo desconexo e em estado bruto, deixando que as impressões actuem sem intercalar o processo de ordenação analítica.

O estabelecimento de um olhar que percepciona por entre friestas acaba por necessitar de ser amparado e retocado pela pomposa

---

(1) Ibid., II, III, 8, p. 592.

presença de um narrador. A percepção de Gwynplaine torna-se, neste conflito de conotações sexuais, retraída e vergonhosa, preferindo marginalizar as forças indisciplinadas e incoerentes que encontra dentro de si:

> "Dea, pas plus qu'une autre, n'était hors la loi, et Gwynplaine, tout en ne l'avouant qu'à demi, avait une vague volonté qu'elle s'y soumît"(1).

Deste modo, o narrador, numa situação de complementaridade, e procurando equilibrar os seus dons de omnisciência, parece querer aproveitar ocasionalmente uma certa paisagem interior do sujeito, deixando-se guiar pelos sentimentos que este experimenta, muito embora sem um carácter de efectiva pureza ou de perfeita coerência linguística com a personagem. Parecendo reger-se pelo que resta de lucidez a Gwynplaine, não tanto ao sabor das suas associações de ideias ou do recurso a um verdadeiro monólogo, mas procurando guiar-se sobretudo pelos traços mais salientes da sua subjectividade, o enunciado procurará fazer-se eco das preocupações e das tensões a que se sujeita o herói da ficção:

> "Qu'un homme pût être un lord, cela lui semblait chimérique. Cela était pourtant. Chose incroyable! il y avait des lords! mais étaient-ils de chair et d'os, comme nous? C'était douteux"(2).

---

(1) Ibid., II, III, 9, p. 599.
(2) Ibid., II, III, 8, p. 593.

A sequência textual procurará enveredar pelo discurso emotivo e adaptar-se ao tom, à afectividade e aos lances sentimentais da personagem, sem que, contudo, desapareçam as marcas próprias da narração (imperfeito e terceira pessoa). Estes elementos confirmam explicitamente, à partida, a tomada em mão do discurso por parte do narrador, muito embora este pareça deixar transparecer (não sem uma certa dose de ambiguidade como vamos ver), pelos interstícios do seu enunciado, os sinais das reacções da personagem perante os factos que a atingem.

Apesar de outros trechos com propriedades similares poderem servir-nos de ilustração(1), afirma-se particularmente relevante, quer pelo seu agrupamento consecutivo, quer pelo seu andamento geral de especial tensão e paixão, o excerto encontrado em La tentation de St Gwynplaine.

A dado passo, e logo após o narrador ter esboçado a perspectiva da personagem ("Et toute cette rêverie, désormais peut-être irréparable, il la reprenait avec emportement"(2)), o texto envereda pelo timbre da emoção:

> ""Quoi! on voulait de lui! Quoi! la princesse descendait de son trône, l'idole de son autel, la statue de son piédestal, le fantôme de sa nuée! Quoi! du fond de l'impossible, la chimère arrivait! Quoi! Cette déité du plafond, quoi! Cette irradiation, quoi!

(1) Hegel define o discurso emotivo como uma forma especialmente apta para sugerir "le monde intérieur, l'âme agitée par les sentiments et qui, au lieu d'agir, persiste dans son intériorité et ne peut par conséquent avoir pour forme et pour but que l'épanchement du sujet, son expression" (Hegel, Esthétique, t. III, II Partie, Paris, Aubier, 1984, p. 89).

(2) L'H. Q. Rit, II, IV, 1, p. 604

Cette néréide toute mouillée de pierreries, quoi!..."(1).

O doador da diegese parece abandonar aqui um processo relativamente convencional e sintético de expôr as vivências íntimas de Gwynplaine, para passar a governar-se pela ideologia e afectividade daquele que constitui o centro de interesse da história narrada. Parecendo romper com uma certa uniformização e esquematização no tecido textual, alguns fragmentos deste espaço conflituoso parecem ajustar-se, assim, aos estados subjectivos do protagonista e às linhas de força da sua argumentação inaudível. Algumas fracções do dilema vivido sobressaem inesperadamente no espaço paginal, ganhando sob o plano da expressão um notável realce. O mundo do pensamento do herói envia-nos uma realidade viva e rica e temos a sensação de apreender quase de modo imediato, embora sob um ângulo dinâmico e teatral, o desenrolar de um processo psíquico em tranformação contínua. O movimento rítmico parecerá associar-se aos impulsos tumultuosos que a personagem sente e, num esforço de adequação, a linha do fio discursivo tende a quebrar-se e a expandir-se, dando ao conjunto arquitectónico um comprimento significativo, como se se procurasse sustentar uma consciência que se consome no repisar inesgotável da sua problemática. O destinatário experimenta, de modo particularmente intenso, a ilusão de assitir ao movimento e ao desenvolvimento do pensamento de Gwynplaine, parecendo anular-se o distanciamento entre a vivência dos acontecimentos e o acto que os relata.

---

(1) Ibid.

Encontramos exemplos pertinentes também noutros contextos (Vide, pp. 603, 610, 611 e 612).

O uso da anáfora ("quoi!"), para além de se manifestar um elemento constante e de primeiro plano, reiterando uma dezena de vezes no início de cada membro ou período frástico a mesma carga afectiva, parece também pretender adequar-se ao efeito anímico que causa num pobre palhaço de circo, fisicamente grotesco e saído das camadas mais profundas da populaça, o convite aliciante e provocante de uma bela duquesa que desce do seu pedestal Olímpico aventurando-se até ao mundo do caos e da anarquia para tentar a figura titânica daquele "qui vient des profondeurs"(1).

Em doses contínuas, este recurso estilístico revela-se particularmente eficiente para "souligner à l'intention du destinataire un état d'esprit, une attitude ou un désir particulier"(2).

Por outro lado, o enunciado, graças à cadência exclamativa, parece procurar fixar a espontaneidade e os lances impetuosos da alma agitada. Por isso a exclamação é a forma preterida pelo monólogo, esse discurso sem destinatário explícito. De facto, a exclamação é "dans le discours, la formulation qui n'appelle pas de réponse, à laquelle il n'y a d'ailleurs pas de réponse: aussi la forme syntaxique exclamative est elle par excellence l'expression d'un discours auto-suffisant tourné vers lui-même"(3).

Simular um ponto de vista comprometido, ajustar-se o mais possível à problemática de um conflito vivido em violência, tal parece ser a característica principal e sugestiva do emprego da exclamação.

Para além do intenso colorido das emoções, a própria linguagem parece envolver-se de um clima de exacerbamento

---

(1) Ibid., II, VIII, 7, p. 738.
(2) Citado por D. Cohn, La Transparence intérieure, Paris, Seuil, 1981, p. 254.
(3) Ibid., pp.254-255.

prenunciando a tensão que mora no substrato imagístico da personagem e fazendo surgir perante o destinatário a desorientação e o encanto que exerce sobre Gwynplaine a figura de Josiane. Se a duquesa é afogada num excesso de adjectivos valorativos e hiperbolizada até adquirir o perfil de uma imagem ideal divinizada, tal realização reflecte os direitos da emoção contra os da razão. Incapaz de reprimir a atracção que sobre ele exerce esta "mulher-paixão", Gwynplaine, através de uma visão profundamente deformada e conturbada, parece modelá-la e dar-lhe os contornos irreais do sonho. "La princesse", "l'idole", "la déesse", termos compatíveis com o entusiasmo e a percepção de Gwynplaine, fazem a apologia do modelo e do objecto do desejo. Josiane, qual deusa inabordável, aparece perante o olhar sonhador de um Gwynplaine desnorteado e que se consome no repisar inesgotável da sua quimera mental. A adjectivação está fortemente impregnada de um veemente subjectivismo:

"quoi! cette beauté inabordable et suprême..."

"cette femme (...) forme sidérale et souveraine"(1).

No espaço do discurso, a imagem de Josiane é gradativamente exaltada, parecendo planar nas alturas do Olímpo, como se, por esta via, Gwynplaine procurasse criar um fosso profundo entre ambos, e exorcizasse o desejo que o domina:

---

(1) L'H. Q. Rit, II, IV, 1, p. 604.

"Quoi! son char d'aurore, attelé à la fois de tourterelles et de dragons, elle l'arrêtait au-dessus de Gwynplaine, et elle disait à Gwynplaine: viens! Quoi! lui Gwynplaine, il avait cette gloire terrifiante d'être l'objet d'un tel abaissement de l'empyrée!"(1).

Um halo emocional percorre, assim, a expressão. A tensão psíquica parece comunicar à própria frase um crescendo, um desenvolvimento em pinceladas progressivas, até se encontrar o vocábulo certo e ajustado à ideia, como neste excerto mais adiante:

"Ainsi c'était elle! la duchesse! cette femme! Il l'avait devant lui, dans cette chambre, dans ce lieu désert, endormie, livrée, seule. Elle était à sa discrétion, et il était en son pouvoir!

La duchesse!"(2).

Mas até o próprio verbo, com a carga semântica de que é portador, parece estar ao serviço da imaginação e das exigências emocionais de Gwynplaine. Através de um entrelaçado destes sinais de conteúdo sémico activo, assentando na movimentação física, é a presença da "mulher-paixão" ou do objecto invejado que desce para invadir bruscamente o universo de Gwynplaine, violentando o "habitat" natural das suas tendências e apetites:

---

(1) Ibid.
(2) Ibid.,II, VII, 3, p. 694.

"la princesse descendait"

"la chimère arrivait"

"elle se penchait"

"cette déesse venait à lui"(1).

Josiane é a matéria que brota do fundo apaixonado de Gwynplaine e que surge perante o seu olhar aterrado mas cobiçoso. Ela é, em suma, o desejo em marcha de Gwynplaine.

Ao chegar a certos momentos de maior intensidade, o narrador parece, assim, retrair-se e habilmente substituir o seu ponto de vista reavivando a estrutura psíquica da sua criatura.

Mas é sobretudo nos momentos em que a instância narrativa consegue controlar mais eficazmente o seu "verbo" que somos arrastados pela composição harmoniosa e equilibrada que parece brotar do timbre próprio e original que Gwynplaine empresta às coisas e aos factos. O enunciado tende então a adquirir o ritmo, os movimentos, os cortes e a singeleza do vocabulário e da estrutura frástica próprias do monólogo. Adoptando as inflexões da oralidade, a desconexão e a espontaneidade da corrente de consciência, parece presenciar-se Gwynplaine chocando com o real:

"Une vision? mais non. Eh bien! et cette lettre? Est-ce qu'il n'avait pas une lettre entre les mains? Est-ce que ne voilà pas une enveloppe, un cachet, du

(1) Ibid., II, IV, 1, p. 604.

papier, une écriture? Est-ce qu'il ne sait pas de qui cela vient? Rien d'obscur dans cette aventure. On a pris une plume et de l'encre, et l'on a cacheté avec de la cire. Est-ce que son nom n'est pas écrit sur la lettre? *A Gwynplaine*. Le papier sent bon. Tout est clair. Le petit homme Gwynplaine le connaît. Ce nain est un groom. Cette lueur est une livrée(...) Est-ce que le pont de Londres est une illusion? Non, non, tout cela se tient"(1).

Brevíssimos toques de discurso indirecto livre, alternando com fragmentos de discurso directo livre, criam uma extraordinária vivacidade e intimidade.

A realidade é progressivamente percebida e compreendida, sem a menor sensação de distorção, sobretudo se tivermos em conta as suas naturais e desafectadas explicações.

Nas colisões de um espírito em busca de amarras, as ideias sofrem um trânsito mental contínuo, produzindo uma movimentação e animação de planos e de construções atrevidas, estilisticamente exteriorizadas até pelo atropelo que sofre o próprio tempo verbal e registando-se, assim, interessantes tratamentos aspectuais (imperfeito/presente/mais-que-perfeito).

Contudo, esta técnica dialogística muito fluida e variada possui nos presentes fragmentos um carácter episódico e dissonante.

De um modo geral, mesmo quando o narrador procura integrar a perspectiva da personagem, esta é extraordinariamente ampliada.

---

(1) Ibid., p. 603.

Assim, a reminiscência da imagem que Gwynplaine guarda do primeiro encontro fortuito com Josiane passa a ser envolta no refinamento da descrição:

> "Il venait de voir la réalité.
>
> Une peau tiède et vivante, sous laquelle on sentait couler un sang passionné, des contours ayant la précision du marbre et l'ondulation de la vague, un visage hautain et impassible, mêlant le refus à l'attrait, et se résumant en un resplendissement, des cheveux colorés comme d'un reflet d'incendie, une galanterie de parure ayant et donnant le frisson des voluptés, la nudité ébauchée trahissant le souhait dédaigneux d'être possédée à distance par la foule..."(1).

É evidente que este processo vincadamente expansionista não faz mais do que transformar a singeleza de uma impressão, de um pensamento ou de uma percepção atrofiada numa massa ampla de conhecimentos, como se a amplificação(2) tendesse a compensar, por excesso, esses mesmos simplismos ingénuos da personagem ou o entorpecimento da sua perspectiva.

Certos momentos do dilema de Gwynplaine aparecem assim hipervalorizados devido à construção que os sustenta, à reiteração alargada

---

(1) Ibid., II, III, 8, p. 592.

(2) Tomamos o conceito de "amplificação" no sentido de um "aumento gradual, por meios artísticos do que é dado por natureza. A "amplificatio" é, portanto, um meio de parcialidade, e isto tanto no domínio intelectual como no domínio afectivo" (H. Lausberg, Elementos de retórica Literária, 3ª edição, Lisboa, Gulbenkian, 1982, p. 106).

da mesma imagem e à dilatação metafórica de que a expansão ou a adição paginal tende a fazer-se eco. É que a personagem constitui um ponto focal, mas a sua percepção, geralmente esbatida e trémula, passa a ser guiada e ampliada pela perspicácia de um narrador, graças ao vigor da sua retórica e ao saber do que dispõe. Procurando projectar a configuração psíquica da personagem e guiar-se pelas coordenadas ideológicas ou afectivas que dela irradiam nem por isso o doador da narrativa se sente constrangido a traduzir fielmente o que o herói possa eventualmente dizer-se ou pensar na sua própria linguagem e no seu vocabulário confinado. De um modo geral, impressões, afectos, pensamentos vagos e imagens desconexas, formam a base e o material em bruto donde parte o narrador para delinear, em compassos nobremente oratórios, a estatura mental e psíquica da sua personagem(1). Se outra coisa não era de esperar face a um Gwynplaine míope diante dos sinais inéditos que o seu sub-consciente lhe ia acenando, no entanto, sob a tutela de um jogo de retórica intencionalmente exagerado, através do forte ímpeto grandiloquente que adquire o enunciado cria-se uma inadequação ou um desfasamento entre o que poderia "dizer-se" a personagem se lhe fosse permitido fazer uso da força da sua expressão e as audácias constantes de um estilo que deslumbra pela sua perfeição formal e retumbante.

De facto, este culto da forma, esta maneira àspera e túrgida de veicular os estados psíquicos de Gwynplaine, todo este arsenal retórico

---

(1) Estes atrevimentos parecem estar indissoluvelmente ligados à técnica hugoliana. Assim, V. Brombert observará que "Hugo s'abandonne sans retenue au pathos, à la sentimentalité, à la grandiloquence et aux effets mélodramatiques" (V. Brombert, Victor Hugo et le roman visionnaire, Paris, P.U.F., 1985, p. 216).

não nos parece susceptível de se coadunar com o grau de maturidade e de saber desta personagem, nem com a sua personalidade linguística(1).

Em nosso entender, este modo particular de realçar as vivências subjectivas da personagem não deixa de estar ameaçado pela ambiguidade dada a simulação do pensamento e do discurso de um protagonista em boa parte carecido, quer de maturidade e de experiência para apreender e compreender os exactos contornos do seu dilema (facto que o narrador não se cansa de sublinhar), quer desprovido do uso ou do poder sofisticado e prolixo da linguagem metafórica. O seu emprego ameaça, pois, destruir o mundo silencioso do murmurar interior:

> "Il avait un va-et-vient de rêves. L'idole au fond de la loge, majestueuse et galante, s'estompait lumineusement dans la diffusion de ses idées, puis s'effaçait. Il y pensait, n'y pensait pas, s'occupait d'autre chose, y retournait. Il subissait un bercement, rien de plus"(2).

Muito embora o emissor, em súbitos ataques de escrúpulos, procure integrar o ponto de vista da personagem que gira na sua órbita (não esqueçamos a sua preocupação em intervaladamente sublinhar a percepção de Gwynplaine, sinalizando a sua passagem pela narrativa, mesmo se o seu

---

(1) Este desencontro ou discordância entre o refinamento de um estilo e o fundo imagístico, mental e sobretudo linguístico de uma personagem relembra as críticas que Brunetière no seu Roman Naturaliste dirigia a Flaubert a propósito de certas expressões (nomeadamente "plus garrotté qu'un Scythe") que o autor colocava na boca de Mme Homais: "observez (dizia Brunetière) comme ici déjà l'auteur se montre... Plus garrotté qu'un Scythe! que voulez-vous que Mme Homais comprenne à cette expression?" (Jean Choux, "Un romancier réaliste C.F. Ramuz", in Mercure de France, 10 Juin 1941, p. 457).

(2) L'H. O. Rit, II, III, 8, p. 594.

ângulo de alcance se revela esbatido e volátil), responsabilizando-a, até certo ponto, pela coloração do enunciado, contudo, o locutor não consegue expurgar do discurso as suas próprias inclinações básicas. Assim, virá fatalmente ao de cima, no texto, um ambiente de realidade distorcida.

Se, ocasionalmente, Gwynplaine não se encontra encoberto pela emotividade ou pela impropriedade da forma estilística, trabalho que denunciaria sobretudo o triunfo do narrador apaixonado pela obra e pelo requinte sofisticado da técnica, regra geral a voz e o discurso que ouvimos não vêm também em linha recta do herói. Mesmo quando instaura Gwynplaine como ponto focal, o doador da narrativa não se sente visivelmente coagido a respeitar e a copiar de um modo escrupuloso a efemeridade das suas visões, o balbuciamento das suas observações ou a traduzir, sem desvios ou dissonâncias, a virgindade e o desalinho da sua fantasia mental.

A partir de alguns frémitos de vibração emocional ou de uma percepção em estado larval, o narrador poderá ser levado a aflorar constantemente por cima do ombro do herói, entregando-se à sua virtuosidade e distendendo voluntariamente as vivências subjectivas da sua criatura. O pensamento e os estados emocionais de Gwynplaine passam a ser atravessados pelo dinamismo de um narrador que se envolve na situação, por si descrita, percorrido por uma emoção e uma vibração

íntimas, o que faz com que inextrincavelmente na narração nem sempre se estabeleçam limites bem precisos(1).

Assim, a efabulação do mundo interior de Gwynplaine revela a estranha conivência entre uma percepção instintiva, voluntariamente esbatida e arquejante, conferida pelo narrador ao herói, e a desmontagem precisa, metafórica e "artística", de grande poder e sugestividade, que lhe corresponde. Com esta técnica atinge-se, portanto, um ponto-limite, pois, como lembra C. Ramond, produz-se um acentuado desequilíbrio entre "deux points de vue: d'un côté, les personnages du roman cheminent à tâtons et se heurtent sans savoir pourquoi; de l'autre, le lecteur informé par l'auteur, connaît la logique effective de cet apparent absurde"(2).

No quadro desta situação, o saber e a perspicácia do narrador guiam-nos através desses estados confusos, infinitamente móveis e inexprimíveis ou pré-lógicos de que fala Bergson, que cobrem de um manto diáfono e nebuloso a vida interior de Gwynplaine.

Como quer que seja, através deste discurso oblíquo e bamboleante fica mais uma vez confirmada a ilimitada capacidade que o narrador hugoliano revela em não permanecer neutro e impassível perante

---

(1) Técnica muito próxima daquilo que Philippe Hamon chama de estilo semi-directo, ou seja, "um processo estilístico bem conhecido, que permite ao autor *desviar* permanentemente em seu proveito, os pensamentos e as palavras das suas personagens, de substituir o discurso directo (o diálogo) destes pelo seu monólogo proliferante (imperfeito generalizado, rasura de signos tipográficos, introdutivos, etc)" (P. Hamon, "O que é uma doscrição?", in Categorias da narrativa, (direcção de Maria Alzira Seixo), Lisboa, Arcádia, 1976, p. 162).

(2) Charles Ramond, "Hugo more geometrico?" in Hugo le fabuleux, Paris, Seghers, 1985, p. 130.

os factos da diegese particularmente ao ambicionar retratar a vida anímica das suas personagens.

Esclareçamos, porém, que julgamos especialmente significativa a forma como, no capítulo Résidu, Gwynplaine parece adquirir uma superioridade notável na criação e na formulação do seu monólogo.

Escorraçado da Câmara dos Lordes, pelo escândalo da sua profissão de fé social e perseguido pelo riso vindicativo dos seus semelhantes, Gwynplaine é aqui, neste contexto, convidado a fazer a sua auto-crítica. Da sua "leitura" dos acontecimentos sairão o projecto a cumprir e o traçado de um rumo que o levará, numa última viagem, ao duplo encontro com Dea e com a morte, à efectiva libertação e ao renascimento.

Procedendo a uma espécie de saldo da sua existência atribulada neste capítulo, Gwynplaine revela-se capaz de monologar e de tomar em mão o seu debate interior, num acto de transformação que deve ser posto em correlação com a atitude heróica e audaciosa da personagem face a uma sociedade alienada e corrupta. Ao longo do texto, várias referências atestam, de modo muito elucidativo, a promoção do sujeito:

> "Gwynplaine s'examina et examina le sort (...)
> Il récapitula sa chute. Il se fit des demandes et des réponses"(1).

(1) L'H. Q. Rit, II, IX, 2, p. 756.

"Gwynplaine constatait (...)"(1).

"Gwynplaine mit en regard ce que la société lui avait fait et ce que lui avait fait la nature"(2).

Deste modo, e ainda que o narrador não lhe ceda o curso da frase, já não o despoja de lucidez e de reflexão.

Obviamente, como vamos ter ocasião de destacar, esta valorização da personagem, e, inversamente, a sua subordinação total ao narrador são questões indissociáveis de um certo perfil ou posicionamento ideológico do herói e, em última instância, da mensagem que o texto nos propõe.

Subvertendo em muitos pontos as estruturas tradicionais do romance e aparecendo já num período largamente apologista do realismo e do naturalismo - onde o romanesco se impunha pela solidez da construção, pela lógica do desenho e pela grande importância concedida ao pano de fundo real (3), e se anunciava também já a morte do narrador omnisciente e omnipotente - não é de admirar, pois, que a crítica e o público em geral tenham reservado a esta obra uma recepção pouco favorável. Hugo, num exame de auto-crítica que é também uma confissão amargurada, tentou justificar o insucesso:

---

(1) Ibid., p. 760.

(2) Ibid., p. 762.

(3) E. Zola pretenderá "faire mouvoir des personnages réels dans un milieu réel " (Le Roman expérimental, Paris, Charpentier, 1880, p. 208).

"J'ai voulu forcer le lecteur à penser à chaque ligne. De là une sorte de colère du public contre moi"(1).

Sinal de mudança dos tempos, o nosso século e em particular a nossa geração verão neste romance uma das mais ricas e significativas criações hugolianas(2), fruto da oposição a um certo tipo de narrativa tradicional, fechada e provida de um enredo rigoroso, coerente e bem ordenado. Mas ao próprio Hugo não passou despercebida a transgressão que ele acabava de realizar por intermédio desta obra. Para o autor este é um livro "philosophique et non historique"(3).

Hoje, cada vez mais, ele surge como uma criação pioneira e corresponde à concepção moderna de "l'oeuvre ouverte"(4) ao apelar para a participação do leitor, enquanto construtor de sentidos, e para a possibilidade de uma leitura "plural", pois, como o próprio Hugo lembra numa daquelas visões futuristas em que ele era exímio:

"Il n'y a de lecteur que le lecteur pensif. Toute oeuvre digne de lui être offerte a, comme la vie et comme la création, plusieurs aspects et ouvre plusieurs perspectives sans pour cela cesser d'être une"(5).

---

(1) Carnets, Albums, Journaux (1869), O.C., édition du Club Français du Livre, tome XIV, p. 1518.

(2) Ver em particular a obra recente, L'Homme qui Rit ou la Parole-monstre de Victor Hugo, Paris, SEDES, 1985.

(3) Annexes à L'Homme qui Rit, O.C., édition du Club Français du Livre, tome XIV, p. 387.

(4) M. Collot, "L'esthétique baroque dans L'Homme qui Rit", in L'Homme qui Rit ou la Parole-monstre de Victor Hugo, ed. cit., p. 108.

(5) Annexes à L'Homme qui Rit, ed. cit., p. 402.

2. - *JAVERT*

2.1. - INSINUAR A PERSONAGEM

Javert, a figura estática[1] e justiceira de Les Misérables, antiteticamente acasalada, na dinâmica sequencial da narrativa, a Jean Valjean, é o símbolo triunfante do rigor e da inflexibilidade da lei. Esvaziado de interioridade e de afectividade, confundindo justiça com autoridade, inteiramente votado à sua função e insusceptível de transformação ideológica, Javert acabará, apesar de tudo, por ser arrastado e ultrapassado pelo temperamento generoso e nobre de Jean Valjean e pelo seu ideal de justiça e de fraternidade. Depois de tantas e tão sensíveis provas de bondade por parte do seu rival (episódio de Fantine, libertação do próprio Javert nas barricadas, salvamento de Marius através dos esgotos de Paris, etc.), Javert sente-se de certa forma fascinado pelo seu adversário de sempre e, dominado por tensões psíquicas indisfarçáveis, é coagido a repensar o seu posicionamento falsamente puro:

---

(1) Note-se que Javert se encontra semanticamente vinculado à estátua, a essa "figure haute et noire" (Les Mis., V, IV, 1, p. 1047) que é o símbolo da petrificação e da sombra.

"Une nouveauté, une révolution, une catastrophe venait de se passer au fond de lui-même; et il y avait de quoi s'examiner"(1).

Face à acção transformadora e heróica de Jean Valjean, o homem da lei deixa aflorar pela primeira vez à superfície os fantasmas das suas ilusões, a alienação de que é vítima e a sua má consciência de polícia e de homem. Ao longo do capítulo sintomaticamente intitulado Javert déraillé, abrem-se tardiamente e com carácter inaugural as portas da vivência problemática e conflituosa desta personagem.

O progresso deste excerto (em relação ao desenvolvimento geral dos capítulos que procuravam referir genericamente a angústia e a controvérsia gerada na mente de Gwynplaine, vivendo em estado de quase anestesia em relação ao seu dilema) reside na sugestiva preocupação em implicar e responsabilizar Javert pelo encaminhar do enunciado. A personagem é tomada como força motriz das deduções lógicas ou do desregramento passional que produz simultaneamente argumentos a favor e contra, de acordo com a sua mundividência.

Antes de mais é o narrador que repetidamente esclarece que o seu enunciado não é arbitrariamente construido, mas traduz e diz, o que, na ausência da palavra do sujeito, este sente, recorda, sonha e pressupõe. Pelas malhas das intervenções pessoais do agente narrativo vai-se reafirmando o ponto de vista de Javert e sua ressonância na animação do

---

(1) Ibid., p. 1039.

discurso, procura-se valorizá-lo enquanto suporte e garante do desenvolvimento ou encadeamento dos fios condutores da reflexão. Superando em grau e progresso a (des)centralidade de Gwynplaine no enunciado, a Javert é normalmente reconhecida capacidade e possibilidade para equacionar o processo dialéctico que lavra no seu foro íntimo, o que, repare-se, não obsta a que simultâneamente, como veremos, vão surgindo alusões que vincam a sua tacanhez de espírito e a dureza de uma alma embrutecida e obnubilada.

Entregue às suas agitações e na ânsia de desfazer as trevas pessoais, Javert envereda por um debate de índole argumentativa ou pela convulsão de um diálogo a sós:

> "Il s'adressait des questions, et il se faisait des réponses, et ses réponses l'effrayaient"(1).

Assim, de modo mais peremptório que nos fragmentos consagrados a Gwynplaine, a instância narrativa recorre com regularidade a fórmulas que directamente e sem rodeios vão sugerindo que o detentor da focalização e o sujeito subjacente ao discurso ficcional é, afinal, Javert. Nas fronteiras das sequências textuais que parecem adoptar e incluir o vigor do pensamento do protagonista encontramos toda uma rede de estratagemas que documentam o tormento de um espírito e nos reenviam para a personagem. Através delas o narrador pretende integrar a inquietação psíquica do sujeito e trazer para o primeiro plano a sua meditação discursiva. Importantes vectores funcionais, são essas expressões a condição da circulação de Javert na narrativa e são elas que geralmente prefiguram,

---

(1) Ibid., p. 1043.

preparam e justificam a transmissão da focalização. Gozando de uma liberdade sintáctica muito ampla no texto, esses "signaux de guidage"(1) como lhes chama H. Weinrich, tendem a fazer endossar à personagem a responsabilidade na orientação do enunciado, o que não obsta a que este seja largamente reelaborado graças ao concurso do narrador e supervisionado pelo seu poder omnisciente. Alertando o destinatário para a projecção no tecido textual das enredadas polémicas ideológicas e crises afectivas de Javert, o doador da narrativa prepara e ajuda o entendimento do texto.

O uso do verbo "voir" aparece geralmente adaptado à súbita descida da personagem sobre si mesma e ao movimento de introspecção a que se sujeita:

> "Oui, cela était! et Javert le voyait!"(2).

> "Il souffrait les étranges douleurs d'une conscience brusquement opérée de la cataracte. Il voyait ce qu'il lui répugnait de voir"(3).

É "olhando-se" que Javert apreende a sua dicotomia interior e se apercebe das constrições que o rodeiam ou do desdobramento dos valores:

---

(1) H. Weinrich, Le Temps, le récit et le commentaire, Paris, Seuil, 1973, p. 207.
(2) Les Mis. V, IV, 1, p. 1045.
(3) Ibid., p. 1043.

"Il voyait devant lui deux routes également droites toutes deux, mais il en voyait deux; et cela le terrifiait"(1).

Às vezes são fórmulas mais extensas que vêm rematar o discurso narrativizado e legitimar a presença de Javert no enunciado:

"Javert était contraint de s'avouer que ce monstre existait"(2).

"Voilà à quel bouleversement il en était venu; voilà la vision effroyable qu'il avait dans l'âme"(3).

Frequentemente também estes indicadores encabeçam a unidade narrativa que propõe a personagem na tessitura textual:

"Etre obligé de s'avouer ceci: ..."(4).

"Il se demandait: ..."(5).

Elegendo Javert como centro de percepção ou de pensamento, o enunciado amoldar-se-á com maior ou menor mimetismo ao querer e ao sentir da sua vida anímica.

---

(1) Ibid., p. 1040.
(2) Ibid., p. 1041.
(3) Ibid., p. 1045.
(4) Ibid., p. 1044.
(5) Ibid., p. 1043.

Sem prejuízo, pois, de eventuais desajustamentos, que aqui e além irão surgindo, estaremos frequentemente dentro do âmbito e das características de um discurso narrativizado de tipo consonântico.

A sensação de que o discurso do narrador consegue arremedar a própria ideia da personagem nasce duma nítida submissão do enunciado a determinados sinais do estatuto ideológico e afectivo de Javert. Apoiando-se na personagem, o discurso ganha uma gama de violentos contrastes e distorções. Ao tentar entrar no campo de visão deformadora do herói, o enunciado satura-se de elementos que têm o seu alicerce no substrato anímico do protagonista. Vemos, assim, exteriorizar-se toda uma vertente psíquica que Javert dificilmente controla e supera. O fulcro do seu debate assenta num dualismo, directamente proveniente da polarização do conflito à volta da figura de Jean Valjean. Incapaz de uma análise objectiva e equilibrada, Javert será levado, através de um movimento dialéctico, a atribuir qualidades e defeitos, valor e demérito a Jean Valjean. A ressonância provocada no interior da personagem pelos actos heróicos de Jean Valjean preside a uma visão do mundo extremamente conturbada e intensa e acaba por transparecer no enunciado através de figuras preponderantes, como a antítese e a hipérbole.

O reencontro antitético entre a ideia expressa pelo substantivo e o(s) adjectivo(s) de valor oposto dá uma verdadeira dimensão do conflito e das tensões que ecoam no interior da personagem, tendo por alvo a figura de Jean Valjean:

"Un malfaiteur bienfaisant, un forçat compatissant doux, secourable, clément, rendant le bien pour le mal..."(1).

O que vem à tona neste tipo de discurso é a crueza dos contrastes, é um pendor fortemente antagónico que inviabiliza qualquer síntese conclusiva. Violentamente confrontado com o seu duplo(2), ou com a outra face de si mesmo, Javert oscila entre o estatismo e o perpetuar de uma existência a uma só dimensão ou a transformação e metamorfose a que é impelido pela força e magnanimidade da acção de Jean Valjean.

A antítese parece ser, desta forma, o processo mais usado, adquirindo uma gama variada de entoações, ao procurar acentuar o desencontro e a distância que separa Javert de Jean Valjean. Impregnado de uma atmosfera excessivamente carregada de contradições, o discurso narrativizado radica na atitude afectiva de Javert e no descalabro ideológico que a acção moralizadora de Jean Valjean pôs a germinar. Até então regido por mecanismos de legalidade jurídica, Javert oscila agora como uma árvore batida pela tempestade.

Em sintonia com a peculiar visão psicológica da personagem, assume também evidência o ritmo progressivamente alargado da "frase-resumo" ou da visão retrospectiva de um "hoje" sobre um "ontem". Da

---

(1) Ibid., p. 1041.

(2) J. Dubois confirma amplamente a reflexão aqui enunciada ao escrever: "cela commence avec leurs patronymes: Valjean/Javert: Vj/Jv ou encore Vlj/Jvr noms qui, consonantiquement, se retournent et s'inversent. Figures de complémentarité par inversion, figure d'envers. Valjean/Javert. Javert serait l'envers de Valjean comme l'ombre est celui de la lumière" (J. Dubois, "L'affreux Javert", in Hugo dans les Marges, Genève, éd. Zoé, 1985, p. 13).

impressão de culpa que a lembrança do passado traz à personagem, resulta a deformação dos factos. A rebeldia de Javert é, então, explosiva:

> "Il avait, lui Javert, trouvé bon de décider, contre tous les réglements de police, contre toute l'organisation sociale et judiciaire, contre le code tout entier, une mise en liberté; cela lui avait convenu; il avait substitué ses propres affaires aux affaires publiques; n'était-ce pas inqualifiable? (...) A quoi se résoudre? Une seule ressource lui restait; retourner en hâte rue de L'Homme Armé, et faire écrouer Jean Valjean. Il était clair que c'était cela qu'il fallait faire. Il ne pouvait"(1).

Transições súbitas e um estilo fraccionado, quase livre e espontâneo, fugindo geralmente da coordenação e da subordinação dão-nos a ilusória impressão de ouvirmos a personagem infiltrar-se nas entrelinhas do discurso narrativizado:

> "Il venait de fermer les yeux sur un condamné récidiviste en rupture de ban. Il venait d'élargir un galérien. Il venait de voler aux lois un homme qui leur appartenait. Il avait fait cela. Il ne se comprenait plus. Il n'était pas sûr d'être lui-même"(2).

---

(1) Les Mis., V, IV, 1, pp. 1040-1041.
(2) Ibid., p. 1043.

Revelando-se capaz de transformação e de adaptação, o discurso narrativizado deixa-se penetrar pelo halo emocional saído da sensibilidade de Javert e aparece como um prolongamento ou um lastro do seu perfil mental. Esforçando-se por permanecer associado à instabilidade, desilusão convulsionada e instinto deformativo que Javert projecta sobre os eventos, o discurso narrativizado, como uma válvula de escape, irrompe em alianças desusadas. Vocábulos carregados de conotações morais, contrapõem-se a palavras e a valores da ética jurídica. Notemos a insistência com que fómulas como "droit", "code" e "loi" se distribuem ao longo do eixo paradigmático, opondo-se a noções de cunho moralizante como "générosité" e "vénérable".

Desta forma, o narrador parece consciente que só adaptando-se à personagem, vendo o mundo pelos seus olhos, conseguirá produzir uma maior verosimilhança na narrativa.

Em largos segmentos textuais, o discurso do narrador parece, pois, preocupado em implicar na sua elaboração a manifestação da subjectividade do herói e, tentando manter-se fiel ao carácter e ao perfil existencial de Javert, moldá-lo e adaptá-lo às suas utopias, à sua ilusória confiança depositada na justiça dos homens e à energia da desilusão que se ergue das profundidades da sua natureza.

Ainda que longe de alcançar a veracidade realista (ou pseudo-realista!), determinados lances fazem-se eco evocador da grande intensidade dramática que vive em Javert, graças à matização do enunciado, de sentidos e de expressões, plausivelmente vindas do protagonista e inseparáveis da sua inquietação e preocupações de momento.

De facto, menos guiado pelo uso de um léxico nobre ou por um tipo de eloquência oratória que amplia extraordinariamente as linhas de

um conflito onde a palavra constitui a matéria prima que decora a singeleza de um pensamento em embrião, ou difusamente confessado, como vimos em L'Homme qui Rit, este capítulo parece, em nome da personagem, afirmar a sua instabilidade emocional e fazer-se eco sonoro das suas vivências:

> "Livrer Jean Valjean, c'était mal; laisser Jean Valjean libre, c'était mal. Dans le premier cas, l'homme de l'autorité tombait plus bas que l'homme du bagne; dans le second, un forçat montait plus haut que la loi et mettait le pied dessus. Dans les deux cas deshonneur pour lui Javert. Dans tous les partis qu'on pouvait prendre, il y avait de la chute"(1).

Valendo-se de um léxico mais directo e comum, ora recorrendo à disciplina dos juízos analíticos ora submetendo-se, ao contrário, à ruptura e à disjunção dos movimentos orais, é possível reconhecermos já a aptidão e a capacidade do discurso narrativizado para sintonizar com as ideias de rebeldia e a especulação ansiosa que Javert parece viver e assumir.

---

(1) Ibid., p. 1040.

2.2. - TONALIDADES CONFESSIONAIS

É, porém, quando o discurso narrativizado arrasta habilmente e de uma maneira mais eficaz a personagem para o primeiro plano, que se torna problemático distingui-lo do seu mais próximo concorrente: o discurso indirecto livre.

Ao adquirir um inalienável acento emocional e uma sobrecarga de subjectividade, parecendo vestir-se pelos frémitos da "voz" interior de Javert e de acordo com os remoques da sua consciência, este tipo de enunciação provoca no tecido da prosa uma original e impressiva carga de vivacidade. De ritmo mais livre, certos fragmentos aparecem ajustados ao próprio modo de pensar e de dizer da personagem, se a esta fosse permitido veicular, sem a tutela do narrador, o seu pensamento.

Recorrendo à forma interrogativa, de real entoação de perplexidade, apoiada pela expressividade da exclamação, conseguem criar-se no enunciado agradáveis variações de tipo oral, numa prova significativa

e harmoniosa do irrefreável brotar emocional e do dinamismo de uma mente.

Na interrogação dubitativa, breve e curta, expande-se o grito de uma "voz" indizível mas viva e actuante. Ela é um excelente meio para caracterizar o estado de alma agitado por fortes dúvidas:

"Laquelle des deux était la vraie?"(1).

"Que faire maintenant?"(2).

"A quoi se résoudre?"(3).

Condensada, sugestiva e rápida, a frase interrogativa evoca a atitude tensa do sujeito que sonda um futuro evasivo e nebuloso. Outras vezes ela é fraqueza escondida e mal aceite ou intenso arrependimento:

"Le respect d'un galérien, est-ce que c'est possible?"(4).

Entalhadas e dispersas no relato do narrador ou surgindo plenamente integradas na massa do indirecto livre, estes ingredientes verbais garantem a vitalidade emocional de Javert no texto.

---

(1) Ibid., p. 1040.
(2) Ibid.
(3) Ibid., p. 1041.
(4) Ibid.

Também suas parecem ser essas frases fulgurantes de tonalidade exclamativa(1) ou fortemente assertiva que irrompem espontaneamente no corpo da narrativa e agridem pela inexperiência que revelam na dosificação dos factos, parecendo soltar-se, graças a elas, os impulsos de um temperamento e os seus instintos deformativos:

"Cela était odieux"(2).

"Cela ne pouvait durer ainsi"(3).

"Un forçat était son bienfaiteur!"(4).

Na cauda das unidades discursivas ou despregadas do contexto, isoladas e chamando para elas a atenção, estas frases, verdadeiros pólos de tensão emocional, parecem actuar como uma linha divisória do resto da narrativa.

A capacidade de mimetismo do discurso indirecto livre é, assim, superior à forma narrativizada já que "on garde les nuances sémantiques de la réplique "originale""(5).

---

(1) A verdade, porém, é que a exclamação é ambivalente neste texto. Ela pode estar simultaneamente ao serviço da ironia do narrador, como na seguinte passagem "Etre le granit et douter! être la statue du châtiment (...) et s'apercevoir subitement qu'on a sous la mamelle de bronze quelque chose d'absurde et de désobéissant qui ressemble presque à un coeur!" (Ibid., p. 1044).

(2) Ibid., p. 1041.

(3) Ibid.

(4) Ibid., p. 1042.

(5) T. Todorov, Qu'est-ce que le structuralisme?, Poétique, Paris, Seuil, 1968, p. 52.

Porém o discurso indirecto livre pode também avançar de um modo menos desarticulado e mais contínuo, instituindo-se em zonas do texto muito variadas:

> "Quoi donc! de telles énormités arriveraient et personne ne serait puni! Jean Valjean, plus fort que l'ordre social tout entier, serait libre, et lui Javert continuerait de manger le pain du gouvernement!"(1).

> "Quoi! le défaut de la cuirasse sociale pouvait être trouvé por un misérable magnanime! Quoi! un honnête serviteur de la loi pouvait se voir tout à coup pris entre deux crimes, le crime de laisser échapper un homme, et le crime de l'arrêter! Tout n'était pas certain dans la consigne donnée par l'état au fonctionnaire! Il pouvait y avoir des impasses dans le devoir! Quoi donc! tout cela était réel!"(2).

Tal parece ser também o caso quando, num anseio algo diferente do empenhamento do narrador em preencher através da analepse uma lacuna anterior da história(3), a personagem procura recuperar, graças à fidelidade da sua memória, uma fracção do seu passado:

---

(1) Les Mis., V, IV, 4, p. 1041.

(2) Ibid., p. 1045. Mas outros exemplos poderiam ser apontados! É de salientar que o tempo durativo pode insensivelmente ceder o lugar ao presente ("Est-ce qu'il y a au monde autre chose que les tribunaux, les sentences exécutoires, la police et l'autorité?"), como se uma verdade iluminasse bruscamente a mente da personagem.

(3) Vide, p. 1041.

"Mais pourquoi avait-il permis à cet homme de le laisser vivre? Il avait, dans cette barricade, le droit d'être tué. Il aurait dû user de ce droit. Apeller les autres insurgés à son secours contre Jean Valjean, se faire fusiller de force, cela valait mieux"(1).

No entanto, apesar do maior aproveitamento que em certas zonas do texto é feito do discurso indirecto livre, o narrador nem sempre se limita a um papel de passivo espectador. Por isso, por vias ou rumos divergentes, e sempre que lhe apraz, ele intervém para sugerir ou explicar, fraccionando o discurso da personagem. Inopinadamenre cortado na sua trajectória através de sóbrias declarações como "Javert était bouleversé"(2), ou definitivamente ameaçado de extinção logo que a mensagem do narrador se lhe sobrepõe ao revelar-nos que "sa rêverie devenait peu à peu terrible",(3) o discurso indirecto livre corre o risco de parecer ineficaz e inoperante.

---

(1) Ibid., p. 1042.
(2) Ibid., p. 1041.
(3) Ibid.

3. - *DA TÉCNICA AO SENTIDO*

3.1. - O CICLO DA APRENDIZAGEM

Analisadas as particulares manifestações da interioridade, suas modulações psicológicas, morais ou ideológicas e os lastros por ela deixados na própria variabilidade das estratégias de comunicação narrativa, forçoso se tornou reconhecer que Gwynplaine e Javert se encontram sobretudo presentes no enunciado enquanto potenciais focalizadores. Com efeito, a entrega ao discurso directo, susceptível de servir mais realisticamente a sondagem e a expressão da alma, é praticamente, nestes excertos, destituida de pertinência aparecendo mesmo como uma fórmula absolutamente singular e de valor quase nulo.

A execução formal dos dilemas de Javert e de Gwynplaine compete pois basicamente a um narrador extra-heterodiegético, responsável principal e único pela enunciação e também, não raro, pela descodificação das alterações, da revitalização de imagens, das sensações e dos pensamentos latentes no fundo da psique das suas criaturas. Apontando os caminhos para a realidade interior ou rasgando o véu que cobre o labiríntico espaço

infra-verbal das personagens, excedendo-se, muitas vezes, em expressividade e desviando-se da concisão ou da verosimilhança, o doador da narrativa leva frequentemente por diante o seu desejo de sobressair.

Não podendo estar presentes na narrativa como um *eu*, Gwynplaine e Javert passarão a ter o estatuto superficial do *ele*, essa forma vazia susceptível de manifestar "celui qui est absent"(1). De facto, como Benveniste acentua, só através de um acto de linguagem se poderá ascender ou conquistar o estatuto dignificante de "sujeito" e fugir ao papel de simples figurante, pois é "dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet*, parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité, qui est celle de l'être, le concept d'"ego""(2).

A sistemática camuflagem da "voz" e, não raro até, do pensamento da personagem e a contenção de um *eu* discretamente retirado das vistas do leitor (vimos que frequentemente os protagonistas são alvo de obliteração na própria sintagmática textual) são factores passíveis de ligação com a capacidade de (des)estruturação psicológica da personagem mas também com o seu devir ao longo da narrativa e, em última instância, com a própria problemática veiculada pelo texto. Assim, a escolha e o manejo da situação narrativa estão longe de nos parecerem irrelevantes e destituídas de conexão com a estatura mental, moral ou social das personagens e com os seus posicionamentos face aos acontecimentos, possuindo, por outro lado, em última instância, reflexos ao nível da própria mensagem que se quer comunicar ao destinatário da obra.

Não é, por isso, indiferente que Gwynplaine e Javert se encontrem precisamente destituídos da "palavra monológica" ou até de

---

(1) Roland Bourneuf et Réal Ouellet, L'univers du roman, 3e éd., Paris, P.U.F., 1981, p. 201.
(2) Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 259.

clarividência face ao seu dilema, ausentes, portanto, do acto que os relata. Torna-se, ao contrário, indispensável reconhecer que existe uma efectiva ligação entre uma técnica que desvaloriza e relega para um segundo plano as personagens e o(s) vário(s) sentido(s) que a economia semântica do texto nos propõe. Aqui encontramos, de facto, o exercício dinâmico de um significante ao serviço de um significado.

Considere-se, em primeiro lugar, que ao longo de L'Homme qui Rit nos é fornecida reiteradamente uma imagem de Gwynplaine particularmente carente, desprovida de individualidade ou de afirmação, mas como tal coerente com a temática da "iniciação" ou dentro de uma perspectiva de sucessivos desabrochamentos e amadurecimento sentimental, espiritual e social do herói(1), a que Hubert Juin chama essa "sorte de voyage initiatique dans les Enfers Supérieurs"(2).

De facto, a concepção ou a dominante que preside a esta obra (para além dos capítulos que nos ocupam) testemunha a lenta e gradual imersão do herói, intimamente conjugada com a sua activa e dolorosa perquisição de identidade e de "verdade". A sua aprendizagem desagua, pois, infalivelmente, em sucessivas buscas ou "iniciações".

Contudo, como sugere Léon Cellier, pode considerar-se que a vida de Gwynplaine se subdivide em duas iniciações ou fases

---

(1) É com base nesta orgânica da "iniciação" que dois eminentes críticos da obra de Victor Hugo abordam efectivamente o processo de maturação da personagem em busca do seu destino romanesco. (Vide, Léon Cellier, "Chaos Vaincu - Victor Hugo et le roman initiatique", in Centenaire des Misérables (1862-1962), extrait du Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, Strasbourg, 1962, p. 213-223 e também Pierre Albouy, "Présentation de L'Homme qui Rit, in O.C., édition du Club Français du Livre, tome XIV, p. 5-26).

(2) L'H.Q. Rit, Préface Hubert Juin, Paris, coll. 10/18, 1981, p. IX..

principais: a primeira, "la petite initiation", corresponde a "la vie cachée" do herói; a segunda, "la grande initiation", à sua "vie publique"(1).

Solidão e risco formam os parâmetros de uma primeira etapa.

Abandonado pelos "comprachicos", o herói percorre entre o mar em fúria, a que vira costas, e o mundo dos homens, que se fecha às suas súplicas, um longo e crucial itinerário onde a imagem da morte, sempre presente, denuncia a voracidade dos elementos e sobretudo a ferocidade dos homens. Morte que passa, afinal, por ser impulsionadora de vida, pois sem o confronto aterrador com o cadáver em movimento do bandido e sem o estímulo dessa criança arrancada à morte, Gwynplaine não teria vencido os obstáculos naturais, o vento, a fome e o frio. Com Dea nos braços, Gwynplaine "avançait plus résolument que jamais"(2).

Note-se, entretanto, que o narrador se recusa a dar a palavra ao herói. O que este pensa, sente e faz é relatado e interpretado por uma entidade omnisciente que não confia na capacidade de verbalização, nem na projecção pessoal dos estados psíquicos desse rapazinho de dez anos "qui se hâtait sans but"(3). Personagem não suficientemente esclarecida, habitualmente levada pelo instinto e carecente de um guia, é ao narrador que compete evidenciar o que se passa no exterior e no interior de Gwynplaine:

> "Un gémissement humain flottant dans l'invisible, voilà ce qu'il venait de rencontrer.

(1) Léon Cellier, op. cit., 218.
(2) L'H. Q. Rit, I, III, 3, p. 451.
(3) Ibid., I, I, 3, p. 383.

Telle était du moins son impression, trouble comme le profond brouillard où il était perdu.

Comme il hésitait entre un instinct qui le poussait à fuir et un instinct qui lui disait de rester, il aperçut dans la neige, à ses pieds, à quelques pas devant lui, une sorte d'ondulation de la dimension d'un corps humain ..."(1).

Entretanto, ao tomar o seu lugar ao lado de Ursus, numa espécie de renascimento social, Gwynplaine inicia uma segunda fase importante da sua vida.

Exposto como palhaço de feira, admirado por multidões às quais reenvia reflexivamente a sua própria desfiguração social, o protagonista acabará por cair numa dupla tentação: a tentação da carne de que Josiane é o símbolo e a tentação do poder e da ambição que o levará até à Câmara dos Lordes.

Porém, sintomaticamente, ao longo da diegese, como que reforçando o desenho nebuloso de um ser que ainda não conquistou a sua independência e maturação psicológica, o narrador não se cansa de acentuar as características desvanecidas de Gwynplaine(2) e de tornar evidente a sua indefinição, posta em relevo nesse drama dentro do drama que é Chaos Vaincu.

Reparemos que o herói é simbolicamente caracterizado como uma personagem sem rosto, sem identidade e sem voz.

---

(1) Ibid., I, III, 2, p. 449.

(2) Vejam-se também os exemplos já apontados no cap. Uma figura do caos.

Transgredindo as normas da natureza, Gwynplaine aparece como o modelo da desestruturação e da anacronia.

Reduzido à imagem plástica da máscara ("le masqué") que não é senão o esboço do monstro, Gwynplaine não conhece o seu rosto, o que equivale a dizer que não conhece o seu *eu*. Cruelmente mutilado pela vingança do homem sobre o homem, "son visage était mort (...) Quel était son visage il l'ignorait"(1).

Perante a questão de Ursus "comment t'appeles-tu?", Gwynplaine aparece igualmente como uma figura sem identidade. A sua resposta não recorre à vitalidade e à virtualidade da forma pessoal, a um *eu* narcísico que sabe afirmar-se, mas, pelo contrário, prefere responsabilizar esses indefinidos "outros" pela sua identificação, numa passiva aceitação: "On m'appelle Gwynplaine"(2).

Enquanto símbolo do povo, o seu isolamento e desvalor começam a nível da fala. Ele é, como evidencia Hubert Juin, "celui qui n'a pas la parole"(3). Sem voz, incapaz de assumir e de plasmar a sua dialéctica e a sua solidariedade com as camadas populares, Gwynplaine só possui realidade através do discurso do narrador, porta-voz do mundo babelesco e conflituoso do protagonista.

Despojado e destituído, assim, de todo um conjunto de premissas, sem alicerces intelectuais sólidos, faltar-lhe-ão as coordenadas essenciais para poder expressar o seu estado emocional e a dicotomia que o atinge quando, por força do seu isolamento e desenraizamento social "cet

---

(1) Ibid., II, II, 2, p. 535.
(2) Ibid.
(3) Hubert Juin, op. cit., p. IX.

éphèbe attardé, resté adolescent à vingt quatre ans"(1), se encontrar inesperadamente face à erupção da sua vertente sensual.

No âmbito destas páginas, tivemos já oportunidade de salientar que os trechos em análise se enquadravam dentro da temática ou da dolorosa experiência da sexualidade e procuravam trazer para o primeiro plano certas etapas da vida do herói, no intuito de tornar evidente a atracção que sobre ele exercia o incitante apelo do desejo, o qual colidia frontalmente com os seus mecanismos de defesa, e os fantasmas do fruto proibido. Mas não tendo ainda Gwynplaine completado o seu desabrochamento psíquico, social e sentimental, que só de um modo gradual se irá desenvolvendo, não sendo, portanto, susceptível de participar activamente na diegese, haverá que instituir, como emissor, uma instância capaz de superar limitações e de dar voz ao mundo inquietante do silêncio. Pertence, de facto, ao narrador, articular, dar corpo e coerência a momentos pontuais da vivência íntima de Gwynplaine, penetrar, em suma, na conflitualidade. O doador da narrativa afigura-se-nos, efectivamente, uma peça insubstituível neste projecto, em virtude da inexperiência, da alienação e da demissão da personagem nas várias vivências ou situações a que fizemos referência.

Munido do bisturi da omnisciência, é a ele que compete descobrir, sob a camada superficial de aparente quietude, o que agudamente sente e vive o herói. Através de uma hábil permuta, a voz que sabe exprimir-se substitui aquela que não maneja com suficiente destreza o código linguístico ou carece de um espírito sagaz para acompanhar as pressões do seu mundo íntimo.

---

(1) L'H. Q. Rit, II, IV, 1, p. 606.

Mas se, na verdade, parece existir nestes capítulos a intenção de desvalorizar a personagem romanesca, acentuando-lhe o seu carácter evanescente e despojando-a quase de entendimento ou mesmo de um certo fundo de realidade, já que não lhe é permitido ser sujeito explícito do seu próprio conflito, este processo encontra-se sobretudo ao serviço duma postura ideológica. Ele é passível de conexão com a atitude de distanciamento de Gwynplaine face à sexualidade, a qual, na realidade, é vivida como infracção ou como desobediência a um sistema de valores éticos e sociais. A sexualidade constitui para o herói, na sua qualidade de Virgem e de Santo, ("Saint Gwynplaine"), um tabu. Não se estranha por isso que face às carícias da mulher amada (Dea), o herói se defenda da sedução e do desejo através da fuga:

> "Dea releva sa manche et tendit à Gwynplaine son bras nu en disant: Encore! Gwynplaine se tira d'affaire par l'évasion"(1).

Esta problemática é focada com perfeita acuidade por Victor Brombert quando escreve: "Gwynplaine perçoit dans sa totalité l'abîme de la dégradation et de la sexualité brutale. Sa peur de la chair s'intègre à la peur plus grande encore qu'il a de la chute. Le piège de la sexualité est plus dangereux que le piège de l'ambition"(2).

Repare-se que a vivência do desejo possui a coloração da culpabilidade e é sentida como transgressão pela própria personagem.

---

(1) Ibid., II, II, 6, p. 544.

(2) Victor Brombert, Victor Hugo et le roman visionnaire, Paris, P.U.F., 1985, p. 245..

Arriscando-se a lançar às mulheres que o vêm admirar no palco um olhar sub-repticiamente cobiçoso, imediatamente "il détournait tout de suite ce regard en contravention , et il se hâtait de rentrer, repentant, dans son âme"(1). É que, como afirma Charles Mauron, "le drame est toujours celui des défenses du moi pris entre les puissances du désir et les exigences de la conscience"(2).

Assim, esta situação exige e implica, na obra de Victor Hugo, o recurso a um agente intermediário que dirija, lime e economize ideias e sentimentos, para que o desejo se torne legítimo e legível. D. Cohn, aliás, adivinhará a teia de relações que liga a funcionalidade do discurso narrativizado, onde domina o poder da omnisciência, ao tópico da sexualidade, ao salientar que existe "un domaime de la vie intérieure qui a un besoin tout particulier de médiation narrative: c'est l'expérience érotique"(3).

Não nos parece, entretanto, que a razão mais plausível resida, como afirma esta autora, na particular interferência e concorrência "entre le psychisme et le corps" mas nos compromissos inalienáveis com a moral, na íntima relação com o sentido da transgressão e até, no domínio que nos ocupa, com a particular concepção romântica de fuga à banalidade e de distanciação para com o "real". Hugo, enquanto bom psicólogo que era(4), entreviu (talvez de um modo inconsciente mas nem por isso menos eficaz)

---

(1) L'H. Q. Rit, II, II, VII, p. 547.

(2) Charles Mauron, "Les personnages de Victor Hugo - Etude psychocritique", in O.C., éd. du Club Français du Livre, tome II, p. XL.

(3) Dorrit Cohn, La Transparence intérieure, Paris, Seuil, 1981, p. 66.

(4) Ver sobretudo as notas de rodapé (edição du Club Français du Livre, tomo XIV), chamando frequentemente a atenção do leitor para esta vocação e tendência do espírito de Victor Hugo (Vide, especialmente pp. 232, 233 e 236).

as vantagens que haveria em introduzir numa matéria tão audaciosa, um narrador não implicado na diegese mas especialmente vocacionado para assumir o papel de censor e de guardião vigilante das forças do inconsciente. Ao tratar o tema, ele selecciona imagens, ratura, exclui e controla a informação. O papel deste narrador poderia ser comparável à noção de "censura" preconizada na teoria freudiana: "Fonction qui tend à interdire aux désirs inconscients et aux formations qui en dérivent l'accès au système préconscient-conscient"(1).

Inaceitável pela "voz" da personagem, a sexualidade passa, assim, a ser matéria de ficção porque demistificada, ordenada e banalizada através da própria linearidade textual ou do acto da escrita. O narrador, ao instituir-se como um dispositivo de filtragem e ao agir como força de compromisso entre o arrojo das forças do inconsciente do herói e o sistema ético ou estético da sociedade, já não nos dá senão a própria imagem formal e modelar, a construção decorosa, comandada pelo critério de gosto e do pudor, a máscara, enfim, de desvairadas paixões asfixiadas pela interdição.

Tudo isto nos parece, de facto, extremamente significativo, sobretudo quando se acompanha o longo e lento processo de maturação e de metamorfose de Gwynplaine. Repare-se que, como já referimos, após ter afrontado o riso dos Lordes, o herói, cujo "bâillon est arraché"(2), parece renascer e conquistar, pela primeira vez, o estatuto de agente. Na solidão trágica de mais um conflito, que é sobretudo uma espécie de retrospectiva residual (Résidu)(3) sobre o insucesso da palavra e dos discursos revolucionariamente sociais, Gwynplaine adquire uma certa dignificação ao libertar-se parcialmente da tutela do narrador, que até então lhe examinava

---

(1) Jean Laplanche et J.B. Pontalis, Vocabulaire de la Psychanalyse, Paris, P.U.F., 1967, p. 62.
(2) L'H. Q. Rit, II, IX, 2, p. 758.
(3) Ibid., pp. 753-765.

livremente as entranhas. É sintomático que nesta derradeira fase o protagonista arrisque um *eu*, que ele inaugure, pela primeira vez, a forma pessoal no seu acto de reflexão e que o narrador o cite com precisão e individualidade:

> "Le peuple est un silence. Je serai l'immense avocat de ce silence. Je parlerai pour les muets. Je parlerai des petits aux grands et des faibles aux puissants (...). Je suis prédestiné! J'ai une mission. Je serai le lord des pauvres. Je parlerai pour tous les taciturnes, désespérés. Je traduirai les bégaiements"(1).

Embora esta libertação se revele de fraca extensão, não pode, no entanto, deixar de ser sentida como sintoma de uma valorização, visto que concretizada no seio de um código que faz passar a voz narrativa ao primeiro plano. A personagem conquista simultaneamente, neste capítulo, o estatuto de "Apporte-lumière"(2) e o dom da afirmação pessoal.

Estamos, portanto, agora em condições de afirmar que se Gwynplaine não assume directamente a expressão dos seus monólogos, nos trechos estudados, isso é devido não só à sua imaturidade psicológica e social, visto que ainda não completou o seu ciclo de aprendizagem, mas

---

(1) Ibid., pp. 757-758.
(2) Ibid., p. 759.

também à sua atitude face à sexualidade. Como indica Anne Ubersfeld, "Le désir pas plus que le peuple n'est pas en mesure de parler"(1).

No entanto, note-se, Gwynplaine será promovido na narrativa quando se arroga em defensor das camadas sociais mais desprotegidas e ousa corajosamente ser uma força actuante ou o profeta do reino do povo.

