
VICTOR HUGO

Prefácio a *Cromwell*
e outros prefácios

Tradução e notas de PEDRO EIRAS
Prefácio de JOANA MATOS FRIAS

Título: Prefácio a *Cromwell* e outros prefácios

Autor: Victor Hugo

Tradução e notas: Pedro Eiras

Prefácio: Joana Matos Frias

Edição: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP)
e Edições Afrontamento

Concepção Gráfica: Departamento Gráfico/Edições Afrontamento
N.º de edição: 1832

Colecção: Cygnus / 3

ISBN: 978-972-36-1591-3

Depósito legal: 429705/17

Execução gráfica: Rainho & Neves, Lda. / Santa Maria da Feira
geral@rainhoeneves.pt

Distribuição: Companhia das Artes, Livros e Distribuição, Lda.
comercial@companhiadasartes.pt

O tradutor e a prefaciadora não seguem o novo Acordo Ortográfico.

© Autor, Edições Afrontamento e Instituto de Literatura Comparada
Margarida Losa (FLUP)

Esta publicação é desenvolvida e financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Programa Estratégico “UID/ELT/00500/2013” e por Fundos FEDER através do Programa Operacional Fatores de Competitividade – COMPETE “POCI-01-0145-FEDER-007339”

Edições Afrontamento, Lda.

Rua Costa Cabral, 859, 4200-225 Porto

www.edicoesafrontamento.pt

comercial@edicoesafrontamento.pt

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP)

www.ilcml.com

Cygnus é uma colecção de ensaios traduzidos para língua portuguesa e ligados directamente à investigação realizada no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Trata-se de um projecto editorial que visa concorrer para um dos principais objectivos do nosso trabalho académico: a promoção de um pensamento contemporâneo assente em princípios de inclusão e de interacção. A referência constelar no título desta colecção salienta que o mundo terá sempre o tamanho dos **signos** que nele reconhecermos.

VICTOR HUGO

Prefácio a *Cromwell*
e outros prefácios

Tradução e notas de PEDRO EIRAS

Prefácio de JOANA MATOS FRIAS



ILCML

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA



Edições
Afrontamento

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
AGÊNCIA NACIONAL DE INVESTIGACÃO E INOVAÇÃO

COMPETE
2020

PORTUGAL
2020



UNIÃO EUROPEIA
Fundo Europeu de
Desenvolvimento Regional



GOVERNO DE
PORTUGAL

Prefácio de prefácios

O prefácio de *Cromwell* brilhava aos nossos olhos como as Tábuas da Lei no monte Sinai, e os seus argumentos pareciam-nos sem réplica possível.

Théophile Gautier

Um prefácio é um estado de espírito.

Søren Kierkegaard

Desocupado leitor,

quando em 1975 Jorge Luis Borges assinou o seu “Prólogo de prólogos” à entrada da colectânea das dezenas de textos prefaciatórios alógrafos que foi escrevendo e publicando, tinha a grande vantagem de estar a compor um prelúdio à própria obra – ou biblioteca pessoal –, ainda que essa parte específica da sua produção fosse declaradamente dialogante ou conversacional. Também aqui o título “Prefácio de prefácios” não exprime qualquer ambição superlativa,¹ até porque a

¹ À entrada do seu texto, Borges esclarece que o “Prólogo de prólogos” não pretende ser um superlativo vindo do hebraico como o “Cântico dos cânticos” ou afins. Cf. a obra de Kierkegaard (pseud. Nicolaus Notabene), *Prefaces/Writing Sampler, Light Reading For People in Various Estates According to Time and Opportunity* (*Forord*, 1844), ed. e trad. Todd W. Nichol, Princeton, Princeton University Press, 1997.

tarefa se complica quando o prólogo o é de prólogos de outrem, como acontece no caso desta breve apresentação que intenta abrir portas para a tradução portuguesa – feita agora finalmente por Pedro Eiras –, de alguns dos mais decisivos textos da teoria poética e da estética românticas, que Victor Hugo decidiu antepor a algumas das suas produções dramáticas mais conhecidas: *Cromwell* (1827), *Hernani* (1830), e *Ruy Blas* (1838).

