



Universidade do Minho

Instituto de Letras e Ciências Humanas

David Águeda Marujo Afonso Neto

***Les Misérables* e a sua Reapropriação no Cinema Contemporâneo:**

Modelos Heróicos e o Esquema Narrativo da Perseguição

Dissertação de Mestrado
Mediação Cultural e Literária:
Estudos em Cinema e Literatura

Trabalho efectuado sob a orientação de:

Professor Doutor Sérgio Paulo Guimarães de Sousa
Professora Doutora Maria Cristina Daniel Álvares

Abril de 2016

DECLARAÇÃO

Nome

David Águeda Marujo Afonso Neto

Endereço electrónico: daveneto@gmail.com

Telefone: 913 264 969

Número do Bilhete de Identidade: 12876266

Título dissertação:

Les Misérables e a sua Reapropriação no Cinema Contemporâneo: Modelos Heróicos e o Esquema Narrativo da Perseguição

Orientador(es):

Professor Doutor Sérgio Paulo Guimarães de Sousa

Professora Doutora Maria Cristina Daniel Álvares

Ano de Conclusão: 2016

Designação do Mestrado ou do Ramo de Conhecimento do Doutoramento:

Mestrado em Mediação Cultural e Literária – Estudos em Cinema e Literatura

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA TESE/TRABALHO APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE.

Universidade do Minho, 18/04/2016

Assinatura:

Resumo

Les Misérables e a sua Reapropriação no Cinema Contemporâneo:

Modelos Heróicos e o Esquema Narrativo da Perseguição

Encontramos em *Les Misérables* um *magnum opus* que reúne variadas características que fazem do livro um retrato exímio da precariedade social francesa do período de Restauração pós-revolucionário, um conto solene sobre a redenção e religiosidade humanas, uma história de amor que resiste às adversidades socioeconômicas que o corrompem, um romance intemporal cuja importância cultural perdura e influencia muitas outras criações. Da sua leitura e estudo surgiram inúmeros comentários, discussões, apreciações e adaptações. Para mostrar a relevância histórica e contemporânea do romance, abordamos na primeira parte desta dissertação as personagens do livro, com particular destaque para a dupla de protagonistas, Jean Valjean e o inspector Javert, falando da aproximação mimética entre estes duplos invertidos, e analisamos também o esquema da perseguição no romance.

Na 2ª parte desta tese foram escolhidos e analisados três exemplos de adaptações filmicas recentes, de três gêneros diferentes. O primeiro, uma reapropriação transficcional realizada por Claude Lelouche, *Les Misérables* (1995), que apropria a história de Hugo e a reconta num cenário da 2ª Guerra Mundial. Seguidamente abordamos o filme de Billie August, *Les Misérables* (1998), decompondo este trabalho de adaptação mais linear para um filme de época de grande orçamento - a visão de Hollywood do romance de Hugo. Para finalizar, escolhemos fazer uma comparação intermedial entre *Les Misérables* e *O Fugitivo* (1993), filme de Andrew Davis, analisado figuras, motivos e esquemas narrativos semelhantes ao nível da *perseguição*.

Palavras-chave: *Les Misérables*, desejo mimético, perseguição, adaptação, apropriação.

Abstract

Les Misérables and its Reappropriation in Contemporary Film: Heroic Models and the Narrative Scheme of Pursuit

We find in *Les Misérables* a magnanimous work that gathers different characteristics that make the book an absolute portrait of the French precariousness over the post-revolutionary period of the Restoration, a solemn tale about human redemption and religiousness, a love story that resists the social and economic hardships that corrupt it, a timeless novel whose cultural importance still lasts and influences many other creations. Many comments, discussions, assessments and adaptations have appeared from its reading and study. To prove the historical and contemporary relevance of the novel, we approach in the first part of this dissertation the characters of the book, with particular emphasis on the protagonist duo, Jean Valjean and the inspector Javert, discussing the mimetic approach of these inverted doubles, as we also analyze the scheme of *pursuit* in the novel.

In the second section of this thesis three examples of recent film adaptations were chosen and analyzed, of three different types, firstly a transfictional reappropriation directed by Claude Lelouch, *Les Misérables* (1995), that appropriates Hugo's story and recounts it in a World War II background. We then discuss Billie August's film *Les Misérables* (1998), dissecting this work of a more linear adaptation, into a big budget movie, Hollywood's take on Hugo's novel. Lastly we chose to make an intermedial comparison between *Les Misérables* and *The Fugitive* (1993), a film by Andrew Davis, analyzing similar figures, motifs and narrative schemes regarding the *pursuit*.

Key words: *Les Misérables*, mimetic desire, pursuit, adaptation, appropriation.

Índice

Introdução	1
Primeira Parte	4
1. Análise das personagens em <i>Les Misérables</i>	4
1.1 Jean Valjean	4
1.2 Javert	14
1.3 Valjean e Javert, Duplos Invertidos	16
2. Análise do esquema de <i>perseguição</i> e do <i>desejo mimético</i>	24
Segunda Parte	30
3. Adaptação e Apropriação em <i>Les Misérables</i>	30
3.1 Reapropriação transficcional da dupla Valjean/Javert para o cinema – a variação francesa (Claude Lelouch, 1995)	37
3.2 A adaptação de <i>Les Misérables</i> para Hollywood (Billie August, 1998)	42
3.3 Comparatismo intermedial na <i>perseguição</i> - Motivos, figuras e esquemas narrativos semelhantes entre <i>Les Misérables</i> e <i>O Fugitivo</i> (Andrew Davis, 1993)	46
Conclusão	49
Bibliografia	55
Filmografia	57

Introdução

Victor Hugo (1802-1885) foi, e ainda é, um dos mais importantes autores da literatura ocidental, e do romantismo francês em particular. Uma vida e obra repletas de tumulto e mudança, que espelhavam o turbilhão político e social da França dos séculos XVIII e XIX, aliadas a uma proficuidade no uso da palavra, fizeram de Hugo um autor imortal, um semi-deus: “depois de Shakespeare, Victor Hugo tem gerado pelos cinco continentes mais estudos literários, análises filológicas, edições críticas, biografias, traduções, e adaptações da sua obra do que qualquer outro autor Ocidental” (Vargas Llosa, 2007: 2).

Com uma obra diversa e intermedial em poesia, romance e teatro, o texto que melhor se espalhou pelo mundo, e que mais adaptações sofreu, foi *Les Misérables*, um *magnum opus* que liga uma imensidão de personagens e um grande número de tramas. O livro pode ser, e é, várias coisas: um romance de aventura; um conto de redenção; e, para alguns, incluindo o próprio autor, um tratado religioso (Vargas Llosa, 2007: 4). Em *Les Misérables*, Hugo é um autor que usa a sua palavra escrita para “revolucionar a existência, subverter a sociedade e, com isso, ganhar a vida eterna” (Vargas Llosa, 2007: 9).

É uma história sobre Justiça, tanto divina como humana, e sobre as implicações da sua imposição numa sociedade bipartida. Hugo prefacia esta obra referindo que livros como este nunca deixarão de ser úteis, enquanto existirem a ignorância e a miséria, resultantes de injustiças sociais. Há uma clara tomada de posição, social e política, numa era de constante mudança, em França e na Europa, onde a alienação e o descontentamento eram sentidos nas gerações mais jovens e nos mais desfavorecidos, e traduzidos no *mal du siècle*, numa atmosfera de conflito e revolução sempre presentes. Viviam-se tempos tempestuosos, de frequentes mudanças políticas e de desagrado social, onde as classes dominantes pareciam não conseguir trazer tranquilidade e justiça, a Paris e ao mundo. É neste pano de fundo que crescem os Miseráveis. Hugo consegue transpor para o seu texto esta ambiência real, aliada a uma exímia pesquisa e inclusão dos factos históricos, que submerge o leitor numa história com História, onde os limites entre a imaginação do autor e a realidade por vezes se desvanecem, fazendo-nos crer que Valjean, Javert, Marius e Cosette tenham mesmo existido, tal como a Revolução de 1789, a derrota de Napoleão em Waterloo e o período de restauração

monárquica que lhe sucedeu. Hugo faz um tremendo e preciso retrato social e político da Paris pós-Napoleónica e monárquica, traçando o paralelo com a História real, embrenhando o leitor por completo na história. Vargas Llosa classifica Hugo de “estenógrafo divino” e o principal personagem de *Les Misérables* um narrador insolente, onisciente, exuberante e egoístico, que sabe tudo o que se vai passar, mas que só vai referindo o que quer, ganhando e perdendo importância quando lhe convém. O narrador aparece como um ditador, um monarca absoluto (Vargas Llosa, 2007: 9).

Há uma forte ligação da história ao conceito de cidade, podemos mesmo ver o romance como uma metáfora da cidade moderna – ambos partilham uma arquitectura complexa, tanto no espaço urbano, como na narrativa. É Jean Valjean que liga todos os locais, e é o único que tem acesso a toda a diversidade que Paris oferece, desde belos jardins a esgotos putrefactos, ligando os diferentes grupos sociais, o submundo criminoso, os monárquicos conservadores e as instituições religiosas. Esta é a história da redenção de Valjean, que se descobre a si mesmo depois de passar por várias identidades diferentes. Tornando-se, por mero acaso, numa figura paterna, ao ‘adoptar’ a pequena Cosette, e assim aprendendo a amar, ele procura e obtém a sua purificação, renasce ele próprio de um submundo lamacento, sempre com o objectivo de conduzir a sua vida pela de Cristo.

É também uma história que segue o esquema de perseguição, implícito desde o início, onde o protagonista, Jean Valjean, injustamente perseguido, está em constante fuga do seu arqui-rival, o temido e impiedoso inspector Javert - uma personificação da Lei. Foge também de si mesmo, do seu passado nefasto, da clausura forçada de que foi vítima, e da mudança, para pior, que isso lhe causou. É uma fuga para uma vida simples, esclarecida, iluminada por Deus. Para isso, Valjean e Cosette, a sua protegida (bem como outras personagens da história), trocam várias vezes de identidade, para fugirem à personificação da justiça cega, implacável, e desprovida de qualquer emotividade. A dupla herói/vilão funciona sempre em oposição, mas no fundo dependem um do outro. Apesar de representarem arquétipos diferentes - Valjean o homem justo, Javert o fanático - partilham um passado comum: a vida na prisão, o primeiro encarcerado, o segundo como polícia, acabando por viver vidas paralelas, ambos com o seu percurso regido pelos seus compromissos éticos - a redenção cristã para Valjean e a execução da Lei para Javert. Quando o inspector finalmente aceita, percebe e, à sua maneira, perdoa Valjean, decide acabar com a sua própria vida, e

este, com a morte do seu eterno perseguidor, cessa o seu nomadismo, e ao mesmo tempo que perde a sua única razão de viver, Cosette, entrega definitivamente a sua vida a Deus. Vemos uma dependência estrutural recíproca na relação entre as principais personagens, Javert e Valjean, Fantine e Cosette, Valjean e Cosette.

Por tudo isto *Les Misérables* é um livro eterno e intemporal, uma história de redenção que transpõe épocas e regiões geográficas. Não surpreende que haja inúmeras adaptações, apropriações, transposições, nos mais diversos meios, desde filmes a banda desenhada, de mini-série televisiva a teatro musical. Recentemente, o livro de Victor Hugo voltou a ter alargada atenção mediática com o lançamento do filme de Tom Hooper, uma longa metragem musical, adaptada da extremamente bem sucedida peça musical, em cena há 26 anos, que por sua vez foi adaptada do livro. Esta reunião de personagens, quase todos arquétipos românticos, heróis Homéricos, semideuses, por vezes caricaturas, possibilitam as diferentes adaptações intermediais. Talvez já antevendo possíveis apropriações, Hugo constrói o elenco do romance com personagens extremamente teatrais, demasiado dramáticas e com muita musicalidade.

Esta tese divide-se em duas partes: numa primeira, é feita uma análise das personagens de Hugo, com especial atenção à dupla Valjean/Javert, à sua duplicidade e mimetismo; seguidamente é observado o modelo narrativo da perseguição, aliado à troca e problemática das identidades. Na segunda parte são tratadas algumas adaptações filmicas de *Les Misérables*, nomeadamente a reapropriação transficcional francesa de Claude Lelouche de 1995, e a versão filmica *mainstream* de Hollywood, de Billy August, do ano de 1998. Para finalizar serão apresentados exemplos de comparatismo intermedial no género da perseguição, expondo semelhanças de motivos, figuras e esquemas narrativos entre o livro de Victor Hugo e alguns filmes do final do séc. XX, com especial atenção a *O Fugitivo*, de Andrew Davis. Pretende-se assim fazer uma ponte com uma das mais importantes obras da literatura romântica e algumas das obras narrativas que foram profundamente influenciadas por ela.