Através de uma certa autonomia linguística, a imagem da personagem aparece já singularmente renovada e formada, porque, afinal, amadurecida. Este renascimento do protagonista, elaborado a partir duma concatenação de provas, deu-se, principalmente, graças à erupção do desejo e ao engano traiçoeiro que o levou a confundir o amor com estímulos sensuais. Foi através do desejo que brotou o princípio de realidade social, a qual desemboca na contestação e num acto de fé na legitimidade da justiça social, e, consequentemente, também no seu direito a uma certa individualidade e independência de pensamento. Enquanto "Verbe du Peuple"(2), porta-voz dos que não sabem falar, Gwynplaine ganha simultaneamente o direito de ser ele próprio.

Daí, e fazendo nossas as afirmações penetrantes de um eminente crítico da obra hugoliana, diríamos que "Le thème de la parole, du langage, est, en effet, fondamental dans ce livre"(3).

---

(1) Anne Ubersfeld, "Ecritures de l'exil: Les Misérables", in Histoire Littéraire de la France, Paris, 1977, p. 128.
(2) L'H. Q. Rit, II, IX, 2, p. 758.
(3) Pierre Albouy, op. cit., p. 16.

3.2 - UMA FIGURA MONOLÍTICA

No tocante a Javert, a escolha da situação narrativa também nos parece solidariamente aderente com a posição assumida pela personagem ao longo de toda a duração da história e com o seu perfil rigidamente estático e sem profundidade. Redutível a uma função de coacção e de radicalismo, alienado ao serviço de uma justiça moralmente perniciosa porque lhe faltam resquícios moralizadores e uma dimensão humana, Javert absorve-se e dissolve-se por inteiro no cumprimento dos seus deveres de policiamento.

De facto, o protagonista está longe de ser esse mestre ou especialista da introspecção que vai gradualmente procurando penetrar nos segredos e nos problemas da existência, que sonha com ideias humanitárias e que se vai transformando e corrigindo graças à capacidade que revela para as aventuras do intelecto. Ele é mesmo em tudo oposto. Inteiramente desumanizado e escravo da lei, Javert revela-se igualmente, ao longo da narrativa, desprovido de interioridade, de contradição e de ilogismo. Ele

será sempre igual a si próprio e absurdamente ilegível[1] aos seus próprios olhos:

> "Une de ces anxiétés, c'était d'être contraint de penser (...). La pensée, chose inusitée pour lui, et singulièrement douloureuse"[2].

Descabido seria, pois, mostrar, conceber e animar a sua personagem de uma energia intelectual e de um poder perscrutador que lhes são alheios. Assim sendo, o autor arriscar-se-ia a cair no inverosímil em relação ao seu modelo e, ao alterar-lhe a sua idiossincrasia, forjaria um herói sem vulto idóneo que se coadunaria mal com o seu cariz de tipo sem vibratilidade e sem ensimesmamentos de alma. Só por milagre Javert poderia repentinamente ganhar vida e adquirir a experiência e a penetração que jamais orientaram as suas tarefas ou a sua natureza. A autonomia do pensamento e potencial comando de Javert no desenrolar da sua corrente de consciência quadrava mal com o imobilismo, a letargia e a rigidez mental do escravo da lei.

---

(1) O que há de rigidez e de falta de abertura da personagem revela-se, segundo Jean Pierre Richard, no próprio perfil físico da personagem: "Toujours fermé, boutonné sur lui-même (...) pris dans une vaste cape, terminé en haut par le couvercle du chapeau rond, en bas par la dureté des brodequins, il est en outre constamment enveloppé de nuit, protégé par une chape d'ombre, au point quelquefois de s'y dissoudre intérieurement, de s'y fantomatiser. Les bras, croisés sur la poitrine, bouclent davantage encore autour de lui l'espace personnel. Aucune ouverture à craindre non plus du côté du front, cette zone toujours possible de l'expression rêveuse puis qu'il est, on l'a vu, soit contracté en rides furieuses, soit recouvert par la broussaille des cheveux et, de toutes façons, étroit et bas. Corps tout entier construit pour éviter la possibilité d'entame, ou de laisser-aller: son insularité décourage toutes les anestomoses, sentiment, tendresse, ou, même simple communication" (J. Pierre Richard, "Petite lecture de Javert", in Revue des Sciences Humaines, nº 156, Lille III, 1974, p. 606).

(2) Les Mis., V, IV, 1, p. 1040.

Muito embora, como atrás já acentuávamos, o narrador reconheça uma maior lucidez a Javert em relação a Gwynplaine, não encontramos ainda nesta personagem uma capacidade de intervenção muito incisiva e frontal, a nível do discurso. O caminho para a sua vida anímica e para uma crise psicológica que pela primeira vez se esboça passa também, essencialmente, por um narrador dotado de uma sagaz percepção dos factos e que, sem o menor escrúpulo, promove a sua própria imagem no enunciado.

Herói conotado com o mundo do silêncio e do disfarce, espécie de fantasma que roda, eclipsando-se e reaparecendo por breves instantes à superfície da diegese, de certa maneira vemos que as próprias estratégias narrativas manifestam essa *não* presença. Inapreensível e fugidio, esta peculiaridade no retratar é, segundo Jacques Dubois, inerente à própria função de Javert, visto que "par rôle et par fixation sur son adversaire, il est constamment refoulé dans l'ombre ou la coulisse, là où il doit veiller et surveiller. A maints égards, il est le personnage nocturne, l'homme invisible, le point aveugle du texte"(1).

O monólogo directo seria, assim, mal ajustado a uma personagem que se eterniza num simbolismo durativo e que não possui individualidade própria. Espécie de modelo lógico da justiça sem alma, Javert é um elemento estático do corpo social, sem crises e sem exigências de consciência.

O discurso mediatizado, algo paternalista e dirigista, revela ser, pois, a forma naturalmente mais válida para, pela primeira vez, comprometer Javert como entidade em crise e em ruptura com a classe a

---

(1) Jacques Dubois, "L'affreux Javert", in Hugo dans les marges, Genève, éd. Zoé, 1985, p. 17.

que pertence, mas ainda não totalmente interveniente e capaz de assumir com clareza a dialéctica que o atinge e que o transcende. Sem a experiência e a profundidade de reflexão que nunca soube usar, o dilema é parcialmente filtrado, reconstruído e enunciado pelos processos tradicionais da omnisciência.

Esbatendo os contornos do *eu*, o dicurso narrativizado tende implicitamente a fazer também de Javert uma personagem de certa forma negativa, paralizada, vivendo numa estagnante alienação, ou seja, o tal símbolo de uma sociedade sem alma ("Javert était un symbole"(1)), do qual o narrador, porta-voz do autor textual, procura distanciar-se.

---

(1) Les Mis., I, V, 5, p. 137.

4. - *CONSONÂNCIAS E DISSONÂNCIAS*

4.1. - AMBIGUIDADES

Decorrendo a actividade de representação dos dilacerantes conflitos que se formam na alma de Javert e de Gwynplaine sob a égide de um narrador omnisciente, que constantemente intervém na estruturação da narrativa e se apropria até da situação para aí avassaladoramente postular a sua presença, o seu saber e a sua ideologia, tal facto não só prova o predomínio do narrador sobre o universo que cria como pode levar o leitor a duvidar desse relato de pensamentos cuja totalidade o narrador conhece e manipula.

Sem prejuízo, pois, das hipóteses que deixámos em aberto, ou seja, sobre eventuais projecções a nível do enunciado da subjectividade das personagens e dos seus momentos de desorientação (susceptíveis de condicionarem de forma mais ou menos marcante algumas fracções da narrativa), também não podemos silenciar nestes dois fragmentos romanescos os inconvenientes e o teor eventualmente ambíguo que decorre da específica utilização do discurso narrativizado, o qual reconstitui de um modo meramente artificial o tempo e os ritmos da experiência e da

meditação dos protagonistas. Constituindo, em vastas zonas textuais, o meio de acesso privilegiado ao universo íntimo dos heróis é sobretudo quando o discurso funciona num registo de consonância que se tornará difícil descobrir sob o reflexo a imagem ou o modelo original. Será naqueles momentos em que o narrador, relatando as vertigens passionais da personagem, se deixa arrebatar ou aprende a viver e a sonhar com ela, quando participa, por assim dizer, nas suas crenças e revoltas que se torna problemático distinguir a fragilidade das opiniões do herói sob o peso da subjectividade provinda da instância narrativa. Adentro deste clima sinuoso, o agente que relata poderá ser levado a entrelaçar o seu próprio *e u* ao fluir dos pensamentos do herói.

Não esqueçamos que, como já aqui temos vindo a afirmar, o narrador hugoliano pertence a essa categoria de intermediários que raramente consegue apagar-se face ao solilóquio das suas criaturas. Geminando com elas, adaptando-se ou, em contrapartida, virando-lhes as costas e trazendo à luz do dia o seu credo doutrinal, o doador da narrativa não se pode libertar de uma certa ênfase de formulação e de actuar com enorme intensidade na narrativa, mostrando-se fascinado pelo mundo que narra.

Ao solidarizar-se com os dilemas das suas criaturas, (contrariamente ao que se passa quando o narrador se distancia, ironizando ou repudiando as normas que as orientam), nem sempre é fácil descobrir onde acaba a função do doador da narrativa e se activa a consciência da personagem.

Dada, por conseguinte, a efectiva e infatigável presença de um narrador no seio da diegese, e as perspectivas abertas pela ficção dual ou

pela cumplicidade inerente ao discurso narrativizado, poderá perguntar-se se a instância narrativa, numa visão lírica e romântica dos factos, não tomará os heróis como pretexto a fim de destilar também no enunciado a sua própria emoção e capacidade em sintonizar com o drama vivido por estes. Não poderá o doador da narrativa, em infracções dissimuladas, libertar-se do próprio código de focalização da personagem e escapando-se do seu papel de mera entidade retransmissora e marginal à história, passar a viver num clima de exaltação a problemática alheia?

É que, na realidade, existe uma situação de discurso com todo o arsenal técnico-formal que lhe é próprio (sintaxe afectiva, exclamações, interjeições, etc.), mas, por outro lado, os processos básicos são os da narração (predominância dos tempos narrativos, pronomes pessoais na terceira pessoa, etc.). Como põe em relevo Marguerite Lips, se não existe uma clara demarcação através de uma série de indícios "desambiguizantes", "la reproduction se confond avec l'énonciation pure, dont rien ne la distingue"(1). Ora sem sinais sintácticos absolutamente seguros, este tipo de enunciação, arrastado pela corrente da emotividade, é uma forma essencialmente ambígua e perturbadora, dado que através dela o narrador pode não só funcionar em termos de coerência semântica com a personagem, mas sobretudo usá-la como estratagema de representação para aí inserir a sua própria sensibilidade, o seu empenho e a sua energia de alma.

---

(1) Marguerite Lips, Le style indirect libre, Paris, Payot, 1926, p. 20.

A autora distingue assim a enunciação e a reprodução: "L'énonciation satisfait au besoin d'exprimer des faits, tandis que la reproduction insiste sur le sujet qui les a conçus (op. cit., p. 8). Estes conceitos estão próximos da "história" e "discurso" de Benveniste ou daquilo a que T. Todorov chama respectivamente de "enunciação" e de "representação" (T. Todorov, "Les registres de la parole", in Journal de Psychologie, 64, 1967, p. 267).

Para este jogo aliciante e evasivo entre personagem e narrador muito contribui o próprio recurso à elasticidade do imperfeito. Movendo-se, simultaneamente, como refere Benveniste, no plano da "história" e no plano do "discurso"(1) o seu valor de veículo sígnico não é, portanto, determinante. O seu cariz bifacial ou a sua qualidade de fronteira osmótica, movendo-se entre dois sistemas, poderá servir simultaneamente de suporte ao relato de eventos e a uma narração de tipo vivencial ou supostamente monológica.

Os dados fornecidos pela psique da personagem podem, deste modo, confundir-se inextricavelmente no relato com as mais subtis emoções do narrador ao demonstrar, também ele, uma intensa e subjectiva participação afectiva nos factos.

Assim, em Victor Hugo o *eu* narrativo pode coincidir com o *eu* da personagem, dificultando-nos, por isso mesmo, a compreensão do texto e as marcas ou variações do sujeito implicado nos problemas que se levantam. É que, identificando-se e reconhecendo-se no "outro", o enunciador textual pode ser levado a confundir áreas e a espelhar o seu mundo na narrativa, tornando-se problemático saber onde acaba a voz do narrador e onde surge o modo de ver e de sentir da personagem. Mikail Bakhtine alude justamente a este fenómeno quando afirma: "Lorsqu'il y a solidarité totale entre auteur et herós dans les limites d'un contexte construit rhétoriquement (...) la rhétorique de l'auteur et celle du héros peuvent quelquefois se recouvrir l'une l'autre; leurs voix, alors, se fondent et il se crée de longues périodes qui relèvent en même temps du récit de l'auteur et du discours intérieur (...) du héros"(2).

---

(1) E. Benveniste, Problèmes de linguistique générale, 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 243.

(2) Mikail Bakhtine, Le Marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique Paris, éd. Minuit, 1977, p. 191.

Nos momentos em que o narrador hugoliano se entrega todo ao prazer de animar e de personalizar a narração é francamente impossível saber quem se esconde por detrás, especialmente quando as duas instâncias existem lado a lado. Sem fronteiras bem estanques e sem rupturas evidentes, o enunciado pode misturar ambas as entidades na mesma micro-unidade textual.

A "voz" narrativa e o discurso interior da personagem podem surgir, sem grandes mutações, sem silêncios preparatórios e sem cláusulas introdutórias, transportando-nos insensivelmente de uma para outra banda:

> "Que Javert et Jean Valjean, l'homme fait pour sévir, l'homme fait pour subir, que ces deux hommes, qui étaient l'un et l'autre la chose de la loi, en fussent venus à ce point de se mettre tous les deux au-dessus de la loi, est-ce que ce n'était pas effrayant?"(1).

Enquanto na abertura do parágrafo temos a impressão de ouvir o narrador e o prazer físico da sua palavra, deleitando-se com a manipulação do som e do sentido (sévir/subir), muito embora pareça nortear-se pela faceta de crise e de dúvida de Javert, é, no entanto, na ramificação final do período, que se produz, como um eco sonoro, o discurso inquieto e ofegante do protagonista. Cedendo à pressão da consciência de Javert, a frase parece escapar-se das mãos do narrador e descarregar na parte distensiva do período toda a força semântica,

---

(1) Les Mis., V, IV, 1, p. 1041.

traduzindo, assim, a espontânea vivacidade da personagem e toda a sua atenção interrogativa.

Mas este tipo de enunciação, fortemente colorido pela afectividade e impregnado de um veemente subjectivismo, tanto pode trazer para o primeiro plano a projecção emocional do narrador, insensível aos credos estéticos da impassibilidade realista, vivendo, por isso, os factos que conta em sintonia com a sua personagem, como é susceptível também de fazer-se eco da sensibilidade e da vibração íntima que existem na personagem.

Um mesmo clima mistificador perpassa frequentemente em L'Homme qui Rit:

> "Il y a une femme qui veut de lui.
>
> Une femme veut de lui! En ce cas que personne ne prononce plus jamais ce mot: incroyable. Une femme veut de lui! Une femme qui a vu son visage! une femme qui n'est pas aveugle! Et qui est cette femme? une laide? non. Une belle. Une bohémienne? non. Une duchesse.
>
> Qu'y avait-il là dedans, et qu'est-ce que cela voulait dire? Quel péril qu'un tel triomphe? mais comment ne pas s'y jeter à tête perdue?"(1).

Não sendo, por conseguinte, o enunciado marcado pela literalidade, ou seja, pela "fidélité au libellé du discours original"(2) mas,

---

(1) L'H. Q. Rit, II, IV, 1, p. 604.

(2) Gérard Strauch, "De quelques interprétations récentes du style indirecte libre, in Recherches anglaises et américaines, VII, Univ.de Strasbourg,1974, p. 48.

como vimos, pertença de um narrador que, quando solicitado pelos factos que conta, não consegue distanciar-se deles, participando, então, de um modo activo e inflamado na sua representação, é sempre difícil traçar fronteiras bem estanques entre as duas instâncias. Não se pode estar absolutamente seguro de que por detrás dessa "sorte de dramatisation réflexive"(1), como lhe chama Jacques Neefs, não venham igualmente (ou sobretudo) desaguar o estatuto afectivo e a emoção do narrador.

Por outro lado, a permeação é tecnicamente possível na medida em que na prática discursiva dos heróis romanescos não existe um conjunto de traços sémico-formais relevantes e suficientemente característicos, capazes de nos guiarem e servirem eficazmente na identificação dos "falantes". Nestas circunstâncias, o leitor poderá perguntar-se amiudadamente se está ouvindo a personagem abandonada às suas reflexões, ou se se encontra diante do vigor anímico que o narrador pode imprimir à evocação do pensamento de Javert:

> "Mais comment s'y prendre pour donner sa démission à Dieu?"(2).

Significativas são também essas longas fiadas de verbos no infinito que desvanecem os contornos do sujeito e satisfazem o mencionado desejo de opacidade.

> "Devoir la vie à malfaiteur, accepter cette dette et la rembourser, être, en dépit de soi-même, de

---

(1) Jacques Neefs, "Penser par la fiction (Les Travailleurs de la Mer)", in Hugo le fabuleux, Paris, Seghers, 1985, p. 98.

(2) Les Mis., V, IV, 1, p. 1043.

> plain - pied avec un repris de justice, et lui payer un service avec un autre service; se laisser dire: va-t-en, et lui dire à son tour: sois libre; sacrifier à des motifs personnels le devoir, cette obligation générale, et sentir dans ces motifs personnels quelque chose de générale aussi, et de supérieur peut-être; trahir la société pour rester fidèle à sa conscience ..."(1).

Mesmo quando o narrador, depois de nos ter deixado por um certo tempo na dúvida, procura atribuir tais reflexões à personagem, não podemos esquecer que o infinito é "une forme nominale du verbe qui exprime l'état ou l'action sans porter de marques de nombre et de personne"(2).

O infinito é, assim, factor de equivocidade e de opacidade, favorecendo a fusão e a confusão das instâncias, estancando a linha de demarcação entre personagem e narrador(3).

Elaboração polivalente, o infinito tanto pode parecer resumir, em nota rápida de diário, as ideias que passam pela mente da personagem, como querer representar a corrente de consciência de Javert, em estado bruto, e onde ainda não se intercalou o processo de ordenação analítica.

---

(1) Ibid., p. 1040.

(2) Jean Dubois et alii, Dictionnaire de linguistique générale, Paris, Larousse, 1973, p. 257.
De igual modo M. Cressot dirá do infinito que ele é "impersonnel, c'est-à-dire ne mettant aucun sujet en cause, atemporal c'est-à-dire ne situant le fait à aucun moment" (M. Cressot, Le style et ses techniques, 3ª éd, Paris, P.U.F., 1956, p. 144).

(3) A própria interrogação que normalmente se pode atribuir à personagem teima em fazer-se através do infinito: "Que faire maintenant?" "A quoi se résoudre?" (Les Mis., V, IV, 1, pp. 1040 e 1041).

As próprias sequências de tipo conclusivo são susceptíveis de se integrar num ou noutro campo.

"Donc il se dépravait"(1).

"Or il venait de faillir"(2).

"Il n"avait plus de raison d'être"(3).

É o narrador que expressa o seu pensamento ou a personagem que entrevê a sua condição?

De certo modo, é este princípio de disfarce e de transfusão de vozes e de perspectivas que comanda a própria configuração do texto sobre a página.

Globalmente o capítulo apresenta-se como uma massa compacta, dado o número relativamente limitado de parágrafos e de pausas, elementos que, a nosso ver, poderiam ser proveitosas transparências, facilitando a descodificação do texto. Usando compassos de espera no espaço paginal, seria mais fácil orientar o leitor na urdidura da intriga e conseguir-se-ia provavelmente, marcar a mutação das vozes e dos agentes implicados na diegese. Todavia, a estratégia visual confirma a não transparência dos métodos e das modalidades de representação narrativa. A configuração espacial do texto raramente institui contrastes e dissonâncias susceptíveis de

---

(1) Ibid., p. 1042.
(2) Ibid.
(3) Ibid., p. 1044.

sugerir alterações e distintos funcionamentos comunicativos. Na mesma frase, e sem que haja clara limpidez ou transparência nos procedimentos discursivos, designadamente graças à inserção de parágrafos, podem manifestar-se ao mesmo tempo, como já vimos, a consciência da personagem e a própria observação do narrador. Ao abolir-se as compartimentações ou os intervalos na própria verticalidade da página, consegue-se despistar, em grande parte, a verdadeira fonte que se esconde atrás dessas unidades narrativas.

A imagem visual do texto, com a sua particular disposição gráfica, aparece, assim, como um artifício de rara eficiência. Ela contribui poderosamente para o teor ambíguo e subtilmente impreciso dos cruzamentos narrativos. Por outro lado, ela vale como signo da fusão e de interferência do narrador no relato de pensamento da personagem. Sem divisões rígidas, passar-se-á, de um modo suave e aparentemente sem rupturas, do discurso interior de Javert ao discurso de índole propriamente narrativa e de uma consciência para a outra.

Repare-se que, mesmo quando episodicamente a "voz" pessoal de Javert ousa vir animar o período textual, a própria mancha tipográfica procura que ela se enquadre, quase sem surpresas ou sobressaltos, no relato do narrador. Vale a pena considerar visualmente a maneira como o discurso interior directo surge fundido no compacto tecido narrativo:

> "Toutes sortes de nouveautés énigmatiques s'entr'ouvraient devant ses yeux. (...) Il se demandait: Ce forçat, ce désespéré, que j'ai poursuivi jusqu'à le persécuter, et qui m'a eu sous son pied, et qui pouvait se venger, et qui le devait tout à la fois

pour sa rancune et pour sa sécurité, en me laissant la vie, en me faisant grâce, qu'a-t-il fait? Son devoir. Non. Quelque chose de plus. Et moi, en lui faisant grâce à mon tour, qu'ai-je fait? Mon devoir. Non. Quelque chose de plus. Il y a donc qualque chose de plus que le devoir? Ici il s'effarait; sa balance se disloquait..."(1).

O depoimento de Michel Butor, encarando como francamente significativa a montagem do texto sobre a página, deve aqui ser recordado: "La page vue en bloc, avant même que nous ayons déchiffré le premier mot, nous frappe par une certaine figure: rectangle massif ou découpé de paragraphes, clarifié ou non par des titres, coulée de vers, strophes regulières, ou bien de souples fantaisies de La Fontaine. Le texte se donne immédiatement comme compact ou aéré, amorphe, régulier ou irrégulier. Il est possible de donner un sens de plus en plus précis a ces figures"(2).

Tratando de suprimir intervalos tipográficos, o texto cria constantemente situações limites, sobretudo se a isso juntarmos outros dados já aqui apontados, como seja o emprego do mesmo tempo e da mesma pessoa gramatical para a narração pura e para a manifestação do monólogo da personagem.

Quando o discurso narrativo se institui e se produz com base na consonância, sem hiato bem perceptível entre a linguagem do narrador e

---

(1) Ibid., p. 1043.

(2) Michel Butor, Essais sur le roman, Paris, Gallimard, Idées, 1975, p. 152.

da personagem, a mancha tipográfica pode aparecer, assim, como uma linha ininterrupta, resultante, afinal, da interligação e das estreitas conexões que ligam os dois agentes. Sobre um fundo de efectiva verdade e sem contradizer o modo de sentir e de pensar da personagem, o narrador pode matamorfosear-se na personagem e implicar-se nos factos que nos conta.

Talvez que o encanto destes trechos resida precisamente nesta ambiguidade, nesta dualidade de perspectivas e no entrecruzar de afectividades e emoções.

4.2 - IRONIA E DISTANCIAÇÃO

Mesmo reconhecendo que o narrador, vivamente solicitado pelos acontecimentos diegéticos, pode sustentar com as personagens um comprometedor vínculo de sintonia, esta atitude não significa forçosamente uma adesão, sem rupturas ou discordâncias, ao longo de todo o desenrolar do processo de representação dos dolorosos conflitos de alma. Efectivamente, em momentos intercalares da narração, numa significativa ilustração das prerrogativas e da transcendência de que goza em relação aos pensamentos e aos actos das suas personagens, poderá o doador da narrativa tecer comentários ou usar processos que apontem, de um modo contrastivo, para o seu afastamento pessoal e ideológico de um universo que tem por missão fazer reviver. Nesses volta-faces, que momentaneamente transcendem o testemunho ou o ponto de vista dos protagonistas, vêm desaguar todas as preocupações e o vigor da subjectividade do narrador manifestamente preocupado em atingir esse sujeito outro, que é o seu receptor. Perante postulações, dúvidas e opções, explicita ou implicitamente

atribuídas, quer a Gwynplaine quer a Javert, pode a instância narrativa entregar-se ao prazer de fazer ouvir a sua voz, evidenciando a relação crítica que mantém com os fenómenos encenados e susceptível de desembocar na lição moral ou humanitária que entretanto ela arrasta consigo.

De forma patente, é a ironia que traduz o distanciamento moral ou psicológico da instância narrativa em relação ao mundo representado. Obviamente carregada de intuitos demolidores e alimentada por uma corrente de desdém, a ironia apresenta-se "généralement sous forme d'expressions élogieuses, qui impliquent au contraire un jugement négatif sur le plan sémantique, une forme laudative manifeste sert à dissimular une censure moqueuse, un blâme latent"(1).

Saturada de subjectivismo, apresentando valores radicalmente antagónicos aos da personagem que no texto figura, afastando-se sob certos ângulos da análise lavada a cabo pela consciência que enfrenta o dilema, a arte da ironia é aquela que melhor serve e torna mais evidente as reticências que o doador da narrativa põe nos factos que narra, aliás, fruto de uma paixão e de um fascínio que não é possível escamotear.

Contudo, como veremos, outros sinais e processos técnicos cumprem e manifestam, com rara eficácia, estes desacordos do narrador em relação às figuras que na diegese se movem. Reprovando a lógica, os perigos de explicação racional, as objecções desenvolvidas ao longo do diálogo obsessivo e puramente imaginário que a personagem mantém consigo própria, a instância doadora do discurso mostra-se possuidora de uma nova

---

(1) Linda Hutcheon, "Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie", in Poétique, 46, Paris, éd. Seuil, 1981, p. 142.

ordem de valores, de uma ideologia e de uma sensibilidade que procuram compensar as óbvias limitações dos seus modelos.

Gwynplaine constitui, de certa forma, um estimulante pretexto para o narrador, em episódicas circunstâncias, dar razão ao sarcasmo que o penetra ao contemplar a monstruosidade gritante e alucinante da figura que retrata.

Acentuando ou carregando os traços da inverosimilhança e da anormalidade do herói, a instância narrativa como que se compraz ou delicia nessa evocação do aberrante e do inimaginável, a fim de tornar mais sensível a subversão do real e do normal e inspirar, desta forma, o horror de certas práticas ou ritos sociais.

Assim, ao empregar a sinédoque ("le crâne hérissée du gnome") ou ao estabelecer conexões analógicas eminentemente negativas e desvalorizantes para a personagem ("monstre", "damné de la nuit", "Gnafron"), a figura de Gwynplaine atinge dimensões grotescas ainda mais proeminentes do que aquelas que lhe são efectivamente reconhecidas.

A responsabilidade do desvirtuamento cabe por inteiro a um narrador apostado em denunciar o que de negativo sobressai na figura de Gwynplaine. De facto, para além de ser dificilmente concebível que o herói fosse capaz de representar, através da sua óptica, a forma ridiculamente bizarra da sua face, seria ainda menos provável que, neste momento em que se sente objecto de amor por parte da duquesa Josiane, ele o fizesse de um modo tão pejorativo, tornando ainda mais repulsiva, graças ao sublinhar de certos traços caricaturais, a sua disformidade. Gwynplaine, fisicamente degradado, emerge, aqui, como objecto observado e não como observador activo. Ele é sobretudo o produto do trabalho de um narrador que retoca com cores mais vivas o modelo, não para melhor dar largas à sua sedução

pela obra aviltada, mas para reprovar (parecendo, no entanto, louvar e admirar) a prática infame da mutilação.

De facto, e embora numa apreciação superficial pareça instalar-se uma distanciação entre a personagem evocada e um narrador "hors jeu ou hors spectacle"(1) interessado no objecto que tem diante de si, essa repugnância não atinge propriamente a personagem, tragicamente grotesca, mas subrepticiamente todo um sistema opressor e sórdido, toda uma classe social - a nobreza - que merece a sua acerba crítica e a sua cruel reprovação:

> "D'un côté, les altesses et les seigneuries, toute la grandeur, toute l'opulence, toute la gloire; de l'autre, un saltimbanque. Le saltimbanque l'emportait! Quelle balance y avait-il donc dans le coeur de cette femme? à quel poids pesait-elle son amour? Cette femme ôtait de son front le chapeau ducal et le jetait sur le tréteau du clown! Cette femme ôtait de sa tête l'auréole olympienne et la posait sur le crâne hérissé du gnome!"(2).

Como assinala Marcel Muller, a ironia "trouve son origine dans la constatation d'un tort, d'un ridicule, d'une erreur. Par elle, l'auteur veut rendre le lecteur conscient de l'anomalie, et le faire passer des lumières aux réformes"(3).

---

(1) France Vernier, "Les Misérables ou: De la modernité", in Hugo le fabuleux, Paris, Seghers, 1985, p. 71.

(2) L'H. Q. Rit, II, IV, 1, p. 605.

(3) Marcel Muller, Les voix narratives dans la Recherche du Temps perdu, Genève, Droz, 1965, p. 81.

Acentuando o carácter subversivo e anormal da sua criatura, reforçando-lhe os traços da monstruosidade, são os excessos, a arbitrariedade do poder e a mentalidade de uma nobreza, em frontal contradição com a opinião comum, que o narrador implicitamente procura censurar. O teor figurado com que o narrador descreve Gwynplaine envolve, pois, um juízo negativo que recai não sobre a personagem mas sobre o meio socio-ideológico que o moldou, o promoveu e agora exibe como sua obra.

Mas é especialmente perante a atitude de Javert, e dado o modo como este encaminha o seu raciocínio, revelando-se incapaz de uma análise estruturante e plena de virtualidades humanitárias, que o enunciador textual procurará clarificar posições erguendo barreiras entre o que pensa a sua criatura e o seu próprio aprofundamento ou visão dos factos.

Assim, não é decerto a determinação e a pureza de Javert que o doador da narrativa pretende exaltar, logo na abertura da diegese, quando estabelece uma analogia entre a sua personagem e a figura napoleónica ou com a mais pura das pedras preciosas. As comparações de índole implícita encontram-se obviamente carregadas de intuitos demolidores e alimentadas por uma corrente irónica:

> "Jusqu'à ce jour, Javert n'avait pris, dans les deux attitudes de Napoléon, que celle qui exprime la résolution, les bras croisés sur la poitrine; celle

qui exprime l'incertitude, les mains derrière le dos, lui était inconnue"(1).

"Depuis quelques heures Javert avait cessé d'être simple. Il était troublé; ce cerveau, si limpide dans sa cécité, avait perdu sa transparence; il y avait un nuage dans ce cristal"(2).

Esboçando os traços essenciais da estatura ideológica e temperamental de Javert, o sujeito da enunciação representa-o semi-animalizado ou moldado na forma fria do mineral, duro e inerte, em diversos momentos da narrativa:

"Vingt fois, quand il était dans cette voiture face à face avec Jean Valjean, le tigre légal avait rugi en lui. Vingt fois il avait été tenté de se jeter sur Jean Valjean, de le saisir et de le dévorer, c'est-à-dire de l'arrêter"(3).

"Être le granit, et douter! être la statue du châtiment fondue tout d'une pièce dans le moule de la loi, et s'apercevoir subitement qu'on a sous la mamelle de bronze quelque chose d'absurde et de désobéissant qui ressemble presque à un coeur! (...) être le chien de garde, et lêcher! être la glace, et

(1) Les Mis., V, IV, 1, p. 1039.
(2) Ibid., p. 1040.
(3) Ibid., p. 1041.

fondre! être la tenaille et devenir une main! se sentir tout à coup des doigts qui s'ouvrent! lâcher prise, chose épouvantable!"(1).

Personalidade sem curvas evolutivas, *desenhada ou plana*(2), identificada com a marcha linear do comboio, esse "aveugle cheval de fer à voie rigide"(3), incapaz, portanto, de se transformar, Javert está condenado a "dérailler", sentido afinal formulado logo no próprio título do capítulo.

Mas se, desde o início, o narrador não deixa de apontar diversos aspectos que indiciam a rigidez mental de Javert, será de uma forma acentuadamente progressiva que o doador da diegese se irá afastando da personagem. De facto, a estratégia de distanciamento institui-se em clima de crescendo.

À medida que o capítulo avança, e com ele o dilema se aproxima gradativamente do final, o narrador aproveita cada oportunidade

---

(1) Ibid., p. 1044.

(2) Em oposição ao conceito de personagem modelada ou redonda. Segundo V. Aguiar e Silva "As personagens desenhadas são definidas linearmente apenas por um traço, por um elemento característico básico que as acompanha durante todo o texto (V. Aguiar e Silva, Teoria da literatura, 7ª ed., Coimbra, Almedina, 1986, p. 667). Acerca de Javert contraposto a Jean Valjean, Pierre Angrand escreve: "Jean Valjean a subi une voie ascendante, Javert demeure ce qu'il fut", (P. Angrand, "Javert, jaugé, jugé", in Mercure de France, Avril, 1962, p. 827).

(3) Les Mis., V, IV, 1, p. 1044.

para, de um modo claro ou sub-reptício insinuar esse distanciamento(1). Face ao posicionamento particular de Javert, ao seu desajustamento ou inflexibilidade sobre a natureza libertadora do acto de Jean Valjean, o doador da narrativa procura habilmente retrair-se e deixa perceber que as normas da sua personagem não são obviamente as suas.

Assim, na etapa final do trecho, e quando a personagem se aproxima de uma conclusão irreversível, o distanciamento do narrador torna-se mais sensível, apontando, nesse sentido, quer a cedência de focalização, quer a própria instauração de uma focalização externa.

Dentro desta dinâmica de separação ou corte com os princípios perfilhados pelo herói da diegese, torna-se pertinente salientar que, a dado momento, Javert passa ao centro e domina através da sua perspectiva o espaço envolvente como se o narrador pretendesse, desta forma, desolidarizar-se com a personagem, adoptando uma posição de não intervenção. E no momento em que o herói, alheando-se de si próprio, se volta para o que o rodeia, o narrador acrescenta: "Javert pencha la tête et regarda"(2).

Repare-se que o eixo de ligação de Javert ao mundo que o cerca, até então de tipo horizontal(3), processa-se, agora, num movimento vertical e descendente. Estão, assim, criadas as condições para se pôr em causa a estabilidade e o equilíbrio do sujeito, pois, como afirma J. Gaudon: "Tout se passe comme si le verbe pencher, dans la mesure où il représente

---

(1) Vejamos alguns exemplos:

"Hibou forcé à des regards d'aigle" (Ibid., p.1042).

"Il souffrait les étranges douleurs d'une conscience brusquement opérée de la cataracte" (Ibid., p.1044).

"L'homme projectile ne sachant plus sa route, et reculant" (IIbid., p. 1044).

(2) Ibid., p. 1047.

(3) Ele é reiteradamente definido como uma "conscience rectiligne" (Ibid., p. 1044), ou "L'homme projectile" (Ibid.,).

une déviation par rapport à l'axe vertical, contenait en lui toutes les virtualités de chute, tous les risques du vertige, toutes les prouesses d'une gravitation fatale"(1).

O que existe de opressor e de fugidio nas coisas é passivamente captado pelo protagonista:

> "On entendait un bruit d'écume; mais on ne voyait pas la rivière. Par instants, dans cette profondeur vertigineuse, une lueur apparaissait et serpentait vaguement (...) La lueur s'évanouissait et tout redevenait indistinct"(2).

A representação do espaço é agora marcada por uma reacção mais intuitiva do que racional(3) e decorre do posicionamento particular e subjectivo da personagem perante o dilema. A forma das coisas é especialmente apreendida através dos sentidos(4), o que aliás está em

---

(1) Jean Gaudon, Le Temps de la Contemplation, Paris, Flammarion, 1969, p. 319.

(2) Les Mis., V, IV, 1, p. 1047.

(3) Isto acontece em oposição à abertura do capítulo. Recorde-se que aí a representação panorâmica do espaço obedecia à óptica de um narrador, alertando-nos, num prelúdio simbólico, para a interacção entre personagem e contexto espacial.

(4) Daí expressões como estas:

"On entendait un bruit d'écume" (Ibid., p. 1047).

"On sentait la froideur hostile de l'eau et l'odeur fade des pierres mouillées" (Ibid., p. 1047).

perfeita sintonia com a dimensão psicológica da personagem, habitualmente guiada, nas suas deambulações de polícia, pelo olfacto(1).

Assim face à degradação de Javert, à sua incapacidade em metamorfosear-se, não escapando, por outro lado, à alienação do suicídio que de forma clara se insinua no término do conflito interior(2), o doador da narrativa procura adoptar uma posição de testemunha exterior. Desprezando o que possa interiormente dizer ou pensar a personagem, a instância narrativa passa a contemplá-la "de fora" privilegiando justamente o uso da focalização externa, e limitando-se a espiar as suas actuações no espaço e no devir da acção.

Cumprindo, pois, esta nova missão, o enunciador textual restringe as suas prerrogativas e narra somente as peripécias externas ou observa a linguagem do corpo, dispensando-se até de tirar conclusões sobre o que vê(3). Situado do lado de "fora", seguindo apenas a personagem no seu percurso temporal e espacial, a instância narrativa aplica, com coerência, a sua função de agente objectivo, embora infinitamente atento às manobras

---

(1) Retomando a teoria ocultista dos "fourieristes", Javert é fotografado como um animal semi-selvagem: "Les paysans asturiens sont convaincus que dans toute portée de louve il y a un chien, lequel est tué par la mère, sans quoi en grandissant il dévorerait les autres petits. Donnez une face humaine à ce chien fils d'une louve, et ce sera Javert (Ibid., I, V, 5, p. 136).

(2) Mais concretamente, a intenção é formulada nestes termos:

"Il n'y avait que deux manières d'en sortir. L'une d'aller résolument à Jean Valjean, et de rendre au cachot l'homme du bagne. L'autre ..." (Ibid., V, IV, 1, p. 1045).

Mas já anteriormente a personagem esvaziada de ideias nobres e sem futuro, entregava-se a toda uma imagética disfórica de ruina e de morte, prenúncio do seu próprio processo de auto-destruição. Era en torno de vocábulos vinculados ao âmbito da aniquilação ("décombre", "monceau", "chaos") que se fixava a visão alienante do protagonista.

(3) O que não significa que as intrusões sejam ideologicamente irrelevantes, como esta anacronia que insiste, tal como no início do capítulo, em situar a personagem "précisément (...) au dessus du rapide de la Seine" (Ibid., p. 1047).

da sua criatura. Naturalmente, este processo de representação realista encontra-se harmonizado com o próprio movimento de transformação ideológica do narrador.

Mas a contemplação distanciada do narrador triunfa sobretudo no último parágrafo do capítulo. Munido da objectividade de uma câmara que progressivamente se afasta do objecto focado, a instância narrativa cava um fosso cada vez mais alargado entre si próprio e a sua personagem, até reduzir as linhas do quadro e o perfil de Javert à indefinição:

> "Un moment après, une figure haute et noire, que de loin quelque passant attardé eût pu prendre pour un fantôme, apparut debout sur le parapet, se courba vers la Seine, puis se redressa, et tomba droite dans les ténèbres; il y eut un clapotement sourd; et l'ombre seule fut dans le secret des convulsions de cette forme obscure disparue sous l'eau"(1).

(1) Ibid., . Saliente-se que já Halibrah no romance Bug-Jargal e Claude Frollo em Notre-Dame de Paris acabam de modo semelhante. Também eles se precipitam no abismo.

Em vez de uma grande cena explicativa, assistimos a uma verdadeira montagem cinematográfica, digna do romance behaviorista(1) e tecnicamente ajustada às directrizes da arte fílmica prática, que como se sabe, se preocupa essencialmente em "montrer beaucoup plus qu'à dire"(2).

A opção pelo distanciamento espacial não pode, pois, ser desligada da própria tentativa de separação psicológica e ética que o narrador vinha alimentando ao longo da diegese.

Independentemente deste significado, a focalização externa, aparecendo num contexto que pretende dar-nos a conhecer o dilema interior da personagem, funciona como sinal negativo visto arrastar na sua esteira a elipse dos pensamentos de Javert. Abandonando os objectivos que perseguia e virando costas às manifestações de vida anímica da personagem, a focalização externa é, também, mais um indício claro da próxima aniquilação ou morte da personagem.

Deste modo, face ao exagero deformativo em que Javert vai caindo, e também porque ele é a perfeita imagem de uma justiça linear, o narrador, num movimento de franco repúdio, zomba dele recorrendo pontualmente à ironia, ou procura afastar-se definitivamente graças ao uso da focalização externa, deixando, deste modo, bem clara, a inevitável ruptura que se estabelece entre ele e a sua criatura.

---

(1) Claude Edmonde Magny definiu assim as tendências do romance behaviorista:

"C'est en Amérique qu'a fleuri l'école philosophique qu'on appelle *behaviourisme*, elle se définit par un parti pris de tenir pour seul réel, dans la vie psychologique d'un homme ou d'un animal, ce qu'en pourrait percevoir un observateur purement extérieur, représenté à la limite par l'objectif d'un appareil photographique; d'éliminer tout ce qui ne peut être connu que par le sujet lui-même, au moyen d'une analyse intérieure; bref, de réduire la réalité psychologique à une suite de comportements, dont les paroles ou les cris font d'ailleurs partie au même titre que les gestes ou les jeux de physionomie" (Claude Edmonde Magny, L'Age du roman américain, Paris, Seuil, 1948, p. 50).

(2) Ibid., p. 59.

Para além destes elementos, note-se ainda que, aqui e além, em jeito de reflexão pessoal, o narrador vai periodicamente alertando o destinatário para o ponto de vista moralmente vicioso de Javert, porque sem profundidade metafísica. À medida que a diegese avança, a ocorrência de comentários marginais não só veicula o distanciamento, fruto de um posicionamento ideológico relativamente divergente, mas é também embrião programático ou recurso de pendor moralizante(1). Através do discurso comentativo, é todo um conjunto de erros e de taras sociais e todo o excesso de zelo de uma justiça sem alma que assim se procura combater. Deve notar-se, efectivamente, que a figura de Javert aparece especialmente como típica(2) de uma sociedade opressora e tacitamente contraposta às ideias de justiça e de humanidade preconizadas pelo narrador, e no qual Victor Hugo se revê como um prolongamento confessional.

---

(1) Note-se, ante de mais e tendo em conta os próprios mecanismos de criação e de estruturação do capítulo Javert déraillé, que este fenómeno de inflexão da narrativa no sentido da distanciação entre narrador e personagem surge sobretudo em apêndice, na fase última da redacção e da revisão do romance Les Misérables. Todo o lance que vai de "situation terrible! être ému ..." até "ce dont il était convaincu s'effondrait" (I, IV, 1, pp. 1044 e 1045) é um acréscimo do período de exílio de Victor Hugo. Mas outros fragmentos de teor crítico indisfarçável e situados na parte final do conflito poderiam ser mencionados (ex: o período que vai de "oui cela était ..." até "... l'anarchie allait-elle donc maintenant descendre de là haut?" (p. 1045).

É como se se procurasse tornar bem claro, quando o debate se aproxima gradativamente do final, o contraste entre as coordenadas ideológicas de um narrador que, entretanto, amadureceu e o tipo emblemático que Javert representa desprovido de espírito de justiça, de humanidade e de fraternidade, talhado, em suma, na impassibilidade e na rigidez.

(2) O carácter simbólico de Javert não passou despercebido aos próprios contemporâneos da obra. Léon Gautier escreve em Le Monde:"Se précipitant dans la Seine et par un suicide impie, (Javert) termine ses nobles jours (...) Cette mort est invraisemblable; elle est odieuse. Mais Javert est un symbole: il représente toute l'ancienne société et M. Victor Hugo a sans doute voulu nous apprendre que cette ancienne société finira bentôt comme il a fait finir Javert" (Léon Gautier, "Variétés", in Le Monde, 5/8/1862).

Aliás, logo na bertura é o narrador que apresenta a personagem como sendo um símbolo ("Javert était un symbole" (I, V, 5, p. 137)).

A amarga denúncia e depreciação que recaem sobre Javert são, desde logo também, indicadores preciosos da expressão emotiva e ideológica do narrador e indissociáveis, em última análise, da renovação sócio-jurídica que Hugo se propunha conseguir no seu século. Este excerto tem necessariamente que ver com os vectores temático-ideológicos que o autor defendia e preconizava para as suas obras quando pretendia "non seulement décrire, mais transformer la société"(1).

Em conclusão, aceitando ser o narrador hugoliano transmissor de uma realidade que lhe é alheia e gozando neste domínio de ilimitadas prerrogativas, a sua presença é atestada ao longo de todo o processo comunicativo da agitação mental das personagens. Assim, quer em relação a Javert, quer no âmbito dos conflitos de Gwynplaine, ele usa os seus consideráveis poderes de conhecimento e de penetração para ordenar as caóticas vivências das suas criaturas. Por força da sua função e dos seus privilégios ora procura, sob o efeito da sintonia e de um acordo harmónico, adaptar-se, com maleabilidade, ao tom de uma reflexão íntima ou de uma emotividade oscilante que parece implicar a personagem, ora, numa súbita reversão dos compromissos assumidos ou num volta-face espectacular, irrompe com os seus arrebatamentos, a sua ironia e o seu sarcasmo indisfarçável, arrastado pela discordância apaixonada que os acontecimentos nele suscitam.

---

(1) P. Angrand, op. cit., p. 822.

II - EM NOME DAS PERSONAGENS

Constituindo Les Misérables e Quatrevingt-treize modelos romanescos naturalmente distintos quer pelo contexto temporal em que se inscrevem, quer pela sua "atmosfera", quer ainda pelos factores ideológicos em presença e até pela sua construção ou sintaxe narrativa, é inegável, todavia, que, uma certa relação remanesce entre estes dois textos, nomeadamente no tocante às fracções ou unidades sintagmáticas que procuram introduzir-nos no espaço íntimo e na natureza dialéctica de Gauvain e de Marius.

Para além dos evidentes sintomas de crise de consciência que estas duas figuras de proa, intervaladamente ou com carácter meramente episódico, atravessam ao pretenderem construir o seu destino, a este "elemento-base" virão sobretudo associar-se outros parâmetros e estruturas significativas abrindo-nos a possibilidade de conexões e de um inter-relacionamento pertinente entre as diversas unidades textuais disseminadas nestas duas obras.

Caracterizando-se, pois, os debates íntimos destes dois heróis por um certo número de propriedades formais e semânticas que lhes são análogas, tendo herdado uma organização e um perfil que os relacionam e entre eles instauram uma rede de veios comuns, iremos, nesta perspectiva - sem contudo pretendermos mutilar as suas características de entidades

ficcionais autónomas e peculiares - procurar demonstrar o intrínseco parelelismo que entre eles se estabelece.

Concedendo o romancista, no percurso ou trajectória narrativa de Les Misérables, uma atenção particular à modelação e à estruturação psicológicas da personagem Marius - fazendo-o ocupar simultaneamente com Jean Valjean e Javert uma posição fulcral -, os momentos de crise que ele atravessa revestir-se-ão de uma inegável pertinência e acabarão por nos proporcionar um conhecimento razoável da sua vida anímica. Revelando-se como factores nucleares de mudança, maturação e evolução no devir da personagem, enquadrada num certo xadrez social, passarão, desta forma, a assumir grande relevo Le Guet - apens e L'Extrême bord, dois capítulos que nesta obra se encontram finalisticamente orientados para a exibição da problemática interior de Marius, para a sua capacidade de reacção face aos eventos com que se vê confrontado, proporcionando-nos uma imagem em transparência dos seus dramas interiores. O protagonista funciona, deste modo, entre as duas unidades textuais, como elemento de ligação e, em especial, como sujeito ou foco condutor da representação narrativa.

Em Quatrevingt-treize, tal como já em L'Extrême bord, é a guerra civil que servirá de pano de fundo ao desenrolar do dilema de

Gauvain. Gozando de uma posição de franco relevo na economia da narrativa, não só pelo papel que lhe cabe enquanto protagonista e agente dos acontecimentos mas igualmente, como veremos, pela sua qualidade de porta-voz de uma dialéctica de cariz profundamente hugoliano, o herói, numa polémica interminável entre o seu idealismo e a realidade historicamente vivida, procurará, numa vã tentativa, no capítulo Gauvain pensif, conciliar as suas preocupações humanitárias com o dogma revolucionário.

Mas se a linha mestra mais transparente que faz movimentar L' Extrême bord e Gauvain pensif passa pelas oscilações de um espírito dilacerado entre a dimensão utilitária da revolução e a sua feição humanitária, entre a herança de um passado e a missão a que é chamado no presente, para além destes vectores, as três fracções narrativas mencionadas possuem em comum uma realidade mais profunda, um ponto de convergência latente e difusamente presente na consciência dos protagonistas. Em última análise, cremos que o accionar das dúvidas e hesitações, vividas pelos sujeitos, assenta na força de um complexo imaginário. Implicitamente, e por debaixo de uma leitura objectiva, inscreve-se em grande relevo a figura desconcertante e perturbante de uma "imago" paternal. Numa descida abissal aos mecanismos do insconsciente, é em relação a ela que o herói procura situar-se, constestando-a ou procurando imitá-la. O discurso do texto é pois, antes de mais, o discurso do desejo do "outro", o qual se vai manifestando através dos desvios e da sinuosidade da argumentação, das facturas do raciocínio, das conotações idealistas, das obsessões que remanescem ou reemergem no fluxo verbal. Numa revisão conflituosa e interiorizada, o *eu* do sujeito procura competir

com a imagem que guarda do "Pai ideal" ou, inversamente, dominado por sentimentos de rebeldia e de revolta, busca, como diria Freud, "matar"(1) o pai, modelando-o sob os traços de um "Pai tirano"(2), desvalorizando os seus gestos e actos.

Muito embora a análise temática ou o desvendar das facetas de um mito, como força de metamorfose e de transformação das personagens, nos permita agregar numa nova totalidade textos bem demarcados e situados em áreas distintas, por outro lado, o que, de acordo com as orientações deste trabalho, mais especificamente nos interessa realçar neste "corpus", de aparência heterogénea, são as propriedades homólogas ao nível do discurso que veicula a problemática dos heróis, ou seja, os artifícios usados para revelar o *eu* profundo dos sujeitos.

No acesso aos dilemas de Javert e de Gwynplaine reinava, como pudemos ver, em toda a sua pujança, o discurso narrativizado, forma através da qual se ia depositando a verborreia incontrolável de um narrador apaixonado pela sua obra. Porém, com manifesta maleabilidade, os três excertos agora propostos procuram ordenar-se pelos impulsos, limitações e distorções a que a consciência dos heróis submete a realidade,

---

(1) Repare-se na seguinte frase dita por Gauvain a Cimourdain:

"Le duel entre lui et moi ne peut finir que par sa mort, ou par la mienne" (Q.T., III, II, 7, p.951)

(2) Tomamos aqui o conceito de "Pai" à luz da interpretação psicanalítica: "Le père" c'est soit le père du patient soit une image du père, celle-ci étant "le père *intériorisé*" qui par *clivage* peut exister sous deux formes: "le *Bon* père" et le "*Mauvais* père" (Charles Rycroff, Dictionnaire de Psychanalyse, Paris, Hachette, 1972, p.179-180).

Charles Baudouin atribui particular relevância a esta polarização da figura paternal na vida de Victor Hugo (Vide, Ch. Baudouin, Psychanalyse de Victor Hugo, chapitre II, Paris, A. Colin, 1972, pp. 41-64).

impregnando-se então o relato de marcas do solilóquio mental e dos sortilégios das impressões vividas por estes dois protagonistas. Assim, e apesar das subtis variações ou particularidades que dão forma a este grupo de textos, a focalização interna parece ser a matriz operatória ou a componente básica por que se pauta o discurso da conflituosidade. É ela que geralmente alimenta, movimenta e fornece os materiais ao discurso do narrador. É, por conseguinte, em nome da personagem, em função das suas potencialidades e da sua capacidade cognoscitiva que o narrador, voz mediadora nunca dispensável, vai transmitindo esse diálogo a sós feito de solidão e de rebeldia amargurada. Seguindo o itinerário traçado pelo ponto de vista do herói, no discurso estampam-se mimeticamente os tons e o concerto dado pelas vozes da intimidade. Assim se procura, com maior naturalidade e credibilidade, deslocar o interesse dos métodos do narrador, para o atrair sobre as investigações laboriosas a que uma mente submete o real ou analisa a ressonância que os eventos desencadeiam na sua vivência.

Entretanto, não deixará de se fazer notar que se a inspiradora do relato parece ser a personagem, se o traço comum que une as três parcelas romanescas assenta no princípio e no uso da focalização interna, os padrões ou alternativas utilizados para cumprirem este programa mistificador não se esgotam nos horizontes e nos limites de uma única modalidade ou proposta de representação do discurso mental.

De facto, quando a atenção recai sobre a problemática de Marius em L'Extrême bord, é basicamente através do discurso indirecto que tomamos contacto com o que a personagem "se disse" em momentos de crise. Como se compreende, os turbilhões passionais que avassalaram a imaginação de Marius transformam-se num quase inventário ou recolha pontual de reflexões parafraseadas e seleccionadas pelo narrador.

Já em Le Guet - apens o discurso indirecto livre surge com notável realce, descobrindo-nos com maior ductilidade as cogitações mentais a que se entrega o herói.

É, entretanto, em Gauvain pensif que esta forma entra com franco privilégio e relevo na dinâmica de manifestação do conflito da personagem. De um modo quase contínuo, o discurso interior de Gauvain propaga-se, sem grandes quebras ou dissonâncias no espaço paginal, modulado pelo seu estado de espírito e onde só de longe em longe a voz destoante do narrador heterodiegético ousa manifestar-se(1).

No quadro das alternativas assim suscintamente traçadas e aferidas em termos de predominância seria incorrer num reducionismo aventureiro e aleatório se se não reconhecesse o princípio de quebra de coesão e de variabilidade de métodos. Não existem, na verdade, fronteiras rígidas e intransponíveis entre os vários tipos de discurso. A regra oferece sempre a sua contrapartida de excepção. Ao lado do discurso indirecto podem irromper fragmentos em indirecto livre ou, a par deste, zonas de discurso narrativizado e até, episodicamente, resíduos de discurso directo(2).

---

(1) Doseando a sua presença, uma maior margem de manobra parece, assim, ser deixada à personagem. Excepto com relativa clarividência na abertura e no epílogo, para trás ficam os fenómenos analépticos, as antecipações e os resumos do cicerone oficioso.

(2) De facto na linha dominante vêm enxertar-se enunciados parasitas quebrando a harmonia do conjunto e desvirtuando a norma. Assim, frases pertencentes ao código indirecto livre vêm infiltrar-se no relato da instância narrativa heterodiegética. Cf. o seguinte exemplo: "La dernière possibilité de doute venait de s'évanouir. *C'était bien le Thénardier du testament*. Marius frissonna à ce reproche d'ingratitude adressé à son père et qu'il était sur le point de justifier si fatalement" (Les Mis., III, 8, 20, p. 630).

Correntes mutáveis e alternadas ocorrem, por conseguinte, no interior de cada texto, apesar de uma vertente específica que domina e comanda. Da sua cooperação e solidariedade se constrói obviamente a legibilidade dos dilemas mas também as operações depuradoras e os arranjos a que Victor Hugo submete a desarmonia ondeante das reflexões das suas personagens.

1. - *MARIUS*

1.1. - DA IDENTIFICAÇÃO À REVOLUÇÃO

Consciente ou inconscientemente assumida é a imagem do Pai ausente e heróico, rejeitado e mais tarde recuperado, que Marius toma como referência e modelo nos momentos de crise, originando ou impelindo a personagem ao confronto psicológico, às contradições e correcções internas e manifestamente à viragem política. Impondo-se como uma imagem idealizada é o coronel Pontmercy(1) que conduz Marius à clivagem dramática e que dirige ou gera a sua metamorfose.

Convém, entretanto, recordar que esta "colagem" ao Pai passou por várias etapas, abrindo-se a sua influência por um grau nulo de ligação ou de relação.

---

(1) A natureza onomástica de "Pontmercy" é admiravelmente analisada por Victor Brombert. O nome é um elemento importante na caracterização da personagem e revela a relação fundamental entre o significante e o significado, "Paternité et franchissement se trouvent pour ainsi dire associés dans le nom de Pontmercy" (V. Brombert, Victor Hugo et le roman visionnaire, Paris, P.U.F., 1985, p. 132).

Ao desabrochar na sombra do avô Gillenormand, irremediavelmente comprometido com padrões morais e ideológicos de teor monárquico, humoristicamente caricaturados pelo narrador no capítulo Un ancien salon[1], Marius, como filho do meio circundante, e em estreita conivência com esses códigos, é arrastado pela corrente e levado a um distanciamento em relação ao pai, símbolo dos valores "revolucionários" e antítese perfeita do contexto social e familiar que lhe molda os contornos espirituais e a sensibilidade política. Conotado por Gillenormand como um anti-herói, um "brigand de la Loire"[2], porque protagonista e encarnação modelar do soldado napoleónico, Pontmercy será o Pai desacreditado e incómodo aos olhos de Marius, e recordado em clima de animadversão:

> "L'enfant, qui s'appelait Marius, savait qu'il avait un père, mais rien de plus. Personne ne lui en ouvrait la bouche. Cependant, dans le monde où son grand-père le menait, les chuchotements, les demi-mots, les clins d'yeux, s'étaient fait jour à la longue jusque dans l'esprit du petit, il avait fini par comprendre quelque chose, et comme il prenait naturellement, par une sorte d'infiltration et de pénétration lente, les idées et les opinions qui étaient, pour ainsi dire, son milieu respirable, il en

(1) Les Mis., III, III, 1, p. 483 e ss.
(2) Ibid., III, III, 2, p.485

vint peu à peu à ne songer à son père qu'avec honte et le coeur serré"(1).

Redescoberto depois de morto, graças à intervenção de Mabeuf, a imagem do Pai arrastará na sua esteira a valorização dessa outra figura paternal que é Napoleão. Como assinala André Brochu: "Le colonel Pontmercy n'est un sabreur et un brigand qu'aux yeux de M. Gillenormand et des royalistes. Une fois détrompé, Marius verra en lui un héros et un homme de Progrès"(2).

Será, por conseguinte, a figura paternal, soberana e quase mítica, que levará Marius a injectar na realidade que o envolve determinadas obsessões ou a sucessivamente valorizar e desvalorizar certos princípios, fortemente penetrados pelos caminhos da emoção, da lembrança e do choque que se reactivam na sua consciência. Figura geradora de desconcertos emotivos e ideológicos, a imagem do Pai faz, no entanto, progredir a lógica interna dos monólogos, revelando-nos, ao mesmo tempo, a "busca"(3) e a marcha do herói em direcção à identificação(4) apaixonada e total, só finalmente conseguida no capítulo L'Extrême bord.

---

(1) Ibid., p. 489.

(2) André Brochu, Amour/Crime/Révolution, Presses de l'université de Montréal, 1974, p. 230.

(3) Conceito proposto por A.J. Greimas e que se encontra intrinsecamente associado ao papel da personagem na intriga (Vide A.J. Greimas, Sémantique structurale, Paris, Larousse, 1966, p. 129).

(4) Identificação é aqui tomada como "processus psychologique par lequel le sujet assimile un aspect, une propriété, un attribut de l'autre et se transforme, totalement ou partiellement, sur le modèle de celui-ci" (J. Laplanche et J.B. Pontalis, Vocabulaire de la Psychanalyse, Paris, P.U.F., 1967, p. 187).

Mas se o traço comum que une os dois capítulos de Les Misérables assenta na atmosfera emocional com que Marius envolve a figura paternal, a problemática que aí se projecta parte de premissas algo diferentes.

Em Le Guet-apens, Marius vive na opressão entre a cena(1) trágica que se desenrola sob o seu olhar e as forças que emergem da sua vida afectiva seguindo os seus pensamentos uma circularidade antinómica. Alternadamente o herói projecta salvar a vítima das mãos dos bandidos ou, cedendo às súplicas veementes do mito paternal, que se levanta para interceder pelo homem que em Waterloo lhe salvou a vida é dilacerado pela dúvida e pelo remorso e é dirigindo-se até à fronteira da irrealidade e do sonho que Marius revela o desconcerto dos seus estados de espírito.

Le Guet-apens, depurado de considerações ideológico-políticas, traz sobretudo para o primeiro plano o "pacto" moral que liga o filho ao Pai, o qual colide frontalmente, no seu percurso amoroso, com essa outra figura ou valor que é a existência de Cosette na sua vida. De facto, a herança de Pontmercy a Marius - um bilhete recomendando-lhe o homem que lhe salvou a vida na batalha de Waterloo, Thénardier - gerará e orientará, em grande parte, a problemática vivida por Marius.

> "Pour retrouver Thénardier en effet, Marius eût donné un de ses bras, et, pour le tirer de la misère tout son sang. Revoir Thénardier, rendre un service quelconque à Thénardier, lui dire: Vous ne me

(1) A cena contrasta com o sumário. Ela cria momentaneamente a ilusão duma coincidência perfeita entre história e narração. Este método foi particularmente valorizado por Henry James e revela-se exemplarmente eficaz para representar, como sublinha G. Genette, "les temps forts de l'action" (G. Genette, Figures III, Paris, Seuil, 1972, p. 142).

