



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

ERICKSON HENRIQUE MARTINS DOS SANTOS

**O NARRADOR E A FIGURAÇÃO DE
PERSONAGENS EM *LES MISÉRABLES*, DE
VICTOR HUGO**



ARARAQUARA – S.P.

2021

ERICKSON HENRIQUE MARTINS DOS SANTOS

**O NARRADOR E A FIGURAÇÃO DE
PERSONAGENS EM *LES MISÉRABLES*, DE
VICTOR HUGO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara – como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História literária e Crítica.

Orientador: Professor Dr. Adalberto Luis Vicente.

ARARAQUARA – SP

2021

S237n Santos, Erickson Henrique Martins dos
O narrador e a figuração de personagens em Les Misérables,
de Victor Hugo / Erickson Henrique Martins dos Santos. --
Araraquara, 2021
210 p. : il., tabs.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista
(Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientador: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

1. Narrador. 2. Figuração de personagens. 3. Les misérables.
4. Victor Hugo. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

ERICKSON HENRIQUE MARTINS DOS SANTOS

O NARRADOR E A FIGURAÇÃO DE PERSONAGENS EM *LES MISÉRABLES*,
DE VICTOR HUGO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara – como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História literária e Crítica.

Orientador: Professor Dr. Adalberto Luis Vicente.

Data da defesa: 30/07/2021

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (UNESP)

Membro Titular: Prof^a. Dra. Andressa Cristina de Oliveira
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (UNESP)

Membro Titular: Prof. Dr. André Luiz Alselmi
Centro Universitário Barão de Mauá (CBM)

Suplentes: Prof^a. Dra. Norma Wimmer
(IBILCE - UNESP)

Prof^a. Dra Wilma Patrícia Marzani Dinardo Maas
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (UNESP)

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Ao meu querido historiador Eliel do Nascimento Neto.

AGRADECIMENTOS

Ao Senhor da Misericórdia, que esteve comigo no princípio e estará comigo no fim. Sem Ele, nada do que foi feito se fez.

À menina que Deus amou e escolheu e que intercedeu por mim em todos os momentos difíceis. Sob o título de Senhora do Carmo, ajudou-me a voltar para o lugar de onde eu nunca deveria ter saído.

Ao meu orientador Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente por ter acreditado em minha capacidade e na realização desta pesquisa.

Ao Eliel do Nascimento Neto, meu melhor amigo e companheiro, por ter me apoiado desde o início. Eu não teria conseguido nada sem ele.

À Dalila Jora, minha companheira de todas as horas, revisora de tudo o que faço e orientadora da minha vida desde 2012. Agradeço todos os dias por tê-la conhecido. Gostaria muito de acreditar em mim como ela acredita.

Aos meus pais, Sônia Helena e Luiz Antônio, dois motivos pelos quais eu nunca parei de estudar. À minha irmã e amiga Maraísa, que cuidou de mim mesmo sendo outra criança. Ao Everton Willian, o cunhado que se tornou um irmão mais velho. Ao meu irmão Samuel, pois eu amo o lado de lá e tudo o que pertence ao mundo dele. Às minhas duas Marias: Maria Vitória e Maria Cecília, a primeira minha irmã, a segunda minha sobrinha, duas afilhadas e também sentidos da minha vida.

Aos meus queridos amigos Guilherme Graciano, Henrique Nogueira e Puka Myruna, presentes que ganhei ao escolher o curso de Letras. À Aline Brasil dos Santos, minha *best*, pois sem ela eu não teria aprendido a sobreviver em Araraquara. À Monique Candido por ter aliviado, de inúmeras formas, o cansaço que eu sentia mesmo sem saber. Ao Yuri Mello por ter me mostrado diversos caminhos quando eu mais precisei. À Ana Flávia, à Helyenay e ao Ronaldo, porque a felicidade sempre aparece quando eu estou com os três.

Agradeço infinitamente à Maria Júlia Pereira e ao Sérgio Muknicka por terem compartilhado uma bibliografia tão valiosa. Ao meu querido amigo e padre Cristian Capelatto por ter esclarecido diversas dúvidas em relação à nossa Igreja e à Santa Palavra. Ao professor Dr. André Luiz Alselmi e à professora Dra. Andressa Cristina de Oliveira pela leitura minuciosa que fizeram e pelas orientações que permitiram melhorar esta pesquisa. À minha primeira

orientadora Prof^a. Dra. Silvana Vieira da Silva, que me inseriu no universo francófono. Aos integrantes do GEN (Grupo de Estudos da Narrativa), aos professores e demais colegas da pós-graduação, cujo saber me encanta continuamente e me inspira de muitas formas.

As personagens do romance são, em todos os aspectos, acabadas e, ao mesmo tempo, inevitavelmente incompletas.

Catherine Gallagher, *Ficção* (2009, p. 653)

RESUMO

A presente dissertação objetiva a investigação crítica do narrador e das personagens presentes no romance *Les misérables* (1862), de Victor Hugo. Nessa narrativa, a figuração de personagens difere daquela empregada em obras anteriores do mesmo autor, pois, em *Les misérables*, as personagens possuem uma função ainda mais essencial para o estabelecimento e o desenvolvimento da diegese, visto que são plenamente manipuladas pelo narrador, que cria, por meio da narrativa, uma rede de relações entre todas elas. Para a análise, precisou-se reclassificar as personagens considerando seu nível de figuração na narrativa, o grau de condução pelo narrador, o coletivo pertencente e o processo narrativo ao qual elas podem se sujeitar a depender do propósito narrativo. Para a verificação dessa nova proposta de classificação, escolhemos tomar duas personagens que funcionam como polos na narrativa, atraindo para si outros entes fictícios com níveis de figuração mais baixos. Os polos selecionados para este trabalho são M. Myriel e Fantine, pois as duas personagens foram classificadas em níveis diferentes na análise, além de apresentarem figurações muito distintas. A categoria da personagem literária foi, por algum tempo, negligenciada pelos principais teóricos da narrativa. O maior problema gerado por essa negligência foi a perpetuação da ideia errônea de que o ser ficcional é uma mera representação do ser humano na literatura. Para confrontar esse entendimento, fez-se necessário retomar todo o percurso da análise da personagem de ficção, desde o início dos estudos literários com o teórico Aristóteles, recuperando, posteriormente, alguns trabalhos gerados nos anos vinte, como as obras de Forster, Muir, Propp, entre outras, até se chegar aos estudos mais recentes como os de Antonio Candido, Carlos Reis, Cristina da Costa Vieira, Michel Zéaffa e Fernando Segolin. Esta dissertação integra a linha de pesquisa História Literária e Crítica do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários.

Palavras-chave: Narrador. Figuração de personagens. *Les misérables*. Victor Hugo.

RÉSUMÉ

Ce mémoire vise à une enquête critique sur le narrateur et les personnages présents dans le roman *Les Misérables* (1862), de Victor Hugo. Dans cette narration, la figuration des personnages diffère de celle utilisée dans les œuvres précédentes du même auteur, car, dans *Les Misérables*, les personnages ont une fonction d'autant plus essentielle pour l'établissement et le développement de la diégèse, parce qu'ils sont entièrement manipulés par le narrateur qui crée, à travers le récit, un réseau de relations entre eux tous. Pour l'analyse, il a fallu reclasser les personnages en fonction de leur niveau de figuration dans le récit, du degré de conduction par le narrateur, de l'appartenance collective et du processus narratif auquel ils peuvent être soumis, selon la finalité narrative. Afin de vérifier cette nouvelle proposition de classification, nous avons choisi de prendre deux personnages qui fonctionnent comme des pôles dans le récit, attirant à eux d'autres entités fictionnelles avec des niveaux de figuration inférieurs. Les pôles choisis pour ce travail sont M. Myriel et Fantine, car les deux personnages ont été classés à des niveaux différents dans l'analyse et présentent des figurations très différentes. La catégorie du personnage littéraire a été pendant un certain temps négligée par les principaux théoriciens de la littérature. Le plus gros problème généré par cette négligence était la perpétuation de l'idée erronée que l'être fictif est une simple représentation de l'être humain dans la littérature. Pour dépasser cette compréhension, il a fallu reprendre tout le cours de l'analyse du personnage de fiction, depuis le début des études littéraires avec le théoricien Aristote, en récupérant plus tard certaines œuvres générées dans les années vingt, telles que les œuvres de Forster, Muir, Propp, entre autres, jusqu'à atteindre les études les plus récentes telles que celles d'Antonio Candido, Carlos Reis, Cristina da Costa Vieira, Michel Zérafra et Fernando Segolin. Ce mémoire fait partie de la ligne de recherche História Literária e Crítica du Programa de Pós-graduação em Estudos Literários.

Mots-clés: Narrateur. Figuration de personnages. *Les misérables*. Victor Hugo.

LISTA DE FIGURAS

Figura A.....	148
Figura B	149
Figura C	149
Figura D.....	150
Figura E	176
Figura F	177
Figura G.....	177
Figura H.....	178

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. A PERSONAGEM DE FICÇÃO NOS ESTUDOS LITERÁRIOS.....	24
1.1. O percurso histórico da análise de personagens: de Aristóteles a Forster.....	24
1.2. A contribuição de Forster para o estudo da personagem.....	33
1.3. De Edwin Muir aos Formalistas Russos.....	39
1.4. A funcionalidade sincrética e a funcionalidade virtual	46
1.5. Percurso aberto.....	48
1.6. Os especialistas da narração e a categoria da personagem.....	50
1.7. A questão da autonomização, da vitalidade e da eternidade dos seres ficcionais	54
1.8. Pessoas de livro: a personagem como um sistema de pormenores	56
1.9. Mais algumas considerações acerca da personagem literária.....	58
2. PROPOSTA DE CLASSIFICAÇÃO PARA AS PERSONAGENS DE <i>LES MISÉRABLES</i>	60
2.1. Victor Hugo e seus <i>misérables</i>	61
2.2. A mudança no sistema hugoano de criação de personagens em <i>Les misérables</i>	68
2.3. Algumas ilustrações da rede de relacionamentos de <i>Les misérables</i>	73
2.4. Critérios para a definição de personagens no romance de Victor Hugo	77
2.5. Os níveis da figuração das personagens em <i>Les misérables</i> ou acréscimos às definições de personagens planas e esféricas de Forster	84
2.5.1. Nível um.....	85
2.5.2. Nível dois	85
2.5.3. Nível três	86
2.5.4. Nível quatro.....	87
2.5.5. Nível cinco	87
2.5.6. Nível seis	87
2.5.7. Nível sete.....	87
2.6. O grau de condução do narrador	88
2.6.1. O grau A.....	89
2.6.2. O grau B	90
2.6.3. O grau C	90
2.7. Os coletivos no romance	90
2.8. Os processos de Estagnação, de Transfiguração e de Transformação	91
2.8.1. O processo de Estagnação	91
2.8.2. O processo de Transfiguração	93
2.8.3. O processo de Transformação	95

2.9.	A tabela com o levantamento das personagens	96
3.	O NARRADOR E A FIGURAÇÃO DE PERSONAGENS	97
3.1.	O Narrador em <i>Les misérables</i>	98
3.2.	O polo M. Myriel	118
3.2.1.	As figurações Mlle. Baptistine e Mme. Magloire	121
3.2.2.	O Povo de <i>Digne</i>	123
3.2.3.	M. Myriel e Jean Valjean	133
3.2.4.	Último pormenor de Bienvenu	142
3.2.5.	A opinião do narrador e a transposição do Myriel real para o ficcional	144
3.2.6.	As relações do polo M. Myriel	147
3.3.	O polo Fantine	151
3.3.1.	A origem de Fantine e a vida boêmia	151
3.3.2.	A decadência de Fantine	157
3.3.3.	Madame Victurnien e Marguerite	161
3.3.4.	A sentença	163
3.3.5.	A Santa Fantine	167
3.3.6.	A morte de Fantine	171
3.3.7.	As relações do polo Fantine	175
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	179
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	183
	LINKS	186
	APÊNDICE I	187
	ANEXO I	206
	ANEXO II	207
	ANEXO III	208
	ANEXO IV	209
	ANEXO V	210

INTRODUÇÃO

A personagem romanesca, por um tempo esquecida pela teoria literária, voltou a ser discutida pelos autores modernos, pois um determinado grupo de analistas da literatura começou a dar mais atenção aos estudos dessa categoria da narrativa. De acordo com Arnaldo Saraiva, autor do prefácio de *A Construção da Personagem Romanesca: processos definidores*, de Cristina da Costa Vieira:

Há algumas décadas, começaram a aparecer os primeiros sinais de uma crise epistemológica da personagem; houve quem desse a personagem como “perimée”, ou quem anunciasse mesmo a sua morte, como houve quem anunciasse a morte da literatura. Mas esses pseudo-profetas é que foram morrendo, e **a personagem, como a literatura, está aí, afirmando-se ou movimentando-se por vezes com novas facetas em novos espaços, que exigem novas designações e reflexões.** (VIEIRA, 2008, p. 3-4, grifos nossos)

Como é possível observar a partir do trecho acima, há uma sugestão de que o estudo sobre a personagem literária precisou ser reestabelecido nos últimos anos dada sua crise epistemológica. Saraiva comenta sobre as novas abordagens da personagem literária e ressalta que o estudo das personagens, assim como vários outros aspectos da narrativa, está em constante reformulação teórica e, por isso, deve sempre ser atualizado.

De forma a complementar ao que foi dito por Arnaldo Saraiva, o professor Carlos Reis, autor do livro *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*, obra da qual retiramos o conceito de *figuração de personagem*, aponta, também na introdução de seu livro, que:

Durante décadas, a personagem viveu na penumbra para que foi relegada por desenvolvimentos da teoria literária que preferiram, com maior ou menor justificação epistemológica, centrar-se noutras categorias da narrativa. Nos últimos vinte anos, os estudos narrativos, tendo colhido muitas das conquistas conceptuais e metodológicas da narratologia dos anos 80 do século passado, **redescobriram na personagem um apreciável potencial de investimento semântico, de dinamismo transficcional e de articulação intercultural.** Por isso e com alguma ironia, David Herman, um dos protagonistas dos estudos narrativos da atualidade, declarou que os boatos sobre a morte da narratologia foram claramente exagerados.

A redescoberta da personagem conduziu a ponderação teórica e os seus efeitos operatórios a outros terrenos, para além da ficção literária. Não impede isto que se reconheça que é na ficção literária que a personagem continua a exhibir tudo o que dela faz uma decisiva categoria da narrativa. (REIS, 2015, p. 10, grifos nossos)

Essas citações iniciais pertencem a duas obras recentes que tratam de um mesmo assunto: o retorno da personagem de ficção para as mesas acadêmicas de teorização e de análise literárias. Tratar de uma categoria da narrativa que por muito tempo foi posta de lado por alguns especialistas da literatura mostra que essa negligência não deixou de resultar em falhas nas produções teóricas.

A escassez de trabalhos científicos sobre a personagem literária, evidenciada por Vieira e Reis em suas obras, é o maior desafio para que se estabeleça uma linha teórica específica sobre essa categoria narrativa. Há uma diversidade de linhas que se complementam inteiramente. Neste estudo, compartilhamos a aceção de Vieira, que soube lidar com essas diversas facetas teóricas apontando que “a abertura ao ecletismo metodológico é, pois, um primeiro ponto assente” (VEIRA, 2008, p. 29) quando se trata de personagens de ficção e, por essa razão, teorias de linhas diferentes podem ser utilizadas para se chegar a um bom resultado analítico.

As pesquisas atuais que envolvem a personagem literária tendem a deixar de lado os grandes clássicos romanescos. Todavia, a maior parte dos trabalhos com romances do século XIX, por exemplo, com foco nas personagens, geralmente, menosprezam essa classe, colocando-a inteiramente dependente de outras categorias da narrativa, pois muitos pesquisadores atrelam aos seres ficcionais uma dependência total do espaço narrativo ou do tempo na narrativa, por exemplo.

A princípio, é preciso dizer que o presente estudo resultou em um trabalho que se estabelece como uma investigação crítica das personagens e do narrador de *Les misérables*¹, de Victor Hugo, romance francês publicado pela primeira vez em 1862 e uma das obras mais conhecidas do autor, que divide o *status* de *magnum opus*² ao lado de *Notre-Dame de Paris, 1482*³, publicada em 1831.

Dissecado por muitos especialistas da literatura, citado em muitas outras obras e referência para muitos historiadores e sociólogos, o romance que analisaremos aqui nos remete a inúmeros trabalhos, tanto de ordem acadêmica e artística, quanto de ordem política, trabalhos esses que, por muitas vezes, deixam de lado alguns aspectos dos estudos literários, afinal, não são todos os pesquisadores que têm a disponibilidade de tempo para se aprofundar na análise da *forma* de um romance tão extenso.

¹ *Os miseráveis*.

² *Magnum opus* é uma expressão latina para se referir à grande obra de um artista.

³ *Nossa Senhora de Paris, 1482*. No Brasil, ficou mais conhecida como *O corcunda de Notre-Dame*.

A maior parte da fortuna crítica do célebre romance de Victor Hugo que podemos examinar é composta por recortes, assim, o pesquisador, ao se deparar com a vasta quantidade de procedimentos e de componentes narrativos, acaba por selecionar uma categoria dos estudos literários para, então, aplicar determinada teoria. Muito provavelmente devido à extensão do livro, nota-se que alguns pesquisadores optam por analisar uma adaptação da obra, prática que fica evidente nas bibliografias ou em algumas incoerências relacionadas à ordem, ao tempo e ao espaço diegéticos do romance.

Em *Les misérables*, especificamente, a análise da figuração de personagens necessita que se pense o modo como o narrador as apresenta e as conduz durante a narrativa. Ao nos depararmos com tamanha quantidade de seres ficcionais presentes na obra e, mormente, com a grande influência exercida por esse narrador, foi preciso, em um primeiro momento, identificar os vários *pormenores* que os constituíam, segmentando-os em níveis e tipos para que se pudesse analisá-los mais profundamente. O narrador usa esses pormenores para manter essas personagens nos limites formais com os quais foram concebidas à época, tecendo-as em uma rede de relacionamentos internos e interdependentes. Esses relacionamentos geram um mecanismo de funcionamento complexo, que permite a transição desses seres ficcionais entre os níveis de personagens.

Dessa forma, a investigação sobre o processo de criação de personagens forjado por meio do narrador do romance, o autêntico condutor dessa rede de relações, e a que ponto esse narrador chega a interferir diretamente na diegese e na composição delas, mostrou-se mais profícua que uma análise individualizada sobre algumas das personagens centrais da obra.

O objeto de nossa análise apresenta uma gama de seres ficcionais que, embora, por muito tempo, estudados e dissecados, carecem de uma atualização em sua análise epistemológica. Ao considerarmos a retomada dos estudos literários para essa categoria, sobretudo a relevância da classe a respeito do gênero romanesco, vê-se que a importância da personagem vai além do desenvolvimento estrutural da narrativa, pois ela é fundamental para a própria estética do romance. De acordo com Vieira:

[...] mudanças substanciais na construção da personagem alteram a estética romanesca, já que ela é um lugar de coerência textual privilegiado e, não raro, o centro de gravitação da economia diegética e do discurso (cf Reis e Lopes 1998: 314-322). [...] A construção da personagem romanesca influencia directamente a legibilidade da obra a sua recepção como tradição ou como evocação estética. Assim sendo, interrogar-se sobre a construção da personagem romanesca é interrogar-se sobre a renovação do romance. [...] o forte investimento figurativo-antropológico que recai sobre a personagem romanesca, apesar da nítida distinção teórica pessoa/personagem (Valéry

1941: 180; Zérafra 1971a), acaba por transformá-la num espelho das modernas questões da coerência e da fragmentação do “eu” (cf. Eiras 2005). De facto, houve todo um contexto histórico a minar a noção de sujeito uno, com reflexos ao nível da teoria e da prática da personagem romanesca. (VIEIRA, 2008, p. 18)

O *corpus* literário selecionado para a análise deste trabalho foi publicado em uma época fundamental para a ascensão do gênero romanesco e para a sua irrupção nos lares burgueses. Sobre esse século, o teórico Franco Moretti analisa alguns valores que tomaram forma entre os leitores oitocentistas. Esses valores o levaram a denominar esse período histórico de *O século sério*:

[...] tomam forma alguns grandes valores do século XIX: a impessoalidade, a precisão, a conduta de vida regular e metódica, certo distanciamento emotivo, em uma palavra (uma palavra que sempre voltará), a “seriedade”. Aliás, digamos de maneira abrangente, a seriedade *burguesa*: na França, na Grã-Bretanha e na Alemanha. Burguesia e seriedade. No início eu pensava num horizonte mais vasto, mais indefinido. Redação após redação, porém, a argumentação se restringia cada vez mais em torno ao estilo sério e ao burguês do século XIX; um encontro que excluía infelizmente muitas outras coisas importantes (Stendhal; Dickens; toda a literatura de massa), mas que conferia aquele tom antropológico [...]. E, portanto, tentemos pensar acerca do século sério do romance europeu. (MORETTI, 2009, p. 823)

A obra supracitada de Hugo consegue transmitir essa seriedade da época, além de ser a mais convidativa para se estudar personagens, visto que a multiplicação de heróis narrativos é uma de suas principais características e talvez a mais lembrada entre os seus leitores. Esse romance é, então, uma das obras hugoanas que mais apresenta personagens dos mais variados níveis e complexidades.

Além disso, é interessante observar que existe, especificamente no caso de *Les misérables*, um contínuo ressurgimento no gosto do público até os dias atuais. O mais recente retorno do clássico para o mercado se deve à proliferação de adaptações para o cinema e para plataformas de *streaming* como, por exemplo, o premiado musical dirigido por Tom Hooper, lançado em 2012, e a série de grande sucesso produzida pela BBC, em 2018. Esse retorno se deve até mesmo às interpretações em *reality shows* das canções do musical composto por Claude-Michel Schönberg, em 1980, como, para exemplificar, a viral apresentação da escocesa Susan Boyle no programa *Britain's Got Talent*, em 2009, que cantou a versão em inglês da

canção *J'avais rêvé d'une autre vie*⁴. Tais eventos midiáticos serviram para recolocar o livro nos círculos literários.

Todas essas formas de reavivamento da obra conseguem trazer à tona, novamente, as histórias que, longe de serem esquecidas, foram guardadas, ou melhor, aguardadas até um momento oportuno, momento esse que sempre está ligado a alguma questão de ordem social ou a algum momento de conscientização universal.

Dito isso, a presente pesquisa não apenas se configura como uma contribuição para o reavivamento e atualização do estudo da personagem literária, mas também analisa uma obra que *voltou à moda* e que provavelmente continuará voltando enquanto a questão principal da qual ela trata não for resolvida, uma vez que o próprio Victor Hugo acreditava exatamente nisso, como podemos compreender ao lermos a apresentação inicial que abre seu romance:

*Tant qu'il existera, par le fait des lois et des mœurs, une damnation sociale créant artificiellement, en pleine civilisation, des enfers, et compliquant d'une fatalité humaine la destinée qui est divine ; tant que les trois problèmes du siècle, la dégradation de l'homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la faim, l'atrophie de l'enfant par la nuit, ne seront pas résolus ; tant que, dans de certaines régions, l'asphyxie sociale sera possible ; en d'autres termes, et à un point de vue plus étendu encore, tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère, des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles. Hauteville-House, 1er janvier 1862.*⁵ (HUGO, 1951, p. 2, grifos nossos).

Sempre haverá aqueles que se creditam um maior conhecimento a respeito do assunto e aqueles que o acham desnecessário, sempre haverá aqueles que se inclinam em encontrar mais conteúdo a ser estudado e aqueles que veem a obra como demasiado saturada para o mundo acadêmico. Porém, jamais haverá quem consiga negar o eterno fenômeno que é *Les misérables*, pois poucas são as obras de tamanha extensão que ultrapassam o seu tempo de publicação e até mesmo o seu espaço, no caso a França, e encantam leitores ao redor do mundo todo, como o livro de Hugo conseguiu fazer.

Há diversas explicações para tal fenômeno como, por exemplo, a representação histórica na obra (aspecto muitas vezes contestado pelos pesquisadores e historiadores); a

⁴ O nome da versão da música em inglês é *I Dreamed a Dream*, que em português pode ser traduzido por *Eu sonhei um sonho*. *J'avais rêvé d'une autre vie* em português é *Eu sonhei com uma outra vida*.

⁵ Enquanto, por efeito de leis e costumes, houver proscricção social, forçando a existência, em plena civilização, de verdadeiros infernos, e desvirtuando, por humana fatalidade, um destino por natureza divino; enquanto os três problemas do século – a degradação do homem pelo proletariado, a prostituição da mulher pela fome, e a atrofia da criança pela ignorância – não forem resolvidos; enquanto houver lugares onde seja possível a asfixia social; em outras palavras, e de um ponto de vista mais amplo ainda, **enquanto sobre a terra houver ignorância e miséria, livros como este não serão inúteis**. Victor Hugo Hauteville-House, 1862. (HUGO, 2012, p. 17, grifos nossos.)

identificação imediata com algumas das muitas personagens da narrativa (mesmo que elas apresentem incoerências em sua figuração durante a história); o ideal de conversão cristã e salvação espiritual (rebatido pela própria Igreja Católica na época e que incomodou até mesmo a família do bispo Miollis, que supostamente inspirou a criação da personagem M. Bienvenu Myriel)⁶; entre outras explicações sobre o motivo de uma obra, já disponível ao domínio público, permanecer tão firmemente no mercado editorial ao lado de *best sellers* contemporâneos.

O romance tem a proeza de vender, no Brasil inclusive, edições luxuosas como as da editora Cosac Naify, que encerrou suas atividades em 2015 e que elaborou a versão do livro em dois volumes acompanhados de um *box* resistente para protegê-los, ou ainda a da editora Companhia das Letras, que comprou os direitos da respeitosa tradução de Frederico Ozanam Pessoa de Barros, pertencentes à editora anterior.

Até mesmo a editora Martin Claret, cuja tradução é suspicaz devido aos escândalos de apropriação indevida de traduções no passado (JORA, 2020, p. 109), lançou sua edição de luxo da obra de Victor Hugo e, muito provavelmente, vendeu diversos exemplares. Contudo, apesar das explicações para esse sucesso, optamos por registrar, neste trabalho, talvez a mais curiosa dentre todas as explicações encontradas, uma explicação que será *totalizadora* para se finalizar a questão do vendável e rentável livro de Hugo. Mario Vargas Llosa (2017) vê-se diante da mesma questão e faz uso de uma explanação vinda do próprio autor francês ao se recusar a reduzir o seu romance, dizendo que a totalidade da obra é fundamental para que ela resista aos mais diversos fenômenos editoriais:

[...] no entanto, não fosse por essa quantidade de palavras, o romance não alcançaria a potência que tem. Em plena correção das provas do livro, Albert Lacroix, o jovem editor belga que conseguiu graças à sua audácia que Victor Hugo lhe confiasse a edição, assustado com a extensão do manuscrito, se atreveu a sugerir a supressão de certas “partes filosóficas”. Victor Hugo se recusou de maneira cortante: **“O drama rápido e ligeiro teria um sucesso de doze meses; o drama profundo significará um sucesso de doze anos”**, respondeu. Errou por muito. Embora a extensão de vários dos episódios nos exaspere durante a leitura, sem sua amplidão o romance não nos comunicaria o seu “drama profundo”, não nos daria a impressão de um mundo completo, de uma realidade configurada em sua totalidade. Totalidade é uma palavra-chave no caso do romance. (LLOSA, 2017, p. 32, grifos nossos.)

⁶ LLOSA, 2017, p. 37

O tamanho de *Les misérables*, evidentemente, é muito comentado entre os seus críticos. Porém, a linguagem clara e fluida de Hugo transforma uma obra de tamanha magnitude, referencialidade e tantas páginas em um texto límpido, capaz de prender a atenção mesmo nos momentos mais maçantes, como os chama Llosa.

Em suma, o que se pretendeu com esta pesquisa foi atualizar o estudo das personagens de *Les misérables* e, conseqüentemente, de seu narrador. Sobre este trabalho em si, no que se refere ao estabelecimento do texto, foi preferível manter as citações originais tanto da obra literária quanto das obras teóricas no corpo da redação e usar, quando necessário, a tradução para o português nas notas de rodapé. De forma geral, as traduções da fortuna crítica foram feitas por nós, mas decidimos manter o original dos textos, pois sabemos que “nenhuma tradução pode ser absolutamente fiel e todo ato de traduzir altera o sentido do texto traduzido” (JORA, 2020, p. 46)⁷; mediante as dificuldades que envolvem o processo tradutório, manteremos a referência original para evitar possíveis desencontros textuais.

Em relação às traduções da narrativa de Victor Hugo, foi preferível utilizar, em grande parte, a que foi feita por Frederico Ozanam Pessoa de Barros, pois é a tradução de referência da obra no Brasil. Porém, em certas ocasiões, foi preciso utilizar a tradução especial (sic) feita por José Maria Machado, para a edição do Clube do Livro de 1958, pois a tradução feita por Frederico Ozanam Pessoa de Barros não era suficiente para a compreensão das análises devido a algumas opções feitas pelo tradutor.

À guisa de exemplo, será analisado um excerto do romance original e suas respectivas traduções. A questão a ser abordada, por meio dos trechos escolhidos, corresponde mais ao nosso desejo de sermos criteriosos com nossos paratextos do que propriamente um ponto preocupante de divergência entre o texto original e o texto traduzido.

O extrato selecionado torna clara a necessidade de se dar uma atenção maior à tradução, mesmo que ela integre o trabalho apenas como uma nota de rodapé. O excerto está presente na segunda parte do livro, *La chute*⁸, mais especificamente no capítulo VIII, chamado de *L'onde et l'ombre*⁹. Nessa parte, a personagem Jean Valjean se descobre prestes a morrer de frio na rua até ser acolhido pelo sacerdote M. Myriel, em sua casa. Jean recebe comida, atenção e abrigo por parte do bispo que o trata como irmão, mas, quando chega a madrugada, o grilheta decide roubar a prataria da igreja, e é neste ponto que o narrador interrompe a narrativa para inserir um

⁷ A autora aborda essa discussão sobre a tradução utilizando-se de conceitos de Gerard Genette presentes em sua obra *Paralimpsesto*.

⁸ A queda.

⁹ A onda e a sombra.

capítulo que funciona como uma espécie de metáfora para o que está acontecendo com a personagem.

De súbito, na narrativa principal, uma outra narrativa é introduzida, em que se tem um homem ao mar que caiu de um navio. Porém, o navio não parou e ninguém se importou com sua queda. Então, ele se debate e luta contra a força das águas, as ondas vão engolindo cada vez mais sua vítima e, mesmo em desespero, o homem decide nadar nas águas turbulentas. Essa metáfora funciona também como uma justificativa para os atos que Jean cometerá no decorrer da história. O narrador questiona o leitor sobre a real culpa da personagem e se suas atitudes ingratas e desleais poderiam ser frutos da vida miserável que ela levava, na qual sofria com a fome e com o frio.

*Il est dans l'eau monstrueuse. Il n'a plus sous les pieds que de la fuite et de l'éroulement. Les flots déchirés et déchiquetés par le vent l'environnent hideusement, les roulis de l'abîme l'emportent, tous les haillons de l'eau s'agitent autour de sa tête, **une populace de vagues crache sur lui**, de confuses ouvertures le dévorent à demi; chaque fois qu'il enfonce, il entrevoit des précipices pleins de nuit; d'affreuses végétations inconnues le saisissent, lui nouent les pieds, le tirent à elles; il sent qu'il devient abîme, il fait partie de l'écume, les flots se le jettent de l'un à l'autre, il boit l'amertume, l'océan lâche s'acharne à le noyer, l'énormité joue avec son agonie. **Il semble que toute cette eau soit de la haine.***

Il lutte pourtant, il essaie de se défendre, il essaie de se soutenir, il fait effort, il nage. [...] (HUGO, 1951, p. 101, grifos nossos)

Nesse excerto, é possível notar uma riqueza poética em “ [...] *une populace de vagues crache sur lui, de confuses ouvertures le dévorent à demi; chaque fois qu'il enfonce, il entrevoit des précipices pleins de nuit [...]*”, nota-se que o ritmo de leitura sugere o movimento de vai e vem que poderia ser atribuído às vagas afogando a personagem; as palavras selecionadas pelo autor mostram todo o cuidado em metaforizar acontecimentos dentro de uma outra metáfora: cuspir na personagem é uma forma de dizer que, além de matá-la, as ondas a humilham durante o processo.

É também a representação da construção do ódio: Jean começa a sentir ódio da situação em que está, ódio de todos ao seu redor; esse ódio o fará roubar quem o ajudou e o acompanhará até o momento exato em que acontece uma ruptura na configuração da personagem, o que lhe trará a salvação de sua alma por meio da intercessão do bispo. Nesse momento, entretanto, ele luta, tenta se manter nas águas e assim consegue nadar. É preciso analisar as duas traduções desse momento da obra e verificar quais foram as escolhas dos dois tradutores.

Debate-se nas águas monstruosas; debaixo dos pés tudo lhe foge e se desloca. As ondas revoltas e retalhadas pelo vento, rodeiam-no, medonhas, os

rolos do abismo arrebatam-no, os farrapos da água agitam-se-lhe em volta da cabeça, **a plebe das vagas cospe-lhe às faces**, e confusas aberturas quase o devoram; cada vez que afunda, entrevê precipícios tenebrosos; sente presos os pés por desconhecidas e horrendas vegetações; parece-lhe que se torna abismo, e faz parte da espuma; as ondas arremessam-se umas contra as outras, bebe a amargura, o oceano covarde empenha-se em afogá-lo, a imensidade diverte-se com a sua agonia.

O homem, ainda assim, luta.

Diligencia defender-se, intenta suster-se, emprega todos os esforços, consegue nadar. [...] (HUGO, 1958, p. 59, grifos nossos)

José Maria Machado teve uma grande atenção na escolha das palavras, há também uma tentativa de reproduzir um ritmo poético em “[...] ondas revoltas e retalhadas pelo vento, rodeiam-no, medonhas, os rolos do abismo arrebatam-no [...]”, a aliteração em “r” visa um efeito estilístico, diferente do recurso usado pelo autor no original, mas ainda assim uma tentativa de criação poética, pois é como se ele percebesse o valor literário dessa escrita. Contudo, a edição acabou por tirar frases, parágrafos, capítulos e até mesmo alguns livros inteiros presentes na versão original, como, por exemplo, os livros *Livre sixième – Le Petit-Picpus* e *Livre septième - Parenthèse*¹⁰, presentes na segunda parte da obra intitulada *Cosette*.

No trecho supracitado, o tradutor optou por não traduzir a seguinte frase: “[...] *Il semble que toute cette eau soit de la haine*”, uma frase excepcionalmente importante, pois esse ódio justificará todos os atos criminosos de Jean. Esse é só um exemplo do que acontece em toda essa edição. Aqui temos a omissão de uma frase, mas existem parágrafos inteiros que não são finalizados e que apresentam reticências entre colchetes indicando que houve uma supressão de uma parte do texto.

Ao contrário da tradução de 1958, na tradução de Frederico Ozanam Pessoa de Barros, temos um texto parcialmente integral, como se pode observar a partir do seguinte exemplo:

Ei-lo perdido na imensidão das águas. Sob seus pés, tudo lhe foge e se desloca. Vagalhões rasgados e revoltos pelo vento rodopiam assustadores; o balanço do abismo o arrasta, os farrapos de ondas se agitam sobre sua cabeça, **a multidão das vagas se arrebenta**; cada vez que mergulha, entrevê precipícios cheios de noite; estranha vegetação o prende e o retém, agarrando-lhe os pés, sente-se transformar em abismo, fazer parte da espuma; as ondas o jogam de uma para outra e, sorvendo amarguras, o covarde oceano se empenha em afogá-lo; a imensidão se diverte com a sua agonia. **Parece-lhe que toda a água se transformou em ódio.**

Por isso, luta. Tenta defender-se, suster-se; esforçar-se, e consegue nadar. [...] (HUGO, 2012, p. 148, grifos nossos)

¹⁰ *Livro sexto – Petit-Picpus* (não se traduz o nome do capítulo por ser um nome próprio) e *Livro sétimo – Parêntese*.

É possível perceber que o tradutor teve uma atenção em respeitar a disposição do texto, mantendo até a estrutura dos parágrafos originais. Logo, na primeira frase, nota-se que “*l’eau monstrueuse*” foi traduzida por “imensidão das águas”, sentidos distintos que denotam noções diferentes; chamar o oceano de monstruoso é caracterizá-lo como um inimigo, ou seja, uma ameaça, e isso se perde na tradução de 2012.

É evidente que não há a mesma preocupação em transmitir a escrita poética hugoana, nem há um cuidado maior com o ritmo da escrita da obra e, salvo o trecho “[...] Vagalhões rasgados e revoltos pelo vento [...]” que traz repetição das consoantes “v” e “r”, talvez uma breve tentativa de aliteração, não há nenhuma outra preocupação poética evidente. Diversas partes do original foram modificadas nessa tradução e a frase “[...] *une populace de vagues crache sur lui* [...]” foi traduzida por “a multidão das vagas se arrebenta”, o que traz um sentido diferente daquele de humilhação que existe no original, por esse motivo foi preferível considerar a tradução como parcialmente integral da obra.

A intenção não é a de questionar a tradução de Frederico Ozanam Pessoa de Barros, considerando que a edição traz um valioso conjunto de notas de rodapé, que nos auxiliou em diversos aspectos históricos durante a nossa análise, nem a de enaltecer a de José Maria Machado, posto que, como era comum, sua tradução para a editora Clube do Livro tenha supressões da narrativa para que se pudesse otimizar o tamanho do romance, discussão que entra no mérito da circulação, pois esses livros eram pensados em um âmbito mais popularizante das grandes obras. Em nosso trabalho, foram utilizadas as traduções que melhor atenderam ao aspecto trabalhado nas análises.

Tendo em vista os objetivos assinalados, esta dissertação de mestrado se constituiu em três capítulos, sendo o primeiro deles dedicado ao percurso da reflexão sobre a personagem literária, desde Aristóteles até os dias atuais, pois foi preciso revisitar os estudos clássicos para que se pudesse entender os desdobramentos teóricos que determinam os trabalhos modernos. Também são tratadas, nesse capítulo, as questões que envolvem a negligência de alguns especialistas da narração em relação aos entes ficcionais. Ademais, foram abordados os temas da autonomização, da vitalidade e da eternidade das personagens, bem como a especificação de pormenores constitutivos e o estabelecimento de suas funções na narrativa.

O segundo capítulo se ateve a questões pertinentes à obra francesa *Les misérables*, destacando sua forma e suas peculiaridades, especialmente as que tratam de seu criador e da mudança que ocorreu no processo de composição das personagens. Nesse capítulo, também foram analisadas algumas ilustrações feitas por alguns teóricos da rede de relações desenvolvida por meio desses seres ficcionais durante a narrativa. Além disso, nessa parte da pesquisa, foi

proposta uma nova classificação das personagens do romance, dividindo-as em níveis de figuração, grau de condução do narrador, grupo pertencente e processos narrativos. A partir dessa classificação, fizemos um levantamento de todos os seres ficcionais presentes na primeira parte da obra, que apresentamos, em forma de tabela, como um apêndice no final do trabalho.

A terceira e última parte desta dissertação apresenta a investigação do narrador hugoano de *Les misérables* a partir dos conceitos desenvolvidos por Gérard Génette. Nessa etapa final, aplicamos as teorias abordadas no primeiro capítulo, que dizem respeito aos seres ficcionais, na análise de duas personagens polo: M. Myriel e Fantine. Esses dois seres ficcionais já apresentam figuração completa logo na primeira parte do romance, intitulada *Fantine*. Por esse motivo, decidimos aplicar uma espécie de recorte devido à extensão da figuração das outras personagens polo que são compostas por mais de uma das cinco partes da obra.

Neste terceiro capítulo, mostramos como pode ser empregada a classificação dos seres ficcionais que propomos na segunda parte deste trabalho nas demais personagens que envolvem os dois polos selecionados. Dessa forma, conseguimos assimilar o processo de condução do narrador do romance, o que permitiu a compreensão da forma como ele tece a rede de relações que envolve todos os seres ficcionais, usando os pormenores que compõem cada um deles, de acordo com as classificações teorizadas no capítulo precedente.

Les Misérables é uma obra inegavelmente suntuosa, dominada por uma tese humanitária e com uma inspiração épica, sobretudo é um romance que apresenta a epopeia da alma. Restamos, após as considerações preliminares, ressaltar que, nesta pesquisa, a personagem de ficção não será apresentada apenas como uma representação antropomórfica ou um espelho do homem, mas será tratada como uma constituição de um ser literário e será possível notar esse tratamento exclusivo durante todo o trabalho, atribuindo-lhe, por vezes, o mesmo tratamento de um *ser com entranhas*, ou seja, chamaremos essas personagens ficcionais de *pessoas* da mesma forma que Carlos Reis e Vieira os chamam.

Para muitos, as personagens de ficção não deveriam ser colocadas no divã e não as colocaremos aqui. Porém, a obra em si pede um tratamento diferente com os seres ficcionais que a compõem, sobretudo com a presença massiva de seu narrador. Seríamos incoerentes e desrespeitosos se não soubéssemos ser boas visitas e tratar com respeito a casa de nosso anfitrião da melhor forma possível, ainda mais quando somos nós que invadimos o seu universo e ainda mais quando esse universo é tão extenso e tão totalizador, como é o caso de *Les misérables*, obra que permite a presença maciça de um narrador que é tão condutor das personagens e de todos os componentes da narrativa que quase sentimos a necessidade de pedir licença para entrar no romance.

1. A PERSONAGEM DE FICÇÃO NOS ESTUDOS LITERÁRIOS

O teórico Fernando Segolin, em sua obra *Personagem e anti-personagem* (1978), propõe-se a analisar o percurso do estudo da personagem literária, retomando investigações sobre o tema desde o período da Antiguidade Clássica até o Formalismo Russo. Apesar da forma didática de sua escrita e da tentativa de criar um livro que desse conta das principais tendências, no que diz respeito a esse estudo, foi preciso revisitar algumas das obras citadas por ele para que este trabalho pudesse ser mais objetivo.

Por essa razão, a presente pesquisa contará com complementações de outros teóricos que também buscaram traçar o percurso dos estudos da personagem dentro da narratologia ou que se aprofundaram em algum determinado período da história desses seres ficcionais. Destacam-se, dentre os especialistas cotejados, Michel Zérafra, Cristina da Costa Vieira, Carlos Reis e Antônio Candido. Como também o fez Segolin, o levantamento do percurso do estudo das personagens literárias não abarca, neste trabalho, as análises de caráter psicológico ou sociológico, mas sim os estudos que dizem respeito a sua natureza verbal e à relação do ser ficcional constituído por meio do discurso narrativo.

Erigir a personagem de ficção como uma categoria da narrativa tão relevante quanto as outras foi um dos objetivos pretendidos neste capítulo. Dentre tantas funções imprecisas que foram atribuídas a esses seres ficcionais no decorrer dos anos, principalmente em relação ao seu caráter representacional do homem, é preciso considerar que ela é uma das poucas categorias da literatura que conseguem aproximar-se do leitor de forma quase imediata, o que lhe garante a possibilidade de um desenvolvimento maior do que o oferecido pela crítica literária. Frequentemente, esses entes ficcionais intentam, dependendo de seu propósito criador, fazer com que o leitor se identifique com seus medos, com suas tribulações, com seus sonhos, com sua fome, com suas dores, com seus desejos e até mesmo com sua loucura.

Para alcançar um maior aprofundamento do que diz respeito à categoria da personagem de ficção, será preciso retomar a ideia de figura antropomórfica referencial, que acompanhou a maior parte do estudo epistemológico da personagem, e como se deu a mudança dessa perspectiva dentro desse estudo.

1.1. O percurso histórico da análise de personagens: de Aristóteles a Forster

É possível que a *Poética* de Aristóteles, um conjunto de anotações provavelmente escritas por volta de 335 a.C. e 323 a.C., seja um dos primeiros escritos da cultura ocidental que

se propuseram a analisar a arte literária de forma tão precisa. A precisão das análises que o autor grego desenvolveu a partir das obras literárias de seu tempo, sobretudo as pertencentes aos gêneros da tragédia e da comédia, foi provavelmente o que tornou seu trabalho memorável e de leitura imprescindível, pois ainda hoje é preciso que sua obra seja revisitada por aqueles que decidem se dedicar aos estudos literários.

Aristóteles é considerado por muitos o fundador dos estudos literários no mundo ocidental e, por esse motivo, será também o ponto de partida para o percurso do estudo da personagem nesta dissertação. Embora suas considerações acerca dos seres ficcionais tenham sido retomadas por teóricos posteriores, por meio de interpretações equivocadas da ideia de mimese ou de verossimilhança, poder-se-ia pensar, a partir de referidas interpretações, que a personagem literária provinha de uma imitação do ser humano.

É assim que, em sua *Arte Poética* [sic.], Aristóteles, a rigor o primeiro teórico conhecido a tentar responder ao enigma dos seres ficcionais, chama nossa atenção para a estreita **semelhança existente entre a personagem e a pessoa humana**, ao afirmar, dentre outras coisas, que, sendo o imitar congênito ao homem, “a poesia é uma arte de imitação ou representação” e “o objeto dessa imitação é constituído de homens que fazem ou experimentam alguma coisa”, ou seja, de **“homens em ação”** [...].

E se atentarmos para o fato de que a “mimesis” aristotélica foi quase sempre entendida, por força da “acepção ético-representacional” que a tradição insiste em conferir ao termo, “como referindo-se à elaboração de uma semelhança ou imagem de natureza”, **é fácil constatar que as teses, ainda hoje defendidas, preocupadas com encontrar no ser humano pontos de referência para a explicação e o ajuizamento valorativo da personagem, deitam raízes em tais afirmações e nelas descobrem poderoso ponto de apoio.** (SEGOLIN, 1978, p. 15 -16, grifos nossos)

Dessa forma, um primeiro embrião do que será o estudo da figuração da personagem literária já nascia a partir do estagirita, há mais de dois mil anos. Ainda, de acordo com Segolin, no trecho acima destacado, esse estudo precursor já apresenta alguns termos que tornarão possíveis muitas interpretações diferentes por parte dos teóricos da literatura.

Essas interpretações, apoiando-se nos conceitos aristotélicos, anos mais tarde, contribuirão para o desenvolvimento de uma superficialidade e incoerência no estudo da personagem de ficção. Segolin ainda aponta que, para Aristóteles, “o conceito de personagem não se esgota na representatividade desta, mas afirma também a necessidade de considerá-la enquanto ‘distribuição’ e ‘elocução’, ou seja, enquanto produto dos meios e modos utilizados pelo poeta para a elaboração da obra.” (SEGOLIN, 1978, p. 17), o que foi deixado de lado por aqueles que buscavam ver na figuração dos seres ficcionais apenas um reflexo do homem que

se fechava em si próprio, reflexo esse que, dubiamente, às vezes carregava a imagem do que seria uma conduta ideal de como o ser humano deveria ser e não como ele realmente era.

[...] a **personagem aristotélica adquire, inevitavelmente, uma fisionomia bifronte**: do mesmo modo que nos ressalta as íntimas relações de semelhança que existem entre a personagem e a pessoa humana, Aristóteles fala-nos também de uma personagem possivelmente humana, isto é, dotada de uma **humanidade ideal**, que se lhe incorpora como um atributo e não como uma essência, personagem esta fruto da utilização operativa de determinados meios e modos. (SEGOLIN, 1978, p. 18, grifos nossos)

Essa questão de a personagem ser utilizada como ferramenta de referencial ideal do que se espera do ser humano, imbuída de um caráter pedagógico de modelo a ser seguido, acompanha essa categoria da narrativa em diversos estudos posteriores ao estudo aristotélico.

Horácio, outro teórico clássico que se debruça sobre a análise da arte literária, ao produzir seu tratado *Arte poética*, muito provavelmente escrito entre 14 e 10 a.C., utiliza-se de várias advertências, conselhos e recomendações aos escritores de seu tempo, a fim de que não caíssem na mediocridade ao compor suas obras literárias. De acordo com ele, “nem os homens, nem os deuses, nem as colunas das livrarias¹¹ perdoam a mediocridade” dos poetas (HORÁCIO, 2014, p. 66).

O teórico latino, a partir de sua observação dos seres ficcionais na literatura, uma vez que é divulgador das ideias de Aristóteles, acaba por não se distanciar muito do que o autor grego pregava a respeito do caráter mimético e da identificação do homem dentro do ser ficcional. Horácio faz várias advertências em relação à criação e à representação das personagens literárias em sua *Epistula ad Pisone*¹², pois, segundo ele, ao elaborar tais seres:

Deve-se seguir a tradição, ou **criar caracteres coerentes consigo**. [...] quando se ousa criar personagem nova, **conserva-se ela até o fim tal como surgiu de começo, fiel a si mesma**. [...]
Cumpra observar os hábitos de cada idade, dar a caracteres e anos mudáveis o aspecto que lhes convém. [...]

¹¹ No original apenas *Columna*. De acordo com os tradutores da edição de 2013, do grupo FALE da Universidade Federal de Minas Gerais: “*Columna*: a referência aqui é, muito provavelmente, às colunas dos livreiros romanos.” (HORÁCIO, 2013, p. 42). Por esse motivo, o tradutor da edição de 2014, Jaime Bruna, preferiu acrescentar “das livrarias” para que fizesse mais sentido ao leitor.

¹² *Epistula ad Pisone* é o nome original em latim da obra de Horácio, o título se traduz por *Epístola aos Pisões*, uma vez que o texto “objetivava apresentar aos Pisões, amigos de Horácio pertencentes a uma família romana patriciana, uma série de preceitos e conselhos relacionados à técnica da poesia (*ars*) e às qualidades necessárias aos poetas. Exatamente devido a esse caráter preceptivo, a obra foi, já entre os próprios romanos, considerada uma verdadeira “Poética”, um manual clássico sobre a composição de poemas, sendo, inclusive, referida por Quintiliano (*Institutio oratoria*, livro VIII, capítulo 3) como *Ars Poetica*. (HORÁCIO, 2013, p. 4-5)

Não se atribua a um jovem o quinhão da velhice, nem a um menino o dum adulto; **a personagem manterá sempre o feito próprio e conveniente a cada quadra da vida.** (HORÁCIO, 2014, p. 58-60, grifos nossos)

A recomendação do teórico sobre a adequação e a coerência das personagens aos seus respectivos referenciais de idade, sexo, função ou trabalho mostra esse caráter imitativo dos seres ficcionais em relação ao homem real, ideia que já se encontrava em Aristóteles. Nota-se que, ao defender o argumento de que a personagem deve ser conservada tal como surgiu até o final, o autor não apenas corresponde à verossimilhança ou à coerência narrativa, mas principalmente ao fato de que o ser ficcional deve ser um modelo perfeito de imitação do homem e fechado em si mesmo, não havendo nenhuma possibilidade de ultrapassar aquilo que ele representa de início.

É claro que, e isso será mais evidente a partir da literatura do século XX, com as personagens de Joyce ou Woolf, por exemplo, os seres ficcionais que antes possuíam, por recomendação, traços determinantes e norteadores para que houvesse uma *boa* obra literária, tornam-se menos sólidos e mais propensos a exibir uma junção maior de pormenores, o que lhes permite ir além daquilo que apresentavam no começo da narrativa.

Entretanto, Horácio, no contexto de sua época, lança ao vento, como ele mesmo diz, diversas advertências e exemplos de como deveria se dar essa representação literária do ser humano e, apesar de existirem algumas diferenças em relação aos conselhos aristotélicos, seu valor teórico se mantém preso à transposição do homem real dotado de valores ideais.

[...] o poeta latino, não conseguindo desligar o entretenimento que a Literatura oferece ao leitor de uma necessária pedagogia, culmina por enfatizar a faceta moral da personagem, acentuando ainda mais seu caráter de imitação do homem, com a finalidade de formar eticamente o leitor, divertindo-o.

[...] para ele, os seres ficcionais não são apenas reproduções do homem como deve ser, mas também modelos a serem imitados por todos aqueles interessados em atingir sua excelência moral. Ou seja, **a personagem identifica-se com o homem não apenas em virtude de seu necessário caráter mimético, mas também enquanto proposição de uma moralidade humana que supõe e exige imitação.** (SEGOLIN, 1978, p. 18-19, grifos nossos)

A partir dos dois autores da Antiguidade Clássica, é possível dizer que muito desse caráter imitativo do homem e dessa proposição moralizante será retomada e seguida por estudiosos posteriores. Esses preceitos só receberão modificações significativas, mesmo que escassas, séculos depois, mais precisamente no século XV.

Segundo Segolin, “tanto a Idade Média quanto a Renascença revelam-se herdeiras fiéis dessa visão ético-antropomórfica da personagem” (SEGOLIN, 1978, p. 19). O autor ainda aponta que, durante o período medieval, a personagem conservou sua força representativa, pois ela era regida por uma missão de salvação da humanidade. Assim, era preciso que as personagens de ficção mantivessem essas marcas humanas a fim de se constituírem como modelo, fonte de conhecimento e aprimoramento moral, uma vez que, desses seres ficcionais, exigia-se, ainda, uma estatura humana, imprescindível para que os ideais ético-cristãos da Arte e da Literatura medievais se cumprissem (SEGOLIN, 1978, p. 20).

Dessa forma, o autor afirma que a “Renascença e os séculos seguintes, presos aos ideais miméticos, aristotélicos e horacianos, persistem em assumir em face da personagem uma atitude crítica que faz do ser humano seu inevitável ‘*pendant*’¹³”. (SEGOLIN, 1978, p. 20). Por conseguinte, esses seres ficcionais criados pelo poeta, ou seja, pelo autor do texto, traziam a ideia de que eram imitações humanas que habitavam uma espécie de *mundo áureo* em contraposição ao *bronze* do mundo real em que nós, seres humanos reais, vivíamos e, por isso, ao longo do século XV, as personagens literárias continuavam “sendo propostas, entendidas e julgadas como retratos antropomórficos” (SEGOLIN, 1978, p. 20-21).

Essa noção de personagem persistirá pelos dois séculos seguintes, posto que não ocorreram grandes mudanças no que diz respeito ao estudo epistemológico dessa classe. No decorrer dos séculos XVI e XVII, nota-se que o:

[...] conceito de personagem é ainda essencialmente o mesmo: **o antropomorfismo de base aristotélica continua presente; a função ético-pedagógica da pessoa ficcional e seu caráter típico, defendidos por Horácio, ainda não foram descartados;** e a “elocução” continua a ser vista apenas como fonte de prazer estético, pois só a expressão aprazível, apaixonada e cheia de vitalidade, pode compensar as agruras da educação pela Arte e pela Literatura. (SEGOLIN, 1978, p. 21, grifos nossos)

Logo, serão necessárias dezenas de anos para que a crítica possa mudar seus alicerces, mesmo que de forma tímida e muito próxima aos conceitos clássicos, visto que apenas em meados do século XVIII foi possível dizer que houve um certo declínio dessas teses miméticas de bases aristotélicas. Contudo, o antropomorfismo não foi desligado da personagem, ele foi substituído por outro fator determinante que começou a circular na narratologia dessa época, tomando o lugar que há séculos pertencia às diretrizes gregas e latinas.

¹³ *Pendant* aqui significa *ser similar*, combinar, fazer companhia etc.

Esse fator determinante, de acordo com Segolin, que retoma a obra *Teoria da Literatura*, de Aguiar e Silva, foi “a crescente importância reconhecida à personalidade do artista no ato criador” (SEGOLIN, 1978, p. 21) e, segundo ele, baseando-se na declaração de Abrams, houve a substituição metafórica do poema como imitação para uma metáfora na qual a criação feita pelo poeta seria análoga à criação do mundo por Deus.

Porém, mesmo com essa mudança de pensamento nos estudos literários, a personagem “despida de sua tipicidade e generalidade clássicas, entendida agora como **representação do multifacetado universo psicológico de seu criador, continuou a ostentar com roupagem nova, as marcas antropomórficas de sempre**” (SEGOLIN, 1978, p. 22, grifos nossos). Assim, além da limitação em seu estudo epistemológico, a partir desse momento a figura do autor passa a se sobrepor à figura da personagem literária, como se ela fosse fruto das vivências de seu criador e qualquer estudo que surgisse sobre ela deveria se desenvolver a partir da vida do escritor.

Antonio Candido, em seu capítulo *A personagem do romance*, integrante da coletânea *A personagem de ficção* (1995), chama nossa atenção para outro aspecto que envolve a personagem literária no século XVIII, que diz respeito a sua relação com o enredo:

[...] a marcha do romance moderno (do século XVIII ao começo do século XX) foi no rumo de uma complicação crescente da psicologia das personagens, dentro da inevitável simplificação técnica imposta pela necessidade de caracterização. Ao fazer isto, nada mais fez do que desenvolver e explorar uma tendência constante do romance de todos os tempos, acentuada no período mencionado, isto é, tratar as personagens de dois modos principais: 1) como seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados duma vez por todas com certos traços que os caracterizam; 2) como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério. **Deste ponto de vista, poderíamos dizer que a revolução sofrida pelo romance no século XVIII consistiu numa passagem do enredo complicado com personagem simples, para o enredo simples (coerente, uno) com personagem complicada.** O senso da complexidade da personagem, ligado ao da simplificação dos incidentes da narrativa e à unidade relativa de ação, marca o romance moderno, cujo ápice, a este respeito, foi o *Ulysses*, de James Joyce, - ao mesmo tempo sinal duma subversão do gênero. (CANDIDO, 1995, p. 60-61, grifos nossos)

Nota-se, portanto, que no século XVIII, a despeito da figura do autor ser mais relevante que a figura das personagens para os teóricos da literatura, houve uma mudança significativa, apesar de negligenciada, no processo de figuração dos seres ficcionais. Candido aponta para o

desenvolvimento psicológico das personagens, o qual se desenvolvia com mais complexidade em relação ao enredo mais simples.

No século XIX, quando houve a concepção das personagens que se manifestam em *Les misérables*, nada tão grandioso e decisivo foi desenvolvido na teoria dessa categoria da narrativa. Não houve o desenvolvimento de um estudo que desse conta de analisar os seres ficcionais no tocante a sua forma e a sua natureza verbal, pois os trabalhos produzidos mantinham seu foco de análise nas criações e no desenvolvimento da pessoa do autor e de sua atividade artística. De acordo com Segolin:

[...] desde meados do século XVIII e no decorrer praticamente de quase todo século XIX, os estudos literários se ocupavam da explicitação da gênese da atividade artística e da própria obra, **buscando no autor, na sociedade, na herança genética, nas injunções históricas caracterizadoras de uma época, indícios que lhes permitissem desvendar o mistério da Arte e da criação, a personagem assistia à persistente reproposição de seu caráter de retrato, deformado ou não, exterior ou interior do ser humano, sem que evidenciasse preocupação maior no sentido de conhecer-lhe a natureza específica.** [...]

Até a segunda década do século XX, nada a rigor se fez no sentido da elaboração de uma teoria da prosa ficcional. E, como é óbvio, os conhecimentos até então colhidos acerca da personagem permaneceram indiscutidos e imutáveis, sem que nada de relevante fosse realizado nesse domínio, a não ser **a repetição de velhos e coçados chavões e amarelecidas premissas de cunho antropomórfico e pedagógico-moralista.** (SEGOLIN, 1978, p. 22-23, grifos nossos)

Em vista disso, o século XX mostrou-se muito fecundo para que surgissem estudos que não ficassem atrelados somente às definições fundadoras aristotélicas e horacianas, pois o século em questão não apenas trouxe modificações decisivas para o estudo epistemológico da personagem, como também conseguiu tirar essa noção frágil e submissa ao seu criador que a acompanhava.

A partir disso, foi possível entender que essa categoria da narrativa não era simplesmente uma transposição do homem de carne para um homem de palavras no papel e poderia, inclusive, implicar diversos debates teóricos entre os especialistas da narrativa. Até mesmo as demais categorias sofriam com essa falta de renovação na narratologia.

Dionísio de Oliveira Toledo, ao escrever a apresentação para o livro de Edwin Muir, *A estrutura do Romance* (1928), também comenta essa necessidade de se desenvolver determinado estudo, dizendo que “só o nosso tempo [século XX], já se disse inúmeras vezes, conseguiu elaborar uma teoria da prosa de ficção. Contudo, até 1915, praticamente nada foi

feito” (MUIR, 1928, p. IX), ou seja, o que viria depois de 1915 é precisamente essa inovação nos estudos literários, mais especificamente no estudo do gênero romanesco.

Georg Lukács foi um dos responsáveis por essa grande contribuição à teoria do romance e, conseqüentemente, aos estudos da personagem de ficção. Em seu livro *A teoria do romance*, publicado em 1920, o autor húngaro reestabelece um diálogo há muito interrompido, ao repropor, em novas bases, o problema do romance e da personagem romanesca, pois, a partir da publicação de seus estudos, o romance:

[...] passou a significar a forma literária mais representativa da *concepção do mundo* burguês. A arte deixava de ser uma entidade abstrata para representar uma determinada situação histórica. A seguir, os escritores ingleses, ao estudarem o romance na perspectiva da teoria literária, deram o último passo para assegurar à prosa artística dignidade literária. Dividiram-no em partes, pensaram todos os seus elementos, determinaram a sua *literariedade*, enfim, igualaram-no definitivamente aos demais gêneros. (MUIR, 1928, p. X)

Lukács, em sua obra, desenvolveu um outro tratamento para a personagem de ficção e isso se deu por meio da análise das obras clássicas em comparação às obras de sua época. Ao tratar da epopeia e do romance, ele afirmou que essas duas objetivações da grande épica “não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração.” (LUKÁCS, 2009, p. 55).

Ademais, o autor compara a epopeia e o romance, dizendo que a intenção dos dois é a totalidade. Nota-se que Lukács considera o romance como se fosse uma espécie de “epopeia burguesa”. Ele afirma, a respeito dos dois gêneros e das diferenças na função dos heróis nos dois tipos de narrativa, que:

A epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida. A estrutura dada do objeto – a busca é apenas a expressão, da perspectiva do sujeito, de que tanto a totalidade objetiva da vida quanto sua relação com os sujeitos nada têm em si de espontaneamente harmonioso – aponta para a intenção da configuração: todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica têm de ser incorporados à configuração e não podem nem devem ser encobertos por meios composicionais. Assim, **a intenção fundamentalmente determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo. O simples fato da busca revela que nem os objetivos nem os caminhos podem ser dados imediatamente** ou que, se forem dados de modo psicologicamente imediato e consistente, isso não constitui juízo evidente de contextos verdadeiramente existentes ou de necessidades éticas, mas só um fato psicológico sem correspondente necessário no mundo dos objetos ou no das normas. (LUKÁCS, 2009, p. 60, grifos nossos)

Neste percurso sobre a teoria da personagem, ainda que houvesse a pretensão de não abarcar os conceitos que envolvessem os aspectos social e psicológico da personagem de ficção, foi preciso retomar o trabalho de Lukács, que aborda o aspecto social desses seres ficcionais.

Mesmo que o estudo do autor húngaro partisse do princípio “[...] de que o homem ocupa um lugar na natureza, ‘considerada não como uma entidade abstrata, mas como a base de formas sociais peculiares, portanto de estruturas que, implicando-se umas às outras, só podem ser definidas no seu conjunto’ (SEGOLIN, 1978, p. 23)”, as noções que o autor conseguiu inovar a respeito da teoria do romance as tornam imprescindíveis em qualquer trabalho que busque analisar os aspectos da arte literária.

[...] embora a teoria de Lukács consiga romper com uma tradição ético-pedagógica no que respeita à obra romanesca e à personagem, acaba por propor a submissão da estrutura do romance e dos seres ficcionais à influência determinante de estruturas sociais rigorosamente datadas. **A personagem, neste caso, constituir-se-ia, a nosso ver, na reprodução do indivíduo problemático padrão, revelando-se ainda desta vez como um ser antropomórfico, cujo “pendant” inevitável continua sendo o homem, embora o homem que vive empenhado na busca perene de autenticidade numa sociedade degradada.** (SEGOLIN, 1978, p. 24, grifos nossos)

Lukács lida com alguns conceitos em relação à personagem de ficção que, diferentemente do que havia antes, buscam investigar o interior constitutivo desses seres ficcionais, mais especificamente no que diz respeito a sua essência e a sua existência, diferenciando-se da ideia de modelo ideal de ser humano que havia nos estudos de narratologia nos séculos predecessores.

Se a essência, no entanto, como no drama moderno, só é capaz de revelar-se e afirmar-se após uma disputa hierárquica com a vida, **se todo personagem carrega em si este conflito como pressuposto de sua existência ou como elemento motriz de seu ser, então cada uma das *dramatis personae* terá de se unir somente por seu próprio fio ao destino por ela engendrado ; cada uma terá de nascer da solidão e, na solidão insuperável, em meio a outros solitários, precipitar-se ao derradeiro e trágico isolamento;** cada palavra trágica terá de dissipar-se incompreendida, e nenhum feito trágico poderá encontrar uma ressonância que o acolha adequadamente. (LUKÁCS, 2009, p. 42-43, grifos nossos)

Além da obra de Lukács, houve um outro movimento que também surgiu nos anos 20 e que teve importância nessa renovação no estudo do texto literário, o *New Criticism*. Entre as muitas inovações do movimento americano, dar-se-á, neste trabalho, destaque para aquela que diz respeito à cisão entre o autor e o seu texto, uma vez que a ideia da indissociabilidade entre essas duas partes ainda prevalecia com força nos estudos literários.

Esse movimento de separação objetivava abandonar a tendência de deixar o autor acima de sua obra, procurando questionar a importância do artista em seu ato criador. Ao separar o autor e o texto, o *New Criticism* previa que a obra fosse analisada a partir dela mesma. Em relação a essa disjunção, Segolin aponta que:

[...] ao afirmar que a “preocupação central da crítica tem de ser a obra, considerada como um cosmos, uma estrutura de que é necessário conhecer os elementos integrantes e as respectivas inter-relações e funções”, **tenderá a explicar a personagem como um elemento integrante de um sistema e que só se define em decorrência de seu papel e de seu específico relacionamento com os demais componentes do todo de que faz parte.**

[...] **a personagem ainda conserva [...] uma fisionomia humana que é continuamente invocada e que curiosamente se alia aos dados objetivos oriundos da análise da obra**, contribuindo assim para a constituição de um ser antropomórfico-estrutural que, a rigor, restaura a dualidade implícita na *Poética* aristotélica. (SEGOLIN, 1978, p. 26, grifos nossos)

Como é possível observar, mesmo com as reformulações na narratologia, ainda é perceptível a tendência antropomórfica, fruto da influência de interpretações aristotélicas surgidas nos primórdios da análise literária ocidental. Contudo, o período de 1920 até 1930 foi decisivo para o desenvolvimento dos estudos literários, não apenas devido à publicação da obra de Lukács ou do surgimento do *New Criticism*, mas principalmente por ser uma época em que o romance e suas configurações passaram a ser discutidos de uma forma mais intensa.

Para o estudo das personagens literárias, nessa época, houve uma publicação que se tornaria um divisor de águas para a personagem. Após o lançamento do livro de Forster, em 1927, tornou-se difícil observar os seres ficcionais da mesma forma que se observava antes.

1.2. A contribuição de Forster para o estudo da personagem

Em 1927, o escritor de ficção Edward Morgan Forster publicou a obra *Aspectos do Romance*, a qual reunia uma série de textos e artigos que tratavam das formas romanescas, desenvolvidos pelo autor em palestras nas quais ele discutia a literatura e o romance inglês. Forster dividiu seu livro em capítulos que, juntos, buscavam transmitir a ideia de que o romance possuía sete aspectos universais, que são: a história; as pessoas (personagens); o enredo; a fantasia; a profecia; o padrão e o ritmo.

Dionísio de Oliveira Toledo, no prefácio do livro de Muir, exalta a importância do trabalho de Forster afirmando que sua obra “foi escrita como se o autor tivesse à frente um mapa do romance cuja geografia pudesse ser observada com amplitude. Outrossim, o conceito

que formula do romance tradicional é talvez, ainda hoje, mercê de sua simplicidade, o mais precioso que temos” (MUIR, 1928, p. XI).

Essa simplicidade que Toledo descreve acompanha toda a obra de Forster. A forma como ele analisa todos os aspectos que se propôs investigar é preciosa de tal modo que muito do que escreveu ainda se conserva nos estudos de literatura atuais. Contudo, de acordo com Zérafra (2010), ao tratar dessa revolução estética dos anos de 1920, o valioso livro de Forster precisou do contexto de sua época para que pudesse ser desenvolvido, uma vez que todas as reformulações teóricas que aconteciam eram decorrentes das mudanças que ocorriam na produção literária desse tempo.

O primeiro volume de *Pilgrimage* (Peregrinação), de Dorothy Richardson, apareceu em 1915. Faulkner publica *The Sound and the Fury* (O Som e a Fúria) em 1929. Entre essas duas datas houve uma revolução na arte do romance, assim como na expressão romanesca da pessoa. Marcada por um deslumbrante conjunto de obras, esta revolução é acompanhada de um esforço sem precedente no plano da teoria. Ao lado dos escritos de Proust, de Joyce, de V. Woolf, de A. Döblin, de J. Romain, de G. Stein sobre a arte e as técnicas do romance tomam lugar o célebre *Aspects of the Novel* (Aspectos do Romance), de E. M. Forster; *The Structure of the Novel* (A Estrutura do Romance), de E. Muir; os estudos de Alain, de J. Rivière, de Fernandez. **Entre 1920 e 1930, um renascimento estético (a aparição de formas novas) é acompanhado de uma profunda mudança na crítica: novo olhar é lançado ao romance em seu conjunto. Nunca seria demais insistir na importância dessa conjunção, ou ao menos dessa coincidência, pois teve como resultado trazer à plena luz a especificidade do romance não mais apenas como gênero, mas como linguagem.** Passa-se então com o romance àquilo que já se passara com a poesia, a música, a pintura: obras inovadoras, que transformam uma arte, permitem tomar consciência de sua essência de maneira mais profunda. (ZÉRAFFA, 2010, p. 19, grifos nossos)

E dessa forma, a categoria da narrativa que sempre fora mais ou menos incerta passou a contemplar um capítulo exclusivamente para ela. Os seres romanescos, ou melhor, os seres literários, pois o estudo do percurso das personagens que é abordado aqui não pode ser especificamente atrelado a um gênero, passaram a ganhar maior visibilidade em obras teóricas a partir dos anos 20.