É naturalmente difícil, à distância de quase duzentos anos, avaliar em que medida estas peças – muito em particular *Cromwell* – são muito conhecidas devido à sua componente textual ou, pelo contrário, devido justamente ao papel determinante que desde cedo os respectivos paratextos desempenharam no sistema literário da Modernidade, a ponto de terem sido com muita frequência (como acontece aqui) destacados do seu *habitat* originário, para figurarem como objectos teórico-críticos autónomos – processo que se reforça pelo facto de Victor Hugo não ter optado nestes casos por uma solução similar às de Diderot ou de Rousseau, por exemplo, que na esteira de Cervantes redigiram prefácios dramatizados em forma de diálogo:² “O prefácio do autor”, virá a sugerir Théophile Gautier anos mais tarde à entrada de *Les Jeunes-France*, “é o *post-scriptum* de uma carta de mulher, o seu pensamento mais caro: podereis nem ler o resto”. O que poderia conduzir-nos de imediato a uma paráfrase da produtiva sugestão de Michel Lafon: à força de se textualizar, o prefácio paratextualiza o texto que precede, isto é, *pode haver um*

² Opção no entanto praticada por Victor Hugo noutras circunstâncias, como atesta o prefácio “Comédia sobre uma tragédia” na abertura da segunda edição da obra *O Último Dia de um Condenado*.

*momento em que o drama não é mais do que o paratexto do seu prefácio.*³

O certo é que esta possibilidade de autonomização e a consequente independência lógico-semântica das antecâmaras relativamente às obras que alegadamente introduzem é a evidência mais flagrante de um aspecto histórico-literário que importa sublinhar de imediato: no processo de constituição da literatura moderna, a morte das artes poéticas reguladoras e prescritivas de linhagem horaciana teve como rápido contraponto a proliferação de um outro género meta- e paratextual, o Prefácio, cujas função e finalidade viriam de certa forma a ser preenchidas posteriormente, à entrada do século XX e em contexto vanguardista, pelo Manifesto.⁴

Significa isto que seria eventualmente possível traçar uma história da poética ocidental que considerasse apenas como documentos válidos estes actos comunicativos não inteiramente literários na sua origem: as artes poéticas para as poéticas clássicas, os prefácios para as poéticas modernas, os manifestos para as poéticas vanguardistas. Se das primeiras para os segundos se suprime o tom uniformizante e prescritivo em favor de uma estratégia de legitimação individual e não impositiva (mesmo não esquecendo que, como bem apontou Jean-Marie Gleizes, o prescritivo é também um discurso de legitimação),⁵ poderíamos talvez ponderar que dos segun-

³ Marie Perrin recorda com toda a pertinência que Hugo foi precisamente reprimido na sua época por não fazer nunca “o prefácio para o livro, mas o livro para o prefácio” (Sylvius, pseud. de Edmond Texier, *Physiologie du Poète*, Paris, Jules Lainé, 1842, p. 12; *apud* Perrin 2015).

⁴ Cf. Gleizes 1980: “os prefácios, como os manifestos, não param de escrever a história da literatura”.

⁵ Note-se de resto que, em pleno século XIX, o Prefácio a *Cromwell* seria ainda qualificado como “a Arte Poética do Romantismo”, apenas com a ressalva de que,

dos para os terceiros algo se recuperou de uma certa consciência colectiva e programática da criação (ainda que em termos e num registo obviamente muitíssimo afastados dos que haviam caracterizado todo o discurso regulador dos filhos de Horácio até ao século XVIII),⁶ também graças à natureza essencialmente performativa que o registo combativo dos manifestos, na sequência dos prefácios, assume.⁷

Neste sentido, os textos de Victor Hugo que aqui se compilam em tradução portuguesa, apesar de obedecerem claramente a um impulso bem romântico (ou *romanticista*, como preferiu Stendhal) de justificação de uma poética indivi-

ao contrário do que sucedera com “o código” de Boileau, o texto de Hugo fora “escrito antes das obras-primas que ele reclama”, e não como conclusão delas; e isto exactamente no mesmo estudo onde, umas linhas abaixo, o Prefácio é referido como “este manifesto” (Souriau 1897: xiii).

⁶ Cf. ainda Gleizes, *art. cit.*: “*Coincidências*: Pelo que eles dizem, os prefácios têm ‘qualquer coisa a ver’ com a prática do manifesto, na medida em que são atravessados por um desejo de teoria, quer dizer, por um desejo de ordem: trata-se de ordenar o campo da instituição, [...] de intervir eficazmente para uma nova topologia do campo genérico: fundar em teoria legítima e firme uma prática essencialmente anárquica e bastarda (passar no fundo dos costumes à lei, dar uma lei escrita ao romance), e, conseqüentemente, enunciar ou supor um certo número de ‘palavras de ordem’. No plano ‘formal’, o manifesto surge face ao prefácio como o seu limite: ambos possuem o triplo carácter didáctico-pedagógico-polémico e as marcas que o definem; neste aspecto, o manifesto completa e amplia as estruturas principais do prefácio. No plano funcional, por fim, é uma evidência que qualquer manifesto é um prefácio no sentido em que serve de prefácio geral a um conjunto de obras possíveis; é um arqui-prefácio que realiza economicamente uma das funções do prefácio particular; uma prova desta economia específica é que, quando existe um manifesto [...], já não há necessidade de prefácios às obras que se colocam explicitamente na sua dependência”.

