

“Eu doo todos os meus manuscritos” ou os dois corpos do escritor

“I Donate all my Manuscripts” or the Two Bodies of the Writer

Pierre-Marc de Biasi

Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) | Paris | IDF | FR
Institut des Textes et Manuscrits modernes (ITEM) | Paris | IDF | FR
debiasipierremarc@gmail.com
<http://orcid.org/0009-0008-7409-9978>

Tradução de Mariana Novaes

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
mariananovaes1787@gmail.com
<http://orcid.org/0009-0005-3867-3010>

Resumo: No famoso codicilo de 1881 vinculado ao seu testamento, Victor Hugo doa à Biblioteca Nacional “tudo o que for encontrado, escrito ou desenhado” por ele. É um gesto fundador no sentido mais pleno, pois a sua consequência direta será a criação do Departamento de Manuscritos Modernos, além de uma consequência indireta, que é a própria existência da crítica genética. Ele resulta de uma longa evolução, em que os manuscritos de Victor Hugo se convertem, no seu espírito, em tesouro a ser preservado tal como os monumentos históricos. Esse *corpus*, disponível e salvaguardado, destinado a sobreviver ao escritor, substitui de forma gloriosa o seu perecível corpo biológico. Se ele pacientemente construiu, contra ventos e marés, o edifício simbólico de uma obra restituída à sua autenticidade autográfica, foi para o legar intacto às gerações futuras, com todos os inéditos, como uma dádiva significativa que resulta do acesso não só aos textos, mas também à escrita que os fez.

Palavras-chave: Vitor Hugo; codicilo; testamento literário; crítica genética; manuscritos autógrafos; materialidade dos textos.



Abstract: In the famous 1881 codicil to his testament, Victor Hugo gave to the Bibliothèque nationale “everything that will be discovered written or drawn” by him. This gesture is truly founding, as its direct consequence would be the foundation of the Department of Modern Manuscripts, and its indirect consequence the very existence of genetic criticism. But it was also the result of a long process, which, in Victor Hugo’s mind, made of his manuscripts a treasure to be preserved similarly to historical monuments. This corpus, available and protected, meant to survive the author, gives form, so to speak, to the glorious form of his biological and perishable body. If Hugo so patiently constructed, against all odds, the symbolic edifice of a work re-established in its autographic authenticity, it was to hand it down intact to posterity, with all its unpublished texts, as a store of meaning giving access not only to the texts but also to writing itself.

Keywords: Victor Hugo; codicil; literary testament; genetic criticism; autograph manuscripts; materiality of texts.

Seria por acaso que o *corpus* de Hugo tenha dado origem, antes de muitos outros, a uma constelação de obras de inspiração genética? Foi Roger Pierrot, então diretor do Departamento de Manuscritos da Biblioteca Nacional da França (BnF), quem primeiro explicou ao grande público tais motivos durante a exposição intitulada *Soleil d'encre*, que apresentava o acervo autógrafo de Victor Hugo, escrito e desenhado, em toda a sua riqueza literária e plástica (Pierrot; Petit; Prévost, 1985). Se Hugo nos deixou de herança um acervo de arquivos tão excepcional, foi de modo plenamente deliberado e após ter trabalhado toda a vida por sua preservação. Através de um codicilo em seus testamentos (fig. 1), ele instituiu o arquivo como valor, obrigando as gerações futuras a entenderem seu legado material como um verdadeiro projeto não apenas epistemológico, mas também ético e político: “Eu doo todos os meus manuscritos e tudo o que for escrito e desenhado por mim à Biblioteca Nacional de Paris, que será um dia a Biblioteca dos Estados Unidos da Europa” (Pierrot; Petit; Prévost, 1985, p. 12).¹ As últimas palavras da profecia ainda restam a se realizar e a entidade europeia ainda permanece problemática; alguns itens autógrafos e desenhos ainda dispersos demoraram a alcançar seu verdadeiro lugar; mas, de resto, a aposta inicial foi mantida. Ninguém sabe melhor do que o bibliotecário e o geneticista como essa frase visionária de Victor Hugo conseguiu mudar, na França, a história do patrimônio escrito e do pensamento crítico. A obrigação histórica de dar um lugar aos papéis do poeta se traduziu, na BnF, no aparecimento de um novo conceito, o de “manuscritos modernos” (até então se conservava apenas os manuscritos antigos e medievais, anteriores ao livro impresso) e de uma nova estrutura institucional, o Departamento de Manuscritos Modernos. A possibilidade de renovar o sentido dos textos à luz de seus arquivos e de compreender a obra como processo culminou, um século depois, na fundação de uma nova teoria: a genética do texto.

E é por isso que o codicilo de 1881 permaneceu acertadamente célebre, como uma espécie de preâmbulo ou prolegômenos a qualquer genética literária possível. É sua condição *sine qua non*: não há abordagem crítica dos processos de escrita sem um acervo de arquivos tão completo quanto possível, não há manuscritos de trabalho sem a vontade pessoal do escritor de guardá-los dia após dia; mas, para começar e antes de qualquer iniciativa ou protocolo, não há preservação na origem sem uma boa razão, sem uma ideia em mente, sem um verdadeiro projeto que fundamente essa empreitada.

Eis o que eu gostaria de tentar atualizar aqui: *a ideia*, no sentido kantiano do termo, o conjunto difuso das razões e dos projetos, o feixe das motivações e dos sonhos que, ao se formar, terminou por convencer Hugo da necessidade de conservar e de legar seus manuscritos de trabalho. Por que guardá-los? Como? Para quem? Para fazer o quê?

1 Os dois olhos do poeta

Retornemos ao codicilo de 1881. Conhecemos a frase audaciosa e solene através da qual Victor Hugo fala sobre sua própria desapareição no final do texto: “Vou fechar o olho terrestre; mas o

¹ “Je donne tous mes manuscrits, et tout ce qui sera trouvé écrit ou dessiné par moi, à la bibliothèque nationale de Paris, qui sera un jour la Bibliothèque des États-Unis d’Europe.”