1. *Les Misérables* - Análise das personagens

1.1 Jean Valjean

O elo de ligação entre todas as personagens e os locais de acção da história é Jean Valjean, que surge no início como um pobre camponês de 46 anos, nascido em Brie, acabado de sair da prisão de Toulon, onde passou os últimos 19 anos da sua vida. Está já numa viagem, ainda uma 'peregrinação', por enquanto ainda não uma fuga, marcada pelos anos de presídio que se antecederam, tanto moralmente como sob a forma física de um passaporte amarelo que é obrigado a apresentar, e que indica a todos à sua volta a sua condição de criminoso. É, por isso mesmo, tratado como um cão, ignorado, e é-lhe negada comida e guarida, apesar de ele ter dinheiro para pagar. É tratado como escória, o mais baixo que pode existir no tecido social. Vemos em Valjean um ódio e repúdio constantes, por todos os que o colocam naquela posição, por quem o prendeu e por quem o maltrata agora, depois de ter cumprido a sua pena. É um homem resignado que, em desespero, bate à porta de Monsieur Bienvenu Myriel, Bispo de Digne, que finalmente o acolhe e aceita, sem querer saber quem ele é nem de onde vem. É na interacção de Valjean com M. Myriel, cujo primeiro nome nos deixa antever a sua atitude receptiva e caridosa, que ficamos a conhecer a história do protagonista, e será M. Myriel o catalisador da transformação de Valjean – num só dia conseguirá redimir todo o passado nefasto do ex-presidiário, e orientá-lo para uma vida cristã, segundo os valores que o bispo representa: compaixão, caridade e justiça. Este episódio é o mais importante de toda a história, pois é a partir daqui que Valjean inicia a sua redenção e a sua longa viagem.

Valjean surge neste início como o primeiro Miserável, excretado e excomungado por uma sociedade que é a verdadeira razão do seu aprisionamento, e pior, da sua danação, da transformação de um ser simples e pobre, que rouba pão para alimentar a sua família esfomeada, num homem frio, cruel, que na prisão aprende que "...a vida era uma guerra; e que nessa guerra ele era o vencido. Ele não tinha nenhuma arma a não ser o seu ódio. Ele resolveu afiá-lo na prisão e levá-lo com ele quando saísse"¹ (Hugo, 2002: 62). É o sistema

¹ As referências bibliográficas a *Les Misérables* fazem-se a partir da edição de dois volumes da Wordsworth Editions, Londres, 2002, com inclusão do número de página.

social que leva Valjean a roubar, e o sistema judicial da altura que o transforma num homem imoral. Hugo defende o seu protagonista, acusando a sociedade de ser a verdadeira criminosa, de ser a causa da pobreza e da fome que levam ao roubo; para Hugo, o verdadeiro crime é social, contra o indivíduo². É também questionada a possibilidade de redenção do Homem, qual a hipótese de uma alma ser salva, e a possível existência de bondade no interior de todos os homens, sem excepção: “Não haverá em toda a alma humana; não havia em particular na alma de Jean Valjean, uma faísca primitiva, um elemento divino, incorruptível neste mundo, imortal no próximo, que pode ser desenvolvido pelo bem, estimulado, acendido e tornado esplendidamente radiante, e que o mal nunca conseguirá extinguir por completo.” (Hugo, 2002: 62).

É o Bispo Myriel que propicia o renascimento de Valjean. Este, sentindo-se roubado pela sociedade, decide roubar também o único homem que o acolheu na sua condição de cadastrado, e é apanhado a fugir com dois castiçais de prata, propriedade do Bispo. Ao ser confrontado com o seu assaltante, M. Myriel diz à policia que ofereceu esses objectos a Valjean, para desta maneira o ilibar. É com esta oferta de iluminação e conhecimento materializada nos candelabros que M. Myriel exerce uma enorme pressão no protagonista, comprando-lhe a alma para oferecer a Deus, para que Valjean se torne num homem honesto e bondoso. Começa aqui a sua transformação interior, que o enfurece ao início, sem perceber a razão para tal; Valjean sente-se dividido, sem saber se está comovido ou humilhado pelo acto do Bispo. É logo depois, quando Valjean rouba a moeda a Petit Gervais, que a mudança se dá por completo, com as palavras de M. Myriel a ecoarem na sua cabeça. A transfiguração do herói revela-se num turbilhão de emoções que são mostradas fisicamente num choro alto e convulsivo. É aqui que adormece e morre o antigo Jean Valjean. Só voltamos a ouvir falar dele passadas algumas páginas, já com uma nova identidade e uma posição social bem diferente.

Várias personagens trocam de identidade ao longo da história, ou são apelidadas por outros intervenientes com alcunhas. Isto acontece por diversas razões. Para Marius, a

² Sobre a mudança que o encarceramento causa no indivíduo foi realizada em 1971 uma experiência na Universidade de Stanford liderada pelo psicólogo Phillip Zimbardo, cujas conclusões inesperadas e dramáticas levaram inclusive à sua interrupção prematura. Como Malcom Gladwell refere em *“The Tipping Point”*, foi simulada uma prisão na universidade, com voluntários pagos e considerados mentalmente saudáveis, que foram divididos em dois grupos, guardas e presidiários. Logo ao segundo dia, levando as suas posições e tarefas demasiado a sério, começaram graves incidentes entre os grupos, com os guardas a infligirem tratamentos sádicos e humilhantes nos prisioneiros, que os aceitavam, e que começaram a apresentar distúrbios emocionais. Demasiado imersos no *roleplaying*, mudando os seus comportamentos perante esta realidade diferente, de acordo com o grupo social em que estavam inseridos, comprovou-se entre outras coisas que a prisão, mesmo sendo fictícia, muda as pessoas, fazendo-as perder a sua identidade. Um ‘prisioneiro’ entrevistado à posteriori dizia “Eu era o 416. Eu era mesmo o meu número e o 416 tinha mesmo que decidir o que fazer”. Valjean, desde o seu encarceramento até à saída, era o prisioneiro 24601 (Gladwell, 2010: 154).

descoberta do passado heróico de seu pai fá-lo auto-proclamar o título de barão do progenitor, e radicar-se contra o seu avô e a sua posição política conservadora. Os Thénardiens, nas suas repetidas tentativas de extorsão de dinheiro por carta, identificam-se com vários nomes diferentes, para corresponder às várias histórias falsas que contam. Mas é Valjean, acompanhado por Cosette, que devido à sua fuga constante, tem a necessidade de trocar mais vezes de nome. Transforma-se, morre e renasce, e reaparece na história com outra identidade. O próprio apelido Valjean, que herda do pai, será uma alcunha, uma contracção da expressão *Voilà Jean*. Depois da sua saída da prisão, como prisioneiro número 24601, e a da sua posterior transformação, o mesmo ressurgue na história como Monsieur Madeleine, nome provavelmente escolhido por ele, face à sua determinante renovação religiosa, inspirado em Maria Madalena, santa e pecadora arrependida. Depois de fazer fortuna e de afirmar a sua posição social com este nome, sendo tão amado pela população local que esta o elege presidente do município, ouve falar do julgamento de um inocente pelos crimes que ele próprio cometeu. O novo Valjean, homem bom e caridoso que rege a sua vida como a de Cristo, decide deslocar-se ao tribunal para desvendar este mistério, numa jornada repleta de provações - toda a viagem é um teste à sua fé e ao seu verdadeiro carácter - e depara-se com um homem igual a ele prestes a ser condenado como Jean Valjean. O nosso protagonista, como que olhando para um espelho³, entra num conflito interior, questionando-se se deve ou não interferir com a Providência⁴, se deve ou não interromper e esclarecer o julgamento de Champmathieu, nome verdadeiro do arguido, duplo de Valjean. Tudo parecia destinado a oferecer-lhe a possibilidade de apagar o seu passado nefasto por completo, deixando-o livre e sem preocupações com o seu novo nome e posição social. Mas Valjean não reage bem à oposição entre os seus ideais de vida: esconder a sua verdadeira identidade e aproximar-se de Deus: “Lúgubre destino! Ele poderia apenas entrar na santidade aos olhos de Deus, por voltar à infâmia aos olhos dos homens!”(Hugo, 2002: 153). Através do enorme conflito do

³ Curiosamente, o espelho apenas é referido posteriormente, depois de Valjean se ter identificado em tribunal, quando já se encontra perto de Fantine. É com um pequeno pedaço de vidro que o protagonista se apercebe da sua transformação física derivada do episódio Champmathieu. Por norma, o espelho funciona como uma porta para um diferente universo, ou uma polarização de um mundo, como acontece em *Through the Looking Glass* de Lewis Carroll, onde o espelho revela o reflexo de uma realidade oposta, como um negativo, ou funciona como uma projecção da verdade imparcial, como na história da Branca de Neve, simbolizando honestidade e pureza. Para Valjean, a contemplação de Champmathieu é um olhar para uma outra realidade, a sua realidade futura, caso decidisse tomar a atitude correcta e ilibar o injustamente acusado, colocando-se a ele próprio no lugar do réu. A visualização de si mesmo no espelho, posteriormente, já envelhecido, é essa confirmação.

⁴ A Providência é referida diversas vezes e torna-se central no romance de Hugo, sendo uma força superior a todas as personagens da história, que acaba por lhes determinar a vida, sem lhes dar hipótese de escolha. Este acaso - ou destino, se assim o quisermos chamar - torna-se uma ferramenta essencial para o autor, na construção desta história, e ajuda-o a justificar certos acasos, dando-lhe sempre um carácter religioso. “Em *Les Misérables*, o acaso não é um acidente, mas algo constante que afecta continuamente as vidas das personagens, moldando-as e levando-as em direcção à felicidade ou à infelicidade” (Vargas Llosa, 2007: 11).

protagonista sente-se que a sua decisão pode pender para qualquer lado, especialmente depois de Valjean queimar os seus antigos pertences de ex-presidiário, únicas provas que o ligavam a quem antes era. No entanto, decide interagir com a Providência, escolhendo tomar a atitude correcta, moralmente aceitável, tal como Jesus faria. Há um paralelismo constante entre a obra humana e a obra divina, a primeira denominada Lei e a segunda Justiça. Valjean rege-se pela última, enquanto que a Lei, como conjunto de regras humanas, é corruptível e por vezes injusta. Este episódio, tal como o encontro com M. Myriel, marca mais um ponto de transformação do protagonista na história, onde ele se acaba por transfigurar, saindo do seu corpo físico quando se vê a ele próprio, o seu duplo⁵ – tal como em Dostoiévski⁶ - recriando mentalmente o seu passado e fazendo-o escolher conscientemente, sempre na óptica da redenção, entregar-se e voltar à vida que repudia, para poder salvar um inocente. Este ponto de viragem tem consequências físicas em Valjean, cujo cabelo se torna branco, envelhecendo-o. É aqui também que Valjean acaba com toda a desconfiança anterior de Javert sobre a sua verdadeira identidade, voltando à sua inicial, e confirma que é ele o antigo condenado que fugiu da prisão, para onde voltará agora novamente.

Mais à frente na história, depois de Valjean ter conseguido escapar do seu aprisionamento, e já quando tem Javert no seu encalço, o protagonista volta a trocar de identidade. Agora, em vez de queimar o seu passado, para sair do convento onde se refugiou sem ser visto, Valjean teve de se esconder dentro de um caixão e, por uma triste coincidência, acaba por ser enterrado vivo, no caixão e campa que não são dele, perdendo mesmo a consciência, chegando mesmo a ‘morrer’. Passado pouco tempo, Valjean renasce da tumba, com nova identidade, enterrando assim o passado. É agora Ultimus Fauchelevent, irmão do homem que tinha salvo alguns anos atrás e que o salvou a ele agora. Tem assim mais uma margem para tentar viver em tranquilidade, perto de Cosette, sem estar numa fuga constante.

Depois de nova fuga forçada, o protagonista, bem como a família Thenardier, reaparecem por pouco tempo com nova identidade. Valjean é agora Monsieur Leblanc, que tenta ser burlado por Thenardier, aliás Fabantou, aliás Jondrette. A acção desenrola-se à

⁵ Esta duplicidade está presente no protagonista, desde o início da narrativa e da sua vida, logo na repetição do seu nome, a sua primeira e verdadeira identidade: *Jean Valjean*.

⁶ Curiosamente, o avistamento e interacção com o respectivo *doppelgänger*, em ambos os romances, induz a uma fragmentação e enorme conflito no interior dos protagonistas, embora a relevância social na relação entre “original” e duplo seja inversa nas histórias. Valjean depara-se com uma imitação de si mesmo repleto de ódio, sem grande razão de viver, disposta a ser encarcerada a troco de uma pequena quantia de dinheiro, enquanto Golyadkin vê o seu outro Eu a apropriar-se da sua vida com muito melhores aptidões sociais, a ultrapassá-lo e a fazê-lo desaparecer, levando-o eventualmente à demência.

deriva de todas estas trocas e mudanças de nomes. Marius é por várias vezes confundido com estas alterações, cria juízos de valor que são induzidos por enganar. Não sabe de que lado se colocar quando Thenardier e os seus bandidos fazem uma emboscada a Valjean: se defende o homem que salvou o pai – mais um equívoco – ou o pai da mulher que ama – que na verdade não é seu pai. Deste confronto surge outra identidade de Valjean, Urbain Fabre. O próprio Marius cria uma identidade falsa para a mulher que ama. Pensa que ela se chama Úrsula devido às iniciais de um lenço que ele julga ser dela e, já perto do final, a ida ao notário antes do seu casamento com Cosette, releva mais um nome da sua futura mulher: Euphrasie Fauchelevent.

É no final que Valjean regressa à sua primeira e original identidade quando, já muito envelhecido e afastado de Cosette, revela a Marius todo o seu passado, e lhe conta que foi ele a salvá-lo da barricada, e a atravessar o esgoto para o deixar em casa. Valjean rejeita continuar a usurpar uma identidade que não é a sua, não tendo a necessidade de viver em constante fuga, tentando encontrar paz em quem era antes de todas estas mudanças. “Para um homem condenado, uma máscara não é uma máscara, mas um abrigo. Ele tinha renunciado a esse abrigo. Um nome falso é uma segurança; ele tinha atirado fora este nome falso.” (Hugo, 2002: 951). Isto permite a Marius e, de certa maneira, também a Valjean, assimilar a dualidade de identidades do protagonista, e criar um novo juízo de valor sobre ele – Valjean, na sua verdadeira identidade, é honesto; Fauchelevent é o contrário.