⁷ Passagem historicamente progressiva de um género (prefácio) ao outro (manifesto) que parece estar subjacente à organização do número 295 da *Revue des Sciences Humaines*, de 2009, dedicado justamente a “Prefácios e manifestos do século XIX” (org. José-Luis Diaz), e cujas secções se ordenam em “O acto prefacial”, “No tempo dos quase-manifestos” e “A idade dos manifestos” (Presses Universitaires du Septentrion, Julho-Setembro de 2009).

dual e portanto de auto-contemplação da figura autoral, não deixam de se integrar num procedimento bem mais alargado do tempo que poderíamos sintetizar a partir do conhecido título de Silvina Rodrigues Lopes – *a legitimação em literatura* –, conforme evidenciam cogitações como esta: “Talvez alguns se aproveitem desta confissão para repetirem a censura que um crítico alemão já lhe endereçou, a de fazer ‘uma poética para a sua poesia’. Que importa? No início, o autor pretendia muito mais desfazer as poéticas do que fazê-las. E depois, não será sempre preferível fazer poéticas a partir de uma poesia do que poesia a partir de uma poética?”.

Os prefácios de Hugo juntam-se assim a um conjunto mais alargado de escritos performativos e de índole pragmática, onde convivem textos similares de Wordsworth, Dickens, Shelley e George Sand, Théophile Gautier, Stendhal, Balzac e Vigny, ou Almeida Garrett, entre tantos outros (e notemos como assim se cruzam prelúdios de vários tipos de textos – poéticos, narrativos e dramáticos –, sem prejuízo das singularidades das obras que cada um deles anuncia), pelo que, conforme declara o próprio Hugo em palavras quase antifrásticas, o autor se limitaria então “a considerações gerais sobre a arte, sem qualquer intenção de abrir uma avenida para a passagem da sua própria obra”, por mais que fosse “certamente mais cómodo e mais hábil assentar o seu livro sobre o prefácio e defender um através do outro”.

Este aspecto intensifica-se pelo facto de Hugo ter optado pela estratégia discursiva de se referir a si mesmo inicialmente na terceira pessoa, e não na primeira (“o autor deste drama”), escolha enunciativa que só sofrerá alteração ao fim de alguns parágrafos do Prefácio a *Cromwell*, quando passa a adoptar a primeira pessoa do plural (“Dito isto, avancemos”). É portanto

graças à leitura articulada e sistematizante de textos como estes, a um tempo reveladores e fundadores,⁸ que podemos delinear um esboço daquilo que o Romantismo teve a oferecer de definitivo à Modernidade: a valorização da imaginação sobre os escombros da mimese, a separação das categorias práticas, lógicas ou morais e das categorias estéticas, a exaltação da qualidade natural do discurso poético, a configuração do génio e seu temperamento, ou o enaltecimento da qualidade ético-cívica do poeta em tempos de indigência. O caso de Hugo é neste último ponto muito particular, e tem sido devidamente ressaltada a dificuldade que o autor revela a partir de determinada altura na tentativa de preservação dos valores da autonomia poética e da liberdade artística face à necessidade complementar mas por vezes antagónica de respeitar o laço entre a poesia e o acontecimento, i. e., entre o poeta e a condição humana e histórica (confronte-se, a título de exemplo, o Prefácio a *Lucrécia Borgia*, de 1833, e o texto “Fim desta publicação”, do ano seguinte). Talvez nesta matéria o Prefácio a *Hernani* consiga levar a cabo a quadratura do círculo, uma vez que nele Hugo preconiza que a liberdade literária só poderá ser “filha da liberdade política”, estabelecendo assim epigramaticamente que “Para um povo novo, uma arte nova”, numa síntese que o seu poema “Função de poeta” visivelmente virá a glosar.⁹

Parece flagrante que os textos de Victor Hugo que aqui se apresentam não só não escapam ao panorama do discurso prefacial oitocentista, como são dele exemplos emblemáticos,

⁸ Retomo os termos da caracterização de Florence Naugrette (2004).