Ver testamento holográfico de Victor Hugo, codicilo de 31 de agosto de 1881 (reproduzido e transcrito em: Pierrot, Petit e Prévost, 1985).

olho espiritual permanecerá aberto, maior que nunca” (Pierrot; Petit; Prévost, 1985, p. 286).² Um leitor francês que assistiu aulas na época em que a escola republicana praticava a “recitação” não pode se enganar aí. É uma piscadela do poeta, uma alusão à famosa “Conscience”, de *La Légende des siècles*: “Ele viu um olho bem aberto na escuridão / E que o olhava na sombra fixamente” (Hugo, XXXX, p. XX).³ Paternal e benevolente com os bons, vingativo e impiedoso com os maus, o olho espiritual de Hugo se assemelha àquele do Juízo Final que nunca terminaria de instruir seu veredito. Trata-se de uma advertência de Hugo-Jeová para o uso de todos os pequenos Cains passados, presentes e por vir: que eles desconfiem, pois ele os terá *sob o olho*, onde quer que se escondam, e tanto mais facilmente porque ele já se encontrará lá, onde os malvados poderiam, em desespero, tentar escapar dele (“O olho estava no túmulo e encarava Caim”, Hugo, XXXX, p. XX).⁴ No codicilo, a formulação conclusiva sobre “o olho espiritual” e o “olho terrestre” aparece poucas linhas após a célebre declaração de legado à Biblioteca Nacional, mas ela segue imediatamente a menção de um outro legado, atribuído a Juliette Drouet. Lido em sua continuidade, o texto produz uma aproximação impressionante:

Eu doo todos os meus manuscritos, e tudo que será encontrado escrito ou desenhado por mim, à biblioteca nacional de Paris, que será um dia a Biblioteca dos Estados Unidos da Europa.

Deixo uma filha doente e dois netos. Que minha bênção esteja sobre todos.

Ressalvados os oito mil francos por ano, necessários à minha filha, tudo o que me pertence pertencerá a meus dois netos. Registro aqui que devem ser reservadas a pensão anual e vitalícia que concedo à mãe deles, Alice, e que aumento para doze mil francos; e a pensão anual e vitalícia que concedo à mulher corajosa que, por ocasião do golpe de Estado, salvou minha vida arriscando a dela, e que, em seguida, salvou o baú contendo meus manuscritos.

Vou fechar o olho terrestre; mas o olho espiritual permanecerá aberto, maior do que nunca.

Rejeito a oração de todas as igrejas. Peço uma prece a todas as almas (Pierrot; Petit; Prévost, 1985, p. 286).⁵

² “Je vais fermer l’oeil terrestre ; mais l’oeil spirituel restera ouvert, plus grand que jamais.”

Uma ilusão ótica fez aparecer em algumas transcrições, como esta do catálogo, um s maiúsculo no adjetivo *spirituel*, o que não condiz à análise: há a mesma grafia, exata, com o s do particípio do passado *sauvé*, três ou cinco linhas mais acima, ou, ainda, no verbo *sera*, dezesseis linhas acima – e ninguém propôs de transcrever “tout ce qui Sera trouvé écrit ou dessiné par moi”.

³ “Il vit un oeil, tout grand ouvert dans les ténèbres, / Et qui le regardait dans l’ombre fixement.”

⁴ “L’oeil était dans la tombe et regardait Caïn”.

⁵ “Je donne tous mes manuscrits, et tout ce qui sera trouvé écrit ou dessiné par moi, à la bibliothèque nationale de Paris, qui sera un jour la Bibliothèque des États-Unis d’Europe.

Je laisse une fille malade, et deux petits-enfants. Que ma bénédiction soit sur tous.

Excepté les huit mille francs par an, nécessaires à ma fille, tout ce qui m’appartient appartient à mes deux petits-enfants. Je note ici, comme devant être réservées, la rente annuelle et viagère que je donne à leur mère, Alice, et que j’élève à douze mille francs ; et la rente annuelle et viagère que je donne à la courageuse femme qui, lors du coup d’État, a sauvé ma vie au péril de la sienne, et qui ensuite a sauvé la malle contenant mes manuscrits. Je vais fermer l’oeil terrestre ; mais l’oeil spirituel restera ouvert, plus grand que jamais.

Je repousse l’oraison de toutes les églises. Je demande une prière à toutes les âmes.”

Nós inserimos as maiúsculas quando elas não estão no início da frase (o que nunca é evidente em Victor Hugo) e a *État*, um ponto (antes de *Que ma bénédiction*) e um e (ao adjetivo *réservées*), omitido na transcrição do catálogo.

Sempre me pareceu que, apesar de sua natureza técnica e pessoal, esse documento continha uma mensagem universal, e nada circunstancial, sobre o novo sentido que Victor Hugo queria atribuir à ideia de transmissão e de posteridade para suas próprias obras e, mais além, para toda a cultura contemporânea.

2 Os dois corpos do escritor

Notemos, talvez inicialmente, a alusão direta ao golpe de Estado de Luís Napoleão Bonaparte e a força da repetição: “que, por ocasião o golpe de Estado, salvou minha vida [...], e que, em seguida, salvou o baú contendo meus manuscritos.” De um lado, há o corpo imanente e biológico de Hugo, o corpo portador do olho terrestre e que morre agora. O corpo que foi procurado pela polícia em 1851 e que quase foi preso ou morreu: o homem que Juliette salvou. E, então, há o outro corpo do poeta, seu duplo: o corpo transcendente dos “manuscritos”, aquele onde deve ocorrer a vigilância póstuma do olho espiritual, que também havia sido ameaçado fisicamente de destruição pelas violências policiais e que, tal qual o outro, havia sido salvo por Juliette.

De um lado, abaixo, do lado da terra: os restos mortais, o corpo a propósito do qual está prescrito, no início do codicilo, que deverá ser “levado ao cemitério, no carro fúnebre dos pobres” (Pierrot; Petit; Prévost, 1985, p. 286),⁶ e cujo olho terrestre será apagado. Que o cemitério tenha sido, ao final, o Panteão, não muda nada no caso. Esse corpo se tornará pó e sua materialidade se identificará a um símbolo puro, o nome de “Victor Hugo”, esse VH em perspectiva de fuga, cujo registro obsessivo no imaginário gráfico de Hugo sempre me pareceu ter alguma coisa de fúnebre. Mesmo nos cartões de aniversários e de votos mais festivos, em que Hugo desenha e pinta suas iniciais para os seus amigos, existe aí um lado “lápide”, um gesto do além-túmulo: representar o morto que gravaria ele mesmo a pedra de sua sepultura (fig. 2).