Forster não dedica apenas um capítulo inteiro a esses seres ficcionais, mas também uma continuação, uma espécie de subcapítulo ao que foi anunciado na terceira parte intitulada *As Pessoas* em *Aspectos do Romance*. O caráter estritamente antropomórfico, ético-didático e instrumental que sempre acompanhava a personagem, de um modo ou de outro, passou a ser colocado em uma posição de menos prestígio, pois, a partir de então, a personagem passaria a

ser considerada um elemento essencial para a composição da obra literária e fundamental para a estrutura da narrativa.

Influenciado por essa atmosfera de renovação e também bafejado pelos ideais objetivistas, anti-impressionistas e anti-psicologistas do “new-criticism”, E. M. Forster formula e desenvolve noções de substancial importância não só para o estudo do romance em geral, mas também para o estudo da personagem. O crítico inglês parte do princípio de que a intriga, a história e a personagem se constituem nos três elementos estruturais essenciais do romance. Ou seja, **a personagem é [...] um dos componentes básicos que participam da constituição do universo romanesco**. E, ao fazer tal proposta, **Forster retoma a concepção de personagem que a considera fundamentalmente um elemento intrínseco à obra, concepção esta ambigualmente presente na Poética aristotélica**, abrindo caminho [...] para o estudo até então inédito do ser ficcional como parte da obra sistema e submissa, como as demais partes, às transformações de toda ordem sofridas pela forma romanesca, entendida agora como a principal responsável pela fisionomia específica de cada um de seus componentes. (SEGOLIN, 1978, p. 24)

De forma geral, o romancista britânico é muito citado nos estudos relacionados à narrativa, mas a marca decisiva da importância do estudo de Forster para o estabelecimento de uma crítica específica a respeito dos seres ficcionais se deve à classificação de personagens que o autor se propôs a desenvolver. Para ele, as personagens literárias poderiam ser divididas em dois grupos: um que seria definido pelas personagens chamadas de planas (*flat characters*) e outro pelas personagens chamadas de esféricas ou redondas (*round characters*).

As personagens planas eram chamadas “humorous” no século XVII, às vezes, chamam-nas tipos, às vezes, caricaturas. Em sua forma mais pura são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade: quando há mais de um fator, atingimos o início da curva em direção às redondas. A personagem realmente plana pode ser expressa por uma só frase [...].

Uma grande vantagem das personagens planas é serem reconhecidas com facilidade sempre que aparecem: reconhecidas pelo olho emocional do leitor, não pelo olho visual, pois este só nota a repetição de um nome próprio. [...] as personagens planas são muito úteis para ele [o autor], visto nunca precisarem ser rerepresentadas; nunca fogem, nem se espera que se desenvolvam, e têm sua própria atmosfera – pequenos discos luminosos de tamanho preestabelecido, como fichas impulsionadas para cá e para lá através do vácuo ou entre as estrelas, da maneira mais satisfatória.

Uma segunda vantagem é que mais tarde são facilmente lembradas pelo leitor. Permanecem inalteráveis em sua mente pelo fato de não terem sido transformadas pelas circunstâncias, movendo-se através delas. Isso é que lhes dá, num retrospecto, uma qualidade confortante, e as preserva, quando o livro que as produziu poderá decair. (FORSTER, 1969, p. 54-55)

Há, de certa forma, nas proposições de Forster, a consideração da reprodução imitativa do mundo real e do ser humano dentro da narrativa, como nos estudos clássicos sobre os seres

ficcionalis. Porém, o autor inglês deixa claro que o que é possível apreender do romance é apenas uma verdade fictícia, criada pelo autor que opta por aquilo que lhe convém, ou seja, “o toque do romancista argumenta, muitas vezes com lógica, partindo de uma premissa errônea: toma o que lhe agrada e deixa o resto. [...] o que o autor diz pode ser verdadeiro, mas de modo algum a verdade. Este é o toque do romancista. Ele falsifica a vida” (FORSTER, 1969, p. 56).

Essa falsificação da vida contribui para enfraquecer a ideia antropomórfica que sempre acompanhou a personagem de ficção. Ao vislumbrar a silhueta de uma personagem literária, não vemos a reprodução fiel de uma pessoa, nem de um sujeito ideal, visto que seria impossível inserir um ser humano real em um romance, pois “[...] nenhum ser humano é simples. Ele cabe, porém, num romance: o romance que tem alguma complexidade, requer com frequência gente ‘plana’, tanto quanto ‘redonda’, e o resultado de seu entrelaço assemelha-se à vida com maior exatidão [...]” (FORSTER, 1969, p. 56).

Desse modo, no mundo real não há a possibilidade de existir uma pessoa plana, ou simples; isso só existiria no mundo ficcional, no qual haveria a possibilidade de existir um ser humano com apenas um traço distintivo, por exemplo.

Após definir o que seriam as personagens planas, nomeadas também de pessoas bidimensionais, Forster não define tão claramente e precisamente as propriedades das personagens esféricas em seu livro. O autor diz que a distinção entre os dois tipos está implícita em seu texto, o que é possível notar a partir dos variados exemplos da literatura que ele usa para contrastar com as personagens planas. Contudo, para demarcar os limites estruturais que existem entre as duas espécies, ele afirma:

O teste para uma personagem redonda está nela ser capaz de surpreender de modo convincente. Se ela nunca surpreende é plana. Se não convence, é plana pretendendo ser redonda. Possui a incalculabilidade da vida – a vida dentro das páginas de um livro. E usando essa personagem, às vezes só e, mais frequentemente, em combinação com a outra espécie, o romancista realiza sua tarefa de aclimação e harmoniza a raça humana com os outros aspectos de sua obra. (FORSTER, 1969, p. 61-62)

Assim, podemos notar que, de acordo com Forster, as personagens esféricas possuem três dimensões em vez de duas. Retomando a ideia do caráter antropomórfico que acompanha esses seres ficcionais e que é trabalhada de outra forma em *Aspectos do Romance*, Antonio Candido nos diz que Forster estabeleceu não apenas essa distinção de personagens planas e esféricas, mas que também estabeleceu uma distinção entre a personagem de ficção e a pessoa

real ao afirmar que essa diferenciação seria semelhante à comparação entre o *Homo fictus* e o *Homo sapiens*:

O *Homo fictus* é e não é equivalente ao *Homo sapiens*, pois vive segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente e conforme avaliação também diferente. **Come e dorme pouco, por exemplo; mas vive muito mais intensamente certas relações humanas, sobretudo as amorosas.** Do ponto de vista do leitor, a importância está na possibilidade de ser ele conhecido muito mais cabalmente, pois enquanto só conhecemos o nosso próximo do exterior, o romancista nos leva para dentro da personagem [...] (CANDIDO, 1995, p. 63, grifos nossos)

Assim, os estudos literários puderam se libertar da interpretação equivocada de que as personagens literárias são fundamentalmente simples imitações do homem, ou do que o ser humano deveria ser, ou apenas reflexos das vivências de seu criador. É preciso, então, atualizar as considerações acerca das personagens literárias em *Les misérables*, nosso *corpus*. Como foi possível observar a partir de Forster, um romance, para ser complexo, requer a junção dos dois tipos de personagens, as planas e as esféricas, porém o romance de Hugo traz algumas peculiaridades na distinção dos dois tipos de seres ficcionais.

Para dar a impressão de um universo completo, a fim de que exista uma totalidade, ou melhor, tentando manter essa complexidade apontada por Forster, *Les misérables* deveria abarcar, necessariamente, os dois tipos de personagens e é exatamente o que o romance aparenta ter, em um primeiro momento. Porém, a obra de Victor Hugo possui uma quantidade massiva disso que Forster chama de personagens planas, mas que ao mesmo tempo são esféricas.

O diferencial, nesse romance, é que Hugo cria caricaturas que se transformam no decorrer da história. Inicialmente, as personagens são apresentadas como planas, mas na verdade estão em processo de transfiguração, ou transformação, para personagens esféricas, e são justamente esses processos que geram dificuldades à tentativa de sistematizá-las em relação às personagens de outras obras românticas do século XIX. É preciso repensar essas repartições forsterianas quando se lida com *Les misérables*, o que significa que o percurso do estudo da personagem literária não se finda em Forster.

Apesar de sua importância para o estudo das personagens, infelizmente o trabalho de Forster acabou por se tornar um lugar comum entre os críticos, gerando certa dificuldade em sair de sua esfera teórica. Assim, é possível dizer que a teoria de Forster acabou por ter mais importância para a definição de personagens que o próprio estudo epistemológico desses seres ficcionais, estagnando-o no tempo. Carlos Reis observa esses dois caminhos gerados a partir de *Aspectos do Romance*:

Como quer que seja, é verdade o que declara um outro estudioso da personagem, num livro clássico sobre a matéria: “What has been said about character since then has been mainly a stock of critical commonplaces used largely to dismiss the subject¹⁴ (...)” (Harvey, 1965: 192). Esclareço: “since then” remete para 40 anos antes, ou seja, para o tempo de publicação do estudo clássico de E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (1927), ele mesmo um romancista e **responsável por uma das mais conhecidas, elementares e citadas (também por falta de alternativas) classificações de personagens, a que distingue os *flat characters* dos *round characters*. Uma distinção que se tornou um verdadeiro “lugar comum crítico”**. (REIS, 2015, p. 23, grifos nossos)

Essa falta de alternativas, levantada por Carlos Reis, passou a ser evidente nos trabalhos posteriores a Forster que fecharam a definição da personagem literária nesses dois tipos e não buscaram desenvolver nada além do que estava presente na contribuição do autor inglês. O que o autor ofereceu ao estudo epistemológico da personagem de ficção está muito acima das omissões de sua colocação teórica e tais omissões já foram evidenciadas por diversos outros autores. Contudo, há alguns outros problemas que envolvem as teorias de Forster e que precisam ser abordados no presente trabalho, especialmente aqueles problemas que dizem respeito à inserção humana nas páginas de um romance, transformando o sujeito real em um ser ficcional.

Estabelecidas as características da personagem fictícia, surge um problema que Forster reconhece e aborda de maneira difusa, sem formulação clara, e é o seguinte: a personagem deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo. Para tanto, deve *lembrar* um ser vivo, isto é, manter certas relações com a realidade do mundo, participando de um universo de ação e de sensibilidade que se possa equiparar ao que conhecemos na vida. Poderia então a personagem ser transplantada da realidade, para que o autor atingisse este alvo? Por outras palavras, pode-se copiar no romance um ser vivo e, assim, *aproveitar* integralmente a sua realidade? Não, em sentido absoluto. **Primeiro, porque é impossível, como vimos, captar a totalidade do modo de ser duma pessoa, ou sequer conhecê-la; segundo, porque neste caso se dispensaria a criação artística; terceiro, porque, mesmo se fosse possível, uma cópia dessas não permitiria aquele conhecimento específico, diferente e mais completo, que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção**. (CANDIDO, 1995, p. 64-65, grifos nossos)

Na época da publicação de *Aspectos do Romance*, nos anos 20, ainda havia uma profusão de trabalhos teóricos que procuravam dar conta das mudanças que aconteciam na

¹⁴ “O que foi dito sobre a personagem desde então tem sido, principalmente, um estoque de críticas corriqueiras usadas em grande parte para dispensar o assunto” (REIS, 2015, p. 23, tradução nossa)

literatura. A personagem de ficção ainda carecia de reflexões. Dessa forma, é preciso continuar o percurso do estudo da personagem literária.

1.3. De Edwin Muir aos Formalistas Russos

Inserido no mesmo contexto em que se encontrava o inglês Forster, o escocês Edwin Muir publicou, em 1928, a obra *The Structure of the Novel*¹⁵, que também contribuiu para o estudo de personagens. De acordo com Segolin, “embora nada acrescente à tipologia da personagem proposta por Forster, Muir procura entender e explicar os seres ficcionais não como representações do homem, mas como produtos de determinado enredo e determinada estrutura romanesca” (SEGOLIN, 1978, p. 24).

Dessa forma, o estudo de Muir também não se restringe ao caráter imitativo das personagens literárias, pois essa vertente dos estudos literários já não buscava mais suporte teórico nas proposições antigas que foram apresentadas neste trabalho. A ideia da configuração de personagem que o autor nos apresenta, cada vez mais ascendente no âmbito teórico, pode se diferenciar, obviamente, de algumas definições de Forster, porém não se distancia muito em relação ao novo olhar que o analista precisa ter para examinar uma obra romanesca.

De acordo com Dionísio de Oliveira Toledo, “o ponto de partida do exame do romance feito por Muir é semelhante ao de Forster [...] porém, é mais rigoroso [...] ao apontar os motivos que o fazem buscar no enredo as bases de sua teoria do romance” (MUIR, 1928, p. XII). Esse rigor é perceptível por todo o trabalho de Muir, que busca evitar diversas confusões que poderiam surgir a partir de sua proposição teórica, de críticas com caráter pessoal e até mesmo de embaralhamentos de conceitos literários.

A edição de “A Estrutura do Romance” foi uma conquista decisiva na história da teoria da literatura. [...] Os *aspectos* de Forster foram substituídos por uma rigorosa conceituação do romance, edificada pela análise e definição de todas as formas. Não se tratava mais de se considerar apenas um tipo de estrutura ou de características do romance; pretendia-se, isto sim, encontrar as leis que operavam em cada uma, buscando-se, concomitantemente, a sua justificativa estética. Mostrou-se que, em todas as suas manifestações, estas leis brotavam de uma necessidade comum e postulavam um princípio geral. A postura fiel e lúcida de Edwin Muir em relação a essas normas é admirável. Deixa de lado, tanto quanto possível, deduções de ordem subjetiva, advertindo-nos que “**para se ter em mente o romance, a primeira coisa que se deve fazer é aceitar (isto é, esquecer) coisas tais como: o romance é sobre a vida e a vida tem um padrão.** Afinal de contas, o fato de que o romancista escreva sobre a vida

¹⁵ A Estrutura do Romance.

não é assim tão extraordinário: é a única coisa de que ele tem algum conhecimento”. (MUIR, 1928, p. XI-XII, grifos nossos)

Em seu livro, Muir propõe a divisão do romance em cinco formas geradas a partir do *enredo*, que, para ele, era uma espécie de modelo gerador de submodelos que são essas formas. As cinco espécies que aparecem na *Estrutura do Romance* são: o Romance de Ação, o Romance de Personagem, o Romance Dramático, a Crônica e o Romance Epocal.

Há algumas menções a outros submodelos em sua obra, porém os cinco tipos que apresentamos aqui são os mais desenvolvidos pelo autor e também os que vão receber capítulos inteiros sobre suas particularidades ao longo do livro. Grosso modo, pode-se sintetizar a estrutura do romance em um esquema que prevê o enredo (modelo), as cinco espécies de romance, o espaço e o tempo (submodelos).

As características de cada um dos tipos abordados por Muir podem ser pensadas da seguinte forma: o Romance de Ação não possui personagens muito desenvolvidas, tendo como principal objetivo desenvolver a ação, ou seja, a sucessão de acontecimentos na narrativa, e as personagens inseridas na história possuem a relevância necessária apenas para que haja o desenrolar desses acontecimentos:

Em um romance de ação, um evento trivial terá consequências inesperadas; estas se espalharão e logo serão inumeráveis; será tramada uma teia inextricável em aparência que mais tarde será deslindada por milagre. Na ação, em sua complicação e resolução, nosso interesse é captado, e, interessados, estamos satisfeitos. Contudo, por serem as figuras caracterizadas de modo imperfeito, os acontecimentos tanto evocarão respostas de sua parte quanto servirão para complicar a ação. **Mas a ação é o principal, a reação dos personagens a ela é incidental e sempre de modo a socorrer o enredo. Os atores em geral têm personalidades tais e tanta personalidade quanto a ação exige.** (MUIR, 1928, p. 9, grifos nossos)

O Romance de Personagens, por sua vez, coloca-se em oposição ao primeiro, pois não é a ação que importa nesse tipo de enredo, e sim as personagens, suas personalidades, sua composição, seus sentimentos e relações sociais:

O romance de personagem é uma das mais importantes divisões da ficção em prosa. [...] Os personagens não são concebidos como partes do enredo; pelo contrário, existem independentemente e a ação lhes é servil. Enquanto no romance de ação, eventos particulares têm consequências específicas, aqui as situações são típicas ou gerais e destinadas em primeiro lugar a dizer-nos mais acerca dos personagens ou a introduzir novos personagens. Enquanto isto é feito, qualquer coisa nos limites da probabilidade pode acontecer. O autor pode inventar seu enredo enquanto prossegue, como sabemos que fez

Thackeray. E a ação não precisa brotar de um desenvolvimento interior, de uma mudança espiritual nos personagens. Não precisa mostrar-nos qualquer qualidade nova neles, no momento em que se manifesta. Tudo o que precisa fazer é exibir seus vários tributos, que estavam ali no começo, pois estes personagens são quase sempre estáticos. São como uma vista familiar que ocasionalmente nos surpreende quando um particular efeito de luz ou sombra a altera, ou a vemos de uma nova perspectiva. [...] Suas fraquezas, suas vaidades, seus defeitos, eles os possuem desde o início e nunca os perdem até o fim; e o que de fato se transforma não são estes mas nosso conhecimento deles. (MUIR, 1928, p. 11)

No Romance Dramático:

[...] desaparece o hiato entre personagens e enredo. Os personagens não são aprte da maquinaria do enredo, nem é o enredo apenas uma rude moldura em volta dos personagens. Pelo contrário, ambos são inseparavelmente entrelaçados entre si. As qualidades conhecidas dos personagens determinam a ação, e a ação, por sua vez, modifica de maneira progressiva os personagens e assim tudo é impelido para diante em direção a um fim. No seu ponto máximo a afinidade do romance dramático se dá com a tragédia poética, exatamente como a do romance de personagem com a comédia. (MUIR, 1928, p. 21-22)

Muir ressalta que a Crônica se assemelha um pouco ao romance dramático, porém, no que diz respeito às personagens, há um destaque maior para a passagem do tempo:

Para o cronista, descrevendo uma quantidade de vidas desde o nascimento à morte, dez, vinte, trinta, quarenta, cinquenta anos são estágios críticos, pungentes categorias da realidade, e isto porque a vida isolada é a unidade e cada ponto de parada leva o personagem para mais longe de seu começo ou fornece uma visão mais próxima de seu fim. (MUIR, 1928, p. 58)

Para o autor, o Romance Epocal, “[...] enquanto forma, difere da crônica [...], não apenas em grau de experiência mas em espécie” (MUIR, 1928, p. 69). Ele ainda afirma que esse tipo de romance:

Não tenta mostrar-nos verdades humanas válidas por todos os tempos; satisfaz-se com uma sociedade num estágio particular de transição e com personagens que só são autênticos na medida em que são representativos daquela sociedade. Torna tudo particular, relativo e histórico. Não vê a vida com a imaginação universalizante mas com a visão diligente, informativa, auxiliada pela inteligência teorizante. (MUIR, 1928, p. 69)

Assim, é possível observar que a contribuição de Muir vai muito além daquela figura antropomórfica que vinha acompanhando o estudo da personagem de ficção que já tinha sofrido

alterações em Forster, pois ele não separa a personagem literária da estrutura do romance, ele a coloca como um elemento essencial cuja função ajuda a determinar o tipo de romance que temos diante de nós, leitores. O seu estudo se diferenciava bastante dos outros especialistas da literatura de seu tempo, e sua obra é fundamental para aqueles que decidem analisar a forma romanesca. De acordo com Dionísio de Oliveira Toledo, o que diferencia o autor escocês dos outros teóricos é que:

Edwin Muir é um estruturalista antes dos estruturalistas. Corresponde, historicamente, ao movimento que os formalistas russos criaram no outro lado da Europa. Talvez não estivesse tão consciente, como os russos, da necessidade do estudo científico da obra literária. Não importa, uma vez que chegou por outros rumos e noutras dimensões aos mesmos resultados obtidos por um Eichembbaum ou um Jacobsen. (MUIR, 1928, p. XV)

Desse modo, o percurso do estudo da personagem, que se iniciou em Aristóteles, chega aos Formalistas Russos e à tendência de análise gerada por eles. Segundo Segolin, “[...] os formalistas passam a ver a obra literária como um sistema de signos que, ao se organizarem para constituí-la, lhe conferem, em virtude de sua específica organização, determinada conformação e igualmente determinada significação” (SEGOLIN, 1978, p. 26). Essa nova forma de contemplar os textos literários e, conseqüentemente, as personagens, gerou as ramificações modernas no estudo dos seres ficcionais.

O sistema de signos que compõe cada ente ficcional, que aqui será chamado de conjunto de pormenores constituintes, em relação às personagens, são os pequenos fragmentos que figuram a completude de uma personagem de ficção. Passa-se a enxergar as figurações como sistemas dotados de funções e que possuem total dependência dos processos textuais.

Diante disso, desaparece a velha dicotomia forma-conteúdo, uma vez que, na obra-sistema, essas duas categorias se confundem e se identificam com a própria organização intrínseca do objeto literário.

Os Formalistas [...] passam a se ocupar com uma nova dicotomia formada pelas noções de “material” e “construção”, já que a nova concepção da obra os obriga a considerar, de um lado, os diferentes materiais que concorrem para a composição da mesma, e, de outro, o específico procedimento organizacional que os erige em sistema.

No que diz respeito à narrativa, “material” e a “construção” correspondem respectivamente à “fábula” e à “trama”, referindo-se aquela ao conjunto de eventos invocados para a constituição de uma história, e esta ao procedimento construtivo que transforma a “matéria bruta” factual em obra literária.

Para os Formalistas, **a personagem, em princípio apenas um dos componentes da “fábula”, só adquire “status” de personagem literária quando submetida ao movimento construtivo da “trama”. E é a “trama” que lhe confere sua fisionomia específica, isto é, os seres narrativos não se explicam mais em função de suas relações de semelhança com um modelo**

humano, mas em decorrência do tipo de relação que mantêm com os demais componentes da obra sistema.

[...] a personagem, em consequência desse novo comportamento analítico e dessa nova concepção de obra, **acaba por ter definitivamente arrancada sua máscara de pessoa.** (SEGOLIN, 1978, p .27-28, grifos nossos)

Como se pode observar, a personagem literária precisou de muitas reformulações teóricas para que a crítica se libertasse desse estigma representacional do homem que a acompanhava. Com os trabalhos produzidos pelos Formalistas Russos, um novo caminho para os estudos dos seres ficcionais foi aberto, mas “é especialmente graças aos estudos de um formalista, Vladimir Propp, [...] que os seres ficcionais têm sua verdadeira estatura claramente explicitada, vistos que são agora única e exclusivamente do ângulo de sua funcionalidade na narrativa entendida como um sistema verbal.” (SEGOLIN, 1978, p .28). Assim, a partir da teoria de Propp, ganhou-se um espaço maior para a personagem no campo dos estudos da literatura, sobretudo no que diz respeito à forma intrínseca com que ela se relaciona ao texto.

Com isso, pode-se considerar que o caráter antropomórfico, que frequentemente voltava à personagem de ficção a partir de análises anteriores, sofreu um distanciamento cada vez maior devido às mudanças teóricas que a cercavam, sobretudo depois do trabalho feito pelo autor russo. Na *Morfologia do conto maravilhoso* (1984), ao falar sobre o método e o material escolhido, Propp aponta que sua obra é dedicada aos contos de magia e que, a partir deles:

Empreenderemos a comparação entre os enredos destes contos. Para isto, isolaremos as partes constituintes dos contos de magia segundo procedimentos particulares, após o que compararemos os contos segundo suas próprias partes constituintes. Obteremos como resultado uma morfologia, isto é, uma descrição do conto maravilhoso segundo as partes que o constituem, e as relações destas partes entre si e com o conjunto. (PROPP, 1984, p. 25)

Dessa forma, por meio desse desmembramento das partes constituintes do todo, o autor criou um sistema de análise a partir da sistematização dos tipos de contos de magia russos. Apesar de não ter sido o objetivo inicial em seu estudo, esse sistema organizacional incidu sobre a função das personagens nas narrativas baseada em predicados de ação que permitia sua classificação. De acordo com ele:

Muito embora o nosso estudo se dedique apenas às funções enquanto tais, e não aos personagens que as realizam nem aos objetos que a elas se submetem, nem por isso devemos deixar de examinar o problema da distribuição das funções entre os personagens.

Antes de esclarecer esta questão de modo detalhado, podemos indicar que numerosas funções se agrupam logicamente segundo determinadas *esferas*.

Estas *esferas* correspondem, *grosso modo*, aos personagens que realizam as funções. São as esferas da ação. (PROPP, 1984, p. 73)

Pode-se concluir que, para Propp, as personagens são dotadas de uma potência narrativa em que elas obedecem a uma espécie de tipologia, que é definida, por sua vez, a partir de seu valor funcional. Todas as ações tomadas pelas personagens partiriam do pressuposto de que elas exerceriam determinado papel e tudo o que elas fariam, durante a narrativa, dar-se-ia por meio de seus objetivos em interligar os motivos narrativos.

Segundo Segolin, nos estudos de Propp, “os seres ficcionais [...] reduzem-se a um conjunto de predicados de ação” (SEGOLIN, 1978, p. 38) que se tornam dependentes do tempo da narrativa, uma vez que ele submete a duração das funções das personagens. É justamente essa estrutura de figuração submetida a um tempo lógico de distribuição das ações narrativas que é responsável pela “ilusão de realidade que os agentes narrativos suscitam em nós” (SEGOLIN, 1978, p. 38), leitores. No entanto, para além da ação das personagens, Propp faz uso da temporalização como “um dos fundamentos básicos de sua referencialidade” (SEGOLIN, 1978, p. 38).

Não se deve confundir essa noção de referencialidade com o antropomorfismo que os estudiosos atribuíam à personagem nos estudos predecessores, pois, mais evidentemente após o trabalho do formalista, essa ideia já não tinha mais base para se sustentar. Essa referencialidade pode ser entendida “por sua capacidade de nos remeter, em virtude da específica organização de suas ações-funções a um referente humano, e nunca por seu caráter de mera representação do homem.” (SEGOLIN, 1978, p. 39). Desenvolver um ser ficcional por meio de um referente não significa o mesmo que criar uma representação fidedignamente humana, apesar de muitos teóricos terem defendido essa ideia, como foi visto. A complexidade atrelada ao ser humano é retomada de forma menos complexa em uma narrativa, por mais sublime que possa parecer sua vida narrada. O que faz com que o leitor aceite a personagem, acima de tudo, como princípio de identificação, é o processo feito pelo autor a partir da seleção dos pormenores narrativos submetidos a essa temporalidade narrativa.

[...] se o procedimento seletivo, em que se baseia a constituição do feixe de funções definidor da personagem, implica uma atitude simplificadora que distancia os seres ficcionais da extrema complexidade dos seres humanos, a temporalidade que informa as ações selecionadas acaba por reaproximá-los da realidade, uma vez que os submete a uma lógica tida pelo leitor como o verdadeiro princípio ordenador de sua existência e do próprio universo. [...]
[...] embora Propp não esteja preocupado com uma possível verdade ou verossimilhança da personagem, não podemos deixar de ver na

temporalização desta, um dos fundamentos básicos de sua referencialidade. (SEGOLIN, 1978, p. 38, grifos nossos)

Apesar de parecer completa e definidora para a análise das personagens literárias, a teoria de Propp possui alguns entraves no que tange à possibilidade da pluralidade de processos que regem as personagens. Há seres ficcionais que simplesmente não se encaixam nos sete tipos elaborados a partir das trinta e uma funções que o autor sistematizou por meio dos contos de fadas russos. O teórico, “fundamentalmente preocupado com uma sùmula funcional dos contos de magia, não chega a ter consciência do problema da modalidade das ações, e faz das personagens do conto popular russo, personagens puramente indicativas” (SEGOLIN, 1978, p. 46).

As personagens de *Les misérables*, à guisa de exemplo, de início, possuem uma função facilmente identificável na narrativa, porém elas não obedecem às formas previamente instituídas para o seu caráter ficcional. Dessa forma, tomando algumas nomenclaturas de esferas de Propp, o Agressor ou Malfeitor, no livro de Hugo, transita entre as esferas de ação do Herói e até do Doador ou Provedor no decorrer dos eventos narrados. Essa particularidade relacionada ao fato de abarcar mais de uma esfera ficcional necessita de um suporte que vai para além das definições de Propp, da mesma forma que, antes, dever-se-ia ultrapassar as definições de Forster.

No entanto, as possibilidades instauradas com a publicação da *Morfologia do conto maravilhoso* garantem um desenvolvimento a partir da teoria proppiana e não um distanciamento dela. O uso do conceito de personagem-função não torna uma análise de personagens incabível ou falha, porém o aprofundamento e a incrementação de outras teorias podem tornar a proposições estabelecidas por Propp ainda mais totalizadoras a respeito das personagens literárias. De acordo com Segolin:

[...] um dos méritos de Propp é a tentativa de vincular a noção de personagem à especificidade do discurso narrativo, libertando-a de abordagens pseudo-literárias, tendentes a entendê-las sob prismas de todos estranhos à obra vista do ângulo da peculiaridade de sua linguagem. Além disso, outro ponto positivo da tese proppiana, com relação ao objeto que nos ocupa, é a comprovação do alto valor funcional da personagem no desenrolar da intriga e no próprio processo de construção do enunciado narrativo. (SEGOLIN, 1978, p. 73)

Fernando Segolin, além de ser o maior apoio para que fosse desenvolvido este percurso do estudo da personagem literária, traz em sua obra *Personagem e anti-personagem* (1978) alguns conceitos que são frutos de seus estudos acerca dos seres ficcionais. O autor aponta

algumas transformações que ocorreram após os trabalhos proppianos, cujo estudo será necessário para preencher algumas lacunas com o intuito de analisar as personagens de *Les misérables*.

1.4. A funcionalidade sincrética e a funcionalidade virtual

O linguista Algirdas Julius Greimas, muito conhecido pela sua contribuição para os estudos semióticos, também contribuiu para os estudos dos entes ficcionais. Ele adotou alguns procedimentos semelhantes aos de Propp e desenvolveu ideias sobre o valor actancial das personagens, denominando-as “actantes”.

De acordo com Segolin, na concepção de Greimas, os modelos de personagens “não se encontram, a rigor, em nenhum conto-ocorrência, mas são, na verdade, fruto do trabalho generalizador operado sobre determinado ‘corpus’, reservando-se o termo ‘ator’ para os seres ficcionais que aparecem, sob diferentes roupagens, em cada narrativa particular [...]” (SEGOLIN, 1978, p. 40), pode-se afirmar, a partir disso, que o linguista buscou generalizar os seres ficcionais.

Essa generalização teve o objetivo de “chegar ao estabelecimento de uma matriz actancial passível de ser aplicada na análise de qualquer texto narrativo” (SEGOLIN, 1978, p. 40) e, para isso, foi preciso reduzir as sete esferas de ação proppianas em seis categorias de actantes.

As mudanças fundamentais, a partir dessa generalização proposta por Greimas, relacionam-se às possibilidades de acúmulo de tipos narrativos em uma mesma personagem. Essa junção de unidades, chamada de sincretismo dos actantes, que em Propp eram bem distintas, permite analisar os seres ficcionais sem incluí-los, por convenção, em uma classe fechada em si mesma. Desse modo, os estudos de Greimas possibilitam:

[...] a constituição de agentes narrativos de papel duplo ou múltiplo, que [...] denunciam certo distanciamento em relação à primeira extração da personagem proppiana, ou seja, a personagem-função não sincrética, definida por uma só esfera de ação e desempenhando no universo da fábula um só papel. (SEGOLIN, 1978, p. 42)

Considerando toda a complexidade que envolve as personagens de *Les misérables*, é possível vislumbrar, a partir disso, uma melhor análise dos seres ficcionais presentes no romance, pois “[...] a personagem romanesca pode frequentemente se revelar como uma

personagem sincrética” (SEGOLIN, 1978, p. 50), uma vez que “a confluência de actantes tende para a anulação da linearidade tradicional dos agentes narrativos, ao transformá-los em palco de um jogo opositivo entre feixes funcionais tomados paradigmaticamente” (SEGOLIN, 1978, p. 50). A personagem Jean Valjean, por exemplo, considerada a principal personagem do romance, não desempenha apenas uma função no romance, mas sim muitas outras funções durante a narrativa. Essa possibilidade de personagem é muito recorrente entre as personagens românticas.

Na narrativa romântica, por exemplo, é comum encontrar-se a articulação sincrética da personagem, especialmente no que respeita ao actante-sujeito, que se confunde com frequência com o remetente e o destinatário.

[...] é este específico sincretismo actancial uma das razões da fisionomia vincadamente individualista assumida pelas personagens românticas e persistentemente ressaltada pelas histórias da literatura como uma constante ordem temática, quando, na verdade, se trata de uma característica de raiz sintática, uma vez que oriunda da peculiar conformação das referidas personagens, que conglobam num só agente três papéis distintos. (SEGOLIN, 1978, p. 42)

De modo a complementar e lançar mais possibilidades ao estudo epistemológico das personagens, Segolin apresenta a teoria dos modos desenvolvida por Tzvetan Todorov. Segundo ele, o filósofo apontava para novos fatores de transformação da personagem e pretendia fornecer, ao tentar desenvolver uma gramática da narrativa, um instrumento de análise das ações virtuais. Esses novos fatores apresentavam a ideia da personagem que deixa de ser exclusivamente a personagem que faz, ou seja, a personagem que cumpre uma ação-função e passa a ser, além disso, a personagem que quer fazer, que deve fazer, entre outras modalidades (SEGOLIN, 1978, p. 45-46). De acordo com Segolin:

[...] Todorov distingue cinco modos de ação: um, o indicativo, é o modo zero, ou seja, o modo das ações realmente feitas; os outros quatro, ele os reúne em dois grupos:

1. *Os modos da Vontade* – A este grupo pertencem: o “modo obrigativo”, que é o modo das ações que devem ser realizadas, em obediência às exigências ditadas pela vontade coletiva ou por uma lei social; e o “modo optativo”, das ações que só se realizam por força de um imperativo individual, independentemente de qualquer coerção grupal.
2. *Os modos da Hipótese* – A este grupo pertencem os “modos condicional e preditivo”, que dizem respeito sempre a duas ações possíveis que mutuamente se implicam. O “condicional” define-se pelo estabelecimento de uma relação implicativa entre duas ações, de modo que o responsável pela condição imposta e por sua consequência seja uma só e mesma personagem. O “preditivo”, ao contrário, só ocorre quando a personagem que faz a predição nada tem a ver com a consequência prevista. (SEGOLIN, 1978, p. 46)

A partir disso, a personagem perde a noção de completude, de algo que possui uma definição concreta e “torna-se incompleta em relação à inteireza da personagem proppiana, quando a introdução de ações virtuais em sua esfera de funções implica a anulação de suas correspondentes indicativas” (SEGOLIN, 1978, p. 48). Essa noção de incompletude garante ao ser ficcional mais certezas do que incertezas para o leitor, ao contrário do que parece de imediato.

Ademais, uma vez incompletas, qualquer possibilidade de análise e qualquer metodologia utilizada para dissecar um ente ficcional passam a ser válidas. Pode-se, a partir de então, aplicar um sincretismo teórico, pois o fato de ser incompleta torna a personagem de ficção uma categoria aberta não apenas para a apreensão do leitor, mas também para os estudos epistemológicos que a encerram.

O corolário da delimitação da personagem é sua incompletude. Assim a define Ruth Ronen:

“Essa incompletude diz respeito ao estatuto lógico-semântico dos entes ficcionais. A ausência de um referente completo produz zonas de indeterminação e uma impossibilidade de verificar as propriedades do ente ficcional que não lhes são atribuídas pelo próprio texto [...]. A incompletude é, portanto, o reflexo da diferença lógica entre um objeto real extraliterário e um produto da ficção.”¹⁶

[...] **Por definição, e não por uma casual falta de documentação, não podemos recorrer a fontes externas à ficção para obtermos informações suplementares sobre uma personagem.** (GALLAGHER, 2009, p. 654, grifos nossos)

Diante desse ser incompleto, o leitor acaba por se ver diante de algo que apresenta as possibilidades improváveis dos eventos narrativos e toma para si aquilo como verdade momentânea sem se importar com o fator verossímil daquilo que lê. Segundo Catherine Gallagher, em seu ensaio *Ficção* (2009), a “[...] a incompletude, ao lado da perturbadora acessibilidade, suscita o envolvimento emotivo do leitor” (GALLAGHER, 2009, p. 655), peça fundamental para a existência e sobrevivência da personagem no mundo ficcional.

1.5. Percurso aberto

Como foi apontado ao se estudar as transformações que ocorreram nos estudos literários, no que diz respeito às reformulações teóricas transcorridas no século XX, a produção literária

¹⁶ No capítulo de Gallagher, há a seguinte referência para a citação utilizada: R. Ronen, “Completing the Incompleteness of Fictional Entities”, *Poetics Today*, IX, 1988, n. 3, pp. 497. (sic)

exige que a teoria literária a acompanhe. Apesar das mudanças no âmbito narrativo serem muito interessantes para o percurso do estudo epistemológico da personagem, tornar-se-ia muito distante do *corpus* dessa pesquisa, uma análise sobre as personagens modernas e suas configurações, uma vez que estão um pouco distantes do romance hugoano. O objetivo almejado com o desenvolvimento deste percurso, reitera-se, é ter a consciência de que, neste estudo, “as personagens são [...] complexos sîgnicos e não seres antropomórficos” (SEGOLIN, 1978, p. 79), como foram consideradas por muito tempo.

Dentre as muitas transformações modernas trazidas por Segolin em sua obra, há algumas que podem se correlacionar com alguns aspectos próximos às personagens de *Les misérables*. Um exemplo é a manifestação da personagem que se constitui como um espaço narrativo, pois ela seria “fruto da rede de relações recíprocas estabelecidas entre seus vários componentes, em contraposição ao movimento implicativo-transitivo, em que uma ação necessariamente sucede outra, característico da personagem propiana” (SEGOLIN, 1978, p. 51), tipo de figuração que se encontra no romance oitocentista de Victor Hugo.

Diante do que foi abordado até o momento, torna-se difícil atribuir preceitos humanos aos seres ficcionais. Victor Hugo, ao escrever seu romance, deixou indícios de que o seu objetivo era representar o homem e suas mazelas o mais fielmente possível. Não se pode dizer que o escritor falhou em seu objetivo, dada a ideia de que as personagens não seriam pessoas e não as poderiam ser, mas o autor conseguiu criar figurações que permitiram aos leitores refletir sobre a sociedade na qual viviam, o que se aproxima, e muito, do que ele pretendia fazer, de acordo com as anotações deixadas por ele.

Com essas noções que envolvem a personagem literária, termina-se o percurso que se buscou desenvolver neste trabalho. Ele será retomado quando, ao analisar a figuração de personagens em *Les misérables*, for necessário distinguir a personagem que se constrói como uma função da personagem que se estabelece com sincretismo funcional na narrativa, por exemplo.

As discussões apresentadas sobre a personagem literária de modo algum tiveram a pretensão de ser totalizadoras, porém, buscou-se abarcar as teorias mais relevantes para se compreender esses entes tão peculiares a nós seres humanos e que já dificultaram o trabalho de muitos especialistas da narrativa. Gostaríamos de classificar o percurso desenvolvido como um percurso aberto a novas proposições.

Diante desse levantamento de teorias que envolvem os seres ficcionais, torna-se clara a afirmação de Cristina Maria da Costa Vieira, já citada na introdução desta dissertação, na qual a autora diz que “a abertura ao ecletismo metodológico é, pois, um primeiro ponto assente”

(VIEIRA, 2008, p. 29) quando se estuda a personagem literária. Ao nos depararmos com a diversidade de figurações na obra hugoana, concluímos que não se poderia aplicar um único modo de análise quando se lida com os entes literários desse romance visto que esse movimento deixaria o trabalho empobrecido.

Contudo, algumas lacunas surgiram durante a delimitação do percurso e será preciso, então, analisar alguns pontos que foram levantados ao longo dele, como, por exemplo, a negligência dos especialistas da narração em relação ao estudo das personagens.

1.6. Os especialistas da narração e a categoria da personagem

Durante o estudo do percurso da personagem, houve, em nossa pesquisa, a tentativa de abranger os mais relevantes trabalhos acerca dessa categoria da narrativa, porém algumas lacunas ficaram evidentes, como, por exemplo, os séculos XVI e XVII, que foram tratados com uma certa brevidade devido à falta de material para um estudo mais detalhado.

De todos os aspectos que compõem a narratologia, a personagem literária talvez seja a que mais enfrentou restrições por parte dos especialistas no tocante ao seu estudo epistemológico. Afinal, retomar um percurso tendo início na Antiguidade Clássica deveria preencher muito mais páginas em um trabalho como este, porém, o que se notou com a pesquisa foi uma escassez de trabalhos a respeito do assunto e a pouca atenção por parte desses especialistas da literatura, percepção essa que é compartilhada por outros pesquisadores que se propuseram a analisar essa categoria.

Vieira nos diz que “Pierre Glaudes e Yves Reuter (1998: 54-57) reconhecem que os especialistas da narração (a começar por Genette) trataram pouco o papel da personagem na narração” (VIEIRA, 2008, p. 24). Nota-se que a autora reforçou, com o uso de parênteses, a frase *a começar por Genette* como uma espécie de cobrança ao teórico francês. Sobre este aspecto, Vieira retoma a discussão um pouco mais adiante e cita alguns outros teóricos:

Recordemos o aviso de Paul Valéry relativamente à “condição verbal da literatura”, que o levou a definir as personagens como “seres vivos *sem entranhas*”, **aviso ininterruptamente citado ou aludido por teóricos como Gérard Genette**, Philippe Hamon, Milagros Ezquerro, Vincent Jouve e George Steiner. (VIEIRA, 2008, p. 39-40, grifos nossos)

De modo geral, os pesquisadores e estudantes de literatura sabem a importância que o especialista francês Gérard Genette tem nos estudos literários e reconhecem sua valiosa

contribuição para o campo científico de análise da narrativa. Sobretudo com sua obra *Figures III*¹⁷, na qual o autor traz uma parte intitulada *Discours du récit*¹⁸, em que ele analisa a *magnum opus* de Proust *À la recherche du temps perdu*¹⁹. A partir de sua análise, Genette criou diversas definições, que são aplicadas na maioria das análises literárias até os dias atuais.

Talvez seja por esse motivo, ou melhor, pelo peso de seu nome e de sua contribuição, que essa pouca atenção à personagem de ficção tenha feito com que ele também recebesse um grande destaque na obra de Carlos Reis, que desenvolveu um trabalho próximo ao de Vieira no que diz respeito à análise dos estudos de personagens:

[...] Em 1983, [Gérard Genette] tratava-se de justificar opções assumidas em “Le discours du récit”, a tal carta constitucional da narratologia; argumentando em favor da opção, no famoso ensaio de 1972, pelas categorias do discurso e da narração e não pelas da história, **Genette insiste na menorização da personagem**: aquela opção fora, então, “raison de plus, sans doute, pour s’intéresser davantage au discours constituant qu’à l’objet constitué, ce “vivant sans entrailles” qui n’est ici (contrairement à ce qui se passe chez l’historien ou le biographe) qu’un effet de texte”²⁰ (Genette, 1983: 93). Mesmo amenizada pelas aspas, a imagem do “**ser vivo sem entranhas**” (expressão cunhada por Paul Valéry) diz tudo. (REIS, 2015, p. 24, grifos nossos)

Contudo, não apenas Genette é criticado em dois trabalhos diferentes pelo mesmo motivo, mas o membro da Academia Francesa, Paul Valéry, também aparece nos dois livros. Ele, inclusive, é citado como o responsável por difundir essa definição que atrapalhou o estudo da personagem. Tal destaque para a expressão criada por Valéry exigiu que seu ponto de partida fosse revisitado e analisado à parte.

A origem dessa sentença “*vivant sans entrailles*” está na conhecida obra do poeta intitulada *Tel quel*²¹ que foi publicada em 1941, alguns anos depois de ser nomeado professor do *Collège de France* em 1937, e que reunia diversos fragmentos de textos que espelhavam as impressões do autor sobre a arte e a literatura, apreendidas ao longo dos anos. Em *Tel quel*, pode-se perceber que havia alguns problemas que preocupavam Valéry e que foram transformados em pequenas fórmulas escritas, aforismos, constatações, pensamentos curtos,

¹⁷ Figuras III.

¹⁸ Discurso da narrativa.

¹⁹ Em Busca do Tempo Perdido.

²⁰ “justamente, sem dúvidas, para se interessar mais pelo discurso constitutivo do que pelo objeto constituído, este “ser vivo sem entranhas” que não é aqui (contrariamente àquilo que se passa com o historiador ou com o biógrafo) mais que um efeito de texto”. (REIS, 2015, p. 24, tradução nossa)

²¹ Pelo fato de a obra ser conhecida como *Tel quel*, em português, optamos por não traduzir seu título.

comentários que aparentam ser dispersos, mas que em uma leitura atenta mostram um caminho rigoroso que deve ser seguido pelos leitores e amantes da arte, da literatura e da filosofia.

O excerto que trata da personagem literária encontra-se em um capítulo chamado de *Rhumbs* cujo título recebeu uma explicação em nota introdutória:

*Ce nom marin de Rhumbs a intrigué quelques personnes, - de celles, je pense, pour qui les dictionnaires n'existent pas. Le Rhumb est une direction définie par l'angle que fait dans le plan de l'horizon une droite quelconque avec la trace du méridien sur ce plan. Rhumb est français depuis fort longtemps. Voiture a employé ce mot. Il existe même un verbe arrumer, car Rhumb s'est écrit parfois rumb et parfois rum. Pourquoi ce nom sur un recueil d'impressions et d'idées? Comme l'aiguille du compas demeure assez constante, tandis que la route varie, ainsi peut-on regarder les caprices ou bien les applications successives de notre pensée, les variations de notre attention, les incidentes de la vie mentale, les divertissements de notre mémoire, la diversité de nos désirs, de nos émotions et de nos impulsions – comme des écarts définis par contraste avec je ne sais quelle constance dans l'intention profonde et essentielle de l'esprit, - sorte de présence à soi-même qui l'oppose à chacun de ses instants. Les remarques et les jugements qui composent ce livre me furent autant d'écarts d'une certaine direction privilégiée de mon esprit: d'où Rhumbs.*²² (VALÉRY, 1943, p. 9-10)

Essa coleção de impressões e ideias que Paul Valéry escreveu realmente possui um fragmento que trata as personagens de ficção da forma como Genette as descreve e será retomado aqui integralmente da forma como está na obra original.

O referido texto, responsável por exercer tamanha influência nos especialistas da narrativa a ponto de fazê-los tomar para si suas considerações, e deixar de lado uma categoria da narrativa que sempre esteve presente junto das outras categorias, não é mais que uma reflexão curta de um livro que lida com diversos outros aspectos da literatura também de forma breve. De acordo com Valéry:

²² Este nome marinho de *Rhumbs* intrigou algumas pessoas - aquelas, eu acho, para quem os dicionários não existem.

O *Rhumb* é uma direção definida pelo ângulo que qualquer linha reta faz no plano do horizonte com o traçado do meridiano neste plano. *Rhumb* é francês há muito tempo. Voiture empregou essa palavra. Existe até um verbo para *arrumer*, pois *Rhumb* às vezes é escrito *rumb* e às vezes *rum*.

Por que esse nome em **uma coleção de impressões e ideias**? Como a agulha da bússola permanece razoavelmente constante, enquanto a rota varia, também podemos olhar para os caprichos ou as sucessivas aplicações de nosso pensamento, as variações de nossa atenção, os incidentes da vida mental, os desvios de nossa memória, a diversidade dos nossos desejos, das nossas emoções e dos nossos impulsos - como desvios definidos pelo contraste com não sei qual constância na intenção profunda e essencial do espírito - uma espécie de presença para si mesma que se opõe a cada um de seus instantes. As observações e os julgamentos que compõem este livro foram tantos desvios de uma certa direção privilegiada de minha mente: daí *Rhumbs*. (VALÉRY, 1943, p. 9-10, tradução e grifos nossos)

Le principe du “savoir vivre”: L'homme n'a pas de corps. Il est vêtu et ne digère pas. Les héros littéraires ne fonctionnent pas. On ne sait de quoi ils vivent. Sans profession, sans moyens d'existence, sans intestin.

*On appelle ces monstres des exemplaires éternels d'humanité! Ils ne sont que des résidus — des résumés de ce qu'on trouvait d'intéressant dans l'homme à telle époque.*²³ (VALÉRY, 1943, p. 82, grifos nossos)

Talvez Valéry tenha criado o que se tornaria uma desculpa poética de origem respeitável para os especialistas da narrativa não ocuparem mais tempo do que o necessário com essa categoria. Como foi possível observar no levantamento do percurso da personagem literária, essa classe se mostrou tão complexa e tão possível de ser analisada quanto os demais aspectos literários que fazem parte da narrativa.

Mesmo considerando a personagem um *ser vivo sem entranhas* e não oferecendo a ela muito mais do que comentários depreciativos, é preciso ressaltar que usaremos muitos conceitos criados por Genette para a análise do peculiar narrador hugoano de *Les misérables*, uma vez que essa chamada carta constitucional da narratologia, a parte da obra que é chamada de *Discurso da Narrativa*, consegue suprir muita da necessidade teórica para a análise desse narrador. Se o nome do autor é trazido aqui com um certo teor negativo em relação ao estudo da categoria da personagem em questão, é apenas para ilustrar uma atitude tomada por diversos outros teóricos além dele.

A respeito da negligência, ainda nos diz Carlos Reis (2015) que “tanto a análise estrutural da narrativa como a narratologia colocaram a personagem numa penumbra de onde ela só saiu nos últimos dez ou vinte anos” (REIS, 2015, p. 20). Uma grande parcela dos estudos recentes acerca dessa categoria procura fazer parte desse movimento que está cada vez mais em voga, o que é de suma importância, uma vez que “sem excessivo exagero, trata-se (tratou-se) de uma espécie de *défice* teórico, gerando um complexo de rejeição que só há relativamente pouco tempo começou a ser superado.” (REIS, 2015, p. 20).

Dessa forma, o presente trabalho buscou analisar alguns outros aspectos que dizem respeito aos seres ficcionais e que só passaram a ser admitidos por intermédio desses estudos recentes.

²³ O princípio de “*savoir vivre*”: o homem não tem corpo. Ele está vestido e não consegue digerir. Os heróis literários não funcionam. Não sabemos do que eles vivem. Sem profissão, sem meios de existência, **sem intestino. Esses monstros são chamados de exemplos eternos de humanidade!** Eles são apenas resíduos - resumos do que foi considerado interessante no homem em uma época particular. (VALÉRY, 1943, p.82, tradução e grifos nossos)

1.7. A questão da autonomização, da vitalidade e da eternidade dos seres ficcionais

Criaturas do meu espírito, aqueles seis viviam já uma vida que era completamente a deles e não mais a minha: uma vida que não estava mais em meu poder negar a eles. (PIRANDELLO, 1977, p. 8)

Ao imaginarmos um estudo sobre a criação de uma personagem de ficção, o primeiro pensamento que nos vem à mente, geralmente, é localizar o ser ficcional em uma linha temporal convencional, encaixando-o em escolas literárias e movimentos artísticos a que pertence seu criador. No entanto, ao fazer isso, acaba-se por colocar um limite em um ser que muitas vezes não possui esse tipo de limitação.

Considerar a personagem como algo *preso* ao seu tempo e ao seu autor é o mesmo que ignorar a notável apreciação de um leitor dos tempos atuais ao se identificar com um ente ficcional que foi criado literariamente há mais de duzentos anos, por exemplo. Pode-se dizer, portanto, que esse ser fictício acabou por não respeitar, simplesmente, as barreiras naturais prescritas sobre ele a partir das classificações dos estudos literários.

[...] embora o significante textual da personagem romanesca esteja encarcerado nos limites materiais da mensagem (o papel e o livro), o seu significado não é simplesmente fornecido pelas folhas de papel do romance, nem é imutável e universal, como pretendiam os imanentistas; pelo contrário, é construído pelo leitor, sob a influência do contexto. (VIEIRA, 2008, p. 31)

Quando a personagem em questão ultrapassa os limites impostos pelo tempo da própria obra, nota-se uma realização para além daquilo que é convencional. Essa realização nos permite considerar a possibilidade de um desprendimento de seu tempo e até mesmo de seu criador, o qual passa a não possuir mais poder sobre ela, levando à possibilidade de uma evolução para a autonomização dessa personagem. Sobre esse conceito, é necessário considerar cinco afirmações apresentadas por Reis em seu estudo sobre a figuração de personagens:

Primeira afirmação: **a personagem compreende, como a narrativa ficcional em geral, uma dimensão transhistórica que escapa ao controle e ao projeto de quem a concebeu.** Segunda: a refiguração icônica de personagens literárias favorece leituras desdobradas, uma vez que aquela refiguração é, em simultâneo, uma releitura de um texto verbal e uma descoberta de aspectos insuspeitados das ditas personagens. Terceira: toda a caracterização de personagem desafia e incentiva um preenchimento de vazios; esse preenchimento de vazios torna-se premente em atos transnarrativos e transliterários que trabalham a imagem (ilustrações de livros, por exemplo), bem como em processo de *casting*, enquanto escolha de um ator para

interpretar uma personagem apenas (e às vezes de forma escassa) descrita verbalmente. Quarto: um tal preenchimento consente e de certa forma requer, para que a refiguração se efetive, um tempo de suspensão da narratividade, de tal forma que a personagem é ponderada como objeto artificialmente estático. Quinto e em termos mais alargados: os estudos narrativos incluem presentemente derivas que contemplam também as narrativas mediáticas e as linguagens digitais, tendo em atenção procedimentos compositivos e efeitos cognitivos que as narrativas literárias não conheciam nem provocavam. (REIS, 2015, p. 15-16)

Trazer à tona a ideia de autonomização de personagens demonstra não apenas a adesão à teoria de que elas são independentes de seu criador, mas também a consideração da possibilidade de sobrevivência para além daquilo que o autor planejou. Por intermédio dos pormenores e das funções na narrativa como, por exemplo, descrições internas e externas ou as próprias ações, esses seres ficcionais conseguem nos encantar tão perfeitamente ao fazerem suas escolhas e esboçar seus sentimentos, seja por meio de seus medos, de seus remorsos, de seus ciúmes desmedidos, bem como através de seus sonhos, de seus delírios e dos diversos outros sentimentos que constituem o ser humano.

Dessa forma, é de fundamental importância colocá-la à frente de uma análise literária, “pode-se dizer [...] que elas possuem vida própria e autónoma, relativamente ao mundo ficcional que as acolhe, e também uma sobrevida que transcende a do seu autor.” (REIS, 2015, p. 34). Assim, tratar-se-á de dois recortes na diversidade de estudos sobre a figuração de personagens: o primeiro deles é sobre o valor que elas exercem no romance; o segundo recorte é sobre a questão da vitalidade dessas criaturas.

Mesmo geradas há séculos, algumas personagens ainda conseguem fazer com que os leitores, em pleno século XXI, consigam sentir de forma análoga ou, pelo menos, o mais próximo possível, ao que elas demonstram no universo ficcional, embora criadas há tantos anos. Além disso, é extraordinário o fato de algumas pessoas sentirem muito mais empatia por um ser fictício que passa por humilhações sociais do que por pessoas reais que passam pelas mesmas situações.

Conforme parece claro, a vitalidade das personagens, potenciada por sucessivos atos de figuração, é indissociável de propósitos de ordem ética, moral e ideológica; esses propósitos beneficiam da autonomização das ditas personagens e levam a dilatar consideravelmente as virtualidades semântico-pragmáticas que elas encerram. **São essas virtualidades que nos desafiam a conviver com personagens ficcionais que não abolimos da nossa memória, mesmo quando muito daquilo que no seu tempo parecia importante já desapareceu.** (REIS, 2015, p. 37, grifos nossos)

Portanto, não estaríamos equivocados ao afirmar que, por toda a eternidade, Gregor Samsa sempre estará vivo para o leitor que abrir *A metamorfose* de Kafka, hesitando ao acordar, junto com a personagem, metamorfoseado em um inseto “horroroso”; do mesmo modo, as três irmãs no drama de Anton Tchekhov continuarão desejando ir para Moscou; o Willian Wilson, de Poe, sempre matará a si mesmo no final de tudo e Carlitos será sempre forçado a experimentar alimentos oferecidos por uma máquina defeituosa em *Tempos Modernos*. Nem todas essas personagens pertencem à esfera narrativa, mas possuem o mesmo núcleo da vitalidade artística comum aos seres ficcionais de todos os tipos.

É possível notar, a partir dos exemplos, que as personagens de ficção se fixam na memória do leitor, ou do espectador, fazendo com que elas desconheçam a morte, continuando vivas através dos séculos, diferentemente do que acontece com o ser humano composto por *entranhas*, que somos nós, como foi analisado a partir da obra de Valéry.

1.8. Pessoas de livro: a personagem como um sistema de pormenores

Concedemos, portanto, um papel fulcral ao leitor na construção da personagem romanesca, que a “reconhece”, ao reorganizar a soma de todos os signos polarizados à sua volta, o que evita que a disseminação destrua a sua identidade. A personagem, estrutura dinâmica, passa então a ser entendida também como efeito, criado propositalmente pelo autor e (res)sentido pelo leitor: é o efeito-personagem (cf. Jouve 1998). (VIEIRA, 2008, p. 23)

É preciso pensar que, no decorrer da história da humanidade, sempre existiram civilizações, comunidades e personalidades que buscaram alcançar a imortalidade. Contudo, há muito tempo já existem pessoas que conquistaram tal glória, são essas que, não constituídas de carne ou ossos, mas sim de palavras e de combinações de traços distintivos, formam uma cadeia de pormenores que, por sua vez, conseguem se manter firmes em um corpo feito de papel e palavras, sobrevivendo por meio das inúmeras adaptações das mais variadas formas e, principalmente, na memória do leitor.

Há um conceito usado por Maria Sara, uma personagem da obra *História do Cerco de Lisboa*, de José Saramago, que cabe muito bem em nossa argumentação. Segundo ela, “Pessoas de livro são personagens” (SARAMAGO, 1989, p. 165). Tal concepção, *pessoas de livro*, mote que dá nome à coletânea de Carlos Reis, ilustra o grau de solidez e realidade que elas apresentam, e isso permite sua existência mesmo após tantos séculos de criação, uma vez que estão interligadas nas lembranças de inúmeros leitores pelo mundo.

Antonio Candido, ao tratar exclusivamente dessa categoria da narrativa em seu ensaio “*A personagem do Romance*” (1995), destaca a importância dos pormenores que compõem as personagens. Uma vez que será analisado, neste trabalho, o conjunto de elementos e traços que geram a figuração das personagens de uma narrativa escrita no século XIX, é preciso retomar um apontamento presente na citada obra de Candido:

Os realistas do século XIX (tanto românticos quanto naturalistas) levaram ao máximo esse povoamento do espaço literário pelo pormenor, - isto é, uma técnica de convencer pelo exterior, pela aproximação com o aspecto da realidade observada. [...] temos sempre *referência*, estabelecimento de relação entre um traço e outro traço, para que o todo se configure, ganhe significado e poder de convicção. De certo modo, é parecido o trabalho de compor a estrutura do romance, situando adequadamente cada traço que, mal combinado, pouco ou nada sugere; e que, devidamente *convencionalizado*, ganha todo o seu poder sugestivo. **Cada traço adquire sentido em função de outro, de tal modo que a verossimilhança, o sentimento da realidade, depende, sob este aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do contexto. Esta organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos.** (CANDIDO, 1995, p. 79-80, grifos nossos)

O leitor pode não ser capaz de alcançar a separação dos pormenores de uma personagem, pois, na maioria das vezes, ao observar a junção desses traços, ele apenas enxerga uma entidade integral como se fosse um produto já pronto. Por esse motivo, ele é levado a ignorar a construção de sua forma para poder adentrar mais profundamente naquilo que ela apresenta, mesclando ao tempo e ao espaço uma vivência, o que é exatamente o objetivo de seu criador, na maioria das vezes.

Por trás de toda essa edificação, a mente do escritor criou uma rede de relações de pormenores em que cada detalhe, cada miudeza, cada pista serve para determinar aquele que será, dentro da história ficcional, o correlato existencial. Com efeito, estudar personagens implica exatamente em esmiuçar, observar e relacionar cada um dos citados pormenores que as integram, evitando cair no discurso vivaz que vem delas, ou do narrador da obra em alguns casos, para que não se perca o objetivo da análise.

É exatamente o que o presente trabalho procurou desenvolver, uma vez que se pretende estudar exclusivamente a figuração das personagens de *Les misérables* sendo conduzidas pelo narrador, que também possui uma figuração na narrativa. Na figuração desse narrador, é possível analisar seu conjunto de pormenores constitutivos como, por exemplo, os traços de inverdade e de incerteza cuja principal função é justamente convencer o leitor para que ele

aceite a condução massiva do narrador e que, por sua vez, sustenta a existência de todas as demais personagens do romance.

Como se procurou evidenciar até aqui, a importância de se estudar o percurso do estudo da personagem literária, sobretudo da personagem romanesca, serve principalmente para que não haja possibilidades de se olhar para uma personagem, como as de *Les misérables*, por exemplo, imaginando estar diante de uma reprodução fiel de um ser humano. Neste trabalho, as personagens de Victor Hugo serão tratadas de acordo com sua natureza verbal e sua função, em vários momentos sincrética, dentro da narrativa, e não como um ser humano real. Seus aspectos psicológicos e sociais não serão colocados acima do seu aspecto textual.

1.9. Mais algumas considerações acerca da personagem literária

É preciso ressaltar que, da mesma forma que o estudo do percurso da personagem de ficção, o levantamento de teorias a respeito dos seres ficcionais também não pretendeu ser totalizador e encerrado em si próprio. As personagens se configuram de formas diferentes em narrativas diferentes e, como foi possível observar, a demanda de inovações teóricas dentro da literatura está intrinsicamente ligada à produção literária. Quando a literatura exige novas formas de análise, a teoria se movimenta para dar conta dessas novas facetas.

Enxergar um ser ficcional como uma pessoa real, diferentemente do que foi apresentado até aqui, não é a forma errada de se enxergar uma personagem, uma vez que esse é o objetivo da maior parte dos escritores ficcionais, convencer o seu leitor de que ele está vislumbrando o interior e o exterior de alguém. Porém, uma pessoa real não caberia em uma obra ficcional, como Forster já indicava em seu trabalho, devido à quantidade de dimensões que envolvem um ser humano.

Poder-se-ia questionar, então, se a personagem existe de verdade ou não, algo que optamos por trazer para as discussões teóricas, pois o questionamento frequentemente se apresenta diante de muitos especialistas. Será tomado, para preencher mais essa lacuna, o apontamento de Catherine Gallagher a respeito do assunto, de acordo com a autora:

Se a personagem realmente existisse, também existiriam os limites destinados a extinguir a realidade criada pela ficção. Não existiria modo algum de “entrarmos” em outra pessoa e não poderíamos experimentar aquele sutil alívio que sentimos ao pensarmos em nossa imperscrutabilidade. A atração exercida pela personagem faz lembrar a do fetiche freudiano: para ambos, a eficácia resulta do estatuto ficcional, da extraordinária combinação de diferença e semelhança com os outros seres. Personagem e fetiche alentam

seus usuários, embora permaneçam conscientes da realidade das outras coisas.
(GALLAGHER, 2009, p. 652-653)

A personagem de ficção possui um travamento em seu estudo epistemológico, como foi visto, por vezes, até parece haver mais incoerências que uniformidades, dependendo do que se espera encontrar nesse estudo. O objetivo, aqui, foi encontrar, na teoria, explicações para os fenômenos encontrados em *Les misérables* que dizem respeito à figuração de personagens na obra. Muitos autores foram deixados de lado para que esse objetivo fosse alcançado e espera-se, com isso, contribuir de alguma forma para a análise desses seres ficcionais concebidos há mais de cento e cinquenta anos.

2. PROPOSTA DE CLASSIFICAÇÃO PARA AS PERSONAGENS DE *LES MISÉRABLES*

Serão tratadas, neste segundo capítulo, algumas questões indispensáveis sobre Victor Hugo e seu romance *Les misérables*, para que se possa compreender as análises das figurações do terceiro capítulo. Do mesmo modo, serão abordadas as modificações no sistema de criação de personagens que são exclusivas da obra, pois o autor não obedeceu ao próprio estilo de criação que vinha praticando em seus trabalhos precedentes.

De fato, a condução das personagens do romance, feita de forma massiva pelo narrador, gera uma rede de relacionamentos entre todos os seres ficcionais da narrativa. Essa rede é desenvolvida de modo que nenhuma personagem consiga se desvincular dessa interdependência relacional, o que impossibilita a análise individual das figurações. Dessa forma, as personagens estão interligadas entre si e só podem ser analisadas a partir dessa rede de relacionamentos. Alguns teóricos buscaram ilustrar, por meio de gráficos, a rede das personagens de *Les misérables*, um trabalho considerado complexo devido à quantidade de seres ficcionais presentes na obra. Neste capítulo, analisar-se-ão as propostas de alguns pesquisadores para a ilustração dessa rede de relacionamentos, uma vez que será feito o estudo das personagens por meio desse mecanismo literário que as interliga na narrativa.

Além disso, nesta segunda parte da pesquisa, serão sistematizados alguns dos aspectos que dizem respeito à configuração da personagem nesse romance de Victor Hugo, tais como: o que faz com que determinada figuração seja classificada, ou não, como uma personagem nessa obra; os níveis de figuração que submetem todas as personagens e que partirão das definições forsterianas com o intuito de alcançar um maior detalhamento ao que se refere a sua função e a sua natureza verbal; os graus de condução do narrador para atingir seu objetivo e transmitir sua visão do que seria um caráter ideal; o coletivo a que esses seres ficcionais pertencem e que os faz praticar determinadas ações no romance; o seu desenvolvimento narrativo nos três níveis possíveis apresentados na obra, que são a Estagnação, a Transfiguração e a Transformação na história.

Será apresentado, também, um levantamento de todas as personagens que se figuram na primeira parte do romance e sua sistematização em forma de tabela, bem como a ordem de surgimento de sua figuração na diegese, que, em muitos momentos, determina suas relações iniciais e finais na narrativa. Com isso, objetivamos compreender o comportamento e a figuração das personagens na obra, além de criar uma ferramenta de análise para aqueles que

almejem estudar alguma figuração específica do romance e concordarem com nosso posicionamento crítico.

2.1. Victor Hugo e seus *misérables*

Victor-Marie Hugo ocupa um lugar excepcional na literatura francesa do século XIX, e não o chamamos assim apenas pela extensa duração de sua carreira como escritor, mas também pela grande diversidade de sua obra. Sua contribuição para o mundo das artes literárias abrange a poesia lírica, satírica e épica, o drama em verso e em prosa e, claro, o romance.

Hugo não apenas vivenciou grande parte do século em que nasceu, mas também evoluiu com seu tempo, em sua arte e em suas ideias. Seu domínio de escrita ainda impressiona e seu talento nato não poderia tê-lo tornado menos importante e menos merecedor de se tornar um dos imortais da Academia Francesa. Embora ousemos dizer que o gênero que mais contribuiu para a sua glória como escritor tenha sido o romance, visto que foi a forma literária que conseguiu atingir o grande público, não podemos deixar de lado o fato de que foram suas ideias humanitárias, simples e generosas, que o transformaram nesse autor extremamente popular em vida.

Com a obra *Les Misérables*, o escritor apresentou ao universo literário um romance de tom épico, pois se trata de uma narrativa que abrange grandes fatos históricos que influenciam a trajetória das personagens, como, por exemplo, a Batalha de Waterloo, os motins de junho de 1832 e até mesmo a visão grotesca dos esgotos da Paris do século XIX, ou seja, um romance que apresenta registros históricos de episódios que ocorreram na mesma época em que viveu o autor. Todavia, e acima de tudo, é preciso dizer que esse livro se configura como um romance social, uma vez que o autor retrata as misérias, as injustiças e as indiferenças provindas de um sistema repressivo e impiedoso.

Para ele, fica evidente, por meio da postura do narrador e da leitura do romance, que apenas a instrução, a justiça social e a caridade evangélica impedem que os desafortunados franceses se tornem humanos infames; o que vale até mesmo aos criminosos duros de coração, Hugo não desiste de pregar a salvação, utilizando a força da paciência e do amor nas ações de suas personagens. Ele conseguiu reunir diversas questões sociais que ainda estão em debate nos tempos atuais, criando uma obra em que o sujeito e a intriga estão inseridos em um quadro histórico, com personagens e ideais românticos, porém com processos realistas.

Há quem defenda a obra simplesmente como romântica, e há quem a defenda como realista, uma vez que ela traz personagens idealistas inseridas em uma história que visa retratar

a realidade de uma sociedade injusta. Por esse motivo, devido a características que poderiam ser atribuídas aos dois movimentos da literatura, algumas obras de história literária, sobretudo as que têm um teor pedagógico, classificam-na como parte do movimento realista.

Embora o Romantismo por si só já trouxesse a tendência realista, a qual Victor Hugo soube utilizar de forma magistral em sua obra, não há uma dicotomia absoluta entre as personagens protagonistas e as personagens secundárias, como será frequente no Realismo. Segundo Miranda Kentfield (2007), um romance realista traz, na maioria dos casos, somente a história de um ou dois personagens principais que possuem uma complexidade psicológica diferente das personagens secundárias, uma vez que estas são resumidas em apenas um traço principal ou caricatural, já em *Les Misérables* temos uma profusão de personagens que se tornam complexas durante a narrativa e que escapam dessa tendência.

A obra coloca pouco em cena as típicas personagens burguesas ou aristocráticas, muitas vezes tipos centrais em um romance realista. Hugo preferiu colocar em cena os marginais como personagens principais, criaturas muitas vezes esquecidas pela literatura da época. Em seu livro, as personagens principais não se distinguem das secundárias apenas por sua complexidade, mas também pela sua transfiguração, ou transformação, construídas durante o romance.

Em *Les misérables*, Hugo criou um mecanismo que permitia a realização de mudanças sociais, outra diferença que distancia essa das demais obras do modelo realista. Esse mecanismo parte, ainda segundo Kentfield (2007), da força transformadora do amor apresentada no início do romance e que definirá não apenas a trajetória das personagens, mas também a incorporação do discurso dominante do narrador na história.