⁹ Para uma leitura ideológico-política da figura do povo enquanto sujeito problemático da história nos prefácios a *Hernani* e *Ruy Blas*, cf. Laforgue: *passim*.

uma vez que enunciam alguns dos mais importantes princípios poético-estéticos que a Modernidade perseguiu e que no século XIX se apresentaram como essenciais ao entendimento diferenciado da criação artística, a ponto de Gautier ter considerado que a juventude romântica estaria “fanatizada” pelo Prefácio de *Cromwell* e pelo seu autor.¹⁰ Talvez por isto mesmo, eles são precisamente o contra-exemplo do prefácio segundo Brás Cubas-Machado de Assis (“O melhor prólogo é o que contém menos coisas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado”, lê-se logo nas primeiras linhas das *Memórias Póstumas*), conforme se torna notório sobretudo no caso de *Cromwell*, pois é claro que Victor Hugo (ao contrário do que prometera a Victor Pavie), se dirige aos seus contemporâneos com um prólogo “explícito e longo”, mesmo que não chegue a contrariar o princípio de acordo com o qual, ainda nos termos do escritor brasileiro, “a obra em si mesma é tudo”.¹¹

Com efeito, ao anunciar a Pavie o envio de *Cromwell* meses antes da sua divulgação, Hugo prometera enganadoramente: “Daqui a quinze dias, receberá *Cromwell*. Já só me falta escrever o *prefácio* e algumas *notas*. Farei tudo isso tão breve quanto possível; menos linhas, menos tédio” (carta de 24 de Setembro de 1827).¹² A carta a Pavie confirma ainda o estatuto eminentemente posfacial do prefácio, uma vez que Hugo assume que a sua redacção é temporalmente posterior à

¹⁰ Constatação que, com toda a naturalidade, tem também propiciado juízos que vêem neste prefácio um discurso dogmático, assumidamente programático e quase prescritivo.

¹¹ Embora não possamos deixar de admitir a sugestão de Anne Cayuela, segundo a qual existência do prefácio implicaria “a impotência do texto para se apresentar a si mesmo” (1996: 225).

¹² De acordo com a informação de Anne Ubersfeld, o Prefácio teria sido redigido justamente entre o final de Setembro e o de Outubro do mesmo ano (2002: 715).

da obra que espacialmente precede (de acordo com o que confirma no próprio preâmbulo do drama: “Foi só depois de a ter devidamente fechado e dado como definitiva que, pela solicitação de alguns amigos decerto muito cegos, decidiu-se a exprimir as suas próprias opiniões num prefácio, a traçar, por assim dizer, o mapa da viagem poética que tinha acabado de fazer, a dar conta das aquisições boas ou más que tinha conseguido, e das novas facetas pelas quais o domínio da arte se tinha oferecido ao seu espírito”), o que faz do Prefácio a *Cromwell* uma peça exemplar do que Derrida virá a propor na entrada extratextual de *La Dissémination*:

Um *prefácio* [...] enunciaria no futuro (‘vocês irão ler isto’) o sentido ou o conteúdo conceptuais [...] daquilo que *já* teria sido *escrito*. Portanto suficientemente *lido* para poder ser condensado no seu teor semântico e proposto antecipadamente. [...] o texto é um escrito – um passado – que, com uma falsa aparência de presente, um autor esconde e, todo-poderoso, com total domínio do seu produto, apresenta ao leitor como seu futuro. Eis o que eu escrevi, depois li, e escrevo que vocês irão ler. Depois poderão retomar posse deste prefácio que em suma ainda não estão a ler, embora, tendo-o lido, possam ter já antecipado tudo o que o segue e que poderão praticamente dispensar-se de ler. O *pre* do prefácio torna o futuro presente, representa-o, aproxima-o, aspira-o e ao precedê-lo coloca-o à frente. Redu-lo à forma de presença manifesta. (Derrida 1972: 13)¹³

Se, no seguimento do que até aqui se ponderou, equacionarmos estes prefácios não como meros documentos de legitimação autoral individual, mas enquanto repositórios funda-

¹³ Borges resumirá este aspecto muito expressivamente, sugerindo que o Prefácio se parece em geral com um discurso de fim de festa ou com uma oração fúnebre.

mentais de factores estruturantes da poética romântica, privilegiando assim, como Hugo quis privilegiar, o *logos* sobre o *ethos* ou o *pathos* (ainda que, curiosamente, a leitura sequencial dos três prefácios pareça justamente conduzir a uma espécie de transferência progressiva das preocupações do Autor com o *logos* – *Cromwell* –, para o *ethos* – *Hernani* – e para o *pathos* – *Ruy Blas*), afigura-se indiscutível que neles encontramos três tópicos centrais que se articulam numa síntese programática alicerçada na crença essencial na liberdade artística, i. e. naquilo que o próprio Hugo anuncia à entrada de *Cromwell* – e da idade democrática – como “a liberdade da arte contra o despotismo dos sistemas, dos códigos e das regras”, e que virá a reforçar no pórtico de *Hernani* ao definir o Romantismo nos termos políticos de um “liberalismo em literatura”, único espaço e única condição possíveis de existência do génio.¹⁴ Seriam eles: i) a assunção da historicidade da literatura e consequente meditação sobre a formação do cânone ocidental, com epicentro em Shakespeare; ii) a reestruturação do sistema das categorias estéticas com base na relativização do Belo e consequente nobilitação do Feio e do Grotesco por meio do reconhecimento do “característico”;¹⁵ iii) o questionamento das estruturas arquitectuais e respecti-