Figura 2 – Carte de visite, 1º de janeiro de 1857, enviado a Pierre-Jules Hetzel



Fonte: BnF, Naf 16 964, fº 110.

⁶ “porté au cimetière dans le corbillard des pauvres”.

Mas, ao lado desse corpo, cuja precariedade talvez sempre tenha sido uma obsessão para Hugo, o testamento parece levantar a hipótese de um duplo vivo: uma espécie de segundo corpo, capaz de sobreviver ao primeiro e que poderia tornar-se inalterável. Não uma ideia (como a “posteridade”), mas sim uma materialidade. E o golpe de gênio está aí. Hugo, o mediólogo, entendeu isso: a verdadeira sobrevivência se desenrola no mundo real, na espessura e na durabilidade das coisas, mas com a condição de que essas coisas duráveis possam ser valorizadas e cuidadas por uma administração humana de bens simbólicos. Essas coisas poderiam ser os manuscritos e desenhos do escritor: arquivos compostos por materialidades organizadas (papéis escritos à tinta, reunidos, classificados, encadernados) tratados e cuidados por uma organização material e social (a instituição de conservação, a Biblioteca Nacional de Paris, a universidade, a escola, a pesquisa etc.).

E se essa aposta for mantida, a equação de *Notre-Dame de Paris* pode se inverter. No lugar de “Isto matará aquilo”, que profetizava a onipotência do livro impresso (o texto da imprensa de Gutenberg prevalecerá sobre o texto mineral da arquitetura), o codicilo colocará “Isto não matará aquilo”: isto (o texto impresso da obra) não matará aquilo (o manuscrito autógrafa do escritor), mas, ao contrário, irá oferecê-lo para explorar como arquitetura viva de suas origens: *isto viverá daquilo*.

O manuscrito é de fato um edifício, uma catedral de signos, que está do lado do passado do texto, mas também do lado do escriba, do passado da escrita. Como o corpo humano, o manuscrito é único, fincado à terra e ao ditame do aqui-agora, enquanto o livro tipografado, reproduzido em milhares de exemplares, está do lado dos anjos, dos pássaros, dessas multidões de criaturas aéreas tão numerosas que com tantas asas, pode-se ter certeza, atravessarão o espaço e o tempo.

Mas, em toda sua gravidade arcaica, o maço de manuscritos detém um segredo que não se encontra mais em nenhum dos livros: o segredo dessa contiguidade particular que liga todos os textos (e todos os desenhos) do autor à identidade de uma mesma mão e à unidade de uma única vontade. O acervo de manuscritos, ou seja, o corpo da obra *in statu nascendi*, em sua realidade física primeira, é um todo, uma totalidade orgânica que supõe que nada nela falta ou foi desmembrado. Preservar, coletar, preencher lacunas, restabelecer o conjunto completo de autógrafos e desenhos (“tudo que será encontrado”): essa é a completude da qual os bibliotecários-arquivistas serão garantidores no futuro.

3 Crítica da posteridade

Sob a forma de uma injunção, o codicilo especifica bem que o corpo manuscrito deverá ser preservado e disponibilizado “à Biblioteca Nacional”, concebida tanto como um verdadeiro lugar de perenidade para atravessar o tempo ao abrigo dos acasos, quanto como um dispositivo de difusão. É lá que “o olho espiritual permanecerá aberto, maior do que nunca”: uma espécie de clone do escritor, feito de uma matéria quase tão frágil quanto seu corpo biológico, um corpo de papel, que implicará cuidados os mais constantes para sobreviver, mas que, por meio desses cuidados, poderá assegurar à obra, ela mesma, uma nova vitalidade.

Devemos tomar ao pé da letra essa identificação do corpo espiritual e do corpo autógrafa: é uma denegação radical das pretensões que caracterizam os discursos estereotipados sobre a imortalidades das obras, um verdadeiro desafio à própria doutrina da sobrevivência

literária e a todas as religiões. Hugo não acredita que as obras sobrevivam por si mesmas, apenas por sua excelência.

Se a obra tem alma, essa alma está fixada a um corpo que não é o texto, mas o manuscrito em que algo do corpo do próprio escritor é preservado: aquilo que há *de sua mão*. E, assim, através do seu novo olhar sobre o autográfico, Hugo esboça uma dessimbolização ativa da própria noção de posteridade: desde que ele alcance seu verdadeiro lugar, o baú dos manuscritos contém todos os meios reais de instituir uma outra forma – autêntica e concreta – de sobrevivência ou mesmo de ressurreição permanente da obra.

Quanto ao que se nomeia como *posteridade*, Hugo conseguiu alcançar, em vida, uma ideia mais clara do que qualquer outro. A posteridade é a glória e a passagem ao mito, o culto da personalidade, a estatuária, com todos os seus abusos, todos os desvios e manipulações possíveis, até o travestimento mais caricatural do pensamento do autor que não se pertence mais: uma expropriação da obra pelos seus adutores, sempre animados das melhores intenções do mundo, mas às vezes também uma desnaturação que não tem outra motivação senão o desejo de acabar com a onipotência da obra. Sobre esse ponto, tudo foi exposto, tanto o pior como o melhor, no catálogo monumental de Pierre Georget, *La Gloire de Victor Hugo*, publicado em 1985. A posteridade é também a instituição de ensino, os manuais de literatura, a pedagogia e, sem dúvida, uma série de insultos aos textos, incluindo o famoso ditame do “fragmento escolhido”. Sabemos o que Victor Hugo pensava sobre isso: “Toda escolha em um espírito é uma redução. O eunuco é um homem no qual se escolheu” (Hugo, 1969, p. 1529).⁷

Hugo pretende substituir uma posteridade afinal desmemoriada e castradora, que somente incensa o grande escritor para melhor mumificá-lo, pelas chances, para sua obra, de uma sobrevivência inteiramente ativa, sob a forma de uma espécie de duplo inalterável dele mesmo. Mas entendamos que se trata de um empreendimento sem precedentes, um trabalho de longa paciência e de uma criação bastante insana: reunir os membros dispersos de um ser que só existe virtualmente e que só ganhará vida após a morte do seu autor. É sobre a fabricação deste duplo autográfico, deste clone ou deste golem de papel que gostaria de dizer duas palavras.