> connaissez pas, eh bien, moi, je vous connais! Je suis là! disposez de moi! - C'était le plus doux et le plus magnifique rêve de Marius"(1).

Será este testamento espiritual, que o filho guarda religiosamente como um talismã, que tornará possível o seu envolvimento nos incidentes da "masure Gorbeau" e que agirá no seu espírito como seiva de contradições, dada também a sua colisão com o afecto que o liga à mulher amada(2). A personagem entra em crise ao encontrar súbita e finalmente o heroificado Thénardier, pois essa visão idealizada esvai-se em confronto com a réplica que tem diante de si. Thénardier surge-lhe com uma estranha face de criminoso e falso, despojado de qualquer humanidade, não coincidindo portanto com a imagem que lhe foi legada por seu pai:

> "Il le trouvait enfin, et comment! Ce sauveur de son père était un bandit! Cet homme, auquel lui Marius brûlait de se dévouer, était un monstre! Ce libérateur du colonel Pontmercy était en train de commetre un attentat dont Marius ne voyait pas encore bien distinctement la forme, mais qui ressemblait à un assassinat"(3).

---

(1) Les Mis., III, V, 3, pp. 540-541.

(2) Parece-nos reveladora a análise que faz André Brochu sobre esta matéria: "Dès que Marius échappe au rôle où voudrait l'enfermer son grand-père, il ne peut qu'accèder, d'un même mouvement, à l'identification au père et à l'amour" (André Brochu, op. cit., p. 220).

(3) Les Mis., III, VIII, 20, p. 627.

Este golpe de teatro[1] levará a que a progressão do enredo se faça a um ritmo dramático, entrelaçando-se, dentro e fora da consciência de Marius, até este encontrar uma solução que bloqueia a ambivalência.

Podemos afirmar, no entanto, que o gosto pela improvisação e pelos métodos romanescos policiais que este excerto revela é condição e trampolim necessário à aprendizagem de Marius. Gradualmente o herói vai penetrando nos segredos e nos problemas daqueles que o destino pôs no seu caminho e aos quais se sente ligado por laços afectivos e morais. As suas sucessivas crises e mutações psicológicas provêm, assim, antes de mais, da atenção absorvente que ele dispensa aos eventos trágicos, ao comportamento e às reacções dos seres que se movimentam na sua órbita, ou mesmo à palavra que é confissão ou revelação, e que encontra resposta adequada na sua psique.

Ao sabor de uma desilusão amorosa amargamente sentida, uma vez mais Marius em L'Extrême bord procurará angustiado uma saída para o seu drama pessoal.

Cedendo, num surto primeiro, á linguagem do coração, ei-lo:

" Fou de douleur, ne se sentant plus rien de fixe et de solide dans le cerveau, incapable de rien

(1) M.P.A. Touchard define "golpe de teatro" como sendo "un événement inattendu qui provoque un renversement de la situation" (citado por Samia Chattine, La dramaturgie classique en France (1816-1843), Paris, Nizet, 1971, p. 81).

accepter désormais du sort après ces deux mois passés dans les enivrements de la jeunesse et de l'amour, accablé à la fois par toutes les rêveries du désespoir, il n'avait qu'un désir, en finir bien vite. Il se mit à marcher rapidement"(1).

Porém, chegado às portas da barricada, refugiado no silêncio de uma noite onde se vêm quebrar os ecos de uma guerra civil, Marius tenta perceber os acontecimentos presentes à luz do perfil heróico e guerreiro de seu pai, e procura, através de uma identificação militante, participar com o grupo revolucionário nos destinos dos homens de amanhã:

"Marius n'avait plus qu'un pas à faire. Alors le malheureux jeune homme s'assit sur une borne, croisa les bras, et songea à son père"(2).

Numa controvérsia entre o legado de um passado que herdou do seu progenitor e o momento presente cheio de desilusões, vai avançando, ainda que trespassado de desespero, para a intervenção política e activa.

É, pois, neste contexto, mais do que em qualquer outra parte, que se reactiva a sua busca e identificação com o Pai e que renasce o seu inquestionável interesse pela faceta desse "Herói-soldado". Frustrado na sua aventura amorosa, Marius, temperamentalmente emotivo, sensível e

---

(1) Les Mis., IV, XIII, 1, p. 881.
(2) Ibid., IV, XIII, 3, p. 885.

sonhador(1), e como bom protótipo do herói romântico, é arrastado para a barricada, atraído pela morte e pela aventura fascinante do sofrimento e da evasão. Profundamente desgostosa da realidade circundante, a personagem, percorrida por uma vontade de superar as suas contradições internas, procura ansiosamente, na descida ao abismo da sua interioridade, provocar a lucidez e o sentido para empreender a luta ao lado dos seus companheiros, contribuir, em suma, para o advento de uma sociedade nova, mais justa, mais livre e mais esclarecida. De certa forma, é o monólogo que lhe vai permitir ser, não um agente desmotivado, mas um combatente coerente, agindo em conformidade com os seus credos e atitudes políticas. Assim, a meditação e a natureza tormentosa da sua reflexão sobre o clima revolucionário que o envolve e que ele próprio pode presenciar, é também uma tomada de consciencialização política que procura, na confrontação entre o passado e o presente, a seiva da sua renovação. Eis, pois, como diz Victor Brombert, "un père historiquement symbolique, tout d'abord éclipsé, puis récupéré, pour être enfin dépassé"(2).

---

(1) Comportamento que o narrador menciona como sendo um dos atributos que melhor o caracteriza: "Marius, jusque-là solitaire et inclinant au monologue et à l'aparté par habitude et par goût ..." (Ibid., III, IV, 3, p. 525). De facto, Marius, parece ser uma das personagens que mais sonha e monologa na obra romanesca de Victor Hugo.

(2) Victor Brombert, op. cit., p. 138.

1.2. - SOB O SIGNO DE JANO

Capítulo fortemente fraccionado, Le Guet-apens resulta da dinâmica movimentação entre a "cena" que a personagem observa e o eco que produz ou desencadeia no seu espírito. Assim, temos, por um lado, uma intriga desenhada e ritmada pela sucessão e encadeamento de situações dramáticas e, por outro lado, encaixados neste sistema, deparamos com fragmentos de solilóquio que, aqui e além, vão emergindo e remanescendo à superfície do texto. Bidimensional, a história sucede-se e elabora-se, por conseguinte entre dois planos que se revezam. Estamos sucessivamente entre o real e o subjectivo, dentro e fora da consciência de Marius. Gera-se, desta forma, um esquema narrativo de concatenação alternada, de sequências disparmente partilhadas entre uma actividade intuspectiva e a progressão romanesca da acção exterior.

Tal qual o deus Jano que os romanos representavam sob uma forma bifacial, olhando, cada figura, em sentido oposto, também Marius vive simultaneamente dividido entre a cena que se desenrola sob o

seu olhar e, em alternância com este processo, somos surpreendidos por uma visão interna que espelha a solidão e rebeldia de um *eu* que, ao confessar-se através de um solilóquio, vai conferir uma original vitalidade à transmissão narrativa. Marius é, assim, simultaneamente esse actor-espectador cujo ponto de vista comanda a narrativa, fornecendo-nos através das suas restrições, das suas ignorâncias e limitações, uma versão dos factos, e uma personagem em crise consigo própria, fazendo-nos ouvir as suas dúvidas e contradições, dando-nos a conhecer a forma do seu enredado mundo interior. Além de focalizar a tragédia que se prepara, o herói é instância de pensamento e de discurso mental.

Não usufruindo de uma liberdade psíquica ampla para intervir logo de início nos incidentes da "masure Gorbeau", Marius passará a viver partilhado entre dois mundos dissemelhantes, que se tocam, sem jamais se fundirem.

Contudo, as manifestações da sua dualidade interior são sobretudo o produto activado e provocado por um olhar que teima em voltar-se para o contexto social circundante. É conhecendo e descobrindo os outros, é da sua relação de sedução ou desprezo com o objecto ou os seres que observa que o herói parte à descoberta de si próprio. É na autonomia e força de um olhar que teima em voltar-se para o exterior que reside a força fecundante do solilóquio de Marius. A aventura interior, o desdobramento do *eu* é, por conseguinte, intrinsecamente dependente do olhar que Marius investe nos seres e nos objectos que o rodeiam. Note-se que sintomaticamente, ao longo da diegese, mas muito particularmente nos excertos que nos aproximam ou nos colocam face ao mistério e à aventura sórdida que a família Thénardier prepara, é confiado a Marius o papel de

focalizador e de investigador graças ao olhar que penetra no mundo alheio do crime.

Anne Ubersfeld sublinha precisamente esta faceta da personagem ao afirmar que "personne ne se livre au guet plus et mieux que Marius lui-même"(1).

Reiteradamente, portanto, o texto tende a instituir esta personagem no posto de testemunha espectacular do mundo que a rodeia. Le judas de la providence, título bem significativo e intencional de um capítulo que prepara Le Guet- apens, é o ponto de mira posto à disposição de Marius, permitindo-lhe entrar, através do olhar, no espaço miserável e reles da família Thénardier e assitir ao que aí se passa:

> "Tout à coup, il se leva, il venait de remarquer vers le haut près du plafond, un trou triangulaire résultant de trois lattes qui laissaient un vide entre elles. Le plâtras qu'avait dû boucher ce vide était absent, et en montant sur la commode on pouvait voir par cette ouverture dans le galetas de Jondrette (...). Ce trou faisait une espèce de judas. (...)
>
> Il escalada la commode, approcha sa prunelle de la crevasse et regarda"(2).

---

(1) Anne Ubersfeld, "Les Misérables, théâtre-roman", in Lire Les Misérables, Paris, J. Corti, 1985, p. 129.

Personagem "modelada" e contraditória é bem elucidativo que na economia diegética seja ela, após a morte de Javert, (o polícia que tinha por missão espiar os "outros"), que fique com a tarefa de surpreender e de espiar o passado de Jean Valjean.

Cremos, por outro lado, que existe uma inderrogável relação entre este sistema regulador de informação e o próprio ciclo de aprendizagem e de formação do herói.

(2) Les Mis., III, VIII, 6, p. 591.

Assim, não é por acaso que Marius se instala nada menos do que três vezes no seu posto de observação para olhar e ver a existência desses "outros" que até então o tinham deixado indiferente. Todas as peripécias ligadas à tentativa de assassinato de Jean Valjean são estrategicamente apresentadas através da leitura e da óptica que se estabelece na personagem. Marius existe, portanto, como observador que filtra toda a cena(1). É através do seu olhar dominante(2), dessa lente colocada entre o leitor e os acontecimentos da ficção que é garantida a verosimilhança dos acontecimentos. Recorrendo a expressões como, 'il regarda"(3), "l'oeil au guet"(4), "Marius leva les yeux et aperçut"(5), a personagem passa a disfrutar de uma certa autonomia relativamente ao narrador, pois é realçada a sua condição de espectador e de orientador da representação narrativa. À personagem cumpre "ver", no sentido literal da palavra, esses acontecimentos. Em vez de participar de modo activo no seu desenvolvimento, Marius é um espectador contemplativo, acompanhando de forma gradual o que se passa sob o ângulo da sua visão. Efectivamente, poucas vezes o conteúdo da cena excede aquilo que é visto pela personagem.

---

(1) Note-se que, apesar de Marius ser o observador ou o "centro de orientação" na terminologia de Lintvelt (Vide Essais de Typologie narrative. Le Point de vue, Paris, Corti, 1981, p. 68), a voz e o discurso que o leitor segue não provêm directamente da personagem. Ouvimos, isso sim, as vozes das personagens intervenientes na acção, como numa verdadeira cena teatral, ou então a força da informação de um narrador heterodiegético.

(2) Dominante, até no sentido literal, visto que o olhar da personagem desce *verticalmente* até ao micro-mundo que o rodeia. Posto em lugar de observação privilegiado e simbólico, Marius é bem o representante duma burguesia eternamente separada desses miseráveis que vivem no subsolo social e dos quais o livro pretende fazer um potencial energético de progresso. Entre esses dois mundos que se opõem e que se separam em absoluto pode por vezes, como aqui, existir "Une porosité, un système de communication" (Guy Rosa, "Réalisme et irréalisme dans Les Misérables", in Lire Les Misérables, ed. cit., p. 227).

(3) Les Mis., III, VIII, 17, p. 618.

(4) Ibid., III, VIII, 18, p. 622.

(5) Ibid., III, VIII, 19, p. 623.

A narrativa tende a respeitar a restrição visual ou mesmo auditiva e olfactiva do herói.

Esta norma de restrição do campo óptico do herói e da redução do "saber"(1) permanece quase constante e inalterável(2) ao longo da sintagmática textual e é responsável pelas hesitações de Marius, pelo clima de incompreensão e de dúvida que o acomete ao pretender determinar correctamente os contornos dos objectos ou ao tentar identificar com objectividade e certeza as personagens intervenientes na acção da "masure Gorbeau".

Reparemos que o protagonista tomará Thénardier por Jondrette e Jean Valjean por M. Leblanc até que a verdadeira identidade do primeiro lhe seja revelada por um grito de cólera e de ódio:

> "-Je ne m'appelle pas Fantou, je ne m'appelle pas Jondrette, je me nomme Thénardier! Je suis l'aubergiste de Montfermeil! entendez-vous bien? Thénardier!"(3).

---

(1) Repare-se que T. Todorov define precisamente as 3 modalidades de focalização ("aspects du récit") pelo grau do saber (Vide T. Todorov, "Les catégories du récit littéraire", in Communications, 8, Paris, Seuil, 1966, pp. 141-142).

(2) Existem, na verdade, algumas incursões fora da consciência da personagem. Pensemos, sobretudo, na vasta prolepse (III, VIII, 20, p. 640) que refere o desenvolvimento ulterior da história, ou seja, a prisão dos bandidos e a descoberta da moeda que permitiu a Jean Valjean libertar-se das amarras. Mas, como assinala G. Genette, as infracções momentâneas ao código da focalização não põem em causa a existência desse mesmo código (Vide G. Genette, Figures III, Paris, Seuil, 1972, p. 211). Pierre Vitoux considera que as prolepses "relèvent de l'organisation temporelle du récit (à voir plus tard)" e que elas não podem, por isso, ser consideradas como uma manifestação de "omnisciência" (Pierre Vitoux, "Le récit dans Les Ambassadors" in Poétique,24, 1976, p. 465).

(3) Les Mis., III, VIII, 20, p. 627.

Mas o certo é que a misteriosa identidade dessa alma heróica que dá pelo nome de M. Leblanc continuará por descobrir, guardando teimosamente o seu segredo:

> "L'observation si fondée de Thénardier obscurcissait encore pour Marius les épaisseurs mystérieuses sous lesquelles se dérobait cette figure grave et étrange à laquelle Cour feyrac avait jeté le sobriquet de monsieur Leblanc"(1).

Noutros momentos, a sua função de focalizador transparece através da forma engenhosa e concisa do retrato físico do olhar quase alheio com que Marius fotografa os intervenientes que acabam de entrar no seu campo de visão, abstendo-se de lhe conferir qualquer profundidade psicológica. Repare-se como os bandidos disfarçados sob máscaras negras, podem manter o seu perfil enigmático até ao final do trecho ou revelar-se, acidentalmente, ao nosso herói. O segundo homem que entra em cena:

> "qui était une espèce de colosse, portait, par le milieu du manche et la cognée en bas, un merlin à assomer les boeufs"(2).

---

(1) Ibid., p. 634.
(2) Ibid., p.620.

continuará sendo, durante toda a narração, "l'homme au merlin"(1). A sua identidade só será desvendada aquando da intervenção de Javert(2).

Mas bastará uma súbita mudança nas condições de luminosidade para que Marius possa desmascarar um desses homens:

> "Un des "fumistes" dont la chandelle éclairait le visage barbouillé et dans lequel Marius, malgré ce barbouillage, reconnut Panchaud, dit Printanier, dit Bigrenaille, levait au dessus de la tête de M. Leblanc une espèce d'assomoir"(3).

Ao lado deste original e dinâmico ponto de vista, outros elementos há que evidenciam a personagem enquanto fonte de conhecimentos. Estão neste caso as expressões dubitativas e a relutância do narrador em dar-nos informações que possam eventualmente exceder ou ultrapassar o que vê e sabe o protagonista:

> "Il *paraît* que c'était l'arrivée de ces hommes que Jondrette attendait"(4).

---

(1) Ibid., p.631 e 637.

(2) Veja-se a seguinte frase:

"Puis, se tournant ves les trois masques, il dit à l'homme au merlin: Bonjour Gueulemer" (Ibid., III, VIII, 22, p.645).

(3) Ibid., III, VIII, 20, p.632.

(4) Ibid., p.626. O itálico é nosso.

"Ce vieillard, si ferme et si brave devant un tel danger, *semblait* être de ces natures ..."(1).

A narração parece, assim, respeitar globalmente as restrições da personagem, as suas ignorâncias momentâneas e acompanhá-la nas suas descobertas progressivas, nos seus matizes e gradações, proibindo informações prematuras ou indiscretas, deixando planar a indefinição acerca dos factos e das situações romanescas, deixando ao herói, como diz Georges Blin, "une certaine provision d'avenir vierge"(2).

Observando a cena "de fora", forma adequada às exigências do realismo subjectivo, Marius só poderá ter uma visão limitada e falível dos acontecimentos, não possuindo, portanto, qualquer informação sobre os pensamentos e sentimentos dos intervenientes, a não ser que estes os exteriorizem graças ao diálogo.

Esta vontade de organizar a história em função da visão ou do saber que possui a personagem inserida na diegese passa inevitavelmente pela reactivação de outras faculdades que lhe são inerentes e que se avivam em contacto com os incidentes que presenceia. Ver, ouvir e até cheirar confirmam, frequentemente, o protagonista no seu posto de comando e acentuam deliberadamente a sua actividade no seio da diegese:

---

(1) Ibid.. O itálico é nosso.

(2) Georges Blin, Stendhal et les problèmes du roman, Paris, J. Corti, 1954, p. 186.

"Une minute ne s'était pas écoulée qu'on entendit le claquement d'un fouet qui décrut et s'éteignit rapidement"(1).

"On entendit le frémissement de la chair brûlée, l'odeur propre aux chambres de torture se répandit dans le taudis, Marius chancela éperdu d'horreur"(2).

Desta forma, todos os sentidos de Marius despertam em contacto com a aventura. Numa adequada associação e união, estas constantes referências pretendem, efectivamente, dar autoridade ao sujeito e garanti-lo como fonte e medida de saber.

Mas o paradigma da intimidade pressupõe simultaneamente a capacidade de intervenção do objecto ou da realidade percebida sobre o espaço mental do protagonista. Assim, a utilização e o respeito pelo seu ponto de vista é sobretudo bem conseguido na apresentação que é feita do quadro de Waterloo e que Thénardier pretende vender a Jean Valjean.

Sentimos que o olhar de Marius começa por tropeçar no objecto até transformá-lo, posteriormente, numa visão alucinante, fruto da conjugação duma imagem real com a imaginação culpável.

A visão do quadro depende, num primeiro tempo, de um enquadramento variável, de condições de visibilidade e até do próprio poder de movimentação das personagens em cena. De facto, o primeiro

---

(1) Les Mis., III, VIII, 20, p.637.
(2) Ibid., p.640.

contacto de Marius com o objecto focalizado é distante e sem curiosidade: objecto entre os objectos:

> "Cela avait l'air d'un tableau retourné, d'un châssis probablement barbouillé de l'autre côté, de quelque trumeau détaché d'une muraille et oublié là en attendant qu'on le raccroche"(1).

Seguidamente o quadro surge-lhe em condições também dificilmente compatíveis com a sua incómoda situação:

> "C'était quelque chose en effet qui ressemblait à un tableau et que la chandelle éclairait à peu près. Marius n'en pouvait rien distinguer, Jondrette était placé entre le tableau et lui, seulement il entrevoyait un barbouillage grossier, et une espèce de personnage principal enluminé avec la crudité criarde des toiles foraines et des peintures de paravent"(2).

Tudo isto foi o que Marius teve oportunidade de observar, dado que o seu campo de visão ficou parcialmente obstruído. Vemos pois que continuando o foco narrativo parado e delimitado pelo artifício da sua localização , através de uma subtil e sábia técnica de mudança de planos, o que vai sofrer alteração são os próprios agentes da acção, em contínuo

---

(1) Ibid., III, VIII, 6, p.591.
(2) Ibid., III, VIII, 19, p.624.

deslocamento na "masure Gorbeau", oferecendo, então, à atenção vigilante de Marius as possibilidades de desmontar o perfil do objecto e de o reavaliar.

E pela terceira vez a tela vai atravessar o espaço visual de Marius, pois, o agente colocado entre o focalizador e o objecto focalizado, muda de centro. Assim, como Thénardier:

> "avait cessé d'intercepter le rayon visuel de Marius, Marius maintenant pouvait considérer cette chose, et dans ce badigeonnage il reconnaissait réellement une bataille, un fond de fumée et un homme qui en portait un autre. C'était le groupe de Thénardier et de Pontmercy, le sergent sauveur, le colonel sauvé"(1).

Só que esse olhar, agora já não alheio ou marginal depois da confissão de Thénardier sobre a verdadeira realidade e modelo da tela, passou a interiorizar o objecto. Este é, então, admirado não como composição plástica e sob um ângulo objectivo, mas, fruto de uma visão confusa e de uma vivência subjectiva perturbada, sofre uma transfiguração desrealizante. Circundada pelo halo emocional, pelas vicissitudes e pelo repositório de recordações amargas do sujeito, a imagem da cena representada é sobretudo a vigorosa projecção do psiquismo de Marius. Formas e figuras animam-se de contornos fantásticos sob a força de um estado de alma perturbado:

---

(1) Ibid., III, VIII, 20, p.631.

"Marius était comme ivre, ce tableau faisait en quelque sorte son père vivant, ce n'était plus l'enseigne du cabaret de Montfermeil, c'était une résurrection, une tombe s'y entr'ouvrait, un fantôme s'y dressait. Marius entendait son coeur tinter à ses tempes, il avait le canon de Waterloo dans les oreilles, son père sanglant vaguement peint sur ce panneau sinistre l'effarait, et il lui semblait que cette silhouette informe le regardait fixement"(1).

Aproximando-se do objecto com a retina impregnada de afectividade, este é trabalhado do interior e desdobra-se num fruto deformado e irreal. A figura do Pai, presente na ausência, continua a canalizar e a surpreender as reacções vivas de Marius.

A tela adquire dimensões simbólicas ao chocar com a experiência mais profunda e obscura do psiquismo da personagem. No seu espaço pictural vêm imbricar-se os secretos e latentes impulsos míticos de Marius.

Não é, por conseguinte, a distância do herói em relação ao objecto que enfraquece ou desvanece os seus contornos reais ou que pode

---

(1) Ibid.

Repare-se que nesta ilusão óptica a figura do Pai adquire um perfil ameaçador e culpabilizador. Lembremos, em conformidade com as análises de Charles Baudouin, a importância do olhar enquanto símbolo da culpabilidade. Os exemplos são particularmente abundantes na obra de Victor Hugo. Pensemos em especial no poema La Conscience (La Légende des Siècles), todo ele construído à volta da fixidez de um olhar que persegue Caim até na própria sepultura. Igualmente outras composições líricas como Le Parricide, ou Les joies du soir, da colectânea Les Contemplations, reafirmam a omnipresença do olhar que persegue o culpado.

criar um efeito de distorção. Antes de mais, essa deformação provém da ambivalência e da relação afectiva do sujeito com o objecto focalizado.

Reflector dos acontecimentos, Marius fica, assim, no capítulo Le Guet- apens, sistematicamente à mercê dos acontecimentos, passando a ser fortemente condicionado pelo que vê ou ouve. Transitamos, por isso, frequentemente, de um registo quase distante e neutro para o complexo desenrolar de uma mente em crise.

Mas para além deste "objecto-símbolo" que atravessa o espaço visual de Marius, outros factores há que actuam como molas impulsionadoras do conflito e levam a contrapor ao ritmo e convenções próprias da "cena" o mundo enredado da meditação dramática. Está neste caso o papel importante desempenhado pelo diálogo.

Comunicando informações que tocam afectivamente Marius, é muitas vezes ele quem cria focos de tensão no seio da diegese, aparecendo, então, como o verdadeiro accionador da crise interior do protagonista. É o diálogo que prepara psicologicamente o terreno, suscitando interesse e angústia na personagem. É também ele, por conseguinte, que incita à mudança de planos e que faz com que a acção avance compartimentada, progredindo por "fhashes" ao ritmo de um *eu* fugazmente exacerbado. Refira-se, por exemplo, as implicações de ordem subjectiva desencadeadas aquando da revelação da verdadeira identidade de "Jondrette", aliás Thénardier, o que vai permitir que o filho reconheça nessa criatura monstruosa o salvador do seu pai:

"J'étais à Waterloo, moi! et j'ai sauvé dans la bataille un général appelé le comte de je ne sais quoi! Il m'a dit son nom; mais sa chienne de voix était si faible que je ne l'ai pas entendu"(1).

Tipo de diálogo de informação, fértil em revelações, é normalmente através dele que se realiza a articulação entre os dois níveis narrativos. Ateador do conflito, é igualmente ele que converte Marius numa pura consciência de questionamento, num sujeito fragmentado, vítima directa desse mundo que observa e, na maioria do tempo, escuta. A afirmação que Jean Fabre faz sobre a arte do diálogo em La Princesse de Clèves poderia aplicar-se sem graves distorções a este fragmento hugoliano: "La parole est ici le contraire d'un repos ou d'une évasion. L'auteur ne la donne à ses personnages qu'à des fins impitoyables. Pas un mot qui ne porte et qui ne blesse dans les propos qui semblent les plus futiles"(2).

Mas a alternância da cena vista ou ouvida e o solilóquio ou os segmentos do texto consagrados à vida íntima de Marius, cria problemas de articulação e de junção. Em virtude do desdobramento ou circulação da diegese em dois planos distintos, o conflito avança fraccionado, e a sua inserção na estrutura englobante nem sempre se processa com franco sucesso ou sem distorções.

Geralmente as sequências apontando para a vida oculta da consciência coincidem com uma pausa ou uma paragem na progressão textual da diegese principal. A acção romanesca suspende-se e as

---

(1) Les Mis., III, VIII, 20, p.630.

(2) Jean Fabre, L'art de l'analyse dans La Princesse de Clèves, Publications de la Faculté des Lettres de l'Univ. de Strasbourg, Paris, 1970, p. 39.

personagens imobilizam-se no espaço e no tempo, aguardando o sinal de uma nova entrada em cena(1). É enquanto Thénardier passeia:

> "de long en large devant la table avec une sorte d'égarement et de triomphe frénétique"(2).

ou enquanto procura retomar o fôlego depois da investida contra "M. Leblanc"(3), ou ainda durante o espaço de tempo que separa a acção de pegar na faca até se dirigir para o prisioneiro(4) que Marius aproveita para fazer o ponto da situação acerca dos seus verdadeiros sentimentos, numa espécie de compensação pessoal pela impossibilidade de comunicar com os "outros" entrando com eles num diálogo vivo e efectivo. A meditação da personagem pode eclodir a partir do momento em que os acontecimentos parecem suspender-se(5), aguardando os intervenientes o desenlace das micro-etapas da acção(6):

> "On n'entendait d'autre bruit que la respiration paisible du vieillard ivre qui dormait.

---

(1) Mecanismo a que G. Genette chamou "arbitraire du récit", ou seja: "cette liberté vertigineuse qu'a le récit, d'abord, d'adopter à chaque pas telle ou telle orientation" (G. Genette, Figures II, Paris, Seuil, 1969, p. 92).

(2) Les Mis., III, VIII, 20, p.628.

(3) Ibid., p.631.

(4) Ibid., p.641.

(5) Para empregar os termos de Philippe Hamon diríamos que a acção se "põe em conserva" (Veja-se, Categorias da narrativa (sob a direcção de Maria Alzira Seixo), Lisboa, Arcádia, 1976, p. 81).

(6) Repare-se que, por sua vez, o solilóquio possui uma função dilatória, retardando na sintagmática textual a ocorrência de determinados eventos.

Marius attendait, dans une anxiété que tout accroissait. L'énigme était plus inpénétrable que jamais"(1).

Como se vê, é perante movimentos ritualmente repetidos(2) ou dotados de uma cadência durativa, pobres, em suma, de conteúdo romanesco e correspondendo, portanto, a uma pausa ou a uma etapa irrelevante na economia dos eventos(3), que se processa a entrada na consciência de Marius.

O vazio de acções, a falha de peripécias e o carácter redundante de certos factos rotineiros e insignificantes constituem, desta forma, sérios trampolins, dada a sua eventual elasticidade, para podermos entrar na mente da personagem. Mas se, por um lado, estes elos de articulação parecem eliminar qualquer possibilidade de confusão e de sobreposição entre os dois planos da diegese, também ao procurar utilizar as pausas ou lacunas na ocorrência dos factos não deixamos de sentir o artifício e a "ginástica" da composição. Repare-se que é geralmente através duma fórmula abrupta do tipo "Quand Thénardier eut repris haleine"(4) que normalmente se introduz ou se conclui a sessão do monólogo ou da análise psicológica.

---

(1) Les Mis., III, VIII, 20, p.637.

(2) Característica que poderíamos considerar em pé de igualdade com a definição que G. Genette propôs para o discurso iterativo e que consiste em "raconter une seule fois (ou plutôt: en une seule fois) ce qui s'est passé n fois (G. Genette, Figures III, ed. cit., p. 147).

(3) A sua funcionalidade é, portanto, mínima ou, em todo o caso, secundária. R. Barthes deu-lhe o nome de "catálises" (Veja-se R. Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", in Communications, 8, Paris, Seuil, 1966, pp. 9 a 11).

(4) Les Mis., III, VIII, 20, p. 631.

Nascendo do acontecimento exterior, o conflito interior apresenta-se, todavia, como uma espécie de narrativa segunda que se vem enxertar na diegese primária, interrompendo a progressão ou sequência das acções. O acesso à consciência de Marius figura, deste modo, como um elemento parasita e secundário em relação à temporalidade primeira. Paradigma resumido a breves trechos na trama narrativa, o próprio volume espacial confirma a sua sujeição. Intervindo de longe em longe, as reflexões de Marius constituem não um ponto de partida ou um trampolim susceptível de relançar os acontecimentos diegéticos. Bem pelo contrário, elas apresentam-se como áridas paragens, dado que não interferem ou perturbam o fluir da história, antes, passam a ser modeladas por ela.

Contudo, o monólogo é para o herói um instrumento de elucidação, um território a explorar nos momentos de crise. Ele inscreve-se no esforço titânico que faz a personagem para compreender o que vê, o que ouve e o que sente, procurando triunfar perante a força do destino. O dilema nasce sistematicamente de uma exigência de conhecimento e de verdade por parte do *eu*, de uma vontade de vencer as contradições que se geram dentro e fora de si. Não obstante, a acção que possibilitaria a evasão do círculo conflitual esvai-se na indecisão que se arrasta e que perdura até ao final.

Assim, em Le Guet-apens Marius é fundamentalmente uma consciência fragmentada, aparecendo e desaparecendo do écran, fazendo emergir por breves parcelas de tempo o seu *eu* secreto e ansioso. Isto não significa, como é óbvio, que estejamos perante um dilema banal e inexpressivo. Bem pelo contrário, este tipo de estrutura parcelada, ao

entrelaçar-se dentro e fora da consciência da personagem, livra-nos da monotonia narrativa e inaugura uma técnica original na obra hugoliana.

1.3. - A OUTRA FACE DO DRAMA

Apesar de se tornar ainda notória em Le Guet-apens a presença de uma voz narrativa exterior à diegese, que vai ajudando a definir através da sua omnisciência a batalha que se trava no íntimo da sua criatura, importa que realcemos simultaneamente a vigência pontual mas significativa de um discurso que parece adaptar-se e adequar-se ao estatuto, genuidade do temperamento e personalidade de Marius. Muito embora estes breves segmentos surjam como um mosaico variegado de cores e tonalidades no que se refere ao modo narrativo, ressoa, entretanto, com uma certa intensidade o discurso transposto na sua vertente de indirecto livre. Todavia, tal facto não nos parece obra do acaso. Efectivamente, podemos constatar que esta forma se situa em momentos proeminentes e dramáticos da acção romanesca. É, assim, que ele se destaca aquando do reconhecimento casual e violento da identidade de "Jondrette- Thénardier", por parte de Marius, no seguimento da confusão e desvaire em que é deixado sobre a possibilidade da vítima ser a sua amada e, por último, sob a

violência das forças em presença, o herói prevê um desfecho trágico para Cosette(1).

É através desta técnica, ora mais dirigida ao raciocínio e à inteligência, princípios utilitários de pesquisa, ora ao sentimento, e usando então os ingredientes habituais do código emocional, em que se albergam gamas contrastantes e pungentes, que são revelados os momentos de pânico vividos pela personagem.

Notemos o esforço dispendido por Marius para ir ao encontro da verdade, numa atitude suspeitosa, é certo, mas mesmo assim de quase serena ponderação:

> "Qu'était-ce que cette "petite" que Thénardier avait aussi nommée l'Alouette? était-ce son "Ursule"? (...) D'un autre côté, les deux lettres U.F. étaient expliquées, c'était Urbain Fabre, et Ursule ne s'appelait plus Ursule. C'est là ce que Marius voyait le plus clairement"(2).

Mas sob a ameaça de soluções radicais ou da monstruosidade da morte que pesa sobre Cosette o discurso íntimo de Marius veste-se de impetuosidade e treme de horror e de emoção:

> "Des images épouvantables passèrent devant la pensée de Marius. Quoi! Cette jeune fille qu'on

---

(1) Veja-se Les Mis., III, VIII, 20, pp. 627, 637 e 638.
(2) Ibid., p. 637.

enlevait, on n'allait pas la ramener? un de ces monstres allait l'emporter dans l'ombre? où? ... Et si c'était elle! Et il était clair que c'était elle. (...) Que faire? Tirer le coup de pistolet? mettre aux mains de la justice tous ces misérables?"(1).

Assentando no princípio da responsabilidade do protagonista, pautando-se pela natureza da sua focalização e subjectivismo, o texto procurará autentificar, sob a chancela do verosímil, o solilóquio de Marius, ao deixar-se contaminar pelo registo emotivo, radicalismo de opiniões e juízos ou pelas perturbações, ilogismo e deformações de um espírito em crise.

É, assim, que em simultâneo com um franco pendor para a exclamação e para a interrogação retórica(2), impulsionadas pela visão subjectiva de Marius, não podemos deixar igualmente de salientar certos elementos controlados subjectivamente pela mente da personagem e pela sua capacidade de viver os acontecimentos diegéticos. Todos os materiais ou ingredientes formais ligados ao surto energético dos desacordos de um espírito farão a sua aparição como que acusando o protagonista no seu papel de impulsionador da linha melódica e afectiva da frase. Através de um sistema de unidades curtas e sincopadas, centros emocionais por

(1) Ibid., p. 638.

(2) Este tipo de interrogação "consiste à prendre le tour interrogatif, non pour marquer un doute et provoquer une réponse, mais pour indiquer au contraire, la plus grande persuasion et défier ceux à qui l'on parle de pouvoir nier ou même répondre" (Pierre Fontanier, Les Figures du discours, Paris, Flammarion, 1968, p. 368).

excelência[1], é-nos sugerido um pensamento em constante devir que flutua, não perdendo, no entanto, nunca os elos com a "ideia-obsessão:

> "quoi! condamner la victime et épargner l'assassin! est-ce qu'on pouvait être tenu à quelque reconnaissance envers un pareil misérable? (...) Précipiter l'un ou laisser tomber l'autre! remords des deux côtés"[2].

Antíteses, repetições, hipérboles, metáforas, ironia, todo o elenco de recursos expressivos habituais, entrelaçam-se, fluem e depositam-se na tessitura do discurso, parecendo revelar-nos a ordem puramente afectiva e a veleidade de um espírito, tentando dar-nos a conhecer o entrechoque das ideias e a inadaptação do sujeito ao inesperado da situação:

> "La vie de son père sauvée dans une grêle de mitraille sur le champ heroïque de Waterloo, il allait enfin la payer à cet homme et la payer de l'échafaud!"[3].

Ansiedade, insegurança e incerteza conferem uma variação cadencial à frase e levam-nos a reconhecer a presença activa de Marius

---

(1) Henri Meschonnic dirá da frase breve hugoliana (já de grande eficácia em Claude Gueux e Le Dernier Jour d'un Condamné), que: "L'intensité de l'émotion, la brièveté du texte se reproduisent dans la phrase brève" (H. Meschonnic, "Vers le roman poème: Les romans de Hugo avant Les Misérables", in O.C., édition du Club Français du Livre, tome III, p. IX).

(2) Les Mis., III, VIII, 20, p. 628.

(3) Ibid., p. 627.

imprimindo no enunciado o seu espírito atormentado e o seu perfil dialéctico.

As contradições e incoerências conceptuais a propósito de Thénardier conduzem-no a conferir-lhe epítetos em perfeito antagonismo, ("ce sauveur de son père était un bandit"; "cet homme ... était un monstre"), os quais manifestam a impossibilidade de determinar e definir com rigor e propriedade o modelo de indivíduo que a realidade lhe apresenta.

Porém, numa função nuclear, é a revivificação obsessiva da figura paternal que ecoa no enunciado e conduz Marius a resvalar para o fantasma da culpabilidade. Uma pessoalíssima maneira de sentir e de viver pela imaginação satisfaz-se em micro-psico-dramas de índole dramática e subjectiva:

> "Son père lui disait: Secours Thénardier! et il répondait à cette voix adorée et sainte en écrasant Thénardier! donner pour spectacle à son père dans son tombeau l'homme qui l'avait arraché à la mort au péril de sa vie, exécuté place St. Jacques par le fait de son fils, de ce Marius à qui il avait légué cet homme!"(1).

É assim que, partindo do manejo e conversão do monólogo interior de Marius em indirecto livre, prossegue por mais dois breves trechos a filtragem de uma consciência em crise com ela própria.

---

(1) Ibid., p. 627.

Porém, e embora não passe de simples figurante ou comparsa no conhecimento do pensamento de Marius, o discurso referido ou directo fará também a sua aparição, com engenho e novidade. Apesar da sua singeleza neste contexto de gravação de teor semi-directo, esta ascensão de Marius ao duplo estatuto de personagem que "pensa" e que enuncia o que lhe vai na alma, não pode deixar de nos interessar. Como se sabe, o discurso directo é esse ingrediente formal que tenta pôr o leitor em contacto mais estreito com a personagem, fazendo-o mergulhar na ilusão de um solilóquio.

Surgindo inesperadamente e por duas vezes(1) na configuração deste drama interior, essa "voz" que ouvimos vem quebrar, no seio de um código a que já nos tínhamos habituado, uma certa variação melódica.

Ele é normalmente comandado, na obra hugoliana, por uma motivação profunda. Aqui a sua inserção procede da decisão de Marius de salvar ora "M. Leblanc" ora "l'Alouette":

> "- Dans tous les cas, disait-il, si l'Alouette, c'est elle, je le verrai bien, car la Thénardier va l'amener ici. Alors tout sera dit, je donnerai ma vie et mon sang s'il le faut, mais je la délivrerai! Rien ne m'arrêtera"(2).

A decisão chega-lhe como uma irrupção violenta e espontânea da consciência (daí um "pensa-t-il") ou decorre de uma secreta

---

(1) Ver respectivamente pp. 637 e 638.
(2) Ibid., p. 638.

ânsia repetidamente emitida em surdina, (eis, então, um "disait-il"). Fruto do dramatismo e urgência da cena presenciada ou do amadurecimento progressivo do projecto, os próprios verbos ou "indicateurs d'aiguillage"(1), traduzem, como se pode ver, o trâmite da ideia antes que ela chegue à superfície do discurso.

"Discours théâtralisé"(2), actuando como um "aparté" teatral, o seu tempo canónico é o presente, marco destinado a garantir "l'événement comme contemporain de l'instance du discours qui le mentionne"(3). Discurso mimético por excelência, P. Van den Heuvel dirá que através do "discours rapporté, dialogue ou monologue, la parole du personnage acquiert une autonomie que réduit automatiquement celle du narrateur premier. Celui-ci, en reproduisant cette parole, se retire (...), discours nettement différencié de l'autre par son "mode" ..., "sa voix", sa focalisation, son style - au sens large - et sa typographie. Il devient discours dans le discours"(4) .

---

(1) François Jost esclarece que esses elementos ou "indicateurs d'aiguillage" podem ser de dois tipos: lexicais "("du type pensa-t-il", "dit-il", etc.) ou typographiques (tels que tirets ou guillemets) ou autres" (F. Jost, "Le Je à la recherche de son identité", in Poétique, 24, 1976, p. 481).

(2) Embora esta fórmula se encontre vinculada ao trabalho realizado por Anne Ubersfeld sobre Les Châtiments, (Vide A. Ubersfeld, Paroles de Hugo, Paris, éd. Sociales, 1985, p. 54) pensamos poder aplicá-la ao âmbito que nos ocupa. Não é o narrador que inclusivamente se refere à cena que Marius presencia como a um espectáculo? "Marius ne put résister à ce spectacle" (Les Mis., III, VIII, 20, p. 632). Num outro artigo a mesma autora reconhece que "Le théâtre est partout présent dans Les Misérables, et cela ne peut nous étonner, si nous nous souvenons que Les Misères sont conçues presque immédiatement après ... l'échec des Burgraves" (A. Ubersfeld, "Les Misérables, théâtre--roman", in Lire Les Misérables, Paris, J. Corti, 1985, p. 119).

(3) Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, II, Paris, éd. Gallimard, 1974, p. 262.

(4) Pierre Van den Heuvel, "Le discours rapporté", in Neophilologues, sixty second volume, 1, Amsterdam, 1978, p. 24.

Reservado às circunstâncias excepcionais, o discurso directo não consegue, entretanto, a fluidez do monólogo que conhecemos na chamada "corrente de consciência". Apresentando-se como um discurso organizado, lógico e racional, a sua estrutura aproxima-o mais da linguagem viva e oral própria do diálogo do que da expressão despedaçada, inacabada e plurifacetada que desabrocha num monólogo.

Por outro lado, como vimos, só de um modo precário e fugaz, Marius é levado a exprimir através do monólogo em discurso directo aquilo que Michel Butor chamou de "réalité toute chaude, le vif absolu"(1).

A autonomia de Marius é, portanto, mais significativa a nível da focalização do que a nível da enunciação. É essa prerrogativa que lhe dá um certo realce, pois no processo de comunicação do seu conflito quase nunca o sujeito atingido pela tragédia é ouvido. Não podendo, desta forma, ser directamente responsabilizado pela enunciação, Marius fica condenado a passar por uma voz intermediária que o manifesta.

Contudo esta é uma situação que irá ganhar maior solidez e pertinência no capítulo L'Extrême bord.

---

(1) Michel Butor, Essais sur le roman, Paris, Gallimard, 1964, p. 78.

1.4. - O ARTIFÍCIO E A ESTILIZAÇÃO NO INDIRECTO

Embora temporalmente distante na diegese, L'Extrême bord dá vida e continuidade ao modelo de estruturação aqui consignado, ou seja, à existência bem palpável de Marius "personagem-guia", comprometido entre as limitações de um olhar que tropeça no cenário fantástico e desfigurado da barricada e a sua própria memória, saber e imaginação em constante tensão e transformação.

Apesar de uma introdução panorâmica que deve ser imputável ao narrador, Marius é gradualmente valorizado enquanto sujeito da percepção. Chegado ao local para que é impelido pelo doador da narrativa, o seu olhar passa por uma série de prudentes indagações e "prospecções" até assimilar o cenário no seu conjunto:

"Au coin de la dernière maison, à sa gauche, il avança la tête, et regarda dans le tronçon Mondétour.

> Un peu au delà de l'angle noir de la ruelle et de la rue de la Chanvrerie qui jetait une large nappe d'ombre où il était lui-même enseveli, il aperçut quelque lueur sur les pavés, un peu du cabaret, et, derrière un lampion clignotant dans une espèce de muraille informe, et des hommes accroupis ayant des fusils sur leurs genoux. Tout cela était à dix toises de lui. C'était l'intérieur de la barricade"(1).

Através da sua objectiva surge um campo focal de dimensões progressivamente alargadas(2), mas profundamente disciplinadas e alinhadas delicadamente traduzidas graças à subtileza dos verbos que evocam ordem e lógica na actuação. De "entrevoyait" a "aperçut", passando pela fase intermediária de "regarder", é todo o processo de alargamento do écran de Marius que ganha forma e se vai organizando até, sintomaticamente, se petrificar num "c'était l'intérieur de la barricade", frase que suspende a descoberta do herói e delimita os seus horizontes. É particularmente elucidativo que, logo após a expansão e a inscrição do conflito de Marius na narrativa, este volte a ser o focalizador que dirige toda

---

(1) Les Mis., IV, XIII, 3, p. 885.

(2) Aliás bem visível nas expressões que conotam uma certa indefinição quantitativa como "quelque lueur", "un peu", etc. Esta *retórica do indefinido* , como lhe chama M. Collot, "plonge les objets dans une sorte de flou comparable à celui qui baigne les formes d'un intérieur baroque où "le contour n'est indiqué que fugitivement (...) ou bien fait totalement défaut" (M. Collot, "L'esthétique du baroque", in L'Homme qui Rit ou la parole-monstre de Victor Hugo, Paris, SEDES, 1985, p. 119).

a sua atenção para a realidade que o circunda, terreno e fonte de informação e formação(1):

> "Tout en songeant ainsi, accablé, mais résolu, hésitant pourtant, et, en somme, frémissant devant ce qu'il allait faire, son regard errait dans l'intérieur de la barricade. Les insurgés y causaient à demi-voix (...). Au-dessus d'eux, à une lucarne d'un troisième étage, Marius distinguait une espèce de spectacteur ou de témoin qui lui semblait singulièrement attentif"(2).

Existe, entretanto, uma diferença substancial entre L'Extrême bord e Le Guet-apens, e que provém essencialmente da escassez de projecção e de revitalização que a cena observada e escutada possui sobre a psique da personagem e sobre o desenrolar do processo monológico. Neste caso, não existe manipulação directa do acontecimento exterior sobre a mente da personagem. O obstáculo é essencialmente de ordem psicológica e moral. Os golpes de teatro e as peripécias resultam essencialmente da sua inadaptação interior ao conceito de guerrilha e por isso não se estabelece um vaivém entre a cena vista e o conflito que lhe vai na alma. O processo monológico desenvolver-se-á, em L'Extrême bord, sem estímulos representativos e exteriores, apenas incentivado pela imaginação, pela razão e pela afectividade de Marius.

---

(1) Existe, apesar de tudo, um certo desfazamento entre a informação da personagem e aquela que é dada ao leitor. A voz narrativa acrescentará à visão da personagem, alguns contornos que este, dada a sua posição focal, não poderia ver, como, por exemplo: "Les maisons qui bordaient la ruelle à droite lui cachaient le reste du cabaret, la grande barricade et le drapeau" (Les Mis., IV, XIII, 3, p. 885).

(2) Ibid., p. 889.

Não perturbado por interferências externas, o demónio tentador do conflito interno apodera-se do espírito do protagonista e tende a aprisioná-lo por completo. Não dilacerado pelo que lhe é dado presenciar mas entes pela análise da sua própria identidade psicológica, toda a atenção de Marius é galvanizada para o seu espaço psíquico e para o dilema que tem de enfrentar.

Por entre vários esquemas de reprodução do pensamento e do discurso da personagem, desempenha função dominante o discurso indirecto. É substancialmente (embora as derrogações sejam férteis) dentro dos cânones e das linhas seguras desta técnica que se procura dar a conhecer o diálogo enérgico da alma consigo própria e, sobretudo, o avolumar das dúvidas que desabrocham no espírito de Marius.

O traço mais marcante do discurso indirecto neste trecho prende-se com o esquema e a forma arquitectónica da frase subordinada, usada em excesso, mas de uma clara simplicidade esquemática apesar da sua grande amplitude. Articulando-se a um eixo ou cláusula introdutória ("il se dit que") as frases subordinadas crescem em cadeia, prolongam-se em unidades quebradas e destacadas, multiplicam-se em massas de maior ou menor dimensão. O padrão sintáctico parece, apesar da sua artificialidade, querer relacionar-se com um significado e construir-se com base na própria exigência íntima da personagem. Assistimos, então, à necessidade que sente Marius de organizar com lógica e justeza o seu mundo de fantasia, provando para si próprio a firmeza das suas opiniões.

"Il se dit qu'elle avait bien fait, cette vaillante et chaste épée, de lui échapper et de s'en aller irritée dans les ténèbres; que si elle s'était enfuie ainsi, c'est qu'elle était intelligente et qu'elle prévoyait l'avenir; c'est qu'elle pressentait l'émeute, la guerre des ruisseaux, la guerre des pavés, les fusillades par les soupiraux des caves, (...); c'est que, venant de Marengo e de Friedland, elle ne voulait pas aller rue de la Chanvrerie, c'est qu'après ce qu'elle avait fait avec le père, elle ne voulait pas faire cela avec le fils!"(1).

Irradiando em vários sentidos, a frase abre-se numa série de braços ou tentáculos. Ela desdobra-se em explicações, empenhada que está em projectar a complexidade da experiência e da memória, a continuidade do passado no presente. Como assinala Georges Poulet: "La phrase hugolienne se construit sous la forme du fouillis, du filet ou du réseau. Elle multiplie les embranchements, entrecroise les termes et les incidents, cherche à créer une sorte de volume sonore et visuel par la double épaisseur des modulations et des perspectives"(2).

Os expedientes de natureza ortográfica (como o ponto e a vírgula ou simplesmente a vírgula), marcando pausas respiratórias na linha cadencial, actuam como focos suspensivos da ideia e parecem, também eles, querer ajustar-se ao andamento sincopado do pensamento de Marius e à sua

---

(1) Ibid., p. 886.

(2) Georges Poulet, "La Distance intérieure", in Etudes sur le temps humain, Paris, Plon, 1952, p. 218.

progressão por impulsos(1). Porém, imediatamente a ideia é relançada através de um "c'est que" ou simplemente dum "que", mecanismos que asseguram a continuidade e a produção linear.

Este conjunto arquitectónico, cheio de cláusulas incidentais, ramificado e assimétrico, amplo e frondoso, empolado e patético, garante a progressão sincopada duma ideia à outra e o extraordinário efeito de engrandecimento que Marius empresta às coisas e aos factos, valorizando sugnificativamente a figura do Pai, herói-soldado, metonimicamente simbolizado pela espada:

> "Il se dit que si cette épée était là, si, l'ayant recueillie au chevet de son père mort, il avait osé la prendre et l'emporter pour ce combat de nuit entre français dans un carrefour, à coup sûr elle lui brûlerait les mains et se mettrait à flamboyer devant lui comme l'épée de l'ange!"(2).

A teimosia da frase em apoderar-se do "que" cria, sem dúvida, um certo automatismo ou, como sublinha Marguerite Lips, "une syntaxe monotone"(3); mas esta aspecto parece querer também, como vimos, delinear mimeticamente o esquema próprio da "busca" e da identificação com a figura paternal. Repare-se como a frase parece adaptar-se à lucidez gradualmente conquistada pela personagem, empurrando o pólo da energia expressiva para o final do período que remata, assim, a ideia:

---

(1) Funcionamento que podemos relacionar com a elipse.

(2) Les Mis., IV, XIII, 3, p. 886.

(3) Marguerite Lips, Le style indirect libre, Paris, Payot, 1926, p. 37.

"Il se dit que son jour à lui était venu aussi, (...) qu'il allait faire la guerre à son tour et descendre sur le champ de bataille, et que ce champ de bataille où il allait descendre, c'était la rue, et que cette guerre qu'il allait faire, c'était la guerre civile!"(1).

Desta forma, a inelegância da frase parece sugerir o esforço que a personagem realiza para resolver harmonicamente o dilema oposicional que se trava dentro dela. Esta aparente "maladresse" do estilo, conduzindo à profusão de "que" e de "qui" e criando no leitor uma certa irritação, procura aparentemente traduzir, embora de um modo oblíquo, o esforço longo e regular de Marius para dominar ideias e sentimentos através da inteligência. Lembremo-nos de que o discurso indirecto se encontra ao serviço "de la pensée abstraite, intellectuelle"(2).

Conjuntamente com este processo é-nos oferecido também um breve excerto em indirecto livre, mas somente depois de ter sido feita a devida transição pelo narrador, através da expressão compacta "Et puis il se mit à pleurer amèrement"(3), frase que remata o discurso indirecto e dá o sinal de partida ao indirecto livre:

"Mais que faire? Vivre sans Cosette, il ne le pouvait. Puis qu'elle était partie, il fallait bien

(1) Les Mis., IV, XIII, 3, p. 886.
(2) Marguerite Lips, op. cit., p. 32.
(3) Les Mis., IV, XIII, 3, p. 886.

qu'il mourût. Ne lui avait-il pas donné sa parole d'honneur qu'il mourrait? (...) Et puis il était clair qu'elle ne l'aimait plus, puisqu'elle s'en était allée ainsi, sans l'avertir, sans un mot, sans une lettre, et elle savait son adresse!"(1).

Em moldes mais ricos e variegados que lhe vêm da emotividade, provavelmente também devido à temática que aí circula e que gira na esfera do amor e da mulher amada, o ritmo frástico sofre cortes frequentes. O próprio modo de comunicar elide os vínculos conjuncionais e desvia-se da ordem regular, como no diálogo, parecendo adequar-se, assim, à inclinação espontânea do espírito e à linguagem de um coração desenganado(2).

Um dos sinais engenhosos de que o relato se serve também para reforçar e configurar os impulsos emocionais que governam a personagem consiste em fazer surgir vigorosamente no tecido textual a voz paternal, só por ele escutada, porque saída directamente da sua imaginação:

"si le fantôme de son père était là dans l'ombre et le voyait reculer, il lui fouetterait les reins du

---

(1) Ibid., p. 886.

(2) "Anacoluthes, inversions, ellipses sont donc non pas la rupture arbitraire d'un ordre, mais le témoignage même de la vie et la preuve de l'accord parfait entre la description matérielle et les sentiments des personnages" (F. Boillot, Psychologie de la construction dans la phrase française moderne, Paris, P.U.F., 1930, p. 161).

plat de son épée et lui crierait: Marche donc, lâche!"(1).

Espécie de válvula de escape, esta miragem traduz bem a dualidade e o tumulto do sujeito, habitado por uma voz(2) que povoa a sua imaginação. Frase fantasmática de que o próprio herói é o artífice, ela torna bem manifesto o enraizamento da imagem do Pai no seu espírito, revestida dos atributos de Autoridade suprema e exigente, e que lembra a própria pressão da consciência ou o imperativo moral de Kant.

---

(1) Les Mis., IV, XIII, 3, p. 887.

(2) Unidade que G. Genette descreve como um "métarécit" ou seja, "un récit dans le récit" (Figures III, Paris, Seuil, 1972, p. 239).

2. - *GAUVAIN*

2.1. - DA REVOLUÇÃO À IDENTIFICAÇÃO

Remontando à guerra da Vendée e à luta que opõe republicanos e defensores da monarquia, Quatrevingt-treize, mais do que uma mera evocação dos acontecimentos históricos(1) desse "ano-eixo" que fez tremer a França e com ela toda a Europa, afirma-se essencialmente como um livro talhado para a ilustração, sempre problemática das relações entre a ideologia e a prática política ou revolucionária. Por isso, e tomando em consideração esta faceta, Jean Boudot escreve que nesta narrativa ressoa um poderoso "travail d'idées"(2) e nela indiscutivelmente confluem as próprias

---

(1) Praticando o método adoptado por Walter Scott e já experimentado em obras como Notre-Dame de Paris e Les Misérables, Victor Hugo movimenta também em Quatrevingt-treize personagens inventadas e saídas directamente da sua imaginação, num pano de fundo histórico. Técnica que, como se sabe, se mostra contrária à tese defendida por Alfredo de Vigny. Para este autor, a narrativa deveria acolher personagens históricas num enquadramento fictício (Vide o Prefácio de Cinq-Mars).

Repare-se que sobre esta matéria Victor Hugo declararia: "Ma manière est de peindre des choses vraies par des personnages d'invention" (Dossier Correspondances, O.C., édition du Club Français du Livre, tome XIV, p. 1254).

(2) Q.T., Introduction de Jean Boudot, Paris, éd. Garnier, 1963, p. XXII.

contradições e reticências vividas pelo autor no seu longo e quase infindo "diálogo" com a experiência revolucionária.

O fenómeno histórico aparece, portanto, como agente de ruptura ideológica e requisito necessário para accionar as antinomias no espírito de Gauvain.

No enquadramento da antiga fortaleza feudal - La Tourgue -, espaço simbólico do verdadeiro encontro ou "rendez-vous de trois hommes avec l'Histoire"(1) e numa fase já adiantada da ficção narrativa, a cena final, tal como na tragédia clássica, vai reagrupar num só lugar e num sangrento combate os três protagonistas da acção. Lantenac, Cimourdain e Gauvain, ligados por laços de parentesco ou de amizade, convergem para a meta ou teatro do afrontamento decisivo.

Não esqueçamos que estes três protagonistas ou figuras que mais se destacam na estrutura diegética incarnam as linhas ideológicas do texto, assumindo, numa perspectiva política, contornos doutrinários muito marcados e em antagonismo aberto. É graças ao seu relacionamento agressivo e à deterioração das relações entre os actores do drama, fruto indiscutível das posições autoritárias e rígidas que defendem, que se vai obviamente construindo o devir da narrativa. Incarnando regimes e ideologias em perfeito antagonismo e sem flexibilidade, insusceptíveis portanto de aproximação, a luta sem tréguas parece ser a única alternativa.

Assim, temos de um lado Lantenac, verdadeiro senhor feudal, símbolo do passado, recusando a mudança e sustentando um *statu*

---

(1) Pierre Albouy, "Hugo fantôme", in Littérature, nº 13, Paris, Larousse, Février 1974, p. 118.

quo em matéria político-social; do outro, Gauvain e Cimourdain, entregando-se ao dinamismo do processo revolucionário, agentes e apologistas duma sociedade utópica, assente na justiça e na igualdade. Mas, como o próprio narrador informa, estes dois protagonistas, embora militando no mesmo campo, têm uma visão algo diferente, senão totalmente inversa, da prática e do ideal revolucionário:

> "Dans le triomphe qui s'ébauchait deux formes de la république étaient en présence, la république de la terreur et la république de la clémence, l'une voulant vaincre par la rigueur et l'autre par la douceur. Laquelle prévaudrait? Ces deux formes, la forme conciliante et la forme implacable, étaient représentées par deux hommes ayant chacun son influence et son autorité, l'un commandant militaire, l'autre délégué civil; lequel de ces deux hommes l'emporterait?"(1).

A fronteira que separa Cimourdain de Gauvain é, pois, dentro do espírito revolucionário, a que vai da teoria à prática. Capaz de cumprir sem vacilar e até às últimas consequências (como o próprio desenlace romanesco documenta) o programa imposto pela revolução, Cimourdain, "l'effrayant homme juste"(2), incarna, como refere Henri Meschonnic, "l'amour des principes et non des hommes, de l'humanité

---

(1) Q.T., III, II, 7, p. 949.
(2) Ibid., II, I, 2, p. 867.

abstraite et non des individus"(1). Apesar dos laços de amizade que unem Cimourdain e Gauvain, "la haine était entre les deux principes"(2), o que desde logo prenuncia um conflito pronto a atear-se, bem como um desenlace trágico. A rigidez e a intolerância que vemos em actuação na personagem de Cimourdain abrirão indirectamente o caminho à própria insegurança e crise psicológica vividas por Gauvain no capítulo Gauvain pensif, muito embora a causa mais directa e palpável seja o gesto redentor de Lantenac.

Não podemos, efectivamente, esquecer que Lantenac, depois de ter sido feito prisioneiro pelos soldados da revolução, vê, com surpresa(3), abrirem-se-lhe as portas da liberdade, deixando atrás de si um rasto de sangue, de ódio e de fogo. A Tourgue arde e três figuras inocentes estão predestinadas a ser vítimas do ódio mortal entre os homens. Porém Lantenac, num volta-face teatral e espectacular, sob o efeito do grito dramático lançado pela mãe das crianças, retoma, aparentemente sem afrontamento interior, o caminho da insegurança, da morte e da derrota política para salvar os pequenos heróis:

---

(1) Henri Meschonnic, Pour la poétique IV, Écrire Hugo, Paris, Gallimard, 1977, p. 191.

Cimourdain aparece aqui com o nítido recorte psicológico e até funcional dessa outra figura romanesca que é Javert. Em ambos predomina a rigidez mental dado que se recusam a aderir a uma visão dinâmica que os transformaria. Ambos possuem também na economia da narrativa uma função precisa: a de vigiar ou de espionar os outros. Há neles uma rectidão lógica e uma geometria existencial que a imagem da linha sem curvas simboliza: "Cimourdain savait tout et ignorait tout. Il savait tout de la science et ignorait tout de la vie. De là sa rigidité (...). Il avait la certitude aveugle de la flèche qui ne voit que le but et qui y va. En révolution rien de redoutable comme la ligne droite. Cimourdain allait devant lui, fatal. (Q.T., II, I, 2, p. 866).

(2) Ibid., III, II, 7, p. 950.

(3) A parede que se abre, relembra as peripécias e os complicados mecanismos do folhetim ou da narrativa policial mas à qual não é alheia também a própria técnica do romance de terror na qual Victor Hugo se iniciou e se formou romancista.