¹⁴ “Em breve todos compreenderão que os escritores devem ser julgados, não segundo as regras e os géneros, coisas que estão fora da natureza e fora da arte, mas segundo os princípios imutáveis desta arte e as leis especiais da organização pessoal de cada um. [...] O génio é necessariamente desigual. Não há altas montanhas sem profundos precipícios. Preencham o vale com o monte, e não terão mais do que uma estepe, uma charneca, a planície dos Sablons em vez dos Alpes, andorinhas e não águias. [...] E depois, mais uma vez, há daqueles *erros* que só se enraízam nas obras-primas; só a certos génios é dado terem certos defeitos.”

¹⁵ Tópico claramente em destaque na tradução brasileira do Prefácio a *Cromwell*, publicada com o título *Do Grotesco e do Sublime* (trad. e notas Célia Berretini, São Paulo, Perspectiva, 1988).

vas fronteiras temático-discursivas, com especial incidência na proposta compositiva do drama romântico.¹⁶

Ora, é inegável que as meditações de Victor Hugo sobre estas matérias ajudaram a instaurar um entendimento moderno da criação e das correlações entre as obras do sistema literário, o que justificaria por si a premência da leitura dos prefácios que aqui se reúnem, porquanto eles cumprem com força amplificadora a principal função que Genette atribuiu ao género, a de assegurar que os textos que se lhe seguem sejam bem lidos.¹⁷ A tarefa (de ler os textos bem lidos a partir dos prefácios) parece todavia ser logo difícil – se não impossível – de cumprir, graças a dois gestos retóricos de que Hugo lança mão, de resto numa atitude bastante coerente com a (des)construção do *ethos* e do *pathos* que propõe: em primeiro lugar, porque todo o processo de *captatio benevolentiae* que desencadeia desde as primeiras linhas do Prefácio a *Cromwell* assenta numa estratégia essencialmente irónica que, à boa maneira romântica, promove uma visão satírica de leitores e críticos mediante um registo perversamente auto-irónico (“O drama que de seguida se vai ler nada tem que o recomende à atenção ou à benevolência do público. Não possui, para atrair o interesse das opiniões políticas, a vantagem do *veto* da censura administrativa, nem sequer, para lhe conciliar de ime-

¹⁶ Cf. também o importante ensaio de Stendhal sobre Racine e Shakespeare, de 1823: apesar de os dois escritores (Hugo e Stendhal) não se entenderem relativamente à utilização do verso ou da prosa no texto dramático, a problematização crítica que ambos desenvolvem a propósito das três unidades dramáticas é muito similar.

¹⁷ Ainda assim, parece ter-se verificado com estes prefácios de Hugo a falha que Malcolm Lowry vaticinou à entrada do seu *Under the Volcano*: “Gosto de Prefácios. Leio-os. Por vezes não leio mais, e é possível que neste caso também os meus leitores não continuem. Se assim for, o prefácio não terá atingido o seu objectivo, que é o de tornar muito mais fácil a compreensão de *Debaixo do Vulcão*”.

diato a simpatia literária dos homens cultivados, a honra de ter sido oficialmente recusado por uma infalível comissão de leitura”); em segundo lugar, porque Hugo concretiza de facto o gesto de ruptura “contra o despotismo dos sistemas, dos códigos e das regras” mediante o quase total branqueamento de autores e obras que, antes de si, tenham reflectido sobre as questões que ele pretende desenvolver (muito em particular, dos pensadores iluministas e dos românticos alemães, e subliminarmente contra o que ele próprio defende ao declarar que “Nada nasce sem raiz”), agenciando assim o culto da originalidade ao colocar em prática o procedimento que Cervantes tão agudamente parodiara à entrada do *Quijote* – e daí a falsa modéstia patente em “Apresenta-se portanto aos olhares só, pobre e nu, como o enfermo do *Evangelho, solus, pauper, nudus*”, posteriormente ratificada pela confissão de que o autor geralmente se absteve “de apoiar a sua opinião pessoal sobre textos, citações, autoridades”.¹⁸