Uma das explicações encontradas para a multiplicidade de identidades de tantos personagens na história é a intenção de Hugo de tornar ainda mais miseráveis estes arquétipos da Paris revolucionária. Existe a ideia de que a proliferação de nomes é causada pela pobreza, que retira às personagens “o que a sociedade garante para os outros: individualidade, uma língua, uma consciência, uma história pessoal, uma identidade.” (Rosa, 1985: 220). A outra explicação é a utilização desta abundância de nomes e de transformações nas personagens pelo narrador para enfatizar a teatralidade da história. Hugo tem uma relação forte com o teatro, tanto na sua obra, como na sua personalidade, e transfere-a para *Les Misérables*, quer para o seu enredo e esquema narrativo de perseguição, quer para a caracterização das personagens. Ainda, tal é visível na escolha do espaço de acção da história – a grande distancia entre a putrefacção do esgoto e da taberna dos Thénardiens - e a pureza e limpidez dos jardins das casas por onde vão passando e dos jardins públicos de Paris. A

coerência destas escolhas revela-nos um simulacro convincente e genuíno, fazendo-nos pensar que se trata da vida real. As personagens e as paisagens não são reais, mas o tom teatral do narrador, que usa e abusa do seu estatuto de criador intocável, subvertendo a acção da história a seu belo prazer, mais a troca de identidades nas suas personagens para desorientar o leitor, e uma pesquisa histórica exímia, retratando minuciosamente episódios reais da França revolucionária, faz *Les Misérables* saltar da sua esfera literária para uma zona dúbia de ficção real, ou de vida simulada, façanhas conseguidas pelo engenho de Hugo. A isso se junta a presença de personagens verídicas e as atitudes sociais das diferentes classes incutidas nos protagonistas. Esta zona híbrida de ténues fronteiras confunde por vezes o leitor, mas também o convence da veracidade da história⁷.

O romance de Hugo está repleto de personagens estilizadas. Dentro das principais apenas Marius não se insere neste grupo de arquétipos. Ninguém é comum ou mediano; todos são figuras caricaturadas ou estereótipos. Vistas de um prisma do Romantismo do séc. XIX, as personagens foram construídas de maneira a dar ao leitor uma interpretação imediata sobre elas, sendo vincadamente divididas entre luminosas ou sombrias. O instinto de todas sobrepõe-se à sua razão, o que as leva a essa dualidade entre o bem ou o mal. Dissociadas por extremos, as personagens de *Les Misérables* são, ou sublimes ou grotescas, brancas ou pretas, explicando assim o fascínio de Hugo por monstros, e fazendo da “reabilitação do monstro um processo de identificação” (Girard, 2008: 128). Todas embrenhadas numa teatralidade e musicalidade profundas, como que a prever as adaptações futuras do romance. “...as personagens principais não são pessoas de carne e osso, mas heróis no sentido Homérico, semideuses que transcendem as limitações humanas, e cujas proezas físicas ou morais e comportamento inabalável – para o bem ou o mal – as fazem parecer divinas ou demoníacas.” (Vargas Llosa, 2007: 57). Uma das características mais fascinantes do romance é precisamente a união entre as personagens estereotipadas, arquétipos de fácil categorização, com o ambiente histórico realista onde elas vivem, pesquisa minuciosa que nos faz parecer que estas figuras existiram mesmo neste período conturbado da França.

Esta fácil categorização das personagens permite-nos identificar os modelos de heróis românticos e associá-los aos protagonistas do livro. Segundo Rafael Argullol (1999), não sendo

⁷ Thomas Pavel (1989) escreve em *Fictional Words* que a veracidade geral de um texto literário não depende da veracidade das proposições individuais desse mesmo texto. Ao contrário da ciência, a literatura ficcional não necessita de identificar e eliminar falsas proposições, sendo por si só uma estrutura saliente que inclui elementos correspondentes do mundo real.

o típico herói romântico, Valjean tem características de super-homem. Não vive com o estigma de uma lucidez atormentada, não o vemos como um génio – embora pareça ter sido escolhido para sofrer – mas podemos vê-lo como uma alma superior, que procura viver e amar como um deus, no seu eterno conflito entre aproximar-se a Cristo e fugir da Justiça, ou da injustiça social de que foi alvo. Segundo Argullol, “...o super-homem projecta o seu isolamento e a sua raiva vital perante o que ele considera incompreensão e mediocridade da sociedade que o rodeia e, assim, da sua fragilidade de homem encurralado faz crescer a gigantesca vontade de quem desafia o seu tempo” (Argullol, 1999: 272). As ideias que definem este super-homem romântico, pelo período em que vive, são extensíveis ao próprio Hugo, e são perceptíveis no romance – esta atormentada lucidez romântica, numa encruzilhada histórica determinante e de final dúbio, numa altura de ruptura e de rompimento com um velho mundo, vê nascer novas realidades e convicções, Razão, Estado, Utopia Social, e opta assim por uma posição optimista em relação ao futuro, negando-se a renunciar a Deus.

Podemos encontrar também em Valjean características de um herói nómada, pela sua necessidade viajante, constantemente movido para aventuras – neste caso fugas impostas pela perseguição de Javert. Mas sendo este um romance sobre a redenção, podemos comparar o nomadismo romântico à constante evasão do protagonista. Toda a história é uma longa viagem à conquista de si mesmo, uma perpétua fuga sem fim. “Por esta viagem até o Eu, o nómada romântico, experimenta uma necessidade real de encontrar a sua identidade através da acção física e do contraste da sua vontade com a ‘realidade hostil’” (Argullol, 1999: 303). Em Valjean é essa fuga ao seu perseguidor que exige uma constante troca de identidades, que o ajuda a conhecer o seu Eu, e que o faz romper com o seu passado nefasto, e a atingir o seu objectivo final – a sua redenção.

Valjean é também considerado o homem justo, um prodígio de força, física e espiritual, sempre moralmente correcto, de uma integridade exemplar. Tudo isto após o acto de generosidade que o Bispo Myriel tem para com ele, que o transforma por completo, iniciando o seu caminho de abnegação e auto-sacrifício. O episódio da emboscada em casa de Thenárdier, onde Valjean se queima propositadamente com o ferro da lareira, ao mesmo tempo que assusta os ladrões que o encurralam, revela também o seu sentido de disciplina, tornando-o um mártir pela sua procura de imitação de Cristo e pela auto-mutilação. O seu compromisso ético com Deus é tão ou mais forte que o compromisso ético de Javert com a

justiça. Há notoriamente em Valjean “uma distância entre ele e os comuns mortais, (...) a sua humanidade excessiva torna-o de certo modo desumano.” (Vargas Llosa, 2007: 67).

Também Victor Hugo, tal como o protagonista deste seu romance, pela sua vida e obra literária e pela sua caracterização como escritor-herói, pode ter algumas semelhanças com Prometeu, mito muito adaptado em literatura no período romântico. Tal justifica-se no sentido em que os três resistem às formas opressivas da sociedade e, propulsionados pela imaginação, prevêem um futuro onde a repressão será derrotada. Valjean, como o Prometeu de Shelley, percebe que o ódio altera a percepção. “Prometeu, ao perdoar o seu opressor, dá início a um processo que dá origem a um novo mundo, liberto das opressões que desde sempre foram as suas. (...) O Prometeu de Shelley foca-se na transformação, tornada possível pelo acto de perdoar.” (Gilroy, 2010: 287). Tal acontece também na redenção de Valjean, induzida primeiramente pelo Bispo Myriel, depois tomada como lema de vida e objectivo final pelo próprio herói⁸.

A construção de Valjean enquanto personagem segue a tendência de secularizar a religião, típica do romantismo – a crença em Deus perde importância, por isso acredita-se que o homem é um deus, e o paraíso deixa de existir para se tornar num paraíso terrestre, mundano e real. Valjean é de facto um super-homem, um semi-deus, uma representação física na terra de algo superior, e vemos pela sua tentativa constante de aproximação a Deus que se materializa na sua redenção final na história, uma série de semelhanças com o filho de Deus na terra, Cristo. Estas comparações têm o seu expoente máximo no episódio do esgoto, um dos mais cinematográficos da história, repleto de metáforas e analogias míticas.

O esgoto em si mesmo é um elemento fulcral no livro, como algo que ajuda a limpar a cidade, reúne todos os despejos urbanos, é, para alguns, um acumulador invisível do que já não é necessário. Uma obra de enorme importância histórica, que esconde a podridão da aparentemente bela cidade no seu subsolo. É um símbolo de miséria mas também “a consciência de uma cidade. Todas as coisas convergem para ele e são confrontadas umas com as outras. Neste lugar lúgubre há escuridão, mas não existem segredos. Tudo tem a sua

⁸ Gilbert Durand escreve que todo o romantismo é um período estruturado por várias versões do mito de Prometeu, adaptadas por inúmeros autores. Hugo apresenta referências ao mito na grande maioria da sua obra, sobretudo a poética. Tal como em Shelley, e em *Ésquilo*, o herói, homem moderno, representa a exortação da condição humana, que se deve revoltar contra os deuses e acreditar numa nova era por ele criada. Valjean, como Prometeu reflecte este peso de modelo cristão, seja pela sua fuga de redenção seja pelo seu aprisionamento ao rochedo – ambas cruces a carregar.

forma real, ou pelo menos a sua forma definitiva.” (Hugo, 2002: 857). Este lado sujo e funesto de Paris tem bastantes semelhanças com o romance de Eugène Sue, *Les mystères de Paris* que, para além de ter iniciado o género literário de mistérios urbanos, revela ser uma grande influência para o romance de Hugo⁹.

A descida de Valjean e Marius ao esgoto é uma descida ao submundo. Depois de fugirem da barricada encontram-se num outro círculo do Inferno, dentro da barriga do monstro. Esta viagem é uma purga para ambos, sendo que para Marius esse renascimento é mais literal - entra no esgoto morto e sai dele com vida, salvo. Para Valjean este trajecto é uma confirmação da sua redenção, o fecho de um ciclo e o início de outro, um ritual que o limpa e purifica, depois de uma submersão total na imundice do esgoto. Com Marius às costas, a sua cruz a carregar, perdido no abismo do esgoto, preso na corrente movediça que os emerge a ambos, caminha em frente para uma morte certa, tendo apenas a sua fé como ajuda e suporte. Valjean revela o seu lado protector e instinto paternal para amparar o amor de Cosette, e consegue finalmente encontrar os degraus que os começam a trazer de novo à vida, à saída deste submundo. Nota-se que, com este banho, este baptismo, há uma transposição de vida, de saúde, de Valjean para Marius – “Ele levantou-se, tremendo, gelado, infectado, dobrando-se por baixo deste homem moribundo, que continuava a arrastar, todo ensopado em lodo, a sua alma preenchida com uma luz estranha.” (Hugo, 2002: 880). Para o salvar, o protagonista transfere-lhe o elemento que melhor o define depois da sua bondade: a sua força. É a partir daqui que a vida de perseguido vai cessar, após o encontro final com Javert, e que a única razão da sua existência, Cosette, o vai deixar. Pouco depois deste episódio Valjean começa, finalmente, a envelhecer. O nosso protagonista acaba a história a provar que a alma pode ser salva, pelo menos na ficção. Depois da sua transformação induzida, e da sua fuga constante ao longo de todo o livro, Valjean morre em paz, consigo mesmo e com os que o rodeiam, sabendo que deixa a sua filha adoptiva Cosette, o seu bem mais precioso, em boas mãos.

Para além de ser uma jornada física é também um rito de passagem, num labirinto escuro que emana uma putrefacção material e física, mas também moral e metafísica, em

⁹ Começando com um protagonista filantropo que se apresenta com uma identidade falsa, dotado de uma tremenda força e com um profundo sentido de justiça social, a história destaca-se na comparação a *Les Misérables* também pelo tom acusatório sobre a inutilidade das classes superiores e instituições sociais, e pelo apelo à compreensão da situação dos cidadãos mais pobres da cidade, que são as vítimas e não os criminosos de um sistema corrupto e desequilibrado.

busca de uma saída que o salve, tanto ao corpo como ao espírito. Valjean salva-se a si mesmo desta cloaca real e metafórica, mas salva também Marius de uma morte certa, não sem passarem antes pelo verdadeiro guardião deste inferno, o arquétipo de vilão demoníaco que nasce e vive num esgoto, sem nunca conseguir sair dele: Thenárdier. Este consegue novamente enganar quem com ele se cruza, fazendo Valjean acreditar que os estava a defender, abrindo uma saída do esgoto com uma chave mestra, mas apenas para encurralar Valjean e direccioná-lo a Javert, de quem Thenárdier também fugia. É a redenção final do protagonista, e a confirmação em absoluto que Thenárdier carece por completo de bondade e decência humana. Ele não é um Miserável, mas sim um bandido, um mau ser humano.