"Et la mère redoublait ses appels désespérés: - Au feu! au secours! Mais dépêchez-vous donc! Alors, tuez-moi! Mes enfants! mes enfants! Ah! l'horrible feu! qu'on les en ôte, ou qu'on m'y jette!

Dans l'intervalle de ces clameurs on entendait le pétillement tranquille de l'incendie.

Le marquis tâta sa poche et y toucha la clef de la porte de fer. Alors, se courbant sous la voûte par laquelle il s"était évadé, il rentra dans le passage d'où il venait de sortir"(1).

Este movimento regenerador de Lantenac ressoará na alma de Gauvain e accionará uma verdadeira crise de identidade e de valores na sua trajectória política, moral e psicológica. Lantenac, simbolicamente conotado com um "infernal Satan"(2) perturba irremediavelmente a visão que Gauvain possui dos factos. Perante um fenómeno que o transcende, ele sentir-se-á obrigado a repensar o gesto belo e heróico do seu parente. O carácter de exemplaridade da sua acção não perturba Cimourdain, o apóstolo da intolerância, mas corrói interiormente o discípulo capaz de clemência diferenciada e que afirmará, na sua visão do progresso, a primazia da consciência e da ética sobre os princípios da ordem política. Por isso, verá na atitude de Lantenac um desafio à ideologia revolucionária:

"Tandis que l'homme des préjugés et des servitudes, subitement transformé, rentrait dans

---

(1) Q.T., III, VI, 1, pp. 1025-1026.
(2) Ibid., III, VI, 2, p. 1040.

> l'humanité, eux, les hommes de la délivrance et de l'affranchissement, ils resteraient dans la guerre civile, dans la routine du sang, dans le fratricide! (...)
>
> Quoi! ne pas lutter de magnanimité! se résigner à cette défaite, étant les plus forts, d'être les plus faibles, étant les victorieux, d'être les meurtriers et de faire dire qu'il y a, du côté de la monarchie, ceux qui sauvent les enfants, et du côté de la république, ceux qui tuent les vieillards!"(1).

É assim, neste clima alterado pela súbita descoberta de um Lantenac sublime, que se vai iluminar perante o leitor o *eu* da personagem, pois, solicitado pelo seu coração convulso, é impelido à auto-análise. Vencido pelo exemplo, Gauvain sente-se moralmente obrigado a repensar a sua posição de revolucionário e de homem, ocupando a partir de então, graças à experiência que vai fazer do monólogo, um lugar de realce na economia da narrativa.

O pólo energético da disputa interior da personagem assenta, assim, prioritariamente, no envolvimento e no relacionamento da personagem com esssa figura simbólica que é Lantenac.

Imagem de um passado medieval que estende as suas raízes até ao presente(2) - e que a Tourgue de certa forma corporiza e relembra - Lantenac é sobretudo para Gauvain a figura do "pai ausente", instância essa

---

(1) Ibid., p. 1036.

(2) Repare-se que o narrador não deixa de explicitar as origens feudais desta guerra: "Du reste, attaquée par un Gauvain, défendue par un Gauvain, cette vieille demeure revenait, en pleine révolution française, à ses habitudes féodales. Les guerres entre parents sont toute l'histoire du moyen âge". (Ibid., III, II, 12, p. 967).

que no passado se furtou a assumir o seu papel e que mais tarde perdeu a capacidade de lhe servir de modelo:

> "La grand'mère mourut; le grand-oncle, chef de la famille, homme d'épée et de grande seigneurie, pourvu de charges à la cour, fuyait le vieux donjon de famille, vivait à Versailles, allait aux armées, et laissait l'orphelin seul dans le château solitaire"(1).

Incarnando aos olhos de Gauvain, filho da Revolução, a figura negativa do "Pai", Lantenac será depreciado e renegado como modelo político, depois de o ter sido como modelo paternal. Porém, ao salvar três crianças inocentes e estrangeiras a esta luta fratricida, Lantenac sofre uma metamorfose no foro íntimo de Gauvain e abre-se uma brecha na homogeneidade do seu pensamento. Justapondo-se à figura do Pai tirano, surge no horizonte um Lantenac renovado. O ódio passado converte-se em admiração no presente. Ao tomar o partido dos fracos e das crianças, Lantenac vem incutir uma nova dinâmica nesse romance familiar e edipiano de recorte intemporal.

Em cruzamento conflituoso com os fantasmas do passado, eis que surge no coração de Gauvain a imagem idealizada de Lantenac, à qual vai procurar identificar-se:

> "Un Lantenac inattendu entrait en scène. Un héros sortait du monstre; plus qu'un héros, un homme. Plus qu'une âme, un coeur. Ce n'était plus un tueur

---

(1) Ibid., II, I, 3, p. 868.

> que Gauvain avait devant lui, mais un sauveur. Gauvain était térassé par un flot de clarté céleste. Lantenac venait de le frapper d'un coup de foudre de bonté"(1).

Não sendo, porém, capaz de livrar-se inteiramente dos afectos e dos sentimentos que o prendem à infância(2) nem de esquecer o acto regenerador desse "Lucifer céleste"(3), Gauvain hesitará, no presente contexto, entre a imitação do gesto heróico do seu parente e os impulsos ou as forças agressivas que por dentro o tiranizam. No entanto, o discípulo acabará por ultrapassar o mestre ao aceitar o desafio humanitário que lhe foi lançado. Ao libertar o seu antigo rival, Gauvain reconcilia e preserva no mesmo movimento, apesar da morte que sobre ele implacavelmente desce, os valores familiares e a dimensão humanitária ou idealista da Revolução.

Aparecendo, de facto, à superfície como uma reflexão sobre o ideal revolucionário, o debate de Gauvain arrasta no seu substrato, e em surdina, esse complexo intemporal de uma "imago" paternal. Através da linearidade do texto e do seu sentido manifesto, uma outra coerência e uma outra lógica se deixa perceber, e que "diz", em latência, o desejo simbólico do "Pai". Sub-repticiamente é a busca e a sedução angustiosa pelo Modelo, que numa confidência disfarçada, o monólogo de Gauvain reflecte. Indirecta e

---

(1) Ibid., III, VI, 2, p. 1036.

(2) Simbolicamente configurados pelos escrúpulos de Gauvain em preservar a Tourgue: "Serait-il impie vers cette demeure jusqu'à la mettre en cendres? Peut-être son berceau, à lui Gauvain, était-il dans quelque coin du grenier de la bibliothèque. Certains réflexions sont des émotions. Gauvain, en présence de l'"antique maison de famille, se sentait ému. C'est pourquoi il avait épargné le pont" (Ibid., III, II, 12, p. 966).

(3) Ibid., III, VI, 2, p. 1040.

implicitamente o discurso do herói "fala", figurada ou imageticamente, da ligação e da complexidade do eterno mito edipiano.

2.2. - O DIALOGISMO INTERIOR

Sucessivamente adiado, o rumo à libertação do discurso íntimo de Gauvain parece finalmente concretizar-se no texto graças à "fórmula-comando":

"Gauvain méditait" (1).

Colocada na frontaria ou vizinhança do solilóquio da personagem e flanqueada por pausas, esta frase leva-nos a supor que Gauvain se institui como sujeito pensante e foco estruturante do discurso. Pela sua própria disposição gráfica, o sintagma converte-se em súbita marca ou sinal contratual de difusão da mensagem, propriciando o bom entendimento do texto e a implicação do protagonista naquilo que é narrado.

---

(1) Q.T., III, VI, 2, p. 1035.

Cumprindo, desta forma, a sua função de sujeito de reflexão e de responsável pela especificidade ou efeitos expressivos do texto, Gauvain vai tomando consciência das facetas ocultas e antagónicas do seu rival Lantenac, no quadro das suas próprias oscilações de espírito.

Arrastada pelos argumentos do dilema, a meditação possui um carácter de circularidade obsessiva, dada a atracção e a repulsa que a figura de Lantenac simultaneamente desencadeia no seu estatuto emocional:

> "Gauvain subissait ces spirales vertigineuses de l'esprit revenant sur lui-même, qui font la pensée pareille à la couleuvre"(1).

Modelando ora positiva ora negativamente a imagem do seu adversário, embora pressentindo que esta se furta a explicações terminantes e definitivas, a reflexão de Gauvain converte-se amiudadamente numa problematizante questionação sobre os elos que ligam a moral à política, ao aperceber-se da distância que separa a utopia revolucionária da crueldade devastadora dos seus actos. Por conseguinte, se o eixo básico que suporta o conflito de Gauvain parte da antítese ou da impossível síntese entre a imagem de Lantenac que o presente lhe mostra e o perfil psicológico e actancial que dele guarda dum passado, surpreendemos também a germinar outras cogitações, envolvendo problemas do foro ideológico-político. Obliquamente, partindo do tronco principal, o herói revela-nos as preocupações visionárias dum revolucionário militante que tenta superar

---

(1) Ibid., p. 1039.

as contradições entre a ideologia política e os impulsos de um temperamento nobre e generoso que constantemente despreza o fanatismo dos sistemas para acreditar na humanidade e na sua perfectibilidade:

> "Est-ce donc que la révolution avait pour but de dénaturer l'homme? Est-ce pour briser la famille, est-ce pour étouffer l'humanité, qu'elle était faite? Loin de là. C'est pour affirmer ces réalités suprêmes, et non pour les nier, que 89 avait surgi. Renverser les bastilles, c'est délivrer l'humanité; abolir la féodalité, c'est fonder la famille"(1).

O espírito de Gauvain, transcendendo a esfera da pura díade - Lantenac bom/mau -, abre-se a âmbitos mais alargados que têm a ver com a dinâmica da História e com as inquietações do homem perante os fenómenos revolucionário e histórico:

> "Sauver Lantenac, c'était sacrifier la France; la vie de Lantenac, c'était la mort d'une foule d'êtres innocents, hommes, femmes, enfants, repris par la guerre domestique; c'était le débarquement des Anglais, le recul de la révolution, les villes saccagées, le peuple déchiré, la Bretagne sanglante, la proie rendue à la griffe"(2).

---

(1) Ibid., p. 1037.
(2) Ibid., p. 1039.

Todavia, é sobretudo ao procurar entender Lantenac que o herói constata a ínfima estreiteza dos contrários, ou seja, como dirá Pierre Albouy, "la double valeur de tout événement, valeur à la fois positive et négative"(1). O signo é duplo e desdobrável. Sob o rosto aparece a máscara ou vice-versa, o que, naturalmente, leva Gauvain à dualidade, à ambivalência, à experiência do desencontro e a enredar-se nas soluções antípodas, acabando por pôr em causa o precário equilíbrio que separa o sublime do seu reverso:

> "L'infernal Satan était redevenu le Lucifer céleste"(2).

O clima tenso, feito de acordos e de desacordos, de fricções e de polémicas, está bem patente no predomínio da antítese e do paradoxo. Aqui, como noutros segmentos textuais do mesmo teor, a percepção dos factos ou das facetas da existência demonstra que os antagonismos "loin de s'exclure, coexistent révélant que l'ordre de la réalité diffère de celui de la raison"(3).

Nesta vivência frontal e feita de um clima de inquietantes incertezas, a transição é súbita e inesperada:

---

(1) Pierre Albouy, "Hugo Fantôme", in Littérature nº 13, Paris, Larousse, Fév, 1974, p. 119.

(2) Q.T., III, VI, 2, p. 1040.

Aqui se projecta de uma forma relativamente transparente essa grande figura paradigmática da literatura romântica que é Satã, e ressoam ecos desse belo e fascinante poema hugoliano que constitui La Fin de Satan.

(3) M. Collot, "L'esthétique baroque", in L'Homme qui Rit ou la Parole - monstre de Victor Hugo, Paris, SEDES, 1985, p. 118.

"Le lion avait été pris au piége, et il en était sorti.

Eh bien, il y était rentré"(1).

O processo de consciencialização perseguindo a ideia é levado à autocorrecção e à repetição:

"Quant à essayer de s'entendre avec lui, quant à vouloir traiter avec cette âme altière, quant à lui proposer sa délivrance sous condition, quant à lui demander s'il consentirait, moyennant la vie sauve, à s'abstenir désormais de toute hostilité et de toute révolte; quelle faute ce serait qu'une telle offre, quel avantage on lui donnerait, à quel dédain on se heurterait, comme il souffleterait la question par la réponse! comme il dirait: gardez les hontes pour vous. Tuez-moi!"(2).

Contrapondo, numa explosão sarcástica ou lisonjeira, o perfil moral de Lantenac, defendendo ou desacreditando as acções do seu familiar, acremente desiludido ou entusiasticamente revolucionário, não é de estranhar que a refutação interior de Gauvain adquira, por vezes, uma

(1) Q.T., III, VI, 2, p. 1035.
(2) Ibid., p. 1039.

verdadeira argumentação dialogística[1] à qual Baudelaire chamou "cette dispute de l'homme contre lui-même"[2]. Desdobrando-se em diálogo interior, numa sucessão de perguntas e de respostas, de juízos e de contra-juízos, sob a alternância do *eu* e do *tu* [3], figuras narcisistas da delicada dualidade interior[4], sentimo-nos relativamente próximos do monólogo raciniano e que é, na opinião de Roland Barthes, "l'expression propre de la division. Le monologue racinien est obligatoirement articulé en deux membres contraires (Mais non..., Hé quoi..., etc.); il est conscience parlée de la division"[5].

O discurso avança compartimentado e entrecortado de réplicas do "outro" como se na consciência da personagem coubessem duas vozes distintas:

---

(1) Tomamos aqui o conceito de dialogismo num sentido mais restrito do que aquele que foi inicialmente proposto por M. Bakhtine em La Poétique de Dostoïevsky. Mas na medida em que o dialogismo implica confrontação de pontos de vista e pressupõe disputa ideológica, o termo parece-nos muito pertinente neste contexto em que a personalidade se dedobra e alterna numa quase interacção verbal.

(2) Citado por Akio Ogata, "Imaginaire et écriture des Misérables", in Etudes de langue et littérature française, nº 25/26, Tokyo, 1975, p. 30.

(3) Na opinião de E. Dujardin: "Au théâtre comme dans le roman, il y a encore monologue, lorsque se parlant à lui-même, le personnage se dit *tu* (...) ou lorsqu'il se parle à la troisième personne (...); la seconde et la troisième personne en réalité, ne sont là qu'une première personne déguisée" (E. Dujardin, Le Monologue intérieur: son apparition, ses origines sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain, Paris, A. Messein, 1931, p. 39).

(4) O desdobramento da personalidade na narrativa romanesca aparece com grande destaque, sobretudo, depois da teoria freudiana. Contudo, parece ser Jung que em La dialectique du moi et de l'inconscient analisa mais profundamente a problemática da cisão do *eu* ao avançar a sua famosa teoria de l'*animus* e de l'*anima*.

Mas só na nossa era as efectivas virtualidades da 2ª pessoa aparecem mais atraentes aos utilizadores da técnica monológica. Mon plus secret conseil de Larbaud recorre a um *tu* para traduzir a divisão interior da personagem.

(5) Roland Barthes, Sur Racine, Paris, Seuil, 1963, p. 40.

"Le tuer? quelle anxiété! le délivrer? quelle responsabilité!"(1).

E, de facto, em jeito de síntese ou explicação no final do trecho, a voz do narrador evoca o dialogismo que consome por dentro a sua criatura na busca ansiosa do Ideal e da Verdade:

"Chacune de ces voix prenait à son tour la parole, et chacune à son tour disait vrai. Comment choisir? Chacune à son tour semblait trouver le joint de sagesse et de justice, et disait: Fais cela. Etait-ce cela qu'il fallait faire? Oui. Non. Le raisonnement disait une chose; le sentiment en disait une autre; les deux conseils étaient contraires"(2).

De resto, a própria arquitectura textual realça graficamente, através do parágrafo, o sinal da fala do "outro". O uso reiterado da pausa parece ser espaço de intervalo mental no circuito da comunicação entre emissor e receptor, aqui expressamente unidos na mesma pessoa:

"Et pourquoi avait-il fait cela?

Pour sauver trois enfants.

Et maintenant qu'allait-on en faire de cet homme?

---

(1) O.T., III, VI, 2, p. 1039.
(2) Ibid., p. 1040.

Le guillotiner"(1).

Ao lado de amplas massas de enunciação discursiva coexistem, por conseguinte, verdadeiras amostras de diálogo de tipo curto, leve e nervoso. A estrutura frástica pára com uma certa frequência para se abrir à ingerência do "outro" e à sua mensagem, alimentando-se, assim, o monólogo do choque e da disputa entre duas ardorosas defesas nascidas e recriadas nas quimeras do sujeito.

Esta disposição intercalar da frase breve, desarticulada do conjunto e destacada pela posição que ocupa, ganha, na opinião de Henri Meschonnic, verdadeiros cambiantes da lírica: "Le travail strophique des paragraphes aboutit à ce chapitre strophique, Gauvain pensif; effets de rythme uniques dans le livre, par distiques, tercets, quatrains de phrases brèves-paragraphes-poème de la conscience"(2).

Lançando no ar inesperados pontos de crise, a frase curta põe em acção dados novos, fracções de imagens saídas dos estratos mais fundos da psique do herói. O grito é dramático e espontâneo:

"Autre chose encore

---

(1) Ibid., p. 1035.

Esta disposição do monólogo sobre a página aparece aqui sintonizada com as próprias exigências artísticas do romancista, o qual recorre preferencialmente à esfera do visual na sua criação de imagens, de tipos, ou mesmo de estruturas textuais. Este ponto de vista poderá explicar a ligação muito forte que Victor Hugo entrevia entre o edifício e o livro, por um lado, concebendo, então, este "comme monument, comme architecture" (Michel Butor, "Victor Hugo romancier", in Tel Quel, 1964, p. 75) e, por outro lado, entre a mancha da página ou os grafemas e o significado do texto. Georges Mounin dirá que Victor Hugo "estime que l'écriture a sa physionomie, et veut voir les mots" ("Victor Hugo et le langage", O.C., éd. du Club Français du Livre, tome X, p. XI)

(2) Henri Meschonnic, Pour la poétique, IV, Ecrire Hugo, Paris, Gallimard, 1977, p. 206.

Repare-se que a esta formulação nem falta, por vezes, a própria musicalidade do poema: "Le tuer? quelle anxiété! le délivrer? quelle responsabilité" (O.T., III, VI, 2, p. 1039).

Et la famille!"(1).

O período curto age especialmente como elo ou foco de irradiação, accionando o monólogo quando a corrente parece estancar-se. Ele é, portanto, ponto de união entre a ideia anteposta a que a personagem parece virar costas e um proposto que lhe abre os horizontes da fantasia ou do julgamento que corrige, retoca ou rejeita frontalmente as suas esperanças ou as ilusões do passado próximo.

A partir do espaço paginal e dos procedimentos tipográficos que fixam o monólogo sobre a página, é, pois, possível sugerir-se o desdobramento da personalidade ou as protestações intrusas do "outro", num afrontamento dialogístico(2).

Na cadeia das sequências, as vozes revezam-se e todo o dilema interior de Gauvain evolui em andamentos irregulares e dentro da linha de construção própria do diálogo.

É esta cisão do *eu* que mobiliza a questão/resposta num ciclo renovado e encadeado que manifesta a polaridade constante da psique da personagem e o seu complexo mundo nutrido de paradoxos:

> "Mais cette mort, ne l'avait-il pas promise? lui, Gauvain, l'homme clément, n'avait-il pas déclaré que Lantenac faisait exception à la clémence, et qu'il livrerait Lantenac à Cimourdain?

---

(1) Ibid., p. 1037.

(2) Roland Barthes afirma que "cette interpellation est capitale, car elle institue la conscience du héros. C'est à force de s'entendre décrire par un regard que la conscience du héros se modifie" (R. Barthes, "Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet", in Essais Critiques, Paris, coll., Tel Quel, 1970, p. 103).

Cette tête, il la devait. Eh bien, il la payait. Voilà tout.

Mais était-ce bien la même tête?"(1).

O solilóquio interior é aqui estruturado como um verdadeiro "diálogo-interrogatório" onde o *eu* é simultaneamente inquiridor e acusado.

Assim, ao lado de uma primeira voz que constata, relembra factos e raciocina, existe uma outra isolada e intranquila que, de quando em quando, estimula e movimenta o debate, gerando a inquietude no sujeito através da interrogação que lança e deixa no ar:

"Lantenac, était-ce donc le tigre?

Peut-être l'avait-il été; mais l'était-il encore?"(2).

O pensamento de Gauvain procede por lances e ruptura de ritmos, onde o polissíndeto, teimosamente repetido no início de alguns parágrafos, age não como recurso de concatenação frástica, mas como partícula adversativa, procurando desencadear a polémica e abrir caminho à clareza das ideias, arrastando um espírito sempre insatisfeito à procura da chave dos acontecimentos:

"Et qu'allait-on faire?"(3).

---

(1) Q.T., III, VI, 2, p. 1036.
(2) Ibid., p. 1039.
(3) Ibid., p. 1035.

"Et la loi divine de pardon, d'abnégation, de rédemption, de sacrifice, existerait pour les combattants de l'erreur, et n'existerait pas pour les soldats de la vérité!"(1).

"Et cela s'accomplirait en presence de Gauvain, chef!"(2).

"Et pouvant l'empêcher, il s'abstiendrait!"(3).

De um modo geral, a voz do outro *eu* adquire, portanto, clara dimensão provocatória, obrigando a personagem à análise, à confissão de verdades que ela bem conhece mas que esconde ou procura apagar da sua consciência.

Do ardor com que defende a causa de Lantenac e abala as convicções formadas, nascem as luzes da razão e do esclarecimento:

"Ainsi, cet homme, pour trois enfants, les siens? non; de sa famille?, non; de sa caste? non; pour trois petits pauvres, les premiers venus, des enfants trouvés, des inconnus, des déguénillés, (...) ce gentilhomme, ce prince, ce vieillard, sauvé, délivré, vainqueur, (...) avait tout risqué, tout compromis, tout remis en question"(4).

---

(1) Ibid., p. 1036.
(2) Ibid.
(3) Ibid.
(4) Ibid., p. 1035.

Inesperada e abrupta, esta é a "voz" que interroga até à exaustão:

"Qu'allait-il faire?

Gauvain allait-il tromper la confiance de Dieu?"(1).

Ou que, escarninha, numa atitude sarcástica e corrosiva, se ri diante da decisão tomada:

"Alors c'est bien. Va, fais les affaires des Anglais. Déserte. Passe à l'ennemi. Sauve Lantenac et trahis la France"(2).

Tingida de ironia(3), ela põe a ridículo a vaidade e a "moralidade" dos homens da Revolução:

"Le marquis de Lantenac avait eu le choix entre la vie d'autrui et la sienne; dans cette option superbe, il avait choisi sa mort.

Et on allait la lui accorder.

---

(1) Ibid., p. 1040.

(2) Ibid.

(3) A semelhança com Une tempête sous un crâne, parece-nos ser nesta sequência particularmente significativa. Também aí a voz do duplo de Jean Valjean se matizava de uma ironia mordaz. Lembremos, aliás, que numa nota do Reliquat de Quatrevingt-Treize, Victor Hugo se propõe recorrer ao processo monológico para conduzir-nos ao mundo interior de Gauvain, ao mesmo tempo que sublinha e estabelece conexões com o modelo posto em prática em Les Misérables. Escreve Victor Hugo: "Le peloton d'éxécution attend (autre tempête sous un crâne)" (Q.T., Introduction de Jean Boudot, Paris, Garnier, 1963, p. 430).

On allait le tuer
Quel salaire de l'heroïsme!
Répondre à un acte généreux par un acte sauvage!
Donner ce dessous à la révolution!
Quel rapetissement pour la république!"(1).

Ao discurso construído com base na lógica e na certeza, as interferências discordantes e irregulares desta incómoda voz contrapõem a angústia do presente e do futuro e fazem retroceder o sujeito:

"La question, dans ce débat pathétique de Gauvain avec sa conscience, arrivait à se poser ainsi, et la solution semblait se dégager d'elle-même: Sauver Lantenac.
Oui, mais la France?"(2).

A estratégia que suscita o reparo e a atitude que reinvindica e discute a tese apresentada pela parte adversa devem ser relacionadas com o conceito de "influenciador" proposto por Claude Bremond: "L'exercice d'une influence implique un couple de partenaires: d'une part l'agent influenceur, de l'autre un patient influencé. Envisagée dans sa plus grande généralité, l'influenceur tend à modifier les dispositions de la personne influencée à l'égard de la situation présente, ou d'événements futurs

(1) Q.T., III, VI, 2, p. 1036.
(2) Ibid., p. 1037.

auxquels elle est susceptible de participer soit comme patient, soit comme patient et agent à la fois"(1).

Voz polimorfa e geradora da controvérsia, é ela que impede a tomada de qualquer decisão definitiva, aparecendo para modificar, contestar ou desvalorizar as razões do seu interlocutor. Por isso, o esforço de clarificação de Gauvain redunda numa árida conclusão, numa confissão de impotência:

> "Gauvain hésitait"(2).

O herói não decide, não assume uma posição clara e não parece optar em consequência da sua actividade monológica. De facto, quando Gauvain, desiludido e indeciso, se dirige para a prisão onde vai encontrar Lantenac, o narrador nota:

> "Gauvain lentement, et comme quelqu'un qui ferait volontiers deux pas en avant et trois pas en arrière, se dirigea vers la brèche"(3).

Mais parecendo agir sob a força de um impulso instintivo do que sob o efeito de uma decisão formada e amadurecida, Gauvain, hesitando até ao último momento entre o calor do sentimento e uma atitude política claramente utilitarista, irá, como que alheado das propostas e das afirmações que sustentaram o seu monólogo, substituir, na prisão, Lantenac. O impasse a que a personagem chegou não permite, portanto, encarar o monólogo

---

(1) Claude Bremond, "Le rôle d'influenceur", in Communications, 16, Paris, Seuil, 1970, p. 60.
(2) Q.T., III, VI, 2, p. 1040.
(3) Ibid., p. 1041.

como tempo vivencial que comanda a resolução dos problemas pelo facto de, paradoxalmente, nele existir uma forte componente de imprevisibilidade.

O debate aparece, desta forma, como uma etapa irrelevante e ideologicamente inoperante, já que o herói consome as suas energias num questionamento imparável, fruto da sua bipolaridade interior.

Curiosamente, também já em Les Misérables a célebre figura de Jean Valjean, após a epopeica noite vivida no desespero e na amargura das suas reflexões, parece desprezar as quimeras e as prudências da razão para ceder ao apelo do Infinito e do Ideal.

3. - *HIBRIDISMOS*

3.1. - PARADOXOS FORMAIS

Como apontámos no início deste conjunto textual de que nos temos vindo a ocupar, é basicamente sob o sólido travejamento do discurso transposto, nos seus cambiantes e na sua mobilidade, que se procura organizar artisticamente os incontroláveis fluxos da alma dos heróis Gauvain e Marius. Eis-nos, pois, face a uma estratégia discursiva astuta e comprometida, talhada para gerar a ambiguidade e condenada a ser uma espécie de eixo compósito(1), enfim, constrangedoramente enquadrada entre o procedimento lógico e rígido do discurso narrativizado e a forma do discurso referido.

Funcionalmente permeável e movediço, este específico processo poderá permitir, como já acontecia com o discurso narrativizado, que o narrador participe, com maior ou menor ênfase, no lastro ou na manifestação formulada pelos seus heróis, que ele se aproprie, em virtude

---

(1) Veja-se a nossa análise no cap. O discurso transposto.

da sua posição e da sua actividade, dos fantasmas, da sonhadora euforia ou das esperanças e rebeliões que parecem atormentar ou revivificar a alma das suas criaturas.

A meio caminho entre o discurso narrativizado e o discurso directo num acto de transmissão deste tipo, inequivocamente concretizado e formalmente relatado por um narrador não coincidente com a personagem, podem, então, virtualmente, circular em clandestinidade dogmáticas afirmações e especulações feitas em nome dos heróis, confissões estranhas que ecoam no tempo e no diálogo do *eu* que aspira ao absoluto, e que neste espaço privilegiado do triunfo da subjectividade encontram terreno propício.

Efectivamente, o discurso transposto permite, pela sua natureza, criar espaços de intersecção ou de circulação, graças à junção de dois sistemas de signos. Se a personagem "fala", o seu discurso só nos pode chegar através de um agente narrativo que, embora se dissimule por detrás de uma terceira pessoa, de modo a que a sequência de enunciados possa ser interpretada como proveniente das personagens, é, no entanto, o principal retransmissor do hipotético "dizer" interior das suas criaturas.

Nestas circunstâncias, torna-se tentador para a instância medianeira abrir o discurso do "outro" à sua subjectividade, aos seus ideais e aos seus valores.

Deste modo, e apesar do discurso transposto parecer nortear-se pelo ponto de vista dos protagonistas, o leitor não se encontra nunca em contacto directo e frontal com a "voz" e o timbre dos sujeitos de ficção mas inevitavelmente diante de uma cópia ou de uma reprodução variavelmente ajustada aos paradoxos de um espírito. Podendo imiscuir-se

nas palavras, nos sentidos e na ideologia da personagem, a voz narrativa tenderá a criar, equívocos espaços de intersecção, num desdobramento de responsabilidades nem sempre identificáveis.

Através deste processo mistificador e duplo, o narrador poderá envolver-se com a sua criatura(1), contaminar discreta ou atrevidamente as qualidades e as características do seu discurso íntimo e de modo muito particular quando as figuras em presença tendem a revestir muitos dos atributos desse *eu* do autor, entidade discretamente retirada das vistas do leitor, mas susceptível de ficticiamente se implicar no enunciado e na história que produz.

Sabe-se já que toda a reprodução de um discurso íntimo é pura utopia e limite inatingível. No entanto, a descrença e a inverosimilhança em relação aos solilóquios de Marius e de Gauvain acentuam-se quando, em determinadas zonas do texto, estes se deixam arrebatar por rasgos sublimes, num virilizante desejo de reflexão política, de dedução ou de lição sub-repticiamente dirigida aos espíritos cépticos. Pronta a ceder à utopia visionária a expressão peca ainda pela firmeza dos seus alicerces, pela complexidade dos artefactos com que trabalha e pela tentativa de uma confissão total, estranhamente convencional ou mesmo oposta à dispersão e às capitulações do espírito ou do pensamento entregue a si próprio.

---

(1) Tanto mais facilmente que Marius e Gauvain, como quase todas as criaturas hugolianas, não possuem uma linguagem socialmente marcada ou um idiolecto particularizado por traços semico-formais bem definidos, o que pode levar a que a "voz" do autor se exprima "à travers le masque de la fiction", (R. Bourneuf et M. Ouellet, L'univers du roman, 3e éd., Paris, P.U.F., 1981, p. 84).

Isto é sobretudo notório em certos segmentos ou unidades textuais(1) que giram na esfera da temática revolucionária ou da reflexão de cariz histórico-social. Num empenho eloquente, o texto procura esclarecer problemas pertinentes e importantes para o próprio devir da humanidade. Com uma certa exibição doutrinária e demonstrativa, jogando polemicamente com documentos e dados históricos e valorizando determinadas correntes de âmbito político e ideológico, a reflexão arrasta-nos para um discursivismo onde se sente o divórcio entre a intimidade e a militância:

> "La guerre civile? (...) Qu'a-t-on à reprocher à cette guerre-là? La guerre ne devient honte, l'épée ne devient poignard que lorsqu'elle assassine le droit, le progrès, la raison, la civilisation, la vérité. Alors, guerre civile ou guerre étrangère, elle est inique; elle s'appelle le crime. En dehors de cette chose sainte, la justice, de quel droit une forme de la guerre en mépriserait-elle une autre? de quel droit l'épée de Washington renierait-elle la pique de Camille Desmoulins?"(2).

---

(1) Os exemplos são recorrentes em Gauvain pensif, embora disseminados. Um dos mais significativos parece ser, no entanto, o parágrafo que tende a questionar o fenómeno revolucionário (Vide, Q.T., III, VI, 2, p. 1037).

Em relação a Marius, pensamos tomar por modelo o capítulo L'Extrême bord, mais concretamente, o último parágrafo, de largo fôlego ideológico-político, e que o narrador pretende atribuir à personagem (Vide, Les Mis., IV, XIII, 3, pp. 887 e 888).

(2) Les Mis., IV, XIII, 3, p. 887.

Não se poderá, de facto, afirmar que o monólogo, nesta passagem, adquire o estilo de aparente descuido ou usa o elegante desleixo e a desenvoltura tão peculiares à natureza enunciativa que ressoa no fluir interior da obra de Joyce ou mesmo de Larbaud. Incapaz ainda de reger-se pelos padrões mais quebrados e irregulares, em voga no romanesco contemporânea, o discurso interior evidencia aqui um espírito activo, consciente de si próprio e claramente racional. Estamos, assim, bem longe das páginas de um orgulhoso isolamento onde triunfa o pensamento "en son état naissant et d'aspect tout venant"(1). Neste contexto, e ainda em alguns exemplos de Gauvain pensif, as ideias parecem surgir já amadurecidas e ganhar um grau máximo de transparência, afastando-se, por conseguinte, da ondulação e da irregularidade imperfeita que a nossa época parafrasea e aprendeu a formular. Desconhecendo as excitações emocionais vagas e inconscientes, estes solilóquios são especialmente agitados pela fixidez das ideias e pela sua pressão dramática. Praticamente sem nenhuma carga ou coeficiente de irracionacionalidade, a reflexão parece germinar nos estratos mais superficiais da consciência das personagens:

> "Quand le maître tombe en France, il tombe partout. En somme, rétablir la vérité sociale, rendre son trône à la liberté, rendre le peuple au peuple, rendre à l'homme la souveraineté, replacer la pourpre sur la tête de la France, restaurer dans leur plénitude la raison et l'équité, supprimer tout germe d'antagonisme en restituant chacun à lui-même,

(1) Edouard Dujardin, Le Monologue intérieur: son apparition ses origines sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain, Paris, A. Messein, 1931, p. 59.

anéantir l'obstacle que la royauté fait à l'immense concorde universelle, remettre le genre humain de niveau avec le droit, quelle cause plus juste, et, par conséquent, quelle guerre plus grande?"(1).

Assim, não podemos deixar de sentir um nítido desajuste entre a vontade de nortear a representação do discurso por um estado subjectivo, que é por essência de natureza dispersiva, livre e fragmentada, e a forma aperfeiçoada, rigidamente disciplinada, elegante e artificiosa que o transcreve.

Furtando-se ao devaneio e ao sonho, os solilóquios ganham nestas obras, por largos períodos, um empolamento e uma energia (a que não é seguramente alheia a própria temática em que assentam) que ofuscam e conseguem, quanto a nós, pôr em risco a própria sobrevivência da técnica monológica. Desfilando já elaborado, o discurso íntimo arrasta-se, nutrido por um excesso de eloquência, propício a exercer uma certa pressão sobre o destinatário, mas que consecutivamente lhe conspurca a "naturalidade" e lhe faz ganhar aspectos de linguagem teatral(2). Repare-se que já em 1874 Gustave Flaubert fazia a seguinte leitura das personagens hugolianas: "Quels bonshommes en pain d'épice, que ses bonshommes! Tous parlent comme des acteurs. Le don de faire des êtres humains manque à ce génie. S'il avait eu ce don-là, Hugo aurait dépassé Shakespeare"(3).

---

(1) Les Mis., IV, XIII, 3, p. 888.

(2) Estratégia de formulação discursiva a que não será provavelmente alheia a específica formação de Victor Hugo no campo teatral e que o poderá ter levado a um ajustamento e a um aproveitamento da técnica monológica dos seus dramas para alimentar a sua produção romanesca.

(3) Carta de Flaubert a Mme Roger des Genettes de 1 de Maio de 1874 (Citado por Jean Boudout, in "Introduction à Quatrevingt-Treize", Paris, Garnier, 1963, p. XLIII).

Longe de se deixar guiar passivamente pelas ideias, desviando-se com frequência do seu curso inicial através de associações imprevisíveis, o pensamento de Gauvain e de Marius apoia-se, assim, paradoxalmente, no raciocínio(1) e na lógica analítica, dissecando e selecionando os argumentos:

"Trois enfants étaient perdus; Lantenac les avait sauvés.

Mais qui donc les avait perdus?

N'était-ce pas Lantenac?

Qui avait mis ces berceaux dans cet incendie?

N'était-ce pas l'Imânus?

Qu'était-ce que l'Imânus?

Le lieutnant du marquis.

Le responsable, c'est le chef.

Donc l'incendiaire et l'assassin, c'était Lantenac"(2).

Sob o império do jogo cerebral, a frase veste-se de disciplina, estrutura-se e preenche-se de uma clareza clássica, moldando-se pelo rigorismo e pela autoridade do intelecto e nela vemos repassar o gosto da dedução silogística:

---

(1) O raciocínio é, como nos ensina a filosofia, "uma operação do pensamento que consiste em adquirir novos conhecimentos, por meio da coordenação e encadeamento de outros conhecimentos, já adquiridos" (Eugénio Aresta, Noções de Filosofia, Porto, ed. Marânus, 1964, p. 336).

(2) Q.T., III, VI, 2, p. 1038.

> "L'auteur étant le point de départ de l'autorité, et l'autorité étant incluse dans l'auteur, il n'y a point d'autre autorité que la paternité, de là la legitimité de la reine-abeille qui crée son peuple, et qui, étant mère, est reine; de là l'absurdité du roi-homme, qui, n'étant pas le père, ne peut être le maître; de là la suppression du roi; de là la république"(1).

Como escreve Frida Weissman, fazendo suas as teses psicanalíticas, "plus l'opération psychique est consciente plus le langage qui veut la simuler ou la transcrire sera organisé"(2).

Em moldes lógicos e disciplinados, o pensamento é conduzido e canalizado com firmeza para ilustrar o predomínio da ideia fixa e obsessiva sobre o caos e o fluir caprichoso das associações. Em torno da ideia-chave, o período organiza-se, ganha dinamismo, acumula sinónimos(3) num verdadeiro atentado à verosimilhança da arte monológica:

---

(1) Ibid., p. 1037.

(2) Frida S. Weissman, Du monologue intérieur à la sous conversation, Paris, Nizet, 1978, p. 56.

(3) Jean Gaudon constata que "L'addition est évidemment un des procédés favoris de Hugo", (J. Gaudon, Le Temps de la Contemplation, Paris, Flammarion, 1969, p. 382). Por seu turno, Lionel Ray, escreve: "Je soupçonne Hugo, dans son travail de style, de procéder rarement par suppression, plus volontiers par substitution, et de façon majoritaire par ajouts, modifiant le message (au fur et à mesure qu'il écrit) dans son volume plutôt par augmentation que par diminution, l'ellipse n'étant guère dans sa nature" (Lionel Ray, "Le Tas de vers", in Europe, nº 671, Mars, 1985, p. 9).

"Il faut que de grands combattants se lèvent, illuminent les nations par l'audace, et secouent cette triste humanité que couvrent d'ombre le droit divin, la gloire césarienne, la force, le fanatisme, le pouvoir irresponsable et les majestés absolues; cohue stupidement occupée à contempler, dans leur splendeur crépusculaire, ces sombres triomphes de la nuit"(1).

A palavra interior foge à reprodução mimética, adensa-se e veste-se de uma elegância rara, feita de densidade imagética e de exuberância retórica.

O tom sofisticado da técnica formal, a coloração violenta da expressão e o curso da frase fazem sobressair mais distintamente uma operação psíquica consciente do que o sopro pronto a apagar-se (mas renascendo sempre das cinzas, qual fabulosa Fénix), no monólogo interior moderno. De facto, quando retratado por vigorosas e amplas estruturas formais, por um estilo profundamente artificioso que não esconde a sua ostentação e os seus ornamentos metafóricos, o monólogo corre sérios riscos de não assegurar ou de não ser capaz de exprimir os aspectos subjectivos, os movimentos despidos de enfeites de um pensamento íntimo e a sugestão do claro-obscuro que o caracteriza. A perfeição da forma que modula ritmicamente o vigor de um pensamento, seguro de si na análise dos factos e no raciocínio que os constrói, não deixa, por conseguinte, de fazer sentir o seu artifício, quase parecendo anular, pela sua rigidez, o carácter efémero e instável de qualquer vivência íntima, os estados ondeantes e fugidios de uma consciência, mesmo quando esta se alimenta de uma dicotomia cíclica.

---

(1) Les Mis., IV, XIII, 3, p. 888.

Pelo seu tom oratório e pela sua propensão à imagética, à simbolização e à metaforização, certos excertos parecem, desta forma, ultrapassar o âmbito e a atmosfera da ilusão monológica, não podendo ser assumidos e consumidos pelo destinatário como padrão da intimidade e da subjectividade colhidas no fundo da psique das personagens(1).A reflexão dos protagonistas é "palavra" de contornos eloquentes, parecendo querer atingir-nos auditivamente e ultrapassar as barreiras do convencional monólogo interior. O teor exibicionista deste discurso, com o seu vigor ideológico e argumentativo e a sua propensão ao empolamento relembra a própria táctica de um orador empenhado em interferir, sem disfarces, na esfera do destinatário que pretende convencer e sensibilizar. Efectivamente, mais do que o desejo de manifestar um ponto de vista que se confessa e lança desgarrado as suas dúvidas, este discurso mostra-se sobretudo interessado na demonstração de princípios demagógicos e na imposição de certos valores ou teses:

> "Une énorme forteresse de préjugés, de privilèges, de superstitions, de mensonges, d'exactions, d'abus, de violences, d'iniquités, de ténèbres, est encore debout sur le monde avec ses tours de haine. Il faut la jeter bas. Il faut faire

(1) É também assim que Georges Blin o entende ao declarar que o peso relativamente grande de componentes retóricos, dos artifícios estilísticos ou excesso e sobrecarga de perfeição da frase comprometem o perfil discursivo da personagem que monologa: "la phrase trop soignée s'interposerait et dénoncerait comme un écran la présence du narrateur, nous verrions les pensées par ses yeux" (G. Blin, Stendhal et les problèmes du roman, Paris, J. Corti, 1978, p. 151).

crouler cette masse monstrueuse. Vaincre à Austerlitz, c'est grand, prendre la Bastille, c'est immense"(1).

Mesmo quando no debate interior de Gauvain a emoção pulsa na frase curta e nervosa, fisicamente mais próxima da fluidez interior própria ao monólogo, e parecendo abrir-se ao livre e palpitante imediatismo dos pensamentos, não podemos esquecer que ela é normalmente suplantada por um período nem sempre longo, porque pontuado de pausas respiratórias, mas de natureza eloquente e oratória:

"On avait vu trois pauvres êtres, à peine nés, inconscients, abandonnés, orphelins, seuls, bégayants, souriants, ayant contre eux la guerre civile, le talion, l'affreuse logique des représailles, le meurtre, le carnage, le fratricide, la rage, la rancune, toutes les gorgones, triompher"(2).

Porém, não é só através do tom, da eloquência sonora ou da sofisticação da "palavra" que se põe em risco a natureza monológica destes excertos. Por outro lado, há a notar o deslize que o tempo verbal frequentemente sofre (imperfeito/presente), em extensões mais ou menos alargadas da sintagmática textual, como em L'Extrême bord ou, com carácter mais descontínuo, no capítulo Gauvain pensif. Assim, e sem que aparentemente se tenha mudado de registo ou que este tenha sido veiculado pelo contexto, o discurso íntimo de Marius sofre uma viragem e constitui-se com base nesse tempo:

---

(1) Les Mis., IV, XIII, 3, p. 888.
(2) Q.T., III, VI, 2, p. 1034.

"Voyons, pourquoi son père s'indignerait-il? Est-ce qu'il n'y a point des cas où l'insurrection monte à la dignité de devoir? Qu'y aurait-il donc de diminuant pour le fils du colonel Pontmercy dans le combat qui s'engage? Ce n'est plus Montmirail ni Champaubert; c'est autre chose. Il ne s'agit plus d'un territoire sacré, mais d'une idée sainte. La patrie se plaint, soit, mais l'humanité applaudit. Est-il vrai d'ailleurs que la patrie se plaigne? La France saigne, mais la liberté sourit; et devant le sourire de la liberté, la France oublie sa plaie"(1).

Repare-se que, se a primeira frase que abre o excerto pelas suas propriedades sintácticas, estilísticas e mesmo semânticas parece relativamente fácil de atribuir, denunciando as contradições e o empenho de Marius em encarar as dificuldades revolucionárias à luz de uma herança paternal, logo de seguida, e até ao final do trecho, o compromisso parece alterar-se e esvair-se numa abstracta entoação cuja singularidade e contrafacção há que realçar.

Efectivamente, o presente não é mais aqui esse tecido harmónico que faz coincidir a personagem com ela própria e que, teoricamente, permitiria levar-nos a seguir o pensamento no momento em que ele se forma. A sua verdadeira operatividade está necessariamente relacionada com a feição de intemporalidade dos factos e de produção de verdades sem memória, nem tempo. Através desta forma vemos desfilar sábias lições de patriotismo, enérgicas e exaltadas revoltas em defesa da

(1) Les Mis., IV, XIII, 3, p. 887.

liberdade, denúncias de um mundo e seus valores com consequentes apelos ao sentimento patriótico buscados numa lucidez experiente e abstracta que historicamente situa os fenómenos e os sabe interpretar. Aqui, o presente é a expressão de ideais nobres e apaixonantes, a marca de uma sadia apetência na conversão das sociedades e no bem colectivo.

É bem conhecido, aliás, o uso do presente intemporal, mais relacionado com "l'essai ou le traité philosophique plutôt que le discours à la première personne"(1). Desfiando verdades sedutoras, num ímpeto regenerador, a que não falta uma sensibilidade delicadamente lírica e eloquente, esta forma reveste-se de um cunho inegavelmente persuasivo e não isento de idealismos. O "presente" encontra-se, assim, fundamentalmente, ao serviço de cavalgadas de ideias apaixonadas e dum trabalho doutrinal que se pretende eficaz e actuante.

Trancendendo o imediato, esta forma verbal deve, no entanto, ser posta em conexão com o próprio apagamento, à superfície do texto, das marcas da "pessoa" ou do sujeito detentor do discurso, como em L'Extrême bord ou, como em Gauvain pensif. Notemos que este último trecho recorre sobretudo amiudadamente à mutabilidade e à alteração da forma pronominal.

Deste modo, a voz que enuncia parece ser muitas vezes anónima ou de duvidosa origem. Sem um *eu* que explicitamente a si se nomeie ou sem um *il* que actualize o sujeito que monologa (e que embora seja um *não eu* como diria Benveniste é ainda uma manifestação discreta da personagem), subvertem-se as convenções normalmente postas em prática na reprodução de um discurso íntimo. Ao banir esses sinais da

(1) Dorrit Cohn, La Transparence intérieure, Paris, Seuil, 1981, p. 217.

comunicação, o texto torna-se dificilmente atribuível, dada a insuficiência de indícios que nos permitam reconhecer a verdadeira fonte de emissão, o que, repare-se, não invalida que mesmo na ausência de "marcas sintácticas do locutor apenas por extrapolação absurda se possa concluir pela inexistência de um sujeito da enunciação"(1).

Assim, vários excertos ou fragmentos textuais parecem deixar-nos dúvidas sobre a consciência capaz de se assumir não só enquanto instância de pensamento ou de discurso mas também enquanto foco de saber ou de percepção. Confusão ainda mais agravada quer pelo silêncio do contexto(2), tantas vezes auxiliar precioso de decifração, quer pela inexistência de formas deícticas(3) que permitiriam localizar o emissor no espaço e no tempo. Desaparecendo, portanto, os sinais mais transparentes de citação de um monólogo, como os pronomes pessoais ou outros indícios gráficos e estilísticos, graças aos quais é possível chegar à origem ou ponto de ancoragem do discurso, favorece-se a equivocidade e instala-se a ambiguidade.

Torna-se, assim, deveras perturbante para o leitor não dispor de elementos, à superfície do texto, que o conduzam até à fonte que

---

(1) V. Aguiar e Silva, Teoria da Literatura, 7ª ed., Coimbra, Almedina, 1986, p. 697.

(3) Pode acontecer, no entanto, que à margem da sua personagem o narrador lhe endosse a responsabilidade do monólogo, como se pode verificar em relação a Marius: "Tous les tumultueux points d'interrogation de la rêverie lui revinrent en foule, mais sans le troubler. Il n'en laissa aucun sans réponse" (Les Mis. IV, XIII, 3, p. 887). Logo no final do excerto o narrador voltará a reiterar a mesma ideia (Ibid., p. 888). Contudo, note-se que na nossa opinião, estes esclarecimentos são uma espécie de má consciência do autor-narrador em relação ao contra-senso de um texto dito "monológico", mas que pelas suas características se desvia do modelo efectivo.

(2) "Elementos deícticos do enunciado, isto é, aqueles elementos linguísticos que identificam e localizam as pessoas, os objectos, os eventos, os processos e as actividades a que se faz referência (V. Aguiar e Silva, op. cit., p. 222)

fecunda o enunciado(1). Com efeito, o texto elide e envolve o emissor numa densa névoa de indeterminação, impedindo-nos de detectar com precisão a consciência que medita. Sem um *eu* explícito ou sem um *il* que nos sirva de ponto de referência, o locutor disfarça-se e desvanecem-se-lhe os contornos. De salientar que este facto é sobretudo expressivo quando, à mistura com a tendência para o anonimato, o texto adquire um tom pomposo, onde não falta um presente aforístico, ele próprio inseparável da feição assertiva, apelativa, e sentenciosa da reflexão. Tal é o caso em L'Extrême bord. De uma forma nítida e consequente vimos que a dado passo se desvanecem as marcas do foco ou fonte de produção do discurso, como se uma consciência narratorial desincarnada tomasse em mão o texto e substituisse no papel a personagem, injectando aí, com precisão e vigor, a sua estreita ligação com os fenómenos revolucionários, as suas afirmações doutrinárias e a sua ideologia ou apetência de justiça e de liberdade num programa empenhado e ao qual não são alheios intuitos pragmáticos.

Embora no texto que enforma Gauvain pensif não existam muitos segmentos carecidos de sujeito ou revestidos de anonimato, o facto é que permanentemente o pronome se vai alterando e modificando no tecido textual, prenunciando a alteração da "voz" que fala ou a mudança do *eu* que actua no enunciado.

Com efeito, a par de um *il* comprometido com a figura de proa do universo fictício, parece insinuar-se igualmente um abstracto falante, e até, com frequência, un *nous* (signo não de majestade mas de

---

(1) Como observa a este respeito Francois Jost, "si les indicateurs de narration viennent à manquer, l'écoute du texte devient moins aisée, le texte éclaircit mal sa voix" (F. Jost, "Le je à la recherche de son identité", in Poétique, 24, 1976, p. 479)

cumplicidade)[1]. Porém, é sobretudo um *on* [2] que condiciona os mecanismos de produtividade textual e aparece como um poderoso agente de expressão.

Ora, parece-nos ser precisamente no subterfúgio da transformação ou da elisão das marcas de "pessoas" que se revelam, se canalizam ou se toleram as legítimas aspirações de um narrador, delegação do autor textual, que assim passa com dexteridade por entre os interstícios do texto revelando-se o actor principal de um jogo que o fascina. E, de facto, como lembra V. Aguiar e Silva, "quando o narrador não figura explicitamente representado no texto como um *eu*, tem de se admitir a existência de um narrador não personalizado, anónimo, que se identifica com o autor textual (ou, analisando o problema sob outro ângulo, diremos que o autor textual, em certos textos narrativos, assume imediatamente a função de narrador"[3].

---

(1) Refira-se, por exemplo: "Sauvons Lantenac" (Q.T., III, VI, 2, p. 1040).

(2) Grevisse dirá que o *ON* serve para designar uma ou mais pessoas e pode significar: eu/tu/nós/vós/eles/elas (M. Grevisse, Le Bon Usage, 10e éd., Gembloux (Belgique), 1975, p. 555).

(3) V. Aguiar e Silva, op. cit., p. 277.

3.2. - "EGO HUGO"

Não pretendendo situar-nos numa perspectiva biografista que identifica ingenuamente o narrador com o autor textual ou este com a criatura fictícia, o certo é que também não podemos esquecer, especialmente no caso de Victor Hugo, que afinal as personagens são construções ou produtos de uma imaginação e de uma experiência, que elas derivam de um autor que as pode construir como algo vigorosamente autónomo ou, em sentido inverso, as programa à sua imagem e semelhança.

Cremos ser através desse espaço vazio deixado pelo *eu* do herói ou graças à forma sinuosa do *on* que no texto se sobrepõe o criador ao objecto criado. No *on* afirma-se visivelmente o direito de articulação da voz do "autor-narrador" com o *outro* que com ele sintoniza. É graças a estes artifícios que, numa atitude de narcisista, o *eu* hugoliano se funde na personagem por ele criada.

Victor Brombert apreendeu e exprimiu com genial agudez esta morte-ressureição na obra de Victor Hugo ao afirmar que "Toute une stratégie de l'effacement se vérifie d'un bout à l'autre de l'oeuvre hugolienne (...) Mais ajoutons tout de suite ceci: cet éclatement du *Je* est toujours au service d'une apothéose du génie"(1).

De facto, nalguns excertos de L'Extrême bord e de Gauvain pensif vemos desaguar toda a ambivalência, toda a problemática e todo o idealismo que Victor Hugo põe na Revolução. Por outras palavras, a temática da Revolução é susceptível de desencadear no autor um entusiasmo impossível de refrear e de dissimular(2), condicionando, assim, a atitude narrativa adoptada. E isto torna-se especialmente patente quando no trajecto textual se engendrou oniricamente um "outro" concebido à imagem e semelhança do poeta.

Como diz Anne Ubersfeld, "c'est parce que tout se passe comme si Hugo *était* Marius, semant son récit de signes de piste, pointant sa propre biographie, qu'il peut établir entre Marius et le lecteur la distance du roman"(3).

Ora convém precisamente salientar que o autor faz monologar um tipo de personagem que incarna uma ideologia precisa, mas não se aproxima nem nos faculta o acesso às objecções e às vivências íntimas levantadas por Cimourdain ou por Lantenac aquando dos seus actos abnegados ou das suas heróicas tomadas de posição. Gauvain e Marius,

---

(1) Victor Brombert, "Victor Hugo effacé ou le moi de l'infini", in Poétique, 52, 1982, p. 418.

(2) Para uma análise mais profunda deste tema, ver René Journet et Guy Robert, Le mythe du peuple dans Les Misérables, chap. I e VI, Paris, éd. Sociales, 1962.

(3) Anne Ubersfeld, "Les Misérables", in Histoire Littéraire de la France, Paris, 1977, p. 126.

podem, deste modo, ser considerados como os veículos de um programa de ressonâncias doutrinárias e de explícitas preocupações histórico-morais.

Em conformidade com as atitudes e a filosofia idealista que em matéria política Victor Hugo defendia numa fase já adiantada da sua vida, Gauvain aparece como o seu mais fiel representante, a personagem na qual se cruzam e se combinam o ardor das ideias progressivas e o "tónus" moral de uma justiça que dê prioridade ao indivíduo sobre o social. O herói ilustra a necessidade de "civilização" sem revolução catastrófica, a recusa da violência em favor de uma "république d'esprits"(1).

Na verdade, no próprio programa de cunho estético-literário de Victor Hugo constam afirmações que revelam de forma inequívoca o desejo do autor de se prolongar e de se metamorfosear nas suas personagens:

> "Il vient une certaine heure dans la vie où, l'horizon s'élargissant sans cesse, un homme se sent trop petit pour continuer à parler en son nom. Il crée alors poète, philosophe ou penseur une figure dans

---

(1) Q.T., III, VII, 5, p. 1059.

Convém notar que estas declarações não se resolvem, entretanto, sem alguma margem de ambiguidade e de contradição no espírito do poeta. Por várias vezes (nomeadamente no poema La Révolution), Victor Hugo tenta compreender e justificar o fenómeno revolucionário, vincando mesmo a sua necessidade quando a violência pode ser veículo de progresso, garantia de um novo Humanismo e afirmação do Ideal. No entanto, toda a oscilação do pensamento do poeta está bem patente nesta frase escrita em 9 de Abril de 1871: "Toute ma pensée oscille entre ces deux pôles: Civilisation, Révolution. Quand la liberté est en péril je dis: Civilisation, mais Révolution. Quand c'est l'ordre qui est en danger, je dis: Révolution, mais Civilisation" (Citado por Jean Boudout in "Introduction à Quatrevingt-treize", Paris, Garnier, 1963, p. XXII)

> laquelle il se personnifie et s'incarne; c'est encore l'homme mais ce n'est plus le moi"(1).

Pondo em relevo o egocentrismo de Victor Hugo, Pierre Albouy nota que o poeta "ramène tout au *moi* et retrouve dans le *moi* ou à partir de lui, tout"(2).

À sombra do seu figurino narrativo, disfarçando-se, mas aflorando apesar de tudo, Victor Hugo passa desta forma a associar-se e a instalar-se habilidosamente nos problemas da sua criatura. Ou talvez fosse mais correcto dizer que Marius e Gauvain se apresentam como seus mais fiéis porta-vozes, os sujeitos de ficção que corporizam o ponto de vista do escritor sobre a dialéctica Revolução/Humanidade.

Sob a aparência de um indiscriminável *eu* move-se em liberdade a prepotente "voz" hugoliana, seduzida pelo mundo que ela própria criou e pela temática que a arrebata, incitando no mesmo movimento o seu destinatário à luta para vencer a opressão e o peso da tradição, no seguimento do seu sonho e desejável triunfo de reconversão da populaça em povo. Repare-se, em especial, no uso reiterado do imperativo:(3)

---

(1) Préface de Les Voix intérieures, Paris, éd., Garnier, 1950, p. 300.
(2) Pierre Albouy, "Hugo ou le *Je* éclaté", in Romantisme 1-2, Paris, 1971, p. 55.
(3) Como sustentam J. Pinchon e R.L. Wagner, o imperativo é "un mode d'action. On ne s'en sert pas pour narrer, pour décrire, mais pour ordonner, persuader, c'est-à-dire en vue de provoquer un résultat. Son emploi est toujours motivé par un mouvement affectif; il implique un dialogue (réel ou fictif) au cours duquel le locuteur cherche à agir sur quelqu'un ou quelque chose". (J. Pinchon et R.L. Wagner, Grammaire du français classique et moderne, Paris, Hachette, 1969, p. 330).

"Une foule se totalise aisément en obéissance. Il faut les remuer, les pousser, rudoyer les hommes par le bienfait même de leur délivrance, leur blesser les yeux par le vrai, leur jeter la lumière à poignées terribles. Il faut qu'ils soient eux-mêmes un peu foudroyés par leur propre salut;"(1).

Sob o tom profético e épico e graças à prolixidade do discurso abstracto e declamatório pressente-se actuar nos bastidores um narrador bem enraizado na personalidade hugoliana. Incapaz de moderar o seu Verbo, ele vai destilando sobre a página o seu saber e a sua ideologia, aplicando essa ""rhétorique de la démesure" propre à la dernière manière de Hugo"(2). Saber de historiador contemporâneo "qui à tout moment s'infiltre dans le récit épique et romanesque avec ses lieux, ses événements"(3).

É, pois, justificadamente que Claude Gély sublinha que há "dans le roman des Misérables une présence insolite et envahissante celle de Hugo"(4). Opinião que Bernard Leuilliot partilha ao concluir que a presença de Hugo transborda constantemente na sua obra(5).

Infringindo o código da impassibilidade e da não intervenção, Hugo, essa espécie de segundo *eu* presente e actuante no texto, passa, assim, a projectar-se nas suas criações, patenteando e espelhando o

---

(1) Les Mis., IV, XIII, 3, p. 888.

(2) M. Collot, "L'esthétique baroque dans L'Homme qui Rit", in L'Homme qui Rit ou La Parole monstre de Victor Hugo, Paris, SEDES, 1985, p. 113.

(3) Claude Gély, Les Misérables, Paris, Hachette, 1975, p. 58.

(4) Claude Gély , op. cit., p. 27.

(5) Cf. as palavras seguintes: "Dès qu'il peut il monte sur le théâtre" (Bernard Leuilliot"L'Humour dans L'Homme qui Rit", in L'Homme qui Rit, ou la parole-monstre de Victor Hugo, ed. cit., p. 78).

seu estatuto ideológico e afectivo. Abandonando toda a preocupação realista e dando prioritariamente satisfação ao seu *ego* e ao seu narcisismo, Victor Hugo deixa a sua personalidade invadir livremente a narração e revela os seus próprios fantasmas através de um duplo: Marius ou Gauvain. Revendo-se no primeiro, sob os aspectos moral, afectivo e político e emprestando-lhe até os seus próprios traços fisionómicos(1) de jovem apaixonado e entusiasta, Marius parece ser uma das figuras mais hugolianas. Opinião que é, aliás, unanimemente partilhada pela crítica dos mais variados quadrantes e no seguimento de leituras ou ópticas diferentes(2). Marius é, de facto, "nourri des expériences de jeunesse et d'adolescence de Victor Hugo"(3) como escreve Jean Gaudon. Modelado à imagem do criador, Marius é, pois, sob certos aspectos o prolongamento confessional, o símbolo das metamorfoses, das crises e dos ideais que marcaram Victor Hugo. De certa maneira, através desta personagem de ficção ecoam os dramas e os conflitos do autor, consciente ou inconscientemente assumidos durante a sua vivência, mas em todo o caso arrastados à superfície graças ao tecido textual e à caracterização da sua personagem. Marius funciona, assim, como um reflexo dos próprios fantasmas, contradições e anseios vividos pelo poeta. Lembremos, em particular, a relação ambivalente e de natureza edipiana que Marius assume em relação à figura paternal. E quem não conhece a essência do drama

---

(1) Recordemos esta passagem: "Marius à cette époque était un beau jeune homme de moyenne taille avec d'épais cheveux très noirs, un front haut et intelligent, les narines ouvertes et passionées, l'air sincère et calme, et sur tout son visage je ne sais quoi qui était hautain, pensif et innocent" (Les Mis., III, VI, 1, p. 553).