Essa discussão sobre a obra pertencer ou não a um dos movimentos literários em específico, neste caso, se ela é romântica ou realista, ou mesmo se ela funciona como uma narrativa de transição entre os dois movimentos, mostra que contestações envolvendo a obra de Hugo podem partir até mesmo da discussão do movimento literário ao qual pertence. Essa discussão é relevante para a presente pesquisa, pois o narrador será abordado como elemento condutor das personagens para o desenrolar da narrativa e, por esse motivo, é essencial introduzir as particularidades que diferenciam o narrador romântico do narrador realista, uma vez que nos aprofundaremos apenas no primeiro deles neste trabalho.

Mario Vargas Llosa (2017), na obra *A tentação do impossível: Victor Hugo e Os miseráveis*, aborda justamente essa distinção entre os narradores nos diferentes movimentos literários e toma, como exemplo para o narrador do Realismo, o livro *Madame Bovary* de Flaubert:

Embora *Madame Bovary* tenha sido publicado seis anos antes que *Os miseráveis*, em 1856, **pode-se dizer que este é o último grande romance clássico e aquele o primeiro grande romance moderno**. Com *Madame Bovary*, Flaubert inaugurou uma forma narrativa que revolucionaria o romance: matou a inocência do narrador, introduziu uma autoconsciência ou consciência culpada no relator da história, a noção de que o narrador devia “abolir-se” ou justificar-se artisticamente. Flaubert foi o primeiro romancista a entender a presença do narrador como um problema central da estrutura romanesca, **o primeiro a notar que esse narrador não é o autor, e sim o mais ambíguo dos personagens que o autor de um romance cria**. Ele tornou o narrador impessoal — invisível —, coisa que, depois, passou a ser feita pela maioria dos romancistas. Torná-lo invisível não quer dizer suprimi-lo, mas sim fazê-lo astucioso, calculista, embusteiro: disseminá-lo na narração. **É claro que depois de Flaubert houve muitos romancistas que, à maneira dos clássicos, narram por intermédio de um narrador inconsciente de si mesmo, que às vezes se acha Deus e às vezes se acha o autor, alguém que se dobra e se desdobra — às vezes aquele que narra, às vezes aquele que escreve —, pulando alegremente da primeira à terceira pessoa e desta à primeira sem nem ao menos perceber**. Esses romancistas, por obra de Flaubert, já nascem velhos, e o leitor, ao ler seus romances, mesmo que não entenda nada de formas narrativas, sente que são antiquados, incapazes de persuadi-lo do que estão contando. As convenções mudaram, e esse leitor, acostumado pelo romance moderno, a narradores conscientes de si mesmos, que se excluem ou se incorporam à narração dentro de regras tão precisas e inflexíveis quanto as que regem os personagens, sente o mesmo que os leitores dos primeiros romances modernos sentiam inicialmente: uma inadequação que se traduzia em incredulidade. (LLOSA, 2017, p. 39-40, grifos nossos)

O narrador de *Les misérables* é diferente desse narrador descrito por Llosa, pois ele, dentre outras particularidades, é um narrador intrusivo. Essas características dos narradores criados pelos romancistas, que tomam outra direção que não a de Flaubert e que “às vezes se acha[m] Deus e às vezes se acha[m] o autor” (LLOSA, 2017, p. 39), compõem o cerne da figuração desse narrador hugoano, que se enxerga na mais alta posição para julgar suas personagens e decidir qual é o melhor caminho que elas devem tomar. Isso é fulcral ao se considerar o fator abandono que envolve a maior parte dos seres ficcionais do romance. É como se, abandonados pelos políticos, pelos governantes e pela Igreja, só lhes restasse o narrador do romance para lhes indicar uma direção rumo à dignidade social.

Sobre a temática de *Les misérables*, pode-se dizer que Victor Hugo apresentou um tema relativamente novo para o século XIX, a miséria e, por isso, optou por estudá-la a fundo com intuito de retirar dela a inspiração para criar figurações tão marcantes nessa obra. A partir das pesquisas de seus especialistas e biógrafos, sabe-se que o tema da miséria começou a acompanhar Victor Hugo pouco tempo antes de surgir a primeira versão de seu romance que, acredita-se, por intermédio de suas prolíficas e conhecidas anotações e documentações deixadas, foi escrita por volta de 1845 e 1848.

Maurice Allem, filólogo francês e especialista em literatura francesa do século XIX, foi o responsável pelo estabelecimento do texto e pelas anotações da edição da *Gallimard* de 1951, volume que faz parte da coleção da *Bibliothèque de la Pléiade* e que foi escolhida para a análise de personagens neste trabalho. Nessa edição, o historiador da literatura fez um trabalho que consistiu em comparações entre a primeira versão e a edição definitiva que se tem em circulação.

Na sua introdução para a prestigiada edição, há um aspecto que se refere ao narrador da obra e ao uso de nomes e figurações criados a partir de pessoas reais que inspiraram o escritor em relação às situações sociais que levam à miséria que acompanha as personagens:

*Le roman de Victor Hugo était écrit en grande partie lorsque, à la fin du mois de décembre 1847, furent rédigées les conventions où fut stipulé que ce roman serait intitulé les Misères. Il y était stipulé aussi que ce serait "un grand ouvrage". Il devait, contrairement à l'accord de 1832, avoir plus de deux volumes mais Victor Hugo ne concédait que l'édition des deux premiers. Ils devaient contenir seulement la première partie de l'ouvrage et dans cette partie, sous le titre de: Manuscrit de l'évêque, un chapitre considérable et très étendu formant un traité complet de dogme et de discipline ecclésiastique et censé trouvé dans les papiers d'un évêque. [...] Cet important chapitre, dont Victor Hugo pouvait dire si exactement l'étendue, n'était probablement pas écrit et il n'a jamais dû l'être car on ne l'a pas retrouvé dans ses dossiers. Mais on y a trouvé des notes fort précises sur un évêque de Digne, Mgr Miollis qui, en 1806, avait recueilli un forçat, Pierre Maurin, récemment libéré du bagne où il avait passé cinq ans pour avoir, en 1801, volé un pain à la devanture d'une boulangerie, avec, il est vrai, effraction et voies de fait envers le boulanger. Les condamnations de malheureux qui, par instinct de conservation, ont dérobé un pain, semblent avoir hanté la pensée de Victor Hugo.*²⁴ (HUGO, 1951, p. IX-X, grifos nossos)

Como é possível observar, apesar de não ser um dos focos principais de Maurice Allem, a influência exercida pelas personagens na narrativa existe antes mesmo de sua concepção, pois, de acordo com os apontamentos do especialista, as histórias reais de pessoas reais motivaram o

²⁴ O romance de Victor Hugo estava escrito em grande parte, quando, no final de dezembro de 1847, foram redigidos os acordos em que **se estipulava que esse romance se intitularia as Misérias**. Também se estipulou que ele seria "um grande trabalho". Ele devia, contrariamente ao acordo de 1832, ter mais de dois volumes, mas Victor Hugo concordou somente com a edição dos dois primeiros. Eles deviam conter apenas a primeira parte da obra e, nessa parte, sob o título de *Manuscrito do bispo*, um capítulo considerável e muito extenso formando um tratado completo de dogma e de disciplina eclesiástica, supostamente, encontrado nos papéis de um bispo. [...] Esse importante capítulo, do qual Victor Hugo podia dizer tão exatamente a extensão, provavelmente não estava escrito e nunca devia ter estado, pois ele não foi encontrado em seus arquivos. Porém foram encontradas notas muito precisas sobre um bispo de Digne, Monsenhor Miollis que, em 1806, havia recolhido um condenado, Pierre Maurin, recentemente libertado da prisão onde passara cinco anos por ter, em 1801, roubado um pão da vitrine de uma padaria, com, é verdade, arrombamento e assalto ao padeiro. **As condenações de infelizes que, por instinto de autopreservação, furtaram um pão, parecem ter assombrado o pensamento de Victor Hugo.** (HUGO, 1951, p. IX-X, tradução e grifos nossos)

autor a desenvolver seu propósito literário. A transposição dessas pessoas reais na narração e a recepção da obra a partir disso geraram, na época, certos desconfortos em decorrência do caráter ficcional mesclado ao caráter real, criados por Hugo. Um exemplo é a representação ficcional de uma vida mundana e festeira na composição da personagem Mr. Myriel, bispo da cidade de *Digne*, antes da conversão religiosa. Como era de conhecimento geral, a personagem foi inspirada no bispo Mrg. Miollis e essa vida, nada bem-vista aos olhos dos religiosos, foi motivo de incômodo por parte da família do bispo²⁵.

A criação das personagens desse livro resultou, de fato, em mudanças essenciais para o desenvolvimento do romance. Contudo, Allem apenas informa que o título inicial planejado para a obra era *Les Misères*²⁶ e que fora modificado pelo autor para *Les misérables*. Poder-se-ia pensar, a partir disso, que Victor Hugo preferiu dar mais destaque para as suas criaturas do que para as suas mazelas, como fez em sua obra *Notre-Dame de Paris, 1482*, na qual a inserção do nome da igreja no título do romance tinha como objetivo atrair a atenção do leitor para a personagem principal que, nesse caso, é a catedral e, com isso, despertar a valorização dos franceses pela arquitetura histórica (JORA, 2020, p. 14).

Entretanto, Yves Gohin, mestre assistente da Université de Paris VII, responsável pelo estabelecimento do texto e pelas anotações de outra edição da obra, publicada, por sua vez, em 1973, explana um pouco mais sobre a substituição do primeiro título. Ao tratar especificamente do tempo no qual o autor demandou para terminar a sua grandiosa obra, das interrupções de sua produção e de suas dificuldades pessoais com o exílio, Gohin aponta que não foram as personagens as verdadeiras responsáveis pela mudança do título. De acordo com ele:

*[...] après la publication des Châtiments, la solitude de l'exil. Pourtant il éludera des années encore ce "devoir" que la Table lui rappelle, lors de la séance de spiritisme du 15 septembre 1853: "termine Les misérables". C'est en effet sous ce titre qu'il annonce désormais la publication de son roman, mais après celle des Contemplations et des Petites Épopées. Une nouvelle maturation lui est nécessaire. L'interruption de 1848 a coïncidé avec "l'effondrement intérieur" de son héros, au moment où il allait avec lui s'avouer l'horreur de son désir, entrer dans la crise suprême de son désespoir.*²⁷ (HUGO, 1973, p. 20, grifos nossos.)

²⁵ LLOSA, 2017, p.37

²⁶ *As Misérias*.

²⁷ [...] após a publicação de *Châtiments (Os Castigos)*, a solidão do exílio. **No entanto, nos próximos anos, ele se esquivará deste "dever" que a Mesa lhe lembra, durante a sessão de espiritismo de 15 de setembro de 1853: "termine *Les misérables (Os miseráveis)*".** De fato, é com esse título que ele anuncia doravante a publicação de seu romance, mas após a publicação de *Contemplations (As Contemplações)* e de *Petites Épopées (Pequenas Epopéias)*. **Um novo amadurecimento lhe era necessário para isso.** A interrupção de 1848 coincidiu com "a derrocada interior" de seu herói, quando ele o acompanhava ao confessar o horror de seu desejo, entrar na crise suprema de seu desespero. (HUGO, 1973, p.20, tradução e grifos nossos.)

Apesar da procedência da mudança causar um certo desconforto em alguns pesquisadores, que olham para o autor como se ele estivesse em um pedestal de erudição, essa alteração no título acaba por dar uma visibilidade direta para as personagens do romance. Mesmo que isso não tenha sido pretendido pelo autor, essa visibilidade reforça ainda mais o mérito de tais criaturas para as engrenagens da narrativa e, uma vez que a obra é movida por elas, a miséria que o autor tanto desejou evidenciar só foi possível de ser demonstrada por intermédio da representação dos que sofriam em razão dela.

Estudar os aspectos que diferenciam a primeira versão da segunda versão da obra, ou o viés político que gerou as mudanças aplicadas, é de grande importância para qualquer trabalho que se propõe a estudar a obra de Hugo. Uma pesquisa ficaria desfalcada sem ao menos reservar um espaço, mesmo que breve, para comentar essa inflação da narrativa que acontece de uma versão para outra. Llosa (2017) consegue iluminar diversos aspectos importantes em relação às duas versões:

Em poucas ficções pode-se notar tão claramente como em *Os miseráveis* a vocação congênita do romance de crescer, proliferar, durar. A história do seu manuscrito é a história de uma engorda progressiva, de uma inflação de palavras, personagens e episódios. **Os críticos apontam que a maior diferença entre a primeira versão, escrita em Paris entre 1845 e 1848 — *Les Misères* —, e a definitiva, composta no exílio de Guernesey, entre 1860 e 1862, é política e consiste na evolução de Hugo que, de monárquico, constitucionalista e liberal, passou a ser um republicano com vieses radicais e socializantes**, o que se reflete nas mudanças que sofrem, de uma versão para a outra, as ideias políticas de Marius e a luz favorável sob a qual aparecem, em *Os miseráveis*, os insurretos que enfrentam a morte junto com Enjolras na barricada de Chanvrière. Na verdade, a diferença capital entre um texto e outro é, mais que de ideologia, de número. (LLOSA, 2017, p. 24, grifos nossos)

Essa engorda progressiva não só aumentou a quantidade dos eventos narrativos e a extensão do discurso das personagens, como também transformou um padrão mais ou menos fixo de criação de personagens que Hugo vinha utilizando em seus outros romances. Tal transformação tornou o romance de 1862 a obra hugoana que possui o maior número de personagens com potencial modificador da narrativa. Essa forma de criar personagens não seria possível se não tivesse acontecido a revisão do autor, pois foi por intermédio dela que se pôde extrapolar o que antes era mais ou menos consensual em relação aos outros seres ficcionais das obras anteriores. É como se, em *Les misérables*, eles tivessem um espaço amplo para que pudessem se desenvolver com mais profundidade.

A revisão que Hugo faz do manuscrito consiste principalmente em acréscimos e ampliações. O que originalmente era uma história mais ou menos compacta — a do ex-presidiário Jean Valjean que, conquistado para o bem pela bondade do bispo Myriel, se redime e chega a alturas insuspeitadas na escala moral, depois de um martirologio civil — se transforma, doze anos depois, numa selva: **na história central se enxertam outras, independentes ou parasitas, e múltiplas digressões filosóficas, sociais e religiosas.** Em alguns momentos esse crescimento é desproporcionado, anárquico; com tantas idas e vindas às vezes se perde o fio da ação e a atenção do leitor se dilui ante a abundância de comentários. E, no entanto, devido exatamente à sua natureza torrencial, êmula da vertigem da vida, *Os miseráveis*, com suas ingenuidades e sentimentalismos, seus efeitos de época e suas imperícias de folhetim, **continua sendo para os leitores, desde que foi publicado, uma das histórias mais memoráveis que a literatura já produziu.** (LLOSA, 2017, p. 24, grifos nossos)

Ao escolhermos uma obra clássica tão conhecida como *corpus* para uma pesquisa sobre o narrador e sobre a figuração da personagem literária do século XIX, na França, deparamo-nos, inevitavelmente, com a vasta bibliografia que envolve a vida de Victor Hugo.

A quantidade de trabalhos desenvolvidos a partir dele demandaria anos para que se fizesse apenas um levantamento bibliográfico. A respeito disso, Mario Vargas Llosa apresenta a ideia de que a vida de Hugo é equiparável a um oceano:

Na casa da Place des Vosges onde [Victor Hugo] morou, há um museu dedicado à sua memória onde se pode ver numa vitrine um envelope dirigido a ele que trazia como endereço: “**Mr. Victor Hugo. Océan.**” E ele já era tão famoso que a carta chegou às suas mãos. **A ideia de oceano, aliás, lhe cai como uma luva.** É isto o que foi: um mar imenso, às vezes quieto e outras agitado por tempestades assustadoras, um oceano habitado por lindos bandos de golfinhos, por crustáceos sórdidos e por elétricas enguias, um infinito *mare magnum* de águas agitadas onde convivem o melhor e o pior — o mais belo e o mais feio — das criações humanas. (LLOSA, 2017, p. 19, grifos nossos.)

Essa sua vida oceânica, que também acabou por se tornar uma lenda entre os seus estudiosos, é de amplo conhecimento e de fácil acesso. Retomá-la aqui deixaria este trabalho um tanto quanto desnecessariamente extenso, pois não seria possível retratar, em poucas páginas, a imensidão de seu nome.

Victor Hugo, apesar de muitos estudiosos afirmarem o contrário, talvez não imaginasse o furor que seu trabalho, seu conhecimento e sua personalidade causariam no universo das artes literárias. Alguns traços dessa personalidade podem ser vislumbrados por intermédio de seu narrador, especialmente quando ele mostra sua erudição por meio de tantas referências e citações durante a narrativa.

A influência que Hugo exerce sobre os estudos de literatura pode ser comprovada devido ao número massivo de trabalhos a respeito do autor e de suas obras. De acordo com Llosa, “Victor Hugo é, depois de Shakespeare, o autor ocidental que gerou mais estudos literários, análises filológicas, edições críticas, biografias, traduções e adaptações de suas obras nos cinco continentes” (LLOSA, 2017, p. 13). Pode-se dizer que, por mais que tenha produzido há mais de cento e cinquenta anos, o sucesso do autor francês perdura entre os leitores.

Seus romances, sobretudo *Notre-Dame de Paris* e, mais tarde, *Os miseráveis*, multiplicaram de maneira geométrica o número dos seus leitores, ultrapassaram o âmbito francês e invadiram outras línguas, nas quais em pouco tempo Quasímodo e Jean Valjean ficaram tão famosos quanto na França. [...] Em seus dezenove anos e pouco de exílio, essa imagem de grande patriarca das letras, da moral pública e da vida cívica adquiriu nuances legendárias. Seu retorno à França, em 5 de setembro de 1870, com a instauração da República, foi um acontecimento multitudinário, sem precedentes, com a participação de milhares de parisienses que o aclamavam, muitos deles sem terem lido uma linha das suas obras. Essa popularidade continuaria crescendo sem descanso até o dia da sua morte, e por isso toda a França, toda a Europa, o pranteou. Paris inteira, ou quase, seguiu o seu cortejo fúnebre pelas ruas, numa demonstração de afeto e solidariedade que desde então só certos estadistas ou dirigentes políticos receberam. Quando morreu, em 1885, Victor Hugo se transformou em algo mais que um grande escritor: era um mito, a personificação da República, um símbolo da sua sociedade e do seu século. (LLOSA, 2017, p. 16-17)

Dessa forma, há na literatura francesa esse símbolo chamado Victor Hugo. Contudo, não se pretendeu, com este trabalho, dar à vida do autor uma sobreposição analítica ao discurso de seu narrador. Algumas particularidades das vivências do escritor merecem atenção para a pesquisa, pois o narrador do romance afirma ser ele o próprio autor. Por esse motivo, quando o narrador impuser, durante a narrativa, particularidades que dizem respeito a Victor Hugo, será pertinente apresentar a origem dessas particularidades. Portanto, optou-se por selecionar, nesse oceano hugoano, apenas os aspectos biográficos que são essenciais para a análise desse narrador.

2.2. A mudança no sistema hugoano de criação de personagens em *Les misérables*

Os trabalhos que dissertam sobre os entes ficcionais de *Les Misérables*, na maioria das vezes, apresentam sistemas de análises simplificados que visam estudar apenas a construção inicial ou observar o resultado final das personagens centrais da obra. É como se fosse contemplado apenas o processo de construção de um determinado objeto, em que apenas a

escolha dos materiais para a sua confecção é ressaltada e, logo em seguida, vê-se a apresentação desse objeto já pronto.

São poucos os trabalhos que aprofundam seu estudo no principal fator que difere as personagens de *Les Misérables* de outras personagens presentes nos romances do século XIX. Segundo Perrin (2011), esse fator diferencial é a “*possibilité d’évolution*”²⁸ que elas possuem, que será chamado, nesta pesquisa, de possibilidade de transfiguração. Essa possibilidade de mudança na figuração das personagens, de acordo com Kentfield (2007), nasce a partir das ideias de misericórdia e salvação espiritual por meio da força transformadora do amor, desenvolvidas na primeira parte da narrativa.

Como ocorre no mundo físico, essa força transformadora do amor, apresentada no início do romance, funcionaria como um agente externo agindo sobre um determinado corpo que, ao ser puxado ou empurrado, mudaria o estado de repouso ou movimento estável de outro corpo. Há uma força inicial sobre uma determinada personagem que, por sua vez, modifica diversas outras personagens ao longo do romance, o que permite uma atribuição maior de pormenores constituintes em determinadas figurações.

Essa possibilidade de mudança faz uso do peculiar dinamismo construído entre os seres ficcionais, juntamente com sua capacidade de transitar entre planos ideológicos diferentes. Esse movimento cria, conseqüentemente, um sistema único, que é uma espécie de rede de relações muito ampla composta por personagens modificadoras, ou seja, cada uma delas tem a possibilidade de modificar a outra personagem, e assim uma pode alterar a outra, a partir dessa força inicial.

Dessa forma, a “*possibilité d’évolution*” permite que, ao serem modificadas, as personagens apresentem um processo que pode ser tanto de *transfiguração* (quando internalizam e compreendem essa força inicial, mudando seus atos e sua visão de mundo) quanto de *transformação* (quando as personagens não internalizam essa força inicial em suas atitudes, mas não conseguem mais manter a visão de mundo inicial).

Por esse motivo, a figuração das personagens de Victor Hugo, em *Les Misérables*, difere daquela empregada em suas obras anteriores, pois nesse romance elas possuem uma função ainda mais essencial para o desenvolvimento da história. Esses seres ficcionais apresentam uma característica que dificulta a classificação que muitos estudiosos se propuseram a fazer, dificuldade essa que provém de sua instabilidade na narrativa.

²⁸ “possibilidade de evolução”.

É possível dizer que Victor Hugo, de certa forma, superou seu próprio esquema de criação de personagens em *Les misérables*, pois, especificamente nesse romance, ele modificou o método que seguia firmemente em suas obras anteriores. De acordo com Yves Gohin, na introdução para a edição da *Gallimard*, de 1973, o sistema de personagens das primeiras obras hugoanas era composto por um jogo de figurações marcadas pela obediência a correspondentes fixos:

*En 1820, Hugo fait paraître son premier récit, une nouvelle intitulée Bug-Jargal. Le héros que ce titre désigne est un nègre, esclave à Saint-Dominique; son ascendance royale, sa noblesse d'âme le destinent plus qu'un autre à souffrir de son humiliation. L'action se noue autour de l'amitié qui l'unit à un blanc, le capitaine Delmar, neveu de son maître. L'insurrection des esclaves met à l'épreuve cette véritable fraternité. Soupçonné par Delmar de crimes qu'il a au contraire empêchés, Bug finit par mourir pour lui avoir sauvé la vie. Cette relation tragique se répète quoique le dénouement soit inversé, dans le premier roman de Hugo, Han d'Islande (1823). Schumacker, chancelier de Norvège déchu et emprisonné, se situe par rapport à son ami Ordener, fils du vice-roi, comme Bug par rapport à Delmar. La variante de la structure tient à l'optimisme du roman: c'est le personnage placé du côté de la puissance sociale qui sauve celui qui en est exclu; le dénouement récompense les bons et punit les méchants.*²⁹ (HUGO, 1973, p. 08, grifos nossos)

Dessa forma, nas duas histórias, temos a figura do excluído (Schumacker e Bug-Jargal); a figura do objeto amado (Ethel e Marie); a figura do detentor do poder (Ordener e D'Auverney) e a figura do maligno que é o vilão ou malfeitor na narrativa (Han e Habibrah). Como se pode observar, há uma forte influência de Propp nessa análise dos papéis e definições das personagens elaborada por Gohin.

No caso dessas duas obras iniciais de Hugo, a atribuição das funções das personagens a partir das esferas de ações delimitadas, como o objeto amado ou o malfeitor, por exemplo, funcionam relativamente bem no que tange à complexidade desses entes ficcionais criados nesses trabalhos. O sistema de personagens nas duas histórias se repete quase que inteiramente nas obras posteriores do autor, salvo poucas inversões.

²⁹ Em 1820, Hugo publicou seu primeiro conto, um conto intitulado *Bug-Jargal*. O herói que este título designa é um preto, um escravo em Saint-Dominique; sua ascendência real e nobreza de alma o destinavam mais do que qualquer outro a sofrer por sua humilhação. A ação começa com uma amizade entre ele e um homem branco, Capitão Delmar, sobrinho de seu mestre. A insurreição de escravos coloca esta verdadeira fraternidade à prova. Suspeito por Delmar de crimes que ele evitou, Bug acaba morrendo por salvar sua vida. **Essa relação trágica se repete, embora o desfecho seja revertido, no primeiro romance de Hugo, Han d'Islande (1823).** Schumacker, o chanceler deposto e preso da Noruega, é comparado a seu amigo Ordener, filho do vice-rei, como Bug comparado a Delmar. **A variante da estrutura se deve ao otimismo do romance: é a personagem colocada ao lado do poder social que salva aquele que é excluído; o desfecho recompensa os bons e pune os maus.** (HUGO, 1973, p. 08, tradução e grifos nossos)

Gohin, na tentativa de sistematizar as correspondências das personagens e, evidentemente, utilizando a ideia da função proppiana, apresenta-nos ao seguinte esquema de equivalências:

On peut établir ce schéma d'équivalences:

A.	<i>(figure de l'exclu)</i>	SCHUMACKER	BUG-JARGAL
B.	<i>(figure de l'objet d'amour)</i>	ETHEL	MARIE
C.	<i>(figure du puissant)</i>	ORDENER	D'Auverney
D.	<i>(figure du malfaisant)</i>	HAN	HABIBRAH

*Les oppositions s'accroissent: l'axe principal du conflit a pour pôles A et D; la haine latente entre A et C se transfère dans un duel entre C et D; Le couple B-C se constitue dans un ordre de puissance sociale d'où A et D sont plus ou moins rejetés (Bug plus que Schumacker, et son amour impossible pour Marie agrave son exclusion). Ce qui est désigné ici par le mot "figure" est plus profondément une **fonction dramatique**, un point nodal du conflit psychique dont la mise en forme varie selon la répartition de forces qu'il mobilise³⁰. (HUGO, 1973, p. 09-10, grifos nossos)*

O mesmo esquema hugoano de equivalências será repetido na peça de teatro *Hernani*, em 1830, e no romance *Notre-Dame de Paris, 1482*, publicado em 1831. No caso deste último, Quasimodo seria o equivalente à figura do excluído (A), enquanto Esmeralda se equivaleria ao objeto amado (B), já o capitão Phœbus equivaleria à figura do detentor de poder (3) e estaria a serviço de dois malfeitores, que são o rei e a justiça (D₁), e, por fim, temos a presença de dois outros malfeitores, um pouco mais evidentes que o primeiro, que são Frollo e a mãe de Esmeralda, Sachette (D₂). Como é possível observar, esse esquema de criação de personagens e as funções que elas estabelecem dentro da narrativa hugoana parecem se repetir quase integralmente nas obras iniciais do autor francês (HUGO, 1973, p. 10).

Yves Gohin, nessa introdução, analisa detidamente os eventos da vida de Victor Hugo que poderiam ter influenciado de inúmeras formas as modificações que foram feitas nesse esquema de personagens que, inclusive, pode ser considerado um alicerce seguro de criação

³⁰ Podemos estabelecer este esquema de equivalências:

A.	(figura do excluído)	SCHUMACKER	BUG-JARGAL
B.	(figura do objeto de amor)	ETHEL	MARIE
C.	(figura do poderoso)	ORDENER	D'Auverney
D.	(figura do malfeitor)	HAN	HABIBRAH

As oposições se acentuam: o eixo principal do conflito tem como polos A e D; o ódio latente entre A e C se transfere para um duelo entre C e D; O casal B-C se constitui em uma ordem de poder social na qual A e D são mais ou menos rejeitados (Bug mais do que Schumacker, e seu amor impossível por Marie agrava sua exclusão). O que é designado aqui pela palavra "figura" é mais profundamente uma **função dramática**, um ponto nodal de conflito psíquico cuja formatação varia de acordo com a divisão de forças que ele mobiliza. (HUGO, 1973, p. 09-10, tradução e grifos nossos)

(C), e o eixo D, que corresponderia à figura do maligno ou do malfeitor, é desdobrado em duas linhas para atender não só a essa função, mas, também, para abarcar outros tipos de funções que transitam entre os polos de referência. Yves Gohin nos diz que, em sua análise, ele não retomará as três primeiras figuras, ou seja, os polos A, B e C, pois:

*[...] les composantes et les relations mutuelles ne pourraient être cernées davantage que si l'on étudiait leurs variations à travers toutes les œuvres de Hugo. Mais la complexité de la fonction D appelle quelques éclaircissements. On voit s'amplifier le dédoublement qui était apparu dans Les Burgraves: à chaque personnage, singulier ou collectif, qui assure ce qui était à l'origine le propre de cette fonction, la fatalité du mal, s'opposent les personnages qui incarnent les forces de la délivrance. Cette opposition fondamentale se retrouve dans toutes les luttes du roman.*³² (HUGO, 1973, p. 22-23, grifos nossos)

Desse modo, conclui-se que a maior mudança do processo criativo do autor, no que diz respeito às personagens, encontra-se no polo D, no qual acontecem mudanças substanciais na estrutura. Assim, não só a figuração de personagens nessa obra é notadamente diferente de seus romances anteriores, mas o próprio esquema de criação de personagens do autor precisou ser modificado para dar conta dessa rede de relações que é criada na narrativa. O narrador de *Les misérables* foi fundamental para que se desenvolvesse essa rede a partir dessas mudanças estruturais, pois ele engendra cada figuração de cada personagem, visando ao desenvolvimento e à ligação coerente entre elas.

2.3. Algumas ilustrações da rede de relacionamentos de *Les misérables*

A relação das personagens da obra e a ligação delas com o narrador mostra que, no romance de Hugo, os seres ficcionais funcionam a partir de um mecanismo de interdependência, pois necessitam uns dos outros para que consigam se figurar de forma plena, sob o olhar do poder divino do narrador onisciente do romance. Por esse motivo, apesar de vários deles se mostrarem um tanto quanto livres na narrativa, não haveria possibilidade de se estudar as personagens de forma separada, pois elas precisariam umas das outras para continuar existindo na diegese.

³² [...] os componentes e as relações mútuas só poderiam ser mais bem definidos se estudássemos suas variações em todas as obras de Hugo. **Mas a complexidade da função D exige alguns esclarecimentos. Podemos ver se amplificar a duplicação que apareceu em *Les Burgraves*: a cada personagem, individual ou coletiva, que assegura o que era originalmente característico dessa função, a fatalidade do mal, opõe-se às personagens que personificam as forças da libertação. Essa oposição fundamental é encontrada em todas as lutas do romance.** (HUGO, 1973, p. 22-23, tradução e grifos nossos)

Dessa forma, antes de analisar qualquer um dos seres ficcionais do romance, é preciso entendê-los nessa chamada rede de relações. Analisar essa rede a partir das funções e interdependências das personagens, sob a presença massiva do narrador como condutor de todas os seres ficcionais da obra, é uma das muitas possibilidades que o romance oitocentista oferece.

Imaginemos a seguinte situação: é preciso estudar a figuração literária da personagem mais conhecida de *Les misérables*, Jean Valjean, e, para que um pesquisador possa fazer esse trabalho, é preciso que ele retome todo o percurso da personagem na narrativa. Após levantar esse percurso, ele perceberia, muito provavelmente, que a figura de Jean é forçadamente modificada a todo momento, pois ele está em constante processo de evolução social e religiosa na história. Assim, o pesquisador concluiria que haveria a necessidade de segmentar esses momentos da vida da personagem e estudá-los primeiro individualmente e depois como um todo, o que demandaria uma considerável quantidade de horas devido à extensão da obra.

Para estabelecer esses numerosos processos narrativos que envolvem a personagem, o especialista poderia explorar os vários recursos de análise que existem atualmente como, por exemplo, um mapa visual desse percurso traçado por Valjean, o que o ajudaria a visualizar essa repartição na constituição da personagem. A ideia de um mapa conceitual que relacionasse todas as personagens do romance atraiu alguns pesquisadores de áreas para além da literatura.

A necessidade de encontrar prontamente determinada figuração no grande encadeamento de momentos da história narrada pode ter influenciado a realização desses trabalhos, uma vez que, para estudar as personagens, é preciso visualizar a cadeia de relações à qual elas se conectam antes de alcançar a purificação de sua alma, por exemplo. É o relacionamento com as outras personagens da obra que possibilita a evolução de Valjean, e localizar esse ser ficcional dentro dessa rede de relações proporcionaria uma análise muito mais minuciosa.

Ao pesquisar, em inglês, sobre a existência de um *network*³³ de *Les misérables* na internet, deparamo-nos com diversas redes de relacionamentos feitas por diferentes pesquisadores. Serão destacadas, neste trabalho, as redes de relações cuja estrutura se mostrou mais fiel àquela que, de forma implícita, é apreendida pelo leitor do romance.

Com as análises, foi possível observar que essas redes prontas abarcavam diversos objetivos diferentes como, por exemplo, a rede feita pela professora Michelle Girvan, da Universidade Cornell, e pelo professor Mark Newman, da Universidade de Michigan, que, usando o banco de dados codificados por outro professor em 1990, Donald Knuth, da

³³ *Network*, em inglês, significa rede de relacionamentos ou rede de contatos.

Universidade de Stanford, conseguiram definir visualmente essa rede de relações que deveria abarcar todas as personagens da obra e as ocorrências de encontros entre elas. O esquema analítico se encontra no artigo intitulado *Finding and Evaluating Community structure in networks*³⁴, publicado em 2003³⁵. A rede de relacionamentos proposta pelos professores ([Anexo I](#)) apresenta alguns erros detectados pelos próprios pesquisadores, como, por exemplo, as ausências de várias personagens e alguns nomes grafados incorretamente.

Entre os outros trabalhos encontrados, alguns chamaram a atenção pela forma como foram estabelecidas e interpretadas as relações da obra de Hugo, como a rede apresentada no site desenvolvido por alunos do *Pratt Institute School of Information*³⁶, que mantiveram as personagens em grupos modulares, dividindo-as em seis grupos, e dando destaque, por intermédio da representação de nós visualmente maiores, para as personagens cujas conectividades são mais frequentes no romance ([Anexo II](#)).

Os próprios alunos confrontaram algumas redes já feitas por outros pesquisadores em sua publicação. Uma delas chamou nossa atenção por ter a aparência muito distinta das outras. Essa rede foi publicada, por sua vez, pelos pesquisadores Jeffrey Heer, Michael Bostock e Vadim Ogievetsky no artigo *A Tour through the Visualization Zoo*³⁷, em 2010³⁸. O diagrama em arco ([Anexo III](#)) apresenta os encontros entre as personagens do romance, mostrando que elas se comportam em grupos e deixando bem evidente a frequência com que aparecem no romance.

Nota-se que todas as redes apresentadas até agora foram criadas por pesquisadores e professores universitários, mostrando que o romance de Hugo é analisado em diversas áreas além da literatura. Contudo, em uma das buscas, foi encontrado um software chamado *Gephi* que pode ser usado como ferramenta para criação da rede de *Les misérables*, uma tarefa aparentemente simples para estudantes de redes que, a partir de um conjunto de dados no formato XML apresentado juntamente ao tutorial de utilização do software, conseguem gerar automaticamente a rede de relações entre as principais personagens do romance ([Anexo IV](#)), como nos mostra o autor de um blogue chamado *Gene Dan*³⁹.

Há muitas outras redes de relacionamentos que buscaram sistematizar as centenas de personagens que estão figuradas no romance de Victor Hugo, porém, a maior parte delas comete

³⁴ *Encontrando e avaliando as comunidades estruturais em redes de relacionamentos.*

³⁵ <http://web.madstudio.northwestern.edu/re-visualizing-the-novel/> Acesso em: 19/04/2021

³⁶ <https://studentwork.prattsi.org/infovis/visualization/les-miserables-character-network-visualization/> Acesso em: 19/04/2021

³⁷ *Um passeio pelo zoológico de visualização.*

³⁸ <https://idl.cs.washington.edu/papers/visualization-zoo/> Acesso em: 19/04/2021

³⁹ <https://genedan.com/tag/les-miserables/> Acesso em: 19/04/2021

o mesmo desacerto, que é a ausência de determinadas personagens que não deveriam ser deixadas de fora, até mesmo para a própria análise que fizeram, uma vez que ficariam mais completas e esclareceriam algumas dúvidas levantadas por eles em seus artigos.

Ao analisar, neste trabalho, a rede de relações a que esses seres ficcionais se interligam, foi possível notar que há, além das personagens, um elemento fundamental que foi ignorado pelos pesquisadores que ilustraram as relações das personagens. Há, no romance, uma forte presença de um ser superior que molda cada uma das figurações presentes, tornando-as seres feitos a sua imagem e semelhança. Essa presença reforça a ideia de que o leitor está diante de uma espécie de deus criador, onipotente e onisciente, que tece essa teia inserindo planos de personagens, planos de ações, planos de acontecimentos e até mesmo planos temporais. Esse ser é o narrador do romance.

O narrador é o responsável pela condução dessa cadeia de personagens e pela manutenção dos eventos na narrativa para que essa rede de relacionamentos se mantenha firme e coerente até o final da história, conseguindo, dessa forma, dar uma noção de totalidade e de mundo real a que ele também está submetido dentro da esfera ficcional. As personagens, por sua vez, são conduzidas por ele obedecendo a alguns dos propósitos narrativos, definidos pelo criador do romance, que usa seu narrador para alcançar determinados efeitos na história.

Dessa forma, urge que se faça, também, uma leitura epistemológica desse narrador ao estudar a rede de relacionamentos, pois as personagens são todas interligadas por intermédio dele. Ele se estabelece como um *divino estenógrafo*, de acordo com Llosa, capaz de encantar seu leitor dizendo que está ali apenas registrando acontecimentos, mas que não consegue deixar de interferir na narrativa quando isso é necessário. Diante de eventos narrativos que beiram ao fantástico e ao incrédulo, esse mesmo narrador, que sabe tudo, afirma não saber nada.

Qualquer coisa que existe ou que virá a existir no universo da obra nasce a partir dele, pois “[...] ele é o tronco do qual brota a frondosa ramagem anedótica e teórica, a floração de personagens e ideias, é ele quem funda e entrelaça essa rica linhagem” (LLOSA, 2017, p. 34). Esse narrador é uma voz que ecoa em todos os cantos do romance, que exerce a mais imponente influência, usando de todos os meios que tem para nos convencer de que ele é a verdade e de que devemos lhe dar o mais alto grau de confiança que pudermos.

Os seres ficcionais, que brotam do discurso do narrador, possuem determinadas características específicas que os definem como personagens literárias. Essas características permitem um desenvolvimento que vai muito além das definições forsterianas apresentadas no primeiro capítulo. É preciso, então, analisar tais características e classificar as personagens.

2.4. Critérios para a definição de personagens no romance de Victor Hugo

Sabe-se que uma personagem de ficção pode ser classificada de muitas maneiras diferentes que não necessariamente respeitam aos critérios mais comumente aceitos pelos leitores, como, por exemplo, possuir um nome próprio ou características antropomórficas para que se estabeleça como personagem de alguma obra. Em *Les misérables*, com o intuito de classificar os seres ficcionais, foi preciso ir além de algumas das definições triviais de personagens para que se obtivesse uma melhor compreensão do que poderiam ser considerados entes ficcionais no romance, uma vez que há uma expressiva quantidade deles.

Antes de apresentar essa classificação, é preciso ressaltar alguns pontos indispensáveis para não haver ambiguidades entre os conceitos trabalhados no capítulo precedente desta dissertação e as diretrizes de separação de tipos de personagens que serão estabelecidas neste capítulo, princípios que nortearão as análises do terceiro capítulo e também o levantamento de todos os seres ficcionais presentes na primeira parte da obra.

O primeiro ponto a ser ressaltado diz respeito às personagens baseadas em pessoas reais que foram transpostas do mundo concreto para o mundo ficcional, como o imperador Napoleão, por exemplo. Da mesma forma, há no romance personagens cuja probabilidade de terem existido realmente é grande, como secretários, políticos, párocos de determinada região entre outros postos e cargos que, muito provavelmente, existiram na época. A fim de evitar equívocos entre a biografia de uma pessoa e a figuração de um ser ficcional, prejudicando, dessa forma, a proposta de classificação, é preciso considerar que, a partir do momento em que há essa transposição, deve-se desligar o homem real do homem fictício para que a análise literária não fique submetida à vida e aos acontecimentos vividos por essas pessoas.

O segundo ponto a ser analisado diz respeito ao tratamento das personagens nominadas. Seria possível fazer o levantamento dos entes ficcionais baseando-se apenas em personagens que possuíssem nomes próprios, nomes referenciais ou perífrases, como acontece nos romances de José Saramago, por exemplo.

Contudo, há personagens na narrativa hugoana que não possuem um nome próprio, nem um título, nem nada que se aproximaria de um referencial nominal individual, mas que exercem mais influência na narrativa do que outras personagens nomeadas, como as crianças de rua em Paris, os forçados que foram presos injustamente no início do romance, ou os sobrinhos de Jean Valjean, que não possuem nenhum nome próprio, uma vez que a referência a eles fica submetida aos gestos de Valjean que indicam a altura de cada um no ar quando está sendo levado à prisão:

*Un ancien guichetier de la prison, qui a près de quatre-vingt-dix ans aujourd'hui, se souvient encore parfaitement de ce malheureux qui fut ferré à l'extrémité du quatrième cordon dans l'angle nord de la cour. Il était assis à terre comme tous les autres. Il paraissait ne rien comprendre à sa position, sinon qu'elle était horrible. Il est probable qu'il y démêlait aussi, à travers les vagues idées d'un pauvre homme ignorant de tout, quelque chose d'excessif. Pendant qu'on rivait à grands coups de marteau derrière sa tête le boulon de son carcan, il pleurait, les larmes l'étouffaient, elles l'empêchaient de parler, il parvenait seulement à dire de temps en temps: J'étais émondeur à Faverolles. **Puis, tout en sanglotant, il élevait sa main droite et l'abaissait graduellement sept fois comme s'il touchait successivement sept têtes inégales, et par ce geste on devinait que la chose quelque qu'il avait faite, il l'avait faite pour vêtir et nourrir sept petits enfants.**⁴⁰ (HUGO, 1951, p. 90, grifos nossos)*

As sete crianças, que tanto preocupam o tio, perdem-se na narrativa e são propositalmente abandonadas pelo narrador. O grau de influência dos sobrinhos de Valjean na configuração da obra é muito maior do que o grau de influência de Adrien-Charles de Gramont, por exemplo, que é uma personagem nominada citada em uma carta. Desse modo, pode-se afirmar que possuir um nome próprio não torna a figuração de uma personagem mais completa do que a de uma outra personagem sem nome, pois, mesmo sem ser nomeado, um ser ficcional pode ter relevância para o desenvolvimento da história e até mesmo para o desenvolvimento de outras personagens nesse romance de Hugo.

Outro fator que deve ser levado em consideração nessa lista é que, ao ler o romance, percebe-se a existência de figurações não humanas como, por exemplo, o Patíbulo que não apenas está ali para ser usado para executar o Saltimbanco assassino, mas que deseja a morte e o sangue dele:

L'échafaud, en effet, quand il est là, dressé et debout, a quelque chose qui hallucine. On peut avoir une certaine indifférence sur la peine de mort, ne point se prononcer, dire oui et non, tant qu'on n'a pas vu de ses yeux une guillotine; mais si l'on en rencontre une, la secousse est violente, il faut se décider et prendre parti pour ou contre.[...] La guillotine est la concrétion de la loi; elle se nomme vindicte; elle n'est pas neutre, et ne vous permet pas de rester neutre. Qui l'aperçoit frissonne du plus mystérieux des frissons. Toutes

⁴⁰ Um antigo carcereiro da prisão, atualmente com quase noventa anos, lembra-se ainda perfeitamente desse infeliz, ligado à extremidade da quarta corrente, no ângulo norte da prisão. Estava sentado no chão, como todos os outros. Parecia nada compreender de sua situação, a não ser que era horrível. Talvez sua imaginação, de homem completamente sem cultura, percebesse também o exagero da pena que lhe fora imposta. Enquanto, a golpes de martelo, rebitavam a cavilha de sua gargalheira, ele chorava; as lágrimas o sufocavam, impedindo-o de falar. De tempos em tempos, conseguia dizer somente isto: – Eu era podador em Faverolles. – **Depois, soluçando ainda, levantava e abaixava a mão direita sete vezes seguidas, como quem toca sucessivamente sete cabeças de altura desigual, e com esse gesto podia-se adivinhar que, qualquer que tivesse sido o seu crime, ele o cometera para vestir e dar de comer a sete pobres crianças.** (HUGO, 2012, p. 136, grifos nossos)

*les questions sociales dressent autour de ce couperet leur point d'interrogation. L'échafaud est vision. L'échafaud n'est pas une charpente, l'échafaud n'est pas une machine, l'échafaud n'est pas une mécanique inerte faite de bois, de fer et de cordes. Il semble que ce soit une sorte d'être qui a je ne sais quelle sombre initiative; on dirait que cette charpente voit, que cette machine entend, que cette mécanique comprend, que ce bois, ce fer et ces cordes veulent. Dans la rêverie affreuse où sa présence jette l'âme, l'échafaud apparaît terrible et se mêlant de ce qu'il fait. L'échafaud est le complice du bourreau; il dévore; il mange de la chair, il boit du sang. L'échafaud est une sorte de monstre fabriqué par le juge et par le charpentier, un spectre qui semble vivre d'une espèce de vie épouvantable faite de toute la mort qu'il a donnée.*⁴¹ (HUGO, 1951, p. 18, grifos nossos)

Essa personificação de um objeto ocorre em alguns momentos da narrativa. A influência que essas prosopopeias exercem em alguns seres ficcionais é muito mais profunda do que a influência exercida por algumas personagens possuidoras de um corpo antropomórfico. Por isso, quando esses objetos adquirem similaridades humanas, podem ser consideradas personagens tanto quanto as outras.

Outro exemplo desse fenômeno na narrativa pode ser observado quando um gonzo de uma das portas da casa do bispo Myriel toma proporções humanas e, ao mesmo tempo, animalescas, para atribular a mente de Jean Valjean:

Il prit son parti, et poussa une troisième fois la porte, plus énergiquement que les deux premières. Cette fois il y eut un gond mal huilé qui jeta tout à coup dans cette obscurité un cri rauque et prolongé.

Jean Valjean tressaillit. Le bruit de ce gond sonna dans son oreille avec quelque chose d'éclatant et de formidable comme le clairon du jugement dernier.

Dans les grossissements fantastiques de la première minute, il se figura presque que ce gond venait de s'animer et de prendre tout à coup une vie terrible, et qu'il aboyait comme un chien pour avertir tout le monde et réveiller les gens endormis.

*Il s'arrêta, frissonnant, éperdu, et retomba de la pointe du pied sur le talon.*⁴² (HUGO, 1951, p. 107, grifos nossos)

⁴¹ Com efeito, o patíbulo, quando está levantado, é algo que alucina. Pode-se considerar com certa indiferença a pena de morte, não aprová-la nem condená-la, enquanto não se tiver visto, com os próprios olhos, uma guilhotina; mas, vendo-se uma, o choque é violento e é preciso decidir-se ou a favor ou contra. [...] A guilhotina é a síntese de toda a lei; seu nome é *vingança*; não é absolutamente neutra, e não permite que se continue neutro. Quem a vê se amedronta com o mais misterioso dos medos. Todas as questões sociais levantam pontos de interrogação ao redor desse cutelo. O patíbulo é visão. O patíbulo não é simples armação de madeira, não é máquina: o patíbulo não é engenho inanimado feito de madeira, ferro e cordas. **Parece um ser que possui não sei que iniciativa sombria; dir-se-ia que essa armação vê, que essa máquina entende, que esse mecanismo compreende, que essa madeira, esses ferros, essas cordas têm vontade própria.** No pesadelo amedrontador em que lança a alma, o cadafalso se mostra terrível, confundindo-se com sua tarefa. **O patíbulo é o cúmplice do carrasco; devora, alimenta-se de carne, sacia-se com sangue. É uma espécie de monstro fabricado pelo juiz e pelo carpinteiro, um espectro que parece viver uma vida feita de todas as mortes que ocasiona.** (HUGO, 2012, p.136, grifos nossos)

⁴² Decidiu-se e empurrou pela terceira vez a porta, com mais força que nas vezes anteriores. **Dessa vez uma dobradiça enferrujada lançou na escuridão um grito rouco e prolongado.**

Além dos objetos com sentimentos humanos, também há a presença de alguns animais cuja figuração vai além de meras presenças dispensáveis que preenchem espaços narrativos. O jumentinho que carrega o bispo Myriel pelas paróquias da diocese de *Digne*, fazendo alusão à passagem bíblica em que o mesmo tipo de animal carregara Jesus Cristo, também é uma personagem e, inclusive, possui nível de figuração tanto quanto o próprio bispo, ou o próprio Cristo que, ao ser inserido no romance, passa a figurar na diegese tanto quanto as outras personagens.

Há um momento bastante peculiar da narrativa em que a personagem Jean Valjean, após entrar na casa do bispo Myriel, relata ter sido repelida por todos os moradores da cidade de *Digne*. A personagem, no desespero, também relata que foi enxotada por um cachorro e até pela própria natureza:

*[...] Ce soir, en arrivant dans ce pays, j'ai été dans une auberge, on m'a renvoyé à cause de mon passeport jaune que j'avais montré à la mairie. Il avait fallu. J'ai été à une autre auberge. On m'a dit: Va-t-en! Chez l'un, chez l'autre. Personne n'a voulu de moi. J'ai été à la prison, le guichetier n'a pas ouvert. J'ai été dans la niche d'un chien. **Ce chien m'a mordu et m'a chassé, comme s'il avait été un homme. On aurait dit qu'il savait qui j'étais. Je m'en suis allé dans les champs pour coucher à la belle étoile. Il n'y avait pas d'étoile. J'ai pensé qu'il pleuvrait, et qu'il n'y avait pas de bon Dieu pour empêcher de pleuvoir, et je suis rentré dans la ville pour y trouver le renforcement d'une porte.***⁴³ (HUGO, 1951, p. 78-79, grifos nossos)

De acordo com Vieira (2008), para poder estabelecer o que seria a personagem literária da forma mais completa possível, foi preciso rejeitar “[...] o critério da posse de um corpo antropomórfico (humano, semi-humano ou com aparência humana), porque vários seres são manifestamente personagens romanescas sem terem aparência humana” (p. 24). Por esse motivo, devemos, então, considerar, em nossa extensa lista com todas as personagens da parte *Fantine*, tais seres ficcionais, pois eles se estabelecem no romance da mesma forma que os outros seres com aparência humana.

Jean Valjean estremeceu. O ruído da dobradiça soou a seus ouvidos como qualquer coisa de brilhante e formidável, como os clarins do Juízo Final.

Dominado pelos exageros fantásticos dos primeiros instantes, **pareceu-lhe que a dobradiça se animara, tomando de repente uma vida terrível, latindo como um cão para advertir o mundo inteiro e despertar toda a gente.**

Parou trêmulo, fora de si, e apoiou-se firme sobre a planta dos pés. (HUGO, 2012, p.155-156, grifos nossos)

⁴³ Fui, então, a um albergue. E tanto num lugar como no outro me disseram: – Vá-se embora daqui! – Ninguém me quis receber. Fui à prisão e não me quiseram abri-la. Deitei-me numa casinha de cachorro e **este me mordeu e expulsou como se também ele fosse homem. Pareceu-me que até ele sabia quem eu era. Fui então para os campos, para dormir à luz das estrelas, mas não havia estrelas. Pensei que iria chover e não haveria Deus algum que pudesse impedir a chuva**, e reentrei na cidade para ajeitar-me na soleira de alguma porta. (HUGO, 2012, p.120-121, grifos nossos)

Dessa forma, não só o jumentinho do bispo se configura como uma personagem, mas também o rouxinol que não canta há cinquenta anos na região de *Devolny* devido à selvageria do lugar, ou seja, o pássaro, o cachorro e os outros animais se figuram como uma personagem na obra, pois “[...] a consciência que manifestam e a linguagem articulada de que fazem uso tornam-nos claramente personagens”. (VIEIRA, 2008, p. 24)

Os animais como personagens importantes de uma história não são exclusivos de fábulas ou dos contos de fadas. É preciso lembrar da mula em *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, de Baleia, em *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, narrativas que não se configuram como pertencentes a esses gêneros, mas que possuem a presença de seres não humanos com função de personagem. Forster (1969) também considera os animais de uma narrativa romanesca como personagens e afirma que a maior parte delas é plana:

[...] voltemo-nos para *Mansfield Park* e vamos ver Lady Bertram sentada em seu sofá com o cãozinho chinês. **Este é plano, como a maioria dos animais na ficção.** Uma vez ele é representado enveredando por um canteiro de rosas, como num cartão-postal. Mas isso é tudo, e durante a maior parte do livro sua dona parece talhada no mesmo material simples de seu cão. (FORSTER, 1969, p. 58, grifos nossos)

Além de objetos e animais figurando-se como personagens no romance de Victor Hugo, temos a presença de seres sobrenaturais, de seres mitológicos e de seres pertencentes à crença cristã. Para que fossem diferenciadas na tabela com o levantamento das personagens que se manifestam na primeira parte do romance, propomos a seguinte marcação com o intuito de facilitar sua distinção, de forma visual, na tabela envolvendo todos os seres ficcionais:

- * Transposições de pessoas reais que geralmente são figurações históricas.
- ** Pessoas que provavelmente existiram devido ao cargo que ocupam na história.
- (()) Coletivos que funcionam como personagens.
- ‡ Animais, objetos inanimados, forças naturais, eventos naturais.
- ∞ Crença cristã, forças sobrenaturais, seres mitológicos.

Desse modo, o imperador Napoleão será acompanhado de um asterisco (*) porque existiu no mundo real; o secretário da diocese de *Digne* receberá dois asteriscos (**), pois, apesar de não ser nomeado, seu cargo pressupõe a transposição de uma pessoa real para a narrativa, porque muito provavelmente existiu um secretário na diocese de *Digne* em 1815. Os coletivos que se comportam como personagens receberão um parêntesis duplo (()), como os

paroquianos de Myriel ou o povo de *Digne*; o Patíbulo e o jumentinho do bispo receberão o símbolo de uma palma (☩) e as personagens mitológicas, ou pertencentes à crença cristã, receberão o símbolo do ilimitado, ou infinito (∞). Dessa forma, Jesus Cristo receberá dois símbolos por pertencer à crença cristã e por ser uma figura histórica, por exemplo.

O terceiro ponto a ser discutido em relação à figuração das personagens, nesse romance, é sobre a consideração apenas dos seres ficcionais que estão *in praesentia* na diegese, ou seja, apenas aqueles que atuam de forma presente na história, porém não concordamos com essa exclusividade, pois alguns deles exercem grande influência na história mesmo não estando presentes naquele momento da narrativa. Nosso embasamento teórico em relação a isso é sustentado por Vieira (2008), pois a autora se deparou com os mesmos questionamentos ao desenvolver sua tese de doutoramento, que visava analisar a construção da personagem romanesca:

Aceitaremos como tal só os signos dotados de aparência humana? Só os que actuam *in praesentia* na diegese, deixando de lado os que são apenas aludidos? Se englobarmos no nosso *corpus* uma personagem colectiva, consideraremos, sinodoicamente, que as personagens individualizadas desse conjunto amorfo, numa fase posterior da narrativa, constituem outra personagem? Estas hesitações colocam desafios mas também exigem opções. **Será considerada personagem todo o signo que reunir os seguintes critérios: uma designação de base minimamente constante, de molde a poder ser identificada; a sujeição dessa entidade a uma descrição caracterizadora e distintiva em relação a outros signos; a atribuição de funções específicas, definidoras da sua identidade; a atribuição de auto-consciência, de que a linguagem é o sinal mais evidente, o que permite abranger personagens fantásticas completamente insólitas [...]; a participação activa na construção de sentido do romance; e, como é lógico, a sua inclusão num texto romanesco.** (VIEIRA, 2008, p. 23, grifos nossos)

Poderíamos ter escolhido trabalhar com personagens que aparecem no tempo presente da narração. Isso facilitaria muito a construção de qualquer tabela de personagens. Porém, a intervenção do imperador Napoleão para a ordenação sacerdotal de Myriel, a partir da expressa humildade do prelado diante dele, é o impulso inicial para que haja a história dos miseráveis de Hugo, pois é a partir desse momento que o sacerdote alcança o posto de bispo e, com isso, consegue pregar com mais autoridade seus ideais socializantes. Esse episódio na narrativa ocorre um tempo antes mesmo da chegada de Myriel à *Digne*, e não se poderia ignorar a figura do imperador no desenvolvimento do levantamento.

Sendo assim, tanto a tabela quanto a análise devem abarcar as personagens que possuem nomes próprios, nomes referenciais como títulos políticos ou profissionais, ou perífrases, as

personagens não humanas e as personagens cuja participação se dá de maneira *in praesentia* e também *in absentia*.

Negligenciámos o factor *praesentia/absentia* na acção diegética como critério definidor de personagem romanesca, por o considerarmos um falso indicador. De facto, narrativas há em que a personagem evocada na narração está bem mais presente na consciência do protagonista – e na do leitor, conseqüentemente – do que aquelas que ficcionalmente o rodeiam com o seu corpo físico. [...] Fazer da presença diegética um critério definidor de personagem romanesca implicaria conceder excessiva importância à personagem no plano diegético em detrimento do plano do discurso. (VIEIRA, 2008, p. 23-24)

A proliferação massiva de seres ficcionais que surgem no romance precisa respeitar um sistema de relacionamentos mais ou menos sólido para que não perca a coerência narrativa. Por esse motivo, cada figuração de personagens que aparece nas linhas e até mesmo nas entrelinhas da obra tem o seu grau de importância, pois não há nesse livro personagens que poderiam ser descartáveis ou substituídas por outras uma vez que cada passagem da história é milimetricamente calculada pelo seu criador.

Contudo, essas personagens não são homogêneas, elas possuem diferentes níveis de figuração na história e até mesmo a distância entre esses níveis é importante para que haja um desenvolvimento nesse nó narrativo. Dessa forma, a composição da rede de relacionamentos precisa levar em consideração justamente esses níveis de figuração, uma vez que as personagens da obra têm a capacidade de transitar entre eles.

Assim, uma personagem pode se apresentar inicialmente como pertencente a um nível mais baixo de figuração e, no decorrer da narrativa, desenvolver-se até chegar a um nível mais alto. Isso está muito próximo das definições forsterianas que previam apenas dois tipos de personagens, as planas e as esféricas, mas, ao analisar as centenas de personagens criadas por Victor Hugo nesse romance, foi possível perceber que algumas delas eram mais esféricas do que outras e que algumas personagens caricaturais não eram tão planas quanto outras. Dessa maneira, foi preciso diferenciar os níveis de figuração que elas abarcavam e sistematizar todos eles a partir dos aspectos literários que compõem as personagens.

2.5. Os níveis da figuração das personagens em *Les misérables* ou acréscimos às definições de personagens planas e esféricas de Forster

Devido ao número elevado de personagens nesse romance e à diferença de nível de construção entre elas, optou-se, neste trabalho, por esmiuçar as duas categorias de Forster, apresentando sete níveis diferentes de figurações, tendo o nível um como mais próximo à definição de personagens esféricas e o nível sete como mais próximo à definição de personagens planas.

Os critérios utilizados para que fossem estabelecidos esses níveis foram: a função na narrativa, o acúmulo de funções, a relevância da ação exercida e o número de ações executadas, a apropriação ou não de fala, o detalhamento da descrição por parte do narrador, entre outros. Antes de apresentar as definições de cada um dos sete níveis, é preciso esclarecer alguns aspectos.

A descrição do narrador contribui para o nivelamento das personagens. Por meio da análise da narrativa, identificaram-se três níveis de descrição: a descrição completa, na qual o narrador suspende a narrativa para expor as características físicas da personagem, bem como as características internas a partir de sentimentos, ações e opiniões, por exemplo. Há também a descrição direta do narrador, em que ele toma, como ponto de partida, uma descrição externa ou uma descrição interna. Por fim, tem-se a descrição indireta, cujo principal ponto de apoio se dá a partir de convenções como, por exemplo, um oficial de justiça ou um pároco, cujo próprio título antevê seu comportamento e suas características.

Outro aspecto a ser analisado diz respeito à fala das personagens, pois é possível cair na simplicidade de considerar personagens de nível alto somente os seres que possuem fala, que possuem voz na narrativa. Há um senador, por exemplo, que se figura no início do romance, ele até possui voz, mas a ação que ele executa não é tão relevante para o desenvolvimento da história, serve apenas para que o narrador nos mostre seu grande poder de acesso a qualquer documento e para mostrar que os pré-julgamentos sobre o bispo, feitos pelo político, não condiziam com a conduta do prelado. Dessa maneira, apenas ter a possibilidade de fala não configura automaticamente uma personagem de nível maior nessa narrativa.

Assim, precisamos verificar o que difere o imperador Napoleão do bispo Myriel, ou o que difere a falecida esposa do bispo de sua irmã Mlle. Baptistine, ou ainda o que difere Fantine de Cosette, sua filha. Há níveis de desenvolvimento das personagens. Esses níveis determinarão um destaque não apenas em nosso levantamento de figurações, mas também na própria análise dos seres ficcionais.

2.5.1. Nível um

As personagens, que se classificam no primeiro nível, necessariamente, precisam se comportar como grandes polos de conexão, ou seja, elas devem exercer a função de ímã entre as outras personagens que, por sua vez, precisam estar acopladas na esfera narrativa das personagens desse nível.

O bispo Myriel é o primeiro polo do romance, no qual se conectam a Mlle. Baptistine e a Mme. Magloire, além de toda a população de *Digne* e, por mais que suas figurações sejam exploradas na narrativa, elas não conseguem se desvincular dele. O polo M. Myriel deixa de ser focalizado pelo narrador após o episódio com Jean Valjean, que também se tornará polo de outras tantas personagens e passará a receber a focalização.

Nos mapas conceituais que foram trazidos para este trabalho, é possível notar que Myriel sempre se apresenta como um nó menor do que o nó que representa Jean Valjean devido ao número de aparições deste durante o romance, porém, o sacerdote cumpre sua maior função na narrativa: impulsionar a personagem principal que, por sua vez, impulsionará as demais personagens durante o romance. Isso não o torna menor e nem menos evidente que Jean. Contudo, é certo que sua figuração é bem mais limitada, mesmo que seja mais complexa do que as demais figurações que o rodeiam e isso está relacionado aos seus pormenores constituintes, como veremos em sua análise no próximo capítulo.

As personagens polos são completamente descritas pelo narrador, possuem falas que se manifestam por meio do discurso direto, possuem um número maior de ações narrativas e conseguem mudar o estado estagnado de muitas outras personagens. Comportam-se como se fossem mais próximas ao narrador, que se compromete, em muitos momentos, a esmiuçar seus mundos interiores, além de dar mais atenção àqueles seres que flutuam mais próximos a elas.

Essas figurações de primeiro nível são responsáveis pelo desenvolvimento do processo de transfiguração na história, o que as torna personagens extremamente idealizadas, com um processo narrativo que beira ao irreal, como, por exemplo, a própria personagem Jean Valjean, que transita entre inúmeras planos narrativos muito distantes um do outro.

2.5.2. Nível dois

A diferença de uma personagem de nível dois em relação à personagem de nível um é que, no segundo nível, elas se figuram na narrativa como uma espécie de polos menores que atraem menos personagens, como Fantine, por exemplo, ou até mesmo M. Thénardier.

Esse nível prevê personagens que praticam muitas ações e que mudam determinadas direções na narrativa. Elas falam por intermédio do discurso direto e funcionam como ímãs para alguns entes ficcionais ou para alguns eventos decisivos na história em que estão inseridas. Porém, essas personagens não conseguem manter tantas figurações ao redor de si como as personagens do nível anterior o fazem.

A linha tênue que diferencia os dois níveis pode ser mais bem visualizada por questões numéricas envolvendo os seres ficcionais, ou seja, quanto mais seres acoplados na personagem em questão, mais ela se aproxima de determinado nível.

2.5.3. Nível três

As personagens de nível três não se estabelecem como polos narrativos e nem são ímãs a ponto de terem personagens em torno delas. Elas estão sempre próximas das personagens polos de níveis superiores, e o narrador pode tomá-las a partir de nomes, do cargo que ocupam ou do título que têm.

Elas possuem descrições completas ou diretas e atraem outras personagens que estão soltas, mas não de forma dominante, como acontece com uma personagem polo de nível um ou dois. Um exemplo dessa atração que não configura como polo pode ser visualizado com o hoteleiro Jacquin Labarre, que é uma personagem de figuração nível três e que atrai outra personagem, nesse contexto, um rapaz que lhe serve como garçom e que se figura, por sua vez, como uma personagem de nível quatro.

Elas agem na narrativa e suas ações podem definir rumos ou iniciar novos caminhos, os quais serão seguidos por outras personagens mais influentes na diegese, como no caso de Madame Victurnien (nível três), que, pelo bem da moral, destrói toda a vida de operária de Fantine (nível 2). Dessa forma, vê-se que a personagem em questão é de extrema importância para o desenvolvimento da narrativa, mesmo não atraindo nenhuma outra personagem, como as personagens de nível mais alto podem fazer.

Nesse nível, os seres ficcionais podem ter ações básicas como as de Mlle. Baptistine, ações decisivas como as de irmã Simplicite, ou ações reflexivas como as do Conventionalista G. São personagens que possuem fala, mesmo que de forma indireta, e são as figurações que têm a maior relevância narrativa em relação aos níveis inferiores.

2.5.4. Nível quatro

As personagens de nível quatro, geralmente, são descritas de forma básica, por vezes, um simples título ou adjetivo já é o suficiente para sua figuração. Elas possuem ação, mesmo que essa ação ocorra no passado da narrativa, e essas ações podem servir para justificar pequenos acontecimentos, ou são usadas como prevenção do que poderia ou não acontecer com as personagens mais complexas.

Em determinados momentos da narrativa, de forma escassa ou pontual, uma personagem de nível quatro pode apresentar fala. Algumas delas são, simplesmente, parte de um coletivo e podem se manifestar de forma caricatural. Por exemplo, um político agindo como agiria um político, sem nenhuma espécie de aprofundamento. Elas estão bem mais próximas daquilo que Forster (1969) denominou personagens planas.

2.5.5. Nível cinco

Uma personagem de nível cinco é uma figura citada na narrativa. Ela pode ser um parente distante ou mesmo aparecer dentro de uma referência histórica ou uma lembrança. Ela pode agir de forma ativa, ou passiva, na história. Dependendo da situação em que esses seres ficcionais de nível cinco são evocados, eles podem apresentar uma certa descrição, mas nunca uma descrição completa. Não possuem voz, não falam nem mesmo por meio do narrador. A ação é a única forma de identificá-los como pertencentes ao nível cinco e não ao nível seis.

2.5.6. Nível seis

As personagens de nível seis são muito próximas das personagens de nível cinco, todavia, a diferença entre as duas é que as de nível seis não possuem nenhuma espécie de ação na narrativa e podem figurar em lembranças, parentes antigos ou figuras históricas.

2.5.7. Nível sete

As personagens do nível sete são aquelas de que conhecemos a existência no universo do romance, mas cuja figuração não passa de uma vaga alusão oferecida ao leitor. São personagens do nível sete, por exemplo, a referência a sábios, ignorantes, pobres, ricos, camponeses, agricultores, famílias, entre outros. A única característica que algumas

personagens do nível sete podem apresentar se refere ao coletivo ao qual pertencem, como, por exemplo, as santas mulheres de *Digne*. Nesse caso, o coletivo a que essas mulheres pertencem é o coletivo que denominaremos de Povo de *Digne*, no levantamento de personagens.

A dificuldade de ilustrar essas personagens de nível sete se dá simplesmente porque algumas delas não possuem nada que lhes faça menção própria, diferentemente do que acontece, à guisa de exemplo, no momento em que o narrador apresenta uma sequência de reverendos que jantaram na mesa do bispo D. Henri Puget e que estavam registrados na madeira da mesa vislumbrada por Myriel, no início do romance. Esses seres pertencem ao nível cinco, pois, além de possuírem nomes próprios, eles executam uma ação que é jantar na companhia do primeiro bispo há muitos anos.

Com a possibilidade do nível sete, chegou-se à conclusão de que não seria possível inserir todas as personagens de *Les misérables* na ilustração de uma rede de relações feita a partir da obra. Talvez seja por isso que todos os pesquisadores que buscaram desenvolvê-la ou desistiram ou apresentaram uma rede incompleta, como as que apresentamos nesta dissertação.

O nível sete é o nível das generalizações de personagens. As figurações desse nível não entrarão na mesma tabela de seres ficcionais dos níveis anteriores e não serão enumeradas, devido ao seu caráter incerto. Elas constarão no final da tabela, pois não deixam de ser personagens presentes no romance, mas serão classificadas apenas pelo grupo ao qual pertencem.

2.6. O grau de condução do narrador

O narrador de *Les misérables*, como foi observado, é altamente intrusivo na narrativa. Ele faz uso das personagens para justificar seu ponto de vista crítico em relação à sociedade francesa da época, movimentando-as pelos eventos narrados.

Esse uso dos seres ficcionais pode ser mensurado em graus de condução, em até três tipos, que serão denominados de grau A, sendo o mais alto de manipulação, grau B, como intermediário e grau C, como o mais baixo. Nota-se que, por meio dessa condução, todos os espaços narrativos explorados e os encontros entre os entes ficcionais da obra são centralizados nas ações das personagens, em suas vontades e na mensagem a ser transmitida por esse narrador.

Dessa forma, à guisa de exemplo, a personagem Gervais é colocada, repentinamente, em um espaço desértico, diante de Jean Valjean, propiciando ao grilheta o roubo de uma moeda pertencente ao menino. Muito tempo depois, resumidamente, esse roubo será relevante para

que o forçado, já convertido, seja indiciado por reincidência criminosa. O grau de condução das personagens é visivelmente alto, pois todas as suas ações, por mais que sejam um pouco incoerentes de início, servirão para justificar eventos futuros acompanhados de alguma reflexão crítica desse narrador, que tudo observa e tudo manipula.

Porém, nem todas as personagens precisam ser utilizadas como finalidades decisivas, algumas funcionam para ilustrar exemplos, retomar o passado e até preencher lacunas narrativas. É preciso, então, definir cada um dos três graus de condução.