4 A fábrica do *corpus*

Na história da constituição do *corpus* manuscritos de escritores europeus do período moderno e contemporâneo, o caso de Victor Hugo é excepcional e exemplar: ele é o primeiro na França a mudar completamente a relação que um escritor tem com seus próprios documentos. Victor Hugo guarda seus manuscritos muito cedo. Não se trata de um comportamento passivo, mas de um projeto deliberado que visa construir um bem simbólico fornecendo a si mesmo os meios para isso. Ao contrário da maioria dos escritores da primeira metade do século XIX, ele muito rapidamente tomou a decisão de não oferecer mais edições especiais de suas obras, ou seja, rompeu com o costume que exigia incluir um ou dois fólios autógrafos, às vezes até mais, ao envio da primeira edição para alguns amigos, alguns críticos fluentes ou certos destinatários particularmente prestigiosos. Evidentemente, esse costume tinha o efeito desastroso de espalhar os fólios e tornar o manuscrito irreversivelmente lacunar.

⁷ “Tout choix dans un esprit est un amoindrissement. L'eunuque est un homme dans lequel on a choisi.”

Victor Hugo se dá conta disso desde meados da década de 1820. Depois de *Odes et Ballades*, em que vários fólhos ainda foram oferecidos, ele decide nada mais subtrair dos dossiês de seus manuscritos. A título de comparação, Gustave Flaubert, embora muito atento à conservação dos seus manuscritos, continuou a recheiar de fólhos autógrafos algumas das suas primeiras edições até *Salammbô*, ou seja, até 1862. A partir de 1826, com apenas vinte e quatro anos, Hugo terá um cuidado escrupuloso de preservar todos os manuscritos de suas obras, de um extremo ao outro de sua carreira, a começar pelo de *Bug Jargal*. Principais exceções conhecidas: o manuscrito do primeiro romance *Han d'Islande*, o de *L'Intervention*, uma comédia de 1866 estabelecida a partir de uma cópia de sua cunhada Julie Chenay (o manuscrito foi dado como desaparecido), *Peut-être un frère de Gavroche*, um texto de 1868, cujo manuscrito e cópia desapareceram, bem como o manuscrito do poema *À Théophile Gautier*, escrito em 1872, que Hugo ofereceu à bela Judith, filha do poeta.

Desde muito cedo, Victor Hugo zela para não dispersar seus manuscritos, mas faz mais: ele os classifica metodicamente em pastas e, sobretudo, protege-os ao duplicá-los. A imprensa tipográfica do início do século XIX não estava isenta de perigo para os manuscritos originais que raramente retornavam em perfeitas condições, às vezes com danos reais: traços de lápis em vermelho e azul dos tipógrafos, manchas de tinta, amassados, rasgos, páginas perdidas. Por precaução, Hugo decide, por volta de meados da década de 1830, não ter mais suas obras produzidas a partir de seu manuscrito autógrafo, e sim a partir de uma cópia.

Em 1831, o manuscrito autógrafo de *Notre-Dame de Paris* ainda foi confiado ao editor Gosselin para a composição do texto, tal como, no final do mesmo ano, o manuscrito de *Feuilles d'Automne*, que voltou da gráfica com os nomes dos tipógrafos responsáveis pela composição. Mas, três anos depois, em 1834, o manuscrito que servirá para a impressão de *Claude Gueux* e, no ano seguinte, em 1835, o manuscrito de *Chants du Crépuscule* serão cópias realizadas por Juliette Drouet, que se torna sua copista dedicada e atenciosa. Essas cópias serão feitas por mulheres: Juliette, principalmente, de 1835 a 1860 e, na época da conclusão de *Les Misérables*, por Julie Chenay e algumas mulheres francesas carentes de Guernesey, como Victoire Gay. Depois de retornar do exílio, outros copistas, quase sempre mulheres (exceto Richard Lesclide para *La Légende des siècles* e, em menor medida, Gustave Rivet), continuarão esse trabalho de duplicação preliminar que possibilita preservar os manuscritos autógrafos originais.

5 “Conservar e legar o próprio edifício”

Pode-se, de passagem, fazer uma observação cronológica sobre essa decisão de cópia que completa o sistema de proteção pelo qual Victor Hugo poderá preservar e construir seu próprio patrimônio escrito. A coincidência é impressionante. Essa decisão data de 1834-1835, ou seja, a alguns meses do momento em que ele se engaja oficialmente em uma luta, completamente nova para a época, pela defesa do patrimônio e a salvaguarda dos monumentos ameaçados por fortes intervenções no Comitê de monumentos inéditos de literatura, filosofia, ciências e artes. De certa forma, ao salvaguardar seus papéis e depois legá-los ao Estado, que será responsável por protegê-los, promovê-los e divulgá-los, Hugo está apenas procedendo por sua própria edificação de manuscritos, tal como agiu resolutamente, desde meados da década de 1830, quando lutava ao lado de Victor Cousin, Mérimée, Du Sommerard e alguns outros, pela salva-

guarda e conservação pública de manuscritos medievais do francês antigo, da Sainte-Chapelle, do vocabulário dos ofícios, dos portões do Palais-Royal, Notre-Dame de Paris etc.

Seu princípio é simples, mas inédito para a época: deve-se preservar a obra de toda mutilação, respeitando-a nos seus mínimos detalhes e preservando-a materialmente em sua integridade e completude. Não é apenas o espírito da obra, a sua forma ou a sua representação que pertencem à história dos séculos futuros e da nação, é a sua própria materialidade que deve ser salva: é ela quem garante a unidade do acervo e da forma que constitui seu sentido. Preservar significa preservar a realidade da obra, proibindo, sempre que possível, acrescentar-lhe ou subtrair-lhe o que quer que seja. Esse ponto de vista, que hoje nos parece evidente, produziu o efeito de uma bomba: a teoria que prevalecia até então era que, em caso de grandes degradações, a obra arquitetônica, por exemplo, deveria ser objeto, se possível, de uma reconstrução sólida, mesmo correndo o risco de mudar sua forma. Nos demais casos, a obra deveria sofrer uma demolição pura e simples, ficando então a memória do edifício preservada sob a forma de registros e desenhos.