(2) Jean Bertrand Barrère escreve: "De même on trouve dans Les Misérables des détails personnels comme la balle égarée qui a failli frapper le poète en 1832 et Marius dans son roman. Ou bien, ce sont de larges pans de souvenirs: la jeunesse de Marius suit à peu près la sienne" (J.B. Barrère, Victor Hugo, Paris, Hatier, 1967, p. 205).

(3) Jean Gaudon, Le Temps de la Contemplation, Paris, Flammarion, 1967, p. 143.

hugoliano em relação ao Pai? Herói-soldado, repudiado e esquecido na infância, ele será progressivamente descoberto e valorizado, permitindo que uma nova forma de relação se estabeleça entre ambos, graças a "identificação" estruturante. Como esclarece Charles Baudouin: "L'allure de cette évolution laisse penser que l'élément d'admiration à l'égard du père - élément originaire de la petite enfance -, après avoir été presque complètement recouvert par les sédiments d'hostilité, est peu a peu remonté à la surface"(1). Esclarecedora é também a evocação da maturação política de Marius aberta pelo reencontro com o Pai. Repare-se que será através da imagem paternal que Marius reavalia episódios da sua infância e se aproxima de Napoleão. Ora, não foi igualmente esse o sinuoso percurso hugoliano?

Se a pertinência dos traços comuns entre Marius e o seu criador é um dado unanimemente reconhecido, talvez se possa compreender agora melhor a adulteração do monólogo desta personagem e o carácter falsamente verosímil da técnica utilizada. É que, sob o forte apelo de uma temática e de um modelo que se cria à imagem e semelhança do *ego*, produz-se, então, episodicamente, na obra, uma "forma-desvio" onde despontam o ímpeto, as calorosas propostas e os militantes projectos que, a seu modo, Victor Hugo convictamente viveu ou idealizou.

O texto do solilóquio de Marius deve, assim, ser lido, não como o registo fiel dos pensamentos da personagem, mas como uma excrescência verbal ou a afirmação da plenitude do Verbo hugoliano, desse eco sonoro que em Philosophie. Commencement d'un livre, (o testamento

---

(1) Charles Baudouin, Psychanalyse de Victor Hugo, Paris, A. Colin, 1972, p. 46.

Note-se que a expressão "brigand de la Loire" que por diversas vezes reaparece no texto de Les Misérables, é usada pelo próprio Victor Hugo em Mes Fils. (Vide Actes et Paroles, O.C., Politique, p. 47).

espiritual que deveria servir de Prefácio a Les Misérables), dizia que "l'autorité implique l'auteur"(1).

Também em Gauvain pensif, graças à mutação ou variação do pronome pessoal, a que se alia o cunho argumentativo, silogístico e até dialogístico do discurso, parece surpreender-se uma "voz" estranhamente alheia ao clima emocional que preside aos momentos de crise da personagem.

Deslizando, frequentemente, para uma inflamação militante e revelando um anseio de inteligibilidade muito acentuado, o dilema de Gauvain ganha cambiantes de discurso exterior e oratório, manifestamente inadaptado à natureza intimista e confessional de um monólogo. A mensagem tende frequentemente a adquirir um valor pragmático para uso do destinatário.

De facto, o *on* é, talvez, a marca de um colectivo destino, de um potencial *vós + eu* (2), englobando-se nele esse destinatário imaginário e ideal a que o autor endereça o texto como apelo e participação.

Funcionando como espécie de programa subterrâneo, este discurso procura levar o leitor a um certo posicionamento ideológico, tende a influenciá-lo, força-o a tomar partido e a entrar no jogo, em suma, a

---

(1) Philosophie. Commencement d'un livre, O.C., éd. du Club Français du Livre, tome III, p. 72.

(2) Hugo vê a sua função de poeta como especialmente vocacionada para se erigir em intérprete dos "outros". O "eu" dissolve-se assim num "tu" ou num "nous" colectivo. Mas como num jogo de espelhos, o "outro" reenvia-lhe a sua própria imagem: "Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis; la destinée est une (...) on se plaint quelquefois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous (...) Ah! insensé, qui crois que je ne suis pas toi!" (Préface de Les Contemplations, éd. du Club Français du Livre, tome IX, p. 60). Na Modification de M. Butor é o "vous" que se erige como apelo e identificação.

comprometê-lo na leitura dos acontecimentos, impondo-lhe simultaneamente uma proposta ideológico-política.

Assim, a estratégia narrativa que acabámos de considerar, embora pretenda ser instrumento veiculante do reino da privacidade e sólido alicerce que traz estampado no rosto a agitação revoltosa das consciências dos heróis, mostra-se, todavia, refractária às normas com que habitualmente trabalha a actividade mental do *eu*. Exuberante do ponto de vista expressivo e tematicamente empenhado, o processo mostra-se pouco ajustado às realidades subjectivas, ao fluxo dos pensamentos e ao carácter marcadamente anti-discursivo da rememoração em que se compraz a mente. Comprometido com uma mensagem de dimensão e de consistência ideológico-política, com um investimento estilístico e poético de pendor eloquente, perturbado por excessos de natureza formal e pelo ardor e amadurecimento das ideias, este tipo de discurso de cunho ou de características dissertativas e até de orientações didácticas, acusa implicitamente o trabalho e a projecção do autor-narrador na linguagem e na obra.

Camuflando-se por detrás das criaturas ou vivendo de permeio com elas os seus dilemas e as suas objecções, fugindo da impassibilidade e sobrepondo-se quase por completo ao modelo, o narrador hugoliano é bem uma projecção desse *ego* proteiforme, intervencionista e totalitário do autor.

III - JEAN VALJEAN: A VALORIZAÇÃO DO HERÓI

"L"action du livre est une. Les trois parties existent sous des titres différents, mais tout le livre tourne autour du personnage principal"(1).

Assim se exprimia Victor Hugo numa carta ao seu editor A. Lacroix, confirmando o destaque atribuído ao herói Jean Valjean. De facto, toda a economia narrativa e semântica de Les Misérables tem forçosamente de passar por Jean Valjean, figura à volta da qual todas as outras gravitam. Dotado de um dinamismo de transformação e de um amadurecimento ético dolorosamente conquistado por etapas, o herói acabará por aceder ao Bem, ao Amor e à Bondade, adquirindo a transparência de "la vaste portée d'une représentation symbolique du destin de l'Homme, créature de Dieu"(2).

Forjada para a ilustração duma relação conflituosa entre o humano e o divino, a personagem conhece uma maturação acidentada feita

---

(1) Oeuvres Complètes de Victor Hugo, édition I.N., vol. IV, p. 326.

(2) Ofélia P. Monteiro, "La Surréalité épique des Misérables", in Confluências nº 2, Coimbra, Instituto de estudos francesas, Janeiro de 1986, p. 30.

de constantes lutas e crises interiores porque condenada a uma perfeição heróica, idealizada e quase mítica(1).

É sintomático que os conflitos desta personagem ocupem um vasto espaço textual, o que faz dela a figura mais destacada e mais relevante do universo diegético hugoliano.

Ladrão por necessidade e por ignorância, marcado e endurecido por dezanove anos de trabalhos forçados, Jean Valjean chega ao limiar da degradação moral ao reflectir, na prisão, sobre a responsabilidade social:

> "Il était encore bon lorqu'il arriva au bagne. Il y condamna la société et sentit qu'il devenait méchant; il y condamna la providence et sentit qu'il devenait impie"(2).

Escorraçado pelos homens ao sair da prisão, será necessário a intervenção, o amor, a serenidade e o perdão do bispo Myriel para lhe arrancar da alma o vigoroso ódio que corrosivamente o dominava, através de uma tácita promessa de honestidade futura:

> "- Jean Valjean, mon frère, vous n'appartenez plus au mal, mais au bien. C'est votre âme que je

---

(1) Yves Gohin nota que o próprio título que Victor Hugo dá provisoriamente ao romance, em 1845, "Jean Tréjean - marque qu'il s'agit d'une oeuvre singulière, où doit se développer l'histoire d'un homme quelconque, cependant que la syllabe du superlatif le destine à être exemplaire" (Y. Gohin, Victor Hugo, Paris, P.U.F., (coll. "Que sais -je?"), 1987, p. 35).

(2) Les Mis., I, II, 7, p. 73.

vous achète; je la retire aux pensées noires et à l'esprit de perdition, et je la donne à Dieu"(1).

No entanto, Jean Valjean não é ainda um homem convertido, mas um homem a converter. Ultrapassado pelos acontecimentos, e ao sabor de uma fuga sinuosa e alucinada por entre uma natureza emotiva e fantástica, um *"locus horrendus "* que é o símbolo perfeito do seu espírito atormentado, o herói, levado pelo impulso indomável do ódio adormecido, comete o seu último crime contra Petit-Gervais. Deixado numa espécie de alheamento que indicia as forças gigantescas e inominadas que se agitam na sua alma subterrânea - estado que consideramos ser o que melhor define o perfil psicológico de Jean Valjean -, vemo-lo brutalmente acordar e ser sacudido desse estranho pesadelo, tomando, então, consciência da sua miséria moral.

Sob o fascínio da figura do bispo, o herói sofre a sua verdadeira metamorfose ético-psicológica resultante da nítida consciencialização do seu posicionamento ideológico. Através de uma vivida alucinação(2) fantasmagórica na qual se projecta a cisão da personalidade, Jean Valjean vê a sua imagem passada esbater-se e ser substituída pela figura do bispo:

"Sa conscience considéra tour à tour ces deux hommes ainsi placés devant elle, l'évêque et Jean Valjean. Il n'avait pas fallu moins que le premier

(1) Ibid., I, II, 12, p. 86.

(2) Henri Faure define a alucinação como "une perturbation des rapports du moi et du monde; elle est toujours un trouble des relations du sujet par rapport aux objets" (H. Faure, Les objets dans la folie, Hallucination et réalité perceptive, Paris, P.U.F. (bibliothèque de Psychiatrie), 1969, p. 8).

> pour détremper le second. Par un de ces effets singuliers qui sont propes à ces sortes d'extases, à mesure que sa rêverie se prolongeait, l'évêque grandissait et resplendissait à ses yeux, Jean Valjean s'amoindrissait et s'effaçait. A un certain moment il ne fut plus qu'une ombre. Tout à coup il disparut. L'évêque seul était resté"(1).

Esta reincarnação constitui incontestavelmente uma ruptura com a sua condição de forçado e aponta para uma nova fase na vida da personagem que salvaguardará e se alimentará nos valores morais e espirituais que lhe foram legados pelo seu benfeitor:

> "Il regarda sa vie, et elle lui parut horrible; son âme, et elle lui parut affreuse. Cependant un jour doux était sur cette vie et sur cette âme. Il lui semblait qu'il voyait Satan à la lumière du paradis"(2).

De facto, quando voltamos a encontrar Jean Valjean em Montreuil-sur-Mer, este aparece-nos totalmente transformado a ponto de escapar até à própria perspicácia de um Javert. Tendo adquirido no plano social uma dignidade e uma consolidação invejáveis, o próprio nome faz dele uma personagem "outra", perfeitamente adequada à sua metamorfose e transformação. Adoptando a denominação de M. Madeleine, a santa que

---

(1) Les Mis., I, II, 13, p. 92.
(2) Ibid.

simboliza o arrependimento, o nome, dotado de seguras implicações semânticas(1), caracteriza bem o perfil psicológico que no presente melhor identifica a personagem. A escolha do nome representa efectivamente uma preocupação absorvente para o autor de Les Misérables(2). Na sua acepção a denominação não é nunca arbitrária, mas arrasta consigo toda uma significação, ao condensar e orientar a "leitura" ideológica da personagem. Nesse sentido Victor Hugo escreverá em Post-Scriptum de ma vie.

> "On ne remarque pas assez, que le poète de génie seul sait superposer à ses créations des noms qui leur ressemblent et qui les expriment. Un nom doit être une figure. Le poète qui ne sait pas cela ne sait rien"(3).

Nesta etapa de uma nova vida, todo o esforço de Jean Valjean se movia em torno de dois desejos ou íntimos sonhos de felicidade:

> "cacher son nom et sanctifier sa vie; échapper aux hommes et revenir à Dieu"(4).

---

(1) Sobre esta problemática Philippe Hamon sublinha que o nome da personagem é "un élément de réduplication sémantique (annonce et redoublement de sa "psychologie", voire annonce de son destin général) (P. Hamon, "Statut sémiologique du personnage", in Poétique du récit, Paris, Points, 1977, p. 162).

(2) Repare-se na manifesta preocupação do autor em ajustar o nome à personalidade do herói principal de Les Misérables. Jean Valjean será primitivamente Jean Tréjean, depois Jean Vlajean e só finalmente em 1861 adquire definitivamente a sua denominação actual: Jean Valjean.

(3) Post-Scriptum de ma vie in O.C., éd. Jean Massin, C.F.L., t. VI, p. 1121. Recorde-se que ao denunciar-se como forçado a Marius, Jean Valjean exclama: "Un nom, c'est un moi" (Les Mis., V, VII, 1, p. 1100).

(4) Ibid., I, VII, 3, p. 175.

Contudo, a notícia da provável condenação de Champmathieu, sobre quem recai a suspeita de ser o forçado Jean Valjean, vem quebrar o conformismo da sua vida e relançar o conflito na sua consciência, obrigando-o a tomar partido. Mas se por diversas vezes Jean Valjean, correndo sérios riscos de ser descoberto por Javert, agia segundo a sua consciência e o seu dever (muito embora não fosse permitido ao leitor penetrar nos meandros da sua consciência nem no encadeamento das suas motivações), no espaço de Une tempête sous un crâne, toda a atenção se volta para a violência de uma argumentação íntima.

Marcadamente dialéctica, esta crise assenta nas contradições psicológicas de um espírito em desacordo consigo próprio, na difícil coabitação entre os imperativos de uma consciência moral e as solicitações de um *eu* apegado ao conformismo do presente e à imagem que de si próprio construíu.

Durante horas a fio, Jean Valjean debate com bastante minudência a sua problemática, traduzida neste crucial dilema;

> "rester dans le paradis, et y devenir démon! rentrer dans l'enfer et y devenir ange!"(1).

Salvar Champmathieu, esse "frère inconnu", é condenar-se socialmente, é voltar a vestir a farda de Jean Valjean, é regressar a um passado que se nega e se pretende irremediavelmente morto. Contudo, enquanto homem regenerado, Jean Valjean sente que é necessário renunciar a todo o sentimento pessoal e privado, conseguir através de um acto supremo de abnegação, o triunfo definitivo sobre o *eu* egoista.

---

(1) Ibid., p. 187.

No entanto, o episódio de Une tempête sous un crâne é apenas uma das etapas da sua dolorosa ascenção em direcção ao Bem e ao Amor universal. Efectivamente, o seu enriquecimento moral exige um esforço prolongado e sacrifícios cada vez mais absolutos no plano afectivo, psicológico e social. Não possuindo a santidade do herói um carácter definitivo mas constituindo um estado progressivamente conquistado, a sua transformação será, por conseguinte, evolutiva e não radical. Ela far-se-á sobretudo nos momentos de crise e de debate interior, nas sucessivas descidas da personagem em si mesma, as quais constituem marcos fundamentais da sua renovação vital. No seu exercício de depuração santificante, Jean Valjean, e segundo as palavras de G. Piroué, "accepte d'être toute une vie en travail de conversion"(1). A esse constante devir ou transfiguração corresponde na orgânica do texto a intensidade e a diversidade de cenas que se relacionam com a vivência subjectiva e conflituosa da personagem.

Situado no extremo oposto da narrativa, relativamente distanciado do contexto e dos eventos ocorridos em Une tempête sous un crâne, capítulo que nos abre justamente as portas da profunda turbação interior de Jean Valjean, Immortale jecur, embora com cunho próprio e sustentado por coordenadas algo diversas, partilha, em suma, as mesmas leis de inspiração dialéctica com a sintagmática textual anterior. Nesse âmbito, não causa mesmo nenhuma surpresa quando o narrador aparece para lançar uma ponte entre os dois capítulos, correlacionando as duas experiências vitais e subjectivas do herói. Apostado em estabelecer entre elas

---

(1) Georges Piroué, Victor Hugo romancier, ou les dessus de l'inconnu, Paris, Denoël, 1964, p. 50.

um estreito parentesco e uma mesma corrente de recorte conflituoso, a instância narrativa compara:

> "Une tempête, plus furieuse que celle qu'autrefois l'avait poussé vers Arras, se déchaîna en lui. Le passé lui revenait en regard du présent"(1).

Immortale jecur constitui, por conseguinte, mais uma etapa dessa dolorosa viagem mística de Jean Valjean para a perfeição moral e para a depuração metafísica. Recusando as soluções de compromisso fáceis, o herói só progride à custa de sacrifícios cada vez mais excessivos e cruciais.

De facto, os dramas de Jean Valjean vão adquirindo, numa linha de movimento ascendente ou crescente em direcção à espiritualidade, um maior extremismo, "une sorte d'entêtement dans l'heroïsme, même si celui a perdu quelque chose de sa nécessité"(2), mas que derivam da própria filosofia da personagem, da sua esperança prospéctica num Além e da moral que o orienta.

O casamento de Cosette abrirá a grande crise, o dilema mais pungente da vida do sujeito:

> "Qu'était-ce (pergunta o narrador parafraseando o julgamento da personagem) que l'affaire Champmathieu à côté du mariage de Cosette et de ce qu'il

---

(1) Les Mis., V, VI, 4, p. 1090. Similitude que será reduplicada e renovada pela voz emotiva da própria personagem, um pouco mais adiante: "Ceci m'est déjà arrivé une fois, mais c'était moins douloureux; ce n'était rien" (Ibid., V, VII, 1, p. 1099).

(2) René Journet et Guy Robert, Le mythe du peuple dans Les Misérables, Paris, éd. Sociales, 1964, p. 49.

entraînait? Qu'est-ce que ceci: rentrer dans le bagne, à côté de ceci: entrer dans le néant?"(1).

Companheira, guia e luz na sua prisão por entre os homens e nos seus momentos de desalento, em Cosette Jean Valjean depositou o seu "amour inassouvi"(2), o seu sonho de amor casto e celeste, embora estriado de um sopro de ciúme e que o levará nomeadamente a desejar a morte do seu rival, Marius:

"Jean Valjean n'avait jamais rien aimé. Depuis vingt-cinq ans il était seul au monde. Il n'avait jamais été père, amant, mari, ami... Le coeur de ce vieux forçat était plein de virginités"(3).

O casamento de Cosette ressoa, assim, fortemente no espírito do protagonista e sustenta a sua bipolaridade ou dicotomia interior. Uma vez mais tudo vai jogar-se na agitação submersa do seu solilóquio mental. Duplamente solicitado pelo irrefreável brotar de um amor humano e pela pressão de uma consciência moral "implacable" que colide de uma forma radical com qualquer compromisso menos transparente, este divórcio conduzirá Jean Valjean à agonia e à morte.

---

(1) Les Mis., V, VI, 4, p. 1091.

(2) William Shakespeare, O. C., Critique, p. 274. Jean Valjean partilha com o outro "Jean de Pathmos" muitos dos seus traços. Para além do amor, a sua vida de sofrimento soa igualmente como libertação: "Jean, après avoir assisté à la souffrance du Christ, finit par souffrir pour son compte; la souffrance vue le fait apôtre, la souffrance endurée le fait mage; de la croissance de l'épreuve résulte la croissance de l'esprit" (Ibid.).

(3) Les Mis., II, IV, 3, p. 345.

Porém, o rotundo traumatismo que provocou em Jean Valjean o casamento e o afastamento definitivo da sua filha adoptiva possui ramificações e prolongamentos noutros contextos, não se esgotando inteiramente dentro das fronteiras deste fragmento diegético. Efectivamente, mais para o final da narrativa, L'Extraction et l'extinction volta a chamar subitamente a atenção sobre esta personagem. Ela é ainda aqui o elemento permanente de um quadro que, mantendo-se também dentro do clima e limites da problemática apontada anteriormente, acolhe o esforço vivo do protagonista para superar o poder soberano e obsessivo de um amor que permanece inexplicável e afincadamente presente no seu coração.

Depois da dolorosa revelação feita a Marius sobre a sua verdadeira identidade e a miséria da sua condição de proscrito social, Jean Valjean irá, desesperadamente e de um modo gradativo, procurar renunciar a Cosette, desligar-se de um amor que foi, depois da morte do bispo Myriel, o suporte mais determinante na sua caminhada em direcção à perfeição moral, ajudando-o a triunfar do Mal e do império do Ódio.

É decididamente entre Immortale jecur e este fragmento da narrativa que a parte mais dolorosa do destino de Jean Valjean se joga. Por isso Guy Rosa dirá, com muito acerto, que nesta *V Parte* do livro Jean Valjean "accomplit le suprême dénuement, se livrant successivement à Javert qui le refuse, puis à Marius et Cosette qui le renvoient, en l'ignorant, à l'anonymat: celui originel, de la misère, celui du bagne, celui où le texte le

tient jusqu'à ce qu'il emporte Cosette de l'auberge de Montfermeil, celui de sa tombe"(1).

Justamente porque estamos convencida de que existe uma íntima relação de dependência entre, por um lado, as diferentes etapas de uma história que nos é narrada, ou seja, o ciclo de maturação de Jean Valjean conseguido através das sucessivas situações de crise de consciência e, por outro lado, a mobilidade e mutabilidade das modalidades narrativas para tal seleccionadas, vamos, pois, procurar seguir passo a passo, ao ritmo sequencial ou cronológico de uma vivência, a articulação entre uma forma e o sentido, estabelecer as correlações necessárias entre uma estruturação narrativa e a significação a que ela parece ajustar-se.

Com efeito, a emancipação de Jean Valjean na narrativa enquanto sujeito que se auto-analisa e a quem é concedida uma certa liberdade monológica ou, inversamente, a sua hipertrofia enquanto "voz", ou seja, a iluminação de um drama íntimo ou o seu ocultamento e obliteração no decorrer da narrativa, encontram-se indissoluvelmente ligados à mudança psicológica da personagem, à sua nova sensibilidade e até ao seu enraizamento situacional, à sua adaptação ou inadaptação à realidade circundante.

De facto, a configuração técnico-narrativa, nomeadamente a escolha e o manejo de diferentes procedimentos discursivos, as estratégias decorrentes do uso da focalização externa, ou inversamente a opção pelos mecanismos omnisciente e interno, não se nos afiguram aspectos inconsequentes mas abrem zonas diversas de investimento semântico e

---

(1) Guy Rosa, "Réalisme et irréalisme dans Les Misérables", in Lire Les Misérables, Paris, J. Corti, 1985, p. 231.

encerram potencialidades de significação de acordo com o estatuto ou perfil que Jean Valjean reveste. À medida que a personagem passa de um estádio a outro, que ela vai concretizando o seu processo de transformação e melhoramento ético mas que, paralelamente, se encaminha em direcção à solidão, ao abandono fatal e ao desvanecimento sob o plano social, afectivo e humano, também se vão alterando e modificando os procedimentos ou técnicas de representação. A instauração das diferentes estratégias de perspectivação, com as suas deformações, limitações ou, mesmo, o seu saber totalizante afiguram-se-nos em sintonia com a postulação ideológica da personagem na cadeia da história e na sua irreversível dinâmica ascética. No decurso da narrativa o herói passa da transparência à opacidade, como um ser em fuga para regiões onde mesmo o olhar arguto do narrador não consegue chegar. Incapazes de atingirmos os estratos inferiores, onde o dilema se desenrola, Jean Valjean torna-se cada vez mais um ser inacessível e indefinível. É tendo em conta estes dados que se torna, por outro lado, possível e legítimo ligar a evanescência psicológica de Jean Valjean com o seu apagamento no âmbito social e até humano. Sintomaticamente o texto reduzi-lo-à também ao anonimato social e à marginalização, a esse estado de coisa sem nome onde o texto o manteve até à saída da prisão.

Assim, se a existência do monólogo é, numa primeira parte, reflexo de vida e compatível com a promoção e dinamismo da personagem, à medida que a história se encaminha para o epílogo, a discrição ou elisão do mesmo, é já explícito sinal de definhamento da personagem e estratégia eminentemente simbólica da sua morte para o mundo mas processo necessário para o refúgio e revivência no Além.

1. - *QUADROS DE UM ITINERÁRIO ÍNTIMO*

1.1. - O CASO CHAMPMATHIEU

Muito embora o texto de Une tempête sous un crâne forme a sequência que aparece como o paradigma principal de aferição de uma subjectividade conflituosa e o fulcro das aventuras (explicitamente formuladas) da psique de Jean Valjean, o facto é que o investimento e as potencialidades inerentes ao dilema vivido pela personagem não se esgotam neste contexto.

Não se circunscrevendo, portanto, o caso Champmathieu dentro dos limites ou área do capítulo referido, acabaria por ser contraproducente (porque além de mutilar as facetas deste drama, a restrição arrastaria igualmente na sua esteira uma desvalorização do processo) não romper o quadro acanhado de uma divisão, neste caso superficialmente construída, a fim de tentar exprimir toda a riqueza, cambiantes e rumos para que se orienta o acto introspectivo de Jean Valjean, cujas incidências não podem ser menosprezadas. De facto, não é apenas na solidão do seu quarto que o herói esgota e consome o seu drama de consciência.

Nos capítulos que seguem e antecedem Une tempête sous un crâne, a personagem vive igualmente momentos extremamente críticos, correlacionados com o caso Champmathieu, e muito embora estes assomem sustentados por processos menos convencionais ou irredutíveis a pretensos solilóquios que a personagem formula, não deixam de permanecer circunscritos ao mesmo âmbito ou problemática, visto revelarem-nos as contradições vividas por Jean Valjean, afirmando-se, desta forma, elementos de inegável enriquecimento para a compreensão do fenómeno.

A crise de Jean Valjean possui, desta forma, uma coloração durativa, sobrevivendo como vector importante noutros contextos. É, portanto, a partir de uma sintagmática textual mais alargada que se poderá apreender toda a dimensão do dilema bem como o particular posicionamento da personagem no seio da diegese e suas consequências para a construção do significado.

Efectivamente, seguindo-se a Une tempête sous un crâne, podemos distinguir uma sequência escalonada de capítulos que orquestram as três etapas principais do dilema de Jean Valjean e o rumo que este vai tomando. À noite crítica que a personagem vive na angústia e na indecisão segue-se um sonho, e a este uma viagem (de Montreuil-sur-Mer a Arras) até que se chegue à cena do tribunal onde Champmathieu está a ser julgado por um crime que não cometeu. Três tempos e três espaços fundamentais presidem, assim, ao desenrolar do conflito do protagonista, neles vindo a prolongar-se e a ramificar-se as contradições vividas pelo herói no fragmento nuclear.

Repare-se que é sintomaticamente entre a activação das potencialidades discursivas e imagéticas de Jean Valjean, postas à prova no capítulo principal, e a marcha acelarada que conduz a personagem a Arras que se vem encaixar, como um interregno proeminente, o sonho nocturno.

Entre a articulação sintáctica de uma crise amargamente prolongada pela noite dentro e o percurso orientado, fora dos limites carcerais das paredes do quarto, paira a sombra de um inconsciente incontrolável pela censura e, por isso mesmo, motor e veículo potencial de acesso aos fantasmas e mitos pessoais da personagem. Via inconsciente, a problemática que assedia a personagem sofre subtis formas de adaptação e de recriação. Por isso ao sonho atribuiremos um espaço de análise.

Estendendo-se, ramificando-se, remanescendo e metamorfoseando-se ao longo de um alargado espaço textual e ao ritmo do fluir da acção, facilmente se compreenderá que o grau de transparência do conflito do herói, na diegese, acabará por solicitar uma elaboração formal adequada às circunstâncias exteriores e a todo um enquadramento espacial e temporal. Condicionado e envolvido por um conjunto de factores de variável importância, o dilema da personagem abre zonas de investimento manifestamente originais ao longo da linha narrativa que retraça a viagem do herói a Arras. Vale a pena ilustrar este percurso da personagem na arquitectura da narrativa e em função da vivência a que temos vindo a fazer referência.

Com efeito, à variação do espaço diegético corresponde também uma mudança na forma e na dimensão do conflito. Pode dizer-se que os condicionalismos externos que solicitam a personagem interferem na linearidade e até na discursividade monológica. Em cada um dos "lugares-etapas" (quarto/viagem/tribunal)(1), que servem de pano de fundo à

---

(1) Etapas que, em nosso entender, simbolizam o próprio percurso de Cristo: Agonia no Jardim das Oliveiras, viagem até ao Calvário e Crucificação. "Bref, la vie de Jean Valjean n'est qu'un long calvaire, dont chaque situation lui réserve sa coupe d'amertume, chaque épreuve sa blessure douloureuse" (Jacques Roos, "Le thème de la régéneration dans Les Misérables", in Centenaire des "Misérables", (1862-1962). Hommage à Victor Hugo, extrait du Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, Strasbourg, 1962, p. 200.

representação do dilema de Jean Valjean, a activação da corrente de consciência é afectada em grau e qualidade.

Assim, se em Une tempête sous un crâne, a vivência psíquica da personagem usufrui de um primeiro plano na diegese, surgindo como núcleo ou eixo funcionalmente relevante que faz progredir a história (embora subsidiariamente à volta dele venham articular-se outras informações explectivas ou decorativas), já o mesmo não acontece nas fases seguintes, particularmente no percurso que leva Jean Valjean ao tribunal. À medida que se materializa esta sequência narrativa, o conflito parece pouco a pouco desviar-se da sua rota inicial, ganhar cambiantes mais discretos e de menor vulto, disseminando-se em parcelas de reduzida importância. A crise resume-se a dimensões de menor alcance, apresenta-se como que subsidiária à acção diegética principal, parecendo dissolver-se numa precária aliança com os eventos principais, ou seja, com o enredo e a urdidura da progressão exterior.

Revelam-se também, de certa forma, distintos os próprios mecanismos técnico-narrativos que desencadeiam e evocam a eclosão da subjectividade da personagem. Se na abertura a participação desta é relativamente expressiva, emprestando ao discurso o seu timbre pessoal, no prosseguimento diegético, serão as formas mais indirectas do discurso ou até a coloração fortemente patológica com que Jean Valjean dota o real e as linhas dos objectos que se atravessam no seu caminho, que melhor traduzem o desencontro da personagem consigo própria.

Tais factos afirmam-se, em nosso entender, como possibilidade acrescida de significação e devem ser entendidos como resultante da perturbação psicológica da personagem, do seu estatuto actancial e até mesmo de todo um enquadramento espacial e humano. A relação que o *eu* mantém com os *outros* ou com o espaço envolvente, na

sua dupla vertente de espaço fechado/espaço aberto, aparece assim, sintonizada com o desenvolvimento e a orientação que assume o próprio conflito interior.

A alteração da situação no decorrer da narrativa, o relacionamento da personagem consigo própria ou com os *outros* e até o poder do espaço envolvente são, por isso, elementos propiciadores de rendimento semântico já que susceptíveis de revelar-nos as desesperadas contradições dos abismos da alma.

Como veremos, não são somente as soluções discursivas que podem manifestar o dilema de Jean Valjean. A ligação ou distanciação da personagem com a paisagem e com os objectos, que se convertem em súbitos focos de irradiação de uma imagética alucinada, também se prestam perfeitamente à caracterização de um estado de alma agitado por fortes tensões emocionais. Na verdade, o êxito da sua representação não depende apenas da manipulação e da força do mecanismo monológico atribuído à personagem, da sua capacidade de estruturação através da dinâmica encontrada na introspecção, nem mesmo da referência ao curso contraditório de uma sucessão de estados, ou à caprichosa desconexão de uma consciência. Com efeito, convém não esquecer que o conflito de Jean Valjean pode, ao tentar ajustar-se às coordenadas e às circunstâncias do momento, transformar-se e derivar, sob outras formas, encontrando preferencialmente no cenário fantasmagórico da imaginação, no sonho diurno ou na cena desprovida de real, um canal de libertação para a pressão interna. Subterraneamente os fantasmas retraídos de Jean Valjean acabam por instituir-se como reminiscências palpáveis da regra do jogo conflituoso.

A partir daqui podem dilenear-se já, com uma certa nitidez, dois aspectos nevrálgicos e bem desenhados no dilema da personagem.

Um deles privilegia, por assim dizer, Jean Valjean, em função do que ele interiormente pensa ou até exteriormente se diz. O discurso é, desta forma, o veículo da sua transparência psicológica e da sua dualidade ou circularidade de pensamento.

O outro leva-nos até à parte mais obscura e recôndita da sua vida psíquica, graças a um sucedâneo de imagens ilógicas e intangíveis, criações fantasmagóricas de um espírito alucinado e atormentado.

Na fuga à padronização dos procedimentos técnico-narrativos, na variação da intensidade do conflito, no cruzamento deste com o diálogo e no seu evidente toque alucinado reside, quanto a nós, o fascínio desta descida da personagem ao fundo de si mesma.

Mas para devidamente avaliarmos o âmbito e o alcance do dilema de Jean Valjean, além das etapas que referenciamos, não podemos menosprezar toda uma importante programação indicial, ou diferentes situações preliminares, que já com um forte sabor de anteacto e surgindo placentariamente nos limítrofes do capítulo Une tempête sous un crâne nos remetem desde logo para a querela da personagem consigo própria.

1.2. ABERTURAS ...

Convidando-nos a entrar no campo de alcance das suas personagens, pretendendo submeter-se ao fluir incessante dos seus pensamentos e emoções, encarando-os como potenciais focos de informação, o narrador hugoliano tem geralmente por norma retardar essa operação, utilizando para isso certos preceitos ou mecanismos a fim de, como indica J. Hunt, "éclairer l'action de ses protagonistes en les replongeant dans l'ambiance matérielle ou spirituelle qui explique cette action"(1).

É, de certo modo, esta necessidade de devidamente enquadrar o conflito presente de Jean Valjean que leva o narrador nas fronteiras de Une tempête sous un crâne ou já mesmo na abertura do

---

(1) H. James Hunt, "Le sens épique des Misérables", in Centenaire des "Misérables" (1862-1962). Hommage à Victor Hugo, extrait du Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, Strasbourg, 1962, p. 130.

próprio capítulo, antes portanto que nos seja permitido ter acesso à consciência de Jean Valjean, a lançar mão de um intróito que condiciona a nossa legibilidade do texto monológico. Chamando a atenção sobre certas cenas de pendor enigmático, graças ao uso da focalização externa, ou, paradoxalmente, usando os poderes que a omnisciência lhe concede e que lhe permite operar sobre a vida passada da sua criatura uma selecção qualitativa, estas duas pistas de transição revestem indesmentíveis capacidades de significação.

São estas duas fases vestibulares, alicerçadas em dois pontos de vista assinalados por diferenças flagrantes, pecando um pela restrição de informação e o outro pelo seu excesso, que permitem, desde o início, deixar perceber as consequências e as ressonâncias que provocam no espírito de Jean Valjean as revelações que Javert acaba de lhe fazer, ao mesmo tempo que indiciam também já, como uma difusa revelação, o destino que pesa sobre o protagonista.

É de assinalar que Victor Hugo, conscientemente seduzido por este excesso de informação que transborda para a margem do episódio charneira, e que aparece, não raro, como monopolizador de significação ou como depósito de secretas alusões, o justifica como alicerce de enriquecimento do texto que sustenta. Assim, ele nota: "C'est l'ensemble qui est tout. Tel détail qui peut sembler long, est une préparation"(1).

---

(1) Citado por Bernard Leuilliot, "Présentation de Jean Valjean", in Centenaire des Misérables (1862-1962). Hommage à Victor Hugo, extrait du Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, Strasbourg, 1962, p. 56.

Sabíamos já que no desvelamento da imagem psíquica de um protagonista, Victor Hugo, numa ousada renovação e combinação de processos, podia recorrer a uma óptica de tipo externo para nos traçar os conflitos e as figuras que nela se movem para expressar os impulsos tumultuosos que se chocam e que brotam da alma. Porém, em nenhum outro contexto o seu emprego é tão imaginosamente ousado e representativo como neste episódio.

É, pois, possível ter acesso a toda uma infra-estrutura da personalidade de Jean Valjean, assente na bipolaridade psíquica, recorrendo-se para isso ao uso da focalização externa. O que neste momento gostaríamos de evidenciar é a disponibilidade de um mecanismo, em teoria afastado do campo da subjectividade, (padrão basilar da arte realista), e aliás indevidamente avaliado na obra de Victor Hugo já que o seu autor é liminarmente considerado como "omnisciente"(1), mas na verdade atrevidamente apto para representar o ritmo e os ímpetos de recorte dialéctico, visto amoldar-se com espontâneo e dúctil mimetismo às dissonâncias emocionais do sujeito.

A focalização externa mostrar-se-á particularmente bem adaptada para revelar um temperamento e uma psicologia instável e dividida, para inculcar no leitor o divórcio e a desordem mental que afundam e desestruturam física e emocionalmente a personagem. Técnica aparentemente marginal a um estado subjectivo, numa proposta inovadora, ela é aqui fortemente solidária com a vivência psíquica da personagem, espelhando e prolongando, quase sem equívocos, um dilema que transborda para o exterior.

---

(1) Esta opção realista de representação significa, portanto, que Victor Hugo também sabe distanciar-se das suas personagens, adoptando recursos que só mais tarde, especialmente no romance "behaviorista", foram usados com grande fecundidade.

Colocada às portas do capítulo Une tempête sous un crâne[1], a focalização externa, apesar da sobriedade da sua armação, projecta na linha da narrativa micro-psicodramas de recorte conflituoso que vão acusando e apontando as convulsões interiores do herói. O recurso a esta técnica permite lançar as bases, preparar o terreno, alertar e prender a atenção do destinatário, ao mostrar-se em cena uma personagem incoerente consigo própria. Mas ao mesmo tempo deixam-se também já a germinar virtuais significados que irão mais tarde, no desenrolar da diegese, receber toda a luz.

Vemos, pois, aflorar, através deste tipo de representação, a irradiação do conflito para o exterior, passando, então, o aspecto materialmente observável da personagem a "enunciar" a discordância consigo própria, as cadências irregulares e ondulantes de um espírito em luta.

As imagens que nos são reveladas através da focalização externa chegam-nos com a naturalidade e a nitidez de uma fotografia não desfocada, mas meticulosa e sobriamente atenta ao acto de consciência ou de inconsciência da criatura romanesca.

O comportamento, a fisionomia e até o efeito sonoro e visual estão "condenados" a informar. Contudo, é geralmente a entrega da personagem ao automatismo do gesto, que possui a transparência do símbolo. Rodeando o acesso ao solilóquio de Jean Valjean, a focalização externa é sobretudo usada em ondas renovadas e em pinceladas dispersas no fluir da diegese.

Dentro da linha e da regularidade clássica desta técnica merece, em primeiro lugar, destaque pelo apuramento dos seus ângulos,

---

(1) Pensamos mais concretamente no capítulo intitulado: Perspicacité de maître Scaufflaire (Les Mis., I, VII, 2).

pela objectividade no retratar, e pela economia e simplicidade dos alicerces visíveis de uma conduta, o capítulo Perspicacité de maître Scaufflaire(1).

Jean Valjean aparece, num primeiro momento, como uma personagem nova, quase desconhecida, ou em todo o caso sugestivamente estranha e distante, dada a forma despida, material e sóbria com que nos é retratada. O narrador aplica-se, assim, por meio deste subterfúgio realista, a introduzir uma personagem que ele bem conhece mas que finge não dominar, para melhor interessar o seu leitor. Neste aspecto, Victor Hugo está bem enraizado num século XIX que maneja e cultiva com grande poder sugestivo o enigma da personagem conhecida. O episódio aparece, desta forma, como o modelo "de ces effets de retardement que chérissent Hugo et les romanciers du XIXe siècle lorsqu'ils décrivent "des hommes" ou des "inconnus" qui nous sont bien connus mais que le narrateur décide de présenter en vision externe, c'est-à-dire comme le verrait un observateur, un guetteur"(2).

E, efectivamente, é a um transeunte, desconhecido e desprevenido, que, com curiosidade e à distância segue os manejos da personagem, a quem o narrador delega o uso da focalização externa.

São os gestos reais e tangíveis, reduzidos às suas proporções plásticas, que desfilam diante dos olhos de um abstracto"passant" ou focalizador, ele próprio focalizado pela câmara do narrador:

> "A l'instant où M. Madeleine arriva devant le presbytère, il n'y avait dans la rue qu'un passant, et ce passant remarqua ceci: M. le maire, après avoir

(1) Ibid., pp. 171-174.

(2) M. Grimaud, "Compétence narrative et nom propre", in L'Homme qui Rit ou la parole-monstre de Victor Hugo, Paris, éd. SEDES, 1985, p. 157.

dépassé la maison curiale, s'arrêta, demeura immobile, puis revint sur ses pas et rebroussa chemin jusqu'à la porte du presbytère, qui était une porte bâtarde avec marteau de fer. Il mit vivement la main au marteau, et le souleva; puis il s'arrêta de nouveau et resta court, et comme pensif, et, après quelques secondes, au lieu de laisser brusquement retomber le marteau, il le reposa doucement, et reprit son chemin avec une sorte de hâte qu'il n'avait pas auparavant"(1).

O gesto e o vaivém não planeado e desassossegado possuem a espontaneidade da decisão irreflectida e o ritmo da retratação. A exterioridade da personagem, de recorte antitético, fruto de uma inconsciência que se liberta, possui uma veracidade realista. As mutações discordantes criam uma sensação de familiaridade no leitor e ajudam a prender a sua atenção. Na simplicidade do gesto, que se desenha e que morre sem expressão, se harmoniza a relação entre o conteúdo psíquico e o sensorial.

Em toda a narração que aponta para a desconexão exterior da personagem, o narrador, fiel à adopção do específico critério de representação objectiva e exterior, não intercala qualquer comentário explicativo nem faz incursões na mente do protagonista, respeitando escrupulosamente o segredo guardado no seu íntimo. É, aliás, curioso notar que será do ponto de vista de Jean Valjean, e já numa fase avançada do seu exame de consciência, em Une Tempête sous un crâne, que será preenchida esta elipse de conteúdo psíquico. Com acuidade, o sujeito da ficção evocará

---

(1) Les Mis., I, VII, 2, p. 171.

esta passagem, dando então um sentido pleno aos factos insólitos a que agora assistimos. À medida que nesse episódio o espírito de Jean Valjean é solicitado pelos factos passados e que revive pormenores da véspera, o seu discurso recupera, desta vez com lógica e nexo, o que foi silenciado pela narração ao longo de um período da sua história:

> "Vraiment je ne comprends pas pourquoi j'ai eu peur tantôt d'entrer chez ce brave curé et de tout lui raconter comme à un confesseur, et de lui demander conseil, c'est évidemment là ce qu'il m'aurait dit"(1).

Na mesma linha de desenvolvimento cénico e de observação "de fora", somos ainda convidados a assistir ao diálogo entre Jean Valjean e "maître" Scaufflaire, mas sem qualquer sagaz percepção crítica ou penetração na individualidade psicológica do protagonista. Através do uso da focalização externa continuamos arreigados às formas, às oposições e aos contrastes do sujeito enquanto ser materialmente observável. Embora o capítulo Perspicacité de maître Scaufflaire nos mostre o espaço físico em que se movimenta o herói, ficamos, contudo, irremediavelmente à superfície do seu pensamento, pois a focalização externa não nos leva para além da soleira da porta psíquica de Jean Valjean.

É assim que logo, após a troca de palavras com "maître" Scaufflaire, a focalização externa volta a pairar sobre a narrativa. São os factos insólitos e fora do comum no itinerário de Jean Valjean que

---

(1) Ibid., p. 179. O próprio autor em margem do manuscrito nota, numa confissão de perplexidade: "Peut-être, craignait-il un conseil trop direct et trop formel". (Manuscrit, Fº316).

agudamente sobressaem e que trazem em si um clima de incoerência. Constatar-se-à incidentalmente que o herói, contra o que é habitual, retoma o caminho mais longo para voltar para casa ou ainda que, contrariamente à prática quotidiana, a sua luz apagar-se-à às oito e meia da noite. Do mesmo modo, já antes, numa nota fugidia, Jean Valjean mostrava "son visage (...) sombre"(1) ou examinava atentamente a carta geográfica da França sem que, entretanto, se atingisse explicitamente o seu doloroso drama íntimo.

No entanto, seria pueril negar que, mesmo através da focalização externa, não se alcança e não se dá um sentido, por mais rudimentar que seja, a toda esta linguagem corporal. A contínua referência ao gesto, à aparência externa e ao comportamento físico não é, de modo algum, destituída de impacto ao nível do significado, visto manter fortes conexões com as convulsões que emergem do interior da personagem.

Sendo o comportamento uma projecção do homem e da sua essência, os esquivos e fugidios sinais que mesmo de longe se apreendem permitem, à partida, desmontar os mecanismos de uma realidade "outra", penetrar obliquamente no mundo que se esconde para além do visível. E isso é sobretudo possível quando entramos no universo da ficção onde os sinais, cuidadosamente seleccionados, e independentemente do disfarce que sofrem, se vão depositando e destilando ao longo da sintagmática textual.

No caso presente a sucessão de indícios é por si só suficientemente explícita, levando o leitor à descodificação e à veracidade da mensagem. Efectivamente, através da focalização externa, o conflito transparece como num espelho que reenviaria a própria imagem. A valorização de micro-gestos com forte configuração antitética ou inabitual e a selecção quantitativa e qualitativa dos mesmos orientam o leitor para uma

---

(1) Les Mis., I, VII, 2, p. 171.

"leitura" segura e para um mergulho natural na realidade invisível do herói. Compete, desta forma, ao leitor que sabe "ler" nas entrelinhas tirar as conclusões que se impõem face às reacções de M. Madeleine surpreendido à porta do presbitério. Os detalhes são mínimos mas eminentemente significativos(1), pois permitem deixar entrever o desconcerto psíquico do herói:

> "M. Madeleine fut avec Fantine comme à l'ordinaire. Seulement il resta une heure au lieu d'une demi-heure, au grand contentement de Fantine. Il fit mille instances à tout le monde pour que rien ne manquât à la malade"(2).

A sugestão das cenas é tão forte que facilmente o leitor entra no jogo e chega aonde o narrador deseja, pois, como verifica J. Lintvelt, "L'enregistrement objectif n'exclut pourtant pas le choix de scènes significatives qui dissimulent sous leur surface plate des profondeurs psychiques"(3).

Através destas imagens que nos chegam por fracções percebemos o drama de Jean Valjean. A sua inquietação transparece nas insistentes referências a movimentos, a gestos, a mudanças fisionómicas expressivas que irrompem com anormalidade marcando contrastes:

---

(1) Como refere G. Genette: "Le récit en dit toujours moins qu'il n'en sait, mais en fait souvent savoir plus qu'il n'en dit" (G. Genette, Figures III, Paris, Seuil, 1972, p. 213).

(2) Les Mis., I, VII, 2, p. 171.

(3) Jaap Lintvelt, Essais de Typologie narrative, Paris, J. Corti, 1981, p. 72.

"Pourtant la concierge (...) dit au caissier qui rentrait, en ajoutant:

- Est-ce que monsieur le maire est malade? je lui ai trouvé l'air un peu singulier"(1).

Utilizando os recursos simples ou a sobriedade da "armação" deste tipo de técnica, o narrador constrói lentamente a imagem de uma personagem em estado de choque e, num clima de "crescendo" contínuo, vai preparando o leitor para o clímax, para o movimento de maior fôlego que o capítulo Une tempête sous un crâne torna especialmente sensível.

Não se esgotam, contudo, aqui as potencialidades nem o espaço de manobra da focalização externa. Paralelamente a estas unidades, gostaríamos de chamar a atenção para a fase final deste trecho(2) também ele inteiramente alicerçado no uso desta técnica.

Fortemente carregado de informação implícita que se vai deixando a germinar para alimentar a ideia de que algo de irregular ou de anormal se está a passar com Jean Valjean, também aqui o narrador coloca entre os factos e a informação depositada no texto um observador estranho ao acontecido. Será o "caixa" que partilha o mesmo tecto com M. Madeleine que, com uma atenção vigilantemente desperta, vai recebendo e restituindo com concisão sons e imagens, para ele estranhamente destoantes, que provêm do quarto superior.

Fundamentalmente, a alteração e a repetição de ritmos que provêm do quarto de M. Madeleine, ora em padrões regulares e

---

(1) Les Mis., I, VII, 2, p. 174.
(2) Ibid..

compassados ("un pas qui allait et venait"(1)) ora através de um som que fere o ouvido ("une armoire qui s'ouvre et qu'on referme"), a abertura insólita de uma janela em plena noite de inverno, os efeitos cromáticos do vermelho do fogo no quadro preto da noite ("la réverbération rougeâtre d'une fenêtre éclairée") indiciam, pela sua condição de excepção, as tensões do sujeito.

Embora a abordagem do conflito seja, nesta sequência, mais parcelar e rudimentar do que na etapa precedente, tal facto explica-se, como é óbvio, pela própria situação do agente focalizador e nomeadamente devido à particular localização do seu posto de observação, que o condena a uma apreensão desconexa e heteróclita de dados. Não podendo observar de frente o objecto, o focalizador dele só vai recebendo uma sucessão de sons ou de cores, muito embora estas informações sejam preciosas para o destinatário, pois são susceptíveis de discretamente evidenciarem, graças ao contexto em que se inserem, toda uma atmosfera de anormalidade, reconfirmando, deste modo, o desequilíbrio emocional do herói. Fisicamente inacessível ao olhar do seu vizinho, nem por isso Jean Valjean cessa de ser, para este, objecto de curiosidade, visto arrancá-lo periodicamente do sono.

Assim, mesmo que do conflito da personagem se recebam somente sinais difusos e desencarnados de conteúdo, captados por um atónito focalizador, estes não se mostram totalmente incoerentes e herméticos para o destinatário da obra. Graças à constelação e à recorrência

---

(1) Michel Riffaterre esclarece que "aller et venir c'est la forme préférée de Hugo quand il veut suggérer la présence devinée et souvent inquiétante, d'une vie mystérieuse" (M. Riffaterre, "La Poétisation du mot chez Victor Hugo", in Essais de stylistique structurale, Paris, Flammarion, 1971, p. 216).

desses sugestivos pormenores, vai-se insinuando a anormalidade das situações e do comportamento de Jean Valjean.

Mas a ousadia deste excerto reside, em nosso entender, no facto desta cena conter, embora com carácter residual e elementar, a representação exteriorizável e imediatamente visível do conflito vivido pela personagem em Une tempête sous un crâne.

Pode, deste modo, afirmar-se estarmos perante um abstracto arquétipo do capítulo mencionado, na medida em que esta parcela de texto se afirma como microcosmo da cena a que mais adiante seremos convidados a assistir. Aqui vêm reflectir-se alguns dos elementos dessa particular situação romanesca e muito especialmente as manifestações não verbais do conflito, ou seja os seus efeitos espectaculares.

Esta unidade textual contém, por conseguinte, tal como o esboço de um desenho, o tecido basilar ou os vestígios da actuação de Jean Valjean durante a sua célebre crise nocturna e que Une tempête sous un crâne se encarregará de desdobrar com mais pormenor e detalhe. Esta qualidade de elaboração concede-lhe requisitos originais, e a comparação com o fenómeno estético a que mais tarde Gide daria o nome de "mise en abîme" textual, parece-nos provar os dotes inovadores do autor. Repare-se, aliás, que parece ter sido Victor Hugo que, com a sua genial agudeza, e bastante meticulosidade ou precisão, demarcaria, anos antes, as características desta técnica. Efectivamente, em William Shakespeare, Victor Hugo propõe a definição mais evocadora desta realidade:

> "c'est une double action qui traverse le drame et qui le reflète en petit. A côté de la tempête dans

> l'Atlantique, la tempête dans le verre d'eau (...). L'idée bifurquée, l'idée se faisant écho à elle-même, un drame moindre copiant et coudoyant le drame principal, l'action traînant sa lune, une action plus petite que sa pareille; l'unité coupée en deux, c'est là assurément un fait étrange"(1).

De certo modo, Jean Ricardou nada mais faz do que reescrever a ideia hugoliana quando afirma que, "le récit satellite (...) résume le grand récit qui le contient, il joue le rôle d'un *révélateur*"(2).

Portanto, embora este fragmento textual recorra também ao crivo de um ponto de vista exterior para filtrar e registar o movimento e as vibrações sensíveis, ganha, não obstante, uma enorme originalidade pelo facto de, ao antecipar-se à história que nos será contada, funcionar como prolepse estrategicamente desenhada no limiar da descida introspectiva da personagem em si mesma.

Ao traçar o esqueleto inteligível do comportamento dialéctico da personagem, este jogo engenhoso permite, assim, adivinhar(3) alguns traços da história a narrar. O fio da diegese, que até então prosseguia numa linha diacrónica e de continuidade temporal, é aqui bruscamente interrompido, antecipando-se a narração dos factos e referindo-se,

---

(1) William Shakespeare, Livre IV, O. C., Critique, p. 379.

(2) Jean Ricardou, Le nouveau roman, Paris, Seuil, 1973, p. 50.

(3) J. Ricardou confere à "la mise en abîme" textual três funções principais: repetição, condensação e antecipação. Nesta sua última vertente, diz o autor: "il arrive souvent que les micro-événements que la mîse en abyme recèle précèdent les macro-événements correspondants; en ce cas, la révélation risque d'être si active que tout le récit peut être "court-circuité"" (J. Ricardou, op. cit., p. 50).

prolepticamente, alguns momentos do drama de consciência de Jean Valjean.

Despertando a curiosidade sem contudo a satisfazer inteiramente, este processo cria, assim, um clima de expectativa no leitor.

Uma coisa é certa, no entanto: em ambos os extractos textuais, Victor Hugo, contrariando os esquemas que lhe são habitualmente imputados, evita deliberadamente acercar-se da sua criatura e coloca como principal filtro entre o conhecimento omnisciente do narrador e o leitor a informar uma figura lateral, um substituto (simulação do narrador enquanto "focalizador" e não enquanto "voz") que com um escrúpulo vigilante, mas sem autocrítica e sem uma franca percepção da realidade, vai detalhando e enviando os sinais que só o destinatário da narrativa sabe descodificar e interpretar, dado o seu efectivo alcance dos factos.

Em função do exposto, parece-nos que, nestes fragmentos, a focalização externa é, globalmente, artifício de representação espectacular pela exibição do drama da personagem, transcodificado em actos, em movimentos e em efeitos acústicos. Mas ela possui igualmente um valor indicial: ao apresentar-nos Jean Valjean reagindo de um modo que não lhe é habitualmente reconhecido no mundo que o rodeia, o acto e o gesto, mimeticamente programados, são portadores de conotações psicológicas e reenviam-nos a imagem de uma personagem intranquila e perturbada. Explorando o mistério das imagens que nos chegam sem legendas e a existência palpável da personagem em atitudes bizarras e contorcidas, certas cenas, ao deixar no ar toda uma série de insinuações vagas e o antinaturalismo de movimentos corrigidos e em contraposição, indicam com bastante clareza a realidade interiormente vivida por Jean Valjean.

Mas, por outro lado, a focalização externa prepara gradualmente o leitor para mais adiante, já com o olhar emocionado e

curioso, penetrar no âmago da consciência do protagonista, nas exigências íntimas da sua personalidade. Assim, o desejo de transmitir-nos, sem contudo pôr inteiramente a descoberto, a dimensão dual e instável do herói, levam o doador da narrativa a dosear a informação e a optar por processos de concentrado laconismo, nitidamente limitados à esfera do comportamento exterior.

Tendo em conta o que ficou dito, podemos afirmar que a focalização externa é manipuladora de interesse e de expectativa, dado o clima de mistério criado à volta da situação do protagonista. Cremos mesmo que, contrariamente à sua função habitual, a focalização externa é, aqui, não um mero mecanismo de distância entre criador e criatura, mas, sobretudo, processo que tende a alimentar, numa intensidade crescente, a imaginação do leitor como num bom filme policial(1).

A focalização externa, ao deter-se nos actos da personagem, é por si só, como nos foi dado ver, capaz de sugerir a imagem de um Jean Valjean inequivocamente destituido dos contornos vigorosos e dos atributos do herói triunfante e prestigiado da epopeia primitiva. Fatalmente dividido, prosternado sob o peso opressor das suas dúvidas e em conflito dramático com a sua consciência, é através de um comportamento em sucedâneos que se depreende a sua psicologia conflituante e de recorte dialéctico. Porém, e por mais paradoxal que à primeira vista pareça, é graças à cumplicidade entre a sugestão das imagens que nos chegam pela via da focalização externa e o valor ilustrativo da focalização omnisciente que, antes mesmo de sermos absorvidos pelo solilóquio de Jean Valjean, se cria

---

(1) Michel Raimond afirma precisamente que no romance de aventuras "l'intérêt naît du fait qu'il y a un mystère, ce qui suppose que l'auteur ne nous dit pas d'emblée tout ce qu'il sait" (Michel Raimond, La crise du roman, Des lendemains du Naturalisme aux années vingt, 4e éd, Paris, J. Corti, 1985, p. 300).

uma atmosfera, se vão lançando uma série de sugestões, se nos abrem perspectivas e significações relativamente ao acontecimento que vai ser mostrado.

De facto, o narrador ergue-se como a figura ficcional que não só aponta os caminhos da matéria romanesca, mas que é igualmente capaz de envolver-nos nas suas insinuações, traçando a desorientação familiar que consome por dentro Jean Valjean, iluminando a marcha de uma vida que se arrasta num prolongado esforço de sublimação convulsiva.

Mobilizando vários estratagemas no início de Une tempête sous un crâne, o narrador omnisciente tentará sobretudo indiciar a crise presente da sua personagem, ao fazer um balanço ou inventário genérico das misteriosas aventuras da sua alma, e ao circunscrever as etapas de um destino.

Se menosprezarmos toda uma gama de comentários pessoais, de comparações e de rodeios(1) que naturalmente se encontram enraizados na própria personalidade do narrador (embora sejam também já indissociáveis da encenação épica do drama de Jean Valjean e portanto componentes fundamentalmente ligados à configuração radical e trágica que atingirá o dilema da personagem), há sobretudo que reconhecer na transparência semântica de figuras como a analepse repetitiva e a paralepse insofismáveis preocupações com o significado ideológico a atribuir ao momento presente. Neste caso, pode dizer-se que a recuperação de toda uma fracção do passado, a reactivação estratégica de dramas que se foram gradualmente depositando e incrustando na biografia da alma de Jean

---

(1) Cf. particularmente Les Mis., I, VII, 3, pp. 174-175.

Valjean, são aqui resumidamente evidenciados de modo a dar um sentido e uma grande limpidez ao momento actual e em posição de revelar uma psicologia eivada de contradições mas caminhando sempre rumo ao mesmo fim.

Todos os sentimentos que atravessaram o coração de Jean Valjean desde a declaração de Javert, até à conversa com "maître" Scaufflaire, passando pela visita a Fantine, e que então foram escamoteados sob a rígida aparência exterior da personagem, são agora revistos e coerentemente ligados, graças ao poder omnisciente dum deus *ex machina*(1).

É sobretudo, porém, através de uma analepse cujo arco temporal é relativamente distensível no tempo, remontando bem longe na vida do herói, e actuando como agente de recuperação de certos episódios, particularmente marcados e marcantes, que se pode estabelecer o contacto e fazer girar sentidos. Entre o "ontem" e o "hoje", o passado e o presente, uma mesma evidência e coesão se estabelece: Jean Valjean só pode progredir dialecticamente na caminhada para a sua regeneração e para a sua ascensão moral. De facto, como lembra Bernard Leuilliot, "le livre fait le procès d'une âme, le récit de son "ascension" (...), ou si l'on préfère de sa "rédemption". L'auteur suit l'ordre convergent - "du mal au bien, de la nuit au jour",

---

(1) Se Jean Valjean prolonga, anormalmente, a sua visita a Fantine, podemos agora ficar esclarecidos: "Il se rendit comme d'habitude près du lit de douleur de Fantine et prolongea sa visite, par un instinct de bonté, se disant qu'il fallait agir ainsi et la recommander aux soeurs pour le cas où il arriverait qu'il eût à s'absenter" (Ibid., p. 176).

l'ordre même du romancier dont l'oeuvre est toujours "en progrès", mais progrès dialectique, et dont l'"approfondissement" est aussi synthèse"(1).

Partindo de uma visão longínqua até ao passado mais próximo, são, por esta via, relembradas ao leitor, de um modo vivo e apressado, as principais etapas da aventura moral de Jean Valjean: o episódio de Petit-Gervais, a fixação da personagem em Montreuil-sur-Mer e a sua capacidade de sacrifício:

> " Nous n'avons que peu de chose à ajouter à ce que le lecteur connaît déjà de ce qui était arrivé à Jean Valjean depuis l'aventure de Petit-Gervais (...).
>
> Il réussit à disparaître, vendit l'argenterie de l'évêque, ne gardant que les flambeaux, comme souvenir, se glissa de ville en ville, traversa la France, vint à Montreuil-sur-Mer, eut l'idée que nous avons dite, accomplit ce que nous avons raconté, parvint à se faire insaisissable et inaccessible, et désormais, établi à Montreuil-sur-Mer, heureux de sentir sa conscience attristée par son passé et la première moitié de son existence démentie par la dernière, il vécut paisible, rassuré et n'ayant plus que deux pensées: cacher son nom et sanctifier sa vie; échapper aux hommes et revenir à Dieu"(2).