1.2 Javert

O inspetor da polícia destacado em M. – sur – M. surge na história, depois de Valjean mudar, quando era já Monsieur Madeleine, rico empreendedor respeitado e eleito presidente do município nessa mesma cidade. Javert é o único habitante que não se deixa levar pela compaixão generalizada que M. Madeleine suscita. Indiferente ao benfeitor da cidade, que na prática é seu superior, Javert é apresentado como um animal, o único cão nascido de uma ninhada e de uma mãe loba. Um cão de caça, frio e astuto, filho de pais ciganos e nascido na prisão, dos quais desde cedo se distancia, tanto da sua etnia como da prisão. Nasce logo como sendo um intruso, sem hipótese de escolha, e percebendo que a sociedade fecha as suas portas a duas classes de homens - os que a atacam e os que a defendem - decide juntar-se a esta última, sabendo que tinha a seu favor as bases de honestidade, ordem e rectidão em que baseava a sua vida. É uma figura absoluta, que não admite excepções, e o seu extremismo leva-o a adoptar duas máximas de vida: o respeito pela autoridade e o ódio à rebelião. Um solitário, para quem não existe divertimento, torna-se exímio no seu trabalho, um espião nato, um inspetor exemplar, para quem a Lei está acima de tudo, incluindo estado e família. Este fanático, que coloca a sua justiça indubitável antes da própria vida, arriscando a sua e a dos outros para a cumprir, não tem qualquer dúvida e acredita cegamente nesta verdade incontestável.

Percebemos desde cedo na história, pela oposição que esta personagem faz ao protagonista, que Javert será retratado como um vilão, por não cessar a sua perseguição, que o leitor vê como desnecessária e injusta, sabendo da transformação de Valjean. Porém, é um antagonista muito peculiar que, devido ao seu extremismo, não compreende a mudança interior do Homem, e suicida-se quando finalmente aceita a capacidade de redenção do ser humano. Ele faz o seu percurso atrás de Valjean, e acaba por depender dele, assemelhando-se ao seu perseguido pelo caminho. A reverência e vida exemplar que Valjean leva para se redimir e seguir Cristo, a abdicação de qualquer tipo de felicidade mundana para a obtenção posterior de algo com muito mais relevância, Javert leva-a também, regendo-se pelo valor que ele considera mais importante, a Lei. Há uma clara separação e oposição interessante entre a lei de Deus e a lei de César, um atrito entre justiça divina e justiça humana, esta última o conjunto de regras sociais criadas pelo homem para uma vida harmoniosa, que o romance de

Hugo tenta provar que é sempre susceptível de enganos e maus usos, precisamente por ser criada e instituída pelo homem. A grande vitória da lei divina dá-se quando Javert se transforma, no final- tal como Valjean o tinha feito no início - com a descoberta interior de novas emoções, contrárias às que lhe foram intrínsecas durante toda a sua vida. O bem e o mal não são totalmente independentes como sempre pensara, podem antes cruzar-se e dar origem a verdades contraditórias. Os valores absolutos pelos quais sempre se regeira mudam radicalmente, com a aceitação da fé e de Deus – e rejeição imediata dos mesmos – e com a admissão de características como a solidariedade e a bondade, que o fazem sentir admiração por Valjean, um mísero presidiário que perseguira toda a sua vida. O seu dever deixa de ser supremo, e admitindo a possibilidade de haver erro no dogma, da sociedade como um todo ser imperfeita e da autoridade falhar, toda a sua vida deixa de fazer sentido – “O ideal de Javert não era ser humano, nem ser grande, nem ser sublime; era ser irrepreensível. Agora tinha falhado” (Hugo, 2002: 897). Enquanto que Valjean aceita a sua transformação e muda a sua vida em torno da redenção, Javert não aceita a sua e mata-se, preferindo a morte a ser ‘salvo’, física e espiritualmente, por Valjean .Morre por isso como um herói romântico, atirando-se para o rio Sena – “Javert morre no primeiro dia da sua vida em que tem dúvidas, quando um fôlego de humanidade abala a sua personalidade de granito. O seu suicídio não poderia ser mais trágico. Ninguém o compreende, começando por ele próprio” (Vargas Llosa, 2007: 80).

Javert, sendo um pináculo de virtude levado ao extremo, é também ele um super-homem romântico, vivendo em conflito interior com um sentimento de superioridade e desdém pelos outros. É alguém que vive fora do seu tempo, incapaz de, como um homem normal, encontrar e viver a felicidade nas coisas mundanas . É de certa forma um génio, pelo preciosismo e maneira implacável com que cumpre a sua profissão e posição social, e essa preeminência deixa-o deslocado e isolado. Não existe nele o lado espiritual do super-homem, nem a ligação a Deus que vemos em Valjean, mas há a semelhança entre ambos (sobretudo na fase inicial de Valjean) pelo isolamento e conseqüente incompreensão da sociedade em geral, por se sentirem descaracterizados de tudo o que os rodeia, mesmo tendo perfeita noção do seu papel.

1.3 Valjean e Javert, Duplos Invertidos

Na história, todos os encontros entre Javert e Valjean são ornados de uma enorme tensão, provocada pela constante desconfiança do inspector em relação ao respeitável M. Madeleine, que chega à sua elevada posição social sem grandes explicações nem revelações do seu passado. Quando não estão juntos estão em fuga e em respectiva caçada, numa eterna perseguição, sempre interdependentes. Javert, espião e inspector exímio, consegue pela sua astúcia estar sempre no encalço de Valjean, mestre na arte da fuga, e talvez desejoso da perigosa presença de Javert como sua sombra, como forma de auto-flagelo pelos seus pecados. Há a ideia que o protagonista precisa também de se sentir perseguido, e foge apenas quando o inspector está muito perto de o apanhar.

É já em M. sur M. que percebemos que houve um primeiro encontro entre ambos, na prisão onde Valjean cumpria a sua pena, e onde Javert era guarda. O inspector reconhece o ex-presidiário, agora empreendedor prezado na cidade, pela sua força física sobre-humana, quando arrisca a sua vida para salvar um camponês preso por debaixo de uma carroça, conseguindo elevá-la sozinho. Passado algum tempo, Javert prende Fantine por desrespeito à autoridade e Valjean opõe-se, usando a sua posição de presidente de município. O inspector excede as suas funções e perde a cabeça e o profissionalismo pela primeira vez e desafia Valjean, que ainda assim não permite que Fantine seja levada para a prisão, e que Javert leve a melhor. Sente-se a animosidade entre ambos desde o primeiro encontro, que não atenua quando Javert vem pedir a sua demissão como inspector da cidade a Valjean, presidente do município, por ter desconfiado que ele seria um ex-presidiário e ter pedido uma investigação sobre ele, sem o seu conhecimento. Javert, também ele, refere o efeito determinante da Providência, explicando que aquando do inquérito sobre ele, um antigo prisioneiro tinha sido capturado e identificado como Jean Valjean, o que vai desencadear o episódio do duplo de Valjean, e consequente admissão da sua verdadeira identidade. Quando Javert explica o sucedido - que desobedeceu às regras e pretende ser castigado por isso - Valjean não aceita a sua demissão. A proximidade física entre ambos reflecte a tensão da possível descoberta da identidade de Valjean, mas mesmo assim este insiste em não afastar o seu antagonista, da verdade nem do seu encalço, pela sua bondade e misericórdia, mas também pela necessidade de ter Javert perto dele. Valjean perdoa Javert pelo sucedido, o que deixa o

inspector confuso pela sua clemência mas, ao mesmo tempo, reafirma o seu carácter implacável, dizendo que ser bondoso é fácil, o difícil é ser justo.

Hugo descreve a batalha de Waterloo com preciosismo, acreditando que é o resultado desse evento que desencadeia o declínio de Napoleão e da França, e que acaba por moldar o futuro de toda a Europa e do mundo – “Waterloo não é uma batalha; é a mudança da frente do universo.” (Hugo, 2002: 225). Mais uma vez, é um acontecimento, este real, cujo destino é controlado pela Providência, que foi necessário para encerrar o ‘*ancien régime*’ e iniciar o período da França moderna. Para além de este ser uma confluência inteligente da História real da França com o desenvolvimento da acção do romance, notamos posteriormente que resultam daqui consequências directas e relações práticas com as personagens de *Les Misérables*, nomeadamente no desenvolvimento social e político de Marius – e nas suas divergências com o seu avô – e no aparecimento de Gavroche, que representa a criança Miserável da Paris da altura, e que terá um papel fundamental no episódio épico da barricada. Mas o mais interessante desta interrupção na narrativa ficcionada é a comparação subtil que se sente entre a dupla Napoleão/Wellington e o protagonista e o antagonista da história. Hugo refere que os generais não são inimigos, são opostos, o que se pode estender também à dupla Javert/Valjean. O acaso que ajudou a determinar o resultado da batalha e do futuro é fundamental, também na perseguição e interacção desta dupla.

A primeira perseguição que envolve ambos, cientes das verdadeiras identidades um do outro, dá-se depois de Valjean ter resgatado Cosette da custódia repressiva dos Thenárdiers. A pequena filha de Fantine torna-se rapidamente a única razão de ser do protagonista, a primeira pessoa que ele ama, e o motivo pelo qual é necessário manter o anonimato para fugir a Javert. Cosette é também, paradoxalmente, um factor que dificulta a fuga, uma criança que não tem a força de Valjean, e que precisa de ser carregada quando está cansada, como vemos quando ambos têm de fugir da casa Gorbeau onde residem, após terem sido descobertos pelo inspector. Javert nunca desiste de procurar o presidiário evadido, que mesmo com todos os cuidados para não ser identificado, nem dar nas vistas no seu bairro de residência em Paris, atrai a desconfiança por ser apelidado como “o mendigo que dá esmolas”.

A caçada que ocorre a seguir é contada como uma verdadeira perseguição animal, onde o cão de caça tem que se manter silencioso e invisível, e a presa tem que ativar a

rapidez e sagacidade de apagar o seu rasto, para atrasar o seu perseguidor. A noite de lua cheia descrita por Hugo remete-nos para uma cena de *suspense* de um *film noir*, onde quase se consegue ver o profundo contraste fotográfico entre as personagens em fuga pelas ruas labirínticas de Paris. Se várias partes do romance são facilmente relacionáveis com o cinema, há uma identificação imediata entre este capítulo e o estilo filmico dos anos 40. Apesar de não haver *femme fatale*, a perseguição entre um agente da lei e um foragido à justiça, num ambiente social cruel e impiedoso, habitado por personagens desesperadas e alienadas, são fortes elos de ligação intermedial.

Depois de chegarem a um beco sem saída, expoente máximo de tensão, a Providência actua novamente a favor de Valjean (e também de Hugo) que, subindo um muro, consegue escapar a Javert e entrar num convento, que o acaso faz com que seja o local de trabalho de Fauchelevent, pessoa a quem Valjean salvara a vida anteriormente. O convento de Petit Picpus torna-se o local perfeito para o refúgio do protagonista. Após um renascimento – primeira ‘morte’ e regresso à vida, depois de enclausurado num caixão – e nova troca de identidade, Valjean, agora Ultimus Fauchelevent, torna-se jardineiro do convento, onde pode viver perto de Cosette, que permanece como aluna das freiras. Este será o local onde ambos viverão os próximos anos das suas vidas, no anonimato e em segurança. Hugo aproveita para condenar o papel clerical na sociedade e a crise religiosa que se vivia no séc. XIX por toda a Europa, mas em particular em Itália e em Espanha, onde as atitudes eclesiásticas fizeram com que a prosperidade do clero levasse ao empobrecimento do povo. Segundo o autor, estas posições eram contraditórias aos valores da luta revolucionária de França, e fazendo o paralelismo com o protagonista da história, Hugo compara o convento com a prisão, onde em ambos os locais os encarcerados são determinados pela noção de miséria da condição humana e pela tentativa de a redimirem.

O próximo confronto entre Valjean e Javert acontece um pouco mais à frente na narrativa, na primeira das três cenas de maior tensão, as armadilhas do livro. São elas a cilada do gang Patron-Minette a Valjean, a barricada e os esgotos. Nas três estão presentes as personagens mais importantes de *Les Misérables*, que convergem entre eles de maneiras diferentes, despoletando alterações nas suas vidas que ajudam ao desenrolar da história. Na cilada no apartamento Gorbeau, o inspector e o foragido quase não se chegam a cruzar – na confusão entre a chegada da polícia e o verdadeiro terror sentido pelos vários bandidos pela

presença de Javert, a quem prontamente se rendem, apelidando-o de “imperador dos diabos” (Hugo, 2002: 556), Valjean revela-se novamente mestre na arte da fuga, e consegue escapular discretamente, sem que o seu perseguidor o conseguisse identificar. Este capítulo serve para nos mostrar a indecisão de Marius, *voyeur* de todo este episódio de um velho sozinho, emboscado por sete bandidos, que não sabe de que lado se colocar: se do homem que supostamente salvou a vida de seu pai, ou do lado do pai da mulher que ama. Vemos também mais uma prova da força sobrehumana do protagonista, que já de idade avançada, sozinho contra sete dos mais temíveis malfeitores de Paris, revela uma coragem e frieza que acabam por impressionar Marius, assim como um pouco de loucura quando se auto-mutila com um cinzel incandescente, tentando surpreender quem o chantageava pela sua força. Javert entra de maneira triunfal, e vemo-nos perante um ‘*mexican stand-off*’ tirado de um *Spaghetti Western*, onde um triângulo de três elementos (apesar dos bandidos estarem em clara vantagem numérica), mesmo não estando todos armados, se defrontam uns com os outros, numa tensa hesitação e sem saberem como irá terminar aquele confronto. No entanto, o temor que Javert suscita nos bandidos é, de tal ordem, que estes entregam-lhe as suas armas, assustados com o mítico inspector, vendo-o como algo sobrenatural. Valjean aproveita a confusão para fugir.