Os escrivães, responsáveis pelo registro das sessões da Comissão de monumentos inéditos da literatura, filosofia, as ciências e artes, deixaram minutas cujo tom mostra claramente o espanto de todos com essas propostas:

Sr. Hugo acredita que demolimos mesmo quando recomeçamos, que principalmente os restauradores destroem, e que, conseqüentemente, será necessário fazer esforços para catalogar e esforços para preservar, com objetivo de não inventariar após morte.

[...]

Sr. Hugo ressalta que não basta divulgar os monumentos construídos, mas que ainda é necessário conservar e legar o próprio edifício e não sua descrição. No entanto, vários desses monumentos estão em perigo de ruína e precisam de restauro, a tal ponto que há receios quanto à restauração de Notre-Dame de Paris (Hugo, 1967, t. V, p. 1353-1356).⁸

Proteger as obras na sua própria materialidade, não se contentando com a sua imagem, mas conservá-las em sua totalidade e sob sua forma original e autográfica para preservar nelas a vida que lhes deu origem, é também muito claramente o projeto de Hugo para os seus manuscritos. Voltemos a eles. Desde 1834, o *corpus* esteve sujeito aos mais atentos cuidados do escritor e, ano após ano, a massa de papéis aumentou em proporções impressionantes. Em 1851, quando ocorreu o golpe de Estado, já era necessário um grande baú para guardá-los e o peso desse baú, quase tão pesado quanto um homem, é tal que é necessário um carrinho para deslocá-lo.

⁸ “M. Hugo croit qu'on démolit même quand on recommence, que surtout les restaurateurs détruisent, et qu'en conséquence il faudra tout à la fois faire des efforts pour cataloguer et des efforts pour conserver, afin de ne pas inventorier après décès.

[...]

M. Hugo fait observer qu'il ne suffit pas de publier les monuments bâtis, mais qu'il faut encore les conserver et léguer l'édifice lui-même plutôt que sa description. Or plusieurs de ces monuments menacent ruine et ont besoin de restauration, à ce point qu'on fait craindre la restauration de Notre-Dame de Paris.”

Trechos de duas intervenções de Victor Hugo na primeira e depois na sexta sessão da Comissão de monumentos inéditos de literatura, filosofia, ciência e artes, 18 de janeiro de 1835 e 25 de maio de 1836.

6 Proteger o corpo do golem

O famoso baú de manuscritos que acompanhará Hugo nas estradas do exílio contém, desde então, todos os originais de textos publicados, manuscritos de trabalho e todos os tipos de dossiês de obras em andamento, projetos, maços de notas provisórias. O que contém o baú é, de fato, o corpo vivo da obra: uma espécie de golem que reúne textos escritos e redações por vir, toda a produção passada, presente e futura do escritor. Conhecemos as condições dramáticas em que Juliette Drouet, de 6 a 13 de dezembro 1851, conseguiu que o precioso baú fosse transportado secretamente, passando por Paris para escapar da polícia e depois de Paris para Bruxelas para entregá-la ao seu grande homem. Nessa data, o baú incluía também o manuscrito de *Les Misérables*, cuja escrita Hugo só retomará nove anos mais tarde. Mas, precisamente quando, deixando Guernesey com destino à Bélgica, em março de 1861, Hugo decidirá retirar do baú os manuscritos daquilo que iria se tornar *Os miseráveis*, será com as maiores precauções: tendo uma bolsa à prova d'água especialmente concebida para manter os manuscritos autógrafos protegidos de qualquer dano em caso de naufrágio..

Durante as duas décadas de exílio, o escritor não se limita a aumentar o golem, ele o veste com dignidade. Entre 1868 e 1869, ele teve dezessete de seus manuscritos encadernados por Turner, um encadernador de Guernesey: encadernações em pleno couro, mas deliberadamente despojadas, de um aspecto muito modesto. Letras grandes vermelhas e filete negro, sem ferros nem ouros: encadernações democráticas, como convêm para vestir o corpo espiritual de um escritor republicano. O oposto da ostentação: o chique discreto da democracia. Pode-se ver nessa escolha da pobreza (relativa), um gesto simbólico do mesmo tipo daquele que consiste em pedir o carro fúnebre dos pobres para o seu enterro. Há um certo paralelismo entre essa entrada do carro fúnebre dos pobres no Panteão e a entrada desses manuscritos autógrafos pobremente encadernados no gabinete dos manuscritos da Biblioteca Nacional.

Poderíamos multiplicar os exemplos que provam que Hugo faz de tudo para proteger seu *corpus* manuscrito, com uma determinação e um escrúpulo que se assemelham muito à consideração que se poderia ter por uma pessoa que se gostaria de proteger do perigo. O baú de metal, cujo conteúdo se expandiu consideravelmente durante o exílio, não o acompanha em seu retorno em 1870; a situação política na França é imprevisível. Por precaução, Hugo tranca-o nos cofres do Banco de Guernesey antes de partir para Bruxelas: o baú contém os dezessete volumes encadernados por Turner, o manuscrito dos *Trabalhadores do mar* e massas de manuscritos restantes em estado de dossiês e pacotes. Ele confia um segundo baú contendo outros autógrafos para sua cunhada Julie Chenay, que permanece em Guernesey cuidando de sua casa.

Depois de 1878, quando a maioria dos manuscritos irão retornar a Paris, Hugo mandará confeccionar e instalar, em seu próprio quarto do apartamento na avenida d'Eylau, um armário de ferro reservado para protegê-los. Essa decisão se explicada pelos receios que ele havia tido no momento da crise de maio de 1877. Enquanto se falava muito em Paris sobre um sério risco de golpe de Estado militar, ele tinha anotado em seu caderno essa reflexão, talvez um pouco teatral, mas que diz muito sobre o significado que ele atribui a esse famoso *corpus* manuscrito: “Decido, na presença do que me parece estar por vir, que colocarei em

segurança meus manuscritos. Farei o contrário por minha pessoa, porque a vida arriscada completa o dever cumprido” (Hugo, t. XV-XVI/2, 1970, p. 886).⁹

Evidentemente, pode-se dizer que o *corpus* de manuscritos não constitui para Hugo apenas um tesouro simbólico, prova e vestígio de seu percurso intelectual e artístico. Ele representa uma espécie de duplo autêntico de sua pessoa, um clone quase tão real e vital como sua própria existência física.