---

(1) Bernard Leuilliot, "Présentation de Jean Valjean", in Centenaire des Misérables (1862-1962). Hommage à Victor Hugo, extrait du Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, Strasbourg, 1962, p. 52.

(2) Les Mis., I, VII, 3, p. 175.

Verificamos, pois, que são as fases nucleares de viragem e metamorfose da personagem, as mudanças concretas na história de uma vida, mas estreitamente relacionadas com a direcção espiritual de Jean Valjean, que vão sendo nomeadas, circunscritas, aproveitadas e prestigiadas, revelando bem o desejo, como refere Paul Ricoeur, de construir "des totalités signifiantes à partir d'événements dispersés"(1). Reagrupando na linearidade do texto todo num conjunto significante e homogeneamente solidário, que põe em relevo as diversas fases de metamorfose de Jean Valjean, sempre resolvidas no sentido de uma progressão ascética, lançam-se novas luzes sobre o momento que se avizinha. Não é por isso sem razão ou fruto do acaso que se redescobre o passado do herói. Na verdade, é como se fosse preciso sustentar uma ligação estreita entre um Jean Valjean que no passado ultrapassou, no bom sentido ético, todas as crises e aquele que irá desfilar perante nós o seu rosário de inquietudes e de contradições.

Assim, se a focalização externa parte essencialmente à descoberta da vida interior ao descodificar a materialidade dos signos comportamentais, a focalização omnisciente tende aqui a evocar, através de um resumo sinóptico, as notas em cadeia de um passado, lançando secretamente uma ponte entre a crise oculta do "hoje" e os antecedentes que a explicam ou de algum modo a condicionam.

Se a focalização externa faz "ver" um conflito sem que a ele tenhamos acesso directo, a focalização omnisciente, ao traçar num encadeamento lógico o itinerário de um destino, é também forma indicial da perene e depuradora realização espiritual de Jean Valjean e, por conseguinte, fenómeno que secretamente escreve a conclusão ou epílogo do dilema que o herói afrontará em Une tempête sous un crâne.

---

(1) Paul Ricoeur, "L'histoire comme récit", in La narrativité, Paris, C.N.R.S., 1980, p. 20.

A função principal da omnisciência na abertura do capítulo consiste pois, em recuperar, não todas as situações anteriormente vividas pela personagem, mas aquelas que de algum modo acabam por assemelhar-se à crise presente e das quais se pode extrair um prognóstico antecipado.

A analepse é por isso selectiva e tendenciosa. Ela impõe-nos uma imagem e um percurso ideologicamente orientado: Jean Valjean surge como a personificação do martírio, o testemunho de uma santidade dolorosamente conquistada passo a passo. Do longínquo passado surgem os germes que explicam e ao mesmo tempo condicionam o instante presente. Através desta estratégia de reactivação de um passado insinua-se consequentemente a propensão da personagem para os antagonismos e a dicotomia interior, para revivência de dramas íntimos, mas, ao mesmo tempo e de um modo subtilmente disfarçado, a capacidade desta para superar as crises, num esforço sempre vencedor de transformação qualitativa.

Não se pense, porém, que se ficam por aqui em Une tempête sous un crâne as intromissões do narrador. Neste trecho, como já noutros de características semelhantes, as vicissitudes psicológicas, as manifestações de uma subjectividade povoada de fantasmas e de mitos chegam-nos acompanhados pelas reflexões de um narrador que com maior ou menor frequência se vai cruzando com os pontos de vista, pensamentos ou solilóquios das suas criaturas. Com familiaridade e intimidade, o narrador situa-se ora do "lado de fora", no meio ambiente da sua personagem, ora do "lado de dentro", na esfera da sua consciência. Demorando-se a analisar sonhos e sentimentos ao violar o mundo interior que se lhe oferece, ou

abandonando o herói para poder observá-lo do exterior, o doador da narrativa cruza-se frequentemente com o discurso íntimo de Jean Valjean.

Não nos sendo possível avançar na diegese sem um guia lúcido e penetrante que se erige em contador de uma história que ele não viveu, mas que pretende conhecer em todos os seus pormenores e totalidade, percebemos facilmente que a matriz operatória capaz de sustentar o drama de consciência do protagonista possui laivos muito acentuados de omnisciência. Podemos, então, estar certos de que existe na natureza simples do gesto e do convite "Entrons pourtant"(1) o propósito de um *saber* e de um *dizer* monopolizador.

Mas apesar das potencialidades e da lucidez de um narrador que em audaciosos desajustes acabará até por "ver"(2) mais do que a própria personagem, o facto é que não são inteiramente postas de lado em Une tempête sous un crâne, as possibilidades do protagonista se inserir na diegese, manifestando-nos a sua ambivalência, num testemunho que pretende surgerir os vividos e vibrantes arrebatamentos da alma.

Filtrar os eventos através de um feliz e eficaz recurso à focalização e ao modo de enunciar da personagem é permitir que esta ocupe na sintagmática textual o lugar mais importante, graças à expressão directa do seu monólogo. Mas também é, como lembra Oscar Tacca, afastar-nos da

---

(1) Les Mis., I, VII, 3, p. 175.

(2) Lembremos em especial a seguinte passagem: "Le havresac, en se consumant avec d'affreux chiffons qu'il contenait, avait mis à nu quelque chose qui brillait dans la cendre. En se penchant, on eût aisément reconnu une pièce d'argent. Sans doute la pièce de quarante sous volée au petit savoyard.

Lui ne regardait pas le feu et marchait, allant et venant toujours du même pas" (Ibid., p. 185).

"rigidez de un procedimiento artístico suele ir en detrimento de la calidad estética"(1).

Deste modo, tendo presente as prerrogativas que nos textos hugolianos disfruta o narrador, o qual pode parar a história para chamar a si a narração, também, num movimento inverso, procurando minimizar e moderar o seu papel na diegese, e consciente da economia e eficácia da deposição da personagem, a instância narrativa sabe recuperar e integrar, com êxito, a manifestação da vivência íntima do seu herói, viabilizando a expressão das suas ideias e imagens.

Com efeito, convém realçar, como a seguir esclareceremos, que Jean Valjean aparece como o protótipo de personagem hugoliana a quem é mais largamente confiada a missão de desvendar a sua problemática conflituosa, emergindo na narrativa graças à activação do seu discurso íntimo.

---

(1) Oscar Tacca, Las voces de la novela, Madrid, editorial Gredos, 1973, p. 94.

1.3. - DISCURSO E FANTASMA

Embora seja ainda o narrador quem dirige e regula cuidada e minuciosamente o fenómeno da autonomia da personagem a nível da transmissão do seu solilóquio mental, o facto é que Jean Valjean se apresenta como a única personagem hugoliana que, com uma certa dose de relevância, passa a ser a instância doadora de um discurso que por inteiro lhe pertence, agente que "fala" na primeira pessoa e que manifesta o que lhe vai na alma.

Contudo seria aleatório e inexacto pressupor que este princípio permanece constante ao longo do trecho Une tempête sous un crâne. Embora o discurso referido constitua o recurso fundamental e a proposta mais fecunda de um "dizer" interior, há necessariamente um desdobramento de processos comunicativos, uma variabilidade de mecanismos subjacentes à transmissão de uma mente em crise. Na sequência do texto manifestar-se-ão, portanto, várias modalidades de discurso donde sobressai, a par do discurso referido, o discurso transposto.

A sua inteligente dosagem e manejo, a sua hábil manipulação e combinação no percurso narrativo abrem-nos o caminho até à prisão do espírito numa ideia e possuem, por outro lado, como é óbvio, uma funcionalidade no contexto ou na economia semântica do texto.

Mas se um elenco de tipos diferentes de discurso e organicamente concebidos constitui o mecanismo vital ou o verdadeiro pilar de acesso à confrontação conflituosa e dialéctica vivida pela personagem, contudo o conteúdo de uma mente em constante movimento giratório nem sempre se refugia no rigor e nos artifícios de um discurso íntimo. Numa perspectiva mais inter-relacionada com as modernas correntes da arte romanesca e de uma vanguarda literária que aposta no ilogismo e na subtil complexidade dos estados psicológicos, o conflito de Jean Valjean pode também, para dar-se a conhecer, redescobrir processos mais caóticos, vindos das profundidades do *eu*. De facto, como William James, que não considerava a corrente de consciência "comme exclusivement ou nécessairement verbal, mais y reconnaissait la présence d'autres "composants psychiques" (mind stuff), notamment des images visuelles"(1), também Victor Hugo, ao traçar a aventura interior das coisas invisíveis, sabe transcender o cerco apertado e clássico do "dizer" interior.

Discurso e fantasma(2) constituem, por conseguinte, os eixos de um dilema que momentaneamente, ou de um modo mais amplo,

---

(1) Citado por Dorrit Cohn, La Transparence intérieure, Paris, Seuil, 1981, p. 97.

(2) Tomamos aqui o termo na acepção de "production purement illusoire qui ne résisterait pas à une appréhension correcte du réel" (Jean Laplanche et J. Pontalis, Vocabulaire de la psychanalyse, Paris, P.U.F., 1967, p. 152).

ressoam na diegese, evocando de um modo nítido a tensão indisfarçável que transborda do sujeito.

No entanto, nem sempre estas duas grandes soluções de acentuação do conflito aparecem desligadas e demarcadas com suficiente nitidez. De certa maneira, algumas formas ou técnicas discursivas são já a porta aberta, e mesmo proveitoso espaço de projecção e desestruturação do *eu*, de deslize para a alucinação e um convite à imaginação ou "desrealização" das coisas e dos factos.

É, pois, tendo em conta estes dois parâmetros que iremos atentar mais pormenorizadamente na tumultuosa biografia da alma de Jean Valjean, ora optando por dar-se a conhecer através das diferentes modalidades de discurso a que recorre, ora revelando-se no poder das imagens que despertam sob a emoção e a confusão do sujeito e parecem saídas das camadas mais fundas da sua psique.

O discurso referido, ao pretender situar-nos no centro da tão desejada autonomia da personagem, parece abrir-nos limpidamente as portas às associações mentais do herói e ao seu estado de espírito.

De facto, ao pretender ceder-lhe a "palavra", o doador da narrativa converte Jean Valjean numa criatura autónoma, livre e árbitra do seu destino:

> "Après s'être fait cette question, il s'arrêta; il eut comme un moment d'hésitation et de tremblement; mais ce moment dura peu, et il se répondit avec calme:

- Eh bien, cet homme va aux galères, c'est vrai, mais, que diable! il a volé! J'ai beau me dire qu'il n'a pas volé, il a volé! Moi je reste ici, je continue. Dans dix ans j'aurai gagné dix millions, je les répands dans le pays, je n'ai rien à moi, qu'est-ce que cela me fait? Ce n'est pas pour moi ce que je fais!"(1).

O discurso referido é, desta forma, susceptível de conferir ao protagonista, como lembra Georges Blin, "une certaine provision d'avenir vierge et toute latitude pour projeter"(2).

Ao deixar toda a cena ao discurso íntimo de Jean Valjean, o narrador pretende, por este meio, desvincular-se das suas decisões e responsabilizá-lo pelas mesmas, reforçando no mesmo movimento o princípio de autonomia e de independência da sua criatura numa reacção salutar às suas tomadas de posição omnisciente. O leitor, como numa verdadeira cena, esquece toda a desfocalização temporal e toda a atmosfera retrospectiva dos acontecimentos e vive os traumas de Jean Valjean como se eles se desenrolassem sob o seu olhar. O discurso referido cria, por esta via, momentaneamente, a ilusão duma coincidência entre história e narração, pois "en attirant l'attention exclusivement sur le moi de l'histoire, l'action passée cesse d'être perçue comme passée et devient, virtuellement, un présent"(3).

É a partir da óptica e da "palavra" de Jean Valjean que podemos medir a estranha vitalidade de um combate que se alimenta e se

---

(1) Les Mis., I, VII, 3, p. 183.
(2) Georges Blin, Stendhal et les problèmes du roman, 8e éd., Paris, J. Corti, 1978, p. 186.
(3) Dorrit Cohn, "K. fait son entrée au "Château"", in Poétique, 61, Paris, Seuil, 1961, p. 114.

renova sucessivamente através de uma série de nexos associativos ou aparentemente alógicos. Generosa e repetidamente a "voz" de Jean Valjean, absorvido a interpretar e a diagnosticar soluções para a sua crise, imiscui-se na narrativa.

Reservado às circunstâncias excepcionais e à virtualidade de uma passagem ao acto, o discurso directo coincide logicamente com as funções "cardinais" da narrativa. Assim, e antes de mais, é o discurso directo que abre, neste contexto, o caminho à decisão da personagem. Quase regularmente, é através dele que Jean Valjean é impelido ao projecto e à opção numa saída para a crise.

É através desta técnica que o herói é conduzido à descoberta, à necessidade de uma opção e de uma viragem na sua vida pela eliminação de um dos aspectos da questão que se lhe coloca, muito embora no término da sua auto-análise o dilema não tenha sido solucionado no foro da sua estrita intimidade.

De facto, dadas as linhas conflituosas que orientam a construção do texto e o perfil dilemático do próprio herói, as soluções que despontam são sucessivamente abolidas e substituidas por outras que se lhe contrapõem irremediavelmente. Jean Valjean, ora anuncia, numa atitude interventiva e injuntiva, que não se denunciará à justiça:

> "c'est décidé, laissons aller les choses! laisons faire le bon Dieu!"(1),

ora, em obediência a novas exigências sentimentais e ideológicas e sob um impulso altruista, promete salvar Champmathieu:

---

(1) Les Mis., I, VII, 3, p. 179.

"- Eh bien, dit-il, prenons ce parti! faisons notre devoir. Sauvons cet homme"(1).

O discurso directo está, portanto, ligado aos momentos cruciais da diegese e muito particularmente à possibilidade da personagem encontrar um rumo, assumindo o momento que vive e empenhando-se em projectos capazes de contrariar o fatalismo que o persegue.

Assim, apesar de fragmentado e deliberadamente cortado na sua trajectória, este modo de implicar a personagem na narração é signo até pela própria selecção de que é alvo. Se apenas uma parte da reflexão interior da personagem é citada e retransmitida ao leitor, essa amostra é plena de virtualidades significativas, pois coincide com os momentos de opção que comprometem a personagem.

O monólogo em discurso directo faz, neste caso, reviver perante o destinatário da obra os momentos da eclosão de um pensamento restituídos à sua pureza quase original, revelando-se, consequentemente, como um processo realístico e susceptível de cativar o interesse do leitor.

Estilisticamente, as frases curtas e de timbre interrogativo ou exclamativo, sintacticamente desligadas e de composição livre, encontram-se percorridas por uma febre de crise e possuem valor de revelação:

"- Eh bien, quoi! se dit-il de quoi est-ce que j'ai peur? qu'est-ce que j'ai à songer comme cela? me voilà sauvé! Tout est fini. Je n'avais qu'une porte entrouverte par laquelle mon passé pouvait faire

---

(1) Ibid., p. 180.

irruption dans ma vie; cette porte, la voilà murée! à jamais!"(1).

Outras vezes o discurso parece adaptar-se mimeticamente à incapacidade do sujeito em ultrapassar a crise. Na confusão, o fio dos acontecimentos pode mesmo perder-se e a personagem mantém-se à distância do acontecido, quase alienada, incapaz de se situar e de compreender o "como" e o "porquê", de destrinçar a ilusão da realidade:

"- Où en suis-je? - Est-ce que je ne rêve pas? - Que m'a-t-on dit? - Est-il bien vrai que j'aie vu ce Champmathieu? - Il me ressemble donc? - Est-ce possible? - Quand je pense qu'hier j'étais si tranquille et si loin de me douter de rien! - Qu'est-ce que je faisais hier à pareille heure? - Qu'y a-t-il dans cet incident? - Comment se dénouera-t-il? - Que faire?"(2).

A frase desliza em cadências menores, quebrada e extraordinariamente fluida. O que subsiste no espírito de Jean Valjean são parcelas de um todo que ele não abarca. A frase espelha a sobrecarga de emoções, o compósito e fraccionado mundo de uma memória que não liga racionalmente as sucessivas etapas que acaba de atravessar.

---

(1) Ibid., p. 178.

(2) Ibid., p. 177. Sintomaticamente este prelúdio de abertura é o único segmento em discurso directo que não conduz o protagonista a uma opção, mas fica-se pela proliferação da interrogação.

Mas no discurso directo são igualmente visíveis os sinais de uma relação dialógica entre o *eu* e o *tu*, fruto da dupla perspectiva que sobre os eventos vai amargamente elaborando a personagem e em virtude do seu posicionamento oscilante.

Repare-se que é geralmente através do copioso emprego do verbo "dire" (ou vocábulos da mesma família semântica) ou, em alternância com o verbo "répondre"(1) que se desencadeia o processo de inserção do discurso de Jean Valjean mas que se vislumbram igualmente os efeitos de discordância da personagem consigo própria.

Esta disjunção do *eu* ajuda-nos a compreender desde já a tendência de Jean Valjean para enveredar pela alucinação e pelas criações fantasmagóricas, ao parecer-lhe que vê e ouve, numa auréola de sonho, certos cenários disfóricos e abismais, visivelmente alicerçados nas convulsões e nos sombrios meandros que tece a sua mente criativa e a sua imaginação.

Através de dois "verbos-eixo" de transmissão do discurso íntimo de Jean Valjean, se delineia já o seu perfil psicológico, a sua desarticulação, desdobramento e encarceramento num diálogo a uma só voz. Artifício de construção de significados, na alternância do "dire" e do "répondre" se apreende a ruptura e o conflito da personagem consigo própria, a antítese que anula a tese ou vice-versa. No discurso atributivo perpassa, pois, uma boa parte da peculiaridade e perfil psicológico do herói, as suas reacções e a forma do seu envolvimento nos factos que nos apresenta.

---

(1) O verbo "penser" só aparece duas vezes para introduzir o discurso íntimo de Jean Valjean. "Se dire", "s'écrier", "se demander" e "se répondre" norteiam a citação do seu monólogo, o que expressamente institui o carácter de oralidade do solilóquio da personagem, circunscrevendo-o, ao mesmo tempo, dentro da linha de tradição teatral.

"Dire/répondre" instituem um processo dialogante e permitem compreender ao mesmo tempo a frequência de cenas onde a personagem se desdobra no *eu* e no duplo, muito embora outras marcas formais, já aqui assinaladas, confirmem essa análise. Tenhamos presente a frase que pergunta e responde, as retractações de pontos de vista e até o emprego dos imperativos que afirmam o direito da personagem em dar-se uma ordem a si própria.

De um modo geral é sob esse modo, e em jeito de síntese conclusiva do debate, que Jean Valjean se dirige a si próprio:

> "- Allons, dit-il, n'y pensons plus. Voilà une résolution prise! -"(1).

> "- Eh bien, dit-il, prenons ce parti! faisons notre devoir. Sauvons cet homme!"(2).

Mas o desdobramento psicológico é particularmente vivo e expressivo quando o monólogo, num movimento anómalo, adopta as normas do sistema dialogístico e a personagem articula o seu pensamento. Num movimento em que Jean Valjean é simultânea e sucessivamente, dentro do quadro comunicativo, receptor e falante, ouvimo-lo murmurar e exteriorizar o que lhe vai na alma. Com efeito, Jean Valjean vivendo com grande tensão interior o drama que se lhe apresenta, abstrai-se cada vez mais profundamente do mundo palpável e, mergulhando no imaginado da sua fantasia, acabará por separar-se de uma parte de si próprio, e que é

---

(1) Les Mis., I, VII, 3, p. 178.
(2) Ibid., p. 180.

simbolicamente o seu *eu* moral. Passa, então, o outro *eu* a assumir uma forma independente, impressionando-o e aterrorizando-o através do poder da "palavra", que interpela, acusa e ameaça. Ao duplo cabe a missão de salvaguardar os valores morais e de dirigir, contrariando, as inclinações fáceis de M. Madeleine:

> "Jean Valjean! Jean Valjean! (...)
>
> - Oui! c'est cela, achève! disait la voix. Complète ce que tu fais! détruis ces flambleaux! anéantis ce souvenir! oublie l'évêque! oublie tout! perds ce Champmathieu! va, c'est bien. Applaudis-toi! (...) Reste monsieur le maire, reste honorable et honoré, enrichis la ville, nourris des indigents, élève des orphelins, vis heureux, vertueux et admiré, et pendant ce temps-là, pendant que tu seras ici dans la joie et dans la lumière, il y aura quelqu'un qui aura ta casaque rouge, qui portera ton nom dans l'ignominie et qui traînera ta chaîne au bagne! Oui, c'est bien arrangé ainsi! Ah! misérable"(1).

Como uma "présence sentie mais qui reste cachée"(2), no dizer de Michel Riffaterre, este agente estranhamente incrustado na carne é percebido à distância(3).

---

(1) Ibid., p. 186.

(2) Michel Riffaterre, "La vision hallucinatoire de Victor Hugo", in Essais de stylistique structurale, Paris, Flammarion, 1971, p. 235.

(3) É de modo idêntico que no texto bíblico Deus se dirige a Abraão, apostrofando-o duas vezes. Dele também Abraão só percebe uma voz.

Como numa verdadeira cena de desdobramento da personalidade, o duplo aparece distintamente separado do herói e é instrumento privilegiado e veiculante de uma mensagem orientada:

> "Cette voix, d'abord faible et qui s'était élevée du plus obscur de sa conscience, était devenue par degrés éclatante et formidable, et il l'entendait maintenant à son oreille. Il lui semblait qu'elle était sortie de lui-même et qu'elle parlait à présent en dehors de lui. Il crut entendre les dernières paroles si distinctement qu'il regarda dans la chambre avec une sorte de terreur.
>
> - Y a-t-il quelqu'un ici? demanda-t-il à haute voix et tout égaré"(1).

A concepção dualista da personalidade e os desafios do duplo ao *eu* merecem a Otto Rank uma análise cuidada. À luz da psicanálise, o autor considera ser este um estado tipicamente "desrealizante" da personalidade: "Qu'il s'agisse d'un Double en chair et en os (...), ou qu'il s'agisse d'une image séparée du Moi et devenue indépendante (reflet, ombre, portrait), nous voyons que l'état psychique d'une personne est représenté par deux existences distinctes grâce à un état amnésique qui lui permet de se manifester sous deux formes distinctes, le plus souvent contradictoires"(2).

---

(1) Les Mis., I, VII, 3, p. 186.
(2) Otto Rank, Don Juan et le double, Paris, Payot, 1973, p. 25.

Revestido do poder simbólico da palavra, o duplo é igualmente para o protagonista a imagem de um passado que se rejeita e na qual ele vislumbra, como uma ameaça, a figura de um Jean Valjean proscrito e regenerado. Assim, renegar o duplo é banir da vida de M. Madeleine, Jean Valjean, é não aceitar o rosto e a identidade original:

> "Ne vacillons plus, ne reculons plus. Ceci est dans l'intérêt de tous, non dans le mien. Je suis Madeleine, je reste Madeleine. Malheur à celui qui est Jean Valjean! Ce n'est plus moi. Je ne connais pas cet homme, je ne sais plus ce que c'est, s'il se trouve que quelqu'un est Jean Valjean à cette heure, qu'il s'arrange! Cela ne me regarde pas. C'est un nom de fatalité qui flotte dans la nuit, s'il s'arrête et s'abat sur une tête, tant pis pour elle"(1).

Negando a reincarnação do seu duplo,(2) M. Madeleine assassina no mesmo movimento a outra imagem de si próprio:

---

(1) Les Mis., I, VII, 3, p. 174.

(2) De facto, deve notar-se que o próprio nome de Jean Valjean, pelo funcionamento repetitivo do sintagma Jean, traz em germe a imagem do desdobramento da personalidade.

E não é, por acaso, que o próprio tema do duplo é abundantemente explorado na obra hugoliana. É assim que a partir do paradigma principal que constitui o mito de Caim e Abel, Ch. Baudouin faz sobressair o complexo de culpabilidade que anos a fio morou em Victor Hugo, perseguido pelo seu irmão Abel (Veja-se nomeadamente o capítulo I: "Caïn - Le motif des frères ennemis", in Psychanalyse de Victor Hugo, Paris, A. Colin, 1972, pp. 23-40).

Champmathieu - o irmão até na denominação - e que a justiça tragicamente persegue(1).

Por isso, depois de ter tomado a decisão de o enterrar para sempre numa simbólica cena ao espelho, M. Madeleine confessará ter conquistado o seu *eu*, ter renascido finalmente, e com carácter definitivo, sob os traços da sua personagem actual:

> "Il se regarda dans le petit miroir qui était sur sa cheminée et dit:
>
> - Tiens! cela m'a soulagé de prendre une résolution! Je suis tout autre à présent"(2).

Deste modo, pode concluir-se que a função do discurso directo não se esgota na sua faceta de solução para a crise, facultando à personagem os meios para chegar à decisão. Ele é também susceptível de revelar a patologia de Jean Valjean resvalando para a alucinação e que é sem dúvida alguma uma das componentes mais importantes do seu perfil

---

(1) É Javert quem tece a teia de relações homófonas que ligam Jean Valjean a Champmathieu: "Ce Jean s'appelait de son nom de baptême Jean et sa mère se nommait de son nom de famille Mathieu. Quoi de plus naturel que de penser qu'en sortant du bagne il aura pris le nom de sa mère pour se cacher et se sera fait appeler Jean Mathieu? Il va en Auvergne. De Jean la prononciation du pays fait Chan, on l'appelle Chan Mathieu. Notre homme se laisse faire et le voilà transformé en Champmathieu" (Les Mis., I, VI, 2, p. 165).

(2) Ibid., p. 184.

O tema do duplo aparece frequentemente na literatura em associação íntima com o espelho, objecto especialmente dimensionado para marcar a experiência da transformação e do narcisismo. Veja-se por exemplo Le Portrait de Dorian Gray de Oscar Wilde, ou ainda Le Horla de Guy de Maupassant.

Importante para o estudo desta questão é o já célebre artigo de Jacques Lacan "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je" que se orienta em torno da descoberta do sujeito através da imagem (Jacques Lacan, Ecrits, Paris, Seuil, 1966, pp. 93-100).

visionário[1]. Efectivamente não é certamente casual o modo como nos é apresentada a personagem após a terrível confusão em que é deixada no episódio do Petit-Gervais:

> "Au moment où il s'écria: je suis un misérable! il venait de s'apercevoir tel qu'il était, et il était déjà à ce point séparé de lui-même qu'il lui semblait qu'il n'était plus qu'un fantôme, et qu'il avait là devant lui, en chair et en os, le bâton à la main, la blouse sur les reins, son sac rempli d'objets volés sur le dos, avec son visage résolu et morne, avec sa pensée pleine de projets abominables, le hideux galérien Jean Valjean.
>
> L'excès de malheur, nous l'avons remarqué, l'avait fait en quelque sorte visionnaire. Ceci fut donc comme une vision"[2].

Desde o início do romance não é Jean Valjean o condenado visionário vivendo num espaço de sonho e dissolvido no sonho?:

> "Toutes ces choses, réalités pleines de spectres, fantasmagories pleines de réalités, avaient

---

(1) Jean Valjean prefigura, assim, o próprio poeta visionário que é Victor Hugo. Não é sem razão que Jean Gaudon escreve: "Aussi bien retrouvera-t-on continuellement, derrière les rêveries du forçat comme derrière celles de M. Madeleine, une pente toute hugolienne, et des mouvements que nous reconnaissons comme caractéristiques de la contemplation" (Jean Gaudon, "Je ne sais quel jour de soupirail (Automne 1845-Printemps 1947), in Centenaire des Misérables, (1862-1962). Hommage à Victor Hugo, extrait du Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, Strasbourg, 1962, p. 154).

(2) Les Mis., II, II, 13, p. 91.

fini par lui créer une sorte d'état intérieur presque inexprimable"(1).

"La nature visible existait à peine pour lui"(2).

É de salientar, entretanto, que as duas vertentes facultadas pelo uso do discurso referido não nos parecem, de modo algum, contrapor-se. Assim, se por um lado Jean Valjean é efectivamente capaz de se erguer como sujeito no percurso do seu conflito ao sugerir opções e ao apontar rumos muito definidos, por outro lado essa decisão é logro e frágil progresso, já que sem potencialidades para resolver a crise e sem qualquer impacto no plano prático da acção. As suas sucessivas tomadas de consciência não são, por conseguinte, menos reveladoras do seu desdobramento interior e do seu comportamento alienado do que a perturbação que manifesta ao descer vertiginosamente para a alucinação, desligando-se de uma parte de si próprio, cindindo-se num *eu* que ouve ou contempla e num *tu* a quem cabe o papel de perseguidor e de acusador.

É de certa forma revestido de uma funcionalidade paralela, em íntima comunicação com o desajuste psicológico da personagem e solicitado pela mesma problemática que, neste contexto, se apresenta o discurso indirecto e até mesmo o indirecto livre. Com muita frequência

---

(1) Ibid., I, II, 7, p. 76.
(2) Ibid.

estes dois mecanismos de representação e de mediação da vivência conflituosa de Jean Valjean convertem-se em veículos de acesso às imagens de extracção fantasmagórica, fortemente coloridas de irracionalidade, numa impressão mista de onirismo e de alucinação. O recurso à visão eminentemente perturbada da personagem opera-se normalmente através do verbo "sembler"(1), o qual expressamente conota indeterminação, representação "desreal", mais adequado, portanto, ao mundo do imaginado do que ao princípio de realidade.

Sob a fantasia de Jean Valjean a ideia abstracta ganha bizarra e irracional agitação, adquire uma realidade física e tangível, anima-se de movimento e surge, qual desfile babélico, perante o olhar aterrado de Jean Valjean. Visão e pensamento interpenetram-se para mostrarem os limites complexos e dantescos que assume o duelo psicológico travado no interior da consciência do herói:

> "Il voyait de même, et comme si elles se fussent mues devant lui avec des formes sensibles, les deux idées qui avaient été jusque-là la double règle de sa vie: cacher son nom, sanctifier son âme. Pour la première fois, elles lui apparaissaient absolument distinctes, et il voyait la différence qui les séparait. Il reconnaissait que l'une de ces idées était nécessairement bonne, tandis que l'autre pouvait devenir mauvaise; que celle-là était le dévouement et que celle-ci était la personnalité (...).

---

(1) Quantitativamente a fórmula mais presente. É usada nada mais nada menos do que oito vezes para introduzir o discurso indirecto.

> Elles se combattaient. Il les voyait se combattre. A mesure qu'il songeait, elles avaient grandi devant l'oeil de son esprit; elles avaient maintenant des statures colossales; et il lui semblait qu'il voyait lutter au dedans de lui-même, (...) au milieu des obscurités et des lueurs, une déesse et une géante"(1).

Como se pode observar, o indirecto, mais do que uma forma de retransmissão do discurso íntimo do herói, é sobretudo processo ou estratégia de representação de um estado de espírito visionário, expressão de aparências discordantes, afloramento de um conflito surdo, naturalmente interarticulado com os sintomas, as fobias e as obsessões de Jean Valjean.

Incapaz de dominar as forças do seu irracional, que já no discurso se patenteavam, Jean Valjean transforma-se em mero espectador, ausente da cena que imagina. A desorientação leva assim a personagem à imobilidade da contemplação, a uma certa falta de dinamismo ou, como diz A. Ubersfeld, ao "refus de l'agression virile"(2). De facto, Jean Valjean revela-se no discurso indirecto como uma personagem submissa(3), incapaz de, num gesto de rebeldia, se opor às forças que o dirigem e o transcendem, quer elas se chamem consciência, Deus (esse "On qui est dans les

---

(1) Les Mis., I, VII, 3, p. 181.

(2) Anne Ubersfeld, "Nommer la misère", in Revue des Sciences Humaines, nº 156, Université de Lille III, 1974, p. 586.

(3) Note-se que no discurso indirecto Jean Valjean se limita a reavaliar a decisão tomada, graças ao discurso directo, não assumindo qualquer projecto de opção ou de transformação para superar a crise.

ténèbres"(1)) ou, numa terminologia de orientação psicanalítica, poder do inconsciente.

Naturalmente a personagem desliza para o "nada", seduzida e hipnotizada pela visão do "grouffre" e do "abîme"(2):

> "Il lui semblait qu'il venait de s'éveiller de je ne sais quel sommeil, et qu'il se trouvait glissant sur une pente au milieu de la nuit, debout, frissonnant, reculant en vain, sur le bord extrême d'un abîme. Il entrevoyait distinctement dans l'ombre un inconnu, un étranger, que la destinée prenait pour lui et poussait dans le gouffre à sa place"(3).

A monotonia da construção com *que* ressoa como uma espécie de anemia prolongada, como um mecanismo transparente do marasmo e do entorpecimento da personagem:

> "- Et puis il se dit: - Qu'en ce moment il avait un remplaçant, qu'il paraissait qu'un nommé

---

(1) Les Mis., I, VII, 3, p. 178.

(2) Que são, como se sabe, os verdadeiros "leitmotiv" da própria imagética hugoliana. Sintomaticamente Jean P. Richard escreve:"Ce néant-être, ou si l'on préfère, cet être-de-néant, c'est sans doute ce que, cauchemar des cauchemars, Hugo invoque si souvent sous le nom de *vide* " (J. P. Richard, Etudes sur le romantisme, Paris, Seuil, 1970, p. 190).

(3) Les Mis., I, VII, 3, p. 178.

Champmathieu avait cette mauvaise chance, et que, quant à lui, (...) il n'avait plus rien à redouter"(1).

E é justamente a recusa de uma luta inglória que estimula, sob o signo da memória, o regresso às imagens de um passado próximo, o recuo para um tempo em que a crise ainda não se avizinhava e que sobrevive como tempo de repousante quietude:

"Il se rappela à cette occasion que, quelques jours auparavant, il avait vu chez un marchand de ferrailles une vieille cloche à vendre sur laquelle ce nom avait été écrit: *Antoine Albin de Romainville* "(2).

Cansado da inútil luta consigo próprio, a lembrança transfere-se para um "ontem" que traz à personagem toda uma parcela agradável da sua vida e que contrasta veementemente com o presente. O discurso indirecto livre apresenta-se, consequentemente, na mesma linha do indirecto, para renovar e ressuscitar imagens já gastas.

---

(1) Ibid.

Note-se que dois códigos entram em concorrência na estratégia de representação do discurso indirecto. Se um deles prima pela ortodoxia dos processos (verbo declarativo e subordinação), o outro fixa-se no texto através dos signos tipográficos próprios ao directo (dois pontos e travessão). O corte nítido entre a palavra do narrador e o pensamento da personagem confere uma transparente responsabilidade ao "dizer" de Jean Valjean e parece desvincular o narrador daquilo que transcreve. No entanto, há um nítido cruzamento de signos ou marcas de dois discursos, como se o narrador tendesse, mesmo através do indirecto, a dar-nos uma ilusão de literalidade.

(2) Les Mis., II, VII, 3, p. 182.

Hugo parece antecipar-se, na prática, às teorias de um Locke ou mesmo de um Freud ou de um Jung que diziam não poder a psique concentrar-se muito tempo no mesmo foco de atenção.

Alimentando-se de reminiscências afectivas, o condicional negativo aparece para constatar a perda definitiva de uma vida feita de ínfimos detalhes, de actos tão triviais que no decorrer da história estes puderam ser perfeitamente omitidos pela narração(1). Mas sob a pressão e emoção do momento eles voltam agora a ser recuperados, radiosamente transfigurados e belos como imagens de um mundo irremediavelmente perdido(2):

> "Il faudrait donc dire adieu à cette existence si bonne, si pure, si radieuse, à ce respect de tous, à l'honneur, à la liberté! Il n'irait plus se promener dans les champs, il n'entendrait plus chanter les oiseaux au mois de mai, il ne ferait plus l'aumône aux petits enfants! Il ne sentirait plus la douceur des regards de reconnaissance et d'amour fixés sur lui! Il quitterait cette maison qu'il avait bâtie, cette petite chambre! Tout lui paraissait charmant à cette heure. Il ne lirait plus dans ces livres, il n'écrirait plus sur cette petite table de bois blanc. Sa vieille portière, la seule servante qu'il eût, ne lui monterait plus son café le matin"(3).

---

(1) Figura a que Genette dá o nome de paralipse e que consiste "non plus en l'élision d'un segment diachronique, mais en l'omission d'un des éléments constitutifs de la situation, dans une période en principe couverte par le récit" (G. Genette, Figures III, Paris, Seuil, 1972, p. 92).

(2) Às portas da agonia, tal como agora, Jean Valjean "verra resurgir gratuites et authentiques, à l'appel de la mémoire affective involontaire, les images de ce temps retrouvé" (Claude Gély, Les Misérables de Hugo, Paris, Hachette, 1975, p. 47).

(3) Les Mis., I, VII, 3, p. 186.

Mas a assimetria é irredutível entre a fixação num passado próximo, qual paraíso perdido, e um futuro imaginado e, portanto, feito de um repositório de experiências vividas num passado longínquo, fatal e de nítido recorte infernal onde ele foi demónio errante(1). "Au lieu de cela" é o eixo que divide esquematicamente o passado feliz, não de um presente, mas de um futuro. Jean Valjean apresenta-se, desta forma, sem dimensões de presente, porque envolvido e marcado pela sombra de um passado e pelo sentimento de se sentir perseguido por forças cegas e monstruosas que o arrastam por um futuro amarfanhante. Não podendo regressar à época feliz da sua vida, e não aceitando também viver no presente de uma crise, é para o futuro incerto, e também ele sem esperanças, que o seu olhar se vira. Mas projectar-se no devir é já, de certa forma, insinuar a sua fuga em frente, em direcção a Arras, lugar simbólico de uma libertação metafísica.

Através do indirecto livre é ainda a imaginação que recria e ensaia, forma e deforma a sua imagem futura, o seu perfil de crucificado:

> "être fouillé par le garde-chiourme, recevoir le coup de bâton de l'argousin! Avoir les pieds nus dans des souliers ferrés! Tendre matin et soir sa jambe au marteau du rondier qui visite la manille! Subir la curiosité des étrangers (...)"(2).

---

(1) No capítulo Le dedans du désespoir (I, II, 7), Jean Valjean reveste nitidamente a configuração mítica de Satã. É preciso notar que ao esboçar a primeira redacção de Les Misérables, o espírito do poeta se ocupava simultâneamente do poema La Fin du Satan.

(2) Les Mis., I, VII, 3, p. 186.

Manifestando-se disponíveis para expressar o discurso íntimo da personagem e formular o seu pensamento, estes procedimentos técnico-narrativos podem concomitantemente remeter-nos também já para um universo de surrealidade, onde desfilam imagens irreais e incongruentes. Vencido pelo negrume do futuro, nestes delírios de desencanto se vai pressentindo a disposição psíquica da personagem para se voltar para o lado onírico, rompendo com o lado palpável da vida, numa revelação evocadora de uma certa impotência e insuficiência em superar a crise.

Assim, os diferentes tipos de discurso, ao desbloquearem o inconsciente da personagem, são sintoma patente da estrita intimidade de Jean Valjean com o universo do sonho nocturno. Governados pelo poder do inconsciente, o qual possui também a sua própria linguagem, os fragmentos de fantasia imagética que se intercalam no conflito da personagem são sugestivos prelúdios ao sonho atormentado que se lhes seguirá e que arrastará o protagonista para outras regiões e para outras esferas, embora se nutra dos mesmos fantasmas e prolongue, como um eco subterrâneo, o conflito vivido.

1.4. - UMA VIAGEM AO INCONSCIENTE

Sabe-se que Jean Valjean, após ter tacteado de resolução em resolução, nada consegue vislumbrar e, no final do capítulo, o narrador, sensibilizado, resume assim o posicionamento da personagem:

> "Hélas! toutes ses irrésolutions l'avaient repris. Il n'était pas plus avancé qu'au commencement"(1).

A introspecção e a descida vertiginosa dentro de si próprio não produziram os efeitos desejados e revelaram-se incapazes de acudir à personagem no plano da decisão e da actuação. O recurso à análise e à experiência do monólogo apresentam-se como verdadeiros mecanismos de logro e impasse. Talvez por isso mesmo Jean Valjean tivesse sido tentado ao

---

(1) Ibid., p. 187

sonho nocturno[1]. Correlação que justamente Robert Ricatte não deixa de assinalar ao escrever:"La lutte intérieure que déclenche l'affaire Champmathieu s'achève dans le songe. Jean Valjean n'a rien décidé"[2].

Curiosamente, esse sonho intervém como um episódio charneira entre o capítulo que nos retrata a confrontação interior da personagem ou o seu exame de consciência e a viagem a Arras, onde a personagem vai reencontrar simultaneamente a paz espiritual e a sua verdadeira personalidade ao reencarnar sob o nome de Jean Valjean.

---

(1) Os românticos mostraram-se particularmente atentos ao sonho, à imaginação e à alucinação, assim como às suas potencialidades estéticas. Nodier, Nerval, Hugo e até Baudelaire privilegiaram, sob formas diversas, esta faceta. Albert Béguin em L'âme romantique et le rêve (Paris, J. Corti, 1979) analisou magistralmente a presença do sonho na literatura romântica.

Mas o sonho é igualmente uma componente fundamental da personalidade de Victor Hugo. Henri Guillemin e J. B. Barrère insistem particularmente, nos seus escritos, sobre a importância extraordinária do sonho e da vida nocturna no autor de Les Misérables. De facto, Victor Hugo nota meticulosamente nos seus diários íntimos o diálogo, as imagens e os espectros que povoam as suas noites quando os sentidos se tornam menos vigilantes . É que, na perspectiva do poeta, o sonho é um meio de acesso privilegiado para aceder às regiões proibidas. Anne Ubersfeld considera que o sonho atormentado de Jean Valjean é mera projecção de um sonho vivido pelo próprio autor (ver A. Ubersfeld, "Le rêve de Jean Valjean", in L'Arc, nº 57, 1974, pp. 48-49), o que A. Brochu confirma ao declarar que ele é "l'écho d'une vieille rivalité inconsciente entre Victor Hugo et son frère Abel; et l'oubli du frère ("ce frère auquel je dois dire que je ne pense jamais") aurait un rapport avec la tentation de laisser condamner Champmathieu, ce frère inconnu" (André Brochu, Amour, crime et révolution, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1974, p. 151).

(2) Robert Ricatte, ""Sur Les Misérables". Le moraliste et ses personnages", in Mercure de France, Mai 1961, p. 65.

Verdadeira narrativa metadiegética directamente assumida pela personagem e fiel à sua óptica, ela intercala-se no texto sob a forma de documento escrito(1):

> "Il s'y endormit et fit une rêve.
>
> Ce rêve, comme la plupart des rêves, ne se rapportait à la situation que par je ne sais quoi de funeste et de poignant, mais il lui fit impression. Ce cauchemar le frappa tellement que plus tard il l'a écrit. C'est un des papiers écrits de sa main qu'il a laissés. Nous croyons devoir transcrire cette chose textuellement"(2).

De acordo com as limitações do protagonista, impotente para decifrar a linguagem do inconsciente, e registando apenas diacronicamente, através de um reducionismo lógico e convencional, os eventos ocorridos, também o narrador não nos fornece quaisquer esclarecimentos suplementares(3). O sonho consuma, portanto, o acesso ao inconsciente do herói, refúgio último de uma vivência atormentada, mas igualmente confissão dolorosa de uma certa falência do sujeito para resolver a crise através da reflexão.

---

(1) Na versão primitiva do romance, o sonho era relatado na terceira pessoa, o que na realidade não envolvia tão directa e profundamente a personagem.

O recurso ao documento escrito inscreve-se na tradição do romance epistolar, sistema que permitia dar um toque de veracidade à história fictícia.

(2) Les Mis., I, VII, 4, p. 188.

(3) A propósito da evocação, no sonho, de "Romainville" e numa nota em apêndice a esta passagem o narrador, numa real preocupação de distanciamento, nota: "Cette parenthèse est de la main de Jean Valjean"(Ibid.).

Nesse sentido, há que reconhecer no sonho nocturno, desde que se tenham presentes os complexos mecanismos de mediação entre o real e o irreal, o consciente e o inconsciente, um eficaz veículo de representação disfarçada dos fantasmas de Jean Valjean. Como diz Nerval, graças ao sonho, "le *moi*, sous une autre forme, continue l'oeuvre de l'existence"(1). Transformadas, reformuladas e enriquecidas de germes subterrâneos, as imagens espontaneamente libertadas, mas envoltas na névoa do inconsciente, são o material simbólico, as reminiscências dum passado próximo ou longínquo que, mesmo depois de terem sofrido uma reelaboração através da transcrição textual, ficam impregnadas de significação e podem ser usados como diagnóstico da anamnese do sujeito.

Pela via do sonho, o conflito metamorfoseia-se e disfarça-se, ou, como diz Georges Piroué, "il estompe et il accentue; il délivre du réalisme et il ouvre les portes du surréel. Il efface ou plutôt il déforme les lignes. Il oriente différemment l'attention, ou plutôt il suscite en l'homme une nouvelle forme d'attention"(2).

Alimentando-se nos complexos recalcados da personagem, o sonho de Jean Valjean prolonga sobretudo a relação dual e a oposição visceral (situada no coração de Une tempête sous un crâne), entre o *eu* e o *outro*, entre Jean Valjean e Champmathieu. Por isso A. Ubersfeld considera-o como um "vrai rêve": "Il en a l'illogisme, mais la solidité de structure, l'obscurité, mais le symbolisme, l'absence de rapport apparent à la situation, mais le renvoi symbolique aux événements de la veille (la personnalité de Champmathieu, "frère" de nom et de destin, la présence de Fantine

(1) Gérard de Nerval, Aurélia, Paris, Le Livre de Poche, 1972, p. 3.
(2) Georges Piroué, Victor Hugo romancier ou les dessus de l'inconnu, Paris, Denoël, 1964, p. 181.

mourante). Il apparaît construit comme "un vrai rêve", selon la recette, freudienne, fantasme fondamental, coloré par les événements de la veille, et simplement littérarisé par quelques événements de symétrie"(1).

O motivo do fratricida, o potencial afectivo que liga Jean Valjean a Champmathieu, Caim a Abel(2), em suma a rivalidade entre irmãos, apresenta-se como crucial no espaço do sonho:

> "Je me promenais avec mon frère, le frère de mes années d'enfance, ce frère auquel je dois dire que je ne pense jamais et dont je ne me souviens presque plus"(3).

O sonho de Jean Valjean é assim a realização de um desejo. De um modo sub-reptício, aí se insinua a morte do *outro* que se lhe assemelha como um irmão(4) e de que são sinais evocadores as figuras de mutismo e de petrificação, as quais, como se sabe, numa perspectiva psicanalítica, estigmatizam a morte:

> "Derrière l'angle que faisaient les deux rues, il y avait un homme debout contre le mur. Je dis à cet homme: Quel est ce pays? où suis-je? L'homme ne répondit pas"(5).

---

(1) Anne Ubersfeld, op. cit., p. 42.

(2) Repare-se que, ao questionar-se sobre a personalidade de Jean Valjean, Marius homenageia-o de "Caïn tendre" (Les Mis., V, VII, 2, p. 1108).

(3) Ibid., I, VII, 4, p. 188.

(4) É assim que Javert descreve Champmathieu em relação a Jean Valjean, "Même âge, il a cinquante-quatre ans, même taille, même air, même homme enfin, c'est lui" (Ibid., I, VI, 2, p. 165).

(5) Ibid., I, VII, 4, p. 189.

De facto, como Freud assinala, na trajectória fantástica do sonhador é o desejo que secretamente estimula e vai urdindo o cenário, que cria e aí metaforicamente inscreve as suas figuras:

"Le rêve n'est pas un chaos de sons discordants issus d'un instrument frappé au hasard, il n'est pas dépourvu de sens, il n'est pas absurde; pour l'expliquer, il n'est pas nécessaire de supposer le sommeil d'une partie de nos représentations et l'éveil d'une autre. C'est un phénomène psychique dans toute l'acception du terme, c'est l'accomplissement d'un désir"(1).

No entanto, apesar da importância deste episódio, quer porque disfruta no corpo da diegese de uma posição de realce, quer porque traz ao presente da acção todo um simbolismo inconsciente que vem prolongar a trágica tensão vivida pela personagem no capítulo anterior, é difícil vermos nele a base que impele a personagem à decisão de se denunciar. Opinião que, apesar de tudo, France Vernier sustenta ao afirmar que o caso de consciência "*se trouve* plus loin, résolu, sans phrases - non par le discours ni par la rhétorique, mais *à la suite* d'un rêve"(2).

Mais modestamente, pensamos que esta viagem ao inconsciente é apenas um mecanismo solidário do conflito vivido pela personagem e intimamente dependente da sua inclinação e tendência psíquica (a qual afectava já o seu debate de consciência) para transpor a barreira da reflexão analítica, encaminhando-se, então, para vertentes de sonho e de alucinação numa ideação figurativa e simbólica.

---

(1) S. Freud, L'interprétation des rêves, Paris, P.U.F., 1967, p. 113.

(2) France Vernier, "Les Misérables: Ce livre est dangereux" , in L'Arç nº 57, 1974, p. 38.

Note-se que é sem uma estratégia bem definida e sem soluções irremissíveis, mas dum modo evasivo e repisando pensamentos ou pontos de vista da véspera[1], que Jean Valjean empreende a viagem a Arras:

> "Du reste il n'avait rien résolu, rien décidé, rien arrêté, rien fait. Aucun des actes de sa conscience n'avait été définitif (...).
>
> Il se répétait ce qu'il s'était déjà dit en retenant le cabriolet de Scaufflaire, - que, quel que dût être le résultat, il n'y avait aucun inconvénient à voir de ses yeux, à juger les choses par lui-même; que cela même était prudent, qu'il fallait savoir ce qui se passerait; - qu'on ne pouvait rien décider sans avoir observé et scruté; que de loin on se faisait des montagnes de tout; ..."[2].

---

(1) Esquema próprio do neurótico. Nele também "ce qui est demeuré incompris fait retour; telle une âme en peine, il n'a pas de repos jusqu'à ce que soient trouvées resolution et délivrance" (Jean Laplanche et J. B. Pontalis, Vocabulaire de la Psychalyse, Paris, P.U.F., 1967, pp. 86-87).

(2) Les Mis., I, VII, 5, p. 191.

Ao isolamento, à prisão da personagem no espaço fechado do seu quarto(1), responde como um eco o encarceramento da ideia no "crânio-prisão".

(1) Note-se que é real a preocupação do fechamento ou enclaustramento por parte de Jean Valjean. Efectivamente é bastante significativo que a personagem não só se isole para pensar, no seu quarto, como a dado momento da sua reflexão, expressamente, o vejamos levantar-se para fechar a porta com o trinco e apagar a luz (Ibid., I, VII, 3, p. 177). Assim, o quarto adquire as dimensões e a representação simbólica da prisão, lugar sagrado que protege e esconde a vítima e o ser que sofre e portanto espaço de liberdade de pensamento, mas ao mesmo tempo local que o condena a uma morte por entre os vivos, à solidão e ao abandono.

1.5. - A EXPERIÊNCIA DA SURREALIDADE

A partir do sonho, o funcionamento da representação do dilema de Jean Valjean obedece fundamentalmente à dinâmica da viagem e decorre da relação da personagem com os *outros*, da intrusão ou impermeabilização dos seus sentidos em relação ao espaço envolvente, e até do fascínio que sobre si exercem determinados objectos, sobre os quais simbolicamente se vai projectar a sua perturbação interior.

De facto, a crise de Jean Valjean aparece-nos em retalhos e sem a brutal imposição ou tensão que até então a caracterizava. Só de longe em longe, por curtos períodos textuais e sem a força irrefreável da projecção directa do sujeito no discurso, se elevam no ar fracções dum drama que continua em combustão no interior do herói.

É fundamentalmente quando Jean Valjean se cruza num diálogo com interlocutores de passagem, mas bem determinados, que se movimenta a vivência do conflito. Da confrontação entre pontos de vista

diferentes que ora constroem ora desfazem barreiras à passagem do herói, em viagem, se reacende a dialéctica e se denuncia a preocupação de Jean Valjean(1).

Ao tomar consciência da impossibilidade de prosseguir até Arras, a personagem queda suspensa, por breves momentos, na euforia da esperança:

> "Il sentit une immense joie.
>
> Il était évident que la Providence s'en mêlait. C'était elle qui avait brisé la roue du tilbury et qui l'arrêtait en route. Il ne s'était pas rendu à cette espèce de première sommation; il venait de faire tous les efforts possibles pour continuer son voyage; il avait loyalement et scrupuleusement épuisé tous les moyens; il n'avait reculé ni devant la saison, ni devant la fatigue, ni devant la dépense, il n'avait rien à se reprocher"(2).

Logo depois o diálogo movimenta, em sentido inverso, o sentimento e a reflexão do protagonista. Pessimismo e fatalidade comungam o espaço da subjectividade:

> "Il examina cette joie avec une sorte de colère et la trouva absurde. Pourquoi de la joie à revenir en

---

(1) Assim, o diálogo não conduz a personagem a uma exterioridade ou familiaridade superficial com os outros mas transporta-a, na sua incansável investigação de si própria, para um mergulho mais fundo nos seus problemas.

(2) Les Mis., I, VII, 5, p. 195.

arrière? Après tout, il faisait ce voyage librement. Personne ne l'y forçait.

Et certainement, rien n'arriverait que ce qu'il voudrait bien"(1).

Assim, por fracções ou segmentos intervalados, a personagem é como que sacudida e, em estado de choque, é levada a clarificar a sua posição:

"Au moment où le voyageur, après la délibération intérieure que nous venons d'indiquer, prenait la résolution de rebrousser chemin, cet enfant revenait. Il était accompagné d'une vieille femme.

- Monsieur, dit la femme, mon garçon me dit que vous avez envie de louer un cabriolet.

Cette simple parole, prononcée par une vieille femme qui conduisait un enfant, lui fit ruisseler la sueur dans les reins. Il crut voir la main qui l'avait lâché reparaître dans l'ombre derrière lui, toute prête à le reprendre"(2).

Para além destas ocorrências que se encarregam de denunciar a dialéctica que continua a exercer-se no espírito da personagem, outros elementos há evocadores do desassossego psíquico de Jean Valjean e que visivelmente orquestram o seu dilema.

---

(1) Ibid., p. 196.
(2) Ibid., p. 195.

Actuando como agentes catalisadores das fixações obsessivas da personagem, determinados objectos tingem-se de forças que lhe são alheias, adquirem uma vida que lhes é estranha, metamorfoseiam-se em puros símbolos de uma subjectividade de recorte patológico, ao perderem a forma peculiar e diferenciadora que lhes é intrínseca.

Jean Valjean investirá, assim, as suas ideias fixas num trivial "bouton de cuivre"(1), incrustado na porta que o separa da sala do julgamento. Obsessivamente, este aspecto do real passa a ser o único plano digno da atenção de Jean Valjean. O objecto aparece uma primeira vez como elemento hipnotizador:

> "son regard, d'abord calme, s'y arrêta, resta attaché à ce bouton de cuivre, puis devint effaré et fixe, et s'empreignit peu à peu d'épouvante"(2).

Numa cena posterior o olhar de Jean Valjean vai-se apoderando desta imagem e esvazia-a do seu valor propriamente material, dissolvendo-lhe as linhas e os traços básicos até a poder utilizar como mola capital do seu drama e da vivência frontal que traz dentro de si. O puxador da porta prevalece então como objecto deformado, transformado e subjectivamente recriado pela imaginação, e onde se vai condensar a vivência alucinante do herói.

---

(1) Passagem que relembra a fascinação de Jean Valjean pelo "dessin en damier" (Ibid., I, II, 10,p. 80) dos suspensórios do seu colega de cativeiro, Brevet, no momento em que, como uma transgressão violenta, ele vai cedendo à tentação de se introduzir no quarto do bispo Myriel. Mas esta vivência, conferindo poderes ao inanimado, repete ou reproduz também, de uma certa maneira, o esquema já observado em Une Tempête sous un crâne. Aí era sobretudo a abstracção e a forma idealizada da antinomia do Bem e do Mal que ganhavam vida e realidade.

(2) Les Mis., I, VII, 8, p. 209.

Após a fuga desenfreada pelo labirinto dos corredores do palácio de Justiça, o herói ressurge desenganado e, sob a força apelativa do seu interior, repercute sobre o singelo objecto a sua intensidade emocional:

> "Il rentra dans la chambre du conseil. La première chose qu'il aperçut, ce fut la gâchette de la porte. Cette gâchette, ronde et en cuivre poli, resplendissait pour lui comme une effroyable étoile. Il la regardait comme une brebis regarderait l'oeil d'un tigre.
>
> Ses yeux ne pouvaient s'en détacher"(1).

Esta metamorfose da forma numa "effroyable étoile" já antes tinha deixado atónito e assustado o olhar sonhador de M. Madeleine. Recorde-se que, após o despertar do pesadelo nocturno,

> "Il se leva, il alla à la fenêtre. Il n'y avait pas d'étoiles au ciel (...).
>
> Il vit au-dessous de lui deux étoiles rouges dont les rayons s'allongeaient et se raccourcissaient bizarrement dans l'ombre.
>
> Comme sa pensée était encore à demi submergée dans la brume des rêves, - Tiens! songea-t-il, il n'y en a pas dans le ciel. Elles sont sur la terre maintenant"(2).

---

(1) Ibid., p. 209.
(2) Ibid., I, VII, 4, p. 189.

Incapaz de compreender e de controlar as suas visões interiores, Jean Valjean investe no mundo real o sonho que traz dentro de si(1), o que leva Yves Gohin a dizer que "ce qui les relie n'est pas visible, n'est même pas exprimable-mais existe"(2).

A precaridade da razão cede perante as forças confusas da sua escuridão interior e, não raro, a realidade transforma-se num puro reflexo da perturbação interior do herói. Daí a criação dessa "imagem símbolo" do olho que incessantemente se elabora no seio poético da obra deste escritor e implicitamente se afirma como o motivo transparente da perseguição que perturba o culpável.

Expressionista "avant la lettre", Victor Hugo sabe tirar partido dos fios que se tecem e se cruzam entre o mundo do espírito e os elementos ou coisas do nosso quotidiano. Arrastados pela atmosfera do sonho, dirá Hugo:

> "on ne voit plus les objets qu'on a devant soi, et l'on voit comme en dehors de soi les figures qu'on a dans l'esprit"(3).

Transportado pelos excessos do seu drama íntimo, o herói de Les Misérables alui as próprias bases do real, fascinado pelo seu potencial afectivo e pela intensidade dos seus estados de alma. Tal como já em La

---

(1) A projecção do "eu" sobre o mundo que o rodeia é uma questão a que mais tarde Sartre também dará uma certa ênfase: "Ce que nous trouvons partout, dans l'encrier, sur l'aiguille du phonographe, sur le miel de la tartine, c'est nous-mêmes toujours nous. Et cette gamme de sentiments sourds et obscurs que nous mettons à jour, nous l'avions déjà ou plutôt nous étions ces sentiments" (Jean-Paul Sartre, "L'homme et les choses", in Situations I, Paris, Idées/Gallimard, 1947, p. 291).

(2) Yves Gohin, Victor Hugo, Paris, P.U.F., 1987, p. 73.

(3) Les Mis., I, II, XIII, p. 91.

Princesse de Clèves, os raros objectos que este romance privilegia "prennent une importance extraordinaire se chargent des sentiments de tel ou tel comme d'une électricité, vont provoquer de véritables étincelles"(1).

Porém, exceptuando estes raros e privilegiados momentos em que o olhar se sente obsessivamente atraído e fascinado pela nota acidental e fugidia do real, a tónica geral de todas estas sequências aponta para o alheamento e para a distanciação da personagem do cenário envolvente.

Uma vez chegado à antecâmara da sala do julgamento, Jean Valjean, sozinho, num derradeiro esforço para superar a crise, permanece sonhador, olhando sem ver:

> "Un témoin qui l'eût pu voir et qui l'eût observé en cet instant eût sans doute imaginé que cette lettre lui paraissait bien curieuse, car il n'en détachait pas ses yeux et il la lut deux ou trois fois. Il la lisait sans y faire attention et à son insu. Il pensait à Fantine et à Cosette"(2).

Por vezes o herói mantém não só um distanciamento impessoal com o mundo que o rodeia mas até consigo próprio, o que relembra as cenas de desdobramento da personalidade já aqui referidas:

---

(1) Michel Butor, Essais sur le roman, Paris, Galimmard/Idées, 1975, p. 63.
(2) Les Mis., I, VII, 8, pp. 208-209.

"Il regardait la muraille, puis il se regardait lui-même, s'étonnant que ce fût cette chambre et que ce fût lui"(1).

"Il n'avait pas mangé depuis plus de vingt-quatre heures, il était brisé par les cahots de la carriole, mais il ne le sentait pas; il lui semblait qu'il ne sentait rien"(2).

Absorvido pela flutuação do seu mundo interior, pela quimera que vagueia nos espaços da profundidade do *eu*, Jean Valjean perde o sentido do real e dirige-se para o universo das "sombras", como diria Novalis. Virado inteiramente sobre si mesmo quando choca de frente com o real, o herói ora lhe empresta as tonalidades do seu mundo psicológico, ora fica-se boquiaberto de estupefacção como perante o insólito.

Da ínfima distância que separa a realidade do sonho nos falava já o seu romance Bug-Jargal:

"Quand les événements extraordinaires, les angoisses et les catastrophes viennent fondre tout à coup au mileu d'une vie heureuse et délicieusement uniforme (...) le malheur ne semble pas un réveil, mais un songe (...). Les hommes, les choses, les faits, passent alors devant nous avec une physionomie

---

(1) Ibid.