A barricada é também ela uma armadilha narrativa, mas difere da anterior, pois as personagens que a protagonizam entram nesse artil por vontade própria. Esta trincheira, simbólica também da miséria parisiense, tal como o decrepito apartamento e o esgoto, é glorificada por Hugo, por ser uma construção repentina mas forte, que torna todos os indivíduos no seu interior iguais, e o seu destino inevitável. Todo o episódio é profundamente dramático e vívido, com a morte ilustre do pequeno Gavroche, o assalto das tropas e a resistência dos revolucionários. Mas o momento de maior tensão é mesmo o encontro entre Valjean, que entra na barricada contrariado para salvar Marius, o amor de Cosette, e Javert, o qual, por sua vez, que entra na barricada como espião. Quem entra na barricada não espera sair de lá com vida.

Vemos um novo, e último, conflito interior em Valjean, antes de se decidir a resgatar Marius da trincheira, que o devolve à esfera terrena, que o humaniza. Valjean sabe que Cosette é o suficiente para a sua felicidade, mas a ideia de que ele não seria o suficiente para a felicidade dela revolta-o. Há uma transformação no protagonista que, desde a sua mudança

inicial até aqui, se tem purificado cada vez mais, agindo sempre de acordo com os ideais cristãos de justiça e amor, mas que agora vê nascer em si o sentimento de raiva perante Marius, com quem tem que partilhar o amor de Cosette. Ao ler a mensagem de Marius para Cosette, uma simples despedida revelando o seu amor por ela antes de entrar na mortífera barricada, Valjean fica inicialmente contente por saber que aquele jovem a quem direcciona o seu ódio desaparecerá da vida da sua filha adoptiva, sem que ele tenha de fazer alguma coisa para isso. Depois de nova introspecção, no entanto, o Valjean bondoso volta a vir ao de cima, e parte em direcção à barricada.

É já dentro da barricada, com o destino dos jovens revolucionários praticamente selado, e com a descoberta da identidade do espião Javert infiltrado no grupo, que se dá o crucial e quase derradeiro encontro entre os protagonistas da história. Pela primeira vez encontram-se frente a frente, ambos cientes das verdadeiras identidades um do outro, vendo a caçada no seu desfecho, mas com a particularidade de estarem de posições trocadas – o caçador agora é a presa, e vice-versa. Mostrando o seu valor e bravura dentro da barricada, Valjean ganha o direito de pedir aos revolucionários que seja ele a matar o espião, levando Javert para longe da vista de todos.

O capítulo em questão intitula-se 'Jean Valjean vinga-se', o que antecede ironicamente o momento de enorme tensão que opõe finalmente o inspector e o ex-presidiário. Este tem o poder para cessar de vez com a sua vida de fugitivo, matando o seu eterno perseguidor. Não será talvez surpreendente que Valjean poupe a vida de Javert, que parece ficar pouco espantado com esta decisão do seu nêmesis, mas o protagonista consegue aproximar-se ainda mais do ideal de cristandade que procura constantemente, revelando a sua falsa e mais recente identidade e morada, dizendo que não espera sair vivo da barricada, mas convidando o inspector a ir buscá-lo, caso sobreviva. As posições voltam assim ao normal, com uma aparentemente simples decisão de Valjean. Javert, frio e despegado de qualquer emoção e reacção, volta atrás quando se prepara para ir embora, e mesmo tendo o controlo da situação, estando já liberto, diz a Valjean que prefere que ele o mate, em vez de sair sozinho da barricada. Sente que não tem o dever cumprido, e que vai abandonar o local sem dar por terminada a sua missão. Falhando profissionalmente pela primeira vez, e tendo dificuldade em lidar com isso, prefere a morte ao insucesso. Ambos preferem falecer do que cessarem a sua caçada ou trocar de posição. A presa, tendo agora o caçador nas mãos, escolhe deixá-lo fugir

e refere explicitamente como poderá voltar a ser encontrado; o caçador, encurralado, prefere que a presa o mate, a sentir-se com o peso de não ter conseguido caçá-la. Porém, Valjean não permite que tal aconteça, e força a saída do inspector da barricada, disparando para o ar para que os jovens revolucionários pensem que o espião está morto. A resistência nesta barreira liderada pelos rebeldes contra o regime encontra-se prestes a ceder, quando Marius é atingido e cai inconsciente, fazendo com que Valjean o carregue às costas e o tente afastar do perigo. Ainda com Javert vivo, aparentemente ainda no seu encaço, Valjean continua a sua fuga, agora transportando com ele Marius, em vez de Cosette - mais uma cruz a carregar.

A viagem pelo esgoto e a sua saída assinalam o terceiro e último episódio, onde confluem todas as principais personagens da narrativa, numa verdadeira jornada de provação, de purga e renascimento. Depois de Valjean encontrar Thenárdier, o rato que habita o esgoto e putrifica a sociedade parisiense, é mais uma vez enganado por este malfeitor, que finge estar a salvar Valjean e Marius, vendendo a chave que lhes permitirá escapulir daquele submundo labiríntico, quando na verdade Thenárdier pretende apenas que eles saiam primeiro, pois sabe que Javert está a guardar aquela saída do esgoto, por estar a persegui-lo.

Após saírem do esgoto, com Marius ainda inconsciente, deparam-se com Javert, que não reconhece Valjean, devido à sua transformação e transfiguração na cloaca. Após se identificar, diz ao inspector que a sua perseguição de há anos está terminada desde o início do dia, e que ele, Valjean, se considera prisioneiro de Javert. Pede-lhe apenas que o deixe levar Marius a casa de seu avô, para que possam dar-lhe os cuidados necessários para a sua sobrevivência. Nesta altura, Javert olha para a sua presa já de maneira dúbia, mantendo a sua frieza e distanciamento que o caracterizam, mas confuso e dividido sobre como agir perante o foragido que lhe salvou a vida. Decide aceder ao pedido de Valjean, e segue, com ele e Marius, ainda inconsciente, até casa de M. Gillenormand e, posteriormente, até casa de Jean Valjean. Não há qualquer tipo de interacção entre ambos durante a viagem (este momento de grande tensão é explorado em algumas adaptações para filme, como veremos mais à frente), sente-se o peso da captura do protagonista, que dá a sua liberdade como perdida e desiste de tentar escapar mais uma vez. Não se sente o orgulho em Javert por ter finalmente conseguido apanhar a sua presa. Percebe-se que está a ocorrer nele algo de diferente, por aceder a estes pedidos de Valjean, quebrando assim o protocolo e não exercendo o seu dever com a minuciosidade que o caracteriza. Após deixar Valjean entrar em sua casa, sozinho,

começamos a pressentir que o mudado Javert irá abandonar a sua presa, deixando-o fugir, salvando também ele a sua vida ou, neste caso, a sua liberdade.

A transformação em Javert é muito profunda, tal como foi a de Valjean após a saída de casa de M. Myriel. Em ambos os casos, estas personagens obstinadas, que regiam a sua vida e as suas acções consoante o único caminho que conheciam – no caso de Valjean o roubo e a malvadez, e em Javert a necessidade implacável de cumprir a Lei – depois de se cruzarem com outras personagens que pensam e agem de maneira diferente, acabam por se transformar. No caso do Bispo, a sua intenção em tentar mudar a vida de Valjean é explícita e propositada, quando no próprio Valjean são os seus novos modos de vida e acções que fazem Javert reflectir, e pensar que nem tudo na vida é ou preto ou branco. Porém, Javert dá-se mal com a sua transformação, e a descoberta desta pluralidade de caminhos possíveis, em vez do único percurso que ele sempre conheceu, provoca-lhe uma enorme ansiedade. Não consegue lidar com o facto de sentir admiração por um ex-condenado, alguém que para se ter cruzado com ele na prisão, fez efectivamente alguma coisa de mal, e merece por isso ser punido. Javert descobre dentro dele novas emoções por ter feito algo mais para além do seu dever, para além de obedecer à Lei e fazer cumprir a sua justiça. Esta mudança interior leva-o a consciencializar-se da hipótese de fé nas pessoas e na existência de Deus, e a relativizar os dogmas e valores absolutos pelos quais se regia. Sentindo que não conseguiria continuar a exercer o seu dever, sendo que a autoridade estava agora morta nele, deixou de ter razão para existir. Como bom profissional, até mesmo na hora da morte, escreve uma breve nota de ideias e recomendações para melhorar a actividade da polícia, e atira-se para o rio Sena.

Valjean e Javert aparentam ser extremos opostos, mas as semelhanças entre eles tornam-nos personagens paralelas. Para além da partilha do espaço prisional em comum, na fase inicial da narrativa, a sua crescente interdependência à medida que a história avança faz deles duplos invertidos, um mimetismo de opostos que aparenta encaixar naturalmente. As suas transformações tornam-nas personagens ricas, tridimensionais, e de uma mutabilidade constante, que evoluem ao longo da história, mas sempre numa evolução antagónica entre eles. As diferenças de carácter entre ambos fazem-nos ter perspectivas e posições diferentes em relação à moralidade e à vida em geral, que são conflituosas entre eles, e que colocam Valjean e Javert em constante oposição e perseguição, mas que os tornam num mecanismo único que catalisa as suas vidas. Este emparelhamento termina apenas quando Hugo faz

prevalecer a sua noção de moralidade nas acções de Jean Valjean, que se torna tão forte e universal que não dá outra hipótese ao seu nêmesis mimético se não dar-lhe razão, abalando por completo tudo aquilo em que acreditava anteriormente, tendo que se suicidar por aceitar isso.

Ambos atravessam a narrativa numa constante necessidade de redenção, e de ruptura com o passado. Valjean tenta fugir da pessoa em que se tornou na prisão, agindo sempre em concordância com os valores cristãos, e Javert torna-se no exímio e implacável inspector, fugindo do seu berço e família nefastos e criminosos, regendo-se cegamente pela Lei, e vivendo para aplicá-la na sociedade. As suas acções são tomadas conscientemente, e ambos acreditam que agem com base no que acham ser justo e correcto. Apenas entram em conflito por terem essas noções diferentes um do outro – enquanto o justo e correcto para Valjean se baseia na compaixão, tolerância e compreensão, para Javert é a justiça social e a razão absoluta que o tornam no agente fanático que é. Ainda mais, os valores regentes de cada um são o que dificulta a tarefa do outro. Javert nunca poderia ser um profissional insigne se se deixasse levar pela tolerância, e a razão indisputável no sistema de justiça social foi o que fez com que Valjean estivesse tantos anos preso.

A grande diferença entre eles é de facto a maneira como vêem a maleabilidade da moral e justiça humanas. Para Javert, isso são valores absolutos e inabaláveis, pois de outra maneira seria impossível manter a ordem social. Para Valjean, tendo ele próprio já atravessado uma fase negra e mudado, estando aliás durante toda a história a fugir desse seu passado, para além de fugir a Javert, acredita na permeabilidade desses valores, considerando que nada será absoluto, e que podem e devem existir mudanças nas pessoas e naquilo em que acreditam.

2. Análise do esquema de *perseguição* e do *desejo mimético*

René Girard fala em *Deceit, Desire and the Novel*. e em *Violence and the Sacred*, do desejo mimético nas personagens literárias, algo que pode ser quantificado para análise dessas figuras, e que as diferencia e classifica em função da sua paixão ou falta dela, e da força do objecto desejado. Este desejo latente que coloca em oposição duas personagens, suscita invariavelmente violência que, “no apogeu da crise se torna simultaneamente o instrumento, objecto e sujeito do desejo” (Girard, 1979: 144). O sujeito deseja o mesmo objecto que o rival, porque o rival, um modelo do sujeito, o deseja também, o que direcciona assim a violência. O desejo torna-se assim mimético, orientado para um objecto que é desejado pelo modelo. Pode ser facilmente desenhada uma linha entre sujeito e objecto nos casos em que o alvo desse desejo não tem a força suficiente para despertar a paixão no sujeito, criando assim uma simples relação entre os dois elementos, tornando o desejo espontâneo, e fazendo-nos concentrar na psicologia do sujeito. No entanto, em casos mais complexos, como em *Les Misérables*, existe um terceiro elemento que dá profundidade a este esquema: o mediador entre o sujeito e o objecto. É ele que suscita o desejo no sujeito, e é o distanciamento entre eles que condiciona a sua relação. Este esquema tem a forma lógica de um triângulo, uma estrutura intersubjectiva, uma figura instável que não existe em lugar nenhum, e que se pode alterar ao longo da história. Há dois tipos de relações entre sujeito e mediador, distinguidos pela distância – não física, sobretudo espiritual – entre eles. Quando essa separação é extensa, não havendo a possibilidade de contacto entre as esferas de possibilidades desses elementos, estamos perante uma mediação externa. Por outro lado, se o sujeito e mediador estão próximos um do outro, quando essas esferas se interpolam, o que ocorre é uma mediação interna, que desencadeia a rivalidade mimética e a violência. Girard refere esta sua concepção de desejo como sendo anti-romântica, porque o desejo é despoletado por algo exterior, algo que vem de fora, não sendo portanto natural nem espontâneo. O desejo é mimético, porque provém de uma relação existente, que surge pela necessidade de imitação de um mediador, alguém que está mais próximo do objecto almejado.