7 O olho espiritual bem aberto

Se esse for realmente o caso, se o golem de papel tomou forma para garantir a sobrevivência da obra e protegê-la, o que significa a frase ligada a ele: “o olho espiritual permanecerá aberto, maior do que nunca”? Antes de mais nada, a “vigilância”, em todos os sentidos do termo, e em primeiro lugar (na ordem do tempo) no sentido de “sentinela”: o golem vigiará o futuro tipográfico e editorial da obra. O *corpus* manuscrito totalmente preservado constituirá uma espécie de referente ou padrão: um dispositivo de verificação e autenticação contra todas as alterações, utilizações fraudulentas ou amputações que possam ser realizadas contra a obra e o pensamento do escritor. O clone e seu olho bem aberto são sobretudo um princípio de controle. Ele é a referência e o juiz.

Mas isso não é tudo. A segunda função do corpo manuscrito também é, positivamente, continuar a dar vida ao escritor na sua relação com o público, como se ele estivesse sempre neste mundo e em processo de criação, através da publicação e distribuição póstuma de obras inéditas. O olho espiritual permanece bem aberto no presente que ele olha diretamente nos olhos, continuando a lhe enviar mensagens depois da morte. O *corpus* de manuscritos é uma reserva, uma espécie de estoque imenso através do qual o escritor se entrega com cinquenta ou cem anos de antecedência. Em princípio até o ano 2000: isso é o que as mesas giratórias anunciavam obedientemente (Hugo, 1968, t. IX, p. 1439).¹⁰ Mas as mesas talvez tivessem a vista um pouco curta. Porque, no que diz respeito à correspondência, aos rascunhos, lascas e outras pilhas de pedra, pelo que dizem, nem tudo foi ainda perfeitamente nem completamente publicado... e aqui estamos já em 2017.

Desse ponto de vista, o testamento literário que Hugo redige em 23 de setembro de 1875 e, seis anos mais tarde, o célebre codicilo de 31 de agosto de 1881 constituem a conclusão lógica desta ação empreendida pelo escritor durante meio século: construir o edifício simbólico de uma obra restaurada em sua autenticidade autógrafa. E, a seguir, legá-la intacta à posteridade, com todos seus componentes inéditos, como uma provisão de sentido onde se terá acesso não só aos textos, mas à própria escrita, ao processo da obra em estado nascente, inclusive em suas formas mais fragmentárias. É evidente que essa preocupação foi constante para Hugo, e muito antes de 1875. Em 28 de dezembro de 1859, sentindo-se ameaçado de desaparecer desde o início do ano, ele havia escrito esta nota:

⁹ “Je décide, en présence de ce qui me semble se préparer, que je mettrai en sûreté mes manuscrits. Je ferai le contraire pour ma personne, car la vie risquée complète le devoir rempli.”

Nota de 31 de maio de 1877.

¹⁰ Ver o processo verbal da sessão de 29 de setembro de 1854.

Para meus filhos,

Se eu vier a morrer, como é provável, antes de ter completado o que tenho em mente, meus filhos deverão reunir todos os fragmentos sem título determinado que eu deixar, desde o mais extenso até os fragmentos de uma linha ou verso, classificá-los da melhor maneira possível, e publicá-los sob o título: *Oceano*.

Eles deverão fazer, sempre em dupla (nunca sozinhos, sendo necessária a maior atenção), a operação de apurar e classificar todos meus documentos. A mãe e a irmã deles os assistirão a título consultivo.

Se precisarem decidir algum impasse, eles solicitarão assistência a A. Vacquerie e P. Meurice.

Hauteville-House, 28 de dezembro de 1859.

V. H. (Hugo, 1969, t. X, p. 1533).¹¹

Observa-se que o texto dessa recomendação testamentária contém o título *Oceano*, que será confirmado em 1875. Mas observa-se sobretudo que Hugo, atendo-se ao essencial, não fala de textos concluídos nem de obras em andamento e apenas dá aqui prescrições para “fragmentos sem título determinado”. Ele enfatiza a importância desses fragmentos e a necessidade de publicá-los na íntegra, sem nenhuma omissão, incluindo linhas ou versos isolados que poderiam ser encontrados em seus papéis. Por fim, observa-se a insistência na natureza filológica desse trabalho e nas deliberações que devem acompanhar as tarefas de apuração, decifração e classificação. Mesmo que a equipe prevista aqui exceda muito pouco o círculo familiar, há, de fato, uma injunção para estabelecer um coletivo editorial.

Dezesseis anos mais tarde, o testamento literário de 1875 organiza definitivamente a publicação póstuma das *Obras completas* e os manuscritos foram confiados a Paul Meurice, Auguste Vacquerie e Ernest Lefèvre com o objetivo prioritário de uma publicação que, dessa vez, não poderia ser mais clara:

Eu os encarrego de publicar meus manuscritos da seguinte forma:

Os manuscritos podem ser classificados em três categorias:

Primeiro, as obras totalmente concluídas;

Em segundo lugar, as obras iniciadas, parcialmente finalizadas, mas não concluídas;

Em terceiro lugar, os esboços, fragmentos, ideias esparsas, versos ou prosas, semeados aqui e ali, seja em meus cadernos, seja em folhas soltas.

[...]

Peço-lhes que publiquem com intervalos nos quais serão julgados entre cada publicação:

Primeiro, as obras concluídas;

Depois, as obras iniciadas e parcialmente concluídas;

Por fim, os fragmentos e ideias dispersas.

¹¹ “*Pour mes enfants*

Si je venais à mourir, comme c'est probable, avant d'avoir achevé ce que j'ai dans l'esprit, mes fils réuniraient tous les fragments sans titre déterminé que je laisserais, depuis les plus étendus jusqu'aux fragments d'une ligne ou d'un vers, les classeraient de leur mieux, et les publieraient sous le titre : *Océan*.

Ils feraient toujours à deux (jamais à un seul, la plus grande attention étant nécessaire), l'opération du dépouillement et du classement de mes papiers. Leur mère et leur soeur y assisteraient avec voix consultative.

S'ils avaient besoin de se départager, ils prieraient A. Vacquerie et P. Meurice de les assister.

Hauteville-House, 28 décembre 1859.