Frase que reproduz como um eco, esta outra reflexão em L'Homme qui Rit: "Il est des moments dans la vie où ce qui vous arrive ne vous arrive pas; la stupeur vous maintient quelque temps à une certaine distance du fait" (II, III, 9, p. 601).

(2) Les Mis., I, VII, 8, p. 208.

> en quelque sorte fantastique, et se meuvent comme dans un rêve (...). Il s'écoule un long temps avant que nos yeux aient perdu cette sorte d'image lumineuse du bonheur passé qui les suit, et, s'interposant sans cesse entre eux et le sombre présent, en change la couleur et donne je ne sais quoi de faux à la réalité"(1).

Se desde os primeiros esboços em 1845, Jean Valjean nos era apresentado como uma personagem "occupé à regarder continuellement quelque chose de terrible"(2), a sua tendência para o alheamento é, porém, especialmente patente ao longo do percurso que o leva de Montreuil-sur-Mer à Arras.

O cenário e o espaço aparecem inequivocamente desvalorizados. Esta viagem não faz da natureza um valor, não existindo, por conseguinte, descrições ornamentais. As linhas dos horizontes que Jean Valjean distingue mostram-se ténues e esbatidas, tanto mais que a viagem se esgota entre dois crepúsculos:

> "Au point du jour il était en rase campagne; la ville de Montreuil-sur-Mer était assez loin derrière lui. Il regarda l'horizon blanchir; il regarda sans les voir, passer devant ses yeux toutes les froides figures d'une aube d'hiver"(3).

---

(1) Bug-Jargal, XXXIX, Roman I, O.C., p. 358.
(2) M1., 117.
(3) Les Mis., I, VII, 5, p. 192.

Sintomaticamente só já no final da viagem esta paisagem de tons baços e ténues volta a ser recuperada pelo comentário do narrador:

> "Que faisait-il pendant ce trajet? A quoi pensait-il? Comme le matin, il regardait passer les arbres, les toits de chaume, les champs cultivés, et les évanouissements du paysage qui se disloque à chaque coude du chemin (...).
>
> Le crépuscule tombait au moment où des enfants qui sortaient de l'école regardèrent ce voyageur entrer dans Tinques"(1).

Por isso J. Gaudon nota que "Ce cadre schématique, sans pittoresque, veuf d'objets où le regard puisse s'attarder ou que la main puisse caresser, devient ainsi un milieu abstrait, une des composantes, au même titre que la lumière blême, de la tonalité fondamentale du héros et du livre"(2).

As raras fracções da paisagem que, ocasionalmente, nos é permitido vislumbrar parecem ter perdido o seu aspecto natural e realista e, tal como num jogo de espelhos, passam a reenviar a Jean Valjean a sua própria imagem interior(3), aliás, patente na suposição do narrador:

---

(1) Ibid., p. 197.

(2) Jean Gaudon, "Je ne sais quel jour de soupirail...", in Centenaire des Misérables (1862-1962); Hommage à Victor Hugo, extrait du Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, Strasbourg, 1962, p. 153.

(3) Foi especialmente a partir do século XVIII, na época do pré-romantismo, que se desenvolveu este princípio de correspondência entre a intimidade do sentimento e o cenário que o alimenta ou o reproduz.

"Peut-être, dans la région la plus vague de son esprit, faisait-il des rapprochements entre ces horizons changeants et l'existence humaine"(1).

No cenário agreste sobrevivem as marcas da sua problemática, da sua solidão, rebeldia e irremediável tristeza. O olhar que fugidiamente repara na agitação sombria do cenário empresta-lhe toda a gama de exacerbamento emocional que o atormenta e toda a violência que lavra dentro de si(2). A natureza é vista por olhos que nada devem à objectividade de uma câmara. Ela é de ordem subjectiva.

Nessas "noires silhouettes d'arbres et de collines"(3), que aqui e além atravessam a planície, ressoa o espírito de um observador angustiado, talvez porque entre o espaço fechado que viu nascer a crise da personagem e o espaço que enquadra a viagem é sempre o mesmo clima carceral que predomina:

"La plaine était ténébreuse. Des brouillards bas, courts et noirs rampaient sur les collines et s'en arrachaient comme des fumées"(4).

---

(1) Les Mis., I, VII, 5, p. 197.

(2) Também já em Notre-Dame de Paris, Claude Frollo, embebido no seu universo de loucura, violenta os perfis do real retroprojectando nele o seu sofrimento: "Quand le batelier se fut éloigné, il resta stupidement debout sur la grève, regardant devant lui et ne percevant plus les objets qu'à travers des oscillations grossissantes qui lui faisaient de tout une sorte de fantasmagorie" (IX, I, O. C., Roman I, p. 752).

(3) Les Mis., I , VII, 5, p. 192.

Nessas figuras de um pesadelo mórbido reconhecemos muitos dos elementos do poema "A Albert Dürer" (Voix Intérieures), nomedamente a evocação da floresta de árvores disformes e fantásticas , a contorção dos ramos e a vegetação mesclada com o seu poder de sucção e de morte.

(4) Les Mis., I, VII, 5, p. 198.

O cenário opaco, resistente ou transfigurado pelos efeitos crepusculares, por uma luz ambígua que oscila entre o cinzento e o negro, é o quadro ajustado ao estado de alma da personagem(1). A presença da paisagem é mera projecção do sonho que Jean Valjean leva consigo, reduzindo-se, então, a aspectos de quase surrealidade. Envolvida por um cenário alucinado e marcada por uma atmosfera de angústia e de morte, a viagem de Jean Valjean, que no sentido literal o leva a Arras, simboliza sobretudo as etapas de uma aventura mística e espiritual(2).

A viagem serve, portanto, de suporte, à situação romanesca e de enquadramento aos pensamentos íntimos de Jean Valjean. Mas à personagem raramente é permitido atentar nos contornos e nos aspectos do mundo exterior, contrariamente ao que acontece em qualquer narrativa de viagem, especialmente na época romântica, onde esta surge como processo de libertação do espírito e não como espaço claustral.

Podemos, por conseguinte, observar que, à medida que Jean Valjean se movimenta em acção, se vai também alterando a forma e o ritmo da representação da sua interioridade. Se em Une tempête sous un crâne a personagem gozava de uma significativa proeminência, graças à sua

---

(1) Note-se que Victor Hugo confessaria a sua atracção por cenários desta natureza: "J'ai toujours aimé ces voyages à l'heure crépusculaire. C'est le moment où la nature se déforme et devient fantastique. Les maisons ont des yeux lumineux, les ormes ont des profils sinistres, ou se renversent en éclatant de rire (...) les javelles et les gerbes debout dans les champs au bord du chemin vous font l'effet de fantômes assemblés qui se parlent à voix basse" (citado por Georges Piroué, Victor Hugo romancier ou les dessus de l'inconnu, Paris, Denoël, 1964, p. 171).

(2) Repare-se que a viagem é escalonada de paragens e de subidas ("il y a beaucoup de côtes à monter" (Les Mis., I, VII, 5, p. 194). "Avec cela force montées" (Ibid., p. 196)), que estimulam a comparação com as etapas dolorosas ou arquétipo da subida ao Calvário, tanto mais que elas conduzem a personagem para a suprema prova redentora do sacrifício e do dom da sua vida.

capacidade de projecção na narrativa através do monólogo, já o mesmo não ocorre nos últimos excertos. Aqui, a activação do conflito de Jean Valjean surge irregularmente entremeada na acção e sem aquele grau de pessoalidade que despontava no capítulo inicial. De um modo geral são as estratégias de retransmissão de um pensamento de cariz mais indirecto ou à mistura com o relato omnisciente feito pelo doador da narrativa que vão deixando entrever o desespero e o carácter tenso do conflito de Jean Valjean.

No entanto, deve notar-se que apesar do seu esbatimento na sintagmática textual, da sua dosagem na ostentação, o conflito é uma constante no espírito da personagem, ficando aberto, suspenso, numa espécie de estado latente, pronto a surgir a cada instante à superfície, pois, como refere E. Auerbach, "crise et tension doivent se conserver, doivent demeurer perceptibles à l'arrière-plan"(1) para que o leitor mantenha presente o verdadeiro fulcro que orienta o texto. A verdade, porém, é que a representação do conflito da personagem se esvazia e se desvanece. Reduzido a singelos esqueletos que aqui e ali salpicam a narrativa, pode dizer-se que o que fica gravado na nossa mente é a imagem de um Jean Valjean ausente, procurando libertar-se do mundo que o rodeia e de si próprio em particular, em fuga desenfreada através do tempo e do espaço e que - repare-se - o próprio sistema rítmico acelerado da narrativa documenta: catorze horas para um trajecto narrado em oito páginas. Por isso, em nosso entender, esta não é uma verdadeira viagem mas uma "passagem" (não é Jean Valjean "un passant"?)(2) entre Montreuil-sur-Mer

---

(1) Erich Auerbach, Mimésis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale, Paris, Gallimard, 1968, p. 13.

(2) "Un passant" era o título previsto para a I Parte de Les Mis., em 1860. Igualmente, na última parte do romance "Jean Valjean était un passant", (M^2, 1650). O próprio protagonista, interrogando-se diante de Marius, exclamará: "Que suis-je pour Cosette? Un pasant" (V, VII, 1, p. 1096).

e Arras, entre M. Madeleine e Jean Valjean. Assim, se o dilema de Jean Valjean é deixado na sombra e frequentemente elidido, este facto não pode ser correctamente entendido se não se tiver presente o próprio perfil psicológico e actancial da personagem.

Levado por "spirales sans fond de sa rêverie"(1), Jean Valjean afunda-se numa indiferença pelo mundo que o rodeia, aspecto este inevitavelmente realçado pela desvalorização do cenário geográfico.

Mas, num mesmo movimento, as suas cogitações são também esbatidas ou elididas, como se a vivência fosse de tal forma intensa e profunda que as palavras se mostram impotentes para a transmitir. Se a distracção é "le milieu naturel des personnages de Hugo"(2), na verdade temos que reconhecer que essa distracção é essencialmente preocupada e atenta a outra coisa.

Se parcialmente o texto foge ao tema da conflituosidade e se orienta noutras direcções, isso não implica que a dicotomia interior de Jean Valjean tenha entrado em combustão lenta. O paradoxo é que se a narração elide o dilema, este continua vivo no coração da personagem. Parcialmente condicionado por outros parâmetros e pela acção romanesca exterior, ainda de longe a longe ele desponta em ousadas manifestações desrealizantes. Salpicando o diálogo ou a narração dos factos, vão-se iluminando, por lampejos, os sinais renovados de uma problemática.

Fugindo através do tempo e do espaço, afundando-se cada vez mais num sonho que o transporta para as margens do inconsciente, onde parece ter-se refugiado o seu dilema, Jean Valjean nega-se a deixar transparecer o que lhe vai na alma.

---

(1) M2, 678.

(2) Robert Ricatte, op. cit., p. 65.

Assim, a representação do conflito interior de Jean Valjean pára precisamente na fronteira onde o monólogo interior moderno tem tendência a começar, visto ser a desordem, a confusão labiríntica, o enigma, a abertura à profundidade insondável, que o romance moderno, na sua ânsia de libertação, procura devassar.

Dominado por conteúdos ou pulsões intransmissíveis e retirado por largos momentos do real envolvente, Jean Valjean parece, por outro lado, incapaz de assumir, através da lógica de um raciocínio, o consequente exercício de uma tomada de posição.

Assim, se no capítulo inicial era a personagem que, num gesto de orgulhoso isolamento ou em conexão muito íntima com a voz narrativa, assumia genericamente através das diferentes modalidades de discurso o antagonismo das suas posições, no prosseguimento da diegese Jean Valjean já não parece árbitro do seu destino, dominado e perseguido por uma consciência divina que o transcende:

> "Il semblait que quelqu'un l'eût atteint dans sa fuite et le ramenât"(1).

> "Tout à coup, sans qu'il sût lui-même comment, il se trouva près de la porte, il saisit convulsivement le bouton; la porte s'ouvrit.
> Il était dans la salle d'audience"(2).

---

(1) Les Mis., I, VII, 8, p. 209
(2) Ibid.

O gesto de rebeldia que ainda executa ao fugir "comme si on le poursuivait"(1) surge como uma excepção, já que a personagem se apresenta como um objecto nas mãos de uma *anankè* que desde Notre-Dame de Paris não cessa de perseguir as principais figuras hugolianas.

Esta imagem do herói, de certa forma fascinado por um ideal e impulsionado por uma força que o transcende, encontra-se, quanto a nós, em perfeita sintonia com as insinuações que o narrador omnisciente vai deixando ao longo da diegese. Desde a abertura do conflito o narrador ensaia a significação do texto, mostrando a força de um fatalismo opressor:

> "Chose sombre que cet infini que tout homme porte em soi et auquel il mesure avec désespoir les volontés de son cerveau et les actions de sa vie!"(2).

Espaçadamente o narrador surge para recordar o fatalismo de uma consciência ou a configuração divinamente mítica de Jean Valjean:

> "Au bout de quelques instants, il eut beau faire, il reprit ce sombre dialogue dans lequel c'était lui qui parlait et lui qui écoutait, disant ce qu'il eût voulu taire, écoutant ce qu'il n'eût pas voulu entendre, cédant à cette puissance mystérieuse qui lui disait: pense! comme elle disait il y a deux mille ans à un autre condamné: marche!"(3).

---

(1) Ibid.
(2) Ibid., I, VII, 3, p. 175.
(3) Ibid., p. 179.

Qual Cristo no Jardim das Oliveiras(1), sobre Jean Valjean paira também o espectro do dever. A história de Jean Valjean, é, assim, - como assinala Ofélia Paiva Monteiro - "celle d'une rédemption, qui imprime au roman une configuration propice au rendement mythique, une circularité obtenue à travers un parcours fait d'épreuves progressivement difficiles et, si l'adjectif est possible, sanctifiantes"(2).

Curiosamente, é quando Jean Valjean, em perfeita sintonia com as injunções da consciência moral, se dispõe, depois de ter penetrado na sala de audiência, a interferir no julgamento de Champmathieu, que o vemos passar de uma vivência, enraizada no sonho e no visionário, a uma posição dinâmica. Adquirindo repentinamente o dom da "visão", o protagonista abre-se ao exterior:

> "Il fit un pas, referma machinalement la porte derrière lui, et resta debout, considérant ce qu'il voyait"(3).

---

(1) Insinuação patente no final do capítulo Une Tempête sous un crâne:

"Dix-huit cents ans avant cet homme infortuné, l'être mystérieux, en qui se résument toutes les saintetés et toutes les souffrances de l'humanité, avait aussi lui, pendant que les oliviers frémissaient au vent farouche de l'infini, longtemps écarté de la main l'effrayant calice qui lui apparaissait ruisselant d'ombre et débordant de ténèbres dans des profondeurs pleines d'étoiles" (Ibid., p. 187).

Esta passagem reenvia, por analogia, a um outro texto, a um "extra-texto" universal que o narrador e o seu destinatário conhecem. A partir daqui sabemos que a vivência de Jean Valjean reduplicará a vida de Cristo na terra.

(2) Ofélia Paiva Monteiro, "La "surréalité" épique des Misérables", in Confluências nº 2, Coimbra, Instituto de estudos franceses, Janeiro de 1986, p. 29.

(3) Les Mis., I, VII, 9, p. 210.

Toda a cena passa, então, a ser filtrada, criticada e aferida do seu ponto de vista. E por entre os objectos e o público o seu olhar selecciona, e a sua expectativa procura Champmathieu:

> "Sur ce banc, que plusieurs chandelles éclairaient, il y avait un homme entre deux gendarmes.
>
> Cet homme, c'était l'homme.
>
> Il ne le chercha pas, il le vit. Ses yeux allèrent là naturellement, comme s'ils avaient su d'avance où était cette figure"(1).

Espectador interessado, fascinado pelo que se passa à sua volta, M. Madeleine parece esquecer o seu conflito. Só acessoriamente um "jamais!"(2) irrompe para assinalar a confrontação da personagem com o real e consigo própria. Apesar disso a elipse dos conteúdos psíquicos da personagem é praticamente completa. Um silêncio envolve-nos de mistério o protagonista e a surpresa surge perante o ímpeto da denúncia:

> "L'homme que vous cherchez, ce n'est pas lui, c'est moi. Je suis Jean Valjean"(3).

Assim, e sem prejuízo das afirmações precedentes, dir-se-ia que a elisão do conflito pela narração, aparece como que ligada à própria transformação ou progressão ascética da personagem. Com efeito, à medida que Jean Valjean se vai, de certa forma, depurando e gradualmente

---

(1) Ibid., p. 210.
(2) Ibid., p. 211.
(3) Ibid., I, VII, 11, p. 220.

aproximando do alvo visado - que culmina no seu gesto de denúncia aos homens -, se vai também tornando mais difícil penetrarmos no âmago da sua consciência, como se a marcha para a santidade se envolvesse do mistério do silêncio.

A relação do sujeito com o seu conflito, a sua postulação diante dos problemas que o destino lhe apresenta e o próprio enquadramento geográfico possuem assim, repercussões ao nível das técnicas narrativas e discursivas e também no desdobramento de toda uma imagética particularmente conturbada onde o sujeito investe o seu potencial conflituoso. Mas é essencialmente através delas que se pode compreender o percurso de um destino, a consciência de uma mudança, o perfil psicológico e o estatuto actancial do sujeito.

2. - *PLENITUDES SOB O SILÊNCIO*

2.1. - IMMORTALE JECUR

Para salvar toda uma parcela de um passado de reencontro com a graça e preparar-se para entrar finalmente regenerado na "la lumière du monde inconnu"(1), Jean Valjean deverá, uma vez mais, ser posto à prova e abdicar do amor de Cosette num pungente dilema que surpreendemos espartilhado nos capítulos Immortale Jecur e L'attraction et l'extinction.

Aceitar perder o único elo que ainda o prende à vida é, naturalmente, iniciar um movimento de retorno às origens, reavendo o seu nome(2) ou o seu bilhete de identidade, à sombra do anonimato, da solidão

---

(1) Claude Gély, Les Misérables de Hugo, Paris, Hachette, 1975, p. 56.

(2) Sugestão que a própria personagem lança a Marius:

" - Pour vivre autrefois, j'ai volé un pain; aujourd'hui, pour vivre, je ne veux pas voler un nom" (Les Mis., V, VII, 1, p. 1100).

e da miséria[1], condições necessárias para encetar a sua derradeira fase de redenção espiritual.

Na grande aventura de Jean Valjean em direcção ao Ideal, Immortale Jecur patenteia e repete o árduo e vão heroísmo da personagem ao tentar tomar partido entre a "paixão-amor" que o liga a Cosette, indirectamente sublinhada no presente, pelo apego "fétichiste" aos seus objectos pessoais[2], e a injunção de uma consciência que exige o arrancar da máscara diante do seu rival e o impele à auto-punição:

> "Jean Valjean faisait halte en ce moment au plus périlleux de ces carrefours.
>
> Il était parvenu au suprême croisement du bien et du mal. Il avait cette ténébreuse intersection sous les yeux. Cette fois encore, comme cela lui était déjà arrivé dans d'autres péripéties douloureuses, ces deux

---

(1) Note-se que a palavra "misérables" possui uma polivalência significativa nesta obra. Para além da sua conotação puramente alicerçada em princípios de organização económica e social (são "miseráveis" aqueles que nada possuem nem mesmo um estatuto social), os "miseráveis" são também todos aqueles que se sacrificam, se anulam e se diluem no anonimato e na solidão. Jean Valjean aglutina em si esta pluralidade de sentidos.

(2) É ao abrigo deste impulso e deste complexo psicológico que se deve encarar a fascinação e a obsessão que sobre a personagem exercem as "relíquias" de Cosette:

"Il en tira les vêtements avec lesquels, dix ans auparavant, Cosette avait quitté Montfermeil; d'abord la petite robe noire, puis le fichu noir, puis les bons gros souliers d'enfant que Cosette aurait presque pu mettre encore (...) puis la brassière de futaine bien épaisse, puis le jupon de tricot, puis le tablier à poche, puis les bas de laine. Ces bas, où était encore gracieusement marquée la forme d'une petite jambe, n'étaient guère plus longs que la main de Jean Valjean. Tout cela était de couleur noire (...). Il rangea les petites nippes sur le lit, le fichu près du jupon, les bas à côté des souliers, la brassière à côté de la robe, et il les regarda l'une après l'autre" (Les Mis., V, VI, 3, pp. 1087-1088).

routes s'ouvraient devant lui; l'une tentante, l'autre effrayante. Laquelle prendre?"(1).

Reveladora é, por exemplo, a declaração de Jean Valjean a um Marius confundido diante do altruismo e da estranha confissão que acaba de ouvir e que nada parecia motivar, a não ser o empenhamento e a plena devoção a um compromisso singular:

"C'est en me dégradant à vos yeux que je m'élève aux miens (...). Oui, un honnête homme. Je ne le serais pas si vous aviez, par ma faute, continué de m'estimer; maintenant que vous me méprisez, je le suis. J'ai cette fatalité sur moi que, ne pouvant jamais avoir que la considération volée, cette considération m'humilie et m'accable intérieurment, et que, pour que je me respecte, il faut qu'on me méprise"(2).

Uma vez mais, na sequência Immortale Iecur, é no refúgio de quatro paredes, cenário que reduplica o enclaustramento de Une Tempête sous un crâne, que Jean Valjean, como um ser enterrado vivo(3), está condenado a voltar-se sobre si mesmo e a meditar sobre a gravidade do presente.

---

(1) Ibid., V, VI, 4, p. 1089.

(2) Ibid., V, VI, 1, p. 1099.

(3) Imagem recorrente na obra de Victor Hugo, nomeadamente em Torquemada e em Le Dernier Jour d'un Condamné. Recorde-se, aliás, que Jean Valjean passará pela experiência da sepultura ou do "morto-vivo"(Vide Les Mis., II, VIII, VI).

A referência ao labor de uma memória vem suavizada pelo estatuto e pelo poder de um narrador que com uma certa rotina técnico-narrativa apresenta e talha o rumo a seguir:

> "La question qui se présentait, la voici:
>
> De quelle façon Jean Valjean allait-il se comporter avec le bonheur de Cosette et de Marius? Ce bonheur, c'était lui qui l'avait voulu, c'était lui qui l'avait fait; il se l'était lui-même enfoncé dans les entrailles, et à cette heure, en le considérant, il pouvait avoir l'espèce de satisfaction qu'aurait un armurier qui reconnaîtrait sa marque de fabrique sur un couteau, en se le retirant tout fumant de la poitrine"(1).

Note-se que os raros fragmentos de transmissão do pensamento da personagem não são mais do que o desdobramento e o prolongamento intensivos da mesma ideia. Do ponto de vista estilístico, diremos mesmo que Jean Valjean não formula as suas objecções senão por intermédio de outras interrogações, como se neste processo de resolução a opção e a estratégia de decisão fossem ideologicamente impossíveis porque radicais ou inevitavelmente aniquiladoras do ser:

> "S'imposerait-il à ce bonheur? Le traiterait-il comme lui appartenant? (...) Resterait-il l'espèce de père, entrevu, mais respecté, qu'il avait été

---

(1) Ibid., V, VI, 4, p.1089.

jusqu'alors? S'introduirait-il tranquillement dans la maison de Cosette? Apporterait-il, sans dire mot, son passé à cet avenir? Se présenterait-il là comme ayant droit, et viendrait-il s'asseoir, voilé, à ce lumineux foyer? Prendrait-il, en leur souriant, les mains de ces innocents dans ses deux mains tragiques?"(1).

Refugiando-se no exacerbamento da interrogação, como fonte inesgotável da dúvida, Jean Valjean não demonstra uma epopeica vontade de auto-afirmação para libertar-se da crise, antes acentua dramaticamente a insegurança, a incoerência e o conflito que o governam.

Parece-nos, entretanto, que apesar do sinal de delimitação que procura estabelecer fronteiras entre o discurso da personagem e o contexto narrativo, ("La question qui se présentait la voici:"(2)), o solilóquio de Jean Valjean não existe senão como estrutura movediça e porosa que permite a "fala" do narrador dentro do discurso da personagem. Procurando reger-se, com um certo grau de mimetismo, pela afectividade e pela emotividade do herói, copiando e seguindo a flexibilidade de um pensamento, o certo é que nesta fracção textual se revela uma certa ambiguidade discursiva. Certas notas ou marcas discordantes denotam a presença de rasgos locutivos do narrador. Notemos, por exemplo, as alegorias ("son passé à cet avenir"), as sinédoques ("Poserait-il sur les paisibles chenets du salon Gillenormand ses pieds"), as metáforas ("le

---

(1) Ibid.
(2) Ibid.

sinistre muet") que registam, numa linguagem rebuscada, a expressão simples de um pensamento. Rivalizando com a própria expressividade do contexto narrativo, este modelo discursivo dá-nos uma ideia de certa forma truncada e francamente discordante de um "dizer" interior que carece de artifícios. A declamação em que tanta vez descai o discurso, a compostura e a perfeição da frase desafinam num quadro que pretende dar vazão a um mundo de anseios e de convulsões e que se fica, em geral, pelo imediatismo das formas e pelos rudimentos da expressão. Neste fragmento de monólogo, a voz narrativa vai-se amalgamando ou combinando com o discurso interior da personagem, técnica que aliás já vimos em actuação noutros extractos do mesmo teor.

Particularmente suspeitas se nos afiguram igualmente essas micro-unidades que indisciplinadamente despontam nas sequências da exclusiva competência do doador da narrativa mas que parecem adequar-se à linha de pensamento do herói(1). No espaço textual a interrogação e a exclamação retóricas surgem, assim, como os signos ambíguos por excelência. M. Bakhtine nota, sintomaticamente, que estas formas "sont placées, en quelque sorte, à la frontière même du discours narratif et du discours rapporté (habituellement intérieur) et entrent souvent directement dans l'un ou l'autre discours, c'est-à-dire qu'on peut les définir comme question ou exclamation de l'auteur mais, en même temps, comme question ou exclamation du héros, adressées à lui-même"(2).

---

(1) Veja-se por exemplo:

"Que faire? S'y cramponner, ou lâcher prise?" (Ibid., p. 1090).

" N'est-on pas pardonnable de refuser enfin? Este-ce que l'inépuisable peut avoir un droit?" (Ibid.).

(2) Mikhail Bakhtine, Le marxisme et la philosophie du langage, Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique, Paris, éd. Minuit, 1977, p. 190.

Mas se por vezes os limites entre o discurso íntimo e o contexto narrativo parecem perigosamente confusos, especialmente nas passagens de exalação emocional do sujeito, estes não nos parecem ser, de modo algum, os aspectos mais significativos, nem os mais pertinentes na arquitectura do conjunto.

De facto, e por estranho que pareça, o desenvolvimento diegético não obedece fundamentalmente ao monólogo da personagem (visto que enquanto figurante este apenas ocupa um papel subsidiário) mas ao comentário avassalador, maciço e rotundo do narrador que se apodera da informação e comanda a estruturação do capítulo. É ele que refere todo um conjunto de particularidades inerentes ao esquema temperamental da personagem ou opta por desfilar um rosário de generalizações que deixam transparecer, não a ideologia de Jean Valjean preso ao seu dilema, mas sobretudo a específica atitude do sujeito da enunciação:

> "La question se présentait, poignante.
>
> Les prédestinations ne sont pas toutes droites, elles ne se développent pas en avenue rectiligne devant le prédestiné; elles ont des impasses, des coecums, des tournants obscurs, des carrefours inquiétants offrant plusieurs voies"(1).

> "Il faut être habitué à la fatalité et à ses rencontres pour oser lever les yeux quand de certaines questions nous apparaissent dans leur nudité horrible. Le bien ou le mal sont derrière ce sévère point

(1) Les Mis., V, VI, 4, p. 1089.

d'interrogation. Que vas-tu faire? demande le sphinx"(1).

Estamos, portanto, perante um tipo ou modelo de situação narrativa que gira na esfera da confissão íntima e da individualidade subjectiva do herói mas que, à revelia, lhe esbate as suas marcas psicológicas ou inviabiliza a sua integração no enunciado e, sob pena de transgredir em absoluto o programa da abertura ("La vieille lutte formidable, dont nous avons déjà vu plusieurs phases, recommença") e da própria persuasão discreta do título, nos obriga a passar ao lado. Assumindo as rédeas da enunciação, o narrador empobrece o estatuto e o discurso da personagem e limita a sua representatividade na diegese. Obliterando o que efectivamente se passa na consciência de Jean Valjean, o narrador prefere emitir, graças ao discurso abstracto, os seus juízos, a sua ideologia e afectividade, ou, apostado em erguer uma imagem relativamente estereotipada do sujeito, opta pelo discurso iterativo.

Logo na abertura, é através de uma visão panorâmica, mas restrita a determinados aspectos ou episódios da vivência de Jean Valjean, que entramos em contacto com a sua paisagem mental e espiritual. Contudo, através dela é imposto, desde logo, ao leitor, o perfil psicológico e actancial de Jean Valjean. Recuando até um passado quase imemorial ou em todo o caso impossível de demarcar com nitidez - mas, repare-se, deliberadamente escolhido pelos germes que transporta para o presente -, o doador da narrativa recupera uma imagem de Jean Valjean. Justamente o que nela o seduz é a repetição indefinidamente recomeçada da mesma

---

(1) Ibid., p. 1090.

secreta dádiva de si mesmo, ao preço amargo, constante e doloroso de reiterados duelos psicológicos:

> "Combien de fois cette conscience, forcenée au bien, l'avait-elle étreint et accablé! Combien de fois la vérité, inexorable, lui avait-elle mis le genou sur la poitrine! (...) Combien de fois cette lumière implacable, allumée en lui et sur lui par l'évêque, l'avait-elle ébloui de force lorsqu'il souhaitait être aveuglé! Combien de fois ..."(1).

A repetição monótona do mesmo sintagma hiperbólico no início de cada frase deve entender-se como o recomeço de situações análogas que se reproduzem até ao infinito, num eterno retorno, qual mito de Sísifo condenado a recomeçar incessantemente a mesma tarefa, mas que é aqui o sinal do triunfo da liberdade moral sob a fatalidade do homem.

Algo de permanente e de imutável rege a vida de Jean Valjean. Revelando invariavelmente no sujeito o mesmo processo de transformação dialéctica, o discurso iterativo aponta, simultaneamente, para a essência da personalidade de Jean Valjean e para a criação de uma figura previsível neste debate. A trágica repetição dos mesmos factos e o retorno das mesmas situações parecem pretender reduzir a diversidade à homogeneidade, a pluridimensão à unidade, a nitidez dos momentos a um significado único e estático. Com aparente exagero, o que deste modo se procura projectar é a imagem de uma figura batida e marcada por fracturas

---

(1) Ibid., p. 1088.

ou lacerações de índole psicológica, é encontrar semelhanças nas coisas, de alguma forma, dissemelhantes.

> "Jean Valjean avait, encore une fois, le choix entre le port terrible et l'embûche souriante"(1).

Assim, o discurso iterativo concentra, numa síntese significativa, a exemplaridade heróica de uma vida que foi superando os perigos de uma *anankè* , social, humana ou afectiva, a fim de poder entrar expurgada num "infini d'en haut".

O mundo interior de Jean Valjean, sob a pena do narrador, que usa e abusa de um vocabulário tingido de conotações trágicas(2), adquire essa imagem quase terrificante de um ser aniquilado que afoga na luta, na dor e no sangue, o seu lado impuro e subterrâneo:

> "Que de blessures secrètes, que lui seul sentait saigner! Que d'écorchures à sa lamentable existence! Combien de fois s'était-il relevé sanglant, meurtri, brisé, éclairé, le désespoir au coeur, la sérénité dans l'âme!"(3).

Como já em Une tempête sous un crâne, a recuperação de um passado é, assim, percurso orientado para uma leitura da situação

---

(1) Ibid., p. 1089.

(2) Efectivamente o vocabulário mais frequentemente usado pertence ou gira na esfera de luta, de sangue e de morte.

(3) Les Mis., V, VI, 4, p. 1089.

presente e dita um futuro sem grandes expectativas(1), Jean Valjean tende a assumir a figura simbólica de um Cristo sacrificado, morto e despregado da cruz, sendo a identificação relativamente transparente no final do extracto:

> "Il resta là jusqu'au jour, dans la même attitude, ployé en deux sur ce lit, prosterné sous l'énormité du sort, écrasé peut-être, hélas! les poings crispés, les bras étendus à l'angle droit comme un crucifié décloué qu'on aurait jeté la face contre terre. Il demeura douze heures, les douze heures d'une longue nuit d'hiver, glacé, sans relever la tête et sans prononcer une parole. Il était immobile comme un cadavre, pendant que sa pensée se roulait à terre et s'envolait, tantôt comme l'hydre, tantôt comme l'aigle. A le voir ainsi sans mouvement on eût dit un mort"(2).

Todavia, e apesar das insinuações ou imagens que se vão depositando ao longo da narrativa e que parecem orientar-nos para a conclusão que Jean Valjean dará ao seu dilema, importa notar que o narrador parece, de um modo geral, apostado em ficar de fora neste esboço de uma agonia.

---

(1) Em certo sentido, esta técnica é, como diria G. Genette, um truque do narrador para impor "sa vérité sous une couverture quelque peu hypocrite" (G. Genette, Figures III, Paris, Seuil, 1972, p. 217).

(2) Les Mis., V, VI, 4, p. 1091. Simbolismo que deve ser relacionado com o final do capítulo Une Tempête sous un crâne. Aí também a personagem adquiria os traços de um Cristo sacrificado (Ibid., I, VII, 3, p. 187).

Procurando salvaguardar a autonomia e o segredo insondável de Jean Valjean, respeitando a complexidade, obscuridade e inescrutabilidade de uma consciência, o narrador desvia a atenção do leitor do tópico principal para o seu próprio discurso. Entregando-se sem freios ao comentário pessoal, a instância narrativa vai iludindo a nossa expectativa e num clima de claro-obscuro, vai vigiando os seus dons extra-humanos, como se procurasse essencialmente conquistar-nos aos seus valores, conceitos, emoções e evidências lírico-filosóficas ou morais. A plenitude do seu verbo não violentará, assim, os conteúdos e a intimidade do labiríntico espaço interior de Jean Valjean.

O segredo dilui-se nos circunlóquios ou rodeios com que o narrador alude ao sistema opressor da consciência da personagem ou guarda-se na incógnita das interrogações:

> "A quelle solution s'arrêta-t-il?
>
> Quelle détermination prit-il? Quelle fut, au-dedans de lui sa réponse définitive à l'incorruptible interrogatoire de la fatalité? Quelle porte se décida-t-il à ouvrir? Quel côté de la vie prit-il le parti de fermer et de condamner? Entre tous ces escarpements insondables qui l'entouraient, quel fut son choix?"(1).

Numa retórica oca que simultaneamente parece deixar entrever e esconder a riqueza e os valores contrastantes de um espírito, o capítulo arrasta-nos para o enigma do trabalho psíquico. O doador da narrativa não procura assim o caminho directo para chegar à complexidade

---

(1) Ibid., V, VI, 4, p.1091.

e ao ímpeto vital da psique de Jean Valjean, mas perante o desconcerto do herói, submete-se ao seu mistério e compraz-se em excrescências digressivas da sua autoria.

G. Piroué pressentiu perfeitamente bem estes artifícios da arte romanesca de Victor Hugo ao escrever: "Certes, le romancier est propriétaire de son roman. C'est une habitude de l'époque. Il en use à sa guise il l'aménage selon son caprice, il l'arpente et s'y promène comme dans son appartement (...). Mais il ne visite pas tous les recoins, certains sont impraticables; il n'entre pas dans toutes les pièces, certaines sont fermées à clef"(1).

Posteriormente R. Ricatte aludirá também a este jogo da plenitude e do vazio, como condição da inviolabilidade do ser: "Il ne faudrait pas se méprendre sur l'importance exacte que Hugo accorde à ces délibérations. La morale veut que la pesée des raisons achève tout. Mais la vie ne se limite pas à ces opérations claires et distinctes, et elles n'ont pas même toujours l'efficacité qu'on leur suppose. Hugo le sait. Que d'examens de conscience dans son roman! En revanche, que d'absences ou d'équivoques de la part du confesseur"(2).

A questão da deficiência ou da limitação de conhecimento que o doador da narrativa se impõe pode não convencer o leitor, mas tem em todo o caso uma forte ressonância a nível da mancha textual. É evidente que ao recusar-se a usar o seu estatuto demiúrgico para revelar os mais íntimos pensamentos da personagem - ao mesmo tempo que a própria personagem se mostra incapaz de dirigir e de orientar pelo seu prisma

---

(1) Georges Piroué, op. cit., p. 220.

(2) Robert Ricatte, ""Les Misérables": Hugo et ses personnages", in Mercure de France, Mai, 1961, p. XVII.

psicológico o movimento narrativo -, se quebra o movimento de duração narrativa. Um debate que "dura toute la nuit" concentra-se esquematicamente em poucas linhas, sendo o restante espaço reservado à atitude ideológica do narrador. Fraccionado, inegavelmente pouco relevante a nível contextual, o monólogo de Jean Valjean apenas existe de um modo difuso, diluido e em grande parte elidido.

Obviamente apagado, ausente como enunciador de um dilema que o atinge, Jean Valjean não constitui a força motriz da narrativa. O seu desenvolvimento obedece genericamente ao querer e ao sentir do narrador.

Importa, entretanto, reconhecer que esta peculiar estruturação de Immortale Jecur não está isenta de ressonâncias ideológicas e acaba por sintonizar com o perfil psicológico e o estatuto social que neste momento Jean Valjean reveste.

Separar-se de Cosette significa para Jean Valjean encaminhar-se para a solidão. Ora, como se sabe, no universo hugoliano a solidão é "simplement, littéralement, la figure de la mort"(1). Escorraçado do mundo em que Cosette se movimenta, Jean Valjean tenderá para o apagamento definitivo. Sem aquela que foi a luz da sua existência, a personagem definha, desvanece e morre.

Efectivamente, quando, no derradeiro capítulo, o virmos surgir, arrastando-se por entre os homens, mantido à distância graças à focalização externa e já revestido de anonimato, compreendemos que o irreversível desenlace do seu destino está prestes a chegar.

---

(1) Jean Gaudon, Le Temps de la Contemplation, Paris, Flammarion, 1969, p. 330.

Assim, este capítulo, como um prelúdio ao último trecho, e graças à elipse do conteúdo monológico da personagem e ao apagamento da sua vida secreta, parece insinuar o curso de uma existência que já nada de novo tem para nos dizer(1).

Impossibilitado de viver longe do único amor da sua vida, Jean Valjean entra no ciclo funesto da extinção e do desvanecimento para renascer à transcendência. Deste modo, ao mundo da desilusão o texto responde com a subtil marca de um nada, com as páginas cheias de um vazio, como a travessia de um espaço onde não existe a memória do sujeito.

---

(1) Nada obsta a que uma outra "leitura" de natureza e cariz psicanalíticos possa também explicar e dar sentido à relativa hipertrofia do discurso monológico ou mesmo à desvalorização da vivência íntima da personagem pela via da omnisciência. Como vimos, o amor que liga Jean Valjean e Cosette guarda em latência um complexo a que André Brochu chama de "affection incestueuse", e R. Journet e G. Robert "un reste de jalousie" (Vide respectivamente A. Brochu, Amour, crime et révolution, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1974, p. 216, e R. Journet et G. Robert, Le mythe du peuple dans Les Misérables, Paris, éd. Sociales, 1964, p. 49). Tal facto poderia explicar não só a agressividade e o desejo de morte de Jean Valjean em relação a Marius (muito embora, como refere Ch. Mauron "le bon moi refuse cette pensée et la remplace par un projet inverse: il sauvera celui qu'il voulait tuer" (vide o seu artigo "Les personnages de Hugo - étude psychocritique", O. C., éd. du Club Français du Livre, t.I I, p. XXXI), mas também, e ao abrigo destas motivações, o próprio disfarce do dilema pois tudo se define a nível inconsciente.

2.2. - UM CONFLITO À DISTÂNCIA

A redução ou restrição do saber do narrador é particularmente relevante na construção do drama vivido por Jean Valjean no capítulo L'attraction et l'extinction, todo ele assente no princípio e uso da focalização externa.

Empenhando-se em delinear a configuração física de Jean Valjean graças ao poder das imagens, esta técnica evoca e recupera, no mesmo movimento, todo o clima de desavença interior que a personagem vive e que claramente projecta para o exterior manifestando, então, o comportamento, a natureza e as discordâncias afectivas da personagem(1). A focalização externa afirma-se, assim, não só como recurso estrutural importante, mas revela-se, simultaneamente, adequada, em nosso entender,

---

(1) Marianna Carlson escreve a este respeito "en plus de la psychologie essentielle des personnages Hugo représente par des images visuelles leurs états d'âme changeants" (M. Carlson, "L'art du romancier dans Les Travailleurs de la Mer", in Archives des Lettres Modernes, nº 38, Paris, 1961 (4), p. 19).

à mensagem, às virtualidades significativas do texto ou em harmonia com a atitude e a ideologia da personagem.

A ausência de um discurso monológico, a impossibilidade de uma descida ao fundo obscuro da mente da personagem ou o desencadear de uma análise introspectiva, é, assim - creio - compensada (e com uma evidente economia de meios) pelo espectáculo em imagens, visto realçar-se ou dar-se uma certa "ênfase a acontecimentos visíveis"(1).

O uso da focalização externa presta-se, pois, maravilhosamente à reprodução de uma cena, ao "espectáculo" dramático da oscilação psíquica da personagem. G. Piroué entende mesmo que duma maneira geral "l'esthétique théâtrale marque de son sceau l'univers hugolien. Plus que Corneille et Shakespeare dans leurs pièces, Hugo dans ses romans malmène le temps. Il procède par actes et scènes, par tableaux"(2).

Encarar as imagens como sinal do desajustamento da personagem consigo própria é, como refere Eikhenbaum, dar preferência "à la présentation des faits et non à la narration, nous percevons les actions non pas comme racontées (...), mais comme si elles se produisaient devant nous sur scène"(3).

O fragmento textual que agora nos ocupa possui, consequentemente, uma filiação muito estreita com a problemática subjacente a Immortale jecur e com os atributos formais referidos em Perspicacités de maître Scaufflaire. Com efeito, recebe simultaneamente do

---

(1) Roman Ingarden, A obra de arte literária, 2ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, p. 356.

(2) G. Piroué, op. cit., p. 150.

(3) B. Eikhenbaum, "Sur la théorie de la prose", in Théorie de la littérature (textes des formalistes russes), Paris, Seuil, 1965, p. 197.

primeiro o vigor de uma dialéctica assente nas mesmas tensões ou veios temáticos e do segundo, uma composição formal que pelo seu funcionamento astucioso, assente em imagens, trai, de um modo indirecto, a problemática da personagem.

É, portanto, através desta subtil e sóbria técnica, que apela para o nosso poder de imaginação e de descodificação e que sabe extrair dos imponderáveis dons miméticos da imagem a expressão de um dilema interior, que se pode obviamente relacionar a "entrada" com a "saída" de Jean Valjean. Digamos que a focalização externa parece transitar do capítulo narrativo que põe em cena Jean Valjean vivendo na indefinição do gesto, a problemática de Champmathieu, para a presente sequência textual que efectivamente encerra com uma certa veracidade realista o duelo íntimo do herói consigo próprio.

Mas se na "abertura" o privilégio concedido à representação do conflito de Jean Valjean, pela via da exterioridade, não ia além de parcelas reduzidas ou disseminadas na narração, agora ela enforma de um modo contínuo e coerente todo o capítulo. Descobrindo no uso da focalização externa novos graus de expressividade ao alargar-lhe as potencialidades de dramatização e ao revesti-la de funções renovadas, o conflito adquire, assim, isolado e sem rupturas ou dissonâncias um extraordinário relevo. Através dela poderemos vislumbrar a transformação e o posicionamento socio-afectivo de Jean Valjean mas igualmente o seu próprio destino no devir da narrativa.

Uma vez mais o narrador delega ou imputa a anónimos e neutros focalizadores ("les passants", "les marchands", "les oisifs") a responsabilidade da reconstituição da cena:

"Pendant les derniers mois du printemps et les premiers mois de l'été de 1833, les passants clairsemés du Marais, les marchands des boutiques, les oisifs sur le pas des portes, remarquaient un vieillard proprement vêtu de noir, qui, tous les jours, vers la même heure, à la nuit tombante, sortait de la rue de L'Homme-Armé (...) passait devant les Blancs-Manteaux, gagnait la rue Culture-Sainte-Catherine, et, arrivé à la rue de l'Écharpe, tournait à gauche, et entrait dans la rue Saint-Louis"(1).

Assim, e de acordo com os princípios que regem este código particular, os olhares ficam-se à superfície da personagem, condenados à probabilidade e à conjectura, lendo-lhe apenas os movimentos, os gestos e as reacções.

Acompanhando Jean Valjean no espaço e no tempo, os transeuntes, embora curiosos, ficam-se pelas hipóteses e pelas dúvidas, pelos enganos e quimeras em relação a um ser que os seduz mas que não compreendem. Comparações e incertezas traduzirão as dificuldades de apreensão, mas são ao mesmo tempo a condição de verosimilhança da perspectiva que nos é oferecida. Sem certezas avança-se uma hipótese plausível. Deste modo, diz-se que Jean Valjean cede a "une sorte de joie" ou então que "ses lèvres faisaient des mouvements obscurs, *comme* s'il parlait à quelqu'un". Contudo, repare-se que a explicação plausível roça a

(1) Les Mis., V, VIII, 4, p. 1122.

descoberta efectiva do segredo "on eût dit que, tout en souhaitant d'arriver, il avait peur du moment ou il serait tout près"(1).

Registe-se, por outro lado, que o que sobressai de Jean Valjean é apenas, como no processo da sinédoque, uma parcela de um todo. O seu dilema concentra-se e perspectiva-se a partir da mímica facial ou nas reticências de uma marcha que invariável e ritualmente leva e traz a personagem pelo mesmo itinerário.

Tal como na moderna técnica cinematográfica, o uso das imagens em grande plano permite investir em certos detalhes do retrato físico da personagem toda uma psicologia polémica que não consegue manter-se dentro dos limites apertados da mente. Na exploração do percurso que leva o protagonista da Rue de L'Homme-Armé à Rue de St. Louis, ou vice-versa, é no olhar que vêm reflectir-se as fixações, as emoções, as ilusões ou desilusões do sujeito. Ao avançar para o objectivo pré-estabelecido, o olhar ganha a fixidez do desejo, passando gradativamente, e à medida que se aproxima do objecto fascinante, a abrir-se regozijadamente à luz e ao sentimento:

> "Là (Rue St Louis) il marchait à pas lents, la tête tendue en avant, ne voyant rien, n'entendant rien, l'oeil immuablement fixé sur un point toujours le même, qui semblait pour lui étoilé, et qui n'était autre que la rue des Filles-du-Calvaire. Plus il approchait de ce coin de rue, plus son oeil s'éclairait: une sorte de joie illuminait ses

---

(1) Ibid.

prunelles comme une aurore intérieure, il avait l'air fasciné et attendri"(1).

Depois, numa curiosa inversão, e à medida que o herói se afasta do seu rumo, é o desencanto que se escapa do olhar. Um "regard tragique", e sem brilho, seguido de "une larme, qui s'était peu à peu amassée dans l'angle des paupières", é como que o "écran" da metamorfose psicológica de Jean Valjean:

"puis il s'en retournait par le même chemin et du même pas, et, à mesure qu'il s'éloignait, son regard s'éteignait"(2).

Interarticuladas, numa manifesta harmonização, com os detalhes e a meticulosidade das expressões fisionómicas, deparamos com as cadências rítmicas de um passo que frui do prazer de chegar, gastando-se numa lentidão quase parada em flagrante. Assim, Jean Valjean vai andando "à pas lents" ou se eterniza num "il s'arrêtait" até se petrificar numa estátua:

"Lorsqu'il n'y avait plus que quelques maisons entre lui et cette rue (Saint-Louis) qui paraissait l'attirer, son pas se ralentissait au point que par instants on pouvait croire qu'il ne marchait plus (...). Quelque temps qu'il mît à faire durer l'arrivée, il fallait bien arriver (...); alors il

(1) Ibid.
(2) Ibid., p. 1123.

> s'arrêtait, il tremblait, il passait sa tête avec une sorte de timidité sombre au delà du coin de la dernière maison, et il regardait dans cette rue (...). Il restait ainsi quelques minutes comme s'il eût été de pierre"(1).

Na verdade, como assinala Claude Gély, o realismo hugoliano "excelle dans l'économie de ces "détails" familiers, non point, comme chez Balzac, accumulés ou inventoriés, mais ici délibérément isolés, choisis, mis en relief par leur sélection même, et juste assez fréquemment retenus pour maintenir, dans la trame épique et romanesque, la solidité convaincante du réel, des "choses vraies""(2).

Por outro lado, a necessidade de acentuar a cadência de um processo que se arrasta no tempo leva a focalização externa a sujeitar-se ao ritmo narrativo do discurso iterativo. Por isso, o que impera é o esquema de sucessivas viagens, sempre iguais, ritualmente repetidas(3), que acentuam a monotonia de uma função indefinidamente prolongada no tempo:

> "Tous les jours, il sortait de chez lui à la même heure, il entreprenait le même trajet"(4).

A perspectiva à distância é aqui prioritariamente colocada ao serviço da representação e da acentuação de uma crise psicológica que se

---

(1) Ibid.

(2) Claude Gély, Les Misérables de Hugo, Paris, Seuil, 1975, p. 56.

(3) Fenómeno que deve ser posto em conexão com a abertura de Immortale jecur. A repetição é também aí a constante de uma vivência, embora sob o plano subjectivo ou moral.

(4) Les Mis., V, VIII, 4, p. 1123.

arrasta e perdura, que se repete no marasmo e no ritual e que acabará na desilusão e na renúncia.

De facto, o drama de Jean Valjean "patinha" na duração e na rotina até refluir ou regredir em ritmo decrescente, de acordo com o progressivo desencanto e desânimo de uma vida, o desmoronamento de um mundo e até com o próprio vazio afectivo e sentimental do herói:

> "Tout son visage exprimait cette unique idée: A quoi bon? La prunelle était éteinte; plus de rayonnement. La larme aussi était tarie; elle ne s'amassait plus dans l'angle des paupières; cet oeil pensif était sec"(1).

Refluindo no espaço, alargando o fosso que o separa de Cosette, sobrepondo os direitos da consciência às exigências do coração, o herói recua simultaneamente no plano da emotividade, da ilusão e da alegria de viver. Nas reacções de carácter psico-físico surpreendemos o crepúsculo de uma vida. Jean Valjean atinge, nesta sequência textual, o seu ponto mais baixo, o momento feito, não de desafios e revoltas, mas de desilusões e de renúncias progressivamente conquistadas.

L'attraction et l'extinction surge, pois, no percurso diegético de Jean Valjean, como o prolongamento do debate encetado em Immortale jecur, mas também como o epílogo de uma vida que, de agora em diante, tende para o declínio e para a morte e que a focalização externa, pelo seu elevado índice de distanciação e pela sua restrição de alcance, já que,

---

(1) Ibid.

irremediavelmente esvaziada de verdadeiro conteúdo monológico, acaba por configurar.

De facto, não podendo ir além dos limites da apreensão sensorial, a focalização externa parece-nos a tentativa mais feliz para espelhar no plano da significação ideológica do texto a verdadeira dimensão do sujeito que, desligado do contexto social, humano e afectivo que o rodeia, tende para a indiferenciação e para a ausência pura. Afastados da sua interioridade, irremediavelmente distantes do seu discurso íntimo, incapazes de termos acesso à sua vivência psicológica, Jean Valjean é praticamente para nós (como para os espectadores do seu drama) um anónimo "vieillard proprement vêtu", que ritualmente se vai despojando das suas afeições e ilusões.

A conquista no quotidiano da vida do anonimato, que a focalização externa proporcionou, é pois já símbolo da decadência e sinal de condenação social, de rejeição, como um corpo estranho, do círculo dos homens.

Assim, esta sequência textual, totalmente recortada em focalização externa, impõe-se, em nossa opinião, como um transparente reflexo abissal da configuração ideológica e psíquica que a personagem vem revestindo ao longo da diegese e muito particularmente nas unidades textuais sobre as quais fomos levada a debruçar-nos.

Inteiramente absorvido na contemplação e no isolamento, Jean Valjean assumirá, neste excerto, a típica figura do "passant", que é no fundo uma outra forma de anonimato e que tão bem define o seu destino e o seu específico perfil psicológico e actancial. Ao furtar-se ao nosso conhecimento, Jean Valjean reencarna uma vez mais, agora porém de um modo mais radical, essa figura abstracta e simbólica do "passant" que vimos

atravessar na taciturnidade visionária o caminho que separava Montreuil-sur-Mer de Arras, o percurso que ia das trevas à luz.

Desta forma, ultrapassando os limites e a problemática deste capítulo a fim de se ligar ou estabelecer conexões mais amplas, não só com os diversos trechos da sintagmática narrativa que investem o seu potencial na configuração dialéctica da personagem e nos seus momentos de crise, mas até com os sentidos fulcrais da obra e muito particularmente com os sucessivos posicionamentos de Jean Valjean no quadro da ficção, veríamos que esta é a imagética que melhor o define.

Repare-se que este capítulo parece querer voltar ciclicamente ao ponto de partida da narrativa fazendo reviver as primeiras imagens que guardámos do herói. De facto, Jean Valjean retoma aqui a figura imprecisa do anónimo transeunte que um dia desembocou nas ruas de Digne, perante o olhar atemorizado dos seus habitantes:

> "Dans les premiers jours du mois d'octobre 1815, une heure environ avant le coucher du soleil, un homme qui voyageait à pied entrait dans la petite ville de Digne. Les rares habitants qui se trouvaient en ce moment à leurs fenêtres ou sur le seuil de leurs maisons, regardaient ce voyageur avec une sorte d'inquiétude. Il était difficile de rencontrer un passant d'un aspect plus misérable (...).
>
> Personne ne le connaissait. Ce n'était évidemment qu'un passant"(1).

---

(1) Les Mis., I, II, 1, p. 49.

A este propósito parece-nos fundamental o que V. Brombert escreve: "Cette figure du passant projette en réalité son ombre sur l'oeuvre entière. Image récurrente qui est liée aux grands thèmes de passage, de transition, d'effacement de devenir. Au moment de l'ultime sacrifice, à la fin du livre, Valjean comprend qu'en tant que père adoptif de Cosette il a été un *passant* dans sa vie, et qu'il doit maintenant disparaître ("Jean Valjean était un passant ... Eh bien, il passait")"(1).

De facto, *passer* na obra hugoliana arrasta conotativamente o sentido de apagamento e evoca a compassada viagem para o nada. Notemos, como aliás recorda C. Gély, que "pour accéder enfin à cette "grande lueur", traverser la nuit, toute la nuit: passer la mort (...) Jean Valjean, "passant de la nuit", a precisément reçu en partage ce privilège terrible d'être, dans le monde des vivants, un "passant" de la mort"(2). Aos poucos, sózinho e esvaziado de afectividade, Jean Valjean tende para o desvanecimento e para a morte, como simbolicamente testemunha a singular cena do espelho (aproveitamento tradicional do motivo do homem que perdeu o seu reflexo e largamente testemunhado nos contos de Hoffmann) em que o protagonista não recupera a sua imagem:

> "Il y eut un silence. Tous deux se taisaient, chacun abîmé dans un gouffre de pensées. Marius s'était assis près d'une table et appuyait le coin de sa bouche sur un de ses doigts replié. Jean Valjean allait et venait. Il s'arrêta devant une glace et

(1) Victor Brombert, Victor Hugo et le roman visionnaire, Paris, P.U.F., 1985, p. 119.
(2) Claude Gély, op. cit., pp. 51-52.

demeura sans mouvement . Puis, comme s'il répondait à un raisonnement intérieur, il dit en regardant cette glace où il ne se voyait pas:

- Tandis qu'à présent je suis soulagé"(1).

Já no festim do noivado de Cosette, a morte se anunciava no mistério dessa cadeira que "resta vide"(2).

Mas a própria focalização externa revela-se uma solução consequente para acentuar o sentido de desvanecimento de Jean Valjean, dada a sua total impermeabilização à voz da personagem e à expressão dos conteúdos psíquicos que atravessam a sua mente. A elipse da corrente de consciência de Jean Valjean parece responder ao eclipse de uma vida. Repare-se, por outro lado, que a desvalorização e mesmo a supressão do acto monológico é um processo que se tem vindo a acentuar desde o episódio da viagem do herói a Montreuil-sur-Mer e muito particularmente em Immortale Iecur onde nem a potente voz omnisciente do narrador consegue transmitir-nos as experiências psicológicas do sujeito, e preencher, deste modo, o vazio e a frustração em que o leitor é deixado. Os conflitos da personagem tendem gradativamente a ser silenciados. É a técnica do silêncio que parece presidir e ilustrar o devir do acto monológico da personagem e no mesmo movimento, o progressivo apagamento de Jean Valjean.

Em síntese, pode dizer-se que é o casamento de Cosette e o seu consequente abandono que arrastam o herói para a suprema prova

---

(1) Les Mis., V, VII, 1, p. 1100.
(2) Ibid., V, VI, 2, p. 1083.

patética e de desfecho "inicial" de toda a sua vida como, aliás, sustenta o epitáfio que encabeça a pedra tumular em que repousa:

"Il dort. Quoique le sort fût pour lui bien étrange,
Il vivait. Il mourut qund il n'eut plus son ange;
La chose simplement d'elle arriva,
Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va"(1).

Na sua caminhada em direcção à depuração santificante, o herói tem, por conseguinte, de despedir-se radicalmente de tudo o que ainda o ligava à terra. Depois da renúncia a um estatuto social bem confortável, padrão da promoção do indivíduo na classe e que encontrámos no episódio de Champmathieu, é a vez do herói se despedir tragicamente de um amor que foi a sua verdadeira razão de ser e que o vem arrastando na dor e na agonia desde Immortale jecur.

A focalização externa imprime, deste modo, ao conflito de Jean Valjean, no presente contexto, uma significação que julgamos adequada ao progressivo deperecimento do herói, ao convívio da morte que se avizinha e igualmente à depuração espiritual da personagem na atmosfera eloquente do mistério e do silêncio. Em direcção à sublimação, à transcendência e à ligação íntima com Deus, o herói tem de passar por uma gradual abolição e desprendimento do mundo e de si próprio, em particular, aspectos estes que a técnica documenta, graças ao uso do "silêncio"

(1) Ibid., V, IX, 6, p. 1151.

depurador que envolve cada momento da tragédia mística e mártir de Jean Valjean. Não é de estranhar, pois, que Claude Gély acentue que "C'est le silence qui dans Les Misérables enveloppe de spiritualité les diverses phases du récit"(1).

Marginalizado no seu exílio terrestre, exausto e sem reacção face à violência de uma consciência que irrompe com sopro de tragédia, Jean Valjean entra na profundidade insondável das regiões místicas, no ponto limite onde a vida violenta as fronteiras da morte e é intransmissível através das estratégias discursivas. R. Journet e G. Robert sublinham este aspecto ao afirmarem: "En réalité, et plus encore peut-être que lors de l'affaire Champmathieu, le travail le plus profond s'accomplit dans les régions les plus obscures de la personnalité. Jean Valjean ne sait pas ce qui se passe en lui"(2).

Sintomaticamente sintonizado com o fim do romance, Jean Valjean tende assim a projectar-se na narrativa como um ser cada vez mais inatingível e inabordável, envolto na luz do silêncio (graças a procedimentos técnico-narrativos adequados e que orientam a construção da mensagem), como se o mistério da alma devesse guardar o seu segredo:

> "Il y a de l'horreur sacrée sous les porches de l'énigme; ces ouvertures sombres sont là béantes, mais quelque chose vous dit, à vous passant de la vie, qu'on n'entre pas. Malheur à qui y pénètre!"(3).

---

(1) Claude Gély, op. cit., p. 46.

(2) René Journet et Guy Robert, Le mythe du peuple dans Les Misérables, Paris, éd. Sociales, 1964, p. 47.

(3) Les Mis., I, I, 14, p. 47.

Este parece ser o aviso e a atitude do narrador em face da existência dolorosa mas misteriosamente divina da personagem(1).

O mistério de Jean Valjean é invisível e indizível.

(1) Não esqueçamos que a descida na vertical do poeta visionário comporta os seus riscos. Eis que Victor Hugo, numa componente de narcisismo primário, é irrefreavelmente fascinado e empurrado para a pesquisa do mistério e do além, ao mesmo tempo que um sentimento de culpa muito profunda o persegue (vide Baudouin, Psychanalyse de Victor Hugo, Paris, A. Colin, 1972, (Chapitre 3), pp. 65-94).

CONCLUSÃO

Estudadas as estratégias tendentes a representar a subjectividade conflituosa nos vários romances hugolianos, não podemos neste momento deixar de tirar um conjunto de ilações que, aliás, já foram sendo progressivamente esboçadas ao longo deste trabalho.

Assim, se a opção narrativa, materializada no chamado "monólogo" ou enunciação marcada gramaticalmente pela primeira pessoa e pelo presente, constitui a tentativa de reprodução mais funcional e rendosa na imitação do fluxo mental que perpassa na consciência dos sujeitos, permitindo uma certa isocronia e o desaparecimento simulado do narrador, sabemos que uma tal montagem não usufrui de um relevo prestigiante nos exemplos ou situações estudados.