2.6.1. O grau A

As personagens de grau A são personagens em que visivelmente se veem as engrenagens narrativas funcionando com algum propósito específico que, mais cedo ou mais tarde, será evidenciado dentro da história. Elas são inseridas em locais estrategicamente calculados para que esse propósito se cumpra.

Quando lemos a obra e aceitamos a condução do narrador, não é estranho que o forçado e faminto Jean Valjean encontre uma boa senhora que lhe diz para bater justamente na porta da casa do bispo mais piedoso que já existiu em *Digne*; não é estranho que Fantine seja encontrada e observada pelo próprio Jean Valjean no momento em que a desafortunada mulher está se defendendo, com socos e pontapés, da humilhação causada por Bamatabois, o que lhe custará a liberdade. Antes disso, não é estranho que a mesma Fantine tenha encontrado a mulher Thénardier com as duas filhas, Éponine e Azelma, cujo marido, e pai das meninas, conheceu o pai do estudante Marius, rapaz pelo qual a miserável filha mais velha se apaixona e que se casará, por sua vez, com outra moça, que é a filha de Fantine, vivendo sob os cuidados de Jean Valjean após a morte da mãe. Todas essas personagens possuem um alto grau de condução, ou seja, um grau do tipo A.

Como é possível observar, essas personagens precisam ser forçosamente conduzidas para que a história funcione de maneira convincente para o leitor. Por esse motivo, o narrador leva os seres ficcionais, algumas vezes por meio de uma espécie de coincidência exagerada, a se envolverem com diferentes espaços narrativos e em diferentes tempos da história. Quando alguma incoerência latente se aproxima, o narrador se afasta de sua onisciência massiva, afirmando que há coisas que nem ele sabe. Geralmente, as personagens pertencentes ao grau A são personagens cujas figurações normalmente são de níveis 1, 2 e 3.

2.6.2. O grau B

As personagens que se enquadram no grau de condução intermediário, o qual será chamado de B, são semi-conduzidas pelo narrador. Ele as introduz com o intuito de alcançar objetivos específicos que dizem respeito a uma personagem de grau A. Elas praticam ações que obrigarão as personagens de grau A a executarem outras ações mais relevantes. Geralmente, esse grau abarca personagens com níveis de figuração 3 e 4.

Um exemplo de personagem que corresponde a esse grau de condução é o padre a cavalo, encontrado por Jean, no momento em que o ladrão corre desesperado em busca do menino Gervais para lhe devolver a moeda roubada. A presença do padre é bem pontual e ele serve apenas para mostrar que o efeito do roubo, praticado por Jean, gerou a própria redenção do forçado, pois o grilheta oferece dinheiro ao sacerdote para que ele o dê a seus pobres, acreditando que o padre seguia o mesmo ideal de caridade de M. Myriel. O narrador insere uma personagem apenas para mostrar um pormenor da história de Jean, nesse caso, o de que a ruptura entre ele e o mal, de fato, tinha se cumprido.

2.6.3. O grau C

As personagens pertencentes ao grau C são utilizadas pelo narrador para preencher vazios na narrativa, ou seja, quando este necessita de alguém para ocupar algum posto, estabelecer uma memória, confirmar seus argumentos, ou até para adensar algum coletivo ou alguma massa. Geralmente são personagens citadas como parte de um passado mais ou menos distante, figuras históricas, personagens de outras narrativas, como Claude Gueux, por exemplo.

As personagens de grau C possuem uma condução quase nula. O narrador apenas faz uso delas para exemplificar condutas, ou enaltecer a própria erudição, em alguns momentos da narrativa. Elas podem ser compostas por ações simples ou podem não apresentar nenhuma ação. Geralmente são as personagens com figurações de níveis 5 e 6.

2.7. Os coletivos no romance

Como foi apresentado na explicação do nível de figuração sete, os coletivos no romance servem para dar uma identidade a várias das personagens. Alguns desses coletivos têm caráter

hipotético pelo narrador, como o povo de Briançon, por exemplo, com o qual o bispo Myriel apenas cogita uma situação que poderia acontecer em uma de suas pregações a outros povos.

Há outros coletivos que não são suficientemente sólidos a ponto de integrarem o levantamento de personagens, ou mesmo figurar na análise dos seres ficcionais. Referências muito vagas como “emigrados”, ou “pessoas influentes”, podem ser consideradas figurações incertas, pois o romance já nomeia alguns emigrados, como Myriel, sua própria família e outras famílias parlamentares. Essas figurações incertas aparecem até mesmo a partir do uso de frases impessoais como, por exemplo, “*falavam* por aí que o senhor Madeleine não tinha caráter”, o que pressupõe um conjunto de pessoas falando, mas sem definir realmente alguém. Dessa forma, não se pode dizer que não há figuração nesses momentos da narrativa, mas são figurações escassas, quase sem formas e, por isso, aparecerão inseridas em coletivos no levantamento dos seres ficcionais.

Esses coletivos estarão marcados na tabela sob o nível 7 de figuração e todas as demais personagens serão organizadas em um coletivo definido, como, por exemplo, os coletivos: Povo de Digne, Povo Francês, Clero, Políticos, Policiais, Personagens bíblicas, Personagens do universo da literatura, entre outros.

2.8. Os processos de Estagnação, de Transfiguração e de Transformação

As personagens de *Les misérables* não apenas estão submetidas a níveis de figuração ou a graus de condução pelo narrador do romance, mas também se desenvolvem em até três processos narrativos que serão denominados, neste trabalho, por Estagnação, Transfiguração e Transformação, cuja análise deve ser feita observando o percurso completo do ser ficcional de seu nascimento até sua morte, se houver essas informações, ou até o final do romance.

Há também o processo nulo, no qual a figuração de algumas personagens se encontra alhures. Uma personagem trazida de outra obra, como Claude Gueux, ou uma personagem de contos populares, como Perrette ou o Rei do conto oriental, não podem ser submetidas aos três processos, pois eles são gerados a partir de M. Myriel e seu ideal de salvação evangélica. Esse processo nulo será marcado pelo uso de hífen (-) na tabela do levantamento de personagens.

2.8.1. O processo de Estagnação

O processo de Estagnação, apesar da palavra remeter à ideia de que algo não foi modificado, não deixa de ser um processo no romance, pois algumas personagens possuem a

opção de se manterem da forma que foram forjadas, como no caso do avarento Champtercier, que se recusa a seguir os ensinamentos de Myriel:

Quand il s'agissait de charité, il ne se rebutait pas, même devant un refus, et il trouvait alors des mots qui faisaient réfléchir. Une fois, il quêtait pour les pauvres dans un salon de la ville. Il y avait là le marquis de Champtercier, vieux, riche, avare, lequel trouvait moyen d'être tout ensemble ultra-royaliste et ultra-voltairien. Cette variété a existé. L'évêque, arrivé à lui, lui toucha le bras: Monsieur le marquis, il faut que vous me donniez quelque chose. Le marquis se retourna et répondit sèchement: – Monseigneur, j'ai mes pauvres. – Donnez-les-moi, dit l'évêque.⁴⁴ (HUGO, 1951, p. 14)

Esse processo de Estagnação não pode ser interpretado como um processo negativo, pois nenhum dos processos possui um teor negativo ou positivo, uma vez que tudo depende da colocação discursiva do narrador.

Mlle. Baptistine, por exemplo, também apresenta um processo de Estagnação, pois sua figuração não muda durante a narrativa, porque ela já seria evoluída espiritualmente, submissa ao irmão, com uma confiança cega nos ensinamentos dele:

Cet arrangement fut accepté avec une soumission absolue par mademoiselle Baptistine. Pour cette sainte fille, M. de Digne était tout à la fois son frère et son évêque, son ami selon la nature et son supérieur selon l'église. Elle l'aimait et elle le vénérât tout simplement. Quand il parlait, elle s'inclinait; quand il agissait, elle adhéraît. La servante seule, madame Magloire, murmura un peu. M. l'évêque, on l'a pu remarquer, ne s'était réservé que mille livres, ce qui, joint à la pension de mademoiselle Baptistine, faisait quinze cents francs par an. Avec ces quinze cents francs, ces deux vieilles femmes et ce vieillard vivaient.⁴⁵ (HUGO, 1951, p. 08)

Como é possível observar, não há nada de negativo no processo de Estagnação de Mlle. Baptistine, pois o narrador, em diversos momentos, elogia essa conduta. Apesar de a irmã do

⁴⁴ Quando se tratava de caridade, não desistia mesmo diante de negativas, usando então palavras que faziam refletir. Uma vez, fazia a coleta num salão da cidade. Estava presente o velho Marquês de Champtercier, rico, avarento, que achava jeito de ser ao mesmo tempo ultrarrealista e ultravoltairiano. Já existiu gente assim. O Bispo, chegando-se a ele, chamou-o e disse:

– Senhor Marquês, é preciso que contribua com alguma coisa.

O Marquês voltou-se e respondeu:

– Excelência, eu tenho os meus pobres.

– Dê-mos então – disse o Bispo. (HUGO, 2012, p. 35)

⁴⁵ Essa ordem foi aceita com absoluta submissão por Baptistine. Para ela, o Bispo de Digne era, ao mesmo tempo, seu irmão e seu Bispo, seu amigo e seu superior eclesiástico. Amava-o e venerava-o sinceramente. Se ele falava, ouvia cabisbaixa; se trabalhava, ajudava-o. Somente a criada, Mme. Magloire, reclamava um pouco. O Bispo, como vimos, não reservou para si mais que mil francos, que, juntos à pensão da Srta. Baptistine, somaram mil e quinhentos francos por ano. Com essa quantia viviam as duas senhoras e o velho Sacerdote. (HUGO, 2012, p. 28)

bispo ser uma exceção, a maior parte das personagens com níveis mais baixos de figuração, como os níveis quatro, cinco e seis, apresentam esse processo.

2.8.2. O processo de Transfiguração

O processo de Transfiguração é o processo almejado pelo narrador do romance, como se pode observar a partir do excerto:

*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. À partir de ce moment, on l'a vu, il fut un autre homme. Ce que l'évêque avait voulu faire de lui, il l'exécuta. **Ce fut plus qu'une transformation, ce fut une transfiguration.***

*[...] 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 espérant, n'ayant plus que deux pensées: **cacher son nom, et sanctifier sa vie; échapper aux hommes, et revenir à Dieu.***⁴⁶ (HUGO, 1951, p. 230, grifos nossos)

Ele mesmo nomeia esse processo e o compara com o processo de Transformação, apontando que o da Transfiguração estaria acima dele. Isso pode ser apreendido no momento em que ele ressalta a mudança ocorrida com a personagem Jean Valjean, tornando esse o mais idealizado dos três.

As exaltações e as aprovações feitas pelo narrador mostram que o processo de Transfiguração é o mais importante de todos, pois ele só pode ocorrer àquelas personagens que se encontram perdidas e distantes do ideal de salvação pregado pelo bispo no início da obra. Dessa forma, pode-se perceber que a Transfiguração é gerada a partir da personagem M. Myriel, na qual a força transformadora e misericordiosa do amor, emanada de suas ações, ocasiona essa espécie de evolução no estado inicial de algumas personagens no decorrer do romance.

Jean Valjean é o ser ficcional que carregará, durante a narrativa, essa força que vem do bispo e, por esse motivo, ele também conseguirá fazer evoluir determinadas personagens, como, por exemplo, a personagem Fauchelevent, com a qual, logo que Jean levanta a carruagem que estava sobre seu corpo, ocorre o processo de salvação espiritual iniciado pelo bispo de *Digne*:

⁴⁶ Pouca coisa deveremos acrescentar ao que o leitor já conhece de tudo o que aconteceu a Jean Valjean depois da aventura do pequeno Gervais. A partir daquele momento, como já vimos, tornou-se outro homem. O que o Bispo desejou fazer dele, ele próprio o fez. **Foi mais que uma transformação, foi uma transfiguração.**

[...] já estabelecido em Montreuil-sur-Mer, feliz por sentir a própria consciência arrependida de seu passado, e a primeira parte de sua existência desmentida pela segunda, vivia pacificamente, tranquilo e confiante, não tendo mais que dois pensamentos: **esconder o próprio nome e santificar a própria vida; escapar dos homens e voltar para Deus.** (HUGO, 2012, p. 28, grifos nossos)

M. Madeleine passait un matin dans une ruelle non pavée de Montreuil-sur-mer. Il entendit du bruit et vit un groupe à quelque distance. Il y alla. Un vieux homme, nommé le père Fauchelevant, venait de tomber sous sa charrette dont le cheval s'était abattu.

[...] Le cheval avait les deux cuisses cassées et ne pouvait se relever. Le vieillard était engagé entre les roues. La chute avait été tellement malheureuse que toute la voiture pesait sur sa poitrine. La charrette était assez lourdement chargée. Le père Fauchelevant poussait des râles lamentables. On avait essayé de le tirer, mais en vain.

[...] Madeleine leva la tête, rencontra l'oeil de faucon de Javert toujours attaché sur lui, regarda les paysans immobiles, et sourit tristement. Puis, sans dire une parole, il tomba à genoux, et avant même que la foule eût eu le temps de jeter un cri, il était sous la voiture.

*[...] Madeleine se releva. Il était blême, quoique ruisselant de sueur. Ses habits étaient déchirés et couverts de boue. Tous pleuraient. **Le vieillard lui baisait les genoux et l'appelait le bon Dieu.** Lui, il avait sur le visage je ne sais quelle expression de souffrance heureuse et céleste, et il fixait son oeil tranquille sur Javert qui le regardait toujours.⁴⁷ (HUGO, 1951, p. 181-184, grifos nossos)*

Fauchelevant é uma das muitas personagens que passam pelo processo de Transfiguração no romance. Após esse episódio, o leitor verá que, de uma personagem de nível de figuração quatro, o velho passa para uma personagem de nível três, pois as personagens transitam entre os níveis de figuração no romance. Na tabela de levantamento das personagens, Fauchelevant já aparece com o grau de condução do narrador estabelecido como grau A e o processo narrativo marcado em Transfiguração, pois é preciso analisar seu percurso completo durante a narrativa para atribuir os graus de condução, como foi visto.

⁴⁷ O Sr. Madeleine passava uma manhã por certa ruazinha não calçada de Montreuil-sur-Mer. Ouvia um barulho e percebeu a alguma distância um agrupamento de curiosos. Dirigiu-se para lá. Um pobre velho, chamado Fauchelevant, acabara de ficar preso sob uma carroça, cujo cavalo se achava estirado no chão.

[...] O cavalo estava com as duas pernas quebradas e não podia ficar de pé. O velho ficara preso entre as rodas. A queda tinha sido tão desastrada que todo o peso da carroça lhe recaíra sobre o peito. E a carroça estava bem carregada. Fauchelevant lançava gritos lancinantes. Já haviam tentado socorrê-lo, mas em vão.

[...] Madeleine levantou a cabeça, encarou os olhos de falcão de Javert, sempre fixos em sua pessoa, olhou os camponeses imóveis e sorriu tristemente. Depois, sem nada dizer, pôs-se de joelhos, e, antes mesmo que a multidão tivesse tempo de dizer qualquer coisa, já estava debaixo da carroça.

[...] Madeleine levantou-se. Estava pálido, embora lavado em suor. Suas roupas estavam rasgadas e cobertas de barro. Todos choravam. **O velho beijava-lhe os joelhos, chamando-o de Deus.** Madeleine tinha no rosto não sei que expressão de sofrimento feliz e celestial, ao mesmo tempo que olhava tranquilamente para Javert, que não o perdeu de vista por um instante sequer. (HUGO, 2012, p.261-265, grifos nossos)

2.8.3. O processo de Transformação

Há, em *Les misérables*, personagens que não desenvolvem o processo de Transfiguração, porém, não ficam estagnadas diante das ações provindas de personagens modificadoras. Chamaremos esse processo de Transformação.

É um dos processos que acontecem, na maior parte das vezes, com personagens que estão ligadas às personagens polos, como o Sr. Myriel ou Jean Valjean, por exemplo. São personagens que observam as ações das personagens modificadoras e, automaticamente, são tiradas de seu estado inicial, mas só sabemos que ocorreu o processo em sua constituição por meio da descrição de olhares, de comentários ou de mudanças no decorrer de algumas situações na diegese.

Géborand, por exemplo, é uma personagem que está associada ao bispo Myriel e é transformada por um outro padre que visita a cidade e que prega o bem que a doação faz, porém, Géborand interpreta mal o ensinamento do sacerdote:

Pendant un carême, un jeune vicaire vint à Digne et prêcha dans la cathédrale. Il fut assez éloquent. Le sujet de son sermon était la charité. Il invita les riches à donner aux indigents, afin d'éviter l'enfer qu'il peignit le plus effroyable qu'il put et de gagner le paradis qu'il fit désirable et charmant. Il y avait dans l'auditoire un riche marchand retiré, un peu usurier, nommé M. Géborand, lequel avait gagné un demi-million à fabriquer de gros draps, des serges, des cadis et des gasquets. De sa vie M. Géborand n'avait fait l'aumône à un malheureux. À partir de ce sermon, on remarqua qu'il donnait tous les dimanches un sou aux vieilles mendiante du portail de la cathédrale. Elles étaient six à se partager cela. Un jour, l'évêque le vit faisant sa charité et dit à sa soeur avec un sourire: – Voilà monsieur Géborand qui achète pour un sou de paradis.⁴⁸ (HUGO, 1951, p. 13-14)

Outro exemplo de Transformação sem que haja a Transfiguração, grosso modo, pois a personagem mostra mais complexidade, que vai além desse processo, é em relação ao inspetor Javert que, não aceitando a evolução obrigatória que os eventos narrativos exigem, prefere o

⁴⁸ [...] Durante uma Quaresma, veio a Digne um jovem vigário. Pregou eloquentemente sobre a caridade, convidando os ricos a serem generosos para com os necessitados, a fim de evitarem o inferno, que pintou com as cores mais horríveis que pôde, e ganharem o paraíso, encantador e sumamente desejável. Havia entre os ouvintes um ex-comerciante muito rico, um tanto avarento, chamado Géborand, que tinha ganho dois milhões fabricando tecidos ordinários, sarjas, lãs e bonés. Em toda a sua vida não havia dado uma esmola sequer. Desde esse sermão notaram que, todos os domingos, dava um vintém às pobres velhinhas da porta da catedral. Eram seis para dividir a moeda. Um dia, o Bispo o notou fazendo sua caridade domingueira e disse sorrindo à sua irmã: – Repare só Géborand comprando um vintém de paraíso. (HUGO, 2012, p. 34-35)

suicídio e, por isso, é apenas transformado por essa força emanada por Jean e não evolui a partir dessa força.

2.9. A tabela com o levantamento das personagens

Todos os elementos e pormenores que constituem as personagens de *Les misérables*, e que foram detalhadas neste capítulo, estarão presentes integralmente na tabela com o levantamento de todas as personagens que se figuram na primeira parte da obra intitulada *Fantine*.

Na primeira coluna, constará o número da personagem de acordo com a sua aparição na narrativa. Isso permitiu a contabilização da totalidade de personagens dessa parte do romance e o número de figurações acopladas nas duas únicas personagens polo as quais apresentam figuração completa já nessa primeira parte e que serão analisadas no próximo capítulo; a segunda coluna contará com o nome, a perífrase, o título ou a frase nominal que caracteriza o ser ficcional; a terceira coluna mostrará o nível da figuração da personagem dentre os sete níveis apresentados; a quarta coluna mostrará o grau de condução que o narrador exerce sobre determinado ser ficcional. As três colunas seguintes representarão os processos de Estagnação, Transfiguração e de Transformação, conforme analisados, e mostrarão uma marcação em X no processo correspondente àquele pelo qual a personagem se desenvolve. Enfim, a última coluna trará o número da página do romance em que a personagem figura pela primeira vez na edição francesa utilizada para as análises.

O desenvolvimento dessa tabela de personagens teve como principal objetivo oferecer uma classificação exclusiva para as personagens que, até o momento, não obtiveram esse tipo de tratamento nas pesquisas encontradas. A presente contribuição buscou sistematizar, de forma objetiva e clara, os aspectos que envolvem as muitas personagens de *Les misérables*, a fim de facilitar as pesquisas futuras que almejem analisar a figuração de personagens dessa obra de Victor Hugo. A tabela ([Apêndice I](#)) constará como um apêndice deste trabalho e poderá ser consultada durante as análises no próximo capítulo.

3. O NARRADOR E A FIGURAÇÃO DE PERSONAGENS

Neste terceiro capítulo, pretende-se analisar o narrador de *Les misérables* e a figuração das personagens que compõem a obra. A investigação se deu a partir dos estudos epistemológicos dessa categoria apresentados no primeiro capítulo desta dissertação. Buscou-se aplicar também, nessa análise, a classificação de personagens proposta no segundo capítulo.

No romance de Victor Hugo, o narrador foi criado para ser um elemento importante no que diz respeito ao funcionamento das engrenagens narrativas, à condução das ações das personagens, bem como às cadeias relacionais efetuadas por elas. Para analisá-lo, adotamos os conceitos e definições desenvolvidos por Gérard Genette em sua obra *Figuras III* (2017), mais especificamente, no que consiste as classificações dos capítulos *Modo* e *Voz*, que tratam das propriedades do narrador.

Les misérables apresenta cinco personagens polos: M. Myriel (nível um); Jean Valjean (nível um); Fantine (nível dois); Thénardier (nível dois) e Marius (nível um). As demais personagens que figuram na obra são atraídas por esses polos e acopladas nas esferas relacionais deles. Como o romance apresenta centenas de seres ficcionais, optou-se por aplicar um recorte, tomando a primeira das cinco partes que formam a obra, intitulada de *Fantine*, pois ela apresenta a figuração completa de dois polos com níveis diferentes: M. Myriel e Fantine.

A totalidade ficcional dos outros três polos necessitaria de uma abrangência maior de partes do romance. A construção total dos dois polos Jean Valjean e Thénardier abarca as cinco partes da obra; o polo Marius, por outro lado, completa-se nas três últimas partes. Por isso, houve a opção do recorte para que as análises e teorias levantadas nos capítulos precedentes desta dissertação pudessem ser aplicadas e esclarecidas diretamente e de forma plena. Dessa forma, o funcionamento de uma personagem polo de maior nível, o nível um, será exemplificado pelo polo Myriel, enquanto o funcionamento de uma personagem polo de nível dois será exemplificado a partir da análise do polo Fantine.

Os dois seres ficcionais selecionados atraem personagens de todos os sete níveis apresentados no segundo capítulo deste trabalho. Além disso, com mais de quinhentas figurações que envolvem os dois polos, todas as classificações propostas puderam ser exploradas, como, por exemplo, o grau de condução do narrador ou o processo narrativo que rege tais personagens.

Ademais, algumas dessas muitas figurações, que gravitam em torno desses polos, permitiram uma análise à parte, que serviu para demonstrar a influência do narrador do romance sobre elas. Esse narrador de *Les misérables* é um elemento importante para que se entenda o

funcionamento do polo de uma personagem e dos seres que são atraídos por ele, pois ele é responsável por engendrar cada um dos pormenores que compõem esse ser ficcional de modo que ele possa atrair mais figurações para flutuar em torno de si.

Antes de explorar os dois polos, foi preciso analisar esse narrador. As personagens da obra serão observadas de acordo com seu funcionamento e influência na totalidade da figuração. Cada vez que uma personagem for mencionada pela primeira vez, ela receberá um número indicativo entre parênteses. Esse número corresponde ao mesmo da tabela com o levantamento de todos os seres ficcionais presentes nessa primeira parte do romance. Dessa maneira, o processo completo da personagem pode ser consultado de forma fácil e dinâmica antes de se aprofundar nos detalhes referentes a esse ser ficcional.

3.1. O Narrador em *Les misérables*

O narrador de *Les misérables* será analisado sob dois aspectos diferentes neste capítulo. O primeiro deles diz respeito ao seu caráter funcional na narrativa a partir das definições genettianas, mais especificamente no que concerne à questão do Modo e da Voz. O segundo aspecto concerne ao caráter extrafuncional do narrador, pois ele, ao mesmo tempo em que obedece às definições genettianas, extrapola seus próprios limites narrativos ao interferir diretamente na diegese a ponto de confundir as determinações classificatórias.

Gérard Genette (2017), em sua obra *Figuras III*, propõe-se a analisar a narrativa de Proust a partir de cinco categorias: a Ordem, a Duração, a Frequência, o Modo e a Voz. A categoria Modo, na possibilidade desenvolvida pelo teórico, envolve dois conceitos próprios: a distância e a perspectiva na narrativa:

Pode-se de fato narrar *mais* ou *menos* o que se narra, e narrá-lo *segundo tal* ou *tal ponto de vista*; é precisamente essa capacidade, e as modalidades de seu exercício, que visa nossa categoria de *modo narrativo*: a “representação”, ou mais exatamente, a informação narrativa tem seus graus; a narrativa pode fornecer ao leitor mais ou menos detalhes, e de forma mais ou menos direta, e parecer assim [...] se situar numa maior ou menor *distância* daquilo que se narra; ela também pode escolher regular a informação que dá, não mais através dessa espécie de filtragem uniforme, mas segundo as capacidades de conhecimento de tal ou qual partícipe da história (personagem ou grupo de personagens), do qual adotará ou fingirá adotar o que chamamos correntemente de “visão” ou de “ponto de vista”, parecendo então tomar em relação à história [...] tal ou qual *perspectiva* [...] (GENETTE, 2017, p. 232-233)

Ao tratar da distância daquilo que se narra, o teórico francês diferencia duas possibilidades: a narrativa de acontecimentos e a narrativa de falas. A primeira, por se tratar da transcrição do não verbal em verbal, remete-nos à ideia de oposição entre diegese e mimesis. Na narrativa de acontecimentos, segundo Genette, há a “presença do narrador como fonte, fiador, e organizador da narrativa, como analista e comentador, como estilista [...] e particularmente – sabe-se ao menos – como produtor de ‘metáforas’.” (GENETTE, 2017, p. 238-239). O narrador, nesse caso, transporia para a escrita muito daquilo que é considerado impossível como um som ou uma imagem, por exemplo.

Cabe ao narrador desse tipo estabelecer a distância daquilo que é narrado. Dessa forma, ao narrativizar a fala de uma personagem, ato pertinente à diegese, contando ele mesmo o que determinado ser ficcional relatou, a distância estabelecida é maior para o leitor, ou seja, o fato narrado é mais distante nesse caso. Contudo, ao dar voz às personagens, a distância para o leitor diminui, gerando a impressão de proximidade com aquilo que é narrado, mimesis. Essa seria a propriedade da segunda possibilidade, na visão de Genette.

Dessa forma, quando a fala de uma personagem é narrativizada pelo narrador, há uma preocupação maior e mais objetiva em relatar o fato. O movimento inverso, dar a voz a uma personagem, evidencia, por sua vez, a tentativa de diminuir a distância relacionada àquilo que se narra.

Nessa segunda possibilidade, da questão pertinente a distância, tem-se a narrativa de falas. De acordo com o autor, há três estados possíveis de discurso para as personagens: o discurso narrativizado, o transposto e o imitado. As três formas podem ser encontradas em *Les misérables*. Isso mostra que há uma menor distância do narrador em relação à história que ele narra, considerando que o narrador utiliza cada um desses tipos de discurso com um propósito diferente.

O primeiro estado possível, para Genette, “o discurso *narrativizado*, ou *relatado*, é evidentemente o estado mais distante e em geral [...] o mais redutor” (GENETTE, 2017, p. 243). Esse tipo de discurso surge, na obra hugoana, justamente para criar um distanciamento dessa fala que o próprio narrador considera dispensável. Um exemplo desse distanciamento intencional são as frases de julgamento proferidas pelo povo das cidades de *Digne* e *Montreuil-sur-mer*, pois nem mesmo há uma figuração básica de um ser ficcional para abarcar esses comentários depreciativos e sem conhecimento a respeito das personagens mais complexas. O que já difere do segundo tipo de discurso:

O discurso *transposto*, no estilo indireto [...] Apesar de um pouco mais mimético do que o discurso relatado, e em princípio capaz de exaustividade, essa forma nunca dá ao leitor garantia alguma e, sobretudo, nenhum sentimento de fidelidade literal às palavras “realmente” pronunciadas: a presença do narrador aqui ainda é por demais sensível na própria sintaxe da frase para que o discurso se imponha com a autonomia documental de uma citação. É, por assim dizer, admissível de antemão que o narrador não se contente em transpor as palavras com proposições subordinadas, mas que ele as condense, as integre a seu próprio discurso e, portanto, as *interprete* dentro de seu próprio estilo [...]. (GENETTE, 2017, p. 244)

Exemplos diversos do discurso transposto podem ser encontrados em *Les misérables*. Essa incerteza decorrente do uso desse recurso cabe muito bem às personagens de nível quatro, que são aquelas que o narrador tem menos pretensão em aprofundar. Muitas freiras do convento *Petit-Picpus* que se figuram no presente da narrativa têm seus discursos transpostos pelo narrador, de modo a causar certa dúvida ao leitor, que espera, aflito, a permissão para a contratação do irmão de Fauchelevent, senhor Utime, disfarce de Jean Valjean, e a admissão de sua netinha no colégio administrado pelas irmãs, no caso filha de Jean, Cosette.

Há também o uso desse tipo de discurso na longa descrição da Batalha de Waterloo, na qual o narrador transpõe todos os diálogos históricos, a maioria inverossímeis, em uma tentativa de convencer esse leitor dos elementos que levaram à derrota de Napoleão.

Até a segunda parte do romance, as personagens não apresentam uma invasão direta em seus pensamentos. Em algumas situações, elas falam em voz alta para expô-los. A forma como Jean Valjean expõe as tribulações enfrentadas no capítulo *Une tempête sous un crâne*⁴⁹ evidencia essa presença do narrador que tudo observa sem invadir o interior da personagem. Jean é observado e, de seus diálogos consigo mesmo, o narrador observa e analisa a personagem, além de expor aquilo que ela, em muitos momentos, fala em voz alta.

A partir da terceira parte do romance, o narrador passa a se infiltrar em demasia nos pensamentos das personagens. Muitas das vezes em que ocorre essa invasão nos pensamentos, há visivelmente a tentativa de engrandecer os sentimentos e as ideologias políticas ou religiosas desses seres ficcionais. Os pensamentos da personagem Marius, que se figura na terceira parte do romance, são constantemente invadidos pelo narrador para buscar seus sentimentos mais intensos e de profunda paixão pela moça desconhecida com quem se encantara perdidamente, nesse caso Cosette. De acordo com Genette:

O “pensamento” é de fato um discurso, mas ao mesmo tempo esse discurso, “oblíquo” e mentiroso, como todos os outros, é geralmente infiel à “verdade

⁴⁹ Tempestade num crânio.

vivenciada”, que nenhum monólogo interior pode restituir, e que o romancista deve se convencer a deixar transparecer através dos disfarces da má fé, que são a própria consciência. (GENETTE, 2017, p. 251)

O terceiro tipo de discurso, o mais utilizado em *Les misérables*, é o discurso imitado, responsável por marcar a menor distância possível para o leitor:

A forma mais “mimética” é [...] aquela na qual o narrador finge ceder literalmente a palavra a seu personagem [...]. Esse discurso *relatado*, do tipo dramático, é adotado, desde Homero, pelo gênero narrativo “misto” que é a epopeia – e, posteriormente, o romance – como forma fundamental de diálogo (e de monólogo). (GENETTE, 2017, p. 245)

Como a fala das personagens é introduzida diretamente na narrativa, algumas considerações a respeito dos diálogos feitos pelos seres ficcionais no romance devem ser ressaltadas. A começar pela forma como o narrador insere essas falas, pois todas as personagens desse romance hugoano, salvos os momentos nos quais o narrador incorpora alguma frase regional bem específica, discursam de modo erudito, independentemente de sua classe social, formação educacional, cargo, gênero ou idade.

As crianças e os adultos falam de forma muito próxima aos idosos, como Gavroche, Javert e o M. Mabeuf, por exemplo. Dessa forma, pode-se dizer que todas as personagens possuem o mesmo modo culto de falar que o seu narrador. Essa característica discursiva das personagens é muito evidente na primeira parte do romance; uma prostituta, sem saber ler ou escrever, possui a mesma riqueza vocabular de um bispo estudioso e leitor assíduo. Já na segunda parte da obra, tem-se um início de diferenciação oracional na fala das personagens, o que fica visível se o leitor fizer uma comparação entre os malvados Thénardier e as santas irmãs do convento. O narrador se mostra mais preocupado com essa questão nessa segunda parte, pois desenvolve até uma justificativa para a fala burguesa do velho Fauchelevent:

*Il était paysan, mais il avait été tabellion, ce qui ajoutait de la chicane à sa finesse, et de la pénétration à sa naïveté. [...] Il avait quelque esprit naturel; il ne disait ni j'ons ni j'avons; il causait, chose rare au village; et les autres paysans disaient de lui: Il parle quasiment comme un monsieur à chapeau. Fauchelevent était en effet de cette espèce que le vocabulaire impertinent et léger du dernier siècle qualifiait: demi-bourgeois, demi-manant [...].*⁵⁰
(HUGO, 1951, p. 542)

⁵⁰ Era camponês, mas fora tabelião, o que acrescentava certa sutileza à sua finura, certa penetração na sua simplicidade. [...] Tinha certo espírito natural; jamais dizia *nós tem* ou *nós é*; sabia conversar, coisa rara na vila; e os outros camponeses diziam a seu respeito: – Ele fala *que nem* um senhor de casaca. – Fauchelevent, com efeito, pertencia a essa espécie de gente que o vocabulário impertinente e superficial da época qualificava de *meio burguês, meio vilão* [...] (HUGO, 2012, p. 724-725)

Somente a partir da terceira parte do romance é que o leitor pode identificar uma evidente preocupação nas mudanças ocorridas nas transcrições de algumas falas de determinadas personagens.

À guisa de exemplo, quando Éponine conversa pela primeira vez com Marius, no quarto do rapaz, após receber uma esmola dele, acontece uma mudança no seu discurso. É possível perceber que não só a escolha das palavras acentua a condição miserável da menina, mas também suas ações abruptas movidas pela fome:

Et comme si ce soleil eût eu la propriété de faire fondre dans son cerveau des avalanches d'argot, elle poursuivit:

– Cinque francs! du luisant! un monarque! dans cette piaulle! c'est chenâtre! Voud êtes un bon mion. Je vous fonce mon palpitant. Bravo les fanandels! deux jours de pivois! et de la viandemuche! et du fricotmar! on pitancera chenuement! et de la bonne mouise!

Elle ramena sa chemise sur ses épaules, fit un profond salut à Marius, puis un signe familier de la main, et se dirigea vers la porte en disant:

– Bonjour, monsieur. C'est égal. Je vas trouver mon Vieux.

En passant, elle aperçut sur la commode une croûte de pain desséchée qui y moisissait dans la poussière; elle se jeta dessus et y mordit en grommelant:

– C'est bom! c'est dur! ça me casse les dents!

*Puis elle sortit.*⁵¹ (HUGO, 1951, p. 756-757, grifos nossos)

Como se pode constatar a partir desse exemplo, o narrador utiliza os recursos do distanciamento para poder causar o efeito narrativo desejado. Poder-se-ia pensar que as personagens anteriores pertencentes à primeira parte, aquelas que não receberam um acento diferencial em seus discursos, como aconteceu com Éponine no exemplo supracitado, foram retratadas da forma padronizada de escrita por pura escolha do narrador, que preferiu não atrelar à fala da personagem a sua condição social.

Genette, ao tratar dos conceitos pertinentes à categoria do Modo, explica que, além da distância, há uma outra noção importante para a análise do narrador. Trata-se de um “segundo

⁵¹ **E, como se o sol tivesse a propriedade de fundir em seu cérebro uma avalanche de gírias**, prosseguiu:

– Cinco francos! Puro brilho! Um monarca, e logo nesta maloca! Mas que supimpa! O senhor é mesmo liga; um cara cem por cento do peito! Dou-lhe o meu coração! Dois dias a puro lombo e cachaça! Vou encher a cara, desapertar a cinta e tirar a barriga da miséria!

Puxou a blusa para os ombros, fez uma profunda saudação a Marius, depois um sinal familiar com a mão e dirigiu-se para a porta dizendo:

– Até logo, Sr. Marius. Não faz mal. Vou ver o velho.

Ao passar, viu em cima da cômoda uma crosta de pão seco que mofava, coberta de poeira; lançou-se a ela e mordeu-a resmungando:

– Está bom, mas está muito duro! Pode até quebrar-me os dentes!

Depois saiu. (HUGO, 2012, p. 1020-1021)

modo de regulação da informação que procede da escolha (ou não) de um ‘ponto de vista’ restritivo” (GENETTE, 2017, p. 259). Dessa forma, ao buscar responder às questões referentes à personagem que orienta a perspectiva narrativa e à diferença entre ela e o narrador de uma obra, levando em conta que esse narrador não se figura como um ser que vê, mas como um ser que fala, o teórico francês apresenta o conceito de focalização narrativa.

Em *Figuras III*, temos a distinção de três tipos diferentes de focalização na narrativa: a narrativa não focalizada, também chamada de focalização zero; a narrativa com focalização interna, que pode apresentar três formas diferentes: a fixa, a variável e a múltipla; e, por último, a narrativa com focalização externa. Os três tipos de focalização podem se manifestar em uma mesma obra. De acordo com Genette, “[...] a escolha da focalização não é necessariamente constante em toda a duração de uma narrativa [...]. A fórmula da focalização nem sempre incide, pois, sobre a totalidade do romance, mas antes sobre um segmento narrativo determinado que pode ser muito curto” (GENETTE, 2017, p. 266).

Uma palavra importante ao se estudar a focalização em uma narrativa é a palavra restrição, pois toda focalização pressupõe uma restrição, segundo os apontamentos de Genette. Em *Les misérables*, em muitos momentos, identificamos uma focalização fixa em um ser ficcional cuja incidência pode ser trocada por uma focalização sobre muitas outras personagens, sobretudo as que possuem figurações mais complexas. Por funcionar essencialmente como uma restrição de campo, a focalização nessa obra hugoana se caracteriza por ser uma focalização variável: ora a personagem focal é M. Myriel, ora é Jean Valjean, ora é Fantine etc. Em alguns momentos da narrativa, o narrador se debruça sobre uma carta na qual Mlle. Baptistine descreve o jantar que teve com o seu irmão bispo e o grilheta Jean, logo, o foco narrativo está momentaneamente sobre ela.

Por esse motivo, o narrador de *Les misérables* possui peculiaridades exclusivas se comparado a outros narradores presentes em algumas obras romanescas do século XIX. Por possuir uma espécie de missão, ele pode assumir o ponto de vista de uma personagem e abandonar outro instantaneamente, o que lhe permite ir aonde quer que seja, dentro do próprio ser ficcional, fora dele, em cartas e até em momentos históricos específicos, como, por exemplo, ao reviver a Batalha de Waterloo apenas para justificar como se criou a dívida entre o pai de Marius e o vilão Thénardier. Contudo, em muitos momentos da narrativa, ele afirma que não possui onisciência e, por esse motivo, apenas supõe determinadas informações. Quando o narrador se infiltra nos pensamentos das personagens, somos levados a crer que a focalização, nesse caso, é puramente interna, todavia, de acordo com Genette:

É necessário observar também que o que chamamos de focalização interna só raramente se verifica de modo rigoroso. O princípio em si desse modo narrativo implica a rigor que o personagem focal nunca seja descrito, nem mesmo designado de fora, e que seus pensamentos ou percepções nunca sejam analisados objetivamente pelo narrador. (GENETTE, 2017, p. 267)

Exatamente o movimento contrário do narrador desse romance hugoano, pois ele descreve a personagem tanto externamente quanto internamente, analisa seus pensamentos, julga e justifica algumas escolhas tomadas por ela. Apesar de demonstrar em muitos momentos o poder de deslocamento que tem, esse narrador afirma, continuamente, não ter acesso aos pensamentos e aos sonhos desses seres ficcionais. Para ilustrar seus limites, em uma tentativa de convencer o leitor de que eles existem, o narrador necessita de um relato de sonho, escrito pelo próprio punho de Jean Valjean, para poder analisar os efeitos que o medo e o desespero surtem em uma consciência perturbada:

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 ici cette chose textuellement.

Quel que soit ce rêve, l'histoire de cette nuit serait incomplète si nous l'omettions. C'est la sombre aventure d'une âme malade.

Le voici. Sur l'enveloppe nous trouvons cette ligne écrite: Le rêve que j'ai eu cette nuit-là.⁵² (HUGO, 1951, p. 247-248, grifos nossos)

Essa possibilidade de focalizar a narrativa em determinada personagem permite ao narrador uma maior acessibilidade a tudo relacionado ao ponto de vista desse ser ficcional, mas isso significa, ao mesmo tempo, uma restrição, como apontado. De acordo com Genette, “o narrador ‘sabe’ quase sempre mais do que o herói, mesmo se o herói é ele mesmo, e a focalização sobre o herói se torna, portanto, para esse narrador, uma restrição de campo tão artificial na primeira quanto na terceira pessoa.” (GENETTE, 2017, p. 269).

Les misérables, reafirmamos, é uma narrativa com focalização variável. Essa noção de variação é chamada, por Genette, de alteração na focalização. Segundo o teórico, “as variações de ‘ponto de vista’ que ocorrem ao longo de uma narrativa podem ser analisadas como

⁵² Tal sonho, como a maioria dos sonhos, não tinha nada a ver com o que estava acontecendo, a não ser pelo seu sentido pungente e funesto, que o impressionou muitíssimo. Esse pesadelo oprimiu-o tanto que mais tarde o relatou por escrito. É um dos apontamentos que deixou de sua própria mão. Julgamos ser interessante transcrevê-lo aqui textualmente.

Qualquer que fosse o sonho, a história daquela noite estaria incompleta se não o relatássemos. É a sombria aventura de uma alma que sofre.

Ei-lo, pois. No envelope lemos assim: *O sonho que tive naquela noite.* (HUGO, 2012, p. 344-345)

mudanças de focalização, [...] falaremos então de focalização variável, de onisciência com restrições de campos parciais [...]” (GENETTE, 2017, p. 269). Dessa forma, em *Figuras III*, são apresentados mais dois tipos atrelados a essa ideia de alteração:

Os dois tipos de alteração a serem considerados consistem seja em dar menos informação do que em princípio seria necessário, seja em dar mais do que se está autorizado em princípio no código de focalização que rege o conjunto. O primeiro tipo tem um nome em retórica, e já o encontramos a respeito das anacronias completivas: trata-se da omissão lateral ou *paralipse*. O segundo ainda não tem nome; nós o batizaremos *paralepse*, pois se trata não mais de deixar (-lipse, de *leipo*) uma informação que se teria que receber (e dar), mas ao contrário de tomar (-lepse, de *lambano*) e dar uma informação que se teria de deixar. (GENETTE, 2017, p. 270)

Em *Les misérables*, temos uma abundância desse segundo tipo de alteração, um verdadeiro excesso de informações a respeito de tudo. Sobre esse efeito, Genette declara:

A alteração inversa, o excesso de informação ou paralepse, pode consistir numa incursão na consciência de um personagem ao longo da narrativa geralmente conduzida em focalização externa: pode-se considerar como tal, no início de *A pele de onagro*, enunciados do tipo “o jovem não *compreendeu* sua ruína...” ou “ele *tomou* os ares de um inglês”, que contrastam com o partido muito nítido de se adotar até então a visão externa, e que anunciam a passagem gradual para a focalização interna. Isso pode ocorrer também, em focalização interna, sendo dada uma informação incidente sobre um personagem diferente do personagem focal, ou sobre um espetáculo que este não pode ver. (GENETTE, 2017, p. 272)

O teórico francês examina o papel do leitor na apreensão dessas informações e adverte que “[...] não se deve confundir a *informação* dada numa narrativa focalizada com a *interpretação* que um leitor é chamado a fazer dela (ou que faz sem ser convidado).” (GENETTE, 2017, p. 272). Esse tipo de ocorrência não é possível de se encontrar em *Les misérables* porque o narrador não deixa nada para a interpretação do leitor. Ele expõe tudo, todos os mínimos detalhes da narrativa, e isso impede que o leitor faça interpretações diferentes da que o narrador espera, por esse motivo, mesmo que o leitor que não tenha ideologias ou vieses socializantes, ele se vê dominado pelos argumentos extremamente convincentes e muito fundamentados do narrador.

Llosa também trata desse excesso de informações presente no romance e afirma que “o aglutinante dessa massa de informações, ideias, imagens, fatos, teorias, morais não é a trama do romance nem os personagens: é o narrador.” (LLOSA, 2017, p. 33). Ele seria o aglutinador de tudo o que é apresentado ao leitor, e não a narrativa em si. Para ele, “o caudaloso narrador

quase não deixa que o leitor exerça a adivinhação, a intuição, porque ele mesmo preenche todos os vazios: *diz tudo.*” (LLOSA, 2017, p. 34).

Essa possibilidade de poder dizer tudo, ressaltada por Llosa, confirma o ponto a que chega Genette ao final do capítulo que trata especificamente da categoria Modo. Segundo o teórico francês, “a narrativa sempre diz menos do que sabe, mas ela faz frequentemente saber mais do que diz” (GENETTE, 2017, p. 273). Nesse caso, o narrador desse romance hugoano estaria personificado nessa ideia de narrativa.

A segunda categoria genettiana que utilizaremos para analisar o narrador de *Les misérables* é a categoria da Voz. Antes de analisar essa categoria, é preciso considerar que, em uma narrativa de ficção, “o narrador é ele próprio um papel fictício, fosse este diretamente assumido pelo autor, e em que a situação narrativa suposta pode ser muito diferente do ato de escrita (ou de ditado) referente a ela [...]” (GENETTE, 2017, p. 289-290), ou seja, o narrador que estudamos aqui não apenas conduz centenas de personagens como ele também é uma figuração ficcional.

[...] o narrador de *O pai Goriot* não “é” Balzac, mesmo que expresse aqui e ali as opiniões deste, pois o narrador-autor é alguém que “conhece” a pensão Vauquer, sua gerente e seus hóspedes, enquanto Balzac, ele, só os pode imaginar: assim obviamente, a situação narrativa de um relato de ficção *nunca* se confunde com sua situação de escrita. (GENETTE, 2017, p. 290)

O exemplo utilizado por Genette serve também para o *corpus* analisado neste trabalho, pois o narrador hugoano em *Les misérables* não só conhece os lugares citados na narrativa, mas acredita que é o próprio escritor Victor Hugo. Ele não apenas revela o seu sobrenome em “*Dans une autre dissertation, il examine les oeuvres théologiques de **Hugo**, évêque de Ptolémaïs, arrière-grand-oncle de celui qui écrit ce livre [...]*”⁵³” (HUGO, 1951, p. 21, grifos nossos), como também acredita ser o símbolo chamado Victor Hugo, sobre o qual tratamos no segundo capítulo. Llosa também aborda essa questão que envolve o narrador e o verdadeiro autor:

Presença constante, arrebatadora, a cada passo ele interrompe o relato para opinar, às vezes em primeira pessoa e sob um nome que quer nos fazer acreditar é o próprio Victor Hugo, sempre em voz alta e cadenciada, para interpolar reflexões morais, associações históricas, poemas, lembranças íntimas, para criticar a sociedade e os homens em suas grandes intenções ou suas pequenas misérias, para condenar seus personagens ou elogiá-los. Volta e meia ele nos afirma que é apenas um obediente escriba de uma história anterior ao romance, real como a vida e verdadeira como a própria verdade,

⁵³ “Em outra dissertação, examinava as obras teológicas de **Hugo**, Bispo de Ptolemaida, **tio-avô de quem escreve este livro [...]**” (HUGO, 2012, p. 44, grifos nossos)

que precede, anula e transcende a ele, simples intermediário, mero copista do real. (LLOSA, 2017, p. 24)

Esse tipo de referência, *celui qui écrit ce livre* (quem escreve este livro), presente no excerto supracitado, retirado do romance, aparece em muitos momentos da obra e é muitas vezes permeada de informações reais sobre o autor, como, por exemplo, ao tratar diretamente de sua mãe, Sophie Hugo, que defendia a monarquia e acreditava na utópica virtude dos Bourbon para o restabelecimento do trono:

*Dans le cours de ce récit, l'auteur de ce livre a trouvé sur son chemin ce moment curieux de l'histoire contemporaine; il a dû jeter en passant un coup d'oeil et retracer quelques-uns des linéaments singuliers de cette société aujourd'hui inconnue. Mais il le fait rapidement et sans aucune idée amère ou dérisoire. Des souvenirs, affectueux et respectueux, car ils touchent à sa mère, l'attachent à ce passé. D'ailleurs, disons-le, ce même petit monde avait sa grandeur. On en peut sourire, mais on ne peut ni le mépriser ni le haïr. C'était la France d'autrefois.*⁵⁴ (HUGO, 2012, p. 639, grifos nossos)

Por apresentar elementos biográficos de Victor Hugo, alguns historiadores e biógrafos consideram o narrador do romance como possuidor da voz do próprio escritor. Porém, quando se estuda a obra na perspectiva dos estudos literários, pode-se compreender melhor a distância entre os dois e dissipar essa aparente confusão gerada pela questão. Llosa responde à pergunta feita por muitos, se o narrador e Victor Hugo são a mesma pessoa, de acordo com ele:

Certamente não. O primeiro é um personagem que usurpa uma identidade, exatamente como os episódios do romance dizem ter ocorrido na realidade humana, quando, na verdade, só existem na ficção. **Como seus personagens, aquele que conta a história é um simulacro, uma transformação imaginária e remota do Victor Hugo que escrevia obras-primas, convocava espíritos em mesas giratórias, abusava das empregadas e se correspondia com meio mundo.** Ou como são o monsenhor Bienvenu Miryel e o Jean Valjean do romance em relação ao bispo Miollis de Digne e o duvidoso galeote Pierre Maurin, que supostamente os teriam inspirado. Por mais “verdades” que possamos enumerar entre as coisas que diz, é óbvio que são imensamente mais numerosas as “mentiras” que saem da sua pena, e que seus depoimentos jamais poderão rivalizar com suas fantasias e invenções. Por mais que o material histórico desempenhe um papel central em *Os miseráveis* [...], os ingredientes fictícios são imensamente mais numerosos, e

⁵⁴ No curso desta narração, **o autor deste livro encontrou em seu caminho esse momento curioso da história contemporânea**; foi obrigado a lançar-lhe um olhar e a retocar alguns perfis singulares dessa sociedade hoje desconhecida. **Ele o fez rapidamente sem nenhuma intenção amarga nem depreciativa. São lembranças afetuosas e dignas de respeito, porque se relacionam com sua mãe, estão ligadas ao seu passado.** Aliás, devemos dizê-lo, mesmo esse pequeno mundo tinha a sua grandeza. Pode fazer-nos sorrir, mas jamais poderemos odiá-lo, desprezá-lo. É a França de outrora. (HUGO, 2012, p. 862, grifos nossos)

o simples fato de que coexistam e se confundam no livro indica que o romance todo tem uma natureza imaginária. (LLOSA, 2017, p. 37)

Essa ideia de simulacro será mais bem trabalhada na análise da figuração da personagem M. Myriel, em que ocorre o fenômeno da transposição de um ser humano real na narrativa ficcional. De Victor Hugo, Llosa estende sua argumentação ao confrontar a ideia de que o narrador e o autor são a mesma entidade:

O narrador de um romance nunca é o autor, ainda que adote o seu nome e use a sua biografia. Tais coisas, se o romance for mesmo um romance — um livro no qual a verdade do que é narrado não depende da sua fidelidade a algo preexistente, mas sim de um poder de persuasão próprio, das suas palavras e da sua fantasia —, inevitavelmente deixarão de ser o que eram ao se tornar material de ficção, ao combinar-se com outros materiais, sonhados, inventados ou furtados pelo autor de outras jazidas do real, ao desencarnar e transformar-se em palavras, música, imagem, ordem, ritmo, tempo narrativos. [...]

O narrador nunca é o autor porque este é um homem livre e aquele se move no interior das regras e limites que este lhe impõe. O autor pode escolher, com uma soberania invejável, a natureza das regras; o narrador só pode mover-se no interior delas, e sua existência, seu ser, são essas regras tornadas linguagem. A realidade do autor é o terreno infinito da experiência humana, a realidade dos sentidos, atos, sonhos, conhecimento, paixões. A do narrador é delimitada pelas duas únicas ferramentas de que dispõe para dar uma aparência de realidade à ficção: as palavras e a ordem do narrado. (LLOSA, 2017, p. 38)

Por esse motivo, escolhemos não tratar especificamente dos aspectos biográficos do autor da obra, como ressaltado no segundo capítulo deste trabalho, pois a sombra do autor poderia se sobrepor à do narrador, que é o nosso objeto de análise. No exemplo supracitado, no qual o narrador fala de sua mãe, retirado diretamente do texto original, nota-se que quem conta a história do romance não trata de si próprio por “*Je*”, mas sim por “*Il*”⁵⁵, essa opção de usar o pronome da terceira pessoa do singular, em vez do pronome da primeira, facilita a diferenciação entre quem escreve e quem conta. Portanto, o narrador do romance, mesmo chamando-se Hugo, não é Victor Hugo.

Genette, ao esmiuçar a categoria da Voz, classifica a posição temporal da narração em quatro tipos: a narrativa ulterior, a narrativa anterior, a simultânea e a intercalada. Analisaremos especificamente aquele que pode ser identificado em nosso *corpus*, nesse caso, o primeiro tipo. A narrativa de *Les misérables* apresenta a posição temporal *ulterior*. Segundo Genette, é a

⁵⁵ *Je* e *Il* correspondem a Eu e Ele, respectivamente, em português.

“posição clássica da narrativa no passado, sem dúvida a mais frequente [...]” (GENETTE, 2017, p. 293):

A narração ulterior (primeiro tipo) é a que preside a imensa maioria das narrativas produzidas nos dias atuais. O emprego de um tempo passado é suficiente para designá-la como tal, sem, no entanto, indicar a distância temporal que separa o momento da narração daquele da história. Na narrativa clássica “em terceira pessoa”, essa distância é geralmente indeterminada, sendo a questão sem pertinência, e o pretérito marcando uma espécie de passado sem idade: a história pode ser datada, como quase sempre em Balzac, sem que a narração o seja. (GENETTE, 2017, p. 297)

É exatamente o que ocorre em *Les misérables*, pois a primeira informação oferecida ao leitor é o ano em que se começa a narrativa, 1815. Contudo, a data informada não restringe a narração. Há alguns momentos em que o narrador se impõe em um tempo mais próximo ao presente da escrita, mas isso é feito esporadicamente para depois retomar algum tempo localizado no passado. Como ocorre, para exemplificar, ao informar que “atualmente” o convento *Petit-Picpus* não existe mais, o que corresponde a um tempo mais próximo ao leitor do que à história que está sendo contada, porém esse mesmo narrador oferece toda a trajetória dessa ordem religiosa desde o seu início até os motivos que levaram ao seu fim.

Portanto, há uma curta narração em um certo presente, mas que logo é descartada para ceder à volta ao passado da narração, em alguns momentos um passado mais distante ainda dessa narração que já se encontra no passado. Por isso, de acordo com Genette, “a narração ulterior vive deste paradoxo, o de possuir ao mesmo tempo uma situação temporal (em relação à história passada) e uma essência intemporal, pois sem duração própria.” (GENETTE, 2017, p. 300).

O presente da narração de *Les misérables*, localizado no passado em relação a essa essência sem duração própria, como explica Genette, corresponde ao recorte temporal de 1815 a 1833, ou seja, dezoito anos narrados. Porém, o narrador, utilizando-se de sua onisciência narrativa, percorre eventos que aconteceram muito tempo antes desse presente e muito tempo depois também, como, por exemplo, a Revolução de 1789 e o fim do convento, já citado, que ocorre no futuro, que é mais próximo ao presente desse narrador. Ele trabalha sua narrativa com uma distância temporal muito variável, podendo se deslocar repentinamente no tempo necessário para concluir uma ideia ou afirmar alguma coisa em discussão.

Llosa discorre sobre essa questão temporal do romance. Para ele, essas possibilidades utilizadas pelo narrador tornam o tempo da narrativa extremamente lento, até mesmo para uma realidade fictícia, segundo ele:

A vocação discursiva do narrador determinou outra característica do “elemento acrescentado” em *Os miseráveis*: **o transcorrer pausado, o tempo lento**. A descrição dos dezoito anos que a história abrange é extremamente vagarosa; às vezes temos a sensação de que esse tempo cansado parou de fluir, de que a realidade fictícia virou um mundo sem cronologia, espaço puro e imóvel. Essa impressão é particularmente forte nas crateras do romance, episódios de concentração máxima de vivências, como a emboscada da “*masure* Gorbeau”, a barricada da Chanvrière ou o encontro nos esgotos de Paris entre Javert, Thénardier, Jean Valjean e Marius, que o narrador prolonga, prolonga, e mantém no mesmo lugar, girando num redemoinho de palavras. Essa lentidão deixa impaciente o leitor contemporâneo, acostumado com os romances enxutos, breves, rápidos dos nossos dias, nos quais há quase tanta informação escondida como referida, nos quais o narrador narra tanto por omissão como por dicção. (LLOSA, 2017, p. 31-32, grifos nossos)

Ainda sobre a figura do narrador, o causador desse tempo lento, Genette aborda outro conceito, novamente da categoria Voz, que diz respeito aos níveis narrativos. Segundo ele, “todo acontecimento contado por meio de uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa.” (GENETTE, 2017, p. 305-306). Esse nível diegético apresenta duas possibilidades: a extradiegética e a intradiegética.

A instância narrativa de um relato primeiro é então extradiegética por definição, como a instância narrativa de um relato segundo (metadieética) é diegética por definição, etc. Insistamos sobre o fato de que o caráter eventualmente fictício da instância primeira não altera essa situação, tanto quanto o caráter “real” das instâncias seguintes: o senhor Renoncourt não é um “personagem” numa narrativa assumida por Prévost, ele é o *autor fictício* de Memórias cujo autor real sabemos, por outro lado, ser o abade Prévost, assim como Robinson Crusóé é o autor fictício do romance de Defoe que leva seu nome: **depois disso, cada um deles torna-se personagem em sua própria narrativa**. (GENETTE, 2017, p. 307, grifos nossos)

Por esse motivo, Hugo é o autor fictício do romance de Victor Hugo e, de acordo com essa afirmação de Genette, ao se figurar como um narrador de nível extradiegético, nesse caso porque ele não participa diretamente da história que conta, ele também se torna uma personagem daquela obra. Esse Hugo narrador supõe a existência de certas dúvidas surgidas em seu público e se prontifica a explicá-las, o que gera um segundo movimento narrativo. Ao responder a essas perguntas, ele estabelece uma narrativa chamada de metadieética, uma vez que a “curiosidade intradieética do público, mais frequentemente, não é senão um pretexto para responder à do leitor, como nas cenas de exposição do teatro clássico, e a narrativa metadieética, uma simples variante da analepse explicativa.” (GENETTE, 2017, p. 310-311).

Quando afirmamos que Hugo não participa diretamente da história que conta, referimos especificamente à ação na narrativa. Ele não se encontra frente a frente com os seres ficcionais, porém interfere diretamente na ação deles, ele os conduz individualmente e se utiliza de suas figurações para exemplificar, ou justificar, aquilo que ele deseja a esse público que ele supõe existir, no caso, seus leitores. Para Genette, “qualquer intrusão do narrador ou do narratário extradiegético no universo diegético [...], ou inversamente [...], produz um efeito de esquisitice [...]” (GENETTE, 2017, p. 313). Esse efeito estranho na narrativa é chamado de metalepse pelo teórico francês:

A passagem de um nível narrativo para outro, em princípio, só pode ser assumida pela narração, ato que consiste precisamente em introduzir numa situação, por intermédio de um discurso, o conhecimento de uma outra situação. Qualquer outra forma de trânsito é, se não impossível, pelo menos sempre transgressora. (GENETTE, 2017, p. 312-313)

Essa forma de inserir uma intrusão diretamente na diegese acontece, por exemplo, quando esse narrador decide pesquisar as ocorrências na Batalha de Waterloo que levaram à derrota do imperador. Na segunda parte do romance, intitulada *Cosette*, no primeiro livro, temos a presença desse narrador, que até então manteve o distanciamento referente ao nível extradiegético, caminhando no local exato, anos depois, em que ocorreu a sangrenta batalha. Ele toca em objetos, descreve a sensação do lugar e até ouve as propostas de outras personagens que tentam lucrar com o massacre histórico. Salvo pelo tratamento de si próprio na terceira pessoa do singular, ele se figura literalmente como uma personagem daquele universo.

Essa falta de limites entre o que seria a história e a realidade causa essa esquisitice definida por Genette. O autor afirma que “o mais surpreendente da metalepse está de fato nesta hipótese inaceitável e insistente de que o extradiegético talvez seja sempre já diegético, e que o narrador e seus narratários, isto é, você e eu, pertencemos talvez ainda a alguma narrativa” (GENETTE, 2017, p. 315). Ainda que haja essa esquisitice, totalmente discreta quando se está imerso na narrativa, o narrador de *Les misérables* não é classificado como intradiegético, mas sim narrador de nível extradiegético. Esse movimento narrativo criado por ele nos coloca muito próximos às personagens do romance, o que facilita o caráter identificador incontornável que foi trabalhado no primeiro capítulo desta dissertação.

Definido o nível narrativo desse Hugo fictício, é preciso então definir a relação que ele estabelece com a história. Genette opta por rebatizar os populares conceitos de narrativa em primeira pessoa e narrativa em terceira pessoa, pois, segundo ele:

A escolha do romancista não se dá entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (cujas formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer a história ser contada por um de seus “personagens”, ou então, por um narrador estranho a essa história. A presença de verbos na primeira pessoa em um texto narrativo pode remeter para duas situações bem diferentes, que a gramática confunde, mas que a análise narrativa deve distinguir: a designação do narrador enquanto tal por ele mesmo [...] e a identidade de pessoa entre o narrador e um dos personagens da história [...]. (GENETTE, 2017, p. 323-324)

Da mesma forma que o nível foi definido em dois tipos pelo teórico, extradiegético e intradiegético, a relação com a história também pode apresentar duas vertentes: a relação heterodiegética, correspondente ao narrador ausente da história, e a relação homodiegética, correspondente ao narrador presente como uma personagem que narra. A distinção dos novos termos propostos por ele funciona como aprofundamento dessa ideia da voz narrativa, pois “enquanto o narrador pode a cada momento intervir *enquanto tal* na narrativa, toda narração é, por definição, virtualmente feita na primeira pessoa [...]” (GENETTE, 2017, p. 324).

Gérard Genette distingue ainda duas variedades presentes no interior dessa relação que ele chama de homodiegética: “uma em que o narrador é o herói de sua narrativa [...], e outra na qual só desempenha um papel secundário, que parece quase sempre um papel de observador e testemunha [...]” (GENETTE, 2017, p. 325). O narrador de *Les misérables* se autoriza, por meio da terceira pessoa do singular, como foi visto, a caminhar pelos espaços narrativos justamente para colher provas, observar e testemunhar os eventos que narra. Quando há uma mudança de pessoa gramatical para designar a mesma personagem, nesse caso, o “eu” do narrador se autodesigna por “ele”. Genette chama isso de transgressão.

Apesar de, em alguns momentos, ele se apresentar exatamente como testemunha e pesquisador daquilo que narra, chegando a afirmar que esteve presente no mesmo espaço onde as personagens estiveram, a fim de provar sua pesquisa sobre os fatos acontecidos, a relação predominante do narrador em *Les misérables* é a relação heterodiegética.

Narrador extradiegético-heterodiegético, essa é a definição desse narrador chamado Hugo, de acordo com os conceitos genettianos.

A análise da Voz feita por Genette também abarca considerações sobre a função desempenhada pelo narrador, pois esse tipo de ser fictício não apenas narra alguma coisa: “pode parecer estranho, à primeira vista, atribuir a qualquer narrador que seja outro papel além da narração propriamente dita, ou seja, o fato de contar uma história, mas sabemos bem que o discurso do narrador, romanesco ou outro, pode assumir outras funções.” (GENETTE, 2017, p.

336). É o que vemos em *Les misérables*, uma mudança funcional do narrador ao longo da história contada por ele. Genette aponta cinco aspectos para definir as possíveis funções do narrador:

O primeiro desses aspectos é evidentemente a *história*, e a função que remete a ela é a *função* propriamente narrativa, que nenhum narrador pode contornar sem perder ao mesmo tempo sua qualidade de narrador, e à qual este pode até – como fizeram certos romancistas americanos – reduzir seu papel. O segundo é o *texto* narrativo, ao qual o narrador pode se referir num discurso de alguma forma metalingístico (metanarrativo, no caso) para marcar nele as articulações, as conexões, as inter-relações, em resumo, a organização interna: esses “organizadores” do discurso, que Georges Blin chamava de “indicações de regência”, remetem a uma segunda função que poderemos chamar *função de regência*.

O terceiro aspecto é a própria *situação narrativa*, da qual os dois protagonistas são o narratário, presente, ausente ou virtual, e o narrador em si. À orientação dirigida para o narratário, com a preocupação de estabelecer ou de manter com ele um contato, até mesmo um diálogo [...] corresponde uma função que lembra ao mesmo tempo a função “fática” (verificar o contato) e a função “conativa” (agir sobre o destinatário) de Jakobson. Rodgers chama esses narradores, do tipo shandiano, sempre voltados para seu público e frequentemente mais interessados na relação que estabelecem com ele do que em sua narrativa em si, “contadores” [*raconteurs*]. Antigamente os teríamos chamado de “conversadores” [*causeurs*], e talvez devemos chamar a função que eles tendem a privilegiar de *função de comunicação* [...]. (GENETTE, 2017, p. 336-337)

Genette afirma que essas repartições em cinco funções narrativas não devem se apresentar exatamente com o mesmo rigor em um romance. Ele afirma também que, salvo a primeira função, nenhuma dessas categorias é inteiramente pura. (GENETTE, 2017, p. 338). O narrador hugoano tratado aqui, em muitos momentos, fala de si próprio não só nos exemplos trazidos neste trabalho, mas em muitas outras situações.

Uma prática muito comum desse narrador, chamada de egolatria por Llosa, dá-se quando ele se enaltece e se coloca como o defensor da moral social, como acontece nas vezes em que ele dá soluções para findar as injustiças vividas pelas suas personagens, e defensor também de uma moral cristã, como ocorre quando ele filosofa sobre a prece e sobre como se deveria dar esse mecanismo religioso. Essas muitas funções exercidas por ele podem entrar na classificação genettiana chamada de função testemunhal e em alguns casos na classificação da função ideológica do narrador. Segundo o teórico francês:

A orientação do narrador sobre ele mesmo, enfim, determina uma função muito homóloga à que Jakobson nomeia, de forma um pouco infeliz, função “emotiva”: é a que dá conta da parte que o narrador, enquanto tal, toma na história que ele narra, da relação que mantém com ela: relação afetiva, sim,

mas tanto moral ou intelectual, que pode tomar a forma de um simples testemunho, por exemplo, quando o narrador indica a fonte de sua informação, ou o grau de precisão de suas próprias lembranças, ou os sentimentos que tal episódio suscita nele; temos aqui algo que poderia ser chamado de *função testemunhal*, ou de *atestação*. Mas as intervenções, diretas ou indiretas, do narrador com relação à história podem também tomar a forma mais didática de um comentário autorizado da ação: aqui se mostra o que poderíamos chamar de *função ideológica* do narrador [...]. (GENETTE, 2017, p. 337-338)

Todavia, esse narrador não é apenas um mero homem fictício que conta uma longa história cheia de comentários pessoais. Ele afirma o tempo todo que o seu trabalho é semelhante ao de um estenógrafo cuja função é anotar os acontecimentos na mesma intensidade que eles acontecem. Quando quer convencer o leitor, ele avisa que se esforçou para estenografar, por exemplo, “*Les deux interlocuteurs semblaient préoccupés. Nous sténographions de notre mieux le dialogue qui s’engagea.*”⁵⁶ (HUGO, 1951, p. 549, grifos nossos). Isso excede o ato de apenas registrar, ele quer convencer o leitor a lhe dar um voto de confiança. Llosa vai além dessa profissão, pois ele conclui que o estenógrafo que narra *Les misérables* tem algo de divino em sua composição, chamando-o de *O Divino Estenógrafo do romance*. Contudo, para ele, “o pior erro que poderíamos cometer seria acreditar ao pé da letra quando ele fala de si mesmo, principalmente quando quer nos convencer de que [ele] é, apenas, alguém que ouve e repete, um ‘estenógrafo’[...]” (LLOSA, 2017, p. 26).

O trabalho desempenhado por esse narrador é muito maior do que aquele feito por um bom historiador, segundo ele mesmo. Na verdade, apenas ele poderia fazer de forma correta esse trabalho, pois só ele vivenciou as particularidades de sua época. Um exemplo desse percurso de convencimento da importância daquilo que é narrado sobre determinados fatos históricos, e também uma tentativa de insistir que ele é o próprio Victor Hugo, encontra-se no capítulo *En l’année 1817*, em que o narrador do romance descreve diversos *détails* que ocorreram naquele ano e justifica esse detalhamento dizendo que tudo o que escreve tem utilidade:

*Voilà, pêle-mêle, ce qui surnage confusément de l’année 1817, oubliée aujourd’hui. L’histoire néglige presque toutes ces particularités, et ne peut faire autrement ; l’infini l’envahirait. Pourtant ces détails, qu’on appelle à tort petits – il n’y a ni petits faits dans l’humanité, ni petites feuilles dans la végétation – sont utiles. C’est de la physionomie des années que se compose la figure des siècles.*⁵⁷ (HUGO, 1951, p. 127, grifo nosso)

⁵⁶ Os dois interlocutores pareciam preocupados. **Estenografamos, o melhor que pudemos, o diálogo que se seguiu** (HUGO, 2012, p. 734, grifos nossos)

⁵⁷ Eis, confusamente, o que acontecia em 1817, coisas de que hoje já não nos lembramos. A história negligencia quase todas essas particularidades, e não poderia fazer de outro modo; a infinidade dos detalhes a sufocaria.

São poucos os momentos narrativos em que esse ser divino se ausenta, pois ele sempre está presente de forma massiva. O leitor passa a se acostumar com essa presença que tudo comenta e que tenta convencê-lo o tempo todo com muitas argumentações, para que essa opinião dominante exerça sobre esse leitor toda a ideia pretendida.