É certo contudo que, sob ou sobre estes traços mais polemizadores, próprios da época e nessa medida sujeitos a uma tendencial efemeridade que o próprio Hugo assume (“O ataque ou a apologia do seu livro importam-lhe menos do que a ninguém. Aliás, as lutas pessoais não lhe dizem nada. É sempre um espectáculo miserável ver as disputas dos amores-próprios”), há uma proposta teórica consistente e inovadora, que em primeira instância se revela na tipologia histórico-

¹⁸ O gesto de Hugo é perfeitamente coerente com a época e respectiva poética, conforme ressaltou Genette ao lembrar que, ao passo que o prefácio da época clássica preferia insistir sobre o carácter tradicional do assunto, a partir de Rousseau o prefácio insiste fundamentalmente sobre a originalidade e/ou novidade daquilo que anuncia. Ainda assim, Maurice Souriau procurou levar a cabo com detalhe a reconstituição das eventuais fontes do Prefácio a *Cromwell* (*op. cit.: passim*).

-genológica que o escritor propõe no Prefácio a *Cromwell*. Para lá da natureza pioneira deste tipo de problematização em território francês,¹⁹ o sistema que Hugo expõe e procura defender tem a particularidade de fazer entrecruzar paradigmas anteriores oriundos de contextos distintos, uma vez que a sua proposta se funda na assimilação desses “tempos primitivos” com claras ressonâncias de Vico que, pela mesma época e em sistemas de estrutura muito similar como os de Friedrich Schlegel ou Hegel, não haviam sido contemplados nos mesmos moldes:²⁰ “Eis o primeiro homem, eis o primeiro poeta. É jovem, lírico. A prece é toda a sua religião: a ode, toda a sua poesia. Esse poema, essa ode dos tempos primitivos, é a *Génese*”.

Naturalmente, o equacionamento que Hugo faz destes tempos primitivos associados ao texto bíblico visa reforçar o argumento cristão que, na esteira de Chateaubriand, lhe é caro e necessário, mas a verdade é que assim consegue também conceber e justificar a tríade dos modos literários (lírico, épico/narrativo, dramático) através de princípios histórico-poetológicos bastante coerentes. Notemos apesar de tudo

¹⁹ Anne Ubersfeld assinala que a novidade e o carácter revolucionário do texto de Hugo residem no facto de ter sido a primeira vez em França que a estética foi objecto de pesquisa histórica, e de “uma espécie de *experimentação*” (2002: 715).

²⁰ Cf., respectivamente, “Gespräch über die Poesie” e *Vorlesungen über die Ästhetik*. No texto de 1800, Schlegel também se dedica às épocas da poesia, apontando como referência matricial Homero e a Grécia, no que que virá a corresponder à segunda época segundo Victor Hugo (“Torna-se épica, dá à luz Homero”); ambos no entanto se auto-situam na época que corresponderia aos tempos modernos, e que em Hegel é assumidamente mencionada como romântica. Na sua tipologia também tripartida das artes no tempo, porém, Hegel atribui à época originária, como se sabe, um carácter *simbólico*: o facto de, no entender do filósofo, a época simbólica se caracterizar por ser pré-artística aproxima-a naturalmente mais do estágio primitivo do que do estágio clássico da arte, uma vez que neste se estabeleceria já em definitivo a consciência artística, como ele próprio admite.

como o essencial do raciocínio de Hugo a este propósito reside fundamentalmente na sua concepção dialéctica, de base discursiva, dos modos e géneros, o que lhe permite tecer considerações sobre o carácter fluido das fronteiras entre uns e outros que em rigor virão a estar na base de muita da teoria linguística dos géneros que se produziu já em pleno século XX pela mão de autores como Jakobson ou, num outro contexto, Emil Staiger.

De facto, não se trata apenas de o escritor francês admitir a possibilidade, ou até a necessidade, de os modos e géneros quebrarem os limites rígidos que as poéticas clássicas lhes haviam imposto, lembrando até que o texto supostamente épico de Dante se intitula “comédia”; trata-se sobretudo e muito particularmente de sugerir um conceito como o de “dominante” nos seguintes termos, próprios de um entendimento fenomenológico dos géneros literários que a poética estética de Jean Paul também já evidenciara à entrada do século XIX:

É que de maneira nenhuma quisemos atribuir às três épocas da poesia um domínio exclusivo, mas *apenas fixar-lhes o carácter dominante*. A *Bíblia*, esse divino monumento lírico, inclui, como ainda há pouco indicámos, uma epopeia e um drama em germe, os *Reis* e *Job*. Sente-se em todos os poemas homéricos um resto de poesia lírica e um começo de poesia dramática. A ode e o drama cruzam-se na epopeia. *Tudo existe em tudo; simplesmente, há em cada coisa um elemento gerador ao qual se subordinam todos os outros, e que impõe ao conjunto o seu carácter próprio.* (itálicos meus)