Como se depreende das análises anteriores, é sobretudo na imbricação e miscegenação de diferentes tipos de discurso que vislumbramos a actividade psíquica de um *eu* em crise.

Do conjunto se conclui ainda a importância ou a primazia dada às formas menos miméticas da representação do pensamento ou dos assomos da vida psicológica dos heróis e de que são um testemunho muito claro os conflitos de Javert e de Gwynplaine. Aqui o narrador raramente

abdica do seu estatuto de sujeito de enunciação, recorrendo, para realizar a sua tarefa, à omnisciência. Por isso ele é não só capaz de desvendar com uma certa carga de inverosimilhança a intimidade dos protagonistas, mas de incutir também paralelamente, na evocação, a sua própria tensão emocional, numa oposição vigorosa ou apreciativa ao mundo que exibe.

Tal atitude parece estar, aliás, em perfeita consonância com as postulações de Victor Hugo que, em nome de uma visão romântica do conceito de "real", reagia criticamente aos novos rumos que a criação artística ia tomando. Como se sabe, no período das grandes realizações romanescas hugolianas assistia-se a uma viragem do romantismo para uma literatura de feição realista e naturalista, tendendo a valorizar, entre outras práticas, o uso de processos mais plausíveis na montagem da obra, e em especial a submissão do enunciado às limitações de uma perspectiva inserida na história, ou, como sugeria Flaubert, que o artista fosse "dans son oeuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout puissant, qu'on le sente partout mais qu'on ne le voie pas"(1).

Em nome da idealidade da arte, Hugo distancia-se de uma literatura alicerçada na imitação do real e explica que "l'art d'à présent ne doit plus seulement chercher le beau, mais encore le bien"(2). Negando validade estética aos pressupostos em que assentava o realismo, o poeta declara que "La réalité n'est que la réalité; l'idéal est la vérité"(3).

---

(1) Citado por Roland Bourneuf et Réal Ouellet, L'univers du roman, 3e éd., Paris, P.U.F., 1981, p. 83.

(2) Littérature et philosophie mêlées, O.C., Critique, p. 57.

(3) Dieu (L'Océan d'en haut), éd. critique par René Journet et Guy Robert, Paris, Nizet, 1960, p. 11.

Por volta de 1863-1864 Victor Hugo, numa série de notas soltas que posteriormente apareceriam sob o título Post-Scriptum de ma vie, não poupava o realismo: "On me dit: "Pourquoi le romantisme ne réagit-il pas contre le réalisme?" Le chêne ne se fâche pas contre le gui" (éd. I.N. p. 513).

Porém, ao recusar a sua adesão à aferição rígida do cânone realista, o artista criador também não se apega demasiado à exiguidade dos modelos e das estratégias, pois, a par da preferência concedida à omnisciência, mobiliza várias opções para modelizar a diegese.

É assim que nos debates de Marius e de Gauvain deparamos com o predomínio do discurso transposto, esquema esse que leva a uma desvalorização da atitude demiúrgica do narrador em relação à história e, concomitantemente, ao reforço efectivo do papel da personagem. Embora não ainda investida de responsabilidades na narração, por força do teor mediatizado do acto de enunciação, esta situação intermediária da técnica hugoliana, manifesta portanto, em certa medida, o equilíbrio e a prova de confiança do autor textual nas possibilidades oferecidas pela utilização da perspectiva dos seus heróis.

Como se viu, também, as soluções narrativas propostas parecem significativamente ajustadas ao cariz específico que revestem as personagens ou correspondem às coordenadas ideológicas e simbólicas que orientam a concepção da obra.

Perante a textura dos diversos níveis em que distribuímos a nossa análise, poder-se-ia pensar, numa primeira abordagem, que a técnica hugoliana evoluiu e se foi depurando dos abusos transcendentes e totalitários da focalização omnisciente no sentido de um maior escrúpulo e ajustamento às motivações e evoluções do romanesco. Antes de mais importa notar, a partir da estruturação aqui levada a cabo em blocos distintos, que se a nível da situação narrativa foi possível correlacionar figuras aparentemente díspares, (Javert-Gwynplaine/Marius-Gauvain) um tal fundamento não deve ocultar-nos a distância cronológica que separa as obras em que tais personagens se incluem. O ângulo de visão e as operações

pelas quais o narrador apresenta a turbação íntima de Javert voltarão a ser genericamente recriadas (e até mesmo com um notório predomínio da omnisciência) em 1869, no romance L'Homme qui Rit, que então veio a lume.

No entanto, a modernidade de Hugo e o espírito *sui generis* das situações apresentadas consistem, quanto a nós, no desenrolar de algumas cenas destinadas a sondarem os estranhos e turvos estados da psique em convulsão. Num toque de génio, o romancista sabe rodear o drama passional do herói daquela semi-obscuridade própria dos estados psicológicos criados na penumbra da alma, mas que, contudo, se vão traindo na excentricidade e aparente incongruência das atitudes. Reconhecendo talvez que o reino da intimidade transborda para além da simplicidade do "discurso mental", o autor textual procura expressar os fantasmas e os estados larvais que correm nas quimeras do espírito de Jean Valjean graças a todo um jogo de associações aparentemente ilógicas. Foi-nos, assim, dado ver como Jean Valjean transplanta para a circunstância ou objecto específico que atravessa o seu ângulo de focagem o sonho e o mundo fantasmático que traz dentro de si. É esta lucidez interessada e esta verdade apreendida no fundo misterioso e alucinante da alma que faz de Hugo um psicólogo e um surrealista "avant la lettre". Evitando o espectáculo de uma exibição confrangedora e uma sondagem indevida às zonas obscuras do *eu* , pois - como dirá Miguel Torga - "Há recantos do ser e da vida que precisam de silêncio"(1), Hugo foge do sentimentalismo declamatório e encontra no visionário a opção oportuna e eficaz para fazer "falar" os "a-normais" complexos da personalidade.

---

(1) Miguel Torga, Diário, III, 3ª ed., Coimbra, ed. do autor, 1973, p. 174.

Queríamos ainda lembrar outros processos que Hugo utiliza ao serviço da subjectividade conflituosa. Contra todos os que obstinadamente o acusam de "autor omnisciente", manobrando "les pauvres marionnettes en bois"(1) e autorizando-se como Deus a penetrar em todas as consciências, pudemos provar que o romancista sabe também tirar partido da tendência objectiva, dispondo cenicamente os factos e as personagens. Assim acontece quando, restringindo o alcance e o saber da entidade indagadora, apenas de uma forma camuflada fornece indícios do desconcerto e do drama passional vivido, como sucede em alguns passos do largo painel dedicado a Jean Valjean.

Figura obviamente polifacetada, sem deixar de ser ao mesmo tempo idealizada e mítica, e à qual o criador dedicou particular atenção, seguindo-a através das suas diferentes crises e vertendo para o texto romanesco o seu itinerário íntimo e inquieto mediante novos processos, forçoso era também que neste espaço de investigação lhe conferíssemos um lugar de destaque.

Chegados a este ponto da nossa exposição, atentemos no chocante resultado: é que por mais que variem as soluções e as estratégias narrativas a fim de se dar a conhecer as inconstâncias do pensamento e apesar da própria densidade de roupagem retórica que ocorre à pena do narrador, os textos citados postulam o engodo de toda a vigilância introspectiva e a insensatez da aspiração ao conhecimento mediante a

---

(1) Citado por Léon Cellier, "Introduction à Notre-Dame de Paris", Paris, Garnier Flammarion, 1967, p. 22.

É que, como lembra Victor Brombert, "son type particulier de perspective omnisciente pose le mystère essentiel du personnage romanesque" (V. Brombert, Victor Hugo et le roman visionnaire, Paris, P.U.F., 1985, p. 160).

reflexão, já que é sob uma forma quase ilógica ou, em todo o caso, inexplicável que os heróis correm ao destino que os chama. A par do descrédito que Hugo lança sobre toda a linguagem, esvaziando-a de eficácia por não se adequar à própria essência dos seres e das coisas (proposta ou perspectiva tão actual!), sendo como ele diz, incapaz "d'exprimer dans leurs limites exactes les évolutions abstruses qui se font dans le cerveau"(1), sentimos também nele a tentação de fazer ruir toda a busca assente no raciocínio e na ponderação íntima. Este posicionamento não constitui, contudo, em nosso entender, um fenómeno marginal ou isolado, mas deve ser perspectivado à luz da própria filosofia hugoliana, amplamente preocupada em evidenciar que toda a história humana ou cósmica não é mais do que uma ascensão espiritual dirigida do alto pela "volonté de quelqu'un qui n'est pas homme"(2), numa dinâmica épica e redentora.

---

(1) L'H. Q. Rit, II, III, 8, p. 594.
(2) Les Mis., II, IV, 3, pp. 346-347.

BIBLIOGRAFIA

Dado o esmagador número de publicações, quer no campo da teoria literária (narratologia) quer na área dos estudos hugolianos, referiremos apenas o elenco de obras que mais directamente contribuiram para a elaboração deste trabalho.

A- VICTOR HUGO

I- TEXTOS

1 - MANUSCRITOS

a) n.a.f. 13.379 - *Les Misérables I*

b) n.a.f. 13.380 - *Les Misérables II*

(Biblioteca Nacional de Paris)

2 - OBRAS COMPLETAS

a) *Oeuvres complètes de Victor Hugo*, Ollendorff, (puis Albin Michel), 45 vol. (1901-1952), édition dite "de l'Imprimerie Nationale" (I.N.).

b) *Oeuvres complètes*, édition chronologique, Club Français du Livre, 18 vol. (1967-1971), publiée sous la direction de Jean Massin.

c) *Oeuvres complètes*, édition de Robert Laffont (Bouquins), 15 vol. (1985 -), publiée sous la direction de Jacques Seebacher.

3 - EDIÇÕES PARCIAIS

ROMANCE

a) *Romans*, présentation de Henri Guillemin, 3 vol., Intégrale/Seuil, 1963.

b) *Notre-Dame de Paris*, chronologie et préface par Léon Cellier, Garnier/Flammarion, 1967.

c) *Les Misérables*, chronologie et introduction par René Journet, Garnier/Flammarion, 1967.

d) *Quatrevingt-treize*, introduction, notes, choix de variantes, bibliographie par Jean Boudout, Classiques Garnier, 1967.

TEATRO

a) *Théâtre complet de Victor Hugo*, préface par Roland Purnal, 2 vol., Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1963.

POESIA

a) *Poésie*, préface de Jean Gaulmier, présentation et notes de Bernard Leuilliot, 3 vol., Intégrale/Seuil, 1972.

4 - DIVERSOS

a) *Choses Vues*, (Souvenirs, Journaux, Cahiers), édition établie, présentée et annotée par Hubert Juin, 4 vol., Gallimard, 1972.

II - ESTUDOS CRÍTICOS

- ACHER, Josette - *L'Ananké des lois*, in *Lire Les Misérables*, Paris, J. Corti, 1985, pp. 151-171.
- ACTAS do colóquio - *Victor Hugo e Portugal* (7-10 de Maio de 1985) (organização do Prof. Ferreira de Brito), Porto, 1985.
- ALBOUY, Pierre - *Victor Hugo, toute-puissance et humilité du poète*, in *Europe* (nº especial, Victor Hugo), Paris, Fév.-Mars, 1952, pp. 87-97.
- ALBOUY, Pierre - *Des hommes, des bêtes et des anges*, in *Europe*, nº 394-395, Paris, Fév.-Mars 1962, pp. 46-54.
- ALBOUY, Pierre - *La "Préface philosophique" des Misérables*, in *Centenaire des Misérables (1862-1962), Hommage à Victor Hugo*, extrait du *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, Strasbourg, 1962, pp. 103-116.
- ALBOUY, Pierre - *La création mythologique chez Victor Hugo.*, Paris, J. Corti, 1963.

- ALBOUY, Pierre - *Quelques observations sur la lumière dans l'oeuvre de Victor Hugo*, in Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, nº 19, Paris, Les Belles-Lettres, Mars, 1967, pp. 205-223.
- ALBOUY, Pierre - *Présentation de L'Homme qui Rit*, in O.C., éd. du Club Français du Livre, tome XIV, pp. 5-26.
- ALBOUY, Pierre - *Hugo ou le "je" éclaté*, in Romantisme, 1-2, Paris, 1971, pp. 53-64.
- ALBOUY, Pierre - *Hugo fantôme*, in Littérature, nº 13, Paris, Fév. 1974, pp. 113-124.
- ANGRAND, Pierre - *Javert, jaugé, jugé*, in Mercure de France, Avril 1962, pp. 815-838.
- BARRÈRE, Jean-Bertrand - La fantaisie de Victor Hugo, 3 vol., Paris, J. Corti, 1949,1950, 1960.
- BARRÈRE, Jean-Bertrand - *Observations sur la conception religieuse des Misérables*, in Centenaire des Misérables (1862-1962), Hommage à Victor Hugo, extrait du Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, Strasbourg, 1962, pp. 161-174.
- BARRÈRE, Jean-Bertrand - *La révision des "Misérables" d'après un carnet inédit de Victor Hugo*, in Revue d'Histoire Littéraire de la France, Oct-Déc. 1962, pp. 555-564.
- BARRÈRE, Jean-Bertrand - Victor Hugo., Paris, Hatier, 1967.
- BAUDOUIN, Charles - Psychanalyse de Victor Hugo., Paris, A. Colin, 1972.
- BÉGUIN, Albert - L'âme romantique et le rêve., Paris, J. Corti, 1979.
- BELLOSTA, Marie-Christine - *Victor Hugo et Les Misérables (1870-1885)*, in Revue d'Histoire Littéraire de la France, nº 6, Nov-Déc. 1986, pp. 1080-1100.

- BETZ, Dorothy - *Bibliographie commentée des études de l'édition Massin des Oeuvres Complètes de Hugo*, in Revue des Lettres Modernes (série Victor Hugo), 1, 1984, pp. 189-222.

- BOUDOT, Jean - *Introduction*, in Quatrevingt-treize., Paris, éd. Garnier, 1963, pp. I-LI.

- BROCHU, André - Amour, Crime et Révolution, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1974.

- BROMBERT, Victor - *Prison de la pensée*, in L'Arc nº 57, Paris, 1974, pp. 6-14.

- BROMBERT, Victor - La Prison romantique., Paris, J. Corti, 1975.

- BROMBERT, Victor - *Victor Hugo effacé ou le moi de l'infini*, in Poétique nº 52, Paris, éd. Seuil, 1982, pp. 417-429.

- BROMBERT, Victor - Victor Hugo et le roman visionnaire, Paris, P.U.F., 1985.

- BROMBERT, Victor - *Ma destinée: l'ordre, c'est le délire*, in Hugo le fabuleux, (Colloque de Cerisy), Paris, Seghers, 1985, pp. 224-238.

- BUTOR, Michel - *Victor Hugo romancier*, in Tel Quel nº 16, 1964, pp. 60-77.

- CANIVENC, Pierre - *L'imagination du temps chez Victor Hugo*, in Europe nº 671, Paris, Mars 1985, pp. 40-46.

- CARLSON, Marianna - *L'art du romancier dans Les Travailleurs de la Mer (Les techniques visuelles de Hugo)*, in Archives des Lettres Modernes nº 38 (IV), Paris, 1961, pp. 3-55.

- CELLIER, Léon - *Chaos Vaincu-Victor Hugo et le roman initiatique*, in Centenaire des Misérables (1862-1962) Hommage à Victor Hugo, extrait du Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, Strasbourg, 1962, pp. 213-223.

- CHAHINE, Samia - *La dramaturgie de Victor Hugo* (1816-1843), Paris, Nizet, 1971.

- CHOCOURZADEH, Ebrahim Bolouri - *La souffrance dans les romans de Victor Hugo*, thèse 3º cycle, Univ. Paris IV, 1976, (dactyl.).

- COHEN, Claudine - *Victor Hugo et l'anthropologie physique: Une Tempête sous un crâne*, in *Revue d'Histoire Littéraire de la France* nº 6, Nov-Déc. 1986, pp. 1008-1023.

- COLLOT, Michel - *L'esthétique baroque dans L'Homme qui Rit*, in *L'Homme qui Rit ou la parole-monstre de Victor Hugo*, Paris, SEDES, 1985, pp. 99-121.

- DUBOIS, Jacques - *L'affreux Javert*, in *Hugo dans les Marges*, Genève, éd. Zoé, 1985, pp. 9-34.

- FAYOLLE, Roger - *Hugo dans les manuels scolaires*, in *Europe* nº 671, Paris, Mars 1985, pp. 190-202.

- FOURCAUT, Laurent - *La parole du monstre*, in *L'Homme qui Rit ou la parole-monstre de Victor Hugo*, Paris, SEDES, 1985, pp. 181-198.

- GAUDON, Jean - *Je ne sais quel jour de soupirail (Automme 1845-Printemps 1847)*, in *Centenaire des Misérables (1862-1962). Hommage à Victor Hugo*, extrait du *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, Strasbourg, 1962, pp. 149-160.

- GAUDON, Jean - *Ambiguïtés hugoliennes*, in *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises*, nº 19, Paris, Les Belles-Lettres, Mars 1967, pp. 195-203.

- GAUDON, Jean - *Eloge de la digression*, in *Travaux de linguistique et de littérature* (publiés par le Centre de philologie et de littératures romanes), Université de Strasbourg, 1968, pp. 125-141.

- GAUDON, Jean - *Le Temps de la Contemplation dans l'oeuvre poétique de Hugo, des Misères au Seuil du Gouffre* (1845 à 1856), Paris, Flammarion, 1969.

- GAUDON, Jean - *Les vicissitudes du savoir*, in *L'Homme qui Rit ou la parole-monstre de Victor Hugo*, Paris, SEDES, 1985, pp. 25-34.

- GAUTIER, Léon - *Variétés*, in *Le Monde*, 5/8/1862.

- GÉLY, Claude - *Victor Hugo et l'obsession du refuge*, in *Les Humanités* nº 1, Paris, Hatier, Oct. 1960, pp. 21-27.

- GÉLY, Claude - *Les Misérables de Hugo*, Paris, Hachette, 1975.

- GLAUSER, Alfred - *La Poétique de Hugo*, Paris, Nizet, 1978.

- GOHIN, Yves - *Introduction*, in *Les Travailleurs de la Mer*, Paris, La Pléiade,1975, pp. 1257-1290.

- GOHIN, Yves - *Victor Hugo*, Paris, P.U.F. (coll. "que sais-je?), 1987.

- GRANET, Michel - *La mise en abyme de l'aventure et de l'écriture dans L'Homme qui Rit*, in *L'Homme qui Rit ou la parole-monstre de Victor Hugo*, Paris, SEDES, 1985, pp. 47-53.

- GRIMAUD, M. - *Compétence narrative et nom propre*, in *L'Homme qui Rit ou la parole-monstre de Victor Hugo*, Paris, SEDES, 1985, pp. 141-168.

- GUILLEMIN, Henri - *Victor Hugo par lui-même*, Paris, éd. du Seuil, 1966.

- GUSDORF, Georges - *Quel horizon on voit du haut de la barricade*, in *Centenaire des Misérables, (1862-1962), Hommage à Victor Hugo*, extrait du *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, Strasbourg,1962, pp. 175-196.

- HABIB, Claude - *Autant en emporte le ventre*, in *Lire Les Misérables*, Paris, J. Corti, 1985, pp. 135-149.

- HUGUET, Edmond - *La couleur, la lumière et l'ombre dans les métaphores de Victor Hugo*, Paris, Hachette, 1905.

- HUNT, H. James - *Le sens épique des Misérables*, in Centenaire des Misérables, (1862-1962), Hommage à Victor Hugo, extrait du Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, Strasbourg, 1962, pp. 127-138.

- JOURNET, René et ROBERT, Guy - *Autour des Contemplations*, Annales litt. de l'université de Besançon, 2e série, t. II, fasc. 6, Les Belles Lettres, 1955.

- JOURNET, René et ROBERT, Guy - *Le classement des papiers de Hugo à la Bibliothèque Nationale*, in Centenaire des Misérables, (1862-1962), Hommage à Victor Hugo, extrait du Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, Strasbourg, 1962, pp. 39-49.

- JOURNET, René et ROBERT, Guy - *Le manuscrit des Misérables*, Paris, Les Belles Lettres, 1963.

- JOURNET, René et ROBERT, Guy - *Le mythe du peuple dans Les Misérables*, Paris, éd. Sociales, 1964.

- JUIN, Hubert - *Préface*, in L'Homme qui Rit, Paris, Coll. 10/18, 1981, pp. VII-XIX.

- LASTER, Arnaud - *Pleins feux sur Victor Hugo*, Paris, éd. de la Comédie-Française, 1981.

- LASTER, Arnaud - *Les avatars du contempleur*, in Hugo le fabuleux (colloque de Cerisy), Paris, Seghers, 1985, pp. 321-331.

- LEUILLIOT, Bernard - *Présentation de Jean Valjean*, in Centenaire des Misérables, (1862-1962), Hommage à Victor Hugo, extrait du Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, Strasbourg, 1962, pp. 51-69.

- LEUILLIOT, Bernard - *Présentation des Misérables*, in O.C., éd. du Club Français du Livre, t. XI, pp. 3-37.

- LEUILLIOT, Bernard - *Philosophie(s): Commencement d'un livre*, in Lire Les Misérables, Paris, J. Corti, 1985, pp. 59-75.
- LEUILLIOT, Bernard - *L'humour dans L'Homme qui Rit*, in L'Homme qui Rit ou la parole-monstre de Victor Hugo, Paris, SEDES, 1985, pp. 71-82.
- MALANDAIN, Pierre - *La réception des "Misérables" ou un lieu où des convictions sont en train de se former*, in Revue d'Histoire Littéraire de la France, nº 6, Paris, Nov.-Déc. 1986, pp. 1008-1023.
- MASSIN, Jean - *Présentation de Le Dernier Jour d'un Condamné*, in O.C., éd. du Club Français du Livre, t. III, pp. 608-618.
- MAURON, Charles - *Les personnages de Victor Hugo: étude psycho-critique*, in O.C., éd. du Club Français du Livre, t. II, pp. I-XLII.
- MERCIER, Jean-Luc - *Les Travailleurs de la Mer ou les avatars du roman parisien*, in O.C., éd. du Club Français du Livre, t. XII, pp. 485-512.
- MESCHONNIC, Henri - *La poésie dans "Les Misérables"*, in O.C., éd. du Club Français du Livre, t. XI, pp. XXV-XLVII.
- MESCHONNIC, Henri - *Vers le roman poème: Les romans de Hugo avant Les Misérables*, in O.C., éd. du Club Français du Livre, t. III, pp. I-XX.
- MESCHONNIC, Henri - Pour la poétique IV, Écrire Hugo, Paris, Gallimard, 1977.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva - *La "surréalité" épique des Misérables*, in Confluências nº 2, Coimbra, Instituto de Estudos Franceses, Janeiro 1986, pp. 23-41.
- MOREAU, Pierre - *Paysages introspectifs chez Victor Hugo*, in Centenaire des Misérables, (1862-1962), Hommage à Victor Hugo, extrait du Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, Strasbourg, 1962, pp. 9-25.

- MOREAU, Pierre - *Les deux univers de Victor Hugo: le visible et l'invisible,* in O.C., éd. du Club Français du Livre, t. III, pp. I-XXV.

- MOUNIN, Georges - *Victor Hugo et le langage,* in O.C., éd. du Club Français du Livre, t. X, pp. I-XXI.

- NEEFS, Jacques - *Penser par la fiction (Les Travailleurs de la Mer),* in Hugo le fabuleux, Paris, Seghers, 1985, pp. 98-107.

- NEEFS, Jacques - *L'espace démocratique du roman,* in Lire Les Misérables, Paris, J. Corti, 1985, pp. 77-95.

- OGATA, Akio - *Imaginaire et écriture des Misérables,* in Etudes de langue et litt. françaises, nº 25-26, Tokyo, Hakusuisha, 1975, pp. 16-33.

- PAPIN, Renée - *Un roman de la lumière,* in Europe, nº 394-395, Paris, Fév.-Mars 1962, pp. 21-38.

- PIROUÉ, Georges - Victor Hugo romancier ou les dessus de l'inconnu, Paris, Denoël, 1964.

- POULET, Georges - Essais sur le temps humain. La distance intérieure, Paris, Plon, 1952.

- RAMOND, Charles - *Hugo more geometrico?,* in Hugo le fabuleux, Paris, Seghers, 1985, pp. 125-139.

- RAY, Lionel - *Le Tas de vers,* in Europe nº 671, Paris, Mars 1985, pp. 6-11.

- RASMUSSEN, Jens - *Quelques utilisations stylistiques de la phrase sans verbe chez Victor Hugo aux environs de 1830,* in Etudes Romanes (dédiées à Andreas Blinkenberg) (Copenhague), Munksgaard, 1963, pp. 166-170.

- RICATTE, Robert - *Dialogue et psychologie,* in Europe nº 394-395, Paris, Fév.-Mars 1962, pp. 39-45.

- RICATTE, Robert - *Style parlé et psychologie dans Les Misérables,* in Centenaire des Misérables, (1862-1962), Hommage à Victor Hugo,

extrait du Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, Strasbourg, 1962, pp. 139-147.

- RICHARD, Jean-Pierre - *Petite lecture de Javert*, in Revue des Sciences Humaines, nº 156, Univ. de Lille III, Oct-Déc. 1974, pp. 597-661.
- RIFFATERRE, Michel - *La vision hallucinatoire chez Victor Hugo*, in Essais de stylistique structurale, Paris, Flammarion, 1971, pp. 222-241.
- RIFFATERRE, Michel - *La poétisation du mot chez Victor Hugo*, in Essais de stylistique structurale, Paris, Flammarion, 1971, pp. 203-221.
- ROBERT, Guy - Chaos Vaincu, 2 vol., Paris, Annales Litt. de l'Univ. de Besançon, 1976.
- ROOS, Jacques - *Le thème de la régénération dans Les Misérables*, in Centenaire des Misérables, (1862-1962), Hommage à Victor Hugo, extrait du Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, Strasbourg, 1962, pp. 197-205.
- ROSA, Guy - *Quatrevingt-treize*, in Histoire littéraire de la France, Paris, 1977, pp. 151-157.
- ROSA, Guy - *Critique et autocritique dans L'Homme qui Rit*, in L'Homme qui Rit ou la parole-monstre de Victor Hugo, Paris, SEDES, 1985, pp. 5-23.
- ROSA, Guy - *Réalisme et irréalisme dans Les Misérables*, in Lire Les Misérables, Paris, J. Corti, 1985, pp. 205-238.
- ROSA, Guy - *Du Moi-je au mage: Individu et sujet dans le romantisme et chez Victor Hugo*, in Hugo le fabuleux, Paris, Seghers, 1985, pp. 267-285.
- ROUSSELOT, Jean - *Les romans de Hugo: une épopée en prose*, in Créer, nº 46 (publiée par le centre artistique et litt. de Rochechouart), Fév-Mars 1984, pp. 51-55.

- ROUSSET, Jean - *Le Dernier jour d'un condamné ou l'invention d'un genre littéraire*, in Hugo dans les marges, Genève, éd. Zoé, 1985, pp. 35-50.

- SAVAY, Nicole - *Un roman de geste: Les Misérables*, in Hugo le fabuleux, Colloque de Cerisy, Paris, Seghers, 1985, pp. 108-115.

- SAVEY-CASARD, Paul - Le crime et la peine dans l'oeuvre de Victor Hugo, Paris, P.U.F., 1957.

- SEEBACHER, Jacques - *La mort de Jean Valjean*, in Centenaire des Misérables, (1862-1962), Hommage à Victor Hugo, extrait du Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, Strasbourg, 1962, pp. 69-83.

- SEEBACHER, Jacques - *Misères de la coupure, coupure des Misérables*, in Revue des Sciences Humaines, nº 156, Univ. Lille III, Oct.-Déc. 1974, pp. 569-580.

- SEEBACHER, Jacques - *Introduction*, in Notre-Dame de Paris, Paris, Pléiade, 1975, pp. 1045-1076.

- SIMAIKA, Raouf - L'inspiration épique dans les romans de Victor Hugo, Genève, Droz, 1962.

- TALON, Guy - *Notre-Dame de Paris: la cathédrale dans l'univers hugolien*, in Victor Hugo, 1, Paris, éd. Lettres Modernes, 1984, pp. 139-155.

- TIEGHEM, Philippe Van - Dictionnaire de Victor Hugo, Paris, Larousse, 1970.

- UBERSFELD, Anne - *Le Carnaval de "Cromwell"*, in Romantisme (1-2), 1971, pp. 80-93.

- UBERSFELD, Anne - Le Roi et le Bouffon, études sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839, Paris, J. Corti, 1974.

- UBERSFELD, Anne - *Nommer la misère,* in Revue des Sciences Humaines, nº 156, Univ. de Lille III, Oct.-Déc. 1974, pp. 581-596.
- UBERSFELD, Anne - *Le rêve de Jean Valjean,* in L'Arc nº 57, Paris, 1974, pp. 41-50.
- UBERSFELD, Anne - *Les Misérables,* in Histoire Littéraire de la France, Paris, 1977, pp. 123-129.
- UBERSFELD, Anne - Paroles de Hugo, Paris, éd. Sociales, 1985.
- UBERSFELD, Anne - *Les Misérables, théâtre-roman,* in Lire Les Misérables, Paris, J. Corti, 1985, pp. 119-134.
- VERCORS - *Quatre-vingt-treize,* in Europe, nº 74-75, Paris, Fév.-Mars 1952, pp. 139-144.
- VERNIER, France - *Les Misérables: ce livre est dangereux,* in L'Arc nº 57, Paris, 1974, pp. 33-39.
- VERNIER, France - *Les Misérables ou: De la modernité,* in Hugo le fabuleux, Paris, Seghers, 1985, pp. 61-83.
- WARD, Patricia A - Victor Hugo (oeuvres-critique), Paris, Minard, 1985.
- WILHELM, Frank - Structures du récit dans "Les Misérables" de Victor Hugo, Mémoire de maîtrise (Univ. de Paris), Oct. 1970, (dactyl.).
- ZUMTHOR, Paul - Victor Hugo, poète de Satan, Paris, Laffont, 1946.

B - TEORIA LITERÁRIA

- BAL, Mieke - *Narration et focalisation,* in Poétique, 29, Paris, Seuil, 1977, pp. 107-127.

- BAL, Mieke - *Narratologie: Les instances du récit*, Paris, Klincksieck, 1977.

- BALLY, Charles - *Le style indirect libre en français moderne*, in *Germanisch-Romanich Monatschriff*, IV, 1912, pp. 549-557.

- BARTHES, Roland - *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in *Communications* , 8, Paris, Seuil, 1966, pp. 1-27.

- BENVENISTE, Emile - *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard, 1966.

- BENVENISTE, Emile - *O Homem na linguagem*, (tradução portuguesa sob a direcção de Maria Alzira Seixo), Lisboa, Arcádia, 1976.

- BICKERTON, Derek - *Modes of interior monologue: a formal definition*, in *Modern Language Quarterly*, 28, 1967, pp. 229-239.

- BLIN, Georges - *Stendhal et les problèmes du roman*, 8ª éd., Paris, J. Corti, 1978 (1ª éd. 1954).

- BOOTH, Wayne C. - *Distance et point de vue*, in *Poétique*, 4, Paris, Seuil, 1970.

- BOOTH, Wayne C - *Point de vue ou perspective narrative*, in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp. 85-113.

- BOOTH, Wayne C. - *Retórica da ficção*, Lisboa, Arcádia, 1980.

- BUTOR, Michel - *Essais sur le roman*, Paris, Idées/Gallimard, 1975.

- COHN, Dorrit - *Narrated Monologue. Definition of a fictional style*, in *Comparative Literature*, vol XVIII, nº2, University of Oregon, 1966, pp. 97-112.

- COHN, Dorrit - *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.

- COHN, Dorrit et GENETTE, Gérard - *Nouveaux nouveaux discours du récit*, in *Poétique*, 61, Paris, Seuil, 1985, pp. 101-109.

- CORREIA, Maria Helena de Paiva - *Ponto de vista - contributo para o repensar da questão*, in Revista da Faculdade de Letras de Lisboa, nº 3, Abril de 1985, pp. 129-143.
- DUBOIS, Jacques - *Avatars du monologue intérieur dans le nouveau roman*, in Revue des Lettres Modernes, 94-99, Paris, 1964, pp. 17-29.
- DUBOIS, Jacques et al. - Dictionnaire de linguistique générale, Paris, Larousse, 1973.
- DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzevetan - Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1972.
- DUJARDIN, Edouard - Le Monologue intérieur: son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain, Paris, Messein, 1931.
- EIKHENBAUM, Boris - *Sur la théorie de la prose*, in Théorie de la littérature, (textes des formalistes russes), Paris, Seuil, 1965, pp. 212-233.
- FRIEDMAN, Melvin - Stream of consciousness: a study of literary method, New Haven, Yale Univ. Press, 1955.
- GENETTE, Gérard - *Frontières du récit*, in Communications, 8, Paris, Seuil, 1966, pp. 152-163.
- GENETTE, Gérard - Figures II, Paris, Seuil, 1969.
- GENETTE, Gérard - Figures III, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard - O Discurso da narrativa, (tradução portuguesa sob a direcção de Maria Alzira Seixo), Lisboa, Arcádia, 1976.
- GENETTE, Gérard - Nouveau discours du récit, Paris, Seuil, 1983.
- HAMON, Philippe - *Statut sémiologique du personnage*, in Poétique du récit, Paris, Seuil, 1977.

- HERNADI, Paul - *Dual perspective: Free indirect discourse and related techniques*, in Comparative Literature, vol. XXIV, the Univ. of Oregon, 1972, pp. 32-43.
- HEUVEL, Pierre Van den - *Le discours rapporté*, in Neophilologues, vol. 62, Amsterdam, 1978, pp. 19-38.
- HUMPHREY, Robert - Stream of Consciousness in the Modern novel, Berkeley and Los Angels, University of California, 1954.
- HUTCHEON, Linda - *Ironie et parodie: stratégic et structure*, in Poétique, 36, Paris, Seuil, 1978, pp. 467-447.
- HUTCHEON, Linda - *Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie*, in Poétique, 46, Paris, Seuil, 1981, pp. 141-155.
- INGARDEN, Roman - A obra de arte literária, 2ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979 (1ª éd. 1930).
- JOST, Fraçois - *Le Je à la recherche de son identité*, in Poétique, 24, Paris, Seuil, 1976, pp. 479-487.
- KAYSER, Wolfgang - *Qui raconte le roman?*, in Poétique, 4, Paris, Seuil, 1970, pp. 498-510.
- KALIK-TELJATNICOVA, A. - *De l'origine du prétendu style indirect libre*, in Le Français Moderne, nº 4, Paris, C.N.R.S., Oct. 1965, pp. 284-294.
- KRISTEVA, Julia - Semiótica do romance, (tradução portuguesa sob a direcção de Maria Alzira Seixo), Lisboa, Arcádia, 1977.
- LEFEBVE, Maurice-Jean - Estrutura do discurso da poesia e da narrativa, Coimbra, Liv. Almedina, 1975.
- LEJEUNE, Philippe - *Le pacte autobiographique*, in Poétique, 14, Paris, Seuil, 1973, pp. 137-162.
- LEJEUNE, Philippe - Le "je" est un autre, Paris, Seuil, 1980.
- LINTEVELT, Jaap - Essai de typologie narrative. Le "Point de Vue", Paris, Seuil, 1981.

- LIPS, Marguerite - *Le style indirect libre*, Paris, Payot, 1926.

- LUBBOCK, Percy - *The Craft of fiction*, London, Jonathan Cape, 1938.

- MAGNY, Claude-Edmonde - *L'age du roman américain*, Paris, Seuil, 1948.

- MORRISSETTE, M. Bruce - *De stendhal à Robbe-Grillet: Modalités du "Point de Vue"*, in *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, nº14, Paris, Les Belles Lettres, Mars 1962, pp. 143-163.

- PASCAL, Roy - *Dual Voice*, Manchester, Manchester University Press, 1977.

- POUILLON, Jean - *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946.

- PRINCE, Gerald - *Introduction à l'étude du narrataire*, in *Poétique*, 14, Paris, Seuil, 1973, pp. 178-196.

- PRINCE, Gerald - *Le discours attributif et le récit*, in *Poétique*, 35, Paris, Seuil, 1978, pp. 305-313.

- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina - *Dicionário de narratologia*, Coimbra, Liv. Almedina, 1987.

- REYES, Graciela - *Polifonía textual. La citación en el relato literário*, Madrid, ed. Gredos, 1984.

- ROJAS, Mario - *Tipologia del discurso del personaje en el texto narrativo*, in *Dispositio*, (Estudios), vol. V-VI, nº 15, 16, University of Michigan, 1980-1981, pp. 19-55.

- ROJTMAN, Betty - *Désengagement du Je dans le discours indirect*, in *Poétique*, 41, Paris, Seuil, 1980, pp. 90-107.

- ROPS, Daniel - *Une technique nouvelle: Le monologue intérieur*, in *Le Correspondant*, nº 1664, 25 Janvier 1932, pp. 281-305.

- ROSSUM-GUYON, François Van - *Critique du Roman*, Paris, Gallimard, 1970.

- ROSSUM-GUYON, François Van - *Point de vue ou perspective narrative,* in *Poétique*, 4, Paris, Seuil, 1970, pp. 476-495.

- ROUSSET, Jean - *Narcisse romancier; Essai sur la première personne dans le roman*, 8ª éd., Paris, J. Corti, 1979 (1ª éd. 1962).

- SALLENAVE, Danièle - *A propos du "monologue intérieur": lecture d'une théorie,* in *Littérature*, vol. 5, Paris, Larousse, Fév. 1972, pp. 69-87.

- SARTRE, Jean-Paul - *Situations I*, Paris, Gallimard, 1968.

- SEAVER, Richard W. - *Le monologue intérieur dans le roman moderne*, Paris, 1954, (Thèse dactyl.).

- SILVA, Victor Manuel de Aguiar e - *Teoria da literatura*, 7ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1986 (1ª ed. 1967).

- STRAUCH, Gérard - *De quelques interprétations récentes du style indirect libre,* in *Recherches anglaises et américaines*, VII, Univ. de Strasbourg, 1974, pp. 40-73.

- TACCA, Oscar - *Las voces de la novela*, Madrid, ed. Gredos, 1973.

- TODOROV, Tzevetan - *Les catégories du récit littéraire,* in *Communications*, 8, Paris, Seuil, 1966, pp. 125-151.

- TODOROV, Tzevetan - *Les registres de la parole,* in *Journal de Psychologie*, 64, 1967, pp. 265-278.

- TODOROV, Tzvetan - *Qu'est-ce que le structuralisme?, Poétique*, Paris, Seuil, 1968.

- ULLMANN, Stephan - *Style in the French novel*, Cambridge, University Press, 1957.

- VITOUX, Pierre - *Le jeu de la focalisation,* in *Poétique*, 51, Paris, Seuil, 1982, pp. 359-368.

- WEINRICH, Harald - *Le Temps, le récit et le commentaire*, Paris, Seuil, 1973.

- WEISSMAN, Frida - *Le Monologue intérieur, à la première, à la seconde ou à la troisième personne?* in Travaux de Linguistique et de Littérature, Paris, Klincksieck, 1976, V. XIV, 2, pp. 291-300.
- WEISSMAN, Frida - Du monologue intérieur à la sous-conversation, Paris, Nizet, 1978.
- WELLEK, René e WARREN, Austin - Teoria da literatura, 4ª ed. Publicações Europa-América, s/d.

C - OUTROS

- ALBERÈS, R. M. - Métamorphoses du roman, Paris, Albin Michel, 1966.
- AUERBACH, Erich - Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale, Paris, Gallimard, 1968.
- ARESTA, Eugénio - Noções de Filosofia, Porto, ed. Marânus, 1964.
- BACHELARD, Gaston - L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière, 16ª éd., Paris, J. Corti, 1980 (1ª éd. 1942).
- BAKHTINE, Mikhail - La poétique de Dostoïevski, Paris, Seuil, 1970.
- BAKHTINE, Mikhail - Le Marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique, Paris, éd. Minuit, 1977.
- BARTHES, Roland - Sur Racine, Paris, Seuil, 1963.
- BARTHES, Roland - Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, 1972.
- BOURNEUF, Roland et OUELLET, Réal - L'univers du roman, 3ª éd., Paris, P.U.F., 1981 (1ª éd. 1972).

- BOILLOT, F. - *Psychologie de la construction dans la phrase française moderne*, Paris, P.U.F., 1930.
- BREMOND, Claude - *Le rôle d'influenceur*, in *Communications*, 16, Paris, Seuil, 1970, pp. 60-68.
- BRUAIRE, Claude - *La dialectique*, Paris, P.U.F., (coll. "que sais-je?"), 1985.
- CHOUX, Jean - *Un romancier réaliste C.F. Ramuz*, in *Mercure de France*, 10 Juin 1941.
- COHN, Dorrit - *K. fait son entrée au "Château"*, in *Poétique*, 61, Paris, Seuil, 1985, pp. 111-127.
- CORNEILLE - *Examen de Clitandre*, Paris, Class. Garnier, 1970.
- COULET, Henri - *Le roman jusqu'à la révolution*, Paris, A. Colin, 1967.
- CRESSOT, Marcel - *Le style et ses techniques*, 3e éd., Paris, P.U.F., 1956.
- DEBRAY, Genette Raimond - *Les figures du récit dans "Un coeur simple"*, in *Poétique*, 3, Paris, Seuil, 1970, pp. 348-364.
- DUJARDIN, Edouard - *Les Lauriers sont coupés*, Paris, éd. Le Chemin Vert, 1981.
- DURRY, Marie-Jeanne - *Le Monologue intérieur dans "La princesse de Clèves*, in *La Littérature narrative d'imagination*, Paris, P.U.F., 1961, pp. 87-96.
- EGGLI, Edmond et MARTINO, Pierre - *L'époque romantique en France*, Paris, Hatier-Boivin, 1955.
- FABRE, Jean - *L'art de l'analyse dans La Princesse de Clèves*, Publications de la Faculté des Lettres de l'Univ. de Strasbourg, éd. Ophrys, 1970.
- FAURE, Henri - *Les objets dans la folie, Hallucination et réalité perceptive*, Paris, P.U.F. (bibliothèque de Psychiatrie), 1969.
- FONTANIER, Pierre - *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.
- FREUD, Sigmund - *L'interprétation des rêves*, Paris, P.U.F., 1967.

- GALLIOT, Jean le - *Psychanalyse et langages littéraires*, Paris, F. Nathan, 1977.

- GREIMAS, A. J. - *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.

- GREVISSE - *Le Bon Usage*, 10ª éd., Gembloux (Belgique), 1975 (1ª éd. 1936).

- HEGEL - *Esthétique*, t. III, II Partie, Paris, Aubier, 1984.

- IDT, Geneviève - *Le Mur de Jean-Paul Sartre, techniques et contexte d'une provocation*, Paris, Larousse, (Coll. Thèmes et Textes), 1972.

- JALOUX, Edmond - *Valéry Larbaud*, in *Nouvelle Revue Française*, 1er Février 1924, pp. 130-142.

- LACAN, Jacques - *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966.

- LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, J.B. - *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1967.

- LAUSBERG, Heinrich - *Elementos de retórica literária*, 3ª ed., Lisboa, Gulbenkian, 1982 (1ª ed. 1970).

- MARTINO, Pierre - *L'époque romantique en France*, (1815-1830), 6ª éd., Paris, Hatier, 1967 (1ª éd. 1944).

- MOREAU, Pierre - *Racine, l'homme et l'oeuvre*, Paris, Boivin Hatier, 1943.

- MORGÁDEZ, Manuel del Pino - *Neorrealismo Literario Português. Monólogo interior en la narrativa de Carlos de Oliveira*, Universidade de Salamanca, 1979, (Tese dactil).

- MULLER, Marcel - *Les voix narratives dans La Recherche du temps perdu*, Genève, Droz, 1965.

- NERVAL, Gérard de - *Aurélia*, Paris, Le Livre de Poche, 1972.

- NIDERST, Alain - *La Princesse de Clèves: le roman paradoxal*, Paris, Larousse, 1973.

- PEYRE, Henri - *Qu'est-ce que le romantisme?*, Paris, P.U.F., 1971.

- PINCHON, J. et WAGNER, R.L. - *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette, 1969.

- RAIMOND, Michel - *Le roman depuis la Révolution*, 4ª éd., Paris, A. Colin, 1967.
- RAIMOND, Michel - *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, 4ª éd., Paris, J. Corti, 1985 (1ª éd. 1966).
- RANK, Otto - *D. Juan et le double*, Paris, Payot, 1973.
- REIS, Carlos - *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*, Coimbra, Liv. Almedina, 1981.
- RYCROFF, Charles - *Dictionnaire de Psychanalyse*, Paris, Hachette, 1972.
- RICARDOU, Jean - *Le nouveau roman*, Paris, Seuil, 1973.
- ROUSSET, Jean - *Positions, distances, perspectives dans "Salammbô"*, in *Poétique*, 6, Paris, Seuil, 1971, pp. 145-154.
- ROUSSET, Jean - *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel.*, 8ª éd., Paris, J. Corti, 1979 (1ª éd. 1962).
- SCHERER, Jacques - *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950.
- TADIÉ, Jean-Yves - *Introduction à la vie littéraire du XIX ª siècle*, Paris, Bordas, 1970.
- TIEGHEM, Paul van - *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1969.
- VITOUX, Pierre - *Le récit dans Les Ambassadors*, in *Poétique*, 24, Paris, Seuil, 1976, pp. 460-478.
- VAILLAND, Roger - *L'expérience du drame*, Paris, Corrêa, 1953.
- VOLTARE - *Commentaires sur Corneille*, t. I, Paris, Barbier, 1764.
- ZERAFFA, Michel - *Personne et personnage*, Paris, Klincksieck, 1971.
- ZOLA, Emile - *Le roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1880.

ÍNDICES

ÍNDICE DE AUTORES

A

ALBÉRÈS, R.M.: 89.

ALBOUY, Pierre: 4, 5, 28, 30, 256, 342, 353, 385.

ANGRAND, Pierre: 280, 287.

ARESTA, Eugénio: 372.

ARISTÓTELES: 81.

AUERBACH, Erich: 80, 475.

B

BACHELARD, Gaston: 171.

BAKHTINE, M.: 67, 68, 82, 265, 355, 488.

BAL, Mieke: 43, 44, 50, 84, 86.

BALLY, Charles: 67-69.

BALZAC: 504.

BANFIELD, Ann: 69.

BARRÈRE, J. Bertrand: 112, 113, 117, 145, 387, 456.

BARTHES, Roland: 41, 142, 204, 205, 320, 355, 358.

BAUDELAIRE, Charles: 355.

BAUDOUIN, Charles: 26, 292, 316, 388, 444, 512.

BÉGUIN, Albert: 29, 456.

BENVENISTE, Emile: 93, 205, 246, 264, 265, 329.

BERGSON, H.: 88, 224.

BLIN, Georges: 40, 49, 95, 312, 375, 436.

BOILLOT, F.: 338

BOOTH, Wayne C.: 41, 50.

BOUDOUT, Jean: 371, 341, 384.

BOURGET, Paul: 87.

BOURNEUF, Roland: 246, 368, 514, 517.

BREMOND, Claude: 362, 363.

BROCHU, André: 195, 299, 301, 456, 497.

BROMBERT, Victor: 26, 135, 221, 252, 297, 304, 383, 508.

BRUAIRE, Claude: 15.

BRUNOT, Ferdinand: 69.

BUTOR, Michel: 79, 89, 174, 272, 330, 357, 469.

C

CARLSON, Marianne: 498.

CELLIER, Léon: 247, 248, 517.

CHAHINE, Samia: 114, 302.

CHOUX, Jean: 22.

COHN, Dorrit: 18, 19, 20, 36, 37, 39, 40, 54, 56-60, 62, 63, 65, 69, 70, 75, 79, 85, 88, 89, 91, 202, 215, 253, 378, 434, 436.

COLLOT, M.: 227, 332, 353, 386.

CORNEILLE: 112, 499.

CORREIA, Maria H.P.: 42.

CRESSOT, M.: 269.

D

DEBRAY-GENETTE, R.: 175.

DOUMIC, René: 26.

DUBOIS, Jacques: 259.

DUBOIS, Jean: 235, 269.

DUCRAY-DUMINIL: 122.

DUCROT, Oswald: 61.

DUJARDIN, Edouard: 75, 88, 90, 355, 370.

DURRY, Marie-J.: 37, 51, 74, 75.

E

EIKHENBAUM, B.: 499.

F

FABRE, Jean: 318.

FAURE, Henri: 394.

FAYOLLE, Roger: 26.

FERREIRA, Virgílio: 83.

FLAUBERT: 46, 79, 96, 222, 371, 514.

FONTANIER, Pierre: 325.

FOURCAUT, L.: 193, 198.

FREUD, S.: 292, 460.

FRIEDMAN, Melvin: 67.

G

GAUDON, Jean: 30, 281, 282, 373, 387, 446, 472, 496.

GAUTIER, Léon: 286.

GÉLY, Claude: 386, 452, 483, 504, 508, 511.

GENETTE, Gérard: 20, 39, 40-50, 53, 54, 56-58, 65, 69-71, 74, 76, 79, 81-83, 88, 89, 93, 94, 162, 173, 175, 179, 207, 300, 309, 319, 320, 339, 412, 413, 419, 452, 493.

GIRAUDOUX, J.: 88.

GLAUSER, Alfred: 105.

GOHIN, Yves: 119, 393, 468.

GREIMAS, A.J.: 299.

GREVISSE: 381.

GRIMAUD, M.: 415.

GUILLEMIN, Henri: 456.

H

HAMON, P.: 224, 319, 396.

HEGEL: 213.

HEUVEL, Pierre van: 40, 50, 64, 69, 71, 75, 83, 329.

HUNT, H. James: 411.

HUTCHEON, Linda: 275.

I

IDT, Geneviève: 18, 38, 51.

INGARDEN, Roman: 116, 499.

J

JALOUX, Edmond: 90.

JAMES, Henry: 42, 81, 96.

JAMES, William: 88, 434.

JANET, Pierre: 170.

JOST, François: 329, 380.

JOURNET, René: 106, 383, 399, 497, 511, 514.

JOYCE: 79, 87, 90, 370.

JUIN, Hubert: 247, 250.

K

KANT: 339.

KRISTEVA, Julia: 62, 82.

L

LA FONTAINE: 272.

LACAN, Jacques: 445.

LAPLANCHE, Jean: 254, 299, 434, 461.

LARBAUD: 89, 370.

LAUSBERG, Heinrich: 179, 220.

LEFEBVE, Maurice Jean: 35, 38.

LEJEUNE, Philippe: 76, 77.

LEUILLIOT, Bernard: 179, 386, 412, 427, 428.

LEWIS: 122.

LINTVELT, Jaap: 43, 49, 308, 419.

LIPS, Marguerite: 67, 68, 73, 79, 264, 336.

LOPES, Ana C.: 42.

LUBBOCK, Percy: 42, 43, 50.

M

MAGNY, Claude-Ed.: 48, 285.

MARTINO, Pierre: 22, 118.

MASSIN, Jean: 124.

MATURIN: 122.

MAUPASSANT: 46, 96.

MAURON, Charles: 191, 253, 497.

MESCHONNIC, Henri: 6, 7, 177, 326, 343, 344, 357.

MONTEIRO, Ofélia Paiva: 7, 392, 479.

MOREAU, Pierre: 15, 29.

MORGÁDEZ, Manuel Pina: 67.

MULLER, M.: 199, 207, 277.

N

NEEFS, Jacques: 268.

NERVAL, Gérard de: 456, 458.

NODIER: 122, 456.

NOVALIS: 470.

O

OGATA, Akio: 27, 28, 197, 355.

OUELLET, Réal: 246, 368, 514.

P

PASCAL, Roy: 69, 78.

PINCHON, J.: 385.

PIROUÉ, Georges: 155, 176, 398, 458, 474, 495, 499.

PLATÃO: 53, 81.

POE, Edgard: 171.

PONTALIS, J.B.: 254, 299, 434, 461.

PONTY, Merleau: 19.

POUILLON, Jean: 42, 46, 47, 49.

POULET, Georges: 335.

PRINCE, Gérald: 84.

R

RADCLIFF, Ann: 122.

RAIMOND, Michel: 36, 37, 40, 42, 43, 69, 82, 85, 88, 89, 91, 425.

RAMOND, Charles: 224.

RANK, Otto: 443.

RAY, Lionel: 373.

REIS, Carlos: 42, 47, 82.

REYES, Graciela: 77.

RICARDOU, Jean: 423.

RICATTE, Jean: 456, 476, 495.

RICHARD, J.P.: 195, 258, 450.

RICOEUR, Paul: 429.

RIFFATERRE, Michel: 421, 442.

ROBERT, Guy: 28, 106, 383, 399, 497, 511, 514.

ROJAS, Mario: 81.

ROJTMAN, Betty: 65, 66, 74.

ROOS, Jacques: 407.

ROPS, Daniel: 87.

ROSA, Guy: 308, 401, 402.

ROSSUM-GUYON, Françoise van: 38, 41, 42, 50.

ROUSSET, Jean: 26, 49, 67.

RYCROFF, Charles: 292.

S

SARRAUTE, Nathalie: 79.

SARTRE, J.P.: 38, 47, 66, 468.

SAVAY, Nicole: 151.

SCHÉRER, Jacques: 17.

SCOTT, Walter: 341.

SEAVER: 90.

SEEBACHER, Jacques: 10, 131, 145.

SHAKESPEARE, W.: 23, 135, 400, 422, 423, 499.

SILVA, V. Aguiar e: 19, 45, 94, 100, 280, 379, 381.

STRAUCH, G.: 68, 70, 267.

STROHMEYER, M.F.: 67.

T

TACCA, Oscar: 37, 46, 431, 432.

TELJATNICOVA, A.K.: 74, 75.

TODOROV, Tzvetan: 43, 46-49, 61, 68, 70, 241, 264, 309.

TORGA, Miguel: 516.

TOUCHARD, M.P.A.: 302.

U

UBERSFELD, Anne: 256, 307, 329, 383, 449, 456, 458, 459.

ULLMAN, Sthephen: 77.

V

VAILLAND, Roger: 146.

VERNIER, France: 277, 460.

VITOUX, Pierre: 42, 309.

VOLTAIRE: 17.

W

WAGNER, R.L.: 385.

WEINRICH, Harald: 65, 68, 71, 73, 203, 232.

WEISSMAN, Frida: 20, 90, 373.

WOOFF, Virginia: 79, 91.

Z

ZOLA, Emile: 79, 226.

ÍNDICE DAS PERSONAGENS
DA
OBRA DE VICTOR HUGO

A

Amy Robsart: 115.

Angelo: 115

B

Bigrenaille: 311.

Brevet: 466.

Bug-Jargal: 24, 122, 123, 284.

C

Cain: 22, 30, 107, 136, 316.

Champmathieu: 397, 399, 405, 406, 437, 439, 442, 445, 451, 456, 458, 459, 479, 480, 510, 511.

Charmolue: 129.

Cimourdain: 26, 292, 342-345, 358, 383,.

Claude Frollo: 25, 126, 129, 131-133, 135, 136, 284, 473.

Claude Gueux: 121, 125, 126.

Cosette: 31, 145, 300, 324, 400-402, 475, 483, 484, 487, 496, 497, 505, 508, 509.

Cromwell: 24, 42, 112-115, 117, 119.

D

Dea: 191, 202, 206, 212, 248, 252.

Don Carlos: 115.

E

Esmeralda: 130, 132.

F

Fantine: 229, 419, 427, 469.

Fantou: 309.

G

Gauvain: 26, 31, 141, 145, 163, 167, 168, 174-177, 186, 289, 291, 294, 340, 342-348, 350-354, 357-361, 363, 366, 368, 369, 372, 376, 383-385, 387, 389, 513, 515.

Gavroche: 128.

Gillenormand: 298, 299, 487.

Gilliat: 140, 141.

Gueulemer: 311.

Gwynplaine: 25, 29, 132, 136, 141, 145, 153-155, 158, 184, 187, 188-196, 199, 200, 202, 203, 205, 206, 208-212, 214, 216-226, 230, 231, 245-252, 254-256, 259, 262, 275, 276, 278, 287, 292, 513, 515.

H

Halibrah: 24, 284.

Han d'Islande: 122, 123.

Hernani: 11, 113, 115, 116, 118, 131.

I

Imânus: 373.

Inez de Castro: 113.

Irtamène: 113.

J

Javert: 29, 140, 153, 160, 162, 169, 171, 184, 186-188, 229, 231-239, 240, 242, 243, 245, 246, 257-260, 262, 266, 268, 271, 275, 278-281, 283-287, 290, 292, 307, 311, 344, 395, 397, 412, 427, 459, 513, 515, 516.

Jean Tréjean: 140, 396.

Jean Valjean: 25, 29, 31, 135-137, 140, 145, 229, 230, 234-236, 238, 242, 266, 279, 281, 283, 290, 307-309, 313, 361, 364, 391-403, 405-422, 424-437, 439-442, 444-449, 452-459, 461-466, 468-472, 474-480, 483-487, 489-498, 500-503, 505-512, 516, 517.

Jehan Frollo: 128.

Jondrette: 307, 309, 311, 314, 317, 323.

Josiane: 26, 190, 191, 216, 218, 220, 230, 249.

L

Lantenac: 26, 342, 344-348, 351-354, 358-360, 363, 372, 381, 383.

Leblanc: 309, 310, 311, 319, 328.

Lucrèce Borgia: 114.

M

Mabeuf: 299.

Madeleine: 395, 415, 419, 420, 442, 444, 445, 467, 476, 480.

Marie Tudor: 114.

Marion Delorme: 114

Marius: 140, 163, 168, 173, 229, 289, 290, 293, 294, 296-321, 323-337, 366, 368, 369, 372, 376, 379, 383, 385, 387, 388, 396, 400, 401, 459, 483, 485, 497, 515.

Myriel: 393, 401, 466.

P

Panchaud: 311.

Petit-Gervais: 394, 428, 446.

Pontmercy: 297-301, 315, 377.

Printanier: 311

R

Ruy Blas: 114, 115, 119.

S

Satan: 22, 25, 106, 108-110, 136, 190.

Scaufflaire: 414, 415, 417, 427, 461.

T

Thénardier: 300, 301, 306, 307, 309, 310, 313, 315, 317, 319, 320, 323, 324, 327, 328.

Triboulet: 26, 115.

U

Urbain: 324

Ursule: 324

Ursus: 249, 250.

ÍNDICE GERAL

PREFÁCIO 4

ESCLARECIMENTOS PRÉVIOS 10

I PARTE

INTRODUÇÃO 12

I - A SUBJECTIVIDADE CONFLITUOSA E SUA MANIFESTAÇÃO 13

1.1. - O conceito e o âmbito 14

1.2. - Victor Hugo e a estética do contraste 21

II - A PROBLEMÁTICA TEÓRICA 34

1.1. - Limites e manobras da criação literária 35

1.2. - Perspectiva e narração 42

1.3. - Os discursos da interioridade 53

a) O discurso interior narrativizado 56

b) O discurso interior transposto 64

c) O discurso interior referido 81

1.4. - O impacto do intermediário 92

II PARTE

A CONFLITUOSIDADE NA OBRA DE VICTOR HUGO 98

I - ENQUADRAMENTO 99

1.1. - Poesia 100

1.2. - Teatro 111

1.3. - O espaço romanesco: de Han d'Islande a Notre-Dame de Paris 120

1.4. - Os caminhos da realização 139

II - PARA UMA ABORDAGEM DO TEXTO HUGOLIANO 147

1.1. - O triunfo do narrador 148

1.2. - No limiar do conflito 165

III PARTE

METAMORFOSES DA REPRESENTAÇÃO 181

I - AMPLITUDE OMNISCIENTE 182

1. - Gwynplaine 189

1.1. - Uma figura do caos 190

1.2. - Ritmos e contrastes 201

1.3. - Ecos de uma vivência 208

2. - Javert 228

2.1. - Insinuar a personagem 229

2.2 - Tonalidades confessionais 239

3. - Da técnica ao sentido 244
3.1. - O ciclo da aprendizagem 245
3.2. - Uma figura monolítica 257
4. - Consonâncias e dissonâncias 261
4.1. - Ambiguidades 262
4.2. - Ironia e distanciação 274

II - EM NOME DAS PERSONAGENS 288
1. - Marius 296
1.1. - Da identificação à revolução 297
1.2. - Sob o signo de Jano 305
1.3. - A outra face do drama 323
1.4. - O artifício e a estilização no indirecto 331
2. - Gauvain 340
2.1. - Da revolução à identificação 341
2.2. - O dialogismo interior 350
3. - Hibridismos 365
3.1. - Paradoxos formais 366
3.2. - *Ego Hugo* 382

III - JEAN VALJEAN: A VALORIZAÇÃO DO HERÓI 391
1. - Quadros de um itinerário íntimo 404
1.1. - O caso Champmathieu 405
1.2. - Aberturas 411
1.3. - Discurso e fantasma 433
1.4. - Uma viagem ao inconsciente 455
1.5. - A experiência da surrealidade 463

2. - Plenitudes sob o silêncio 482

2.1. - *Immortale Jecur* 483

2.2. - Um conflito à distância 498

CONCLUSÃO 513

BIBLIOGRAFIA 519

ÍNDICE DE AUTORES 543

ÍNDICE DAS PERSONAGENS DA OBRA DE VICTOR HUGO 552

ÍNDICE GERAL 557