Em *Os miseráveis* [...], o leitor tem que dar um voto de confiança àquele que narra, render-se aos seus ucasses, aceitar que sua personalidade marcante transborda o tempo todo no que é narrado e faz dos personagens um pedestal em que se apoiar e da ação, um trono de onde governar. (LLOSA, 2017, p. 27)

Nos raros momentos em que esse narrador se ausenta, é possível perceber toda potência criativa que as personagens carregam em sua figuração. Llosa considera esses raros momentos como as páginas mais sedutoras de todo o livro:

Estou me referindo sobretudo à queda da barricada. O ataque da tropa, a resistência dos insurretos, os casos de heroísmo individual ou de destreza — Jean Valjean resgatando o colchão para reforçar a barricada sob os tiros dos atacantes, Gavroche recolhendo cartuchos no meio da rua, indiferente ao tiroteio — e o assalto e tomada do reduto no meio de uma explosão de violência e selvageria são as páginas mais bem escritas do livro. A linguagem adquire enorme força comunicativa, dramatismo épico e uma envolvente plasticidade. Esta é, também, uma das raras ocasiões em que o narrador se esquece de si mesmo e o leitor, dele: como que tomado pela magia dos fatos, **o “divino estenógrafo” se desvanece por trás dos personagens e da ação, e a história adquire um semblante autossuficiente. É o momento mais moderno de um romance clássico.** (LLOSA, 2017, p. 53-54, grifos nossos)

Essa é a forma como foi criado, esse narrador que se constrói a partir de uma relação heterodiegética e com nível extradiegético que a todo momento busca se tornar homodiegético e intradiegético quer participar daquilo que narra, “sua silhueta se antepõe continuamente à dos personagens, até apagá-los.” (LLOSA, 2017, p. 25), o que nos permite dizer que ele é tão personagem dessa narrativa que está contando como Jean Valjean, M. Myriel, Marius etc.

Foi por esse motivo que, no segundo capítulo desta dissertação, falou-se da ausência do narrador nas representações das redes de relacionamentos. De acordo com Genette, o narrador seria uma espécie de personagem na narrativa; se considerarmos o ponto de vista de Llosa, o narrador de *Les misérables* é a personagem mais emblemática do romance:

Contudo, esses **pormenores**, erradamente chamados de pequenos – não existem pequenos fatos na história, como não existem pequenas folhas na vegetação – são úteis. As feições dos anos é que compõem a fisionomia dos séculos. (HUGO, 2012, p. 189)

Acontece que num romance moderno, exceto nos casos em que se trata de um narrador-personagem, o narrador é ele próprio uma informação oculta, uma ausência, um subentendido. Em *Os miseráveis*, não. **Ainda que seja o personagem mais destacado do livro, ele não faz parte da história, não está nela embora não perca uma oportunidade de brilhar entre os protagonistas.** Esta é uma das razões da morosidade em que flui a história. (LLOSA, 2017, p. 32, grifos nossos)

Logo, dever-se-ia encaixá-lo em qualquer ilustração que almejasse representar de fato todas as relações dos entes ficcionais da obra, pois ele, evidentemente, também tem um lugar nessa rede. Ele estaria no centro de tudo.

Ele ligaria todas as personagens porque conhece profundamente cada uma delas, uma vez que pode invadir seus pensamentos e visitar sua vivência desde o seu nascimento, que pode ocorrer no passado em relação ao presente narrado, como no caso de Fantine, até o dia de sua morte, que ocorrerá no futuro em relação àquilo que narra, como ele faz com a personagem Irmã Simplicie.

Em alguns momentos, as engrenagens narrativas surpreendem as próprias personagens, cuja justificativa adotada para esclarecer tantas coincidências absurdas, levando em conta a condição limitada de serem seres ficcionais, é atribuir à Providência a responsabilidade de todos os acontecimentos. A Providência, tantas vezes retomada no romance, não é Deus, é o próprio narrador. Quando Jean se aproxima do abismo das trevas pela segunda vez, quando é preso novamente, a Providência o encaminha para longe desse abismo, ao permitir seu encontro com Cosette, a filha de Fantine, da qual jurou cuidar. Para esvanecer essa coincidência, o narrador explica abertamente que a obra de Myriel, para se firmar em Jean, precisou de Cosette, pois o grilheta não resistiria àquela presença maligna produzida pela sociedade. Como uma de suas personagens, nesse caso, o narrador também atribui a coincidência à Providência.

Para Llosa, esse narrador é uma personagem que não apenas narra a história de outras centenas de personagens. Ele possui outros poderes além da onisciência narrativa, ele pode criar seres ficcionais, personificar cidades e objetos, ressuscitar figuras históricas e lhes dar voz, entre outros grandes feitos. Ele pode, inclusive, ausentar-se calculadamente de uma situação para conseguir criar uma espécie de suspense no leitor, como, por exemplo, quando ele diz não saber o que M. Thénardier cochichou para a esposa, de modo que Marius não pôde ouvir e, conseqüentemente, não pôde revelar ao leitor o plano maligno para capturar M. Leblanc, nesse caso, Jean Valjean sob outro nome. Os seres criados por esse narrador possuem muitas características que provêm dele:

[...] o narrador de *Os miseráveis* fez suas criaturas à sua imagem e semelhança. Elas também preferem o discurso ao diálogo, transformam interlocutores em ouvintes e o mundo num auditório que escuta, atento, dócil, os monólogos em que extravasam a vocação mais comum da sociedade fictícia: o palavreado, a incontinência verbal. Este é um dos principais ingredientes do “elemento acrescentado” no romance, uma das características próprias, intransferíveis, não tiradas da realidade real pela realidade fictícia e sim acrescentada a ela pelo criador. Tal como o narrador, o homem da ficção é um ser tagarela, cuja maneira de se comunicar com os outros não é a conversa e sim a declamação, a atuação. O personagem de *Os miseráveis* prega, sentencia, rememora e, se tiver que dialogar, costuma fazê-lo consigo mesmo, como Jean Valjean, autor dos dois diálogos mais dramáticos do livro: as crises de consciência que antecedem o “caso Champmathieu” e a revelação que faz a Marius de sua condição de galeote foragido. (LLOSA, 2017, p. 29-30)

Apesar da forma como lidamos com esse narrador parecer um pouco depreciativa, como se ele fosse uma espécie de convidado indesejado durante a leitura, o narrador de *Les misérables* não atrapalha de forma nenhuma a experiência do leitor. Ao contrário, considerando que o romance é muito extenso, afinal, ele é dividido em cinco partes, cada parte com uma média de oito livros, e cada livro com uma grande quantidade de capítulos, o narrador, que se autoneomeia Hugo, é a chave para manter essa grande obra com uma unidade narrativa impecável. Tudo nesse universo fictício está bem amarrado pela narração. O responsável por isso é esse ser ficcional que é analisado aqui.

O eixo em que essa narração desmesurada se apoia e gira é o narrador, tão desmesurado quanto ela. A ambição do livro é a dele. Suas pretensões são extraordinárias, e foi graças a elas que atingiu sua magnitude essa colmeia de aventuras, tão vasta que parece “real”. Mas não é. Pelo contrário. Tudo nela é ficção, a começar por aquilo que o narrador teima em nos apresentar como “história”, “pedaço de vida”, e terminando pelo próprio narrador, que é a invenção mais impetuosa do romance, o personagem de psicologia mais complexa e atitude mais versátil. (LLOSA, 2017, p. 25)

Se não fosse ele, muito provavelmente a história desses miseráveis não teria despertado tantos sentimentos em tantos leitores. Até o momento, a análise incidiu sobre o ser ficcional que conta; é preciso considerar o ser ficcional que ouve o que é contado. Esse ser é o narratário, o último aspecto abordado na categoria Voz, do capítulo de Genette. Segundo o teórico, “o narrador extradiegético [...] só pode visar um narratário extradiegético que se confunde aqui com o leitor virtual, e com o qual cada leitor real pode se identificar.” (GENETTE, 2017, p. 342). Para ele, o discurso, de modo geral, precisa necessariamente ser dirigido a alguém, pois essa é a marca do destinatário.

Esse ser ficcional, que é o leitor pretendido pelo narrador, outro ser ficcional, é um elemento tão importante de uma obra quanto qualquer outro elemento. De acordo com Genette:

[...] é necessário generalizar um pouco mais o que está em questão nesse personagem que chamamos de narratário, e cuja função na narrativa parece tão variável. Como o narrador, o narratário é um dos elementos da situação narrativa e se coloca necessariamente no mesmo nível diegético; ou seja, ele não se confunde *a priori* mais com o leitor (até mesmo virtual) do que o narrador se confunde necessariamente com o autor. (GENETTE, 2017, p. 341)

O narrador de *Les misérables*, o qual chamamos de Hugo em algumas passagens deste capítulo, fala diretamente para um público fictício que, mais tarde, tornou-se o público real. Se não fosse esse ouvinte, ou leitor, a quem ele dirige a palavra, o romance não teria o efeito que tem, pois “[...] o verdadeiro autor da narrativa não é somente aquele que a narra, mas também, e às vezes muito mais, aquele que a escuta. E que não é necessariamente aquele a quem se dirige: há sempre gente *ao lado*.” (GENETTE, 2017, p. 343). São esses leitores reais, inicialmente ficcionais, que alçaram o romance do verdadeiro Victor Hugo no patamar o qual ele se encontra atualmente e difundiram o discurso, altamente idealizado, do narrador na memória de tantas pessoas.

A partir dessa análise sobre o narrador, estudaremos a forma como, de fato, ocorre essa influência sobre as muitas personagens da obra. A começar por aquela que será utilizada por esse narrador como produtora do discurso dominante e que acompanhará todas as demais personagens de *Les misérables*, essa personagem é chamada de M. Bienvenu Myriel.

3.2. O polo M. Myriel

“*En 1815, M. Charles-François-Bienvenu Myriel était évêque de Digne. C’était un vieillard d’environ soixante-quinze ans; il occupait le siège de Digne depuis 1806.*”⁵⁸ (HUGO, 1951, p. 3). Por meio dessas palavras iniciais, para os leitores de 1862, o bispo M. Myriel (0001) se figurou pela primeira vez, tornando-se a primeira das centenas de personagens que brotariam do romance *Les misérables*, de Victor Hugo.

As palavras-chave desse primeiro enunciado são: *évêque* e *vieillard*, bispo e velho, dois dos pormenores que constituirão a totalidade do ser ficcional cujo discurso será retomado em muitos momentos da narrativa. O título religioso, atrelado à personagem, já formula uma

⁵⁸ Em 1815, era bispo de Digne o Sr. Carlos Francisco Bienvenu Myriel, que contava setenta e cinco anos de idade, e ocupava a cadeira episcopal desde 1806. (HUGO, 1958, p. 13)

espécie de receptáculo pronto para o leitor, pois um clérigo já pressupõe alguém que dedica sua vida a Deus, além de ser uma referência a tudo o que engloba o discurso da Igreja Católica. Dessa forma, a figura do bispo surge como se fosse uma caixa na qual já estão inseridos todos os clichês religiosos que povoam o imaginário do leitor, os detalhes a mais, apresentados pelo narrador, são os elementos que farão dele uma personagem esférica, ou melhor, com nível alto de figuração.

A condição de idoso remete à fragilidade irremediável da existência humana. Ao caracterizar um ser ficcional como velho, o narrador maquinalmente apresenta diversos outros pormenores que se agregam ao adjetivo, como, por exemplo, a fraqueza natural do corpo, o que promove, entre outros fatores, uma menor durabilidade na diegese. Junto ao adjetivo há também a noção de lentidão nas ações; a impossibilidade de agir em determinadas situações e, acima de tudo, a sabedoria, fruto de anos de experiências e vivências da personagem. Assim, com apenas um enunciado, o velho bispo já se figura quase que de forma completa para o leitor do romance.

Myriel é uma personagem polo de nível um. Acopladas a ela, há cerca de duzentos outros entes ficcionais, incluindo os coletivos e os seres de nível sete, dos quais mais de trinta possuem figuração actante e com funcionalidade definida na narrativa. O grau de condução que o narrador exerce sobre o bispo é o mais alto que o romance apresenta, o grau A. É especificamente por meio desse ser ficcional que o narrador tece a abertura do discurso que representará o ideal de salvação social e espiritual para as outras personagens. Pode-se pensar que da mesma forma que o Cristo instituiu a sua igreja sobre o apóstolo Pedro, o narrador do romance instituiu os seus ideais de bondade e fraternidade sobre M. Bienvenu, fazendo uso das personagens em torno dele para aprofundar o leitor nesses princípios.

Como todas as personagens com nível alto de figuração, o narrador se demora mais nas descrições físicas de Myriel, mas o que melhor caracteriza essa personagem não tem a ver com sua aparência, mas as descrições de suas ações. As atitudes de Myriel para com o povo da cidade de *Digne* podem parecer um pouco exageradas, pois se trata de um homem idoso que sobe montanhas e lida diretamente com criminosos perigosos. Contudo, de acordo com o narrador, “[...] *nous peignons ici l'évêque de Digne tel qu'il était*⁵⁹ [...]” (HUGO, 1951, p. 25), afirmação que para ele é o suficiente para o leitor conseguir dissipar a sombra do exagero proposto e entender as camadas de acontecimentos e encontros que regem a constituição dessa personagem.

⁵⁹ [...] pintamos aqui o Bispo de Digne como realmente era [...] (HUGO, 2012, p. 49)

Ao crer que Myriel existiu na história exatamente como é pintado na narrativa, conclui-se que é preciso confiar no narrador para compreender o discurso do prelado. Alguns pormenores da personagem são baseados na figura eclesiástica ideal: manso, humilde, pacífico, amoroso, sábio e misericordioso, todos inspirados diretamente na descrição bíblica de Jesus Cristo. De todos os pormenores analisados na constituição do bispo, um deles se destaca, o amor. É devido a esse pormenor que surge a força transformadora do amor que agirá diretamente sobre as personagens no romance. Esse pormenor não só preenche a esfera de figuração de Myriel, como transborda de seu interior:

Ce que nous croyons devoir noter, c'est que, en dehors, pour ainsi dire, et au-delà de sa foi, l'évêque avait un excès d'amour. [...] Qu'était-ce que cet excès d'amour? C'était une bienveillance sereine, débordant les hommes, comme nous l'avons indiqué déjà, et, dans l'occasion, s'étendant jusqu'aux choses. Il vivait sans dédain.⁶⁰ (HUGO, 1951, p. 57, grifos nossos)

Um dos mandamentos vindos diretamente do Cristo, atualmente muito difundido e esclarecido pelas igrejas cristãs, é o mandamento do amor. O amor, de acordo com o bispo do romance, permite o perdão, permite a união de todos os povos e o fim da miséria. Se todos amassem uns aos outros como deveriam amar, o sofrimento acabaria e com ele todas as injustiças sociais, argumento que começa com Myriel e se perde na voz do narrador.

*Il y a des hommes qui travaillent à l'extraction de l'or; lui, il travaillait à l'extraction de la pitié. L'universelle misère était sa mine. La douleur partout n'était qu'une occasion de bonté toujours. **Aimez-vous les uns les autres**; il déclarait cela complet, ne souhaitait rien de plus, et c'était là toute sa doctrine.⁶¹ (HUGO, 1951, p. 62, grifos nossos)*

Os processos narrativos mostram, além do amor pelo outros, a solidão latente do bispo. M. Bienvenu, como depois ele passa a ser chamado pelos habitantes da cidade de *Digne*, diocese da qual é responsável, não teve uma vida inteiramente religiosa. Antes do sacerdócio, ele pertencia à aristocracia parlamentar. Era filho de um conselheiro do Parlamento de Aix. Quando jovem, era um homem belo, atraente e elegante.

⁶⁰ Mas o que não podemos deixar de dizer é que, fora, ou por assim dizer, além de sua fé, **o Bispo tinha um excesso de amor**. [...] Em que consistia esse excesso de amor? Na sua benevolência serena, penetrante, como já tivemos ocasião de dizer, estendendo-se às vezes até aos próprios objetos. Vivia sem arrogância. (HUGO, 2012, p. 92, grifos nossos)

⁶¹ Há homens que trabalham na extração do ouro; ele trabalhava na extração da piedade. A miséria universal era a sua mina. O sofrimento geral não passava de ocasião para aplicar por toda parte a sua bondade. **Amai-vos uns aos outros**: esta a sua divisa, sem desejar mais nada ele resumia nisso toda a sua doutrina. (HUGO, 2012, p. 98-99, grifos nossos)

Com a Revolução, precisou fugir com a família para o exterior em razão da ação dos revoltosos no país. O sacerdote era vaidoso, frequentava festas e chegou até a se casar. Com a morte da esposa, na Itália, não tendo filhos, o narrador expõe suas ideias de renúncia e solidão que, muito provavelmente, o motivaram a se inclinar à castidade e à vida religiosa. Voltou para a França, ninguém saberia dizer como se deu o processo, mas Myriel se tornara membro da Igreja. Vigário em Brignolles em 1804, após um encontro com a figura histórica de Napoleão (0006), e a aparente humildade do padre, que conquistaram o imperador, Myriel se torna bispo. Em 1806, como mostra os primeiros enunciados do romance, assume a diocese de *Digne*, vilarejo onde passa a habitar junto de sua irmã Mlle. Baptistine e a criada Mme. Magloire.

3.2.1. As figurações Mlle. Baptistine e Mme. Magloire

O ser ficcional chamado Mlle. Baptistine (0008) possui nível de figuração três, um grau de condução intermediário, o grau B, faz parte do coletivo Povo de Digne e, diante da força transformadora do amor evidenciada pelo irmão Myriel, apresenta o processo de Estagnação. O narrador faz uma descrição completa de Baptistine:

*Mlle Baptistine était une personne longue, pâle, mince, douce; elle réalisait l'idéal de ce qu'exprime le mot "respectable"; car il semble qu'il soit nécessaire qu'une femme soit mère pour être vénérable. Elle n'avait jamais été jolie; toute sa vie, qui n'avait été qu'une suite de saintes oeuvres, avait fini par mettre sur elle une sorte de blancheur et de clarté; et, en vieillissant, elle avait gagné ce qu'on pourrait appeler la beauté de la bonté. Ce qui avait été de la maigreur dans sa jeunesse était devenu, dans sa maturité, de la transparence; et cette diaphanéité laissait voir l'ange. C'était une âme plus encore que ce n'était une vierge. Sa personne semblait faite d'ombre; à peine assez de corps pour qu'il y eût là un sexe; un peu de matière contenant une lueur; de grands yeux toujours baissés; un prétexte pour qu'une âme reste sur la terre.*⁶² (HUGO, 1951, p. 5)

Essa descrição apresenta o principal pormenor que constitui a personagem: a submissão. Para horror de Mme. Magloire, Mlle. Baptistine concorda em tudo com o seu irmão, ela não o questiona jamais e só sabemos sua verdadeira opinião quando o narrador invade suas cartas

⁶² A Srta. Baptistine era alta, pálida, delicada, agradável; era realmente o que indica a palavra “respeitável”, pois me parece que uma mulher para se tornar venerável precisa ser mãe. Nunca foi bonita; toda a sua vida, que não foi senão uma sequência de boas obras, envolveu-a numa espécie de brancura, de claridade, e, com os anos, ganhou o que poderíamos chamar de beleza da bondade. O que era magreza em sua juventude tornou-se transparência, diafanidade que deixava entrever um anjo. Era mais que uma virgem, era uma alma. Parecia feita de sombras: o mínimo de corpo para que ali houvesse um sexo; um pouco de matéria envolvendo uma luz; grandes olhos sempre modestos; um pretexto, enfim, para que uma alma permanecesse na terra. (HUGO, 2012, p. 24)

para que o leitor possa saber seus sentimentos, suas vontades, seus desejos materiais, seus sonhos e sua devoção pura ao irmão bispo. Considerando que Myriel é um santo, a devota mais ardorosa no romance é a sua irmã. É por meio dessa personagem que nos é possível observar como uma pessoa em processo de santificação enxerga a outra. Dois santos, de acordo com o narrador, compartilhando seus momentos finais de vida, a função de Baptistine é clara, acompanhar seu irmão na vida solitária que ambos escolheram.

Praticamente o oposto de Mlle. Baptistine, Mme. Magloire (0009) apresenta uma descrição menor, mas não menos completa de sua figuração: “*Madame Magloire était une petite vieille, blanche, grasse, replète, affairée, toujours haletante, à cause de son activité d’abord, ensuite à cause d’un asthme.*”⁶³ (HUGO, 1951, p. 5). Responsável por uma espécie de comicidade narrativa, a simplicidade das ações da personagem contrasta em tudo com os outros dois moradores santos. Ela é medrosa, materialista, sofre com os ideais de Myriel e fica muito feliz quando eles recebem visita, pois, além de comer carne, ela pode usar os talheres de prata que tanto ama, depois roubados por Jean Valjean.

A função de Mme. Magloire é lembrar, a todo momento, que mesmo diante da Luz, ainda é possível amar as coisas terrenas. Assim como Baptistine, possui figuração de nível três, com um grau de condução intermediário, grau B, faz parte do coletivo Povo de Digne e também apresenta o processo narrativo da Estagnação. Os pormenores que mais se sobressaem na composição dessa personagem são vinculados à simplicidade, à preocupação por coisas terrenas, ao medo da morte e da violência e à adoração material como, por exemplo, o hábito que tinha de abrir o armário que guardava a prataria da igreja, apenas para ficar admirando-a, isso evidencia o completo prazer diante de pequenas riquezas.

As três personagens se amam mutuamente e estão intimamente vinculadas de forma que uma figuração pressupõe a outra. Myriel causa preocupação nas mulheres, elas, ao contrário, causam-lhe a sensação de segurança e bem-estar. O solitário trio parece se destacar dos outros moradores de *Digne* justamente por sua íntima união e cumplicidade. Intrinsecamente interligadas ao bispo, as duas mulheres temem pela sua segurança, pois sabem que suas existências dependem unicamente da existência dele, mas respeitam o entusiasmo e a vontade do sacerdote em pregar o evangelho a todos da região.

L’évêque de Digne, sous cet air doux et candide qui ne se démentait jamais, faisait parfois des choses grandes, hardies et magnifiques, sans paraître même s’en douter. Elles en tremblaient, mais elles le laissaient faire. Quelquefois madame Magloire essayait une remontrance avant; jamais

⁶³ Mme. Magloire era uma velhinha pálida, gorda, atarefada, e sempre ofegante, por causa de sua contínua atividade e, ultimamente, também pela asma que a afligia. (HUGO, 2012, p. 24)

pendant ni après. Jamais on ne le troublait, ne fût-ce que par un signe, dans une action commencée. À de certains moments, sans qu'il eût besoin de le dire, lorsqu'il n'en avait peut-être pas lui-même conscience, tant sa simplicité était parfaite, elles sentaient vaguement qu'il agissait comme évêque; alors elles n'étaient plus que deux ombres dans la maison. Elles le servaient passivement, et, si c'était obéir que de disparaître, elles disparaissaient. Elles savaient, avec une admirable délicatesse d'instinct, que certaines sollicitudes peuvent gêner. Aussi, même le croyant en péril, elles comprenaient, je ne dis pas sa pensée, mais sa nature, jusqu'au point de ne plus veiller sur lui. Elles le confiaient à Dieu.

D'ailleurs Baptistine disait, comme on vient de le lire, que la fin de son frère serait la sienne. Madame Magloire ne le disait pas, mais elle le savait.⁶⁴ (HUGO, 1951, p. 37-38, grifos nossos)

Por essa razão, mesmo que o narrador não retome essas duas figurações femininas semelhantes a sombras, o leitor pode pressupor que, após a morte de Myriel, que ocorrerá na segunda parte do romance, a existência das duas mulheres se desvanece simultaneamente. Essa construção narrativa parece ir além do que se espera de um romance oitocentista, ter a consciência de que sua existência é literalmente limitada à existência do outro pode indicar uma espécie de transcendência do próprio ser ficcional que sabe de sua condição fictícia. Acaba uma personagem, acabam-se mais duas nesse caso.

3.2.2. O Povo de *Digne*

Para os membros da Igreja, Myriel é uma verdadeira pedra que os incomoda. Com seus ideais de humildade, caridade e benevolência aos pobres, acaba por afastar os membros ascendentes que aspiram a uma grande carreira eclesiástica. Para os ricos, o bispo é um espinho sempre pronto para perfurar suas condutas pouco fundamentadas na Palavra, evidenciando seu egoísmo e a falta de boas obras.

Para o povo pobre e miserável de *Digne*, ele é uma benção:

⁶⁴ O Bispo de Digne, com seu modo afável e bom, que jamais se contradizia, metia-se às vezes em empresas difíceis, arrojadas, admiráveis, sem mesmo dar-se conta do que se passava. As duas temiam pela sua sorte, mas deixavam-no agir. Mme. Magloire, às vezes, arriscava-se a fazer-lhe alguma observação, porém, sempre antes; nunca durante nem depois.

Não o perturbavam jamais, fosse com uma única palavra ou um simples sinal. Em certos momentos, sem que fosse necessário que ele o dissesse, sem que, talvez, ele mesmo soubesse, tanta era a sua simplicidade, **elas percebiam vagamente que ele agia como bispo; então não passavam de duas sombras vagando pela casa.** Serviam-no obedientes, quase sem se deixarem perceber e, se fosse preciso, desapareceriam. Sabiam, por admirável delicadeza de instinto, que certos cuidados, em vez de ajudar, atrapalham. Por isso, mesmo pensando que ele estava em perigo, as duas compreendiam, não digo seu pensamento, mas sua natureza, a ponto de não se afligirem mais pela sua sorte. **Confiavam-no a Deus.**

Essa era a razão pela qual a Srta. Baptistine dizia, como acabamos de ler mais acima, que a morte de seu irmão seria a sua morte. Mme. Magloire não o dizia, mas sabia disso perfeitamente. (HUGO, 2012, p. 65-66, grifos nossos)

*C'était une fête partout où il paraissait. On eût dit que son passage avait quelque chose de réchauffant et de lumineux. Les enfants et les vieillards venaient sur le seuil des portes pour l'évêque comme pour le soleil. Il bénissait et on le bénissait. On montrait sa maison à quiconque avait besoin de quelque chose.*⁶⁵ (HUGO, 1951, p. 20)

Tal qual a figura de Jesus Cristo, Myriel é mais próximo daqueles que estão à margem da sociedade, apesar de grande erudição, o prelado sabe selecionar as palavras e ensinar a todos que o ouvem. O narrador acentua as propriedades de seus discursos: *“Il parlait ainsi, gravement et paternellement, à défaut d'exemples inventant des paraboles, allant droit au but, avec peu de phrases et beaucoup d'images, ce qui était l'éloquence même de Jésus-Christ, convaincu et persuadant.”*⁶⁶ (HUGO, 1951, p. 12, grifos nossos). Essa comparação feita pelo narrador também será feita por outras personagens no decorrer da história, como, à guisa de exemplo, quando o sacerdote toma, como meio de transporte, um jumento (0029). O religioso montado nesse tipo de animal causa risos em algumas pessoas, atitude muito bem recebida pelo bispo uma vez que a alusão feita a Jesus (0032) foi ao mesmo tempo inevitável e não planejada.

Por essa aproximação com a população da cidade da qual cuida, optou-se, na tabela com o levantamento de todos os seres ficcionais da primeira parte do romance, por classificar M. Myriel como parte do coletivo Povo de Digne e não parte do coletivo Clero. Há inúmeros processos narrativos que o colocam mais próximo ao seu povo do que a sua ordem. Com a chegada de Bienvenu à pequena vila, passou-se a notar que a população já não se encontrava mais sozinha ou desamparada, as ações praticadas por ele eram simultaneamente parte dos sacramentos católicos, como a unção dos enfermos, e parte do diferencial que acompanhava o bispo.

On pouvait appeler M. Myriel à toute heure au chevet des malades et des mourants. Il n'ignorait pas que là était son plus grand devoir et son plus grand travail. Les familles veuves ou orphelines n'avaient pas besoin de le demander, il arrivait de lui-même. Il savait s'asseoir et se taire de longues heures auprès de l'homme qui avait perdu la femme qu'il aimait, de la mère qui avait perdu son enfant. Comme il savait le moment de se taire, il savait aussi le moment de parler. Ô admirable consolateur! il ne cherchait pas à

⁶⁵ Onde ele aparecia era uma festa. Diziam até que sua passagem tinha algo de reanimador, de luminoso. Velhos e crianças saíam às portas como para tomar sol. Abençoava e era abençoado. Davam o seu endereço a todas as pessoas necessitadas. (HUGO, 2012, p. 43)

⁶⁶ Assim falava, gravemente, paternalmente; à falta de exemplos, inventava parábolas, indo direto à sua finalidade, com poucas palavras e muitas imagens, persuasivo, convencido do que dizia: era essa a eloquência de Jesus Cristo. (HUGO, 2012, p. 33)

*effacer la douleur par l'oubli, mais à l'agrandir et à la dignifier par l'espérance.*⁶⁷ (HUGO, 1951, p. 19, grifos nossos)

De todas as muitas figurações que fazem parte do coletivo Povo de Digne, serão destacadas as personagens claramente conduzidas pelo narrador para se firmar a figuração de santidade de M. Myriel. A começar pelo Diretor do Hospital (0021), ser ficcional de nível quatro, com grau de condução B e que sofre o processo de Transfiguração. No início de sua figuração, a personagem fala como se não houvesse esperança no mundo e que os seus moribundos, residentes no hospital, morreriam abandonados simplesmente porque a vida era assim. O bispo cede seu palácio episcopal para que os doentes pudessem ser melhor abrigados e toma o pequeno e pobre hospital como casa para ele, Mlle. Baptistine e Mme. Magloire. Essa atitude já faz parte da força emanada pela personagem e, uma vez em contato com essa força, o Diretor do Hospital se torna um novo homem. Os pormenores do desalento e da tristeza cedem à esperança e à misericórdia, no caso dessa personagem.

A Condessa Mme. de Lô (0037) é utilizada para mostrar as preocupações de quem é mais abastado. Coisas supérfluas como a herança que os filhos receberiam de parentes prestes a morrer e a preocupação com a igualdade de valores dessa herança são as verdadeiras tribulações sofridas por essa mulher. Ao não atrair a atenção de Myriel, o leitor passa a enxergar a pequenez dessas preocupações da mesma forma que o bispo, sobretudo após acompanhar o sofrimento dos que são pobres e miseráveis. A Condessa possui figuração de nível quatro, um grau de condução também intermediário e bem pragmático do narrador, mas não sofre nenhum dos três processos narrativos. O pormenor do egoísmo permite que a personagem fale sem ouvir e por isso ela é usada em apenas um momento da história.

O Saltimbanco (0050) e o Patíbulo (0053) são duas figurações que possuem um maior desenvolvimento nessa primeira parte do romance. Juntos, os dois seres ficcionais tornam-se peças decisivas para fazer imperar o discurso de horror ao extremismo, que é a pena de morte. Nesse processo, o Saltimbanco alcança a misericórdia, o Patíbulo lhe bebe o sangue e a vida.

Juntamente com as reflexões de Myriel, sem uma separação textual evidente, há a intromissão narrativa como se a reflexão dos dois, bispo e narrador, fosse a mesma. Ao saber da situação a que se encontrava o Saltimbanco, Bienvenu assume a responsabilidade de lhe dar

⁶⁷ Podia-se chamar o Sr. Myriel a qualquer hora à cabeceira dos doentes e moribundos. Ele não ignorava que esse era o seu principal dever e o seu maior trabalho. As famílias cujo pai ou mãe já haviam falecido não tinham necessidade de chamá-lo: ele ia espontaneamente. Sabia sentar-se calado, horas e horas, ao lado do homem que havia perdido a mulher que amava, ao lado da mãe cujo filho morreria. Como sabia em que horas devia calar, sabia igualmente quando devia falar. Que admirável consolador! Não procurava destruir a dor pelo esquecimento, mas engrandecê-la e dignificá-la pela esperança. (HUGO, 2012, p. 41)

a benção final, que ocorre antes da execução, porém a forma misericordiosa dessa benção contrasta em tudo com o medo da morte enfrentado pelo assassino, tornando-o vítima:

Il alla sur-le-champ à la prison, il descendit au cabanon du « saltimbanque », il l'appela par son nom, lui prit la main et lui parla. Il passa toute la journée et toute la nuit près de lui, oubliant la nourriture et le sommeil, priant Dieu pour l'âme du condamné et priant le condamné pour la sienne propre. Il lui dit les meilleures vérités qui sont les plus simples. Il fut père, frère, ami; évêque pour bénir seulement. Il lui enseigna tout, en le rassurant et en le consolant. Cet homme allait mourir désespéré. La mort était pour lui comme un abîme. Debout et frémissant sur ce seuil lugubre, il reculait avec horreur. Il n'était pas assez ignorant pour être absolument indifférent. Sa condamnation, secousse profonde, avait en quelque sorte rompu çà et là autour de lui cette cloison qui nous sépare du mystère des choses et que nous appelons la vie. Il regardait sans cesse au dehors de ce monde par ces brèches fatales, et ne voyait que des ténèbres. L'évêque lui fit voir une clarté.⁶⁸
(HUGO, 1951, p. 17, grifos nossos)

O Saltimbanco é uma figuração de nível três, com um alto grau de condução do narrador, que o utiliza justamente para mostrar a possibilidade do arrependimento mesmo quando se comete um crime hediondo. Esse arrependimento, mesclado ao medo, dois dos pormenores constituintes do assassino, são utilizados contra aquilo que o narrador mais abomina: a pena de morte. O processo narrativo sofrido por essa personagem é o processo da Transfiguração, ou seja, ele perde os seus pormenores iniciais e ganha outros que lhe dão serenidade e esperança, uma vez que ele não irá mais morrer e sim ver a Deus.

*Le lendemain, quand on vint chercher le malheureux, l'évêque était là. Il le suivit. Il se montra aux yeux de la foule en camail violet et avec sa croix épiscopale au cou, côte à côte avec ce misérable lié de cordes. Il monta sur la charrette avec lui, il monta sur l'échafaud avec lui. Le patient, si morne et si accablé la veille, était rayonnant. Il sentait que son âme était réconciliée et il espérait Dieu. L'évêque l'embrassa, et, au moment où le couteau allait tomber, il lui dit: – « Celui que l'homme tue, Dieu le ressuscite; celui que les frères chassent retrouve le Père. Priez, croyez, entrez dans la vie! le Père est là. » **Quand il redescendit de l'échafaud, il avait quelque chose dans son regard qui fit ranger le peuple. On ne savait ce qui était le***

⁶⁸ Imediatamente dirigiu-se à prisão, desceu à cela do “saltimbanco”, chamou-o pelo nome, tomou-lhe as mãos e falou-lhe. Passou todo o dia ao seu lado, esquecendo-se da comida e do sono, pedindo a Deus pela alma do condenado, e ao condenado por sua própria alma. Ensinou-lhe as grandes verdades, que são justamente as mais simples. Tornou-se pai, irmão e amigo; Bispo, só para abençoar. Instruiu-o, confortando-o e consolando. A morte era para ele um abismo. De pé, tremendo à entrada desse umbral terrível, recuava horrorizado. Não era bastante ignorante para ficar completamente indiferente. Sua condenação, como um profundo abalo, de algum modo abriu, ao seu redor, algumas frestas no véu que nos oculta o mistério das coisas e que nós chamamos vida. Olhando sem parar ao redor desse mundo por essas fendas fatais, só via trevas. O Bispo fê-lo perceber uma luz. (HUGO, 2012, p. 38-39)

*plus admirable de sa pâleur ou de sa sérénité.*⁶⁹ (HUGO, 1951, p. 17, grifos nossos)

O Patíbulo é uma figuração de nível quatro, com um alto grau de condução pelo narrador, pois ele o utiliza como a caracterização mais horrenda possível daquilo que ele representa: a morte. Esse tipo de figuração, por ser uma prosopopeia, integra o coletivo Objetos e não desenvolve nenhum dos três processos narrativos possíveis. Os pormenores que o preenchem estão ligados ao perecimento, ao fim da vida. Ele pratica algumas ações humanas como, por exemplo, encarar Myriel. O uso dessa personagem, além de confirmar o horror atrelado a ela, funciona como um estigma na vida do bispo. Depois de conhecer o Patíbulo, ele fica com o coração turbado e suas anotações, investigadas pelo narrador, mostram angústia e tristeza pelos homens ainda cultuarem esse monstro horrível.

*L'échafaud n'est pas une charpente, l'échafaud n'est pas une machine, l'échafaud n'est pas une mécanique inerte faite de bois, de fer et de cordes. Il semble que ce soit une sorte d'être qui a je ne sais quelle sombre initiative ; on dirait que cette charpente voit, que cette machine entend, que cette mécanique comprend, que ce bois, ce fer et ces cordes veulent. Dans la rêverie affreuse où sa présence jette l'âme, l'échafaud apparaît terrible et se mêlant de ce qu'il fait. L'échafaud est le complice du bourreau ; il dévore ; il mange de la chair, il boit du sang. L'échafaud est une sorte de monstre fabriqué par le juge et par le charpentier, un spectre qui semble vivre d'une espèce de vie épouvantable faite de toute la mort qu'il a donnée.*⁷⁰ (HUGO, 1951, p. 17)

O narrador não calcula apenas as palavras para convencer o leitor do quão horrível a pena de morte é, mas busca convencer quem o lê de que o Saltimbanco cometeu um pecado, o assassinio, e a remissão desse pecado deveria ser maior do que a vingança cometida pelo Patíbulo. O perdão sempre deve ser maior que o pecado, o que não acontece nesse momento da narrativa. Outro ponto interessante a se observar no excerto supracitado é a reação do público diante de um homem executado, pois o assassino deveria se mostrar assustado diante da morte

⁶⁹ No dia seguinte, quando vieram buscar o infeliz, o Bispo lá estava. Seguiu-o, e mostrou-se aos olhos da multidão com sua murça roxa e a cruz episcopal, caminhando ao lado do condenado. Subiu com ele à carroça e ao patíbulo. O coitado, antes tão triste e acobalhado, estava radiante. Sentia sua alma reconciliada e esperava em Deus. O Bispo o abraçou e, no momento em que ia cair o cutelo, falou-lhe assim:

– O que o homem mata, Deus ressuscita; aquele que é expulso pelos irmãos, reencontra o Pai. Reze, creia e entre na vida eterna: lá está o Pai.

Quando desceu do cadafalso, tinha em seu olhar qualquer coisa que fez recuar o povo. Não se sabia o que mais admirar, se sua palidez ou sua serenidade. (HUGO, 2012, p. 39)

⁷⁰ O patíbulo não é simples armação de madeira, não é máquina: o patíbulo não é engenho inanimado feito de madeira, ferro e cordas. Parece um ser que possui não sei que iniciativa sombria; dir-se-ia que essa armação vê, que essa máquina entende, que esse mecanismo compreende, que essa madeira, esses ferros, essas cordas têm vontade própria. No pesadelo amedrontador em que lança a alma, o cadafalso se mostra terrível, confundindo-se com sua tarefa. O patíbulo é o cúmplice do carrasco; devora, alimenta-se de carne, sacia-se com sangue. É uma espécie de monstro fabricado pelo juiz e pelo carpinteiro, um espectro que parece viver uma vida feita de todas as mortes que ocasiona. (HUGO, 2012, p. 40)

e não sereno. Segundo o narrador, a execução de um homem não deve ser algo interessante ou atraente para as pessoas, ela deve ser considerada o ato mais perverso da concepção de justiça dos homens.

M. Myriel, pelo título que possui, precisa lidar com outras personagens pertencentes à política, mesmo não lhe agradando em algumas situações. O Senador Conde de *** (0084) é utilizado pelo narrador para a apresentação de um discurso político e filosófico pautado no aproveitamento dos prazeres e da vida boêmia. Esse discurso, mesmo não sendo mencionado por intermédio do narrador, reverbera em outros dois seres ficcionais do romance: Félix Tholomyès (0377), amante de Fantine, e o estudante Courfeyrac, amigo de Marius.

A fala do Senador ocupa muitas páginas e se constrói a partir de reflexões feitas por célebres filósofos e por muitos argumentos que se desencontram com a pregação de Myriel. O discurso, exaustivo para o leitor, para o narrador e até para o próprio bispo, é cheio de falhas que já foram evidenciadas pelos processos narrativos precedentes. O Senador possui nível de figuração quatro, grau de condução intermediário, ocupa o coletivo Políticos e seus pormenores constituintes beiram ao egoísmo privilegiado dos mais abastados que só se mantém por meio do sofrimento dos menos abastados. Pode-se observar que o narrador aproveita a ocasião do título do sacerdote para expressar muitas opiniões políticas a respeito da sociedade francesa, reflexões que só voltarão a se manifestar com igual abrangência com o Polo Marius, o polo mais politizado do romance.

A figuração do Velho Convencionalista G. (0120) é responsável pelo momento mais delicado da composição e coerência da personagem M. Myriel. Após ser noticiada a condição de saúde precária do convencionalista, o amado bispo decide que chegou o momento de ter, com essa alma aflita, um momento de reflexão.

Contudo, o discurso de preocupação social, que até então acompanhava Bienvenu, passa a imperar no discurso do convencionalista. De santo, Myriel torna-se político. A forte defesa da monarquia, mesmo ciente de que só se tornara bispo a partir de Napoleão, a referência aos assassinatos de inocentes ricos e o esquecimento dos assassinatos dos pobres podem sugerir uma incoerência na constituição da personagem. Se invertêssemos os nomes, o discurso de um poderia ser aplicado a outro. O narrador permite isso para adiantar os vieses políticos que surgirão mais adiante no romance.

Nessa parte da narrativa, é possível notar uma espécie de religiosidade se transformando em política. Com a intenção de pregar o evangelho, diante do enfermo, Myriel aborda vieses políticos. Desde a epígrafe de *Les misérables*, discute-se os três problemas do século na visão do romance: “*la dégradation de l’homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la*

faim, l'atrophie de l'enfant par la nuit"⁷¹ (HUGO, 1951, p. 2), os mesmos problemas são levantados na fala de G. e não na fala de Bienvenu, que inclusive o ironiza:

– *Quant à Louis XVI, j'ai dit non. Je ne me crois pas le droit de tuer un homme; mais je me sens le devoir d'exterminer le mal. J'ai voté la fin du tyran. C'est-à-dire la fin de la prostitution pour la femme, la fin de l'esclavage pour l'homme, la fin de la nuit pour l'enfant. En votant la république, j'ai voté cela. J'ai voté la fraternité, la concorde, l'aurore! J'ai aidé à la chute des préjugés et des erreurs. Les écroulements des erreurs et des préjugés font de la lumière. Nous avons fait tomber le vieux monde, nous autres, et le vieux monde, vase des misères, en se renversant sur le genre humain, est devenu une urne de joie.*
– *Joie mêlée, dit l'évêque.*⁷² (HUGO, 1951, p. 42, grifos nossos)

Todo o debate criado para essas duas figurações é milimetricamente calculado pelo narrador. Ao afirmar, por meio do discurso de G., que o bondoso bispo era inteiramente desconhecido pelo convencionalista, o narrador busca retomar a integridade da personagem Myriel, a começar por sua humildade:

– *Oui, monsieur, il y a longtemps que le peuple souffre. Et puis, tenez, ce n'est pas tout cela, que venez-vous me questionner et me parler de Louis XVII? Je ne vous connais pas, moi. Depuis que je suis dans ce pays, j'ai vécu dans cet enclos, seul, ne mettant pas les pieds dehors, ne voyant personne que cet enfant qui m'aide. [...] Je ne vous connais pas, vous dis-je. Vous m'avez dit que vous étiez l'évêque, mais cela ne me renseigne point sur votre personne morale. En somme, je vous répète ma question. Qui êtes-vous? [...] Vous êtes un prélat; rentes, palais, chevaux, valets, bonne table, toutes les sensualités de la vie, vous avez cela comme les autres, et comme les autres vous en jouissez, c'est bien, mais cela en dit trop ou pas assez; cela ne m'éclaire pas sur votre valeur intrinsèque et essentielle, à vous qui venez avec la prétention probable de m'apporter de la sagesse. À qui est-ce que je parle? Qui êtes-vous?*
L'évêque baissa la tête et répondit: – Vermis sum.
– *Un ver de terre en carrosse! grommela le conventionnel.*
C'était le tour du conventionnel d'être hautain, et de l'évêque d'être humble.⁷³ (HUGO, 1951, p. 44-45, grifos nossos)

⁷¹ [...] degradação do homem pelo proletariado, a prostituição da mulher pela fome, e a atrofia da criança pela ignorância [...] (HUGO, 2012, p. 17)

⁷² – Quanto a Luís XVI, não votei pela sua morte. Não me julgo com o direito de matar um homem, mas sinto o dever de exterminar o mal. **Votei pelo fim do tirano, isto é, pelo fim da prostituição da mulher, da escravização do homem, da ignorância da juventude.** Votando pela república, votei por tudo isso. Votei pela fraternidade, pela concórdia, por uma nova aurora. Acelerei a queda de preconceitos e erros. O fim dos preconceitos e falsas doutrinas gera a luz. Nós fizemos a ruína do velho mundo, e esse mundo velho, vaso de misérias, derramando-se sobre o gênero humano, transformou-se numa taça de alegrias.

– Tristes alegrias – disse o Bispo. (HUGO, 2012, p. 72)

⁷³ – Na verdade, senhor, o povo sofre há muito tempo. Além disso, por que veio falar-me a respeito de Luís XVII? Eu não conheço o senhor. Desde que estou aqui, vivo nesta solidão, sozinho, sem sair jamais, sem ver outra pessoa a não ser esse menino que me ajuda. [...] Garanto-lhe que não o conheço. O senhor diz ser bispo, mas isso não me diz nada sobre a sua pessoa moral. Em suma, repito-lhe a minha pergunta: – Quem é o senhor? [...] O senhor é um

Ao encurralar Bienvenu, questionando o que ele fora fazer naquele lugar abandonado por todos, o bispo lhe responde que foi até ele para lhe pedir a bênção. Sabe-se que a imprensa católica combateu vivamente a atitude de Myriel ao pedir a bênção a uma personagem que discursava contra as bases fundamentais da hierarquia eclesiástica.

Essa polêmica envolvendo o pedido de bênção de Myriel revela nada mais que uma incoerência da própria imprensa católica em relação à interpretação do ato de abençoar. Na Bíblia Sagrada, na Carta aos Romanos, no capítulo 12 e no versículo 14, há o ensinamento: “Abençoais os que vos perseguem; abençoai-os, e não os praguejeis”. (BÍBLIA, 2016, p. 1461), exatamente o que o bispo busca fazer ao pedir essa bênção, pois ele se encontra no lugar de perseguidor ao questionar as ações do Convencionalista, o verdadeiro homem que é perseguido por todos, inclusive pelo próprio Myriel nesse encontro, uma personagem que prega o amor sobre todas as coisas, algumas páginas atrás no romance. Por esse motivo, a incoerência estava na interpretação errônea da imprensa e não da narrativa, pois, ao abençoar Myriel, G. está agindo como um cristão perdendo quem o persegue.

Evidentemente, o narrador tem a consciência do quão delicado foi o encontro dessas duas figurações que se chocam em suas defesas e argumentações. Para corrigir a aparente falha na composição de M. Myriel, precavendo-se de um olhar criterioso e analítico de algum leitor, o narrador justifica a posição do prelado diante do convencionalista, afirmando que as sombras das paixões da época passaram por esse grande espírito e que não devemos confundir as opiniões políticas com a aspiração ao progresso:

Monseigneur Bienvenu eut donc, aussi lui, son heure d'esprit de parti, son heure d'amertume, son nuage. L'ombre des passions du moment traversa ce doux et grand esprit occupé des choses éternelles. Certes, un pareil homme eût mérité de n'avoir pas d'opinions politiques. Qu'on ne se méprenne pas sur notre pensée, nous ne confondons point ce qu'on appelle « opinions politiques » avec la grande aspiration au progrès, avec la sublime foi patriotique, démocratique et humaine, qui, de nos jours, doit être le fond même de toute intelligence généreuse. Sans approfondir des questions qui ne touchent qu'indirectement au sujet de ce livre, nous disons simplement ceci: Il eût été beau que monseigneur Bienvenu n'eût pas été royaliste et que son

prelado: rendas, palácios, cavalos, criados, boa mesa, as sensualidades da vida; possui tudo como os demais e como eles goza de tudo isso; é verdade, mas não basta: isso pode indicar tudo ou nada, sem me esclarecer sobre o seu valor intrínseco e essencial, sobre o senhor, que veio até mim provavelmente com pretensões de me trazer sabedoria. Afinal, a quem estou falando? Quem é o senhor?

O Bispo baixou a cabeça e respondeu:

– *Vermis sum.*

– Um verme da terra andando em carruagens! – resmungou o convencionalista.

Era a vez de G. mostrar-se altivo e de o Bispo mostrar-se humilde. (HUGO, 2012, p. 75-76, grifos nossos)

*regard ne se fût pas détourné un seul instant de cette contemplation sereine où l'on voit rayonner distinctement, au-dessus du va-et-vient orageux des choses humaines, ces trois pures lumières, la Vérité, la Justice, la Charité.*⁷⁴ (HUGO, 1951, p. 51-51, grifos nossos)

A forma como o narrador trata sua onisciência, afirmando que não se aprofundará em questões que não tratem, mesmo que indiretamente, do assunto do livro e, alguns livros adiante, afirmando que é interessante tratar de questões mesmo que não sejam pertinentes à narrativa, como, por exemplo, quando trata da intimidade de algumas irmãs residentes no Convento *Petit-Picpus*, denuncia, na verdade, sua falta de vontade em se aprofundar nesses detalhes tão arriscados a respeito do bispo. Para anular a aparente incoerência na concepção da personagem, o narrador aponta que:

*Tout en convenant que ce n'était point pour une fonction politique que Dieu avait créé monseigneur Bienvenu, nous eussions compris et admiré la protestation au nom du droit et de la liberté, l'opposition fière, la résistance périlleuse et juste à Napoléon tout-puissant.*⁷⁵ (HUGO, 1951, p. 52)

O velho Convencionalista G. morre diante do bispo e seu discurso é uma forma interessante de inocentá-lo pelas escolhas políticas rebatidas por Myriel. Ele é uma personagem com nível três de figuração, com um alto grau de condução pelo narrador, principalmente porque tem a função de introduzir um discurso político que será mais bem trabalhado em futuras personagens. Com o convencionalista, o narrador semeia um discurso que germinará em outro polo narrativo, o Polo Marius. O coletivo no qual G. foi classificado no levantamento de personagens é o coletivo Políticos e ele sofre o processo de Transformação após convencer um bispo de que ele agiu pelo bem dos mais vulneráveis e, conseqüentemente, receber um pedido de bênção feito pelo próprio sacerdote.

⁷⁴ Portanto, também D. Bienvenu teve seus momentos de partidarismo, suas horas de angústia, suas nuvens. A sombra das paixões da época também passou por esse doce e grande espírito, todo ocupado nas coisas eternas. **Certamente um homem de sua qualidade bem mereceria ficar isento de opiniões políticas.** Ninguém, todavia, se engane sobre o nosso modo de pensar: absolutamente **não confundimos o que comumente se chama de “opiniões políticas” com esse desejo imenso de progresso**, essa sublime fé patriótica, democrática e humana que, em nossos dias, deve servir de base a toda inteligência generosa. **Sem nos aprofundarmos em questões que não pertencem senão indiretamente ao assunto deste livro**, diremos simplesmente isto: como seria bom se o contrassenso não tivesse sido partidário do Rei; se o seu olhar jamais se tivesse desviado, um só instante, dessa contemplação serena onde vemos brilhar tão distintamente, acima das ficções e dos ódios deste mundo, acima desse vaivém tempestuoso das coisas humanas, estas três puríssimas luzes: a Verdade, a Justiça e a Caridade. (HUGO, 2012, p. 84-85, grifos nossos)

⁷⁵ Mesmo concordando que Deus não criou D. Bienvenu para cargos políticos, compreenderíamos e acataríamos seu protesto, em nome da justiça e da liberdade, sua oposição altiva, sua resistência arriscada a Napoleão todo poderoso. (HUGO, 2012, p. 85)

No que concerne ao povo de *Digne*, há muitas outras figurações além dos exemplos trazidos. Muitas delas remetem às fragilidades do julgamento popular, como ocorre com a personagem Douairière⁷⁶ (0158) que, como muitos outros seres ficcionais dessa parte da narrativa, compõe o povo alcoviteiro da cidade, que teima em continuar na esfera do prejulgamento das ações alheias e acaba por receber severas críticas do bispo.

Ademais, as figurações dos habitantes de *Digne* são bem diversificadas e se repetem, quase que inteiramente, e sob outros nomes, nas cidades de *Montfermeil*, com a família Thénardier e Cosette, e de *Montreuil-sur-mer*, com Fantine e Jean. Até mesmo na grande cidade de Paris, é possível identificar figurações similares às de *Digne*. O narrador afirma, em diversos momentos, que pessoas desse tipo sempre estarão presentes onde quer que seja. A diferença que ocorre na pequena vila do bispo Myriel está justamente na presença bondosa e caridosa do sacerdote.

O narrador nos convence de que a filosofia seguida pelo clérigo é embasada no evangelho e que, ao seguir verdadeiramente os ensinamentos, o que não acontece com os outros padres, é possível converter até a alma mais ferida pelo pecado, como ocorre com a personagem Cravatte (0078) e, mais tarde, com plenitude, com a personagem Jean Valjean (0197).

A função da personagem M. Myriel vai além de abrir o romance e inserir sua filosofia pautada na caridade cristã. Conduzido pelo narrador a adequar sua visão do evangelho ao que é mais pertinente ao discurso político, especialmente após o encontro com o Velho Convencionalista G, a função de benfeitor, que acompanhava o sacerdote, passa a ter a função de doador da palavra santa e da conversão diretamente ligada à beneficência em favor dos miseráveis.

A frase citada anteriormente: “*les trois problèmes du siècle, la dégradation de l’homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la faim, l’atrophie de l’enfant par la nuit*” (HUGO, 1951, p. 2), presente na epígrafe do romance e, depois, na fala de outro ser ficcional, nesse caso do Convencionalista G., não se apresenta diretamente no discurso do bispo. Apesar disso, apenas a partir da figuração M. Bienvenu Myriel é que esses três problemas sociais do século podem ser resolvidos, ao menos no universo ficcional.

Assim, a degradação do homem se reverte em Jean Valjean, a decadência da mulher se reverte em Fantine (0384) e a atrofia da criança pela escuridão se reverte em Cosette (0443). Essas três situações alarmantes da sociedade passam a ser vistas em um confronto direto com a força transformadora do amor gerada pelo bispo.

⁷⁶ Uma Douairière em português pode significar uma senhora que recebe uma pensão de um falecido marido, ou uma velha dama da alta sociedade.

Contudo, Bienvenu, por ser velho e saber que o tempo que ainda tem de vida é escasso, precisa passar sua missão para outra personagem para que haja a salvação do maior número de pessoas, como um verdadeiro apóstolo do Cristo. Para desenvolver essa função, é preciso apresentar ao leitor um outro homem, aquele que nos acompanhará pelo restante da narrativa.

Como apontado, o pormenor da velhice, que acompanha o bispo, o impede de ser a maior figuração do romance. Por isso, um campo novo em que se possa germinar a filosofia da caridade aos pobres precisa ser estabelecido. O encontro com Jean Valjean é o momento decisivo para que aconteça a primeira grande transição de focalização narrativa. De M. Myriel passamos a acompanhar um grilheta.

3.2.3. M. Myriel e Jean Valjean

Como Jean Valjean é o maior polo narrativo do romance, será tratado, neste momento da dissertação, especificamente da transição narrativa que concerne, principalmente, na fundamentação do discurso de Bienvenu construído inteiramente a partir da Bíblia Sagrada.

A ideologia seguida pelo bispo precisa se fundamentar a partir de alguma referência sólida, como é o caso da Santa Palavra. O narrador desconfia que tudo isso que ele aprendeu veio do Evangelho: “*Comme on voit, il avait une manière étrange et à lui de juger les choses. Je soupçonne qu’il avait pris cela dans l’évangile.*”⁷⁷ (HUGO, 1951, p. 16, grifos nossos).

O medo, tão comum aos homens, parece não atingir nunca o bispo de *Digne*. Antes da irrupção de Valjean, na casa do sacerdote, diversas situações foram descritas pelo narrador que produziriam pavor em qualquer homem, sobretudo em um idoso. A forma de se mostrar intocável pelo medo pode ser encontrada em muitas passagens bíblicas, como, por exemplo, no livro de Isaias no capítulo 41 e no versículo 10: “[...] nada temas, porque estou contigo, não lances olhares desesperados, pois eu sou teu Deus; eu te fortaleço e venho em teu socorro, eu te amparo com minha destra vitoriosa [...]” (Bíblia Sagrada, Is. 41:10, 2016, p. 992).

Essa falta de medo do bispo incide também sobre Mlle. Baptistine e Mme. Magloire, pois as duas senhoras, mesmo não compartilhando a coragem do sacerdote, são levadas a dormir com a porta destrancada:

La maison n’avait pas une porte qui fermât à clef. La porte de la salle à manger qui, nous l’avons dit, donnait de plain-pied sur la place de la cathédrale, était jadis armée de serrures et de verrous comme une porte de

⁷⁷ Como se vê, ele tinha um modo diferente e próprio de julgar as coisas. **Suponho que aprendeu no Evangelho.** (HUGO, 2012, p. 37, grifos nossos)

*prison. L'évêque avait fait ôter toutes ces ferrures, et cette porte, la nuit comme le jour, n'était fermée qu'au loquet. Le premier passant venu, à quelque heure que ce fût, n'avait qu'à la pousser.*⁷⁸ (HUGO, 1951, p. 26)

Ao contrário de Myriel, elas sentem medo e procuram convencer o velho de que ele deveria trancar a porta pelo menos à noite. Ele se mantém firme e diz que a porta permanecerá aberta àqueles a quem pertence a casa, ou seja, aos que precisam de abrigo e da caridade. Atitude extremamente calculada pelo narrador para que os processos narrativos envolvendo os seres ficcionais se conectem.

Jean Valjean é uma personagem que se constrói durante todo o romance. Como a proposta desta dissertação é ater-se à primeira das cinco partes de *Les misérables*, o Polo Jean Valjean ficaria impossibilitado de ser abordado integralmente, pois, em cada uma das partes da obra, esse ser ficcional se apresenta sob outros nomes como M. Madeleine, Ultime Fauchelevent, M. Leblanc, entre outros. A cada nome, a figuração de Jean é modificada para atender aos objetivos do narrador.

Nessa primeira parte da obra, Jean possui três nomes diferentes: o nome que é número 24601, recebido nas galés, Jean Valjean e M. Madeleine. No momento em que o polo narrativo M. Myriel se cruza com esse outro polo narrativo, ele está figurado sob o nome 24601.

Liberto da prisão, após dezenove anos, Jean porta um passaporte amarelo, que o enquadra como um criminoso extremamente perigoso. Após horas viajando a pé, o grilheta chega à *Digne* e passa a ser rejeitado por toda a população da cidade. A informação de que um homem de aspecto violento e muito perigoso está perambulando pelas ruas da cidade alcança os ouvidos de Mme. Magloire. A paz e a calma de Myriel ao ouvir a senhora, a subserviência da irmã pronta para acatar qualquer decisão de seu irmão que é ao mesmo tempo seu bispo, a insistência de Mme. Magloire movida pelo medo e a brutalidade com que Jean bate na porta, revelam cada um dos pormenores que constituem essas quatro figurações:

– *Oui, monseigneur. C'est comme cela. Il y aura quelque malheur cette nuit dans la ville. Tout le monde le dit. Avec cela que la police est si mal faite (répétition utile). Vivre dans un pays de montagnes, et n'avoir pas même de lanternes la nuit dans les rues! On sort. Des fours, quoi! Et je dis, monseigneur, et mademoiselle que voilà dit comme moi...*
 – *Moi, interrompit la soeur, je ne dis rien. Ce que mon frère fait est bien fait. Madame Magloire continua comme s'il n'y avait pas eu de protestation:*

⁷⁸ A casa não tinha uma única porta fechada a chave. A porta da sala de jantar que, como dissemos, abria diretamente para a praça da catedral, tivera outrora fechaduras e ferrolhos como porta de prisão. O Bispo mandou arrancá-los todos e, tanto de dia como de noite, fechava-a com uma simples taramela. **O primeiro que quisesse entrar, a qualquer hora do dia ou da noite, era só abrir.** (HUGO, 2012, p. 51, grifos nossos)

– *Nous disons que cette maison-ci n'est pas sûre du tout; que, si monseigneur le permet, je vais aller dire à Paulin Musebois, le serrurier, qu'il vienne remettre les anciens verrous de la porte; on les a là, c'est une minute; et je dis qu'il faut des verrous, monseigneur, ne serait-ce que pour cette nuit; car je dis qu'une porte qui s'ouvre du dehors avec un loquet, par le premier passant venu, rien n'est plus terrible; avec cela que monseigneur a l'habitude de toujours dire d'entrer, et que d'ailleurs, même au milieu de la nuit, ô mon Dieu! on n'a pas besoin d'en demander la permission...*

En ce moment, on frappa à la porte un coup assez violent.

– *Entrez, dit l'évêque.*⁷⁹ (HUGO, 1951, p. 77-78, grifos nossos)

A irrupção da personagem Jean Valjean causa diversas reações tanto nas três personagens quanto no próprio forçado. O homem já não aguenta mais guardar e esconder sua identidade, especialmente após o fracasso nos albergues. A primeira coisa que faz diante do bispo e das senhoras é confessar tudo, sem mentiras, sem omitir nada. A atitude dele é a mesma de um fiel se confessando ao padre no confessionário, no caso dessa narrativa, é a atitude de um pecador se confessando diante de santos.

Com fome, com frio e muito perturbado, Jean não percebe as ordens do sacerdote para que as mulheres providenciem mais um prato de comida. Após entender o que se passava naquela humilde casa, Jean é verdadeiramente acolhido pelos três moradores que se sentam com ele na mesma mesa para comer. A partir dessa acolhida, o narrador passa a aludir, nas entrelinhas, diversas reformulações bíblicas, adequações ao evangelho, adaptações de parábolas e ensinamentos sacramentais. Sem saber, o grilheta é levado a remontar, junto de M. Myriel, tudo o que será a base da força transformadora do amor que emana do sacerdote.

A própria acolhida de Valjean remete a uma passagem bíblica bastante difundida, popularmente conhecida como a parábola do Bom Samaritano. No evangelho de São Lucas, um doutor da Lei decide testar Jesus, questionando-lhe sobre quais as atitudes necessárias para possuir a vida eterna. Em muitos momentos bíblicos, o Messias é testado por aqueles que detêm

⁷⁹ – É verdade, Excelência. Justamente como acabo de contar. Hoje vai acontecer alguma desgraça nesta cidade. Todo mundo está falando. De mais a

mais, com a polícia que temos (repetição muito útil)! Viver numa região de montanhas e não ter nem mesmo lampiões para iluminar as ruas! A gente sai, e

tudo escuro como breu! Eu lhe digo, Excelência, e a senhorita que lá está, também...

– Eu? – interrompeu a irmã –, **eu não disse nada! O que o meu irmão fizer está benfeito.**

Mme. Magloire continuou como se ninguém houvesse protestado:

– Nós sempre dizemos que esta casa não tem segurança nenhuma; se Sua Excelência permite, mando avisar Paulin Musebois, o serralheiro, para que venha repor os trincos que estavam na porta; estão todos guardados. É um instante. E digo mais: é preciso repor os trincos, Excelência, não só por esta noite. Onde já se viu porta que se abre pelo lado de fora, com uma simples taramela! Ainda por cima, **Sua Excelência diz para todo mundo que pode entrar, mesmo durante a noite. Meu Deus! Para isso não é preciso pedir licença...**

Nesse momento **bateram com força à porta.**

– Pode entrar – disse o Bispo. (HUGO, 2012, p. 119-120, grifos nossos)

conhecimento. Na ocasião da citada passagem, o que o doutor da Lei provavelmente não esperava ouvir de Jesus era a retomada dos mandamentos que já eram conhecidos a todos: amar a Deus e ao seu próximo a fim de receber a recompensa da vida eterna. Não satisfeito com a resposta do Mestre, outro questionamento surge dessa resposta, o doutor quer saber a quem ele deveria considerar seu próximo, a que o Mestre lhe responde, em forma de parábola:

³⁰Jesus então contou: “Um homem descia de Jerusalém a Jericó, e caiu nas mãos de ladrões, que o despojaram; e depois de o terem maltratado com muitos ferimentos, retiraram-se, deixando meio morto. ³¹Por acaso desceu pelo caminho um sacerdote, viu-o e passou adiante. ³²Igualmente um levita, chegando àquele lugar, viu-o e passou também adiante. ³³Mas um samaritano que viajava, chegando àquele lugar, **viu-o e moveu-se de compaixão.** ³⁴Aproximando-se, atou-lhe as feridas, deitando nelas azeite e vinho; colocou-o sobre a sua própria montaria e levou-o a uma hospedaria e tratou dele. [...] ³⁶Qual desses três parece ter sido o próximo daquele que caiu nas mãos dos ladrões?”. ³⁷Respondeu o doutor: “Aquele que usou de misericórdia para com ele”. Então, Jesus lhe disse: “**Vai, e faz tu o mesmo**”. (Bíblia Sagrada, Lc. 10:30, 2016, p. 1362, grifos nossos)

Os ladrões apontados na palavra bíblica podem ser equiparados aos juízes que condenaram Jean injustamente, deixando-o meio morto na vala da sociedade. O sacerdote e o Levita, que ignoram o homem caído, podem ser equiparados a Labarre, o dono da hospedaria e ao taverneiro que enxotam Jean, pois seriam as duas figurações que passam pelo necessitado e continuam seu caminho. Myriel claramente representa o samaritano que se enche de compaixão pelo homem abandonado.

A situação de Jean, ferido e meio morto por causa da sociedade injusta, permite que a caridade se realize por intermédio do bispo, que segue, com exatidão, os mandamentos de Jesus. Ele oferece alimento, fogo, um lugar confortável para dormir e, além disso tudo, o religioso consegue planejar um trabalho digno em uma outra cidade para seu hóspede, para assim curar-lhe as feridas. Tudo o que foi negado a Jean, tanto pela justiça quanto pela sociedade, o grilheta recebe das mãos do sacerdote.

A cidade de *Digne*, mesmo com o trabalho árduo do bispo, não se converteu o suficiente para que não ferisse aquele homem, as pessoas lhe fecharam as portas, as crianças lhe atiraram pedras, negaram-lhe água, negaram-lhe comida, negaram-lhe tudo. Essa falta de caridade contrasta com os atos de Myriel, que ajuda o próprio Senhor ao ajudar o seu próximo, argumento que se sustenta também na Bíblia, mais especificamente no Evangelho de São Matheus:

³⁵porque tive fome e me destes de comer; tive sede e me destes de beber; era peregrino e me acolhestes. [...] ³⁷Os justos lhe perguntarão: ‘Senhor, quando foi que te vimos com fome e te demos de comer, com sede e te demos de beber?’ ³⁸Quando foi que te vimos peregrino e te acolhemos, nu e te vestimos? [...] ⁴⁰Responderá o Rei: **‘Em verdade eu vos declaro: todas as vezes que fizestes isso a um destes meus irmãos mais pequeninos, foi a mim mesmo que o fizestes’**. (Bíblia Sagrada, Mt. 25:35, 2016, p. 1316, grifo nosso)

Esses irmãos pequeninos, na fala de Jesus Cristo, remetem-nos à forma de tratamento mais comum entre os cristãos, que é o tratamento da irmandade, dessa forma, irmãos em Cristo. Myriel utiliza essa palavra para lidar com o homem desconhecido e faminto que entrou em sua casa:

*L’homme ouvrit des yeux étonnés.
- Vrai? Vous saviez comment je m’appelle?
- Oui, répondit l’évêque, vous vous appelez **mon frère**.
- Tenez, monsieur le curé! s’écria l’homme, j’avais bien faim em entrant ici; mais vous êtes si bom qu’à présent je ne sais plus ce que j’ai; **cela m’a passé**.⁸⁰*
(HUGO, 1951, p. 82, grifo nosso)

Tratar Jean por irmão, dispensa-lhe a necessidade de se identificar como o grilheta de número 24601, pois naquele momento não importa quem ele é, uma vez que está na posição de vulnerável e necessitado. Com as palavras de Myriel, a fome sentida por Valjean passa diante da palavra da salvação, são muitos os detalhes bíblicos implícitos nas atitudes de Myriel, isso mostra que Victor Hugo tinha um amplo conhecimento do evangelho e soube tecer bem seu romance, baseando-se neste livro religioso.

Ao deixar de sentir fome, diante das palavras do sacerdote, Jean reproduz uma das verdades da fé cristã presente no Evangelho de São Mateus, no capítulo quatro e no versículo quatro. No deserto, Jesus, com fome, é tentado pelo demônio que lhe diz: “[...] ‘Se és Filho de Deus, ordena que estas pedras se tornem pães’”. ⁴Jesus respondeu: ‘Está escrito: Não só de pão vive o homem, mas de toda palavra que procede da boca de Deus’ (Dt 8,3)” (Bíblia Sagrada, Mt. 4:4 2016 p. 1287). A palavra sagrada inibe a fome e inibe a dor, essa palavra santa provém do bispo e atinge o interior de Jean.

M. Myriel, aos poucos, constrói, no íntimo do homem violento e desconhecido, aquilo que lhe salvará a alma. Há diversos outros momentos da narrativa que poderiam ser utilizados para ilustrar as muitas recorrências à Bíblia, porém, optou-se por selecionar aqueles que

⁸⁰ O homem arregalou os dois olhos admirados. – Verdade? O senhor já sabe como me chamo? – Já – respondeu o Bispo -, seu nome é meu irmão. – Olhe, Senhor Vigário! – exclamou o homem – quando entrei aqui, estava morto de fome; mas o senhor é tão bom que, não sei como, a fome passou. (HUGO, 2012 p.125)

diretamente envolvem as duas figurações, uma buscando um substituto para continuar sua missão a outra tomando a função de herói narrativo.