Adaptando este esquema de desejo triangular, podemos identificar o desejo de Valjean como a sua própria redenção – tema da própria narrativa – obtida pela imitação de Cristo. É o Bispo de Digne que serve de catalisador para a transformação do protagonista, que lhe transfere, para além de um objecto de ‘iluminação’ real, os castiçais de prata, uma sabedoria e conhecimento simbolizados nesses objectos, que invocam em Valjean o desejo de imitação de Cristo. Assim sendo, o Bispo de Digne torna-se o mediador entre o sujeito, Valjean, e o objecto do seu desejo, a sua redenção. Este esquema diferencia-se talvez da maioria dos esquemas triangulares de desejo, pois uma característica frequente neles é a rivalidade entre o sujeito e o mediador, ambos perseguidores do mesmo objecto. Porém, sendo este objecto de desejo em particular um valor universal, ele surge por uma necessidade de imitação do próprio mediador, algo que despoleta uma imensidão de sentimentos contraditórios em Valjean, que levam ao seu conflito interior e posterior transformação. É algo que se revela no início do livro, antecedendo esta metamorfose do protagonista, e que perdura até ao final, tanto da vida da personagem como do livro, apesar da aparente perda de importância de M. Myriel na história. A personagem desaparece, mas aquilo que representa, os ideais que evoca em Valjean, permanecem. A imitação de Cristo, não sendo um objecto particular, torna o modelo simbólico, podendo ser o desejo mimético de qualquer pessoa, por ser algo partilhado. Neste caso estamos perante um exemplo de mediação externa, que não despoleta a rivalidade mimética e a violência com a mesma intensidade que uma mediação interna, como a que opõe os protagonistas do livro. Embora seja menos imediato encontrar os traços de violência na personagem do renovado Jean Valjean, ela rodeia-o e está sempre presente, na emboscada, na barricada, e é também revelada de outras formas, como a violência psicológica visível nos actos de auto-flagelação do protagonista. Segundo Girard, o desejo cola-se à violência e ambos tornam-se indissociáveis, fazendo com que a presença de violência desperte sempre o desejo, à posteriori – “O desejo apega-se à violência e persegue-a como uma sombra porque a violência é o significante do ser, o significante da divindade.” (Girard, 1972: 151).

Girard refere mesmo a imitação de Cristo, ao analisar o desejo de imitação de D. Quixote, reflectido em Amadis – “A existência do cavalheirismo é a imitação de Amadis, no mesmo sentido em que a existência Cristã é a imitação de Cristo” (Girard, 1976: 2). A imitação é uma marca profunda dos romances do séc. XIX, que Hugo utiliza na personagem de Valjean, introduzindo também ao mesmo tempo uma nova característica do final do

Romantismo, a espontaneidade, utilizada ao serviço da Providência, que tanto influencia os percursos das personagens. O desejo de redenção pela imitação de Cristo de Valjean liga-o intimamente ao seu mediador, criando uma relação hierárquica de superioridade espiritual entre eles, também pelos objectos que este lhe deixa, e que são religiosamente guardados por Valjean até ao fim da sua vida, altura em que consegue finalmente alcançar o objecto do seu desejo, a sua redenção.

Colocando Javert como sujeito de um modelo de desejo triangular, o objecto de desejo do esquema será a execução da Lei, mais especificamente a captura do presidiário foragido Jean Valjean. Este torna-se assim o mediador, que provoca tal desejo em Javert, sendo ao mesmo tempo a razão e o objecto no triângulo. Aqui já é mais fácil verificar a rivalidade entre sujeito e mediador, até porque um objectivo a curto prazo de Valjean é conseguir escapar ao seu captor, o extremo oposto do desejo de Javert. Segundo Girard, este relacionamento vai ainda mais longe, pois “somente alguém que nos impede de satisfazer um desejo que ele próprio estimula é verdadeiramente um objecto de ódio” (Girard, 1976: 10). Também aqui, estas personagens se apresentam como duplos invertidos, pois o ódio é a imagem inversa de amor divino. A distância entre sujeito e mediador neste modelo de Javert é consideravelmente mais curta do que a do modelo de Valjean, de mediação interna, e é o avançar desta caça que torna o livro um romance de perseguição, para além de redenção. Os triângulos diferem também no tipo de distância, sendo que no de Valjean como sujeito trata-se de uma distância espiritual, e no de Javert acaba por ser mesmo o espaço físico que mede a separação.

É mais fácil e imediato encontrar os traços de violência no desejo de Javert, para além de a violência fazer parte do seu dia-a-dia e da sua profissão, o medo que ele provoca aos mais temidos bandidos de Paris revela a sua violência interior, e indica por sugestão tudo o que já deverá ter feito para chegar a essa posição de inspector impiedoso e temido. Os desejos provocam relação miméticas conflituosas entre as personagens, e entre o Homem, e é quando Javert aceita Valjean como modelo, quando finalmente compreende a sua relação mimética, que se suicida. Não consegue viver com a ideia de que um presidiário o possa colocar numa posição hierárquica inferior, fazendo-o sentir um discípulo, e prefere terminar a sua própria vida – o exemplo máximo de violência auto-infligida.

Esta relação adversa e complexa entre personagens na tragédia suscita um mimetismo que, visto de fora, torna os antagonistas iguais, mesmo que eles não se

apercebam das semelhanças entre eles, por estarem por dentro dessa mesma relação. Segundo Girard, é quando desaparecem as diferenças entre eles, e a igualdade é atingida, que os antagonistas se tornam duplos. O sujeito e o seu opositor emitem duas projecções simultâneas, que encarnam numa só figura os momentos únicos e individualizados de cada um. Nasce assim o *monstro*, resultante das mudanças que alternam entre ambos, geralmente revelado sob forma de alucinação. A reciprocidade, que ao mesmo tempo une e divide os antagonistas, revela-se nesta dualidade monstruosa, que vem de dentro e de fora. Quando este acontecimento turbulento atinge o seu apogeu, e a violência que desencadeia parece vir de todos os lados, o duplo monstruoso revela-se e desencadeia a possessão, invadindo o sujeito de uma criatura sobrenatural, tanto fora como dentro de si mesmo. Torna-se numa marionete, pois “uma presença parece agir *através* dele – um deus, um monstro, ou qualquer criatura que esteja no processo de envolver o seu corpo” (Girard, 1979: 165).

Para Girard, Hugo é um autor que enfatiza a relação entre o monstro e o semideus na sua obra, mostrando também a monstruosidade física e moral nas suas personagens, opondo claramente o bem e o mal, e a beleza e a feiura. Um bom exemplo desta relevância e divisão é Quasímodo, cuja aparência física hedionda é um resultado da natureza, mas a sua monstruosidade moral é um produto da sociedade. Na história, a reabilitação do monstro é um processo de identificação embora, para Girard, *Les Misérables* seja o caso onde esta dualidade entre monstros e semideuses é reduzida.

O três episódios referidos anteriormente como os determinantes de *Les Misérables*, por fazerem confluir todas as principais personagens – a emboscada, a barricada e o esgoto – são todos comparáveis a esta análise de Girard, pelo elevado índice de violência, e pela posterior transformação que ocorre nestas principais figuras. Durante a emboscada, o duplo monstruoso de Valjean revela-se quando este se queima a si próprio com o fogo, demonizando-se a si mesmo perante os seus captores, deixando-os perplexos, ao mesmo tempo que se aproximava e assemelhava à figura de Cristo pela autoflagelação, modelo do seu desejo. Quando encurralado a um canto, Valjean é possuído por algo superior a si mesmo, quem ele quer imitar, e consegue salvar-se de quem o perseguia. Em todo o livro, a barricada é o apogeu da violência, o episódio ficcionado onde perecem mais personagens, muitas com mortes muito explícitas e dramáticas, para além de injustas. É o local onde os revolucionários, o povo em geral, são vítimas de um sacrifício, para uma causa que parece nobre mas perdida.

A violência vem de todos os lados, de todas as frentes da batalha, e os dois protagonistas encontram-se cercados, ambos fingindo que são figuras que não são, duplos monstruosos um do outro, numa guerra que não é a sua, onde vão parar por vontade própria, mas por engano. No esgoto, para além da imagem de extrema violência da podridão do submundo da cidade, e dos vermes que lá habitam, a comparação imediata com o duplo monstruoso é feita através de Marius, da sua viagem inconsciente às costas de Valjean, como se esta *catarsis* de purga, tal como surge para ambos, fosse uma alucinação, um fenómeno provocado pela reciprocidade entre as personagens.

Para além destas três situações cruciais, existe uma outra que revela a figura do duplo monstruoso: o julgamento de Champmathieu. É por avistar o seu duplo demoníaco, o seu 'eu' futuro, caso volte para a prisão, que se desencadeia em Valjean mais uma transformação, tanto interior como morfológica, fazendo crer que está de facto possuído por alguma entidade sobrenatural. Toda a viagem até ao tribunal é, para além de uma enorme prova de fé, uma possessão – Valjean é 'empurrado' até lá por Deus (e/ou pela Providência), e ultrapassa todos os obstáculos do caminho até se encontrar frente a frente com a sua própria figura demonizada.

O romance começa como que em suspenso em relação à história do protagonista, com muito da sua vida a acontecer antes. Os seus primeiros e turbulentos anos são contados depois do arranque da narrativa, e depois da apresentação de M. Myriel, e a transformação de Valjean é das primeiras ocorrências na cronologia da diegese. Hugo decide iniciar desta maneira, referindo o passado de presídio de Valjean, e o porquê de tal ter acontecido apenas brevemente, focando-se na saída da prisão e no encontro com o bispo, dando desta maneira mais importância e desenvolvimento à perseguição a Valjean e à sua constata fuga, do que propriamente à causa da sua danação – que é contudo um processo evolutivo e sempre presente. É uma abordagem curiosa, pois para categorizar o tipo de enredo encontramos facilmente as características que o definem como uma história de renascimento, mas de facto o mais usual é vermos estas ocorrências no final. Segundo Christopher Booker (2010), em *The Seven Basic Plots*, uma história que se classifique no género de renascimento obedece aos seguintes parâmetros: “um herói, que enquanto jovem, se deixa levar pela sombra de um poder maligno; quando o ‘veneno’ tem efeito, demora algum tempo a obter a vantagem e a mostrar completamente o seu efeito destrutivo; eventualmente a escuridão emerge com toda a

sua força, mergulhando o herói num estado de isolamento total; isto culmina num pesadelo que é o prelúdio para a reversão final; o herói ‘acorda do seu sono’, e é libertado pelo poder do amor” (Booker, 2010: 203). É fácil comparar este processo com o início da história de Valjean, a danação omitida a nível cronológico por Hugo. Independentemente do peso da decisão do protagonista de roubar, e da questão de quem deve ser culpabilizado, a prisão faz dele um homem perverso, corrompido por um sistema judicial que o ‘engole’ e transforma num monstro, que apenas consegue vislumbrar o início da sua salvação aquando da interacção com M. Myriel, que o ‘liberta pelo poder do amor’. O renascimento segundo Booker, enquanto tipo de enredo, é caracterizado pela ‘viagem’ entre um e outro pólo de existência universal, um percurso da morte para a vida, que transforma por completo o herói. Este, puro e inocente numa primeira fase, deixa-se corromper por uma “força negra personificada numa misteriosa e malevolente, exterior a ele” (Booker, 2010: 205). No caso de *Les Misérables*, essa força é expressa e generalizada pelo estado francês e pela injusta e extremamente hierarquizada sociedade parisiense, e pelo seu sistema judicial em particular.

3. Adaptação e Apropriação em *Les Misérables*

Após um retorno cultural ao período clássico, surge no período pós-romântico uma obsessão pela obra original, enfatizando o gênio criativo do autor. Há uma tendência para denegrir logo à partida qualquer tipo de adaptação, consequente dessa valorização do singular e do extraordinário. Colocando a literatura numa posição de superioridade axiomática em relação a qualquer outra adaptação que possa surgir posteriormente, devido à sua senioridade enquanto forma artística, é apenas na 2ª metade do séc. XX que vemos uma tomada de posição positiva em relação às obras que surgem com uma ligação assumida a trabalhos anteriores, na mesma altura em que se debatem as complicações que emergem desse processo, sobretudo a nível ético e legal.

Uma adaptação reflecte automaticamente uma relação com um texto adaptado, que Genette (1997) classifica como sendo de “segundo grau”, criado e depois recebido sempre em relação a um texto antecedente. Utilizamos o mesmo termo, tanto para o processo como para o produto, e da comparação entre obras surge toda uma nova terminologia que tenta distinguir e classificar essas diferentes relações. Para Julie Sanders (2006), este processo é uma variação da *intertextualidade*, termo cunhado por Roland Barthes e central no pós-modernismo, que parte do princípio que todos os textos invocam e retratam outros textos no sempre mutante mosaico cultural. A adaptação, tal como a tradução, é um acto comunicativo inter-cultural e inter-temporal, no primeiro caso uma mediação, uma transposição entre sistemas, e na tradução uma transacção feita entre textos e entre línguas.

Desta relação mais ou menos complexa entre textos surge para Sanders (2006) uma classificação da adaptação como um género conservador, pois “...aparenta tanto exigir como perpetuar a existência de um cânone, embora possa por sua vez contribuir para a sua reformulação e expansão contínuos.” (Sanders, 2006: 8). Ao ser confrontado com uma adaptação, o espectador parece desejar tanto a repetição como a mudança, motivo que cria uma ténue e por vezes imperceptível fronteira entre a adaptação e o plágio, o que tornou necessária a existência de legislação própria sobre o assunto. Aos olhos da lei, a adaptação é uma obra derivativa.