Em certa medida, parece ser o pensamento dialéctico e orgânico associado ao conceito de dominante que subjaz a

toda a proposta de Hugo,²¹ também no que se refere ao entendimento dos gêneros históricos e consequente valorização do drama através do cômico e da comédia, ao reposicionamento das categorias estéticas a partir do grotesco – com a consequente crítica da inverosimilhança da mimese –, ao escalonamento dos autores fortes do cânone literário que Hugo pretende propor, e ainda à sua muito particular tipologia do espectador associada às três finalidades retóricas elementares (*movere, docere, delectare*: “As mulheres têm razão em quererem ser comovidas, os pensadores têm razão em quererem ser instruídos, a multidão não faz mal em querer ser entretida”). A articulação destes diversos aspectos ganha uma síntese apurada na formulação barroca “a poesia verdadeira, a poesia completa, está na harmonia entre os contrários”, e uma metodização decisiva já no Prefácio a *Ruy Blas*, quando Victor Hugo conclui, em termos que parecem justificar a primeira parte do provocatório juízo de André Breton no Manifesto de 1924, “Hugo é surrealista quando não é tolo”:²²

o drama é devedor da tragédia pela pintura das paixões, e da comédia pela pintura dos caracteres. O drama é a terceira grande forma da arte, incluindo, encerrando, e fecundando as duas primeiras. Corneille e Molière existiriam independentemente

²¹ Bem patente neste tipo de enunciados: “tal como uma condição acrescentada a um ser modifica o ser no seu todo, eis uma forma nova a desenvolver-se na arte. Esse tipo é o grotesco. Essa forma é a comédia”.

²² N.B. Fernando Pessoa (1994: 339-340): “Tem-se observado que Victor Hugo é um primitivo no psiquismo; que não pensa senão por imagens. Não é só isso, pensa epigramaticamente. [...] O pensamento chamado epigramático distingue-se por associar ideias de dois modos apenas: por semelhança e contraste. Ora isto indica um modo de pensar especial: por imagens. Victor Hugo pensa por imagens. Ora aquele em cujo espírito tudo se apresenta como imagem só de dois modos pode associar ideias: pela sua semelhança ou dissemelhança”.

um do outro, se Shakespeare não estivesse entre eles, dando a Corneille a mão esquerda, a Molière a direita. Deste modo, as duas electricidades opostas da comédia e da tragédia encontram-se, e a fálha que delas salta é o drama.

Seria muito inglório ceder a uma tentação geneticista que procurasse reconstituir o que Victor Hugo possa ter colhido da intensa e extensa teorização filosófica e estética do século XVIII produzida em torno das categorias do *génio* e do *gosto*, do *belo*, do *sublime* e do *grotesco*, até porque há vários elementos da sua abordagem que notoriamente se distanciam das perspectivas mais decisivas da época, então produzidas nas culturas francesa, britânica e alemã (muito particularmente no que respeita à categoria do *sublime*, que no entendimento de Hugo ainda parece estar circunscrita a um grau superlativo do *belo*, concepção de base retórica anterior ao que havia sido entretanto aprofundado no âmbito da Estética por pensadores setecentistas como Edmund Burke ou Kant). É certamente mais profícuo compreender que a síntese qualitativa que Victor Hugo leva a cabo nestes peritextos, com natural destaque para o prefácio a *Cromwell*, promove uma articulação entre conceitos fundamentais dos domínios da Estética, da Poética, da Crítica e da História Literária que assegura, como preconizou Genette, não só que sejam bem lidos os textos do próprio Hugo, como também uma boa e muito significativa parte da criação literária moderna.²³

Ao anunciar programaticamente que “a musa moderna perspectivará as coisas por *um olhar mais alto e mais abrangente*”, Hugo assume assim a sua própria posição criadora e

²³ A este propósito, cf. Rosa 1981: *passim*.

epistemológica por meio de uma espécie de escusa do então tão corrente vínculo individual – e portanto pessoal e intransmissível – entre poeta e musa que também lhe é caro,²⁴ ao mesmo tempo que potencia a antiga aliança etimológica entre *teatro* e *teoria* que declaradamente atravessa toda a sua exposição em vários momentos essenciais: “A sociedade [...] por fim põe-se a pintar o que pensa”; “É tão impossível haver três unidades no drama como *três horizontes num quadro*”; “O teatro é *um ponto de vista*”; “O verso é *a forma óptica do pensamento*”; “Pode-se ter diversas panorâmicas de uma ideia, como se tem de uma montanha. *Tudo depende do lugar de onde se olha*” (itálicos meus). Eis pois o lugar onde se encontram o escritor e o artista, o dramaturgo e o desenhista, o poeta e o poeticista, para em última instância interpelarem o leitor no mesmo tom que n’*Os Miseráveis*: “Onde termina o telescópio, o microscópio começa. Qual dos dois tem a vista mais ampla? Escolhei”.