O narrador do romance já deixara preparada a disposição dos cômodos da pequena casa paroquial, que antes era o hospital, de modo que o leitor já soubesse que, para dormir, Jean precisaria repousar ao lado do sacerdote. Contudo, ao descobrir que o seu anfitrião lhe confiaria essa intimidade, o homem, involuntariamente, faz um movimento violento e estranho diante do bispo que, por sua vez, permanece em sua paz, sem expressar nenhuma espécie de medo:

À peine eut-il prononcé ces paroles pleines de paix que, tout à coup et sans transition, il eut un mouvement étrange et qui eût glacé d'épouvante les deux saintes filles si elles en eussent été témoins. Aujourd'hui même il nous est difficile de nous rendre compte de ce qui le poussait en ce moment. Voulait-il donner un avertissement ou jeter une menace? Obéissait-il simplement à une sorte d'impulsion instinctive et obscure pour lui-même? Il se tourna brusquement vers le vieillard, croisa les bras, et, fixant sur son hôte un regard sauvage, il s'écria d'une voix rauque:

– Ah çà! décidément! vous me logez chez vous près de vous comme cela!

Il s'interrompit et ajouta avec un rire où il y avait quelque chose de monstrueux:

– Avez-vous bien fait toutes vos réflexions? Qui est-ce qui vous dit que je n'ai pas assassiné?

L'évêque leva les yeux vers le plafond et répondit:

– Cela regarde le bon Dieu.

Puis, gravement et remuant les lèvres comme quelqu'un qui prie ou qui se parle à lui-même, il dressa les deux doigts de sa main droite et bénit l'homme qui ne se courba pas, et, sans tourner la tête et sans regarder derrière lui, il rentra dans sa chambre.⁸¹ (HUGO, 1951, p. 87-88)

Como vimos, mesmo que a atitude agressiva de Jean possa causar pavor e apreensão em qualquer um, Myriel se posiciona como um poço de amor pelo ser humano. O narrador exemplifica claramente, em diversos momentos, que essa paz e esse comportamento devem ser os ideais em um verdadeiro cristão, especialmente em alguém que pertence à ordem religiosa. Aquele que ama nada teme, pois de acordo com a Primeira Carta de São João, no capítulo quatro e no versículo dezoito: “No amor não há temor. Antes, o perfeito amor lança fora o temor,

⁸¹ Apenas pronunciara essas palavras tão cheias de paz, de repente e sem transição, ele fez um movimento estranho capaz de gelar de medo as duas santas mulheres, se estivessem presentes. Ainda hoje é-nos difícil explicar claramente o que o impeliu naquele instante. Quereria ele prevenir ou ameaçar? Ou obedecia simplesmente a uma espécie de impulso instintivo e oculto a ele próprio? Voltou-se bruscamente para o ancião, cruzou os braços e, fixando sobre seu anfitrião um olhar selvagem, exclamou com voz rouca: - Ah! Esta agora! Francamente; o senhor me acolhe e ainda me deixa dormir ao seu lado! Interrompeu-se e acrescentou com um riso em que havia algo de monstruoso: - Por acaso, já pensou bem no que está fazendo? Quem lhe pode garantir que eu já não tenha assassinado alguém? O Bispo respondeu: - Isso compete a Deus. Depois, gravemente, movendo os lábios como quem diz uma oração ou fala consigo mesmo, levantou os dois dedos de sua mão direita e abençoou o homem, que não se inclinou e, sem se voltar para trás, reentrou em seu quarto. (HUGO, 2012 p. 131-132)

porque o temor envolve castigo, e quem teme não é perfeito no amor.” (Bíblia Sagrada, 1Jo 4:18, 2016, p. 1553)

Sem as referências bíblicas citadas, não seria possível estudar a figuração de M. Bienvenu Myriel, pois elas constituem a base de sua construção. O ideal pregado por ele e a forma como isso precisa ser instalado no interior de Jean Valjean é o que movimenta os processos narrativos desse romance oitocentista.

Dormindo lado a lado, as relações entre o santo, representado por Myriel, e o demônio, por Jean, são momentaneamente pausadas para dar lugar a uma análise profunda da vida social do grilheta. O narrador mostra ao leitor cada um dos fatores que levaram aquele homem a cumprir a longa pena de dezenove anos de trabalhos forçados. A análise interna da personagem servirá de justificativa para as atitudes cometidas por ela contra quem a acolheu. O leitor passa a visualizar todo o passado de Jean Valjean, acentuando os caminhos que ele precisou tomar após a morte dos pais, o que o levou a morar com a irmã que ficou viúva e com sete filhos para alimentar. O leitor descobre como se deu o processo no qual Jean assume a irmã e os sobrinhos, tornando-se o pai e o responsável por aquela pobre família, descobre também como o trabalho mal pago e exaustivo era uma bênção para os miseráveis e como a falta dele gerou a desgraça na vida daqueles seres.

O roubo de um pão para alimentar as sete crianças e a irmã que passavam fome em pleno inverno rigoroso, a prisão em flagrante, as lágrimas que não cessavam e que o impediam de contra-argumentar as decisões judiciais que injustamente o condenavam ao trabalho forçado. O leitor acompanha as horas de desespero, de completo abandono, o medo alarmante nas tentativas de fuga, a recaptura aumentando cada vez mais a pena que de cinco anos sobe paulatinamente até chegar aos dezenove anos. A cada momento dessa grande injustiça, o narrador questiona ao leitor: “*Que s’était-il passé dans cette âme?*”⁸² (HUGO, 1951, p. 93), e, em seguida, responde à própria pergunta, afirmando que a única coisa que poderia acontecer com as almas dos forçados quando lhes tiravam, injustamente, a liberdade e a dignidade, é a criação do ódio.

Apesar da cama boa em que dormia, Jean desperta durante a noite com pensamentos pecaminosos. Ele cruza o quarto até ficar diante do clérigo e, na escuridão, seu lugar familiar, contempla o santo que dorme profundamente sob a luz da lua vinda da janela. Há o habitual contraste entre o claro e o escuro tão presente nas obras hugoanas, o sublime e o grotesco, o

⁸² Que se terá passado no íntimo dessa alma? (HUGO, 2012 p. 139)

bem e o mal, Myriel e Jean. O misericordioso sendo observado pelo maligno que só se tornou mau em razão das injustiças pelas quais passou.

Jean rouba toda a prataria da igreja, mas dessa vez ele não necessitava do roubo. Não estava com fome, não tinha quem alimentar; ele roubou porque fora transformado na prisão. Mesmo após ser acolhido da morte, da rejeição e do abandono, mesmo após receber alimento no estômago e na alma, e mesmo reconfortado física e emocionalmente, repete-se, ao leitor, a pergunta do narrador: “*Que s’était-il passé dans cette âme?*”. O narrador quer que o seu narratário o responda, quer que o leitor identifique os fatores que levam ao roubo, quer que ele saiba verdadeiramente o que acontece com a alma de alguém condenado injustamente.

A resposta é o resultado das ações de Jean: a alma se corrompe. Não sobra nada dentro desse homem, além do ódio e da raiva. O leitor não deve sentir raiva de Jean Valjean por ele cometer um crime contra aquele que o acolheu, ele deve sentir pena e compaixão porque foram gastas muitas páginas para que o narrador mostrasse que esse era o ideal: a força transformadora do amor emanada por Myriel.

Jean Valjean é um homem que foi levado a abandonar sua humanidade na prisão. O novo roubo cometido por ele não causa espanto no sacerdote, nem em Mlle. Baptistine, apenas Mme. Magloire fica exasperada pelo ocorrido, porque ela amava a prataria, mas o bispo lhe explica que o homem havia levado aquilo que era dele. Tudo que havia ali pertencia aos filhos de Deus e a prataria não era uma exceção.

Capturado pouco depois, Jean apanha de três soldados e é levado de volta, diante do bispo e das senhoras em uma situação que remete muito à passagem bíblica na qual uma mulher, acusada de cometer adultério, é levada diante do Cristo para que ele a julgue conforme as leis de seu tempo. O grilheta descobre que o pobre velhinho, seu anfitrião, possui o título de bispo e sente vergonha da inconveniência que proferiu a ele ao deduzir que ele não era nem mesmo padre, por causa da vida simples que levava.

A humildade de Myriel diante de Jean quase o cega, os guardas questionam o sacerdote se o que o criminoso diz é verdade, se a prataria fora realmente presente do clérigo, ao que este confirma e ainda oferece dois castiçais para Jean na frente de todos. As palavras finais de Myriel arrebatam a alma de Jean que antes estava perdida e que a partir daquele momento pertencia a Deus: “– *Jean Valjean, mon frère, vous n’appartenez plus au mal, mais au bien. C’est votre âme que je vous achète; je la retire aux pensées noires et à l’esprit de perdition, et je la donne à Dieu.*”⁸³ (HUGO, 1951, p. 113).

⁸³ – Jean Valjean, meu irmão, o senhor não pertence mais ao mal, mas ao bem. Resgatei a sua alma; liberto-a dos pensamentos sinistros e do espírito da perdição, e entrego-a a Deus. (HUGO, 2012, p. 163)

Tudo estava consumado. A partir disso, Jean sai sem rumo, sem orientação nenhuma. Ele vai para o campo carregando a prataria dada pelo bispo e não sabe qual caminho seguir. Porém, para que a obra de Myriel pudesse se cumprir, era preciso que ele enxergasse o monstro que era de fato. Ao roubar uma moeda de um pequeno samboiano, de nome Gervais, o grilheta é arrebatado por toda a nova verdade que o circunda. Assustado com a verdade sobre si mesmo, ele procura desesperadamente o menino para devolver o dinheiro roubado e reparar sua falta, mas não o encontra:

*Jean Valjean se remit à courir dans la direction qu'il avait d'abord prise. Il fit de la sorte un assez long chemin, regardant, appelant, criant, mais il ne rencontra plus personne. Deux ou trois fois il courut dans la plaine vers quelque chose qui lui faisait l'effet d'un être couché ou accroupi ; ce n'étaient que des broussailles ou des roches à fleur de terre. Enfin, à un endroit où trois sentiers se croisaient, il s'arrêta. La lune s'était levée. Il promena sa vue au loin et appela une dernière fois: Petit-Gervais! Petit-Gervais! Petit-Gervais! Son cri s'éteignit dans la brume, sans même éveiller un écho. Il murmura encore: Petit-Gervais! mais d'une voix faible et presque inarticulée. Ce fut là son dernier effort; ses jarrets fléchirent brusquement sous lui comme si une puissance invisible l'accablait tout à coup du poids de sa mauvaise conscience; il tomba épuisé sur une grosse pierre, les poings dans ses cheveux et le visage dans ses genoux, et il cria: "Je suis un misérable!" Alors son coeur creva et il se mit à pleurer. C'était la première fois qu'il pleurait depuis dix-neuf ans.*⁸⁴ (HUGO, 1951, p. 118, grifos nossos)

Aquela alma precisava ser limpa de todo o mal e o choro cumpre esse papel na constituição dessa personagem, a água que limpa o corpo, a lágrima que limpa a alma. No Sermão da Montanha, presente no Evangelho segundo São Mateus, Jesus diz “⁴Bem-aventurados os que choram, porque serão consolados!” (Bíblia Sagrada, 2016, p. 1288), o equivalente ao Sermão da Planície do Evangelho segundo São Lucas “[...] Bem-aventurados vós que agora chorais, porque vos alegrareis” (Bíblia Sagrada, 2016, p. 1354). Consolo e alegria farão parte da vida de Jean, consolo em seu Deus e alegria após conhecer Cosette, sua filha

⁸⁴ Jean Valjean pôs-se a correr na direção que tomara a princípio.

Percorreu desse modo uma grande distância, chamando, gritando, mas não encontrou ninguém. Duas ou três vezes correu pela planície em direção a alguma coisa que lhe parecia uma pessoa deitada ou abaixada; não eram mais que arbustos ou alguma pedra à flor da terra. Enfim, numa encruzilhada em que se encontravam três caminhos, parou. A lua já brilhava no céu. Olhou outra vez ao longe e gritou ainda uma vez:

– Gervais! Gervais! Gervais!

Seu grito perdeu-se no nevoeiro, sem despertar um eco sequer. Murmurou ainda:

– Gervais! – mas a voz estava fraca e quase não se ouvia. **Foi seu derradeiro esforço; os joelhos dobraram-se-lhe bruscamente como se um poder invisível o carregasse de súbito com todo o peso de sua consciência; caiu exausto sobre uma grande pedra, com as mãos à cabeça, e os olhos voltados para o chão, gritando: – Sou um miserável!**

Então, não aguentou mais e pôs-se a chorar. Era a primeira vez que isso acontecia depois de dezenove anos. (HUGO, 2012, p. 168-169, grifos nossos)

adotiva. Ademais, o roubo da moeda da criança também será utilizado para enquadrar o grilheta em uma reincidência criminosa, o que condenará Jean à prisão perpétua. Tudo milimetricamente calculado pelo narrador para poder, enfim, conduzir os eventos futuros.

Feita a transferência da função narrativa de M. Myriel para Valjean, é feita também a transferência da focalização seletiva pelo narrador. Bienvenu só volta a aparecer no momento em que Jean lê sobre sua morte no jornal e também em sua consciência no capítulo *Une tempête sous un crâne*. Há ainda uma lacuna nessa obra do bispo, pois Jean não ama verdadeiramente como seu mentor, que tinha o excesso de amor conforme apontamos, essa falha na obra do sacerdote será preenchida pelo amor fraterno à menina Cosette.

A partir disso, M. Bienvenu Myriel, bispo de *Digne*, não tem mais funções narrativas, pois elas foram transferidas. Resta à personagem aguardar sua morte, ou melhor, o processo final de sua figuração.

3.2.4. Último pormenor de Bienvenu

Além das passagens bíblicas reformuladas e imbricadas na narrativa, Victor Hugo se inspirou em alguns santos, venerados pela Igreja Católica, para compor sua personagem. Em alguns momentos da narrativa, o narrador cita diretamente o nome dos santos cujas histórias e condutas influenciam as personagens. M. Myriel é espelhado em São Francisco de Assis devido a sua relação bondosa com as criaturas de Deus:

*C'était une bienveillance sereine, débordant les hommes, comme nous l'avons indiqué déjà, et, dans l'occasion, s'étendant jusqu'aux choses. Il vivait sans dédain. Il était indulgent pour la création de Dieu. **Tout homme, même le meilleur, a en lui une dureté irréfléchie qu'il tient en réserve pour l'animal. L'évêque de Digne n'avait point cette dureté-là, particulière à beaucoup de prêtres pourtant.** Il n'allait pas jusqu'au bramine, mais il semblait avoir médité cette parole de l'Ecclésiaste: « Sait-on où va l'âme des animaux ? » Les laideurs de l'aspect, les difformités de l'instinct, ne le troublaient pas et ne l'indignaient pas. Il en était ému, presque attendri. Il semblait que, pensif, il en allât chercher, au-delà de la vie apparente, la cause, l'explication ou l'excuse. Il semblait par moments demander à Dieu des commutations. Il examinait sans colère, et avec l'oeil du linguiste qui déchiffre un palimpseste, la quantité de chaos qui est encore dans la nature. Cette rêverie faisait parfois sortir de lui des mots étranges. Un matin, il était dans son jardin ; il se croyait seul, mais sa soeur marchait derrière lui sans qu'il la vît ; tout à coup, il s'arrêta, et il regarda quelque chose à terre ; c'était une grosse araignée, noire, velue, horrible. Sa soeur l'entendit qui disait: – Pauvre bête ! ce n'est pas sa faute. Pourquoi ne pas dire ces enfantillages presque divins de la bonté? Puérilités, soit; mais ces puérilités sublimes ont été celles de saint **François d'Assise** et*

*de Marc-Aurèle. Un jour il se donna une entorse pour n'avoir pas voulu écraser une fourmi.*⁸⁵ (HUGO, 1951, p. 57, grifos nossos)

M. Myriel morre cego, sob os cuidados da irmã Mlle. Baptistine. Tanto nos milagres bíblicos nos quais muitos cegos voltam a enxergar, quanto na quantidade de santos que intercedem pelos olhos, a cegueira, muitas vezes, também pode ser atrelada à santidade.

No caso de M. Bienvenu, a cegueira lhe é desenhada como a mais pura felicidade, porque, junto dela, ele recebe a compaixão daquela que ele ama. Sua santa irmã não o abandona. O narrador mostra o processo da perda da visão como um paraíso quando se tem ao lado alguém que o ama. A felicidade de Myriel, chamada pelo narrador de “*un paradis de ténèbres*”⁸⁶, mostra a total entrega do sacerdote, assim como a de sua irmã. A santidade desenhada desde o início do romance se finda com a passagem espiritual de Myriel, de um paraíso de amor e compaixão, proporcionado pelos cuidados de Mlle. Baptistine, para o paraíso celeste e a felicidade eterna.

A alegria emanada pelo bispo, diante da proximidade de sua morte, remete a uma passagem bíblica, na qual o apóstolo São Paulo, em sua carta aos Filipenses, escreve que, para ele, o viver é Cristo e o morrer é lucro (Bíblia Sagrada, Fl. 1:21, p. 1504). O árduo trabalho desempenhado pelo sacerdote, juntamente com a tentativa de converter até mesmo a alma mais ferida pelo pecado e pelo ódio, propiciam, por meio da morte, a alegria de ter dedicado a vida inteiramente a Deus. Além disso, a morte de M. Myriel remete a outra passagem bíblica, também de São Paulo, na qual se pode observar a recompensa por pregar o evangelho:

⁶Quanto a mim, estou a ponto de ser imolado e o instante da minha libertação se aproxima. ⁷Combati o bom combate, terminei a minha carreira, guardei a fé. ⁸Resta-me agora receber a coroa da justiça, que o Senhor, justo Juiz, me dará naquele dia, e não somente a mim, mas a todos aqueles que aguardam com amor a sua aparição.

⁸⁵ Na sua benevolência serena, penetrante, como já tivemos ocasião de dizer, estendendo-se às vezes até aos próprios objetos. Vivia sem arrogância. Era indulgente com as criaturas de Deus. **Todo homem, mesmo o melhor, tem em si uma crueldade irrefletida que reserva para os animais. Essa malvadeza, própria de muitos padres, não existia no Bispo de Digne.** Ele não chegava ao excesso do bramanismo, mas parecia ter meditado sobre este versículo do Eclesiástico: “Por acaso alguém sabe para onde vai a alma dos animais?”. As aparências repugnantes, as deformidades do instinto não o perturbavam nem o irritavam. Pelo contrário, comovia-se, enternecia-se; ele parecia procurar além da vida aparente uma causa, uma explicação, uma desculpa. Por momentos, dava a impressão de pedir a Deus que diminuísse os rigores da pena. Examinava sem ira, com a paciência do linguista que decifra um palimpsesto, o caos que ainda existe na natureza. Esses devaneios faziam-no, por vezes, dizer coisas estranhas. Certa manhã estava em seu jardim – pensava estar só, mas sua irmã caminhava um pouco atrás, sem ser percebida –, de repente, parou e olhou para o chão: era uma aranha enorme, preta, peluda, horrível. Sua irmã ouviu-o dizer: – Pobre animal! Não tem culpa de ser tão feio!

Por que não contar essas infantilidades quase divinas da bondade? Convenhamos que são puerilidades, mas puerilidades sublimes, próprias de um **São Francisco de Assis** ou de um Marco Aurélio. Numa ocasião, chegou a torcer um pé por não querer pisar numa formiga. (HUGO, 2012, p. 92-93, grifos nossos)

⁸⁶ Um paraíso de trevas.

[...] o Senhor me assistiu e me deu forças, para que, por meu intermédio, a boa mensagem fosse plenamente anunciada e chegasse aos ouvidos de todos os pagãos. E fui salvo das fauces do leão. ¹⁸O Senhor me salvará de todo mal e me preservará para o seu Reino celestial. (Bíblia Sagrada, 2Tm. 4:6-8.17-18, p. 1524)

A respeito de Mme. Magloire, o narrador não informa nada, supõe-se que já tenha morrido devido à idade. A irmã de Myriel, como sabemos, tem a plena consciência de que sua existência depende da existência de seu irmão bispo. Dessa forma, consideramos o fim da figuração chamada de M. Myriel concomitante ao fim das figurações de Mlle. Baptistine e de Mme. Magloire.

3.2.5. A opinião do narrador e a transposição do Myriel real para o ficcional

A escolha de contrastar uma personagem à outra, por meio da descrição de ações, de escolhas e comportamentos, algo que acontece em inúmeros momentos da narrativa, evidencia a tentativa de eleger um referencial a ser seguido e outro a ser evitado. Com isso, o narrador expressa abertamente sua opinião a respeito da conduta dos clérigos e dos fiéis religiosos da Igreja Católica.

As duras críticas, muito bem desenvolvidas a partir das figurações do romance, mostram não só a incoerência do corpo clerical diante dos ensinamentos pregados por Jesus Cristo, mas também que qualquer má conduta pode ser corrigida. Os apontamentos do narrador poderiam servir como forma de reflexão para que fosse modificada a incoerência praticada pelos religiosos.

*Disons-le en passant, ce ne serait pas une haine intelligente que la haine du luxe. Cette haine impliquerait la haine des arts. **Cependant, chez les gens d'église, en dehors de la représentation et des cérémonies, le luxe est un tort. Il semble révéler des habitudes peu réellement charitables. Un prêtre opulent est un contre-sens. Le prêtre doit se tenir près des pauvres. Or peut-on toucher sans cesse, et nuit et jour, à toutes les détresses, à toutes les infortunes, à toutes les indigences, sans avoir soi-même sur soi un peu de cette sainte misère, comme la poussière du travail? Se figure-t-on un homme qui est près d'un brasier, et qui n'a pas chaud? Se figure-t-on un ouvrier qui travaille sans cesse à une fournaise, et qui n'a ni un cheveu brûlé, ni un ongle noirci, ni une goutte de sueur, ni un grain de cendre au visage? **La première preuve de la charité chez le prêtre, chez l'évêque surtout, c'est la pauvreté. C'était là sans doute ce que pensait M. l'évêque de Digne.***** ⁸⁷ (HUGO, 1951, p. 50-51, grifos nossos)

⁸⁷ Digamos de passagem que não é nada inteligente odiar o luxo. Seria o mesmo que odiar as artes. **Contudo, entre eclesiásticos, fora das cerimônias, o luxo é um erro.** Parece revelar hábitos nada caridosos. Um padre rico é um contrassenso. O padre deve conservar-se junto dos pobres. Pode-se por acaso estar continuamente ao lado de

Não há dúvidas de que essa é a própria opinião do narrador que usa a personagem como forma de convencimento para o leitor, uma vez que o bispo de *Digne* possui um título que lhe dá autoridade para afirmar o argumento da caridade. Ao atribuir o pensamento à personagem, o narrador pretende dizer, para quem o lê, que ele não interfere na narrativa, como afirma em muitos momentos.

Essa forma de viver mais próximo à pobreza, adotada por Bienvenu e mais ou menos imposta a Mlle. Baptistine e a Mme. Magloire, é o que repele os outros padres e bispos da convivência com Myriel. A personagem julga o luxo que sempre está ligado à Igreja e calcula o valor que a venda de tal luxo geraria aos pobres:

*Entre autres choses étranges, il lui serait échappé de dire, un soir qu'il se trouvait chez un de ses collègues les plus qualifiés: – Les belles pendules! les beaux tapis! les belles livrées! Ce doit être bien importun! Oh! que je ne voudrais pas avoir tout ce superflu-là à me crier sans cesse aux oreilles: Il y a des gens qui ont faim! il y a des gens qui ont froid! il y a des pauvres! il y a des pauvres!*⁸⁸ (HUGO, 1951, p. 50)

Essas atitudes do sacerdote afastam os membros da Igreja, o que lhe proporciona uma vida solitária até mesmo dentro do clero. A personagem Myriel é muito idealizada, sua elaboração é muito visível durante a narrativa e não possui nenhuma falha de coerência. A passagem com o Velho Convencionalista G. não é incoerente, porque o narrador a justifica, mesmo que de forma superficial. Há um momento peculiar da narrativa no qual o narrador suspeita, positivamente, da conduta do bispo quando nem todos os objetos valiosos que foram roubados de uma catedral são recuperados pelo padre:

Quant à ce que devint « le trésor » de la cathédrale d'Embrun, on nous embarrasserait de nous interroger là-dessus. C'étaient là de bien belles choses, et bien tentantes, et bien bonnes à voler au profit des malheureux. Volées, elles l'étaient déjà d'ailleurs. La moitié de l'aventure était accomplie; il ne restait plus qu'à changer la direction du vol, et qu'à lui faire faire un petit bout de chemin du côté des pauvres. Nous n'affirmons rien du reste à ce sujet. Seulement on a trouvé dans les papiers de l'évêque une note assez obscure qui se rapporte peut-être à cette affaire, et qui est ainsi conçue: La

tanta miséria, de tanto infortúnio, de tanta necessidade, sem se possuir sobre si mesmo um pouco dessa infelicidade, como se fosse a poeira do trabalho? Imaginem um homem próximo a um braseiro que não sinta calor. Ou um operário trabalhando sem descanso numa fornalha sem um cabelo queimado, uma unha suja, uma gota de suor, ou um pouco de cinza no rosto. **A primeira prova da caridade de um sacerdote, sobretudo de um bispo, é a pobreza.**

Sem dúvida, esse era o pensamento do Sr. Bispo de Digne. (HUGO, 2012, p. 83-84, grifos nossos)

⁸⁸ Entre outras coisas estranhas, numa ocasião em que estava no palácio de um de seus colegas mais notáveis, escapou-lhe esta: – Que belos relógios! Que ricos tapetes! Que bibliotecas formidáveis! Mas como isso tudo deve ser incômodo! Eu não quereria ter todo esse supérfluo a me gritar continuamente aos ouvidos: – Há tanta gente com fome! Há tanta gente com frio! Há tantos pobres! Há tantos pobres! (HUGO, 2012, p. 83)

*question est de savoir si cela doit faire retour à la cathédrale ou à l'hôpital.*⁸⁹
(HUGO, 1951, p. 30-31)

Isso deixa claro o desvio ocorrido em relação aos bens da igreja. Bienvenu, com seu ideal de caridade, facilita esse desvio para o hospital, ou seja, para os doentes. É de conhecimento geral que o bispo M. Bienvenu Myriel, criação ficcional de Victor Hugo, foi inspirado na pessoa real de Mgr. Bienvenu de Miollis. Essas práticas, muito condizentes com a crença do bispo do romance, incomodaram a família do bispo real e também incomodaram a imprensa católica da época. De acordo com Maurice Allem, na introdução que faz do romance:

Victor Hugo en a altéré aussi le personnage. Il avait, dès 1828 ou 1829, recherché et rassemblé bien des renseignements sur Mrg. Miollis et, outre la communauté du prénom, il y a bien des traits de Mgr. Bienvenu de Miollis em Mgr. Bienvenu Myriel. Mais aux traits véritables Victor Hugo a mêlé des traits imaginaires. Il avait, notamment, imagine la jeunesse passionnée de l'évêque. La famille de Mgr. Miollis protesta contre les inexactitudes de Victor Hugo et les déclara offensantes pour la mémoire de Mgr. Miollis. Victor Hugo pouvait objecter que la fusion du réel et de l'imaginé est un des droits et d'ailleurs le procédé courant des romanciers. La presse catholique s'étant émue aussi, Victor Hugo écrivit à ce sujet à une correspondante: "L'évêque Myriel est un personnage purement imaginaire, et les journaux catholiques ont eu raison de le trouver invraisemblable. [...]"⁹⁰ (HUGO, 1951, p. XI-XII)

Como observado no primeiro capítulo desta dissertação, as personagens ficcionais sempre foram atreladas ao caráter de representação do homem. Por esse motivo, muitos seres ficcionais da literatura passam pelo mesmo processo pelo qual passou o bispo de *Digne*, pois um ente ficcional não precisa respeitar os limites que sua inspiração impõe.

Pode-se concluir, com isso, que a personagem literária algumas vezes toma o lugar de quem a inspirou, uma vez que poucas são as pessoas que têm o conhecimento da existência de

⁸⁹ Quanto ao que aconteceu ao "tesouro" da catedral de Embrun, ver-nos-íamos embaraçados se nos perguntassem sobre isso. Havia lá coisas belíssimas, tentadoras, ótimas para serem roubadas em benefício dos pobres. Aliás, já tinham sido roubadas uma vez. Metade da aventura já estava feita; era só desviá-la um pouquinho em direção aos pobres. Nada afirmamos a esse respeito. Diremos somente que encontraram entre os papéis do Bispo uma nota de difícil explicação que, talvez, se refira a esse caso: "O difícil é saber se isto deve voltar à catedral ou ao hospital". (HUGO, 2012, p. 56)

⁹⁰ Victor Hugo alterou também a personagem. Ele havia, já em 1828 ou 1829, pesquisado e reunido muitas informações sobre o Mrg. Miollis e, além da comunhão com o primeiro nome, existem muitos traços de Mgr. Bienvenu de Miollis em Mgr. Bienvenu Myriel. Mas, aos traços reais, Victor Hugo misturou traços imaginários. Ele tinha, principalmente, imaginado a juventude apaixonada do bispo. A família de Mgr. Miollis protestou contra as imprecisões de Victor Hugo e as declarou ofensivas à memória de Mgr. Miollis. Victor Hugo poderia objetar que a fusão do real e do imaginado é um dos direitos dos romancistas e, além disso, um procedimento recorrente utilizado por eles. A imprensa católica também se comoveu, Victor Hugo escreveu sobre o assunto a uma correspondente: "O bispo Myriel é uma personagem puramente imaginária, e os jornais católicos estavam certos em considerá-la inverossímil. [...]" (HUGO, 1951, p. XI-XII, tradução nossa)

Mgr. Miollis, enquanto a existência de M. Myriel permanece eternizada na lembrança de muitos leitores de *Les misérables*.

3.2.6. As relações do polo M. Myriel

Como abordado no capítulo precedente, todas as personagens de *Les misérables* pertencentes aos níveis um e dois, necessariamente, precisam se portar como personagens polo. Foi ressaltado, também, que uma personagem polo possui muitas ligações relacionais com as personagens que giram em torno de um eixo principal.

Para ilustrar o cruzamento de relações entre todas as personagens que envolvem o Polo M. Myriel seria preciso, em um primeiro momento, definir quais delas pertencem exclusivamente a esse polo e não aos demais. No entanto, mesmo após alcançar essa distribuição de seres ficcionais entre os cinco polos, há o risco de uma personagem ficar sobreposta a outra, dada a quantidade expressiva de seres que compõe esse núcleo, o que dificultaria a visualização e a compreensão da ilustração da rede de relações. Porém, a sistematização e a visualização dessa rede permitem compreender melhor as análises trazidas para este trabalho.

Com o intuito de exemplificar essas relações e torná-las mais funcionais, optou-se por inserir na ilustração apenas as personagens que apresentaram, na análise do romance, os níveis um, dois, três e quatro. A escolha de tomar apenas os quatro primeiros níveis se deu por eles estarem mais próximos às definições de complexidade apontadas no capítulo anterior. As demais personagens dos níveis cinco, seis e sete constarão na tabela que abarca todas as personagens da primeira parte do romance ([Apêndice I](#)).

Na ilustração das relações do Polo M. Myriel, Figura A, decidimos dar um destaque maior à personagem Jean Valjean por ela ser também um polo de nível um e possuir, devido a isso, muitas personagens agregadas a ela no decorrer da narrativa. Optamos por não inserir as personagens do núcleo Valjean que não tivessem uma relação mínima com M. Myriel, pois nosso objetivo é analisar o polo relacional construído por meio do bispo.

A ilustração a seguir foi feita com a ajuda do aplicativo *Paint*, ferramenta gratuita que acompanha o sistema operacional *Windows 10*. Apesar de parecer uma rede rústica e pouco funcional para a compreensão do funcionamento das relações, ela será importante para a compreensão das próximas ilustrações que não trarão os nomes das personagens, mas sim o número referente a elas no levantamento geral dos seres ficcionais.

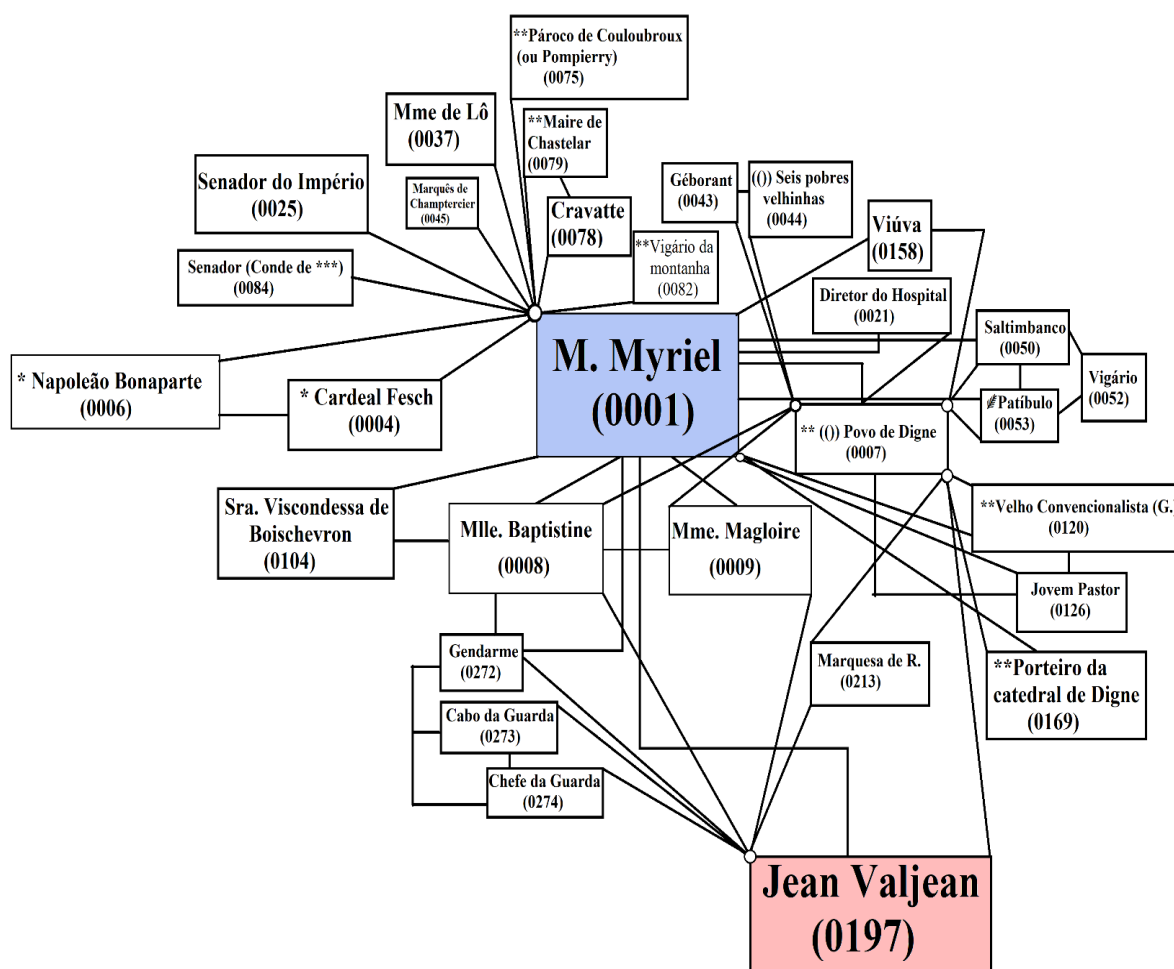


Figura A

Como é possível verificar a partir da ilustração acima, todos os seres ficcionais se conectam por meio dessas duas personagens polos. Portanto, apesar de considerarmos cada uma das personagens do romance como pertencentes a um polo em específico devido ao processo de sua figuração, alguns desses entes ficcionais podem se relacionar com mais de uma personagem polo e até transitar entre o que chamaremos de canal relacional.

A imagem a seguir foi desenvolvida com a ajuda do site *Flourish*, que, além das várias ferramentas para criação de gráficos e mapas conceituais, transforma dados em redes de relações. Os dados obtidos com a análise das personagens do romance de Victor Hugo foram utilizados para a criação das próximas redes. A Figura B evidencia todas as relações já apresentadas na Figura A com alguns acréscimos fundamentais para a nossa análise como, por exemplo, a setas que direcionam as relações entre as personagens.

Nessa imagem, a espessura das ligações entre os pontos, os canais relacionais, revela o grau de impacto que uma personagem exerce na figuração de outra. Por esse motivo, à guisa de exemplo, pode-se observar que a ligação entre as personagens 0001 e 0197 apresenta uma espessura maior que a ligação entre as personagens 0008 e 0007, pois 0001 (M. Myriel) exerce um impacto grande na composição da figuração 0197 (Jean Valjean), o que não ocorre na relação 0008 (Mlle. Baptistine) e 0007 (Povo de Digne), pois a irmã do bispo é muito resguardada em relação à população da pequena cidade. É importante ressaltar que essa espessura não está relacionada à quantidade de vezes em que as personagens se cruzam durante a diegese do romance, preferimos considerar o valor da relação e não sua frequência. Ademais, a Figura B também permite observar que tanto o polo M. Myriel quanto o polo Jean Valjean possuem relações com personagens que transitam entre os dois.

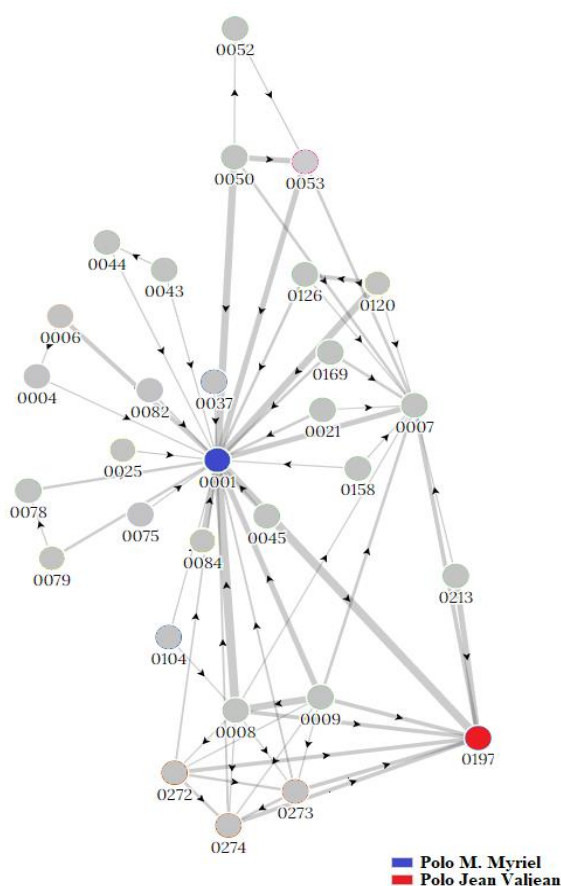


Figura B

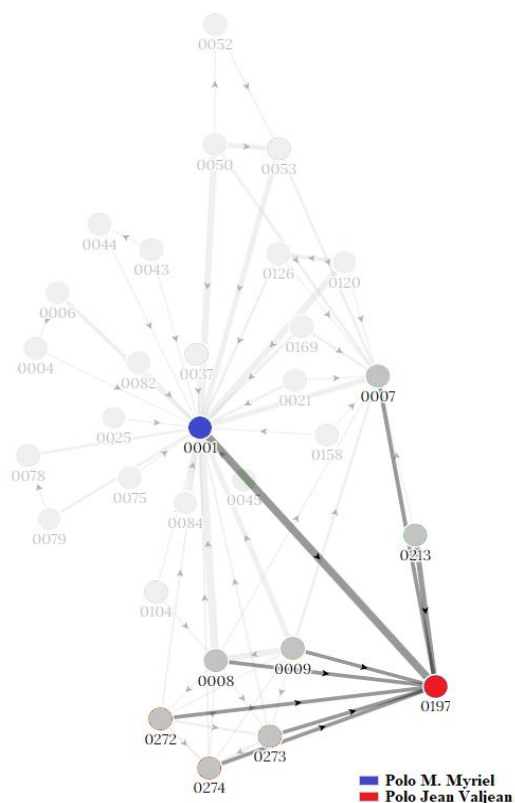


Figura C

A Figura C possibilita confirmar, por meio de imagem, o que foi apresentado sobre mudança de focalização narrativa no capítulo que trata do narrador do romance. Podemos perceber o processo inicial da formação do Polo Jean Valjean no presente da diegese. As

ligações que demonstram a transição da focalização foram destacada nessa imagem e, como se pode comprovar, o movimento dos seres ficcionais impõe um direcionamento para o polo 0197 (Valjean), a personagem que nos conduzirá pelo restante do romance. Os demais polos irão compartilhar personagens com esse que se tornará o principal núcleo e o maior aglutinador de seres ficcionais de toda a obra.

Na tabela com o levantamento de todas as personagens do romance, há a classificação dos seres ficcionais de acordo com um coletivo específico. Na Figura D, abaixo, é possível distinguir o funcionamento de diversos coletivos entre si. Por se tratar do Polo M. Myriel, há uma quantidade expressiva de personagens pertencentes ao coletivo Povo de Digne.

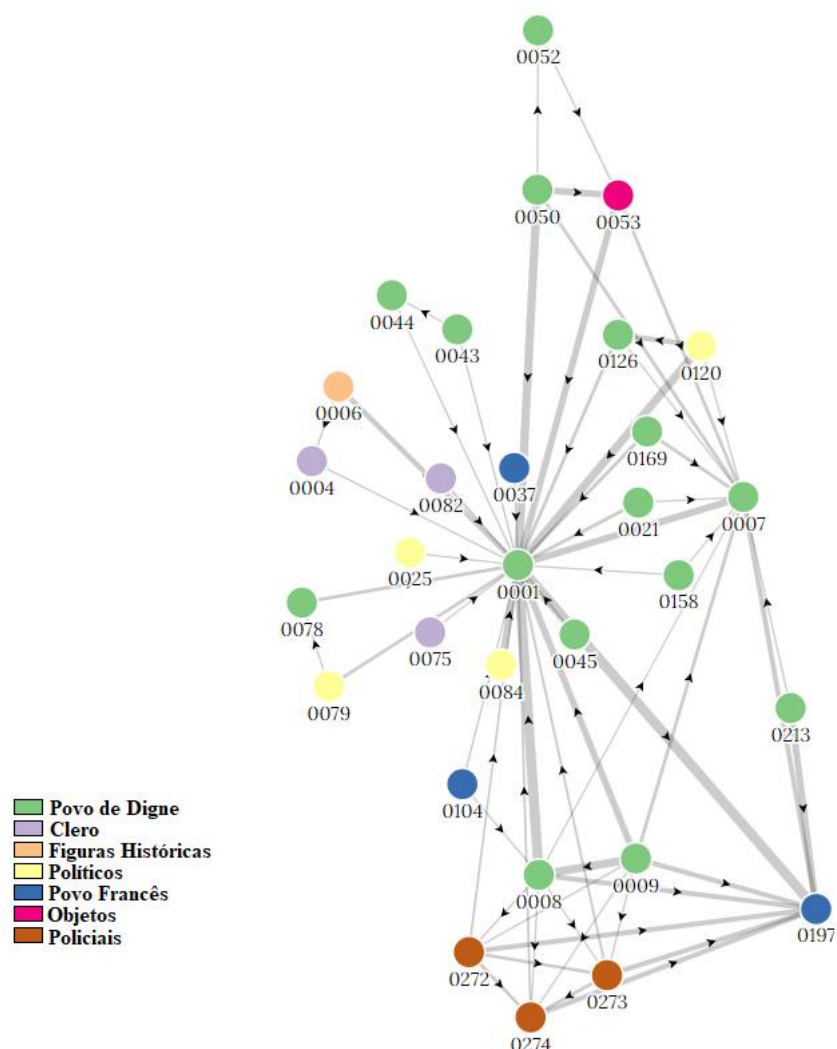


Figura D

Reiteramos que as personagens presentes nas ilustrações acima são aquelas que foram classificadas nas análises como figurações dos níveis um, dois, três e quatro. Dessa forma, o polo M. Myriel foi reduzido para que pudéssemos tratar dos pontos analisados neste capítulo.

3.3. O polo Fantine

De acordo com a ordem de surgimento das personagens em *Les misérables*, o polo de figuração chamado Fantine viria depois do maior polo chamado Jean Valjean. Contudo, como nosso trabalho abordará especificamente a primeira das cinco partes que compõem o romance, há apenas dois polos completos na *Prémière partie*: os polos Myriel e Fantine.

A personagem Fantine (0384) é uma personagem de nível dois. Dessa forma, se comparado ao polo de nível um, acoplam-se menos personagens a esse polo narrativo. Fantine possui o mais alto grau de condução pelo narrador, o grau A, e sua função na narrativa é modificada conforme a sucessão de acontecimentos na diegese. O coletivo ao qual pertence esse ser ficcional é o coletivo Povo Francês e, dos três processos possíveis, Fantine sofre o da Transfiguração, pois tem contato com a força transformadora do amor emanada por Jean Valjean, construída, como vimos, a partir da personagem Myriel. Esse contato modifica sua figuração de forma positiva, de acordo com os ideais do narrador.

Como ocorre em Valjean, a análise de Fantine necessita que se segmente a personagem em partes, ou etapas. Então, neste caso, teríamos três Fantines diferentes, todas vítimas da sociedade representada na obra, cada qual estabelecendo uma função narrativa com pormenores figurativos distintos. As personagens que se acoplam a ela são modificadas de acordo com cada uma das etapas de sua figuração, tudo isso sob a supervisão e a condução massiva do narrador.

3.3.1. A origem de Fantine e a vida boêmia

Se uma personagem de *Les misérables* pudesse ser comparada a outra, exercício analítico não recomendado devido à complexidade própria de cada uma, Fantine seria o equivalente feminino de Jean Valjean. Contudo, essa comparação só pode ser discutida por meio da análise da cadeia de pormenores que rege os dois seres ficcionais, pois isso não faria da análise uma contribuição rasa para a compreensão do funcionamento das personagens na narrativa.

Tal como o grilheta, Fantine chega ao último grau possível da miséria humana, a ponto de ter toda a sua dignidade arrancada pela sociedade e permitir uma associação animalesca feita pelo narrador. Fantine é caracterizada, na delegacia, como uma cadela⁹¹; Jean é caracterizado como um miserável, até um cachorro tem mais dignidade do que ele no corpo social.⁹²

Como ocorre na figuração do polo Valjean, a história de Fantine é contada *in medias rés*⁹³ e, por esse motivo, a primeira forma desse ser ficcional que surge na narrativa é a forma de uma mulher adulta. Após uma espécie de introdução explicativa sobre como se desenvolveu o fator social que irá gerar a desgraça de Fantine, o narrador retoma toda a sua história, desde a infância sem identidade até chegar ao momento exato em que sua figuração apareceu na narrativa pela primeira vez.

Esse movimento do narrador tem o propósito de criar uma ligação afetiva entre o leitor e a personagem para, em seguida, intensificar essa afeição ao descrever a pobreza de Fantine, visando incitar uma revolta nesse narratário. Tudo isso para que, juntos, ele e o narrador, possam julgar os eventos da vida dessa identidade ficcional. Fantine figurou pela primeira vez no terceiro livro da primeira parte do romance, *En l'année 1817*. Dela, apenas conhecemos uma vaga figura nos cantos da narrativa que acompanha sete outras personagens. Esses oito seres formam uma espécie de duplo quarteto composto por jovens boêmios, os quais receberão a focalização do narrador.

Esse duplo quarteto é formado por quatro figurações masculinas chamadas: Félix Tholomyès (0377), Listolier (0378), Fameuil (0379) e Blachevelle (0380); eles são os componentes direcionais do grupo, são jovens estudantes e burgueses, que buscam gozar dos prazeres da vida. Esses rapazes influenciam diretamente suas quatro namoradas, a outra metade do duplo quarteto, que se chamam: Fantine (0384); Dahlia (0382); Zéphine (0383) e Favourite (0381).

Os quatro amantes encantam as moças com as riquezas provindas de seus pais (0440), além de ludibriarem as mulheres com suas filosofias eruditas e sua forma peculiar de ver o mundo em que vivem, uma visão já explorada pelo narrador ao expor a opinião da personagem Senador Conde de ***, localizada no Polo Myriel. Fantine é chamada de *la Blonde*⁹⁴ pelo grupo

⁹¹ “*En entrant, la Fantine alla tomber dans un coin, immobile et muette, accroupie comme une chienne qui a peur.*” (HUGO, 1951, p. 199) – Tradução: “Ao entrar, Fantine caiu em um canto, imóvel e calada, encolhendo-se como uma cadela amedrontada.” (HUGO, 2012, p. 284)

⁹² “[...] *et il paraît qu’un passant qui traversait l’entendit s’écrier: – Je ne suis pas même un chien!*” (HUGO, 1951, p. 72) – Tradução: “[...] parece-me que alguém que por ali passava o ouviu exclamar: – Sou ainda menos que um cão!” (HUGO, 2012, p. 113)

⁹³ *In medias rés* é uma expressão latina que denomina o modo de narrar no meio de uma história.

⁹⁴ A Loira.

e em todas as ocasiões utilizadas pelo narrador para descrevê-la, há uma atribuição de adjetivos que remetem à claridade, à pureza, à inocência e à leveza.

Esse ser ficcional que nos conta a história admite ser a origem de Fantine muito incerta. Apesar de sua onisciência, ele não sabe nada a respeito da personagem. Ela simplesmente surgiu, sem família, sem moradia, uma menina que recebeu um nome qualquer de um passante qualquer que a viu na rua:

*Fantine était un de ces êtres comme il en éclôt, pour ainsi dire, au fond du peuple. Sortie des plus insondables épaisseurs de l'ombre sociale, elle avait au front le signe de l'anonyme et de l'inconnu. Elle était née à Montreuil-sur-mer. De quels parents? Qui pourrait le dire? On ne lui avait jamais connu ni père ni mère. Elle se nommait Fantine. Pourquoi Fantine? On ne lui avait jamais connu d'autre nom. À l'époque de sa naissance, le Directoire existait encore. Point de nom de famille, elle n'avait pas de famille; point de nom de baptême, l'église n'était plus là. Elle s'appela comme il plut au premier passant qui la rencontra toute petite, allant pieds nus dans la rue. Elle reçut un nom comme elle recevait l'eau des nuées sur son front quand il pleuvait. On l'appela la petite Fantine. Personne n'en savait davantage. Cette créature humaine était venue dans la vie comme cela.*⁹⁵ (HUGO, 1951, p. 129-130, grifos nossos)

A descrição dessa falta de identidade e dessa existência extremamente ao acaso demonstra a indignação e a crítica social construída pelo narrador. Essa crítica incide não só sobre as administrações públicas, como também incide sobre a Igreja, que deveria estar presente, mas não esteve. Essa criatura chamada Fantine viveu em sua cidade natal, *Montreuil-sur-mer*, enquanto criança.

Quando Fantine atingiu, aos dez anos, o que seria uma espécie de maioridade, ela começou a trabalhar no campo. O trabalho infantil é outra crítica desse narrador, pois ele defende fervorosamente a infância, como se vê, no decorrer da narrativa, mais intensamente nas figurações Cosette (0443) e Gavroche. A menina Fantine trabalhou no campo até ter condições e idade suficientes para arriscar uma vida melhor em Paris.⁹⁶

⁹⁵ Fantine era uma dessas criaturas que desabrocham, por assim dizer, do fundo do povo. Saída das mais espessas e insondáveis sombras da sociedade, tinha na frente o símbolo do anonimato e do desconhecimento. Nascera em Montreuil-sur-Mer. Filha de quem? Quem o poderia dizer? Ninguém lhe conheceu o pai nem a mãe. **Chamava-se Fantine. Por que Fantine? Era o único nome que tinha. À época de seu nascimento, havia ainda o Diretório. Portanto, nada de sobrenomes, porque não tinha família; nada de nomes de batismo, porque a Igreja não estava presente. Foi-lhe dado o nome que agradou ao primeiro transeunte que a encontrou pequenina, andando descalça pelas ruas.** Recebeu um nome, como recebia a água das nuvens na cabeça em dias de chuva. Chamaram-na de pequena Fantine. Ninguém conhecia mais nada a seu respeito. Assim entrou para a existência. (HUGO, 2012, p.192-193, grifos nossos)

⁹⁶ “À dix ans, Fantine quitta la ville et s’alla mettre en service chez des fermiers des environs. À quinze ans, elle vint à Paris ‘chercher fortune’” (HUGO, 1951, p. 130) – Tradução: “Aos dez anos, deixou a cidade, empregou-se nas fazendas dos arredores. Aos quinze, mudou-se para Paris para “fazer fortuna”. (HUGO, 2012, p. 193)

Após a descrição do passado de Fantine, a história volta ao presente da narração. Na grande cidade, a bela menina conheceu alguns parisienses que formariam o duplo quarteto e acabou por se apaixonar perdidamente pelo líder do grupo, Tholomyès.

O narrador, novamente exibindo sua habilidade em manipular as informações, ressalta alguns valores de Fantine, em um primeiro momento, baseados em sua beleza física: “*Fantine était belle et resta pure le plus longtemps qu’elle put. C’était une jolie blonde avec de belles dents. Elle avait de l’or et des perles pour dot, mais son or était sur sa tête et ses perles étaient dans sa bouche*”⁹⁷ (HUGO, 1951, p. 130). Esses valores, apresentados por esse narrador, ser-lhes-ão tirados da forma mais dolorosa possível no decorrer da história.

Felix Tholomyès buscava justificar sua vida incerta, movida pelos prazeres, por meio de referências filosóficas muito próximas às do Senador que discursa longamente para M. Myriel. Naquela ocasião, para o leitor, a maior parte da crítica estava no fato de se tratar de um homem privilegiado pelo cargo que ocupava. No caso do amante de Fantine, a crítica se volta para outro privilégio que, por sua vez, não está atrelado apenas a um cargo ou a um título, mas ao gênero masculino.

Por mais que tenha sido escrito há mais de cento e cinquenta anos, algumas pautas sociais, precariamente resolvidas nos tempos atuais, já foram alertadas nesse romance hugoano. O abandono paterno é a maior causa da desgraça de Fantine, não só pela vergonha de ser mãe solteira em uma sociedade que julga isso como uma grande falta da mulher, mas também por buscar incansavelmente sustentar sozinha essa criança que, na verdade, possuía um pai rico.

A crueldade da situação por que passa essa mãe é intensificada pelo narrador ao contrastar a infelicidade de Fantine com o relato da boa vida levada pelo pai da criança: “*Nous n’aurons plus occasion de parler de M. Félix Tholomyès. Bornons-nous à dire que, vingt ans plus tard, sous le roi Louis-Philippe, c’était un gros avoué de province, influent et riche, électeur sage et juré très sévère; toujours homme de plaisir.*”⁹⁸ (HUGO, 1951, p. 156).

O narrador julga importante o leitor ter ciência dessa vida, injustamente boa, destinada ao burguês, antes de ler a descrição da decadência de Fantine. Tholomyès é uma personagem com figuração de nível três, com um alto grau de condução pelo narrador, ele não sofre nenhum dos três processos narrativos por não ter nenhum contato com a força criada por M. Myriel.

⁹⁷ Fantine era bonita e conservou-se pura enquanto lhe foi possível. Era loura e tinha lindos dentes. Como dote possuía ouro e pérolas; ouro sobre a cabeça e pérolas na boca. (HUGO, 2012, p. 193)

⁹⁸ Não teremos mais ocasião de falar de Félix Tholomyès. Limitamo-nos, portanto, a dizer que, vinte anos depois, no reinado de Luís Filipe, tornava-se importante advogado de província, influente e rico, sábio eleitor e jurado severíssimo, mas sempre dado aos prazeres. (HUGO, 2012, p. 230)

A função de Tholomyès na narrativa é permitir a análise das disparidades sociais que envolvem o homem e a mulher na época em que se passa o romance. Não se poderia atribuir à personagem a função de malfeitor na constituição de Fantine, pois, ao mesmo tempo que lhe causou o mal, permitiu-lhe conceber seu bem mais precioso, sua filha. A descrição física do estudante é feita de forma a contrastar com a beleza pura de Fantine:

Tholomyès était l'antique étudiant vieux; il était riche; il avait quatre mille francs de rente; quatre mille francs de rente, splendide scandale sur la montagne Sainte-Geneviève. Tholomyès était un viveur de trente ans, mal conservé. Il était ridé et édenté; et il ébauchait une calvitie dont il disait lui-même sans tristesse: crâne à trente ans, genou à quarante. Il digérait médiocrement, et il lui était venu un larmolement à un oeil. Mais à mesure que sa jeunesse s'éteignait, il allumait sa gaieté; il remplaçait ses dents par des lazzis, ses cheveux par la joie, sa santé par l'ironie, et son oeil qui pleurait riait sans cesse. Il était délabré, mais tout en fleurs. Sa jeunesse, pliant bagage bien avant l'âge, battait en retraite en bon ordre, éclatait de rire, et l'on n'y voyait que du feu. Il avait eu une pièce refusée au Vaudeville. Il faisait çà et là des vers quelconques. En outre, il doutait supérieurement de toute chose, grande force aux yeux des faibles. Donc, étant ironique et chauve, il était le chef.⁹⁹ (HUGO, 1951, p. 130-131, grifos nossos)

Esse ser grotesco, sem dentes, enrugado e sem cabelo, de alguma forma, encantou o ser angelical que é a Fantine. Além das funções da narrativa supracitadas, ele possui uma outra função, claramente voltada ao leitor, que é a de lhe causar indignação. Não apenas Félix, mas todos os integrantes do duplo quarteto foram desenvolvidos para causar indignação ao narratário, pois eles possuem uma relação extremamente abusiva com Fantine. Todo o grupo a subestima, os rapazes insistem em lhe ensinar, de forma ostensiva, coisas que aprenderam na faculdade e ela os escuta com atenção, mas a falta de escolaridade da jovem a limita a ser uma ouvinte passiva, sem ter a capacidade de contribuir, recebendo apenas informações e nunca opinando.

As outras moças, suas amigas, tratam-na como se ela fosse uma jovem desprezível, desprovida de esperteza e não consideram nada do que ela fala. Todavia, para o leitor atento, o

⁹⁹ Tholomyès era o tipo do estudante experimentado; era rico, com seus quatro mil francos de renda; quatro mil francos de renda, um escândalo na pequena colina de Santa Geneveva. Tholomyès era um gozador, com seus trinta anos muito malconservados. **Tinha rugas, mas não tinha dentes, e começava a se esboçar uma calvície que o fazia dizer sem tristeza: – Cabeça de trinta anos, joelhos de quarenta.** Digeria muito mal e tinha um olho sempre cheio de lágrimas. À medida, porém, que a juventude lhe fugia, tornava-o mais folgazão; substituíam os dentes por momices, os cabelos pela alegria, a saúde pela ironia, e seu olho chorão ria continuamente. Estava acabado, mas coberto de flores. Sua juventude, fazendo as malas muito antes da idade própria, retirava-se em boa ordem, às gargalhadas, não demonstrando senão vivacidade. No *vaudeville*, recusaram-se a aceitar uma peça de sua autoria, mas não deixava de poetar de quando em quando. Além do mais, duvidava superiormente de tudo, o que constituiu grande força aos olhos dos fracos. Sendo, portanto, irônico e calvo, tornou-se o chefe. (HUGO, 2012, 193-194, grifos nossos)

narrador a todo momento ressalta, nas entrelinhas, virtudes ocultas em Fantine. Como já afirmado anteriormente na narrativa, a piedade para com os animais era um traço de santidade em Myriel, como o era em São Francisco de Assis. Fantine, ao sentir pena de um cavalo que caiu em um cais, aparentemente demonstra possuir o mesmo traço de bondade pelas criaturas de Deus. Porém, ao externar o sentimento, ela recebe uma advertência seguida pelo desprezo de uma das amigas:

– *Pauvre cheval, soupira Fantine.*
Et Dahlia s'écria:
 – *Voilà Fantine qui va se mettre à plaindre les chevaux! Peut-on être fichue bête comme ça!*¹⁰⁰ (HUGO, 1951, p. 148, grifos nossos)

Esse tipo de ofensa, dirigida à Fantine, nunca é rebatida, nunca é acompanhada de nenhum embrutecimento que seja, a moça é sempre mansa e passiva nessa fase de sua figuração. Acontece que o amor desenvolvido por Tholomyès não é uma escolha de Fantine, o narrador deixa isso claro. Não se pode culpar a vítima por esse sentimento tão belo, mas a sua infelicidade começou justamente por causa dele. Após alguns anos aproveitando da vida incerta com as companheiras, os quatro estudantes abandonam as quatro moças. O narrador, após esse abandono, relata a existência de uma criança, filha de Fantine com Tholomyès, chamada Cosette.¹⁰¹

A revelação da criança foi planejada pelo narrador para causar um rompimento na aparente pureza de Fantine. A partir disso, os adjetivos que a qualificam são transformados completamente, as palavras selecionadas transitam do engrandecimento à desqualificação da jovem. Nesse momento, os pormenores que configuram Fantine deixam de ser a pureza, a beleza, a inocência e a simplicidade, eles serão reformulados na próxima etapa de sua figuração. O ouro sobre sua cabeça e as pérolas em sua boca só lhe serviram para atrair um homem desprezível, segundo o narrador do romance.

Nessa primeira fase da figuração de Fantine, temos uma personagem de nível três, que é Tholomyès, e mais seis personagens de nível quatro flutuando em torno dela, cujas construções são mais simplificadas se comparadas ao casal principal. Essas seis figurações são

¹⁰⁰ – Pobre animal! – suspirou Fantine.

E Dahlia exclamou:

– Pronto: Fantine já se pôs a lastimar pelos animais. **Mas como é que se pode ser tão burra!** (HUGO, 2012, p. 219, grifos nossos)

¹⁰¹ Em alguns trabalhos, a personagem foi analisada sob seu nome verdadeiro, Euphrasie, revelado por Fantine, perto de sua morte, às irmãs de caridade. Optou-se, neste trabalho, por usar seu nome mais corrente na narrativa que é Cosette.

dotadas de fala, que se manifesta no discurso direto mimetizado pelo narrador, e há, em alguns poucos momentos, informações a respeito de suas famílias ou outros detalhes envolvendo seus sonhos e desejos. Todas as personagens desse grupo são abandonadas pelo narrador. Após a partida dos rapazes, as moças se dispersam, o que mostra a fragilidade dessa alegre amizade.

Fantine se vê sozinha em Paris, ela foi descredibilizada pelas outras de modo que o leitor a considere um ser inocente e sem malícia, pois perto das outras moças ela foi a única que amara de coração sincero. Diante da situação na qual se encontra, ela cai no desespero. Vende todos os seus pertences e volta para a cidade natal em busca de algum antigo conhecido que possa ajudá-la com sua filha.

3.3.2. A decadência de Fantine

O processo de desconstrução de Fantine em muito se assemelha ao de Jean Valjean. No caso do grilheta, ele precisou ser limpo de toda a forma maligna que existia em seu íntimo para receber a força transformadora do amor de seu mentor, M. Myriel. Essa limpeza na alma de Jean começa de forma exterior para depois atingir o interior da personagem. Na figuração Fantine, há uma semelhança no processo de desconstrução, mas Fantine não é má, ela não sente o mesmo tipo de ódio que Jean, não pretende se vingar de ninguém, por mais que a maior parte das personagens que envolvem seu polo sejam cruéis com ela.

O narrador reserva um livro da primeira parte do romance só para tratar da desumanização pela qual Jean passa, o livro se chama *La Chute*¹⁰². Nele, o leitor pode contemplar todo o processo da degradação humana, bem como o rompimento desse processo por meio da força do amor produzida por Myriel. Semelhante ao grilheta, Fantine também recebe um livro com um destaque maior para o seu próprio processo de desumanização, a ele é dado o nome *La descente*¹⁰³. A ideia do primeiro remete a algo abrupto, uma queda na sociedade. Jean Valjean, a partir de um julgamento claramente injusto e exagerado, é condenado às galés. Essa é a queda da personagem, um homem desesperado que é pego em flagrante ao roubar um pão. A desconstrução do sujeito pela qual essa personagem passa é fruto de sua prisão pelo roubo.

No caso de Fantine, ela não sofre uma queda abrupta. Ela desce os degraus da sociedade até o último lampejo de dignidade que uma mulher pode ter, após isso ela se entrega totalmente. Essa é a maior diferença entre os dois processos: o primeiro acontece de maneira repentina, e o

¹⁰² A queda.

¹⁰³ A descida.

segundo lentamente. O narrador faz esse movimento diferente entre as duas personagens, primeiro pela brevidade da figuração de Fantine, uma personagem que morre cedo, em vista de Jean Valjean, que morre idoso no último capítulo de toda a obra. Quem nos conta a história acredita que o leitor precisa contemplar, detalhadamente, cada ferida causada em Fantine para, enfim, poder desenvolver o almejado pensamento crítico em relação ao estado da mulher miserável na sociedade francesa do século XIX.

Contudo, essa sociedade não consegue causar ódio no interior da personagem. O pecado de Jean foi roubar, desesperado, um pão para alimentar sete crianças e uma viúva, sua irmã. O pecado de Fantine foi amar verdadeiramente um homem mau e, depois, sua filha inocente. Se não tivesse amado Tholomyès, não teria lhe entregado a virgindade. Se não amasse Cosette, não teria vendido o corpo. O narrador deixa claro ao leitor as injustiças desses dois processos gerados por meio do amor.

Antes do amante a abandonar, as descrições de Fantine revelavam a alegria e a beleza recatada da personagem. Comparado aos vestidos decotados de suas amigas, o seu vestido revelava tudo o que havia de mais puro e virtuoso em uma moça. Essa alegria inocente de Fantine também era acompanhada de uma noção inocente de sua própria beleza¹⁰⁴, e o seu pudor gerava a expressão de recato em sua frente. Todos os adjetivos de sua beleza são muito ressaltados pelo narrador:

*Ses dents splendides avaient évidemment reçu de Dieu une fonction, le rire. [...] Ses épais cheveux blonds, enclins à flotter et facilement dénoués et qu'il fallait rattacher sans cesse, semblaient faits pour la fuite de Galatée sous les saules. Ses lèvres roses babillaient avec enchantement. Les coins de sa bouche voluptueusement relevés [...] avaient l'air d'encourager les audaces; mais ses longs cils pleins d'ombre s'abaissaient discrètement sur ce brouhaha du bas du visage comme pour mettre le holà.*¹⁰⁵ (HUGO, 1951, p. 133)

Após o abandono, a caminho de sua cidade natal, *Montreuil-sur-mer*, Fantine recebe novamente a focalização do narrador. Em seus braços, Cosette aparenta ter dois ou três anos, uma menina descrita como um ser divino, muito bonita e muito bem-vestida. Ao ser

¹⁰⁴ “*Fantine était belle, sans trop le savoir.*” (HUGO, 1951, p. 134) – Tradução: “Fantine não tinha muita consciência do seu encanto”. (HUGO, 2012, p. 199)

¹⁰⁵ Seus esplêndidos dentes tinham, sem dúvida, recebido de Deus uma missão: rir. [...] Os cabelos loiros e abundantes, sempre esvoaçando, soltavam-se muitas vezes, e era preciso prendê-los continuamente; pareciam feitos para a fuga de Galateia sob os salgueiros. Os lábios cor-de-rosa balbuciavam encantadoramente. Os cantos da boca, voluptuosamente salientes [...], pareciam encorajar os mais afoitos, mas seus longos cílios cheios de sombra abaixavam-se discretamente sobre a parte mais ousada do rosto, como para calar o entusiasmo alheio. (HUGO, 2012, p. 197-198)

abandonada, Fantine escreveu insistentemente, por intermédio de um escrivão, a Tholomyès. Todavia, nunca recebeu nenhuma resposta dele.

Com o passar do tempo, a mãe passou a imaginar o tratamento que a filha poderia receber do pai e decidiu não lhe escrever mais: “*Alors elle songea à Tholomyès qui haussait les épaules de son enfant et qui ne prenait pas cet être innocent au sérieux; et son coeur devint sombre à l’endroit de cet homme*”¹⁰⁶ (HUGO, 1951, p. 156, grifos nossos). Essa desistência de Fantine significa a transferência do seu objeto amado, que não é mais o amor de uma mulher por um homem, mas sim o amor de uma mãe para sua filha.

O narrador aponta que a personagem está irreconhecível. Aos vinte e dois anos, ela perdeu toda a vivacidade da juventude. Para apresentar os novos pormenores dessa nova fase da figuração de Fantine, ele faz uso da mesma construção que utilizou para descrevê-la em sua primeira etapa. Dessa forma, ele consegue criar um contraste comparativo entre essas duas fases do mesmo ser ficcional. Isso fica muito evidente no início dos parágrafos utilizados para a descrição:

- Primeira fase: “*Quant à Fantine, c’était la joie.*” (HUGO, 1951, p. 133)
- Segunda fase: “*Quant à la mère, l’aspect en était pauvre et triste.*”¹⁰⁷ (HUGO, 1951, p. 154)

Esse contraste acontece também com a nova descrição dos dotes da personagem. Os mesmos aspectos de antes são ressaltados pelo narrador, mas os cabelos, os dentes e as roupas, que antes revelavam suas virtudes, passam a ser falhas e sinais de uma pobreza latente:

*Elle avait la mise d’une ouvrière qui tend à redevenir paysanne. Elle était jeune. Était-elle belle? peut-être; mais avec cette mise il n’y paraissait pas. Ses cheveux, d’où s’échappait une mèche blonde, semblaient fort épais, mais disparaissaient sévèrement sous une coiffe de béguine, laide, serrée, étroite, et nouée au menton. Le rire montre les belles dents quand on en a; mais elle ne riait point. Ses yeux ne semblaient pas être secs depuis très longtemps. Elle était pâle; elle avait l’air très lasse et un peu malade; elle regardait sa fille endormie dans ses bras avec cet air particulier d’une mère qui a nourri son enfant. Un large mouchoir bleu, comme ceux où se mouchent les invalides, plié en fichu, masquait lourdement sa taille. Elle avait les mains hâlées et toutes piquées de taches de rousseur, l’index durci et déchiqueté par l’aiguille, une mante brune de laine bourrue, une robe de toile et de gros souliers. C’était Fantine.*¹⁰⁸ (HUGO, 1951, p. 154-155, grifos nossos)

¹⁰⁶ Pensou então em Tholomyès encolhendo os ombros para sua filha, não dando a mínima importância àquele ser inocente; e **seu coração tornou-se sombrio a respeito desse homem**. (HUGO, 2012, p. 229, grifos nossos)

¹⁰⁷ Quanto a Fantine, era a alegria personificada. (HUGO, 2012, p. 229) / Quanto à mãe, seu aspecto era pobre e triste (HUGO, 2012, p. 197)

¹⁰⁸ Suas vestes denotavam uma operária que voltava a ser camponesa. Era jovem. Seria bonita? Pode ser; mas do jeito que estava vestida nada se poderia afirmar. **Os cabelos, dos quais se via uma madeixa loura, pareciam abundantes, mas ocultavam-se severamente sob uma touca de freira, sem nada de bonito, apertada, pequena, amarrada por baixo do queixo. O riso põe à mostra os dentes benfeitos, quando os temos, mas ela**

Fantine renunciou a sua beleza para promover a beleza da filha. Segundo o narrador, a mãe “*avait déjà vaillamment renoncé à la parure, s’était vêtue de toile, et avait mis toute sa soie, tous ses chiffons, tous ses rubans et toutes ses dentelles sur sa fille, seule vanité qui lui restât, et sainte celle-là*”¹⁰⁹ (HUGO, 1951, p. 156). Essa relação extremamente amorosa com a criança criou uma interdependência entre as duas personagens: “*Cette femme n’avait au monde que cet enfant, et cet enfant n’avait au monde que cette Femme*”¹¹⁰ (HUGO, 1951, p. 156). Contudo, para que o processo narrativo de Fantine se cumpra, o narrador a conduz à casa dos malvados Thénardiens que, mediante à cobrança de uma alta taxa, acolhem a sua filha para que a mãe possa trabalhar em sua cidade natal e para que os habitantes de lá não tenham conhecimento do pecado cometido em Paris.