Segundo John Ellis (1982: 4,5), o prazer de visionamento de uma adaptação está relacionado com a memória: “A adaptação para outro meio torna-se uma forma de prolongar o prazer de uma apresentação original, e de repetir a produção de uma memória”. É assim

recordada a experiência de ler o texto original, e das memórias ligadas a essas experiências. É precisamente a sobrevivência da fonte que faz com que ocorra o jogo de sensibilidade que interliga as diferenças e as semelhanças, as expectativas e as surpresas, que dão o prazer de admirar uma adaptação. Deste prisma, a adaptação nunca poderá ser uma ameaça ao original.

Outro termo que surge no entrosamento de textos é o de *hibridismo*, entendido como a repetição e transformação de ideias, tendo sempre presentes as tradições culturais do passado, mas num processo que estimule a criatividade. Estes conceitos literários denotam uma óbvia e profunda noção de hierarquia e hereditariedade nas relações intertextuais, algo que surge automaticamente quando presenciamos uma adaptação. Claro que este processo se complica quando a relação entre textos cruza longos períodos temporais e atravessa teorizações como, por exemplo, o pós-colonialismo, onde a ligação a essas tradições pode suscitar alguma discordância.

Existem diversos motivos que levam um autor a criar uma adaptação, sendo que por base existe um sentimento de admiração pelo original, notório na maioria das ocasiões, que pretende homenagear o trabalho anterior, ou apenas suplantá-lo económica e/ou artisticamente; mas encontramos também alguns casos onde se revela uma contestação ou mesmo inveja edipiana, que resultam numa tentativa de superar os valores artísticos ou éticos do modelo, ou de satirizá-lo. Independentemente do motivo, a adaptação é sempre um duplo processo de interpretar e, ao mesmo tempo, de criar algo novo, um mimetismo materializado no papel, ou no palco ou no ecrã.

Linda Hutcheon descreve a adaptação como “uma transposição com o devido conhecimento de uma obra reconhecida; um acto criativo e interpretativo de apropriação; e um compromisso intertextual extensivo com a obra adaptada.” (Hutcheon, 2006: 8). Estas três curtas frases confluem, independentemente do tipo de adaptação estudada. Nas adaptações de romances para cinema e para palco, géneros que propomos particularizar, o espectador visualiza, e é automaticamente criado o espaço material onde decorre a acção, ao contrário da experiência imaginativa da leitura. A adaptação fílmica tem necessariamente de sofrer uma alteração temporal, na maioria das vezes uma subtracção ou concentração do texto original, em relação ao tempo narrativo. No entanto, em relação ao conteúdo pode existir uma adição, pela alteração de diálogos para dar diferentes motivações às personagens – o objectivo não será replicar mas sim complicar, ou seja, uma expansão em vez de contracção,

para que a adaptação consiga superiorizar-se a qualquer nível de importância cultural em relação ao original. No processo de transformação do contar para o mostrar recorre-se à dramatização – descrições, narração e pensamentos têm de ser transcodificados em discurso, acção, sons e imagens visuais.

Nas adaptações de romances para cinema, Deborah Cartmell e Imelda Whelehan (1999) fazem três separações: elas podem ser transposições, comentários ou análogos. À partida todas as versões fílmicas de romances são transposições, mas pelas diferentes camadas do processo, e pela relocalização temporal e geográfica, podem ser caracterizadas de outra forma. O comentário ocorre quando a adaptação é mais complexa do que uma simples aproximação, e adquire uma maior importância cultural quando, por alteração ou adição, a adaptação comenta sobre a política do texto original. Aqui é necessário um conhecimento prévio do original para que haja uma relação intertextual completa. A experiência do espectador é amplamente melhorada se este conhecer a obra com que a adaptação se relaciona. No caso das adaptações análogas, o conhecimento do texto primário não é necessário, e a adaptação funciona na sua plenitude de forma independente. No entanto, quando a adaptação é referida, cria-se uma relação mais profunda. Um bom exemplo deste caso será o filme *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola, baseado no *Coração das Trevas* de Joseph Conrad, com uma ligação próxima ao original, mas num contexto geográfico e temporal completamente diferente.

O filme e o palco utilizam símbolos indêxicos e icónicos nas suas adaptações, pessoas, lugares e coisas específicas, mas o palco musical diferencia-se destes géneros pelas características da sua linguagem. A música desperta e evoca outro tipo de sentimentos e reacções, e o modo como conta uma narrativa é interpretada e interiorizada de maneira diferente. Temporalmente, a música tem uma velocidade diferente da linguagem. São precisas menos palavras em óperas e musicais do que numa peça da mesma duração. A repetição é usada frequentemente, e há uma simplificação geral da acção e das personagens, devido a essa redução drástica de texto e ao carácter sensitivo da música. Nos musicais, esta linguagem foi caracterizada de “personificação do excesso” por Jeremy Tambling (1987), pois sempre que uma personagem inicia uma canção, há uma implicação de que a vida não pode ser refreada pelo seu formato comum e usual, e existe a necessidade de transbordá-la em ritmo, canção e movimento.

Isto é notório na adaptação musical de *Les Misérables*, tanto no seu conteúdo, como no número de espectadores que leva às salas, um pouco por todo o mundo. Com composição musical de Claude-Michel Schönberg e libretto original de Alain Boublil e de Jean-Marc Natel, adaptado para o inglês por Herbert Kretzmer, teve a sua estreia em Londres em 1985 e dura continuamente até aos dias de hoje, sendo um dos espectáculos musicais de maior sucesso e com maiores receitas. Tornou-se um fenómeno global, como pode ser visto nos DVDs de actuações especiais comemorativas dos dez anos do espectáculo (1995), e dos seus vinte e cinco anos (2010), confirmando o enorme êxito que ainda hoje é, em vários países do mundo. A edição comemorativa dos dez anos em palco encerra precisamente com dezassete Valjeans diferentes, todos de produções em países distintos, cantando partes do número musical final “*Do you hear the people sing?*”. Esta multiplicidade de identidades do protagonista, com vários rostos e vozes diferentes, mostra-nos um Jean Valjean fragmentado a um nível global, cantando em inúmeras línguas diferentes, num grande número de sub-identidades. Os nomes dos cantores/actores que dão voz e corpo a este Valjean, agora mais do que nunca um arquétipo, são referidos em oráculo, juntamente com o nome e iconografia do país onde cantam uma das inúmeras traduções das letras de Boublil e Natel. Aí percebemos que o herói do romance de Hugo é personificado por todo o mundo, desde os Estados-Unidos até à Austrália, passando pela Islândia e pelo Japão.

Na análise possível a estas adaptações, tanto intermedial como transtemporal – pela visualização dos DVDs comemorativos de dois marcos temporais de uma peça musical em cena em Londres, e em todo o mundo - o que mais sobressai são as canções, principal instrumento do género e maior razão do enorme sucesso do musical. Os motivos e figuras são logicamente os mesmos que no romance, mas há uma clara preocupação em sintetizar toda a narrativa num conjunto de canções fortes, emocionais, dramáticas, que consigam cantar esta história universal e ao mesmo tempo ficar no ouvido dos espectadores. Há números musicais bradados de maneira épica e revolucionária na barricada, lúgubres e deprimentes no retrato a Fantine e todos os miseráveis de Paris, ternurentos e comoventes no amor entre Valjean e Cosette, e Cosette e Marius. Algumas frases chave são evocadas em refrões poderosos, tanto a nível narrativo como melódico. Ver e ouvir Valjean a entoar na introdução “*They gave me a number and murdered Valjean*” e “*Jean Valjean is nothing now, another story must begin*”, para além de condensar o tempo dramático, confere desde o início um vigor e vontade de

mudança ao protagonista inicialmente danado, numa voz de tenor dramático possante, neste caso numa figura alta e forte, como no romance.

Em ambas as edições comemorativas é notável o número de elementos da orquestra e do coro (no espectáculo do 25º ano da peça o número total é superior a 500), uma produção megalómana que tenta reflectir o enorme número de personagens – e vozes – do livro. Para uma representação narrativa relativamente fixa e inerte, a grandiosidade da história é passada para o espectador pela conexão dos dramáticos números musicais com este numeroso elenco, pelo preciosismo na escolha dos cantores, e pelos detalhes no guarda-roupa, elemento mais visível da *mise-en-scène*. O espectáculo da comemoração do 10º aniversário utiliza algumas imagens de arquivo de outras actuações, introduzidas na realização do DVD com transições em *dissolve*, ajudando a encurtar o tempo narrativo, a avançar na história, e a conferir um carácter sublime a esta comemoração, mostrando fotografias de grande dramatismo, e relembrando o sucesso corrente da produção.

Algumas alterações são feitas na caracterização das personagens, assim como em alguns motivos de certas cenas em particular, de modo a incutir diferentes emoções nos espectadores, neste diferente modo de apresentar a narrativa. A cena da morte de Fantine é cantada de modo ainda mais dramático. Por seu lado, a musicalidade reflecte uma maior comoção a um episódio já de si trágico, e a composição e orquestração musical tentam apelar a emoções ainda mais profundas, dando uma imagem bem visível e realista ao público, cantada por uma figura real. Uma grande diferença entre a caracterização literária e a figura musical adaptada de Javert é a sua religiosidade, que é visivelmente abominada no romance, de acordo com a sua construção enquanto personagem, mas que é contraditória no musical, ao ouvirmos a figura de Javert a cantar "*Honest work, just reward, that's the way to please the Lord*". Talvez para simplificar esta figura na sua oposição mimética a Valjean, ou apenas para o generalizar no pano de fundo da Paris miserável, revolucionária e católica, ou de algum modo como uma reinterpretação e possível correcção cultural da parte de quem fez a adaptação, esta será uma das maiores diferenças na adaptação intermedial das personagens. O acontecimento mais exacerbado para efeitos dramáticos será a paixão não correspondida de Éponine por Marius, tentando despertar mais sentimentalismo. A própria personagem de Éponine tem mais protagonismo que a de Gavroche, com mais números musicais, talvez por

se cantar melhor um amor não correspondido do que a história de um *gamin* infame, mas corajoso.

Curiosa é também a função do casal Thenárdier na narrativa musical, e a relação que têm com os espectadores. Imensamente teatrais e caricaturados, o casal surge como *comic relief* e tem no seu primeiro número musical o primeiro maior aplauso do espectáculo. No meio de todo o drama e peso da história, é a oportunidade que o público tem para respirar e dar uma boa gargalhada. Há uma relação de proximidade com os Thenárdiers, que se fazem apresentar como oportunistas mas bem humorados, sem outra opção de sobrevivência nesta Paris decadente, relação essa que está bem distante da imagem que evocam no romance, de degredo e de escória humana, agindo por instintos reprováveis, retratados como animais. Thenárdier surge mais tarde a pilhar os restos mortais de quem caiu na barricada, com um discurso ateu, para afastá-lo da personagem de Javert, tentando desumanizá-lo, mas o tom jocoso das canções que interpreta leva-nos a rir e a ter pena deste infeliz, ao invés da podridão social que ele nos apresenta aquando da leitura do livro. O final deste casal é diferente do escrito por Hugo, em vez do exílio para o Caribe aproveitando-se da escravatura, vivem ricos mas infelizes na alta sociedade parisiense, como que se o grande objectivo financeiro de uma vida burguesa fosse na realidade um final falso e malfadado.

O musical expressa os traços épicos e grandiosos do romance, e consegue, através da orquestração e composição musical, adaptar os principais pontos narrativos da história de Hugo, cantados pelos principais personagens, ainda que narrativamente condensados. Há um tom dramático e poderoso durante a totalidade da peça, ajudado pela repetição canónica de certas melodias e métricas, mudando a letra, e sobrepondo-se por vezes em cânones polifónicos que dão um tracto quase religioso ao espectáculo, que se sente também na leitura do livro. Há de facto trocas cronológicas de alguns acontecimentos, reaparecimento de personagens fora do tempo, incluindo algumas já mortas numa fase antecedente da história – Fantine e Éponine - mas o teor majestoso e imponente do romance é realmente apropriado por esta produção, culminada com o final de proporções quase homéricas com todas as personagens e coro em palco.

A adaptação musical do romance de Hugo renovou *Les Misérables* e o seu estatuto de fenómeno narrativo. A sua tradução para tantos idiomas locais diferentes, tanto linguísticos como culturais, está relacionada com a sua musicalidade e utilização de personagens

arquétipos, mas também com a mistura de géneros e estilos: “...o sucesso desta transposição para um espectáculo musical resulta não tanto da notória imaginação visual de Hugo mas sim da índole operática do próprio texto, que interliga elementos líricos, dramáticos e narrativos” (Grossman, 1994: 323).

Outro exemplo do êxito desta adaptação musical, para além do enorme sucesso comercial e financeiro que o espectáculo continua a obter, ao longo de tantos anos, e um pouco por todo o mundo, é a mais recente versão do romance de Hugo em filme, uma readaptação da peça musical para cinema, realizada por Tom Hooper e lançada em 2012. Esta curiosa reapropriação transmedial em segundo grau – filme adaptado do musical, que por sua vez é adaptado do romance – venceu três Óscares, prémios da Academia de Cinema Americana, para além de inúmeras nomeações de prémios internacionais e de um encaixe financeiro extremamente positivo. Esta produção cruza as sonantes composições musicais de Schönberg – os números musicais são praticamente os mesmos, o filme tem músicas e cenas adicionais - com a capacidade de deslumbramento visual do cinema, usando a realização para explorar com maior profundidade a emotividade das canções, e a representação dos actores. Com recurso à tecnologia imagética computadorizada, para além de uma direcção de arte detalhada e convincente, o filme quebra as barreiras mediais impostas pela peça musical, com a proximidade dos actores e a montagem que permite uma relação de maior aproximação emotiva com os espectadores. Curiosamente, Hooper dá ênfase às músicas mais fortes com a utilização de longos planos-sequência e de grandes planos, onde as personagens parecem olhar directamente para a objectiva da câmara, num diálogo directo com o espectador, mas nunca quebrando essa barreira, permanecendo assim a ideia de um solo musical para uma audiência assumida. O filme assume esta apropriação directa ao musical, e não ao romance, gravando as vozes dos actores ao vivo, contrariamente à utilização tradicional do *playback*. Desta forma é dada uma maior importância à representação, tornando-se numa peça musical *decoupada*.