V. H”

Essa última categoria de trabalhos, vinculando-se ao conjunto de todas minhas ideias, ainda que sem ligação aparente, formará vários volumes, creio, e será publicada sob o título OCEANO (Hugo, 1970, t. XV-XVI/2, p. 961).¹²

Hugo também prevê explicitamente para *Océan* uma edição crítica de tipo filológico, quiçá genético, visto que ele especifica um pouco mais adiante que “a terceira categoria [...] exigirá notas, prefácios talvez, muito tempo e trabalho” (Hugo, 1970, t. XV-XVI/2, p. 962).¹³

Nada é deixado ao acaso na consolidação completa do clone autógrafa, já que o manuscrito epistolar também é designado como sendo virtualmente parte da obra e, nesse caso, de responsabilidade exclusiva dos executores testamentários:

Independentemente dessas três categorias de publicações, no caso de se decidir sobre publicar minhas cartas após minha morte, meus três amigos são expressamente encarregados por mim dessa publicação, em virtude do princípio de que as cartas pertencem não a quem as recebeu, mas àquele que as escreveu (Hugo, 1970, t. XV-XVI/2, p. 962).¹⁴

Por fim, a conclusão do testamento literário não deixa dúvidas sobre o que é prioridade para Hugo – uma publicação absolutamente completa da sua obra, até à última linha, como já o tinha precisado em 1859: “Estes são os meus votos expressos para a publicação de todos os manuscritos inéditos, quaisquer que sejam, que deixarei após minha morte” (Hugo, 1970, t. XV-XVI/2, p. 962).¹⁵

Mas, para Hugo, essa exigência radical de exaustividade e as precauções de método que ele implementa não têm somente como objetivo assegurar uma sobrevivência editorial póstuma, nem apenas construir um dispositivo de validação e de controle de qualidade das

¹² “Je les charge de publier mes manuscrits de la façon que voici :

Lesdits manuscrits peuvent être classés en trois catégories :

Premièrement, les oeuvres tout à fait terminées ;

Deuxièmement, les oeuvres commencées, terminées en partie, mais non achevées ;

Troisièmement, les ébauches, fragments, idées éparses, vers ou prose, semées çà et là, soit dans mes carnets, soit sur des feuilles volantes.

[...]

Je les prie de publier, avec des intervalles dont ils seront juges entre chaque publication :

D’abord, les oeuvres terminées ;

Ensuite, les oeuvres commencées et en partie achevées ;

Enfin, les fragments et idées éparses.

Cette dernière catégorie d’oeuvres, se rattachant à l’ensemble de toutes mes idées, quoique sans lien apparent, formera, je pense, plusieurs volumes, et sera publiée sous le titre Océan.”

Testamento literário, 23 de setembro de 1875.

¹³ “la troisième catégorie [...] exigera des notes, des préfaces peut-être, beaucoup de temps et de travail”.

Testamento literário, 23 de setembro de 1875.

¹⁴ “Indépendamment de ces trois catégories de publications, mes trois amis, dans le cas où l’on jugerait à propos de publier mes lettres après ma mort, sont expressément chargés par moi de cette publication, en vertu du principe que les lettres appartiennent, non à celui qui les a reçues, mais à celui qui les a écrites.”

Testamento literário, 23 de setembro de 1875.

¹⁵ “Telles sont mes volontés expressives pour la publication de tous les manuscrits inédits, quels qu’ils soient, que je laisserai après ma mort.”

Testamento literário, 23 de setembro de 1875.

edições de sua obra no futuro. Existe ainda outra coisa. Essa seria, se quiserem, o terceiro e último significado desse “olho espiritual” que “permanecerá aberto, maior do que nunca”. O clone manuscrito de Victor Hugo não é apenas uma reserva de textos. É um dispositivo de escrita que contém nele mesmo, intacta, a totalidade das energias que produziram os textos. O baú de manuscritos, protegido e disponibilizado para a instituição, não é um caixão contendo vestígios comoventes. Na mente de Hugo, o baú é uma “arca da aliança”, contendo ciclones com um grande olho aberto no centro: um pacto feito entre Deus-Hugo e o que será seu povo eleito após sua morte.

Figura 3 – *Planète-oeil*



Fonte: BnF, Naf 13 355, f° 106.

8 O jovem republicano do futuro

Essa aliança valerá, portanto, o que fizermos dela. Hugo sabia bem, por razões óbvias, que o destino de seus manuscritos autógrafos nunca poderia ter o impacto de suas obras publicadas, principalmente por causa do número muito pequeno de leitores que têm acesso a esses documentos, quando se trata de peças únicas. Mas isso não o impediu de considerar que a aventura valia realmente a pena os esforços de uma vida inteira. Ele estava persuadido de que, mesmo destinados a um punhado de fiéis e exegetas, os manuscritos autógrafos mereciam ser, zelosamente, legados e oferecidos ao conhecimento desses jovens filólogos republicanos do futuro que saberiam se beneficiar deles. Foi para eles que Hugo moldou pacientemente o golem à sua imagem ao longo de toda a sua vida. Sua ideia, sua esperança, é que ali será a fonte onde eles vão se reabastecer.

Acessíveis à Biblioteca Nacional, esses manuscritos comporão um monumento de memória de múltiplas entradas (estética, poética, narrativa, filosófica, ética e política), cuja vocação será agir sobre o futuro. Em virtude dos poderes do pensamento sobre o material, Hugo forma a ficção de um acervo que seria o símbolo sempre ativo de sua criatividade e sua luta, como se o *corpus* de manuscritos pudesse continuar a influenciar o curso das coisas. Por exemplo, acompanhando o destino das nações, prosseguindo a luta por uma certa ideia de Direito (a abolição da pena de morte), pelo acesso de todos à escola, pelo laicismo, pelo diálogo franco-alemão, pela partilha de todos os recursos científicos, artísticos e morais da Europa, pela emancipação das mulheres, pela solidariedade e pelo fim da miséria.