Como ocorre em outros momentos da narrativa, o ser ficcional que conta a história utiliza outra personagem para comprovar que aquilo que ele narra não é fictício. Chega aos ouvidos dos Thénardier, por meio de uma vizinha (0454), que Fantine estava em prantos na estrada, certamente por obra do afastamento da sua filha. Utilizar outra voz na narrativa também é uma forma testemunhal daquilo que está acontecendo na história, é como se o narrador quisesse mostrar ao leitor que o sofrimento daquela mãe não era exagerado por ele, pois outros seres ficcionais também tinham capacidade de vê-lo.

Em *Montreuil-ser-mer*, Fantine consegue trabalho como operária e, por causa dele, sua vida começa a melhorar aos poucos. A ideia do trabalho que traz a dignidade ao cidadão é muito explorada pelo narrador nesse momento da história. Com o salário, a mulher conseguia pagar a estadia de sua filha aos Thénardier e ainda podia sobreviver consideravelmente bem. Contudo, como o polo Fantine possui uma grande quantidade de figurações que operam a função do malfeitor na narrativa, a vida estabilizada que adquiriu começa, rapidamente, a desmoronar diante dos fatores sociais.

não ria. Parecia que seus olhos havia muito não paravam de chorar. Estava pálida e exausta, quase doente. **Olhava a filhinha adormecida em seus braços com esse jeito especial da mãe que acabou de amamentar a criança.** Um grande lenço azul, como os que usam os doentes, dobrado em dois, encobria-lhe grosseiramente o busto. Tinha as mãos crestadas e cobertas de sardas, o índice endurecido e picado de agulhas, **usava uma manta parda de lã grosseira, saia de chita e sapatos pesados.** Era Fantine. (HUGO, 2012, p. 227-228, grifos nossos)

¹⁰⁹ Já havia renunciado valentemente aos adornos femininos; vestiu-se de chita, usando toda a sua seda, suas fitas, seus enfeites e rendas para vestir a filha, única e santa vaidade que ainda lhe restava! (HUGO, 2012, p. 229)

¹¹⁰ A pobre mulher não tinha no mundo senão aquela criança e a criança só tinha aquela mulher. (HUGO, 2012, p. 229)

3.3.3. Madame Victurnien e Marguerite

Há, em *Les misérables*, duas denotações diferentes para o adjetivo miserável. A primeira, a mais evidente pelas descrições do narrador, refere-se ao ser humano excessivamente pobre como Jean Valjean e sua família; o outro sentido da palavra remete à forma pejorativa que se relaciona à pessoa desonesta ou maldosa, como os Thénardier. O narrador do romance brinca com os dois sentidos chamando de miserável, ao mesmo tempo, as personagens boas de coração e as que possuem um coração mau. No polo Fantine, é possível distinguir muito claramente os limites dos dois tipos de miseráveis do romance com duas personagens idosas: Mme. Victurnien (0492) e Marguerite (0500).

O narrador explica que “*certaines personnes sont méchantes uniquement par besoin de parler*”¹¹¹ (HUGO, 1951, p. 186), segundo ele, o combustível desse tipo de pessoa é a vida alheia, nesse caso a vida particular de Fantine. Mme. Victurnien faz parte desse tipo de pessoa e, pelo bem da moral, decide investigar a vida da personagem. Ela gasta trinta francos, que no romance é uma boa quantia de dinheiro para quem é pobre, apenas para viajar à *Montfermeil* e descobrir tudo o que podia a respeito de Cosette. De acordo com o narrador:

*La commère qui fit cela était une gorgone appelée madame Victurnien, gardienne et portière de la vertu de tout le monde. Madame Victurnien avait cinquante-six ans, et doublait le masque de la laideur du masque de la vieillesse. Voix chevrotante, esprit capricant. [...] Cette madame Victurnien donc alla à Montfermeil, et revint en disant: J'ai vu l'enfant.*¹¹² (HUGO, 1951, p. 187)

Devido à boa intenção relacionada ao bem da moral, Mme. Victurnien impulsiona a desgraça de Fantine. Quando todos ficam sabendo da existência da criança, a moça passa a ser malfalada na cidade, o que acaba motivando a religiosa responsável pela fábrica (0495) a demiti-la, mentindo ao lhe escrever que o próprio dono da empresa pediu sua demissão. “*Accablée de honte plus encore que de désespoir, elle quitta l'atelier et rentra dans sa chambre. Sa faute était donc maintenant connue de tous!*”¹¹³ (HUGO, 1951, p. 188). A partir disso, o

¹¹¹ Algumas pessoas são más unicamente pela necessidade de falar. (HUGO, 2012, p. 268)

¹¹² A bisbilhoteira, que tivera a coragem de fazer tal coisa, era uma megera, guardiã e sentinela da virtude do próximo. Mme. Victurnien tinha cinquenta e seis anos e usava a dupla máscara da feiura e da velhice. Voz de cabra e espírito caprino. [...] Essa Mme. Victurnien, portanto, foi até Montfermeil e voltou dizendo: – Eu vi a criança! (HUGO, 2012, p. 269)

¹¹³ Acabrunhada, mais pela vergonha do que pelo desespero, deixou a fábrica e trancou-se em seu quarto. Agora o seu pecado era conhecido de todos! (HUGO, 2012, p. 270)

narrador anuncia o começo da sentença de Fantine que a levará ao último estágio da dignidade humana.

Cumprida a sua função, o narrador não volta mais a focalizar Mme. Victurnien, mas antes de abandonar essa personagem, com o claro objetivo de julgá-la e fazer com que o leitor concorde com sua visão, ele narra a satisfação que a velha sente ao contemplar a desgraça de Fantine: “*Madame Victurnien quelquefois la voyait passer de sa fenêtre, remarquait la détresse de ‘cette créature’, grâce à elle ‘remise à sa place’, et se félicitait. Les méchants ont un bonheur noir.*”¹¹⁴ (HUGO, 1951, p. 190). Mme. Victurnien é uma figuração de nível três, possui um alto grau de condução pelo narrador e não sofre nenhum dos três processos narrativos.

A função dessa personagem é muito simplificada, porém decisiva na narrativa e ilustra muito bem a denotação do adjetivo miserável que diz respeito ao ser humano que é mau por natureza, ela é uma mulher com uma alma miserável para o narrador. Ademais, ela também será utilizada para contrastar com outra idosa que carregará o primeiro sentido do adjetivo miserável, o referente à pobreza.

Enquanto Mme. Victurnien é a impulsionadora da desgraça de Fantine, Marguerite é quem alivia sua ferida. Sem trabalho, a mãe de Cosette procura incansavelmente uma forma para mandar dinheiro aos Thénardier, pois a cada nova carta dos estalajadeiros, a menina necessitava de mais coisas como roupas, consultas e remédios. Fantine consegue um trabalho extremamente mal pago e compartilhava sua situação de vida com Marguerite, responsável por lhe ensinar a arte de viver na miséria, como diz o narrador. As duas mulheres compartilham tudo, até a luz da vela. Ela se torna a única pessoa com quem Fantine sente proximidade para falar de sua filha e aprende com ela como fazer para comer um dia e ficar dois dias sem comida.

Marguerite é uma personagem de figuração nível três, com um alto grau de condução pelo narrador, o coletivo ao qual pertence é de Povo Francês e não sofre nenhum dos três processos narrativos porque não tem nenhum contato com a força emanada por Jean. A função dessa personagem é cumprir o papel de ouvinte e conselheira ao mesmo tempo, quando ouve Fantine, é para o leitor que ela ouve. Apesar de ser mais uma das personagens abandonadas na narrativa, o narrador nos explica que ela terá sua recompensa nos céus:

La vieille qui lui avait donné ce qu'on pourrait appeler des leçons de vie indigente était une sainte fille nommée Marguerite, dévote de la bonne dévotion, pauvre, et charitable pour les pauvres et même pour les riches,

¹¹⁴ Às vezes, de sua janela, Mme. Victurnien a via passar, reparando com cuidado na miséria “daquela criatura” que graças a ela tinha sido “colocada no seu devido lugar”, e se felicitava. Os maus têm uma maneira sinistra de serem felizes. (HUGO, 2012, p. 273)

*sachant tout juste assez écrire pour signer Margueritte, et croyant en Dieu, ce qui est la science. Il y a beaucoup de ces vertus-là en bas; un jour elles seront en haut. Cette vie a un lendemain.*¹¹⁵ (HUGO, 1951, p. 189-190)

As reflexões sobre a pobreza feitas por Marguerite beiram ao absurdo. Ela e Fantine teriam conseguido sobreviver ao trabalho semiescravo que as duas desempenhavam, mas a mãe de Cosette acabou por afundar mais ainda na miséria em que estava porque, segundo os Thénardier, sua filha tinha uma doença grave e eles precisavam de mais dinheiro.

3.3.4. A sentença

Enquanto na degradação de Jean Valjean há a negação da dignidade humana quando ele mendiga comida, água e abrigo, no processo da degradação de Fantine há um agravante diferente que corresponde à dignidade feminina na concepção oitocentista: a usurpação do corpo da mulher. Com o tempo, o pagamento pelo trabalho de Fantine não lhe permite enviar aos Thénardier a quantia que lhe pedem. Situação que piora a cada dia que passa, pois a criança aparentemente adoce um pouco mais a cada carta que a mãe recebe.

Fantine arranja um amante bêbado (0504) que a espanca, mas, por mais que sua vida seja um inferno, ela lembra da filha com ternura e saudade. A situação miserável na qual ela vive também afeta sua saúde física. A cada capítulo, o narrador intensifica a doença da personagem que contribuirá para sua morte e, conseqüentemente, para o fim de sua figuração.

A necessidade de dinheiro para salvar a filha da morte faz com que a personagem venda aquilo que o narrador apontou anteriormente como seus maiores bens: seus cabelos e seus dentes. O envelhecimento precoce devido ao sofrimento, o uso de uma touca para esconder os cabelos cortados e a falta dos dentes em sua boca fazem com que a personagem atire seu espelho pela janela. Essa atitude marca o completo abandono da vaidade e a perda da vergonha social. Fantine passa a sair às ruas suja e com a roupa rasgada, ela acredita sentir ódio por aquele que causara seus males, nesse caso, o dono da fábrica que a mandara embora.

Esse ódio de Fantine, como se verifica no decorrer da narrativa, é, na verdade, mágoa. O dono da fábrica nunca soube de Fantine, quem havia lhe dispensado era a encarregada

¹¹⁵ A velha, que lhe havia dado o que poderíamos chamar de aulas de miséria, era uma santa mulher chamada Marguerite, devota, no bom sentido da palavra, pobre e caridosa para com os pobres e até para com os ricos, sabendo o suficiente para poder assinar *Marguerite* e, sobretudo, crendo em Deus, o que é a verdadeira ciência. No submundo em que vivia, há excelentes virtudes que um dia estarão bem no alto, pois esta vida tem um amanhã. (HUGO, 2012, p. 272)

religiosa, esse padrão a quem dirigia seu ódio era M. Madeleine, um dos nomes adotados por Jean Valjean no romance.

Toda a sistematização das descrições feitas pelo narrador nessa fase é espelhada na mesma sistematização utilizada por ele para engrandecer Fantine na fase anterior. Quando o valor por seu trabalho diminui ao ponto de não conseguir se alimentar e nem mandar o valor exigido pelos Thénardier, a pobre mãe decide vender o próprio corpo.

No livro *La chute* há um capítulo utilizado pelo narrador para refletir sobre a situação de Jean Valjean, o capítulo é chamado de *L'onde et l'ombre* e funciona como uma metáfora para justificar os futuros atos criminosos da personagem. No livro *La descente*, com a focalização em Fantine, há um capítulo semelhante chamado de *Christus nos liberavit* em que o narrador discute com o leitor sobre a situação da mulher que é levada à prostituição. Segundo ele:

*Au point de ce douloureux drame où nous sommes arrivés, il ne reste plus rien à Fantine de ce qu'elle a été autrefois. Elle est devenue marbre en devenant boue. Qui la touche a froid. Elle passe, elle vous subit et elle vous ignore; elle est la figure déshonorée et sévère. La vie et l'ordre social lui ont dit leur dernier mot. Il lui est arrivé tout ce qui lui arrivera. Elle a tout senti, tout supporté, tout éprouvé, tout souffert, tout perdu, tout pleuré. Elle est résignée de cette résignation qui ressemble à l'indifférence comme la mort ressemble au sommeil. Elle n'évite plus rien. Elle ne craint plus rien. Tombe sur elle toute la nuée et passe sur elle tout l'océan! que lui importe! c'est une éponge imbibée.*¹¹⁶ (HUGO, 1951, p. 196)

A jovem loira e de belos dentes não é mais que uma criatura errante que vaga pela narrativa com um vestido de festa, em pleno inverno. As descrições de Fantine passam a ser intensamente depreciativas, algumas são construídas para gerar asco no leitor.

Para finalizar essa fase da personagem, uma nova figuração masculina, chamada de M. Bamatabois, recebe a focalização narrativa. O burguês é comparado a Félix Tholomyès e desempenha uma função muito próxima daquela exercida pelo primeiro amor de Fantine, especialmente no que diz respeito ao abuso físico e à covardia:

¹¹⁶ No ponto a que chegamos desse doloroso drama, nada mais restava a Fantine do que possuía outrora. Tornando-se lodo, ficou como o mármore. Quem a tocar sentirá o frio que a invade. Ela passa, tolera-nos e nos ignora; é a imagem, ao mesmo tempo, da desonra e da severidade. A vida e a ordem social disseram-lhe sua última palavra. Tudo o que tinha de lhe acontecer já havia acontecido. Tudo experimentou, tudo suportou, tudo sofreu, tudo perdeu, tudo chorou. Resignou-se, com essa resignação que se assemelha à indiferença, como a morte se assemelha ao sono. Não evita coisa alguma. Não crê em coisa alguma. Que as nuvens todas se descarreguem sobre ela, que todo um oceano passe por cima de sua cabeça! Que importa! É uma esponja embebida. (HUGO, 2012, p. 280)

[...] chaudement enveloppé d'un de ces grands manteaux qui complétaient dans les temps froids le costume à la mode, se divertissait à harceler une créature qui rôdait en robe de bal et toute décolletée avec des fleurs sur la tête devant la vitre du café des officiers. Cet élégant fumait, car c'était décidément la mode.

Chaque fois que cette femme passait devant lui, il lui jetait, avec une bouffée de la fumée de son cigare, quelque apostrophe qu'il croyait spirituelle et gaie, comme: – Que tu es laide! – Veux-tu te cacher! – Tu n'as pas de dents! etc., etc. – Ce monsieur s'appelait monsieur Bamatabois. La femme, triste spectre paré qui allait et venait sur la neige, ne lui répondait pas, ne le regardait même pas, et n'en accomplissait pas moins en silence et avec une régularité sombre sa promenade qui la ramenait de cinq minutes en cinq minutes sous le sarcasme, comme le soldat condamné qui revient sous les verges.¹¹⁷
(HUGO, 1951, p. 198)

Tholomyès e M. Bamatabois são duas faces de um mesmo mal da sociedade, a qual é responsável por criar esse tipo de ser humano muito abastado e que sente prazer em perturbar os mais necessitados. Fantine, apesar de insistir em trabalhar como prostituta para conseguir dinheiro, apresenta uma saúde muito delicada nesse momento da narrativa em que surge esse cruel burguês. Por ter sido ignorado, ele pega um punhado de neve e o introduz nas costas de Fantine rasgando seu vestido e destruindo, ao mesmo tempo, sua ferramenta de trabalho.¹¹⁸ Apesar de ter sido construída de forma a não apresentar nenhuma forma de agressividade, a personagem rompe esse equilíbrio estrutural de sua figuração ao agredir M. Bamatabois com chutes. O ato de Fantine chama a atenção de todos ao redor, pois a atitude de uma mulher de rua que bate em um cavalheiro é tida, praticamente, como um crime hediondo nessa sociedade, isso faz com que o inspetor Javert (0477) seja convocado pelo narrador para prender e condenar a mãe de Cosette.

M. Bamatabois é uma figuração de nível três, com um grau alto de condução pelo narrador e sofre o processo narrativo da Transformação. Ciente de ter agido mal, ele foge covardemente, deixando Fantine enfrentar as questões policiais sem nem ao menos afirmar ou negar a defesa da pobre mulher. O narrador faz uso de M. Bamatabois em outro momento da narrativa, no julgamento de M. Champmathieu, quando ele apresenta o processo narrativo da

¹¹⁷[...] além de estar gostosamente agasalhado num daqueles casacos enormes, que completavam a elegância nos tempos de frio, divertia-se em perseguir uma pobre criatura, que andava pela rua em vestido de baile muito decotado, com flores na cabeça, diante da vitrina do café dos oficiais. Esse elegante fumava, pois, decididamente, essa era a moda. Cada vez que essa mulher passava em sua frente, dizia-lhe, com uma baforada de cigarro, alguma gracinha, que ele achava finalmente espirituosa e alegre:

– Como você é feia! Por que não se esconde? Você nem tem dentes! – etc. etc.

Esse senhor chamava-se Bamatabois. A mulher, triste fantasma enfeitado que ia e vinha sobre a neve, não lhe respondia, tampouco o olhava, continuava em silêncio, com melancólica regularidade, seu passeio, que a levava, de cinco em cinco minutos, a receber aqueles sarcasmos, como o soldado condenado que volta para receber chicotadas. (HUGO, 2012, p. 282-283)

¹¹⁸ A personagem ressalta que as prostitutas possuem apenas um vestido de festa que usam para trabalhar.

Transformação junto de todos os presentes. O burguês faz parte do júri que decidirá sobre a condenação desse outro homem acusado injustamente, sua presença funciona para descredibilizar toda aquela formalidade do tribunal, pois o leitor já sabe o quanto M. Bamatabois é mau-caráter e não deveria ocupar um lugar tão importante no julgamento de uma pessoa.

Assustada, na delegacia, Fantine se vê diante do fundo do poço ao qual estava sendo encaminhada pelo narrador. Ao saber que será presa, em desespero, pensando em sua filha, a mulher clama por misericórdia. O santo que atende seu pedido de ajuda é Jean Valjean, o homem a quem ela dirigia toda a mágoa que sentia e a quem culpava por tê-la desempregado da fábrica.

É nesse momento que Fantine entra em contato com a força transformadora do amor desenvolvida por M. Myriel e inserida em Valjean. Ao defender a pobre mulher e enfrentar o maldoso Javert, o grilheta rompe todo o interior da personagem, o que lhe permite passar pelo processo narrativo da Transfiguração:

*Cependant elle aussi était en proie à un bouleversement étrange. Elle venait de se voir en quelque sorte disputée par deux puissances opposées. Elle avait vu lutter devant ses yeux deux hommes tenant dans leurs mains sa liberté, sa vie, son âme, son enfant; l'un de ces hommes la tirait du côté de l'ombre, l'autre la ramenait vers la lumière. Dans cette lutte, entrevue à travers les grossissements de l'épouvante, ces deux hommes lui étaient apparus comme deux géants; l'un parlait comme son démon, l'autre parlait comme son bon ange. L'ange avait vaincu le démon, et, chose qui la faisait frissonner de la tête aux pieds, cet ange, ce libérateur, c'était précisément l'homme qu'elle abhorrait, ce maire qu'elle avait si longtemps considéré comme l'auteur de tous ses maux, ce Madeleine! et au moment même où elle venait de l'insulter d'une façon hideuse, il la sauvait! S'était-elle donc trompée? Devait-elle donc changer toute son âme?... Elle ne savait, elle tremblait. Elle écoutait éperdue, elle regardait effarée, et à chaque parole que disait M. Madeleine, elle sentait fondre et s'écrouler en elle les affreuses ténèbres de la haine et naître dans son cœur je ne sais quoi de réchauffant et d'ineffable qui était de la joie, de la confiance et de l'amour.*¹¹⁹ (HUGO, 1951, p. 207-208)

¹¹⁹ Entretanto, também ela foi tomada de estranha comoção. De certo modo, acabava de ser disputada por dois poderes opostos. Assistira, à sua frente, à luta de dois homens em cujas mãos estavam sua liberdade, sua vida, sua alma e sua filha; um deles a queria condenar às trevas; o outro a conduzia para a luz. Durante a luta, que o medo tornava ainda mais terrível, os dois homens apareceram-lhe como dois gigantes; um falava como o seu demônio, o outro como seu bom anjo. O anjo havia vencido o demônio, e, coisa que a fazia tremer da cabeça aos pés, esse anjo, esse libertador, era precisamente o homem que ela odiava, o *Maire*, havia muito tempo considerado como o autor de todos os seus males, *Madeleine!* E, no próprio momento em que ela acabava de insultá-lo de modo tão vergonhoso, ele a salvava! Tinha então se enganado? Deveria agora mudar todos os seus sentimentos?... Estava sem saber o que fazer e tremia. Ouvira tudo meio apalermada, olhos espantados, a cada palavra que saía da boca de Madeleine via fundirem-se e se precipitarem em si mesmas as medonhas trevas da ira, sentindo nascer em seu coração não sei quê de confortante e inefável, que nada mais era que alegria, confiança e amor. (HUGO, 2012, p. 293-294)

A partir dessa intercessão, Fantine recebe de volta sua liberdade e sua dignidade. Jean Valjean lhe pede perdão por ser, mesmo sem saber, o causador de seu sofrimento. A pobre mulher sente conforto e segurança diante de Jean e, após a promessa de que ele buscaria sua filha para que as duas pudessem viver juntas em uma casa, com todas as necessidades supridas por ele, a pobre criatura se ajoelha diante do homem, beija suas mãos e desmaia.

As palavras de Jean sobre a personagem são suficientes para alçá-la no conjunto das boas almas que o narrador apresenta em alguns momentos da história. Jean diz: “[...] *et même, écoutez, je vous le déclare dès à présent, si tout est comme vous le dites, et je n’en doute pas, vous n’avez jamais cessé d’être vertueuse et sainte devant Dieu. Oh! pauvre femme!*”¹²⁰ (HUGO, 1951, p. 208, grifos nossos).

O narrador de *Les misérables* adotou a ideia de santidade por meio da conversão em Cristo diretamente do Evangelho, por esse motivo ele passa a tratar a personagem Fantine como uma santa, da mesma forma que, para ele, M. Myriel foi um santo. Após resgatá-la da delegacia, Jean transporta a mulher para a enfermaria que ele havia instalado em sua própria casa, a qual era cuidada por irmãos de caridade. Nesse momento da narrativa, inicia-se a terceira e última etapa da figuração de Fantine, que chamaremos, por influência do narrador do romance, de Santa Fantine.

3.3.5. A Santa Fantine

A intenção de chamar uma prostituta de santa é claramente incomodar o leitor mais conservador a respeito da moralidade sexual da época. Na obra, a santidade é muitas vezes acompanhada pela castidade, como no caso de Jean Valjean, que nunca teve relação sexual com nenhuma mulher. Mas essa almejada santidade também tem uma relação com o sofrimento social, nesse caso, Fantine. A figuração dessa personagem é modificada nessa terceira fase em que os pormenores que lhe são atribuídos são mais próximos ao sentimental, à enfermidade e à paz emanada por ela.

Na primeira fase, há uma seleção de detalhes que dizem respeito à beleza física de Fantine; na segunda, há uma outra seleção de pormenores os quais remetem ao despudor, à vergonha, ao corpo sujo pela miséria, à fome e ao desespero. Na terceira etapa, os pormenores que envolviam o sexo e o desprezo dão lugar aos pormenores da alma e estão ligados aos seus

¹²⁰ Aliás, escute, eu lhe declaro desde já que, se tudo é como a senhora contou, não tenho dúvida alguma de que **nunca deixou de ser virtuosa e santa aos olhos de Deus**. Oh! pobre mulher! (HUGO, 2012, p. 294-295, grifos nossos)

belos sentimentos, à pureza materna e ao amor que transborda da personagem. Nesse momento da narrativa, Fantine não se inclina a nada mundano que não seja a filha. Há uma comparação direta entre Fantine e Jesus Cristo feita por Valjean:

Le lendemain vers midi Fantine se réveilla, elle entendit une respiration tout près de son lit, elle écarta son rideau et vit M. Madeleine debout qui regardait quelque chose au-dessus de sa tête. Ce regard était plein de pitié et d'angoisse et suppliait. Elle en suivit la direction et vit qu'il s'adressait à un crucifix cloué au mur. [...] Enfin elle lui dit timidement:

– *Que faites-vous donc là? [...]*

Lui reprit, répondant à la question qu'elle lui avait adressée d'abord, comme s'il ne faisait que de l'entendre:

– *Je priais le martyr qui est là-haut.*

Et il ajouta dans sa pensée: "Pour la martyre qui est ici-bas."¹²¹ (HUGO, 1951, p. 209, grifos nossos)

Essa santidade de Fantine não existe apenas aos olhos de Jean. Inicialmente, as irmãs de caridade sentem repugnância ao cuidar da enferma por ela ser uma mulher de rua, mas suas doces palavras e seu jeito maternal desarmam as irmãs que passam a sentir afeto por ela. Uma das freiras, irmã Simplicie (0488), uma personagem também santa e capaz de impressionar o leitor pelo rompimento de sua estrutura figurativa¹²², afeiçoa-se a Fantine. O narrador explica que a virtude latente emanada pela doente provocou essa devoção na religiosa, que decide cuidar com exclusividade da saúde da personagem.

Contudo, a enfermidade se agrava cada vez mais. O narrador não permite ao leitor o esquecimento de M. Bamatabois, pois a todo o momento ele explica que o agravamento do quadro de Fantine se deu devido ao punhado de neve inserido em suas costas:

Nous venons de dire qu'elle ne se rétablissait pas. Au contraire, son état semblait s'aggraver de semaine en semaine. Cette poignée de neige appliquée à nu sur la peau entre les deux omoplates avait déterminé une suppression

¹²¹ No dia seguinte, pelo meio-dia, Fantine acordou. Sentiu que alguém estava perto de seu leito; afastou as cortinas e viu o Sr. Madeleine de pé, olhando alguma coisa que estava à cabeceira da cama. Sua expressão suplicante era cheia de piedade e angústia. Olhou na mesma direção e viu que seus olhos se dirigiam ao crucifixo da parede. [...] Por fim, disse-lhe timidamente.

– Que é que o senhor está fazendo aí? [...]

Madeleine continuou respondendo à pergunta que ela lhe havia dirigido pouco antes, como se nada mais fizesse que ouvi-la.

– Eu estava suplicando àquele Mártir que lá está.

E acrescentou em pensamento: “Pela mártir que está aqui na terra”. (HUGO, 2012, p. 296-297)

¹²² A figuração de irmã Simplicie faz parte do polo Jean Valjean. Por esse motivo, ela não será analisada com totalidade neste trabalho. O rompimento da estrutura figurativa da personagem ocorre quando ela compreende a santidade de Jean Valjean e percebe que se contar a verdade a Javert ela estará pecando em vez de se manter pura. Desde o início de sua construção, o narrador convence o leitor de que a personagem não é capaz de mentir. Ao mentir, a irmã de caridade traça o movimento de complexidade da personagem esférica que apontamos no estudo das definições forsterianas no primeiro capítulo desta dissertação.

*subite de transpiration à la suite de laquelle la maladie qu'elle couvait depuis plusieurs années finit par se déclarer violemment.*¹²³ (HUGO, 1951, p. 211, grifos nossos)

A impunidade do malfeitor é calculada para que o narratário sinta a necessidade de uma retaliação ou recompensa para a vítima, mas, para que se cumpra o propósito narrativo, isso acontece de outra forma, pois a recompensa da prostituta será o descanso eterno em Deus. A descrição física de Fantine é ainda mais lamentosa, pois ela se aproxima cada vez mais da morte:

*Quelques mois auparavant, à ce moment où Fantine venait de perdre sa dernière pudeur, sa dernière honte et sa dernière joie, elle était l'ombre d'elle-même; maintenant elle en était le spectre. Le mal physique avait complété l'oeuvre du mal moral. Cette créature de vingt-cinq ans avait le front ridé, les joues flasques, les narines pincées, les dents déchaussées, le teint plombé, le cou osseux, les clavicules saillantes, les membres chétifs, la peau terreuse, et ses cheveux blonds poussaient mêlés de cheveux gris. Hélas! comme la maladie improvise la vieillesse!*¹²⁴ (HUGO, 1951, p. 263)

Ao lado dessa criatura moribunda, a todo o momento, há a exaltação da candura que se encontra em seu interior e não em seu exterior. Fantine demonstra que tudo o que fez foi pela filha e que a criança é o amor de sua vida. Pensar em Cosette lhe faz bem. As irmãs ouvem a mãe falar da filha por horas e isso é a única coisa que a mantém viva. O narrador ressalta que o cérebro doente da personagem faz com que ela cometa o erro materno de imaginar sua filha como um bebê ainda. Ela explica que quer pegar a menina no colo e dormir com ela, que vai cantar músicas para ela dormir, atitudes essas que são ligadas à santidade da maternidade, de acordo com o narrador.

Para a personagem, sua vida consiste em contemplar a Glória encarnada na figura de Jean Valjean, seu salvador, e também em esperar a volta da filha. Muitas cartas são enviadas aos Thénardier com uma boa soma de dinheiro, mas os estalajadeiros relutam em enviar a menina, pois querem se aproveitar dela cada vez mais.

¹²³ Dissemos mais acima que Fantine não melhorava. Pelo contrário, seu estado parecia agravar-se de semana para semana. **Aquele punhado de neve, lançado diretamente sobre a pele nua, entre as duas omoplatas, havia-lhe causado a súbita supressão da transpiração;** e, em seguida, a doença, que havia anos progredia ocultamente, declarou-se com toda a violência. (HUGO, 2012, p. 299, grifos nossos)

¹²⁴ Alguns meses antes, justamente quando perdera os últimos restos de pudor, sua última vergonha e sua última alegria, Fantine não era mais que a sombra de si mesma; agora ela era um simples espectro. O mal físico completara a obra do mal moral, a pobre criatura de apenas vinte e cinco anos tinha a fronte enrugada, as faces lívidas, as narinas contraídas, os dentes abalados, o rosto cor de chumbo, o pescoço descarnado, as clavículas salientes, os membros mirrados, a pele cor de terra, e os cabelos loiros já começavam a crescer grisalhos. Como a doença improvisa a velhice! (HUGO, 2012, p. 363-364)

Fantine revela se preocupar com os cuidados deles para com sua filha. A mulher não sabia que todas as cartas escritas sobre Cosette eram mentirosas, mas o leitor tem essa informação por intermédio do narrador. Fantine declara às irmãs seu desejo em ofertar à menina todas as coisas que ela não teve:

*Cependant le fond riant de ses idées revint. Elle continua de se parler à elle-même, la tête sur l'oreiller. – Comme nous allons être heureuses! Nous aurons un petit jardin, d'abord! M. Madeleine me l'a promis. Ma fille jouera dans le jardin. Elle doit savoir ses lettres maintenant. Je la ferai épeler. Elle courra dans l'herbe après les papillons. Je la regarderai. Et puis elle fera sa première communion. Ah çà! quand fera-t-elle sa première communion? Elle se mit à compter sur ses doigts.*¹²⁵ (HUGO, 1951, p. 300-301)

É possível notar os valores religiosos embutidos nesses desejos. Tudo isso será cumprido, não pela mãe, mas pelo pai adotivo de Cosette, o próprio Jean Valjean. Após os acontecimentos narrativos que revelam a verdadeira identidade de M. Madeleine, o temível inspetor Javert vai até a residência do grilheta para prendê-lo. A presença súbita do policial causa temor em Fantine, pois ela entende que ele veio buscá-la e isso a impedirá de reencontrar sua amada filha.

Diante do absurdo que é assistir a um antigo prisioneiro amparar uma prostituta, Javert exclama: “*Voilà l'autre, à présent! Te tairas-tu, drôlesse! Gredin de pays où les galériens sont magistrats et où les filles publiques sont soignées comme des comtesses! Ah mais! tout ça va changer; il était temps!*”¹²⁶ (HUGO, 1951, p. 307, grifos nossos). Após a incredulidade da personagem diante da cena, acreditamos que, se o narrador falasse diretamente a Javert, ele lhe diria que aquilo que estava diante dele era o céu. Esse paraíso construído na narrativa é mais social do que religioso.

¹²⁵ Contudo, o fundo alegre de seu pensamento voltou à tona, e continuou falando sozinha, com a cabeça recostada ao travesseiro: – Como seremos felizes! Primeiro, teremos um pequeno jardim. O Sr. Madeleine já me prometeu. Minha filha brincará no jardim. Agora ela já deve saber ler. Hei de fazê-la soletrar. Ela correrá pela relva atrás das borboletas. Eu ficarei olhando. Depois, há de fazer a primeira comunhão. Isso mesmo! Quando será que ela vai fazer a primeira comunhão?

Pôs-se a contar nos dedos da mão. (HUGO, 2012, p. 412)

¹²⁶ Agora é a outra! Vai calar essa boca, sua sem-vergonha? **Que diabo de lugar é este onde os grilhetas se tornam magistrados e as mulheres da rua são tratadas como se fossem condessas?** Ah! Mas isso vai acabar, e já era tempo! (HUGO, 2012, p. 419, grifos nossos)

3.3.6. A morte de Fantine

O choque que a pobre mãe sente ao saber que a menina não estava a caminho, mesclado àquela presença de Javert que lhe causava tanto pavor, fazem com que a enferma não resista e tenha uma morte súbita diante das acusações do inspetor:

Fantine se dressa en sursaut, appuyée sur ses bras roides et sur ses deux mains, elle regarda Jean Valjean, elle regarda Javert, elle regarda la religieuse, elle ouvrit la bouche comme pour parler, un râle sortit du fond de sa gorge, ses dents claquèrent, elle étendit les bras avec angoisse, ouvrant convulsivement les mains, et cherchant autour d'elle comme quelqu'un qui se noie, puis elle s'affaissa subitement sur l'oreiller. Sa tête heurta le chevet du lit et vint retomber sur sa poitrine, la bouche béante, les yeux ouverts et éteints.

*Elle était morte.*¹²⁷ (HUGO, 1951, p. 307)

Como podemos constatar, a morte da personagem não é narrada de forma bela, como nos foi descrita a morte de M. Myriel. O sacerdote morre feliz, sob os cuidados amorosos da irmã. Fantine morre de uma forma triste, sem poder realizar seu maior desejo: abraçar a filha. Todavia, ela morre diante de duas presenças que a amam e de uma que a despreza.

O narrador não permite que a alegria perdure na figuração Fantine. Ela é uma personagem que só conheceu injustiça desde que foi concebida. Em nenhum momento da narrativa ela é recompensada por tanto sofrimento, em nenhum momento o narrador pune as personagens que lhe fizeram tanto mal. Isso é calculado para que o leitor possa se compadecer pelas dores representadas por ela e possa, na visão do narrador, mudar sua visão de mundo, aderindo a uma ideologia mais socializante e, para ele, revolucionária.

Durante a análise do romance, notaram-se dois momentos narrativos muito peculiares que dizem respeito à morte de Fantine. O primeiro é a promessa feita por Jean Valjean sobre seu cadáver:

Après quelques instants de cette rêverie, il se pencha vers Fantine et lui parla à voix basse.

*Que lui dit-il? Que pouvait dire cet homme qui était réprouvé à cette femme qui était morte? Qu'était-ce que ces paroles? Personne sur la terre ne les a entendues. La morte les entendit-elle? Il y a des illusions touchantes qui sont peut-être des réalités sublimes. Ce qui est hors de doute, c'est que **la soeur Simplex, unique témoin de la chose qui se passait, a souvent raconté qu'au moment où Jean Valjean parla à l'oreille de Fantine, elle vit distinctement***

¹²⁷ Fantine levantou-se, sobressaltada, e, apoiada nos braços rígidos, olhou para Jean Valjean, para Javert, para a religiosa, abriu a boca como quem vai falar; mas saiu-lhe da garganta um gemido; os dentes batiam-lhe; estendeu angustiosamente os braços, abrindo convulsivamente as mãos, procurando alguma coisa a seu redor, como alguém prestes a se afogar; depois, caiu pesadamente sobre o travesseiro. Sua cabeça bateu contra a cabeceira da cama e dobrou-se sobre o peito, com a boca aberta, os olhos arregalados e fixos. Estava morta. (HUGO, 2012, p. 420)

poindre un ineffable sourire sur ces lèvres pâles et dans ces prunelles vagues, pleines de l'étonnement du tombeau.

Jean Valjean prit dans ses deux mains la tête de Fantine et l'arrangea sur l'oreiller comme une mère eût fait pour son enfant, il lui rattacha le cordon de sa chemise et rentra ses cheveux sous son bonnet. Cela fait, il lui ferma les yeux.

La face de Fantine en cet instant semblait étrangement éclairée.

La mort, c'est l'entrée dans la grande lueur.

La main de Fantine pendait hors du lit. Jean Valjean s'agenouilla devant cette main, la souleva doucement, et la baisa.¹²⁸ (HUGO, 1951, p. 308, grifos nossos)

Como se pode observar a partir do excerto supracitado, o cadáver esboça um sorriso quando a promessa é feita. Esse recurso narrativo poderia beirar ao fantástico ou ao exagero se não estivesse inserido numa narrativa que trata de personagens que são descritas como santas pelo narrador. Esse ser ficcional que conta a história, mais uma vez, decide se afastar de sua poderosa onisciência para tecer uma espécie de dúvida para seu narratário. Essa dúvida será esclarecida ao longo das outras partes em que se pode verificar o cumprimento da promessa feita à morta. Jean adota Cosette e lhe permite ter uma vida santa e digna, como aquela pela qual a mãe deu a vida.

O segundo momento narrativo que nos atraiu a respeito da morta não está presente nessa primeira parte da obra, mas na segunda parte intitulada *Cosette*. Diante do sofrimento da criança nas mãos dos Thénardiens, no momento em que a menina é obrigada a buscar água no poço que fica na floresta, à noite, sozinha, morrendo de frio e de medo, o narrador aponta que Deus e Fantine assistem àquele absurdo:

Cela se passai au fond d'un bois, la nuit, en hiver, loin de tout regard humain; c'était un enfant de huit ans. Il n'y avait que Dieu en ce moment qui voyait cette chose triste.

Et sans doute sa mère, hélas! Car il est des choses qui font ouvrir les yeux aux mortes dans leur tombeau.¹²⁹ (HUGO, 1951, p. 405, grifos nossos)

¹²⁸ Depois de alguns instantes de reflexão, inclinou-se para Fantine e falou-lhe em voz baixa.

Que terá dito? Que poderia dizer um homem condenado àquela mulher morta? Que palavras terá usado? Ninguém as pôde ouvir. A morta o ouviria? Há ilusões tocantes que são, talvez, sublimes realidades. O que está fora de dúvida é que **Irmã Simplicie, única testemunha de tudo quanto se passou, contou muitas vezes que, no momento em que Jean Valjean falava aos ouvidos de Fantine, percebeu distintamente um sorriso estender-se sobre os lábios pálidos e as pupilas vidradas da morta, cheias do espanto do sepulcro.**

Jean Valjean tomou entre as mãos a cabeça de Fantine e acomodou-a sobre o travesseiro, como qualquer mãe faria a um filho; depois, amarrou-lhe os cordões da blusa e arrumou-lhe os cabelos dentro da touca. Feito isso, fechou-lhe os olhos.

O rosto de Fantine, naquele instante, parecia estranhamente iluminado. A morte é a entrada na grande luz. A mão de Fantine pendia para fora do leito. Jean Valjean ajoelhou-se diante daquela mão, levantou-a docemente e deu-lhe um beijo. (HUGO, 2012, p. 421, grifos nossos)

¹²⁹ Isso tudo se passava no fundo de um bosque, de noite, em pleno inverno, longe de todo olhar humano; tratava-se de uma criança de oito anos. Somente Deus contemplava então aquela triste cena.

Esses dois momentos narrados mostram o caráter religioso e ao mesmo tempo sobrenatural da morte de uma personagem considerada santa nessa diegese. O corpo de Fantine sorri após a promessa feita por Jean e sua alma acompanha o sofrimento da filha. A ideia do corpo incorruptível de alguns santos venerados pela Igreja Católica e a noção de intercessão podem ser apreendidas a partir dessa personagem.

Outro sinal de santidade da personagem Fantine é apresentado ao leitor na quarta parte do romance intitulada *L'Idylle Rue Plumet et L'Épopée Rue Saint-Denis*¹³⁰. Cosette, já moça, tem um sonho no qual consegue vislumbrar a falecida mãe e o conta ao seu pai:

– *Père, j'ai vu cette nuit ma mère em songe. Elle avait deux grandes ailes. **Ma mère dans sa vie doit avoir touchée à la sainteté.***
– *Par le martyre, répondit Jean Valjean.*¹³¹ (HUGO, 1951, p. 910, grifos nossos)

Para a Igreja Católica, um mártir é aquele que é submetido ao sofrimento ou à morte por não renunciar ao cristianismo. Ao sofrer por causa do Cristo, a pessoa pode alcançar a santidade. Essa ideia é modificada na narrativa, pois Fantine não sofreu e nem morreu por Jesus ou por seguir os princípios da fé cristã. A ideia do martírio provindo das injustiças sociais demonstra uma extensão do significado que, inicialmente, era atrelado apenas à religião. O tributo do martírio na concepção da personagem Fantine serve muito mais para reafirmar a santidade desse ser ficcional.

No entanto, a morta não teve seus restos mortais tratados como um corpo santo, mesmo com o dinheiro dado por Jean Valjean, que lhe permitiria um enterro digno, o pároco responsável pelo procedimento do sepultamento, um membro oficial da Igreja, decidiu que aquela carcaça, que pertencia a uma prostituta, não merecia o enterro prometido a Jean Valjean:

*Fantine fut donc enterrée dans ce coin gratis du cimetière qui est à tous et à personne, et où l'on perd les pauvres. **Heureusement Dieu sait où retrouver l'âme.** On coucha Fantine dans les ténèbres parmi les premiers os venus; elle subit la promiscuité des cendres. Elle fut jetée à la fosse publique. Sa tombe ressembla à son lit.*¹³² (HUGO, 1951, p. 314, grifos nossos)

E, sem dúvida, também sua mãe! Porque há coisas que forçam os mortos a abrir os olhos no interior dos túmulos. (HUGO, 2012, p. 552)

¹³⁰ O Idílio da *Rue Plumet* e a Epopeia da *Rue Saint-Denis*.

¹³¹ – Meu pai, esta noite vi minha mãe em sonhos. Tinha duas grandes asas. **Minha mãe, em vida, deve ter alcançado a santidade.**

– Pelo martírio – respondeu Jean Valjean. (HUGO, 2012, p. 1220, grifos nossos)

¹³² Fantine, portanto, foi enterrada na parte gratuita do cemitério, propriedade de todos e de ninguém, onde se perdem os pobres. **Felizmente, Deus sabe onde reencontrar as almas.** Quando a enterraram no meio dos primeiros ossos que apareceram, já estava escuro; passou para a promiscuidade das cinzas. Foi jogada à fossa pública. Seu túmulo assemelhou-se ao leito. (HUGO, 2012, p. 428, grifos nossos)

A forma seca e cruel desse enterro é chamada de sepultura digna no título do capítulo, a intenção do narrador é incomodar o seu leitor.

Jean Valjean e Cosette são duas figurações cuja construção é totalizada quando se juntam as cinco partes desse romance. A promessa feita a Fantine é cumprida pelo grilheta, pois a menina recebe uma excelente educação religiosa e uma vida abastada. Todavia, ele decide guardar segredo sobre a mãe da menina. Por mais que Cosette insista em perguntar ao pai adotivo quem era sua mãe, chegando até a ter sonhos com ela, o homem decide não lhe revelar nem mesmo o nome dela por respeito à memória e à dignidade da pobre prostituta.

*[Jean] voyait vaguement dans les ténèbres quelque chose qui ressemblait à un doigt sur une bouche. Toute cette pudeur qui avait été dans Fantine et qui, pendant sa vie, était sortie d'elle violemment, était-elle revenue après sa mort se poser sur elle, veiller, indignée, sur la paix de cette morte, et, farouche, la garder dans sa tombe? Jean Valjean, à son insu, en subissait-il la pression? Nous qui croyons en la mort, nous ne sommes pas de ceux qui rejetteraient cette explication mystérieuse. De là l'impossibilité de prononcer, même pour Cosette, ce nom: Fantine.*¹³³ (HUGO, 1951, p. 909)

Contudo, ao final da obra, no penúltimo capítulo, antes de falecer, o grilheta revela à filha, nesse momento sob o título de baronesa por ter se casado com a personagem Marius Pontmercy, uma das cinco personagens polo, o nome de sua mãe. Ele, após ter alcançado a santidade, recomenda a Cosette o perdão aos Thénardiens e também uma oração, que deve ser feita de joelhos, à alma de sua mãe toda vez que pronunciasse seu nome:

*Ces Thénardiens ont été méchants. Il faut leur pardonner. Cosette, voici le moment venu de te dire le nom de ta mère. **Elle s'appelait Fantine. Retiens ce nom-là: Fantine. Mets-toi à genoux toutes les fois que tu le prononceras. Elle a bien souffert. Elle t'a bien aimée. Elle a eu en malheur tout ce que tu as en bonheur. Ce sont les partages de Dieu. Il est là-haut, il nous voit tous, et il sait ce qu'il fait au milieu de ses grandes étoiles.***¹³⁴ (HUGO, 1951, p. 1485, grifos nossos)

¹³³ [Jean] via vagamente nas trevas algo semelhante a um dedo sobre uma boca. Todo o pudor que havia em Fantine, e que durante a vida lhe fora violentamente arrebatado, teria, depois da morte, descido sobre ela, para velar, indignada, sobre sua paz, e, feroz, guardá-la em seu sepulcro? Jean Valjean, sem que o soubesse, estaria sofrendo-lhe a pressão? Nós, que acreditamos na morte, não somos dos que rejeitariam essa explicação misteriosa. Daí a impossibilidade de pronunciar, mesmo para Cosette, este nome: Fantine. (HUGO, 2012, p. 1219-1220)

¹³⁴ Como foram maus os Thénardier! É preciso perdoá-los. Cosette, chegou o momento de lhe dizer o nome de sua mãe. **Ela se chamava Fantine. Guarde esse nome: Fantine. Ponha-se de joelhos todas as vezes que o pronunciar. Ela sofreu muito, e a amava muito. Teve em tristezas tudo o que você tem em felicidade.** São partilhas de Deus. Ele está lá em cima. Ele nos vê, e sabe o que faz no meio dessas grandes estrelas. (HUGO, 2012, p. 1948, grifos nossos)

Com a totalidade do romance, somos levados a crer que não só a personagem deveria rezar pela falecida, mas todos os leitores. Por mais que tenhamos escolhido não investigar a personagem como simples representação humana e sim como processo textual com função narrativa, a ideia social e política que acompanha essa figuração mostra urgência nas questões que envolvem o gênero feminino. Muitas mulheres sofrem os mesmos horrores sofridos por Fantine. A prostituição motivada pela miséria é uma das muitas feridas sociais que devemos enfrentar, ferida essa que foi apontada por Victor Hugo em 1862 e que ainda persiste mesmo após tantos apelos literários.

3.3.7. As relações do polo Fantine

Apesar de serem visivelmente ativos na narrativa de Fantine, alguns seres ficcionais não pertencem ao polo dessa personagem. Por esse motivo, alguns deles não foram analisados com a mesma profundidade neste capítulo. A personagem Cosette, por exemplo, pertence ao polo Thénardier, pois é nele em que há o desenvolvimento inicial dessa personagem. Em *Fantine*, Cosette é citada de muitas formas diferentes. Podemos apreender a figuração dessa personagem em cartas, em comentários e em várias lembranças de sua mãe, mas ela não tem ações relevantes nessa parte da história. Enquanto criança, ela brinca com Éponine e Azelma, antes de ser deixada aos cuidados da megera Thénardier, mas essa é a única ação real que o leitor pode notar na primeira parte do romance.

A personagem Javert, por sua vez, faz parte do Polo Jean Valjean. Todas as vezes em que ele aparece na narrativa, é preciso que se tenha a presença do grilheta mesmo que sob outros disfarces como M. Madeleine ou M. Leblanc. É necessária a presença de um ser ficcional para que o outro seja acionado na narrativa.

A personagem irmã Simplicie também faz parte do polo de Jean. Apesar de ter se afeiçoado a Fantine, de ter cuidado da pobre mulher e ter assistido à sua triste morte, ela pertence a outra personagem polo. Ela é um tipo de ser ficcional com forte capacidade actante e responsável por uma grande mudança na diegese, porém essa mudança narrativa envolve a relação de rivalidade entre Valjean e Javert. Esse é outro motivo pelo qual o Polo Fantine é considerado menor do que os outros polos de nível um, pois muitas das figurações que passam por essa personagem, e que desenvolvem uma complexidade narrativa, não pertencem a esse polo, ou seja, ele acopla um menor número de figurações em relação ao nível superior.

Da mesma forma que fizemos com o Polo M. Myriel, propomos as ilustrações das relações do Polo Fantine feitas com as ferramentas *Paint* e *Flourish*. Como é possível observar,

na Figura E, temos três personagens polo que se cruzam. Em Fantine, há seres ficcionais que se relacionam não apenas com dois polos de personagens, como vimos em M. Myriel, mas sim com três polos, como é o caso de Mme. Thénardier (0445) e Cosette (0443). Para evitar um possível embaraço na compreensão da rede, optamos por colorir os seres ficcionais de acordo com o polo ao qual pertencem.

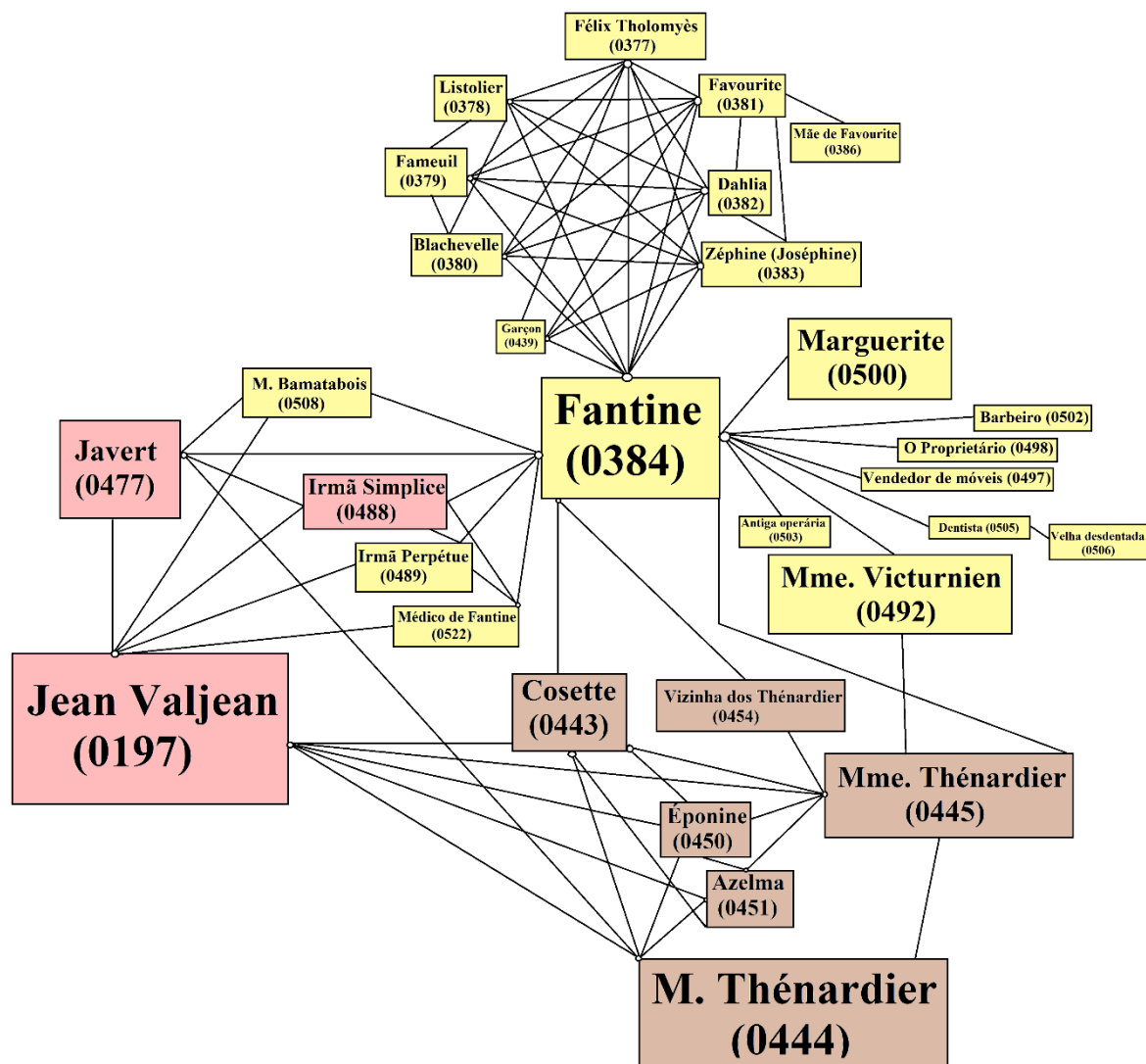


Figura E

A ilustração acima realça a diferença entre as personagens classificadas nos níveis um e dois no que diz respeito à quantidade de personagens unidas a esses polos. Fantine, por ser um polo de nível dois, possui menos figurações acopladas a si. Essa personagem não tem uma presença na diegese maior que a personagem M. Myriel, mas isso não justifica a quantidade

Por fim, para que se possa visualizar a classificação dos coletivos que está presente na tabela com o levantamento de todas as personagens da primeira parte do romance, a Figura H apresenta um número muito grande do que classificamos por Povo Francês.

Como vimos, a figuração Fantine nasce em uma vila, aventura-se na grande cidade, passa por um vilarejo e termina sua vida em sua cidade natal. Um ciclo completo envolvendo personagens de três lugares diferentes: *Montreuil-sur-mer*, *Paris* e *Montfermeil*. No decorrer da narrativa, não conseguimos apreender uma identidade característica da população dessas cidades, como ocorre com os habitantes de Digne, por exemplo. Por esse motivo, mesmo pertencendo a lugares diferentes, há um certo padrão na configuração desses seres ficcionais e decidimos classificá-los como Povo Francês.

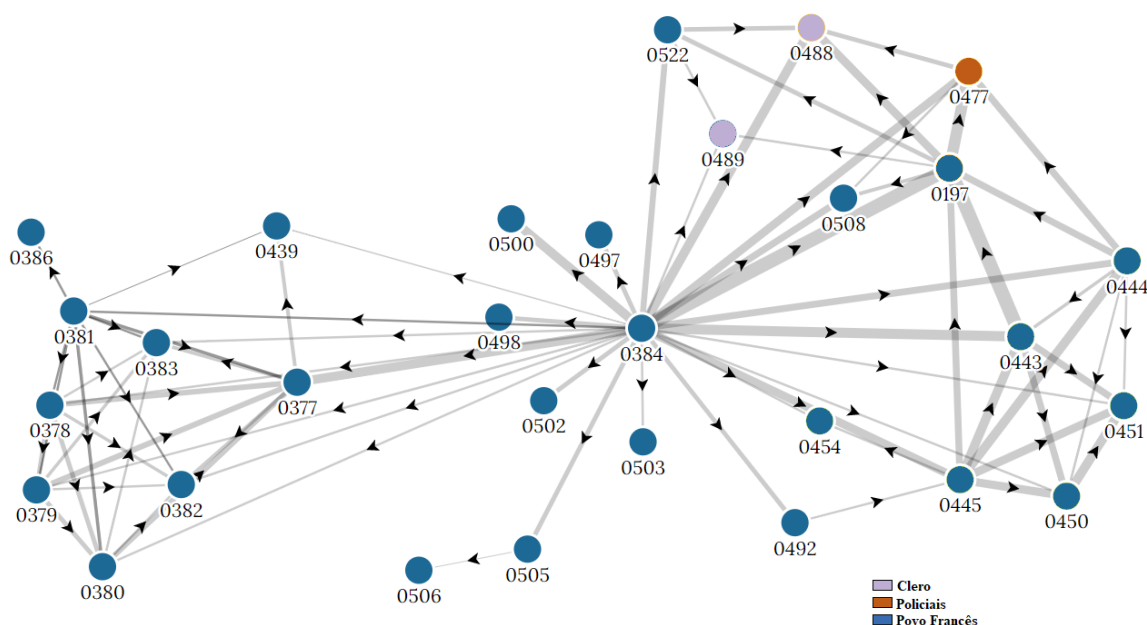


Figura H

Reiteramos, ainda, que utilizamos o mesmo critério do Polo M. Myriel para selecionar as personagens que apareceriam em nossa ilustração. Dessa forma, as personagens acima são aquelas que apresentaram os níveis de figuração um, dois, três e quatro. As demais personagens pertencentes ao Polo Fantine, que se enquadraram nos níveis cinco, seis e sete em nossa análise, encontram-se no levantamento que fizemos com todas as seres ficcionais da primeira parte do romance.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em novembro de 1862, circulou em Paris um periódico de quatro páginas que continha a ilustração de uma caricatura, um desenho humorístico que representava o escritor Victor Hugo. A arte ([ANEXO V](#)), feita por Adolphe Gusmand, muito se assemelha à fotografia mais conhecida e mais difundida que se tem do autor francês, a qual exhibe o semblante sério do escritor, cuja cabeça inclinada descansa sobre a sua mão esquerda.

Na ilustração de Gusmand, por sua vez, a cabeça de Victor Hugo está aberta como se fosse um baú e dois seres alados tentam fechá-la enquanto um grande número de personagens escapa de seu interior. Esses seres ficcionais são diversificados: há homens, mulheres, crianças, bebês, insetos e até mesmo objetos voando para fora do crânio do autor. O toque cômico dessa caricatura está no excesso carnavalesco apresentado por essas criaturas, mesclado à seriedade do semblante do criador.

Atualmente, esse periódico pertence à instituição *Maison de Victor Hugo - Hauteville House* e é facilmente encontrável na internet. O título dessa representação humorística é *Une salade dans un crâne*, claramente inspirado no título do capítulo *Une tempête sous un crâne* presente no sétimo livro da primeira parte do romance *Les misérables*. Nesse capítulo, a personagem Jean Valjean é afligida por uma variedade de pensamentos atormentadores, nos quais o grilheta vê, diante de si, a possibilidade de perder, mais uma vez, a sua liberdade individual. O medo de voltar para as galés e a probabilidade de um destino trágico para aqueles por quem ele zelava preenchiam cada canto de sua mente perturbada. Mesmo diante do pavor, Jean decide pelo que é certo, na visão do narrador, e se entrega inteiramente ao seu destino.

A leitura desse capítulo, juntamente à observação da imagem, permitiu-nos considerar que talvez esses seres ficcionais, representados na ilustração de Gusmand, atormentassem a mente de Victor Hugo para tentar sair de sua cabeça ou até mesmo incitando-o a se entregar inteiramente a eles, como os pensamentos fizeram com a personagem Jean, na narrativa. Talvez a obra de Gusmand procurasse apenas demonstrar o talento nato de Hugo, que permitia, simplesmente, a convivência de todos esses seres dentro de sua mente. A enorme salada narrativa, na qual esses seres eram obrigados a coexistir, não abarca apenas as personagens, mas sim toda a composição do romance.

A icônica imagem, por mais que, aparentemente, objetivasse apenas o humor da situação, foi incluída neste trabalho com o intuito de ilustrar muito daquilo que abordamos a respeito da quantidade expressiva de entes ficcionais no romance. Como visto, no segundo capítulo desta dissertação, o sistema de personagens de *Les misérables* possui uma

complexidade que nunca pode ser completamente exaurida. Isso bastaria para afirmar que Victor Hugo foi capaz de transgredir os limites de seu próprio sistema de personagens, mais uma forma de enaltecer esse grande autor.

Buscamos, desde o início, demonstrar como as personagens podem oferecer muitas facetas analíticas, por mais que sejam composições clássicas ou pertencentes a uma obra já muito estudada. Esmiuçar a forma do romance para conseguir apreender como de fato funcionava a relação desses seres ficcionais resultou no presente trabalho. Contudo, ainda são necessárias algumas considerações acerca de alguns pontos em relação aos dois polos estudados.

Apesar das muitas citações bíblicas nas análises do polo M. Myriel e da clara tentativa de olhar para a personagem Fantine como se ela também fosse uma figuração religiosa, é preciso dizer que nada neste trabalho foi feito intencionalmente em demasia. Na verdade, qualquer pesquisador que decida se debruçar sobre essa narrativa de Hugo a fim de desvendar a estrutura da obra, mais cedo ou mais tarde, irá se deparar com a informação de que, na intenção do autor, “*Os miseráveis* não era um romance de aventuras, mas sim um tratado religioso” (LLOSA, 2017, p. 15); e isso direciona qualquer pesquisa, inevitavelmente, para um dos principais textos que fundamentaram a composição do ideal de conversão presente no romance, que é a Bíblia Sagrada.

Porém, nem todos os aspectos de M. Myriel foram trabalhados nesta pesquisa. A construção da concepção de justiça, muito presente em cada um dos processos figurativos dessa personagem, não foi explanada em nosso trabalho como os demais aspectos foram. O caminho pelo qual optamos por seguir não exclui a presença de um ideal de justiça de M. Myriel, mas escolhemos dar um enfoque maior para os demais pormenores dessa personagem. A pesquisadora Maria Júlia Pereira (2020) aborda a questão da justiça legalista não só do bispo de Digne, mas também de outros seres ficcionais em sua dissertação de mestrado intitulada *As personagens Myriel, Enjolras, Jean Valjean e Javert, em Les Misérables, de Victor Hugo: reações à concepção de justiça legalista*. Qualquer tentativa que se fizesse em aprofundar nesse campo jurídico não resultaria em um trabalho tão bem desenvolvido quanto ao da pesquisadora. Por esse motivo, optamos pelos demais aspectos que envolvem a completude dessa personagem e recomendamos a leitura da dissertação supracitada, uma vez que o ser ficcional em questão é nomeado pelo próprio narrador de *Myriel, le juste*¹³⁵.

¹³⁵ Myriel, o justo.

Neste trabalho, também optamos por sair do lugar comum que é analisar as personagens romanescas sob a ideia de que são apenas seres ficcionais, que perdem a razão pelas emoções e sentimentos, conceito muito difundido entre os estudos a respeito do romantismo. Considerar esse caminho seria o mesmo que minimizar toda a construção profunda que envolve as personagens de *Les misérables*. Durante a pesquisa, houve a necessidade de buscar correspondências entre a narrativa oitocentista e as passagens bíblicas que foram utilizadas pelo autor francês, além da necessidade de estudar a postura e a visão da Igreja Católica do século XIX, uma vez que elas foram modificadas com o passar dos anos e geram estranhamento aos leitores atuais. Essa necessidade demandou um tempo maior do que o planejado inicialmente, o que contribuiu para a restrição de análise apenas sobre os dois polos que começam e terminam na primeira parte do romance, em vez de abranger os cinco polos de personagens da obra completa, como antes pretendido.

A presente pesquisa não está terminada de fato.

Durante o trabalho, concluímos que não seria possível alcançar uma espécie de completude ao analisar qualquer ser ficcional. Por esse motivo, a epígrafe desta dissertação traz a afirmação de Gallagher a respeito da forma que rege a personagem do romance, que é a forma daquilo que nunca se apresenta como algo acabado.

Apesar dessa afirmação, iniciamos a investigação de todos os entes ficcionais desse romance hugoano. Começamos com a primeira parte da obra, desenvolvemos uma ferramenta classificatória e exemplificamos como se daria a teoria desenvolvida diretamente na análise de duas personagens polo, de níveis diferentes.

Sabemos que ainda há lacunas nas análises, tanto de M. Myriel quanto de Fantine e as demais personagens que flutuam ao redor desses polos, o que corrobora com a afirmação da incompletude dos seres ficcionais. Contudo, esperamos ter convencido o leitor desta dissertação do quão complexa é a análise de personagens e do quanto essa categoria da narrativa merece destaque nos estudos literários como as demais categorias, diferentemente do que aconteceu durante muito tempo.

Ademais, é preciso afirmar que o percurso histórico da análise de personagens, desenvolvido no primeiro capítulo deste trabalho, intencionalmente, é insatisfatório para o estudo dos seres ficcionais que fazem parte do universo do drama e do cinema. Esses dois tipos de arte, inclusive, já adaptaram a obra *Les misérables* e precisaram reformular a figuração das clássicas personagens romanescas, o que gerou seres ficcionais um pouco diferentes de sua concepção original. A possibilidade de um novo estudo que poderia surgir dessas novas formas de M. Myriel e Fantine presentes no cinema e no teatro, por exemplo, contribui para a

continuidade de trabalhos a respeito desse romance de Victor Hugo, uma narrativa inesgotável, dotada de uma totalidade ímpar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cutrix, 2014.

BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**. Tradução dos originais grego, hebraico e aramaico mediante a versão dos Monges Beneditinos de Maredsous (Bélgica). São Paulo: Editora Ave-Maria, 2016

CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. A.; GOMES P. E. S. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Tradução de Maria Helena Martins. São Paulo: Globo, 1969.

GALLARGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, F. (Org.). **A cultura do romance**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, páginas 629-658.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2017.

HEER, Jeffrey; BOSTOCK, Michael; OGIEVETSKY, Vadim. A Tour through the Visualization Zoo. In: **Communications of the ACM**, 53(6), p. 59-67, 2010. Disponível em: <https://idl.cs.washington.edu/papers/visualization-zoo/>. Acesso em: 23 de outubro de 2020.

HORÁCIO. **Epistula ad Pisone ed. bilíngue**. Organizado por Bruno Maciel; Darla Monteiro; Júlia Avelar e Sandra Bianchet. Belo Horizonte: FALE; UFMG, 2013.

HUGO, Victor. **Les misérables**. Édition établie et annotée par Maurice Allem. Paris: Gallimard, 1951.

HUGO, Victor. **Les misérables**. Texte présenté et annoté par Yves Gohin. Paris: Gallimard, 1973.

HUGO, Victor. **Os miseráveis**. Tradução de Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HUGO, Victor. **Os miseráveis**. Tradução especial para o “Clube do Livro” de José Maria Machado. São Paulo: Clube do Livro, 1958.

JORA, Dalila Silva Neroni. **A transtextualidade nas traduções brasileiras de *Notre-Dame de Paris, 1482, de Victor Hugo: análise dos paratextos em diacronia***. Orientadora: Andressa Cristina de Oliveira; Coorientador: Daniel Padilha Pacheco da Costa. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2020. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/193599>. Acesso em: 23 de outubro de 2020.

KENTFIELD, M. **Espaces narratifs de la conscience: poétique et politique des personnages dans les romans de Hugo**. Communication au Groupe Hugo du 12 mai 2007. Disponível em: <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/07-05-12Kentfield.htm>. Acesso em: 23 de outubro de 2020.

LLOSA, Mario Vargas. **A tentação do impossível: Victor Hugo e *Os miseráveis***. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.

LUCÁKS, György. **Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.

MORETTI, Franco. O século sério. In: MORETTI, F. (Org.). **A cultura do romance**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, páginas 823-863.

MUIR, Edwin. **A estrutura do romance**. Tradução: Maria da Glória Bordini. São Paulo: Globo, 1928.

NEWMAN, M. E. J.; GIRVAN, M. Finding and evaluating community structure in networks. In: **Phys. Rev. E** **69**, 026113, 2004. Disponível em: <https://arxiv.org/abs/cond-mat/0308217>. Acesso em: 23 de outubro de 2020.

PEREIRA, Maria Júlia. **As personagens Myriel, Enjolras, Jean Valjean e Javert, em Les Misérables, de Victor Hugo: reações à concepção de justiça legalista.** Orientador: Adalberto Luis Vicente. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2020. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/192712>. Acesso em: 08 de junho de 2021.

PERRIN, Marie. **Poétique des personnages dans Les Misérables: pour faire reculer le loup, mieux vaut en être la fille.** Communication au Groupe Hugo du 17 décembre 2011. Disponível em: <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/11-12-17perrin.htm>. Acesso em: 23 de outubro de 2020.

PIRANDELLO, L. Prefácio. In: **Seis Personagens à Procura de um Autor.** Tradução de Brutus Pedreira. São Paulo: Editor Victor Civita, 1977.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso.** Tradução do russo de Jasna Paravich Sarhan e prefácio de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1984.

REIS, Carlos. **Pessoas de livros. Estudos sobre a personagem.** Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

SARAMAGO, J. **História do Cerco de Lisboa.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem.** São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

VALÉRY, Paul. **Tel Quel.** Paris: Gallimard, 18^{ème} édition, 1943.

VIEIRA, Cristina Maria da Costa. **A construção da personagem romanesca: processos definidores.** Lisboa: Edições Colibri, 2008.