Joana Matos Frias

²⁴ Para um breve apontamento sobre a natureza singular desta relação em Victor Hugo e outros escritores, cf. António M. Feijó 2015: 21, bem como a obra de Étienne Gilson aí referida (*L'École des Muses*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1951).

Obras consultadas

- BORGES, Jorge Luis, *Prólogos con un Prólogo de Prólogos*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- CAYUELA, Anne, *Le Paratexte au Siècle d'Or*, Genève, Droz, 1996.
- DERRIDA, Jacques, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972.
- FEIJÓ, António M., *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.
- GAUTIER, Théophile, *Histoire du Romantisme suivie de Notices Romantiques et d'une Étude sur la Poésie Française, 1830-1868*, Paris, Charpentier, 1874.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- GILSON, Étienne, *L'École des Muses*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1951.
- GLEIZES, Jean-Marie, "Manifestes, préfaces: sur quelques aspects du prescriptif", *Littérature*, 39, Outubro de 1980.
- HUGO, Victor, *Œuvres Complètes: Critique*, Paris, Robert Laffont, 2002.
- JULLIEN, Dominique, "La préface comme auto-contemplation", *Poétique*, 84, Paris, Dezembro de 1990.
- KREMER, Nathalie, "Préfaces. État de la question: de la présentation à la représentation", in *L'Art de la Préface au Siècle des Lumières*, dir. Ioana Galleron, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- LAFON, Michel, "Borges paratextualiste: pour une poétique de la préface. Autour de *La Invención de Morel*", *Tigre*, hors-série *Le Livre et l'Édition dans le Monde Hispanique, XVI^e-XX^e siècles. Pratiques et Discours Paratextuels*, Actas do Colóquio Internacional CERHIUS, Grenoble, 1992.

- LAFORGUE, Pierre, “*Hernani / Ruy Blas*, d’une préface l’autre”, Groupe Hugo, s/d. <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/index.htm>
- LOPES, Silvina Rodrigues, *A Legitimação em Literatura*, Lisboa, Cosmos, 1994.
- MITTERAND, Henri, “La préface et ses lois: avant-propos romantiques”, *Le Discours du Roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.
- NAUGRETTE, Florence, “Publier *Cromwell* et sa Préface: une provocation fondatrice”, in *Impossibles Théâtres: XIX^e-XX^e Siècles*, ed. Jean-François Louette et Bertrand Vibert, Chambéry, Éditions Comp’Act, 2004.
- PERRIN, Marie, “L’art de la Préface chez Hugo”, Comunicação ao Groupe Hugo de 30 de Maio de 2015. <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/15-05-30perrin.htm>
- PESSOA, Fernando, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, ed. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Edições Ática, 1994.
- ROSA, Guy, “Entre *Cromwell* et sa Préface: du grand homme au génie”, *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, Ano 81, n. 6, Novembro-Dezembro de 1981.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, “Note sur la préface philosophique”, *Poétique*, 69, Paris, Fevereiro de 1987.
- SOURIAU, Maurice, *La Préface de Cromwell*, Paris, Société Française d’Imprimerie et de Librairie, 1897.
- UBERSFELD, Anne, “La Préface de *Cromwell*”, in HUGO, Victor, *Œuvres Complètes: Critique*, Paris, Robert Laffont, 2002.

Nota do tradutor

Esta tradução dos prefácios de *Cromwell*, *Hernani* e *Ruy Blas* segue o texto da seguinte edição: Victor Hugo, *Théâtre Complet I*, prefácio de Roland Purnal e notas de Jean-Jacques Thierry e Josette Méléze, Paris, La Nouvelle Revue Française / Bibliothèque de la Pléiade, 1963. As notas de rodapé são minhas; para várias delas, foram-me úteis, entre outros textos, a edição do prefácio a *Cromwell* por Anne Ubersfeld (Victor Hugo, *Œuvres Complètes. Critique*, apresentação de Jean-Pierre Reynaud, Paris, Éditions Robert Laffont, 1985) e a tradução de Célia Berrettini (Victor Hugo, *Do Grotesco e do Sublime. Tradução do Prefácio de Cromwell*, São Paulo, Perspectiva, 2002).

Pedro Eiras

Índice

Prefácio de prefácios	7
Nota do tradutor.....	25
Prefácio a <i>Cromwell</i>	27
Notas	105
Prefácio a <i>Hernani</i>	117
Prefácio a <i>Ruy Blas</i>	127
Nota.....	139