“Em conhecer, há nascer”,¹⁶ escreve Hugo em um de seus cadernos, perto da página onde ele rascunha seu testamento de 1859. Pouco importa se os filólogos do futuro forem poucos. Nem sempre é a quantidade que faz a potência e a vitalidade do pensamento. E quanto à vida do pensamento, o que há de mais aguçado, de mais estimulante do que um contato direto com a escrita? O manuscrito se assemelha fisicamente ao que Goethe dizia sobre o gênio: a principal virtude de seu pensamento é *despertar* o pensamento. Porque, e este é mais um traço da genialidade de Hugo de tê-lo imaginado, o manuscrito tem a singularidade de se oferecer como espaço de uma experiência – paranoica com certeza, mas salutarmente paranoica – onde o leitor que verdadeiramente mergulha na vida da escrita começa aos poucos a se tornar ele mesmo o sujeito dessa escrita, como se a tinta se tornasse novamente fluida sob seus olhos, como se seu olho de leitor se tornasse o olho do próprio escritor trabalhando, e o pensamento cujo processo ele reconstitui, seu próprio pensamento em vias de se formar.

Ficção ou realidade, esse efeito vertiginoso do manuscrito, que Hugo vislumbrou, contém um princípio indissociavelmente mágico e pedagógico. O que Victor Hugo nos legou é um dispositivo especular no qual cabe a nós aprender a ver. O pensamento daquele que está morto subsiste ali em seu estado nascente. Ele sobrevive no próprio movimento da sua mais alta vitalidade e no momento em que se oferece como o campo de uma nova experiência possível na primeira pessoa. O manuscrito é, ao mesmo tempo, o que se pode imaginar de mais pessoal e de mais aberto ao outro: o lugar de um face a face onde cada um vem ao encontro do outro, o momento de um nascimento e de uma ressurreição: tanto para o escritor falecido quando para o leitor em que ele reaparece. Michelet teve essa revelação nos Arquivos.

16 “Dans connaître, il y a naître.” No original francês fica explícita a relação entre os termos. [N. T.]

9 As duas faces do golem

Por razões próprias à gênese hugoliana – mas essa é uma outra questão – sabe-se que, por maior que ela seja, a reserva de manuscritos é incompleta. Ela fica inicialmente aberta a uma ausência quase completa dos processos iniciais de escrita, ao ponto que parece construída em torno de um vazio. Devemos ver um ato deliberado no desaparecimento material dos primeiros rascunhos? Podemos levantar a hipótese da sua própria inexistência, tendo a escrita sido desencadeada por uma gênese puramente mental cuja origem é talvez uma visão? Mas isso não é tudo. Sequências genéticas intermediárias também parecem faltar. Algumas redações, mais trabalhosas que outras, poderiam ter sido eliminadas para não macular o prestígio das redações mais deslumbrantes? Difícil dizer, mas é fato que Hugo destruiu pacotes de seus manuscritos de trabalho. Sequências genéticas intermediárias também parecem faltar. Sabe-se porque ele não esconde isso em seus cadernos (ele escreve de vez em quando que ele queima os seus manuscritos na lareira), mas também pela existência de maços de rascunhos amarrados que escaparam do auto de fé e que traziam escrita de seu próprio punho a menção “queimar”. Hugo esculpiu com fogo o corpo literário do golem: por quê? A dimensão dessa questão é imensa e permanece aberta a pesquisas futuras. Seja como for, essa falta constitui necessariamente um ponto cego para o leitor, uma espécie de impensável originário. Vamos terminar com uma suposição perigosa. Se existe uma falta na obra autógrafa, ela não seria compensada por um excesso formidável? Eu penso em todas as obras gráficas cuja conservação o codicilo reivindica com a mesma autoridade e a mesma exigência dos manuscritos: “Eu doo [...] tudo o que será encontrado *escrito ou desenhado* por mim...” Obviamente, à primeira vista, os desenhos não constituem em si mesmos nenhuma forma de suplência possível para o impensável que a lacuna dos manuscritos produz.

À primeira vista, apenas. Porque, talvez, trate-se aí da mensagem essencial do olho. Uma forma de Hugo nos desafiar a compreender a escrita de forma diferente, a relançar a questão genética em direção a uma maneira completamente diferente de pensar a origem e a formação de representações. O texto de 1881 coloca explicitamente a hipótese de que a obra autógrafa é um todo coerente que compreende duas polaridades: a da escrita literária e a da representação plástica. Mas, então, não deveríamos nos perguntar, seriamente e sistematicamente, como essa dupla polaridade remete, na criação de Hugo, à unidade de uma só e mesma abordagem? O golem de papel é duplo: como Janus, tem dois rostos e um corpo.

O acontecimento plástico tal como Hugo o constrói nos seus desenhos contém talvez o modelo de visão dessa estrutura originalmente sintética que, no nível psíquico, constitui o momento desencadeante de sua escrita. O olho do manuscrito não é apenas uma vigilância ou espelho oferecido ao nosso desejo de reviver o ciclone da escrita. É talvez e sobretudo um olho que sonha. E acredito que muitas vezes ele sonha em nos provocar a colocar de outra forma a questão do sentido, em nos forçar a explorar, como disse Paul Klee (1985, p. 58), as razões pelas quais “escrever e desenhar são fundamentalmente a mesma coisa”:¹⁷ ler, ver, pensar é apreender a escrita lutando com a sua figurabilidade, a imagem, figurativa ou abstrata, na luta com sua narratividade, o jogo de balança psíquica incessante que regula as trocas de energia entre fantasia verbal e fantasia visual nesse hieróglifo instável que é, em cada mente humana, a representação em estado nascente.

¹⁷ “écrire et dessiner sont identiques en leur fond”.

Referências

HUGO, Victor. *La Légende des siècles*.

HUGO, Victor. *Œuvres complètes*. Dir. Jean Massin. Paris: Club Français du Livre, 1968. t. IX.

HUGO, Victor. *Œuvres complètes*. Dir. Jean Massin. Paris: Club Français du Livre, 1967. t. V.

HUGO, Victor. *Œuvres complètes*. Dir. Jean Massin. Paris: Club Français du Livre, 1969. t. X.

HUGO, Victor. *Œuvres complètes*. Dir. Jean Massin. Paris: Club Français du Livre, 1969. t. XII.

HUGO, Victor. *Œuvres complètes*. Dir. Jean Massin. Paris: Club Français du Livre, 1970. t. XV-XVI/2.

KLEE, Paul. Philosophie de la création. In: KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne* [1964]. Tradução de Pierre-Henri Gonthier. Paris: Denoël, 1985. p.

PIERROT, Roger; PETIT, Judith; PREVOST, Marie-Laure. *Soleil d'encre. Manuscrits et dessins de Victor Hugo*. Paris: Paris Musées/Bibliothèque nationale, 1985.