ZÉRAFFA, Michel. **Pessoa e personagem: o romanesco dos anos 1920 aos anos de 1950.** Tradução de Luiz João Gaia e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LINKS

GENE DAN'S BLOG. *No. 101: Visualizing Networks*. Gene dan.com, 2013. Disponível em: <<https://genedan.com/tag/les-miserables/>> (último acesso em 19/04/2021)

MATTHEW TAYLOR. *[Re-] Visualizing the Novel*. Media and Design Studio. Disponível em: <<http://web.madstudio.northwestern.edu/re-visualizing-the-novel/>> (último acesso em 19/04/2021)

NFESTA. *Les misérables character network visualization*. Student work at the School of Information, Pratt Institute, 2017. Disponível em: <<https://studentwork.prattsi.org/infovis/visualization/les-miserables-character-network-visualization/>> (último acesso em 19/04/2021)

PARIS MUSÉES. *Une salade dans un crâne*. Paris Musées – Les musées de la ville de Paris. Disponível em: <<https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/une-salade-dans-un-crane-1#infos-principales>> (último acesso em 19/04/2021)

APÊNDICE I

Ordem de figuração na narrativa	Nome Perífrase Adjetivo	Nível da figuração	Grau de condução pelo narrador	Coletivo pertencente	Estagnação	Transfiguração	Transformação	Página da obra
Première partie - FANTINE								
Livre premier – Un juste								
I. Monsieur Myriel								
0001	Sr. Charles-François-Bienvenu Myriel	1	A	Povo de Digne	-	X	-	p.0003
0002	Pai do Sr. Myriel	5	C	Famílias parlamentares	X	-	-	p.0003
0003	Esposa do Sr. Myriel	6	C	Famílias parlamentares	X	-	-	p.0003
0004	* Cardeal Fesch	4	B	Clero	X	-	-	p.0004
0005	(()) paroquianos de Myriel	6	C	Povo Francês	X	-	-	p.0004
0006	* Imperador (Napoleão Bonaparte)	4	A	Figuras Históricas	-	-	X	p.0004
0007	** (()) Povo de Digne	3	A	Povo de Digne	X	X	X	p.0005
0008	Srta. Baptistine	3	B	Povo de Digne	X	-	-	p.0005
0009	Sra. Magloire	3	B	Povo de Digne	X	-	-	p.0005
0010	** <i>Maire</i>	5	C	Povo de Digne	X	-	-	p.0005
0011	** Presidente	5	C	Povo de Digne	X	-	-	p.0005
0012	** General	6	C	Povo de Digne	X	-	-	p.0005
0013	** Prefeito	6	C	Povo de Digne	X	-	-	p.0005
II. M. Myriel devient monseigneur Bienvenu								
0014	* D. Henri Puget	5	C	Clero	-	-	-	p.0006
0015	* Charles Brûlart de Genlis	6	C	Clero	-	-	-	p.0006
0016	* Antoine de Mesgrigny	6	C	Clero	-	-	-	p.0006
0017	* Phillipe de Vendôme	6	C	Clero	-	-	-	p.0006
0018	* François de Bertan de Grillon	6	C	Clero	-	-	-	p.0006
0019	* César de Sabran de Forcalquier	6	C	Clero	-	-	-	p.0006
0020	* Jean Soanen	6	C	Clero	-	-	-	p.0006
0021	Diretor do Hospital	4	A	Povo de Digne	-	X	-	p.0006
0022	(()) Vinte e seis doentes pobres do hospital	6	B	Povo de Digne	-	-	X	p.0006
0023	** Cura da Aldeia	5	C	Povo de Digne	-	-	X	p.0008
0024	* Conselho Geral	5	C	Povo de Digne	-	-	X	p.0009
0025	Senador do Império	4	B	Políticos	-	-	X	p.0009
0026	* Sr. Bigot de Préameneu	6	C	Clero	X	-	-	p.0009
0027	* Papa	6	C	Clero	-	-	-	p.0009
0028	* César	6	C	Figura Histórica	-	-	-	p.0009
III. À bon évêque dur évêché.								
0029	‡ Jumento	5	B	Animais	-	-	-	p.0011
0030	** Maire de Senez	5	C	Diocese de Digne	-	-	X	p.0011
0031	(()) Pessoas em Senez	6	C	Diocese de Digne	-	-	X	p.0011
0032	∞ *Jesus Cristo	6	C	Crenças	-	-	-	p.0011
0033	** Vigário de Embrum	6	C	Diocese de Digne	-	-	X	p.0012

Ordem de figuração na narrativa	Nome Perífrase Adjetivo	Nível da figuração	Grau de condução pelo narrador	Coletivo pertencente	Estagnação	Transfiguração	Transformação	Página da obra
0034	‡ Rouxinol	6	C	Animais / Objetos	-	-	-	p.0012
0035	∞ Deus	6	C	Crenças	-	-	-	p.0012
0036	**Maire de Queyras	5	C	Diocese de Digne	-	-	X	p.0012
IV. Les oeuvres semblables aux paroles.								
0037	Mme de Lô	4	B	Povo Francês	X	-	-	p.0013
0038	(()) Três filhos da Sra. Condessa de Lô	6	C	Povo Francês	X	-	-	p.0013
0039	(()) Três ascendentes velhos da Sra. Condessa de Lô	6	C	Povo Francês	X	-	-	p.0013
0040	Gentil-homem	6	C	Povo de Digne	X	-	-	p.0013
0041	∞ Morte	5	C	Crenças	-	-	-	p.0013
0042	Jovem Vigário	5	B	Povo de Digne	X	-	-	p.0014
0043	Géborant	4	B	Povo de Digne	-	-	X	p.0014
0044	(()) Seis pobres velhinhas	4	B	Povo de Digne	X	-	-	p.0014
0045	Marquês de Champtercier	3	B	Povo de Digne	X	-	-	p.0014
0046	Falsificador de dinheiro	5	B	Povo de Digne	X	-	-	p.0016
0047	Esposa do falsificador	5	B	Povo de Digne	X	-	-	p.0016
0048	Criança do falsificador	5	B	Povo de Digne	X	-	-	p.0016
0049	Procurador do Rei	5	B	Povo de Digne	X	-	-	p.0016
0050	Saltimbanco	3	A	Povo de Digne	-	X	-	p.0016
0051	Capelão	5	B	Povo de Digne	X	-	-	p.0017
0052	Vigário	3	B	Povo de Digne	X	-	-	p.0017
0053	‡ Patíbulo	4	A	Objetos	-	-	-	p.0018
0054	*Joseph Maria de Maistre	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0018
0055	*Cesar Bonesana, Marquês de Beccaria	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0018
0056	O Carrasco	5	C	Povo de Digne	X	-	-	p.0018
V. Que monseigneur Bienvenu faisait durer trop longtemps ses soutanes.								
0057	**Secretário da Diocese de Digne	6	C	Clero	-	-	-	p.0020
0058	(()) Vigários-gerais	6	C	Clero	-	-	-	p.0020
0059	*Flavius Josèphe	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0021
0060	*Okelos	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0021
0061	*Hugo, Bispo de Ptelomaida	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0021
0062	*Lord Germain	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0021
0063	*General Clinton	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0021
0064	*General Cornwallis	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0021
0065	(()) Almirantes do cruzeiro da América	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0021
VI. Par qui il faisait garder sa maison.								
0066	(()) Párcos das aldeias	5	C	Clero	X	-	-	p.0022
0067	Estado-Maior do Regimento da Guarnição	5	C	Político	X	-	-	p.0023
0068	(()) Alunos no seminário menor	5	C	Clero	X	-	-	p.0023
0069	**Padre Chaliot	6	C	Clero	-	-	-	p.0024

Ordem de figuração na narrativa	Nome Perífrase Adjetivo	Nível da figuração	Grau de condução pelo narrador	Coletivo pertencente	Estagnação	Transfiguração	Transformação	Página da obra
0070	**Padre Tourteau	6	C	Clero	-	-	-	p.0024
0071	Tia-avó de Myriel	6	C	Povo Francês	-	-	-	p.0025
0072	*Joseph Pitton de Tournefort	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0026
0073	*Bernard de Jussieu	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0026
0074	*Charles Linné	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0026
0075	**Pároco de Couloubroux (ou Pompierry)	3	B	Clero	-	-	X	p.0027
0076	∞ Coronel de dragões	6	C	Crenças	-	-	-	p.0027
VII. Cravatte.								
0077	(()) Bando de Gaspar Bès (Malfeitores, salteadores)	6	C	Povo Francês	-	-	-	p.0027
0078	Cravatte	4	B	Povo Francês	-	X	-	p.0027
0079	**Maire de Chastelar	3	B	Políticos	-	-	X	p.0028
0080	Menino guia	4	C	Povo Francês	X	-	-	p.0029
0081	(()) Pastores da montanha	6	B	Povo Francês	-	X	-	p.0029
0082	**Vigário da montanha	3	B	Clero	-	-	X	p.0029
0083	(())Povo de Chastelar	5	B	Povo Francês	-	-	X	p.0030
VIII. Philosophie après boire.								
0084	Senador (Conde de ***)	4	B	Políticos	X	-	-	p.0031
0085	*Epicuro	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0031
0086	*Guillaume-Charles-Antoine Pigault de l'Épinoy (Pigault-Lebrun)	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0031
0087	*Jean-Baptiste de Boyer (Marquês de Argens)	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0031
0088	*Pirro	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0032
0089	*Thomas Hobbes	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0032
0090	*Jacques-André Naigeon	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0032
0091	*Diderot	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0032
0092	*Voltaire	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0032
0093	*Needhan	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0032
0094	∞ Isis	6	C	Crenças	-	-	-	p.0032
0095	∞ Adão	6	C	Crenças	-	-	-	p.0033
0096	*Tertuliano	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0033
0097	∞ Coveiro	6	C	Crenças	-	-	-	p.0033
0098	∞ Amas de leite	6	C	Crenças	-	-	-	p.0033
0099	∞ Bicho-papão	6	C	Crenças	-	-	-	p.0033
0100	*Sardanápulo	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0033
0101	*Vicente de Paulo	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0033
0102	*Catão	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0034
0103	*Joana d'Arc	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0034
IX. Le frère raconté par la soeur.								

Ordem de figuração na narrativa	Nome Perífrase Adjetivo	Nível da figuração	Grau de condução pelo narrador	Coletivo pertencente	Estagnação	Transformação	Transformação	Página da obra
0104	Sra. Viscondessa de Boischevron	4	B	Povo Francês	-	-	X	p.0034
0105	∞ Telêmaco	6	C	Crenças	-	-	-	p.0035
0106	∞ Minerva	6	C	Crenças	-	-	-	p.0035
0107	(()) *Romanos	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0035
0108	∞ Diabo	6	C	Crenças	-	-	-	p.0036
0109	Família Faux	6	C	Povo Francês	-	-	-	p.0036
0110	Raoul Faux	6	C	Povo Francês	-	-	-	p.0036
0111	Jean de Faux	6	C	Povo Francês	-	-	-	p.0036
0112	Thomas de Faux	6	C	Povo Francês	-	-	-	p.0036
0113	Guy-Étienne-Alexandre	6	C	Povo Francês	-	-	-	p.0037
0114	Marie-Louise	6	C	Povo Francês	-	-	-	p.0037
0115	Adrien-Charles de Gramont	6	C	Povo Francês	-	-	-	p.0037
0116	Duque Louis de Gramont	6	C	Povo Francês	-	-	-	p.0037
0117	Cardeal (parente da Viscondessa)	6	C	Povo Francês	-	-	-	p.0037
0118	Sylvanie	6	C	Povo Francês	-	-	-	p.0037
0119	(()) Sobrinhos da Viscondessa	6	C	Povo Francês	-	-	-	p.0037
X. L'évêque en présence d'une lumière inconnue.								
0120	**Velho Convencionalista (G.)	3	A	Políticos	-	-	X	p.0038
0121	*Rei Louis XVI	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0038
0122	(()) *Príncipes Legítimos (Bourbon)	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0038
0123	**Supremo Tribunal	5	C	Políticos	-	-	-	p.0038
0124	§∞ A Ovelha	6	C	Animais	-	-	-	p.0039
0125	∞ O Pastor	6	C	Literatura	-	-	-	p.0039
0126	Jovem Pastor	4	B	Povo de Digne	-	-	-	p.0039
0127	Médico	6	C	Povo de Digne	-	-	-	p.0039
0128	∞ Azraël	5	C	Crenças	-	-	-	p.0041
0129	Rei do conto oriental	5	C	Literatura	-	-	-	p.0042
0130	∞ A Ignorância	5	C	Prosopopeia	-	-	-	p.0042
0131	∞ A Ciência	5	C	Prosopopeia	-	-	-	p.0042
0132	*Louis XVII	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0043
0133	*Irmão de Cartouche	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0043
0134	*Cartouche	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0043
0135	*Louis XV	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0043
0136	**Filho de Barrabás	6	C	Personagens Bíblicas	-	-	-	p.0044
0137	*Barrabás	6	C	Personagens Bíblicas	-	-	-	p.0044
0138	**Filho de Herodes	6	C	Personagens Bíblicas	-	-	-	p.0044
0139	*Herodes	6	C	Personagens Bíblicas	-	-	-	p.0044
0140	*Marat	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0046
0141	*Bossuet	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0046

Ordem de figuração na narrativa	Nome Perífrase Adjetivo	Nível da figuração	Grau de condução pelo narrador	Coletivo pertencente	Estagnação	Transfiguração	Transformação	Página da obra
0142	*Carrier	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0046
0143	*Montrevel	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0046
0144	*Fouquier-Tinville	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0046
0145	*Lamoignon-Bâville	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0046
0146	*Maillard	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0046
0147	*Saulx-Tavannes	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0046
0148	*Père Duchesne	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0046
0149	*Père Letellier	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0046
0150	*Jourdan Coupe-Tête	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0046
0151	*Marquês de Louvois	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0046
0152	*Maria Antonieta	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0046
0153	*Pobre Mulher Huguenote	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0046
0154	*Filho da Mulher Huguenote	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0046
0155	Tântalo	6	C	Literatura	-	-	-	p.0047
0156	Adversários de G.	6	C	Políticos	-	-	-	p.0048
0157	(()) *Reis Merovíngios	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0048
0158	Douairière (Viúva)	4	B	Povo de Digne	-	-	-	p.0049
XI. Une restriction.								
0159	*Papa que foi preso em 1809 (Papa Pio VII)	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0050
0160	Irmão de Myriel (General)	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0051
0161	Irmão de Myriel (Prefeito)	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0051
0162	∞ A Verdade	6	C	Prosopopeia	-	-	-	p.0052
0163	∞ A Justiça	6	C	Prosopopeia	-	-	-	p.0052
0164	∞ A Caridade	6	C	Prosopopeia	-	-	-	p.0052
0165	∞ A Providência	6	C	Prosopopeia	-	-	-	p.0052
0166	O Corpo Legislativo	5	C	Políticos	-	-	-	p.0052
0167	(()) Marechais traidores	5	C	Políticos	-	-	-	p.0052
0168	O Senado	5	C	Políticos	-	-	-	p.0052
0169	**Porteiro da catedral de Digne	4	B	Povo de Digne	-	-	X	p.0053
XII. Solitude de monseigneur Bienvenu.								
0170	*São Francisco de Sales	5	C	Clero	-	-	-	p.0054
0171	Perrette	5	C	Literatura	-	-	-	p.0054
0172	*Juvenal	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0055
0173	*Tácito	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0055
0174	Narciso	5	C	Literatura	-	-	-	p.0055
0175	*Moisés	6	C	Personagens Bíblicas	-	-	-	p.0056
0176	*Êsquilo	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0056

Ordem de figuração na narrativa	Nome Perífrase Adjetivo	Nível da figuração	Grau de condução pelo narrador	Coletivo pertencente	Estagnação	Transformação	Transformação	Página da obra
0177	*Dante	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0056
0178	*Michelangelo	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0056
0179	A plebe (La multitude)	5	C	Literatura	-	-	-	p.0056
0180	*Pierre Corneille	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0056
0181	Joseph Prudhomme	5	C	Literatura	-	-	-	p.0056
0182	‡ Patos	5	C	Animais	-	-	-	p.0056
XIII. Ce qu'il croyait.								
0183	‡ Aranha enorme	6	C	Animais	-	-	-	p.0057
0184	*São Francisco de Assis	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0057
0185	*Marco Aurélio	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0057
0186	‡ Formiga	6	C	Animais	-	-	-	p.0057
0187	*Papa Gregório XVI	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0058
0188	∞ Anjo sorridente	5	C	Seres Mitológicos	-	-	-	p.0058
XIV. Ce qu'il pensait.								
0189	*Swedenbog	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0061
0190	*Pascal	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0061
0191	Elias	6	C	Personagens Bíblicas	-	-	-	p.0061
0192	*Santa Tereza	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0061
0193	*São Jerônimo	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0061
0194	*Lucrécio	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0062
0195	∞ Manou	5	C	Seres Mitológicos	-	-	-	p.0062
0196	São Paulo	5	C	Personagens Bíblicas	-	-	-	p.0062
Livre deuxième – La chute								
I. Le soir d'un jour de marche								
0197	Jean Valjean	1	A	Povo Francês	-	X	-	p.0063
0198	Gendarme	4	B	Povo de Digne	-	-	-	p.0064
0199	General Drouot	5	C	Políticos	-	-	-	p.0064
0200	Jacquin Labarre	3	B	Povo de Digne	-	-	-	p.0064
0208	Labarre dos Trois-Dauphins	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0064
0201	*General Bertrand	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0064
0202	(()) Carroceiros	5	C	Povo de Digne	-	-	-	p.0065
0203	Rapaz copeiro/garçon	4	B	Povo de Digne	-	-	-	p.0065
0204	‡ Cavalos de Labarre	5	C	Animais	-	-	-	p.0066
0205	Taverneiro	3	B	Povo de Digne	-	-	-	p.0068
0206	Vendedor de peixes	4	B	Povo de Digne	-	-	-	p.0068
0207	Porteiro da prisão	3	B	Povo de Digne	-	-	-	p.0069
0208	Camponês	3	A	Povo de Digne	-	-	-	p.0069
0209	Mulher do Camponês	3	A	Povo de Digne	-	-	-	p.0069
0210	(()) Filhos do Camponês	4	B	Povo de Digne	-	-	-	p.0069

Ordem de figuração na narrativa	Nome Perífrase Adjetivo	Nível da figuração	Grau de condução pelo narrador	Coletivo pertencente	Estagnação	Transfiguração	Transformação	Página da obra
0211	‡ Cachorro	3	A	Animais	-	-	-	p.0072
0212	‡ A Natureza	4	B	Natureza	-	-	-	p.0073
0213	Marquesa de R.	3	A	Povo de Digne	-	-	-	p.0073
II. La prudence conseillée à la sagesse.								
0214	São Mateus	5	C	Personagens Bíblicas	-	-	-	p.0074
0215	Serralheiro Paulin Musebois	6	C	Povo de Digne	-	-	-	p.0077
III. Héroïsme de l'obéissance passive.								
0216	Capelão das Galés	6	C	Clero	-	-	-	p.0081
0217	Bispo de Majore	5	C	Clero	-	-	-	p.0081
0218	*Náufrago da Medusa	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0081
IV. Détails sur les fromageries de Pontarlier								
0219	Mme. Boischevron	6	C	Povo Francês	-	-	-	p.0083
0220	Sr. Lucenet (Capitão dos Guarda-Barreiras de Pontarlier)	6	C	Povo Francês	-	-	-	p.0084
0221	Queijeiros de Pontarlier	6	C	Povo Francês	-	-	-	p.0084
0222	M. Gédéon o Preboste	6	C	Políticos	-	-	-	p.0086
0223	**Vigário da Paróquia	6	C	Clero	-	-	-	p.0086
0224	Senhora Gerbaud	5	C	Povo de Digne	-	-	-	p.0086
0225	Filho da Senhora Gerbaud	6	C	Povo de Digne	-	-	-	p.0086
V. Tranquillité.								
VI. Jean Valjean.								
0226	Jeanne Mathieu (mãe de Jean)	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0088
0227	Jean Valjean/Vlajean (pai de Jean)	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0088
0228	Jeanne, irmã mais velha de Jean	4	A	Povo Francês	-	-	-	p.0088
0229	(()) Seis sobrinhos de Jean	4	A	Povo Francês	-	-	-	p.0088
0230	Sobrinho caçula de Jean	4	A	Povo Francês	-	-	-	p.0088
0231	Marido da irmã de Jean	6	C	Povo Francês	-	-	-	p.0089
0232	Marie-Claude (rendeira)	4	B	Povo Francês	-	-	-	p.0089
0233	Maubert Isabeau (padeiro)	4	A	Povo Francês	-	-	-	p.0089
0234	Os Contrabandistas	6	C	Povo Francês	-	-	-	p.0090
0235	O Salteador	6	C	Povo Francês	-	-	-	p.0090
0236	O Assassino das cidades	6	C	Povo Francês	-	-	-	p.0090
0237	O Caçador furtivo	6	C	Povo Francês	-	-	-	p.0090
0238	O Contrabandista	6	C	Povo Francês	-	-	-	p.0090
0239	‡ As cidades	5	C	Prosopopeia	-	-	-	p.0090
0240	‡ A montanha	5	C	Prosopopeia	-	-	-	p.0090
0241	‡ O mar	5	C	Prosopopeia	-	-	-	p.0090
0242	‡ A floresta	5	C	Prosopopeia	-	-	-	p.0090
0243	Antigo carcereiro da prisão	4	A	Povo Francês	-	-	-	p.0090
0244	Um conterrâneo de Jean (Quelqu'un)	4	A	Povo Francês	-	-	-	p.0091
0245	Velha senhora porteira	4	A	Povo Francês	-	-	-	p.0092
0246	‡ Gato	5	A	Animais	-	-	-	p.0092
0247	Claude Gueux	5	C	Literatura	-	-	-	p.0093

Ordem de figuração na narrativa	Nome Perífrase Adjetivo	Nível da figuração	Grau de condução pelo narrador	Coletivo pertencente	Estagnação	Transfiguração	Transformação	Página da obra
VII. Le dedans du désespoir.								
0248	A Sociedade	5	C	Prosopopeia	-	-	-	p.0093
0249	Justica	5	C	Prosopopeia	-	-	-	p.0095
0250	Frades Ignorantinos	5	C	Clero	-	-	-	p.0095
0251	Fisiologista observador	5	C	Prosopopeia	-	-	-	p.0096
0252	(()) Camaradas de Jean	5	C	Forçados	-	-	-	p.0098
0253	Pierre Puget	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0098
0254	Guarda com bastão	6	C	Povo Francês	-	-	-	p.0099
0255	Gendarme armado de sabre	6	C	Povo Francês	-	-	-	p.0099
0256	Arcebispo mitrado	6	C	Clero	-	-	-	p.0099
0257	Guarda que parece um fantasma a Jean	5	B	Povo Francês	-	-	-	p.0099
VIII. L'onde et l'ombre.								
0258	Navio	5	C	Objeto	-	-	-	p.0100
0259	(()) Marinheiros e passageiros	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0101
0260	(()) ‡Ondas	5	B	Natureza	-	-	-	p.0101
0261	‡Estranha vegetação	5	B	Natureza	-	-	-	p.0101
0262	‡Oceano	6	C	Natureza	-	-	-	p.0101
0263	‡Céu	6	C	Natureza	-	-	-	p.0101
0264	‡Tempestade	6	C	Natureza	-	-	-	p.0102
IX. Nouveaux griefs.								
0265	(()) Homens descarregadores	5	B	Povo Francês	-	-	-	p.0103
0266	Patrão dos descarregadores	4	B	Povo Francês	-	-	-	p.0103
0267	Gendarme passante	5	B	Policiais	-	-	-	p.0103
0268	O Estado	5	C	Prosopopeia	-	-	-	p.0103
X. L'homme réveillé.								
0269	Brevet (forçado)	3	A	Forçados	-	-	X	p.0105
0270	(()) Mineradores	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0106
XI. Ce qu'il fait.								
0271	‡ Dobradiça	4	B	Objetos	-	-	-	p.0107
XII. L'évêque travaille.								
0272	Gendarme	3	A	Policiais	-	-	X	p.0111
0273	Cabo da Guarda	3	A	Policiais	-	-	X	p.0111
0274	Chefe da Guarda	3	A	Policiais	-	-	X	p.0111
XIII. Petit-Gervais.								
0275	Gervais	3	A	Povo Francês	-	-	X	p.0114
0276	Padre a cavalo	3	B	Clero	X	-	-	p.0117
0277	Cavalo	4	C	Animais	X	-	-	p.0117
0278	Cocheiro que vai à Grenoble	4	B	Povo Francês	X	-	-	p.0121
Livre troisième - En l'année 1817								
I. L'année 1817.								
0279	*Bruguière de Sorsum	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0122
0280	*Conde Lynch	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0122
0281	*Duque de Angoulême	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0122

Ordem de figuração na narrativa	Nome Perífrase Adjetivo	Nível da figuração	Grau de condução pelo narrador	Coletivo pertencente	Estagnação	Transformação	Transformação	Página da obra
0282	*Felice Pellegrini	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0122
0283	*Emilia Bigottini	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0122
0284	*Charles Potier	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0122
0285	*Jacques-Charles Odry	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0122
0286	*Lalanne Saqui	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0122
0287	*Pierre Forioso	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0122
0288	*Charles-François-Louis Delalot	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0122
0289	*Pleigner	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0122
0290	*Carbonneau	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0122
0291	*Tolleron	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0122
0292	*Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0122
0293	*Joseph-Dominique Louis	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0122
0294	(()) Kaiserlicks	6	C	Soldados	-	-	-	p.0123
0295	*Touquet	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0123
0296	*Charles Dautun	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0123
0297	*Irmão de Charles Dautun	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0123
0298	*Visconde Duroy de Chaumareix	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0123
0299	*Jean-Louis-André-Théodore Géricault	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0123
0300	*Octave-Joseph-Anthelme de Sèves (Coronel Selves / Soliman pacha)	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0123
0301	Tanoeiro	6	C	Povo Francês	-	-	-	p.0123
0302	*Charles Messier	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0123
0303	*Claire de Kersaint (Duquesa de Duras)	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0123
0304	(()) Amigos de Duras	6	C	Povo Francês	-	-	-	p.0123
0305	*Mathurin Bruneau	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0123
0306	*Nicolas de Bellart	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0123
0307	*Jaques-Nicolas de Broë	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0123
0308	*Paul-Louis Courier	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0123
0309	*François René (Visconde de Chateaubriand)	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0123
0310	*Luois-Antoine-François Marchangy	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0123
0311	*Charles-Victor Prévot (Visconde de Arlincourt)	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0123
0312	*Marie Cottin	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0123
0313	(()) *Família Fraconi	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0124
0314	*Fernando Paër	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0124
0315	*Marquesa de Sassenaye	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0124

Ordem de figuração na narrativa	Nome Perífrase Adjetivo	Nível da figuração	Grau de condução pelo narrador	Coletivo pertencente	Estagnação	Transformação	Transformação	Página da obra
					-	-	-	
0316	*Edmond Gérard	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0124
0317	*Charles Ferdinand de Bourbon (Duque de Berry)	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0124
0318	*Luis-Pierre Louvel	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0124
0319	*Maria Carolina Luisa (Princesa da Sicília)	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0124
0320	*Anne-Louise-Germaine Necker (Madame de Staël)	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0124
0321	*Anne-Françoise-Hippolyte Salvetat (Mademoiselle Mars)	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0124
0322	*Jaques Louis David	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0124
0323	*Antoine-Vincent Arnault	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0124
0324	*Lazare-Nicolas-Marguerite Carnot	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0124
0325	*Nicolas Jean de Dieu Soult (Duque da Dalmácia)	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0124
0326	*René Descartes	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0124
0327	*Henrique IV	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0125
0328	*François Piet	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0125
0329	(()) Chefes da direita	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0125
0330	*Claude-René (Barão Bacot de Roman)	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0125
0331	*Canuel (deputado ultrarrealista)	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0125
0332	*O' Mahony (deputado ultrarrealista)	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0125
0333	*Chappedelaine (deputado ultrarrealista)	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0125
0334	(()) *L'Épingle Noire	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0125
0335	*Delaverderie (militar)	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0125
0336	*Trogoff (militar)	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0125
0337	*Elie Decazes	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0125
0338	*Pilorge (secretário de Chateaubriand)	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0125
0339	*Pierre Rapenouille (Lafon)	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0125
0340	*François Joseph (Talma)	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0125
0341	*Charles-Marie Dorimond Féletz	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0125
0342	*François Benoit Hoffman	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0125
0343	*Charles Nodier	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0125
0344	*Rei de Roma (Napoleão II)	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0125
0345	*Trinquelague	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0125
0346	*Clausel de Montals	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0125
0347	*Clausel de Coussergues	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0125
0348	*Conde de Salaberry	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0125
0349	*Louis-Benoit Picard	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0125

Ordem de figuração na narrativa	Nome Perífrase Adjetivo	Nível da figuração	Grau de condução pelo narrador	Coletivo pertencente	Estagnação	Transformação	Transformação	Página da obra
0350	*Jean-Baptiste Poquelin-Molière	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0125
0351	*Cugnet de Montarlot	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0125
0352	*Charles-Nicolas Fabvier	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0125
0353	*Nicolas Bavoux	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0125
0354	*Pelicier	4	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0125
0355	*Charles Loyson	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0126
0356	**Arcebispo de Amasie	5	C	Clero	-	-	-	p.0126
0357	Capitão Dufour	6	C	Militares	-	-	-	p.0126
0358	*Claude-Henri de Rouvroy (Conde de Saint-Simon)	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0126
0359	*Jean-Baptiste-Joseph (Barão Fourier)	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0126
0360	*Charles Fourier	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0126
0361	*Georfe Gordon (Lord Byron)	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0126
0362	*Charles-Hubert Millevoye	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0126
0363	*Pierre-Jean-David d'Angers	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0126
0364	*Guy-Toussaint-Joseph Caron	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0126
0365	*Félicité Robert de Lamennais	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0126
0366	*Vincent-Marie (Conde de Vaublanc)	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0126
0367	*Guy-Delaveau	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0126
0368	*Guillaume Dupuytren	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0126
0369	*Joseph-Claude-Barthélemy Récamier	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0126
0370	*Georges Cuvier	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0126
0371	*Nicolas-Louis François Neufchâteau	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0126
0372	*Antoine-Augustin Parmentier	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0126
0373	*Henri Grégoire (Bispo de Blois)	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0127
0374	*Pierre-Paul Royer-Collard	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0127
0375	Homem que vê Conde d'Artois	4	C	Povo Francês	-	-	-	p.0127
0376	**Conde d'Artois	6	C	Políticos	-	-	-	p.0127
II. Double quatuor.								
0377	Félix Tholomyès	3	A	Povo Francês	-	-	-	p.0127
0378	Listolier	4	A	Povo Francês	-	-	-	p.0127
0379	Fameuil	4	A	Povo Francês	-	-	-	p.0127
0380	Blachevelle	4	A	Povo Francês	-	-	-	p.0127
0381	Favourite	4	A	Povo Francês	-	-	-	p.0128
0382	Dahlia	4	A	Povo Francês	-	-	-	p.0128
0383	Zéphine (Joséphine)	4	A	Povo Francês	-	-	-	p.0128
0384	Fantine	2	A	Povo Francês	-	X	-	p.0128
0385	Pai de Favourite	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0129

Ordem de figuração na narrativa	Nome Perífrase Adjetivo	Nível da figuração	Grau de condução pelo narrador	Coletivo pertencente	Estagnação	Transfiguração	Transformação	Página da obra
0386	Mãe de Favourite	4	C	Povo Francês	-	-	-	p.0129
0387	Porteiro	6	C	Povo Francês	-	-	-	p.0129
0388	Salomão	5	C	Personagens bíblicas	-	-	-	P.0129
0389	Passante que encontrou Fantine na rua	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0130
0390	*São Januário (Januário de Benevento)	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0131
III. Quatre à quatre.								
0391	*Pierre-Louis Samuel Castaing	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0132
0392	*Labouisse	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0132
0393	*Éléonore	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0132
0394	(()) ∞ Três Graças	6	C	Mitologia greco-romana	-	-	-	p.0132
0395	*Claude-Étienne Delvincourt	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0133
0396	*Jean-Baptiste Blondeau	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0133
0397	Galateia	6	C	Literatura	-	-	-	p.0133
0398	Erígone	6	C	Literatura	-	-	-	p.0133
0399	∞ Juno	6	C	Mitologia greco-romana	-	-	-	p.0134
0400	*Nicolas Coustou	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0134
0401	∞ Psique	6	C	Mitologia greco-romana	-	-	-	p.0134
0402	∞ Vênus	6	C	Mitologia greco-romana	-	-	-	p.0134
IV. Tholomyès est si joyeux qu'il chante une chanson espagnole.								
0403	∞ Fada	6	C	Seres Mitológicos	-	-	-	p.0136
0404	*Jean-Antoine Watteau	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0136
0405	*Nicolas Lancret	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0136
0406	*Denis Diderot	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0136
0407	*Honoré d'Urfé	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0136
0408	Turcaret	6	C	Literatura	-	-	-	p.0136
0409	Príapo	6	C	Literatura	-	-	-	p.0136
0410	*François-Joachim de Pierre Bernis	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0137
V. Chez Bombarda.								
0411	*Jules Anglès	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0139
VI. Chapitre où l'on s'adore.								
0412	Artista o qual Favourite se apaixonou	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0140
0413	Mãe do artista	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0140
VII. Sagesse de Tholomyès.								
0414	*Alexandre Grimod de la Reynière	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0141
0415	**Marquês de Montcalm	6	C	Povo Francês	-	-	-	p.0142
0416	São Pedro	6	C	Personagem bíblica	-	-	-	p.0142

Ordem de figuração na narrativa	Nome Perífrase Adjetivo	Nível da figuração	Grau de condução pelo narrador	Coletivo pertencente	Estagnação	Transfiguração	Transformação	Página da obra
0417	Isaac	6	C	Personagem bíblica	-	-	-	p.0142
0418	∞ Polínice	6	C	Mitologia greco-romana	-	-	-	p.0142
0419	*Cleópatra	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0142
0420	*Otávio	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0142
0421	*Anfiaraus	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0142
0422	*Lucius Cornelius Sila	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0143
0423	*Orígenes	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0143
0424	*Justiano	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0146
0425	*François Elleviou	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0146
VIII. Mort d'un cheval.								
0426	*Spinosa	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0147
0427	*Désaugiers	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0147
0428	Senhor Bombarda	6	C	Povo Francês	-	-	-	p.0147
0429	*Arnald Berquin	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0147
0430	*Joseph Berchoux	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0147
0431	*Lúcio Apuleio	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0147
0432	*Aspásia	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0148
0433	*Péricles	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0148
0434	*Sócrates	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0148
0435	Manon Lescaut	6	C	Literatura	-	-	-	p.0148
0436	∞ Prometeu	6	C	Mitologia greco-romana	-	-	-	p.0148
0437	‡ Cavalo	4	B	Animais	-	-	-	p.0148
0438	Carreteiro	4	B	Povo Francês	-	-	-	p.0148
IX. Fin joyeuse de la joie.								
0439	Garçon	4	B	Povo Francês	-	-	-	p.0150
0440	(()) Pais dos <i>Quatro</i>	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0150
0441	*Nicolas Laffitte	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0151
0442	*Abraham-Jacques Caillard	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0151
0443	Cosette (Euphrasie)	2	A	Povo Francês	-	X	-	p.0151
Livre quatrième - Confier, c'est quelquefois livrer								
I. Une mère qui en rencontre une autre.								
0444	M. Thénardier	2	A	Povo Francês	-	-	X	p.0152
0445	Mme. Thénardier	3	A	Povo Francês	-	-	X	p.0152
0446	Golias	6	C	Personagem bíblica	-	-	-	p.0153
0447	∞ Polifemo	6	C	Mitologia greco-romana	-	-	-	p.0153
0448	*Shakespeare	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0153

Ordem de figuração na narrativa	Nome Perífrase Adjetivo	Nível da figuração	Grau de condução pelo narrador	Coletivo pertencente	Estagnação	Transfiguração	Transformação	Página da obra
0449	Calibã	6	C	Literatura	-	-	-	p.0153
0450	Éponine	3	A	Povo Francês	-	X	-	p.0153
0451	Azelma	3	A	Povo Francês	-	-	X	p.0153
0452	**Escrivão Público	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0155
0453	(()) Comadres de Fantine	5	B	Povo Francês	-	-	-	p.0156
0454	Vizinha dos Thénardier	4	B	Povo Francês				p.0160
II. Première esquisse de deux figures louches.								
0455	*Magdeleine Scudéry	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0161
0456	*Mme. Barthélemy-Hadot	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0161
0457	*Marie-Madeleine Pioche de la Vergne (Condessa de Lafayette)	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0161
0458	*Condessa Charlotte de Bournon-Malarme	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0161
0459	∞ Megera	6	C	Mitologia greco-romana	-	-	-	p.0162
0460	Pamela	6	C	Literatura	-	-	-	p.0162
461	*François-Guillaume Ducray-Duminil	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0162
III. L'Alouette.								
0462	Dumolard	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0164
Livre cinquième - La descente								
I. Histoire d'un progrès dans les verroteries noires.								
0463	(()) Dois filhos do Capitão da Guarda	6	B	Povo Francês	-	X	-	p.0167
0464	Capitão da Guarda	6	B	Povo Francês	-	X	-	p.0167
II. Madeleine.								
0465	(()) Operários	5	B	Povo Francês	-	-	X	p.0168
0466	(()) Operárias	5	B	Povo Francês	-	-	X	p.0168
0467	(()) Alunos	5	B	Povo Francês	-	-	X	p.0168
0468	(()) Alunas	5	B	Povo Francês	-	-	X	p.0168
0469	(()) Professores de Montreuil-sur-mer	5	B	Povo Francês	-	-	X	p.0168
0470	(()) Operários velhos/doentes	5	B	Povo Francês	-	-	X	p.0169
0471	Deputado Local	4	B	Políticos	-	-	X	p.0169
0472	*Joseph Fouché	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0169
0473	Prefeito de Montreuil-sur-mer	4	B	Políticos	-	-	X	p.0169
0473	Velha mulher do povo	4	B	Povo Francês	-	-	X	p.0170
III. Sommes déposées chez Laffitte.								
0474	(()) Mocinhas elegantes e maliciosas	4	B	Povo Francês	-	-	X	p.0173
IV. M. Madeleine en deuil.								
0475	Velha do bairro de Saint-Germain	4	B	Povo Francês	-	-	X	p.0175
0476	(()) Pequenos Saboianos	5	B	Povo Francês	-	-	X	p.0176
V. Vagues éclairs à l'horizon.								
0477	Javert	3	A	Policiais	-	-	X	p.0176
0478	Chabouillet	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0177

Ordem de figuração na narrativa	Nome Perífrase Adjetivo	Nível da figuração	Grau de condução pelo narrador	Coletivo pertencente	Estagnação	Transformação	Transformação	Página da obra
0479	(()) Camponeses das Astúrias	5	C	Povo Europeu	-	-	-	p.0178
0480	Cartomante (mãe de Javert)	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0178
0481	Grilheta (pai de Javert)	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0178
0482	(()) *Espartanos	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0180
0483	*Marco Júnio Bruto	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0180
0484	*François-Eugène Vidocq	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0180
VI. Le père Fauchelevent.								
0485	Fauchelevent	3	A	Povo Francês	-	X	-	p.0181
0486	Cavalo de Fauchelevent	5	B	Animais	-	-	-	p.0181
0487	(()) Camponeses	4	B	Povo Francês	-	-	X	p.0182
VII. Fauchelevent devient jardinier à Paris.								
0488	Irmã Simplicie	3	A	Clero	-	X	-	p.0184
0489	Irmã Perpétue	4	B	Clero	X	-	-	p.0184
0490	M. de Villèle (Ministro das Finanças)	5	C	Políticos	-	-	-	p.0185
VIII. Madame Victurnien dépense trente-cinq francs pour la morale.								
0491	Escrivão Público	5	B	Povo Francês	-	-	-	p.0187
0492	Mme. Victurnien	3	A	Povo Francês	-	-	-	p.0187
0493	Monge (marido de Victurnien)	5	B	Povo Francês	-	-	-	p.0187
0494	Bispo de Arras	5	B	Clero	-	-	-	p.0187
0495	Sra. Vigilante da Oficina	5	B	Povo Francês	-	-	-	p.0187
IX. Succès de madame Victurnien.								
0496	Pároco	5	B	Povo Francês	-	-	-	p.0188
0497	Vendedor de móveis	4	B	Povo Francês	-	-	-	p.0188
0498	O proprietário	4	B	Povo Francês	-	-	-	p.0188
0499	(()) Soldados da Guarnição	6	C	Militares	-	-	-	p.0189
0500	Marguerite	3	A	Povo Francês	-	-	-	p.0189
0501	Vizinha de Fantine	6	C	Povo Francês	-	-	-	p.0189
X. Suite du succès.								
0502	Barbeiro	4	B	Povo Francês	-	-	-	p.0191
0503	Antiga operária	4	B	Povo Francês	-	-	-	p.0191
0504	Amante de Fantine	5	B	Povo Francês	-	-	-	p.0191
0505	Dentista	4	B	Povo Francês	-	-	-	p.0192
0506	Velha desdentada	4	B	Povo Francês	-	-	-	p.0193
0507	Chefe dos Trabalhos da prisão	5	B	Povo Francês	-	-	-	p.0195
XI. Christus nos liberavit.								
XII. Le désœuvrement de M. Bamatabois.								
0508	Bamatabois	3	A	Povo Francês	-	-	X	p.0196
0509	* Rei da Espanha	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0197
0510	* Bolivar	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0197
0511	* Morillo	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0197
0512	(()) Oficiais que tomam café	5	B	Políciais	-	-	-	p.0198
XIII. Solution de quelques questions de police municipale.								

Ordem de figuração na narrativa	Nome Perífrase Adjetivo	Nível da figuração	Grau de condução pelo narrador	Coletivo pertencente	Estagnação	Transfiguração	Transformação	Página da obra
0513	(()) Espectadores	5	B	Povo Francês	-	-	-	p.0199
0514	**Guarda	5	C	Policiais	-	-	-	p.0199
0515	**Sargento da Guarnição	5	C	Policiais	-	-	-	p.0199
0516	∞ * Maria (Santa Virgem)	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0201
0517	(()) Soldados	5	B	Policiais	-	-	-	p.0202
Livre sixième - Javert								
I. Commencement du repos.								
0518	A diretora do Correio	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0210
0519	Médico de Éponine e Azelma	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0210
0520	Boticário de Éponine e Azelma	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0210
0521	* Laënnec	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0211
0522	Médico de Fantine	4	B	Povo Francês	X	-	-	p.0211
II. Comment Jean peut devenir Champ.								
0523	Champfathieu	3	A	Povo Francês	-	-	X	p.0216
0524	Sr. Juiz de Instrução	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0216
0525	Cochepaille	4	A	Forçados	-	-	X	p.0217
0526	Chenildieu	4	A	Forçados	-	-	X	p.0217
0527	Senhora Buseaupied	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0218
0528	Pierre Chesnelong	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0218
0529	M.Charcellay	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0218
0530	Viúva Doris	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0219
0531	Mme. Renée Le Bossé	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0219
Livre septième - L'affaire Champmathieu								
I. La soeur Simplice.								
0532	*Vicente de Paulo	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0223
0533	*Padre Sicard	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0223
0534	*Simplice de Sicília	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0224
0535	Rapaz do escritório	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0224
II. Perspicacité de maître Scaufflaire.								
0536	Scaufflaër (ou Scaufflaire)	3	B	Povo Frances	-	-	-	p.0225
0537	** Vigário	5	C	Clero	-	-	-	p.0225
0538	‡ Cavallo Branco	4	C	Animais	-	-	-	p.0226
0539	Esposa de Scaufflaire	4	C	Povo Frances	-	-	-	p.0228
0540	Porteira	3	A	Povo Francês	-	X	-	p.0228
0541	Caixeiro	4	A	Povo Francês	-	X	-	p.0228
III. Une tempête sous un crâne.								
0542	*Homero	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0230
0543	*Milton	6	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0230
0544	Banqueiro Laffitte	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0238
0545	Carcereiro das Galés	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0246
0546	Sargento das Galés	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0246
0547	Destino	5	C	Prosopopeia	-	-	-	p.0246

Ordem de figuração na narrativa	Nome Perífrase Adjetivo	Nível da figuração	Grau de condução pelo narrador	Coletivo pertencente	Estagnação	Transfiguração	Transformação	Página da obra
IV. Formes que prend la souffrance pendant le sommeil.								
0548	Irmão de Jean	4	C	Personagem Onírica	-	-	-	p.0248
0549	Vizinha de Jean	6	C	Personagem Onírica	-	-	-	p.0248
0550	(()) Homens cor de terra	4	C	Personagem Onírica	-	-	-	p.0248
V. Bâtons dans les roues.								
0551	Cocheiro dos Correios	4	C	Povo Francês	-	-	-	p.0252
0552	Moço da Cavalaria	4	C	Povo Francês	-	-	-	p.0253
0553	Mestre Bourgaillard	4	C	Povo Francês	-	-	-	p.0254
0554	Dono de uma caleche	6	C	Povo Francês	-	-	-	p.0255
0555	(()) Transeuntes	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0257
0556	Jovem menino	4	B	Povo Francês	-	-	-	p.0257
0557	Senhora	4	B	Povo Francês	-	-	-	p.0257
0558	Mulher do Estalajadeiro	4	C	Povo Francês	-	-	-	p.0259
0559	Criada flamenga	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0259
0560	Homem alemão	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0259
0561	(()) Crianças	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0260
0562	Cantoneiro	4	B	Povo Francês	-	-	-	p.0260
0563	‡ Cavalo de reforço	5	C	Animais	-	-	-	p.0261
0564	Rapaz da estalagem	4	B	Povo Francês	-	-	-	p.0261
VI. La soeur Simplicite mise à l'épreuve.								
0565	Ajudante de Irmã Simplicite	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0265
VII. Le voyageur arrivé prend ses précautions pour repartir.								
0566	(()) Criados da hospedaria	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0269
0567	Dona do Hotel	4	C	Povo Francês	-	-	-	p.0269
0568	Escriturário	4	B	Povo Francês	-	-	-	p.0270
0569	Burguês com uma lanterna	4	B	Povo Francês	-	-	-	p.0270
0570	Monsieur de Conzié	5	C	Clero	-	-	-	p.0270
0571	Guarda	5	C	Policiais	-	-	-	p.0271
0572	(()) Advogados	5	C	Povo Francês	-	-	-	p.0271
0573	Advogado	4	B	Povo Francês	-	-	-	p.0271
0574	Limosin	5	B	Povo Francês	-	-	-	p.0271
0575	Filho de Limosin	6	B	Povo Francês	-	-	-	p.0271
0576	Conselheiro do Tribunal Real de Douai (Presidente)	4	B	Povo Francês	-	-	X	p.0272
0577	Advogado do fórum	4	B	Povo Francês	-	-	X	p.0272
0578	Oficial de Justiça	4	B	Povo Francês	-	-	X	p.0273
0579	Juiz	4	B	Povo Francês	-	-	X	p.0273
VIII. Entrée de faveur.								
0580	*Jean-Nicholas Pache	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0275
IX. Un lieu où des convictions sont en train de se former.								
0581	(()) Juizes	5	C	Povo Francês	-	-	X	p.0277
0582	(()) Soldados	5	C	Militares	-	-	X	p.0277
0583	(()) Dois gendarmes	5	C	Policiais	-	-	X	p.0277
0584	Advogado-Geral	5	C	Povo Francês	-	-	X	p.0278

Ordem de figuração na narrativa	Nome Perífrase Adjetivo	Nível da figuração	Grau de condução pelo narrador	Coletivo pertencente	Estagnação	Transfiguração	Transformação	Página da obra
0585	Cartorário	5	C	Povo Francês	-	-	X	p.0278
0586	∞ Melpomene	6	C	Mitologia greco-romana	-	-	-	p.0280
0587	*Bossuet	5	C	Figuras Históricas	-	-	-	p.0280
0588	Teramenes	5	C	Literatura	-	-	-	p.0282
0589	M. Baloup	5	B	Povo Francês	-	-	-	p.0283
X. Le système de dénégations.								
0590	(()) Patrões de Champmathieu	5	B	Povo Francês	-	-	-	p.0284
0591	(()) Operários	5	B	Povo Francês	-	-	-	p.0284
0592	Filha de Champmathieu	5	B	Povo Francês	-	-	-	p.0284
0593	Marido da filha de Champmathieu	5	B	Povo Francês	-	-	-	p.0284
0594	Pai de Champmathieu	5	B	Povo Francês	-	-	-	p.0286
0595	Mãe de Champmathieu	5	B	Povo Francês	-	-	-	p.0286
XI. Champmathieu de plus en plus étonné.								
Livre huitième - Contre-coup								
I. Dans quel miroir M. Madeleine regarde ses cheveux.								
II. Fantine heureuse.								
0596	Criança que brinca no pátio	5	B	Povo Francês	-	-	-	p.0300
III. Javert content.								
IV. L'autorité reprend ses droits.								
V. Tombeau convenable.								
0597	Velha Senhora	4	B	Povo Francês	-	-	-	p.0309
0598	(()) Cantoneiros	5	B	Povo Francês	-	-	-	p.0313
0599	Velho operário	6	C	Povo Francês	-	-	-	p.0313
Deuxième partie - COSETTE								
Livre premier - Waterloo								
I. Ce qu'on reencontre em venant de Nivelles.								

Coletivos	Nome Perífrase Adjetivo	Nível da figuração
Povo Francês	Emigrados, pessoas influentes, camponeses, gendarmes, ladrões, assassinos, pesquisadores especializados.	7
Povo de Digne	Prisioneiros, pais de família presos por dívidas, professores pobres da diocese, moças pobres, pobres, bispos de antigamente, burguesia, crianças abandonadas, órfãos, ricos, pobres, necessitados, doentes, aflitos, penitentes ricas, santas mulheres de Digne, sábios, ignorantes, gendarmes.	7
Funções e cargos da Igreja Católica	Chantre de catedral, porteiros, párocos, padres, seminaristas, bispos, freiras, monges.	7
Povo de Senez (Diocese de Digne)	Ouvintes, agricultores, famílias divididas, fazendeiros.	7
Povo de Briançon (Diocese de Digne)	Indigentes, viúvas, órfãos.	7
Povo de Embrum (Diocese de Digne)	Pai de família, filhos e filhas, vigário.	7

Coletivos	Nome Perífrase Adjetivo	Nível da figuração
Montanheses/povo de Devolny (Diocese de Digne)	Pai e filhos em Devolny.	7
Vale de Queyras (Diocese de Digne)	Bons camponeses, professores de Queyras	7
Povo de Isère (pg.14)	Aldeões de Isère	7
Povo do Alto-Delfinado	-	7
Parisienses	Estudantes; costureiras; burgueses;	7
Povo de Montfermeil	Bêbados, Moradores que acompanham Cosette, Funcionários do Circo, estalajadeiros, crianças.	7
Povo de Montreuil-sur-Mer	Povo fofoqueiro, operários, operárias, carteiros.	7
Povo de Arras	Advogados, juizes, porteiros, hospedeiros,	7

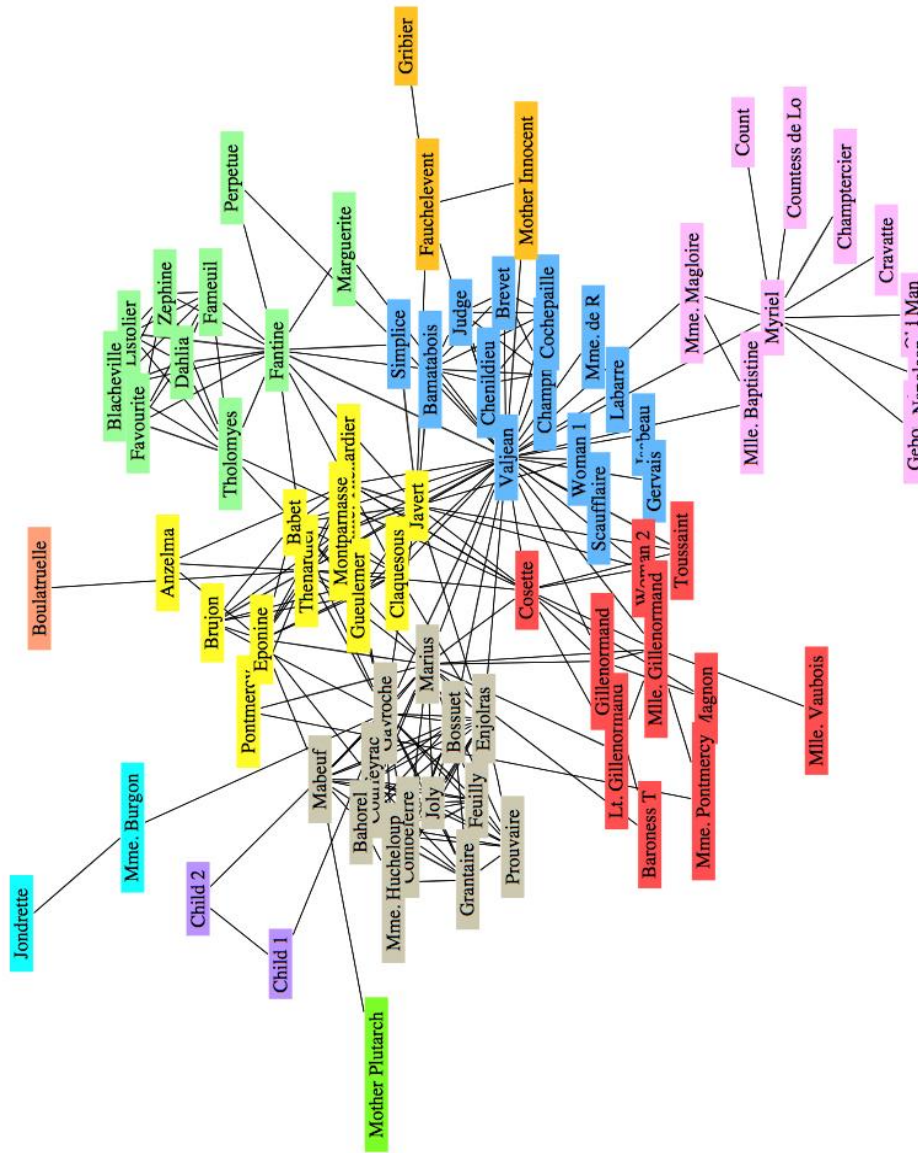
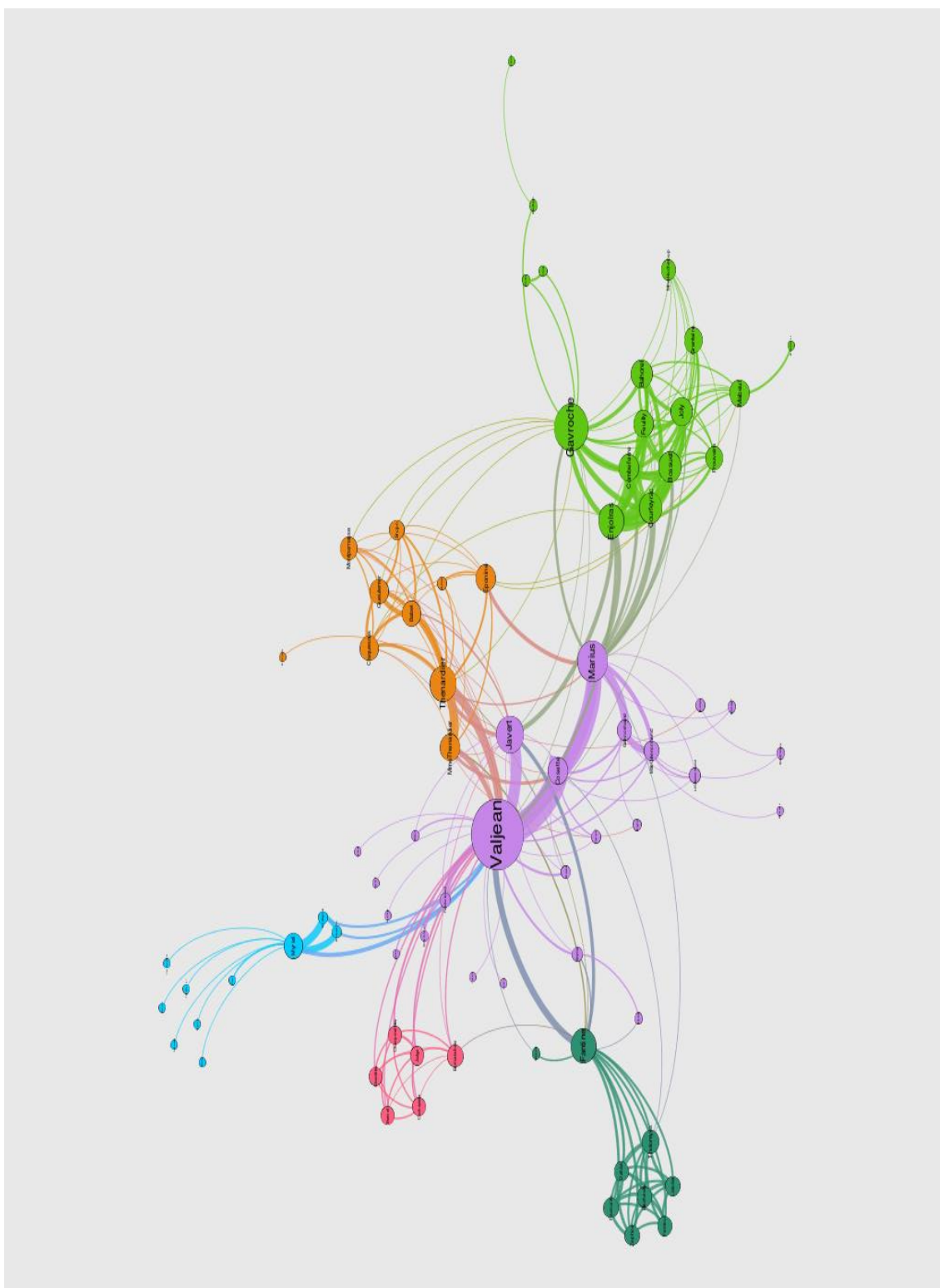


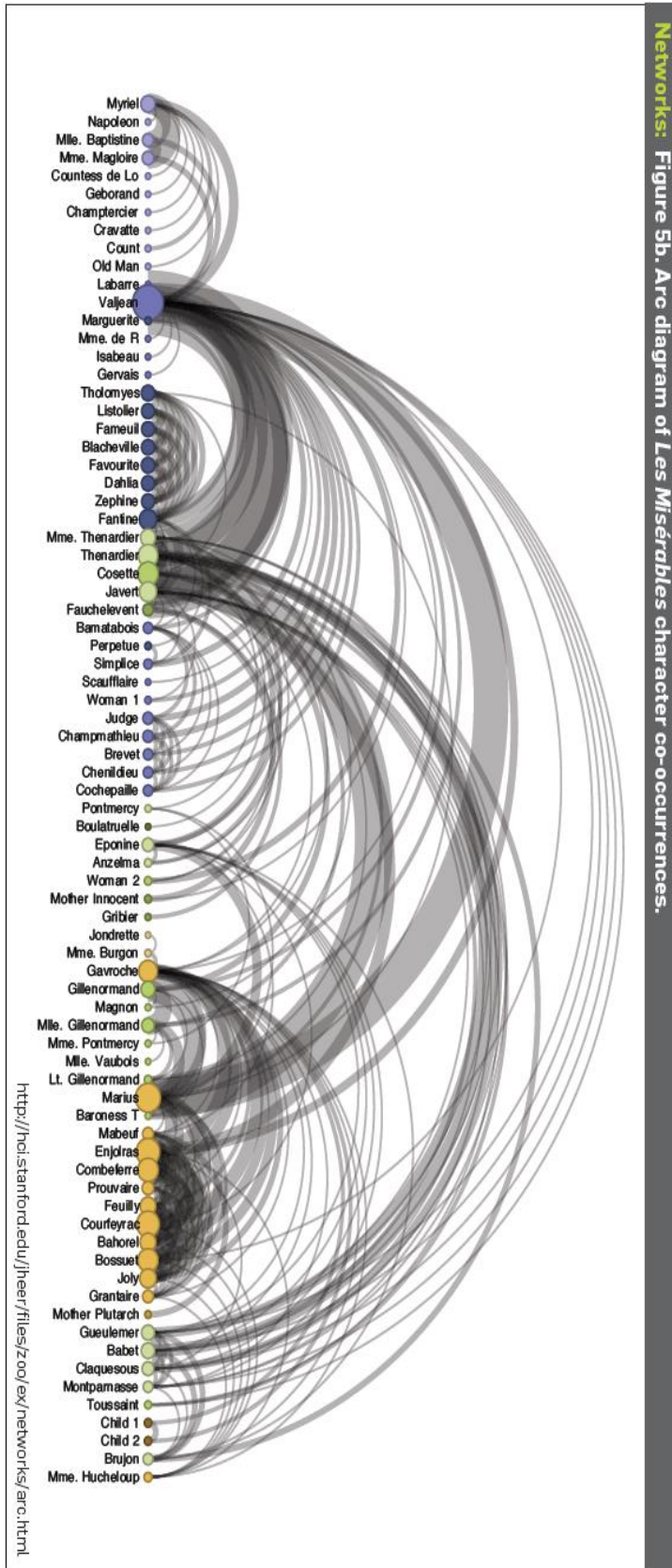
FIG. 12: The network of interactions between major characters in the novel *Les Misérables* by Victor Hugo. The greatest modularity achieved in the shortest-path version of our algorithm is $Q = 0.54$ and corresponds to the 11 communities represented by the colors.

¹³⁶ <http://web.madstudio.northwestern.edu/wp-content/uploads/2015/03/NewmanGirvan2003Paper-Page14.png> (Último acesso em 19/04/2021). Tradução para a nota que está acompanhando a imagem: “A rede de relações entre a maioria das personagens no romance *Les misérables* de Victor Hugo. A maior modularidade alcançada na versão de caminho mais curto do nosso algoritmo é $Q = 0.54$ e corresponde as 11 comunidades representadas pelas cores.”

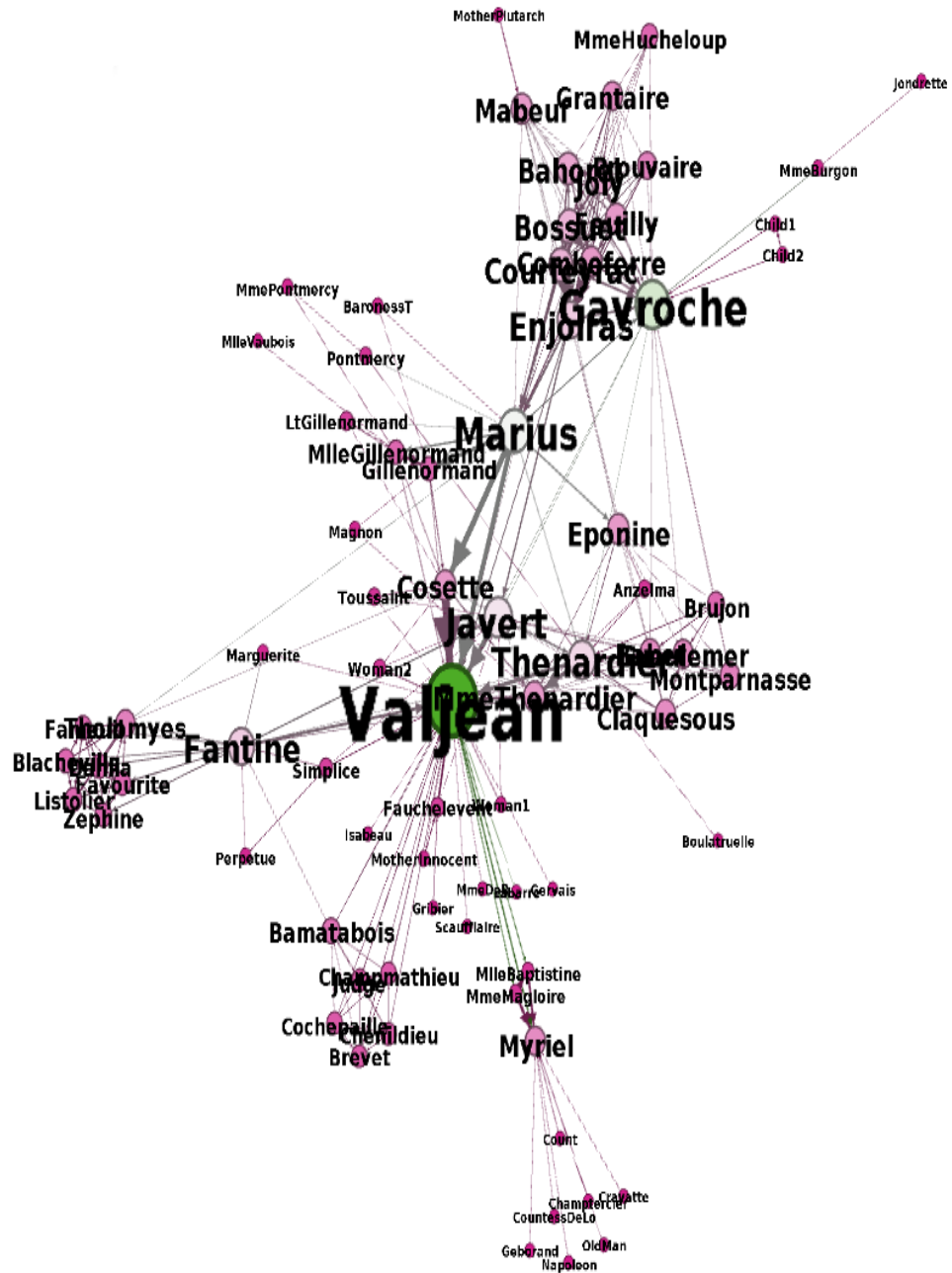
ANEXO II¹³⁷

137 <https://i1.wp.com/studentwork.prattsi.org/infoshow/wp-content/uploads/sites/2/2017/06/LesMis-Gephi.png>
(Último acesso em 19/04/2021).

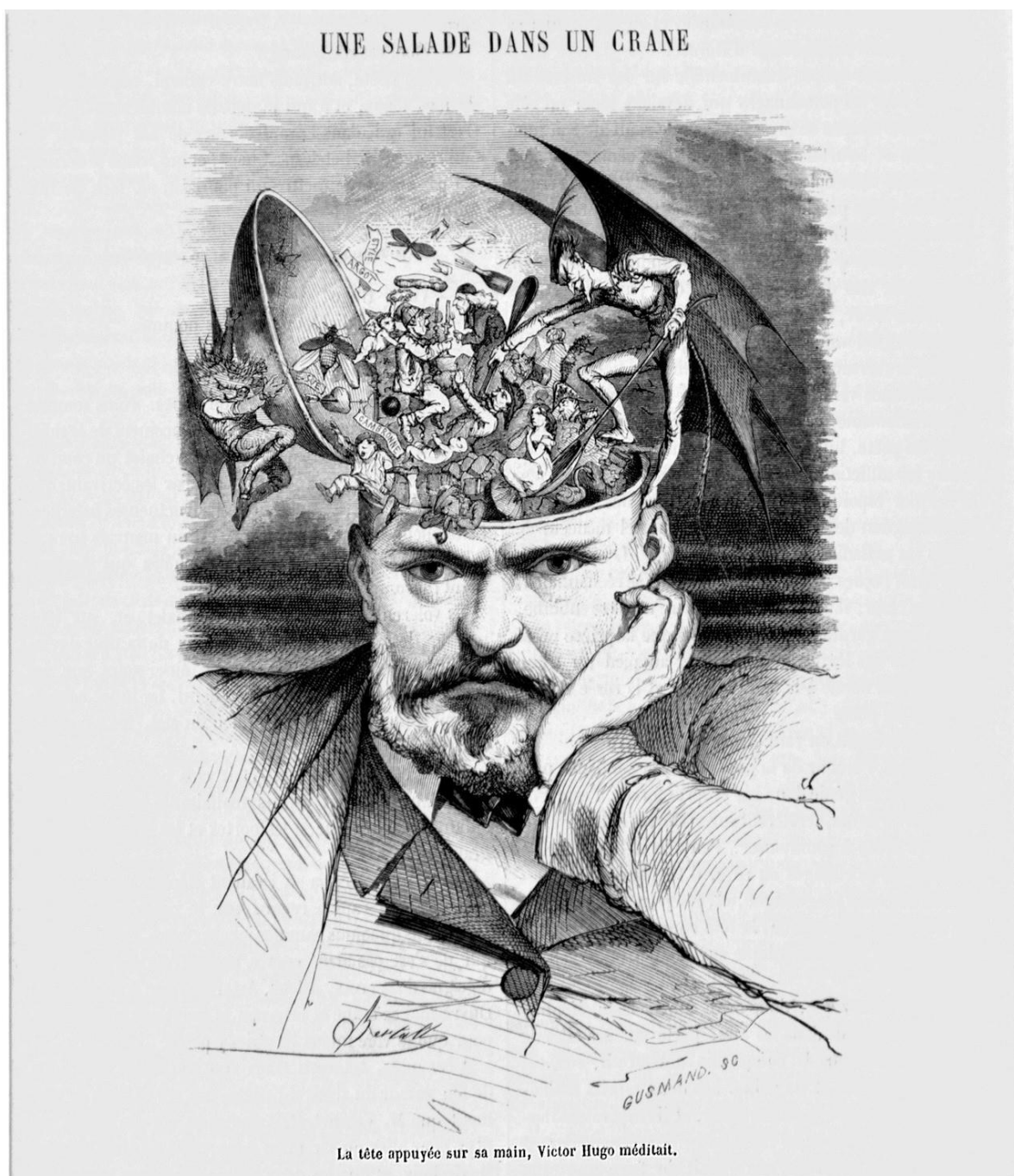
ANEXO III¹³⁸



¹³⁸ <https://idl.cs.washington.edu/files/2012-VisualizationZoo-CACM.pdf> (Último acesso em 19/04/2021).

ANEXO IV¹³⁹

¹³⁹ https://genedan.com/wp-content/uploads/2013/12/Selection_064-copy.png (Último acesso em 19/04/2021).

ANEXO V¹⁴⁰

¹⁴⁰ <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/une-salade-dans-un-crane-1#infos-principales> (Último acesso em 19/04/2021).