3.1 Reapropriação transficcional da dupla Valjean/Javert para o cinema - a variação francesa (Claude Lelouch, 1995)

A adaptação filmica feita por Claude Lelouch começa com a frase que explica, e implica, logo desde o início, a relação que o realizador, produtor e argumentista tem com a adaptação do romance, “*librement adapté pour Lelouch*”. O filme é uma narrativa paralela à história de Les Misérables, com pontos que se cruzam e chegam a tocar nos eventos escritos por Hugo, e personagens que mimetizam as do romance, que se apropriam desse modelo e são passadas para uma outra época, 150 anos depois, onde se vive também num mundo incrível e miserável. Há uma transposição intermedial das figuras entre as histórias, notória sobretudo no protagonista Henri Fortin. Este surge como um Valjean verdadeiro e completo, representado pelo actor Jean-Paul Belmondo, que no início não conhece a história de Hugo, mas que depressa se identifica com o seu protagonista, à medida que as outras personagens lhe vão lendo o livro – Fortin é analfabeto – e dando as suas opiniões sobre as pessoas e os acontecimentos. Este esquema avança e recua cronologicamente, em várias analepses que extrapolam a narrativa principal, para provar que Valjean, enquanto figura, é verdadeiramente intemporal e imediatamente reconhecível, e que pode mesmo estar no interior de todos nós. Da mesma maneira, vemos que o esquema da perseguição é facilmente transposto para outro tempo, um mais próximo e universal, e por isso mais impactante – a 2ª Guerra Mundial - onde Fortin ajuda uma família judaica, os Ziman, a fugir das garras da perseguição Nazi. As referências ao romance de Hugo surgem em regime de *telling* – contadas ou narradas pelas personagens, e de *showing* – mostradas directamente e representadas pelos mesmos actores.

Há inúmeras figuras e motivos relacionáveis com o romance, algumas até descritas e anunciadas directamente, como a comparação das estrelas amarelas de David, obrigatórias para assinalar os judeus ao passaporte amarelo que identifica Valjean como ex-presidiário, ambos marcas estigmatizantes que definem os seus titulares, causando depreciação e julgamento por parte das pessoas à volta. Outras são adaptadas por Lelouch para contarem a sua história, como os candelabros que Valjean rouba no início, dos livros que são transpostos para *menoras* no filme - único objecto pilhado por Fortin aquando da sua inserção

num grupo de bandidos que rouba o interior das casas vazias durante as evacuações de bombardeamento. Fortin apenas se relaciona com estes ladrões porque eles lhe salvam a vida, e o único acto contraditório à sua procura de fazer apenas o bem é o interesse no candelabro judaico, num gesto de imitação de Valjean. O piano é também um objecto recorrente no filme, uma reapropriação da carroça de Hugo, que serve simultaneamente para mostrar a força física e o espírito de sacrifício que o protagonista tem, e também como catalisador para a desconfiança da verdadeira identidade do perseguido, por parte do seu perseguidor. Outra correspondência interessante é a da língua de rua, coloquial e grosseira, que tem grande destaque no livro, -o *argot* de Gavroche e dos pequenos miseráveis de Paris - e que no filme é adaptada para o *lunfardo*, gíria ouvida sobretudo na América do Sul, levada por emigrantes europeus e aprendida na prisão, que Fortin promete ensinar a Salomé em troca desta o ensinar a ler.

Para além de todas estas figuras relacionáveis, temos também no filme muitas acções e temas que adaptam naturalmente os acontecimentos do livro, e outras que são reapropriações singulares. A sociedade muito sectária e os problemas de identidade são referidos desde o início, quando vemos um conde de origens duvidosas a suicidar-se, e o seu íntegro e bondoso motorista a ser injustamente preso pelo seu homicídio. As tentativas de fuga da prisão repetem-se nos dois meios, no caso utilizando o mesmo elemento, a água – tanto na sequência do poço como na tentativa do pai de Fortin se escapulir após a avalanche. O filme inicia e termina com “erros de justiça”, que enclausuram injustamente este indivíduo de um baixo estrato social, factor que despoleta toda a acção inicial do romance. O esquema de perseguição do livro - a extensa fuga de Valjean do seu perseguidor - transforma-se no filme num *road movie*, uma longa e perigosa viagem de estrada ao volante da carrinha de mudanças de Fortin, que se torna numa jornada de aprendizagem e transformação para o protagonista. Fortin muda enquanto aprende, consoante o que vai conhecendo sobre Valjean. O tema da guerra é também apropriado por Lelouche, e vemos a barricada anti-regime onde Gavroche morre, a ser representada como o desembarque americano na Normandia, no dia D, apesar de neste caso o bem ser o justo vencedor. Fazendo uma comparação lata, talvez se possa também relacionar a ocupação francesa durante a 2ª Guerra Mundial expressa no filme com o trágico destino da batalha de Waterloo, ambos princípio do fim de uma era negra para a França, desprovida de paz social, ocupada, ou pelas forças do Eixo, ou pelo enfraquecido e ilusório poder imperial da Restauração. São ambos tempos miseráveis.

O filme é o píncaro da intertextualidade, onde as suas personagens são representações de outras personagens de uma história maior, ou narradores desses Miseráveis a outros miseráveis. Este curioso entrosamento de figuras e actores distancia-nos um pouco da narrativa, mas ajuda a compreender melhor, ou a ler de maneira diferente, o romance de Hugo. André Ziman, o advogado judeu que Fortin, ou Valjean, salva, refere que no mundo apenas existem duas ou três histórias, continuamente repetidas. Fortin, o auto-proclamado Valjean, percebe a determinada altura que é também Cosette, por encontrar os pais adoptivos na mesma altura que ela. Mas Cosette é também, e sobretudo, Salomé, filha do casal judeu perseguido, adoptada posteriormente por Fortin que a esconde num colégio de freiras até ao final da guerra, e que acaba por casar com Marius, jovem que trabalha para o pai adoptivo de Fortin – um Thenárdier – e que Fortin abraça também debaixo da sua asa. Os actores desta narrativa de Lelouche representam também as personagens com as quais se relacionam, em curtas recriações de *Les Misérables* que vemos pelo filme. As coincidências repetem-se nesta história, dentro de uma história dentro de uma outra história – podemos abranger três graus distintos de narrativa, contando com utilização de imagens de filmes antigos de *Les Misérables* – intrincando-se numa meta-ficção complexa, mas bem delineada¹⁰.

O recurso a imagens de outros filmes – e livros – de *Les Misérables*, ajuda à emersão na história e a tornar o romance universal, e acaba por ser também um tributo que Lelouche faz a outras adaptações do livro de Hugo. O pequeno Fortin observa curiosamente a projecção de “A Evasão de Jean Valjean – 1817”; mais tarde Fortin, já interpretado por Belmondo, vê a adaptação de Raymond Bernard de 1934, classificando a 2ª parte da história de “exagerada”. Perto do final deparamo-nos com nova cena desta adaptação, onde Valjean responde a Javert porque decidiu salvá-lo, o que ajuda a criar ainda mais tensão entre Fortin e o inspector da policia salvo por ele¹¹.

Nas sequências que se passam dentro da carrinha de mudanças do ex-pugilista, André Ziman lê a Fortin de uma edição de *Les Misérables*. No final vemos um Fortin prisioneiro a ler uma versão do romance em banda desenhada, e posteriormente a ler “*La vie*

¹⁰ Outro bom exemplo da teoria Lelouchiana da reencarnação é *Les Uns et Les Autres*, filme anterior a *Les Misérables*, de 1981. Neste caso é o mesmo actor a representar as diferentes personagens através das gerações.

¹¹ Esta adaptação é considerada como sendo a mais profunda e completa das versões cinematográficas do romance de Hugo. Com quatro horas e meia de duração, a atenção a diversos pormenores do livros, o complexo enredo e a profundidade das personagens não foi posta em causa por obrigações temporais ou comerciais.

glorieuse de Victor Hugo” de Raymond Escholier. Um curioso pormenor é a conversa que Fortin tem com um escritor em Paris que lhe diz ter feito uma adaptação de *Les Misérables* “curta e inteligente, ao contrário da história original, cheia de vazios e espaços inconsistentes”, talvez um comentário caricato de Lelouche sobre a difícil tarefa da adaptação desta narrativa tão complexa. Todas estas passagens entre várias épocas e várias adaptações ajudam à pluralidade das figuras e modelos da história, recriada em qualquer era, em vários contextos, com diferentes panos de fundo, mas sempre interligada pela criação de Hugo.

As principais dissemelhanças entre esta versão filmica e o texto original (e também outras versões filmicas), são visíveis em características do desenvolvimento das personagens. O Javert de Lelouche, representado por Philippe Khorsand, tem um lado obscuro e maléfico que o original não tem. Em Hugo lemos sobre um inspector de polícia duro e subversivo, mas sempre coerente naquilo que é o seu mundo, no que ele acha que é a Lei, e no princípio de que nada se sobrepõe a ela. Este Javert aproveita-se da guerra para subir na carreira, não tendo medo de trair ninguém. Tal como Fortin, vemo-lo a adaptar-se aos tempos, mas esta personagem tem como maior preocupação antever qual dos lados do conflito sairá vencedor, para que se possa aliar a ele e, com isso, enriquecer. Lelouche filma um inspector indiferente ao torturar Fortin para obter informações, algo que possivelmente veríamos Javert a fazer também, mas sem o fantasma da corrupção a pairar constantemente sobre a sua actividade policial, distanciando-o da personagem de Hugo, que permanece constante no seu brio profissional e no que ele sente ser o seu dever cívico.

Fortin também não é Valjean no que toca a escolhas morais. Talvez o aspecto mais perturbador do filme seja o final, onde o ex-pugilista, que se encontra feliz e realizado com a sua companhia e a sua actividade profissional – é acabado de lhe ser oferecido o lugar de presidente da câmara – opta por matar dois bandidos a sangue frio, seus antigos companheiros de pilhagem. Em *Les Misérables* Valjean salva igualmente a vida de Javert, mas sem matar ninguém, algo que seria muito difícil de acontecer após a redenção deste protagonista. Sacrificar a sua própria vida por algo ou alguém importante, sim, mas tirar a vida a outro ser humano torna-se difícil de imaginar. Depois desta cena, Fortin torna-se em Javert, explicando ao inspector a razão de ter morto os bandidos em fuga e não a ele, dizendo que o quer ver a responder em tribunal pelos actos de tortura e pelas traições ao país. Recusando-se a fugir quando tem oportunidade para o fazer, provavelmente porque percebe que é uma

armadilha – a fuga à Lei e à Justiça mais uma vez não compensa – surpreende o polícia que não vê nenhuma alternativa a não ser o suicídio. Após isso, Fortin é, tal como o seu pai, injustamente acusado de um homicídio, mas o auxílio jurídico dos Zimans coloca-o em liberdade. Fortin mimetiza de tal forma os protagonistas do livro, que se transforma em ambos no final, já que o vilão do filme de Lelouche se distancia do verdadeiro Javert pelas razões enumeradas anteriormente, não se tornando no duplo invertido de Fortin.

Lelouche segue um interessante modelo de construção narrativa, convergindo três níveis diferentes de acção, e consegue universalizar ainda mais o romance de Victor Hugo, projectando-o num futuro menos distante e, talvez por isso, mais facilmente relacionável. A ligação das várias narrativas interligadas resulta, e o tributo e reconhecimento do árduo trabalho de adaptação desta complexa história, encaixa bem no filme, nesta linha tridimensional de narrativa principal, *reenactments* de época e imagens de arquivo ou referências de outras versões de *Les Misérables*. Belmondo é um Valjean convincente, simples e humilde, que vê a sua vida a complicar-se constantemente por motivos exteriores a ele, já que a maneira como tenta imitar o seu novo ídolo fá-lo praticar o bem, em tempos turbulentos e miseráveis.

3.2 A adaptação de *Les Misérables* para o sistema de Hollywood (Billie August - 1998)

Uma das mais recentes adaptações para a língua inglesa, esta versão do realizador dinamarquês Billie August é uma co-produção internacional, entre Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos. É uma das maiores produções do romance, e obteve resultados economicamente significativos, com um total de receitas superior a 14 milhões de dólares, tornando-se assim numa das versões filmicas mais vistas em todo o mundo. A curiosa junção de nacionalidades e investimentos monetários no filme – o autor do guião é o americano Rafael Yglesias – resulta numa interessante interpretação do romance, com actores-estrela reconhecidos e premiados, e com os exteriores a serem filmados, na sua maioria, nos próprios locais onde a acção do livro decorre.

A visão *Hollywoodesca* da história, embora de um realizador europeu¹², mais *mainstream* e virada para o sucesso comercial do filme, segue certos padrões e regras do cinema americano, que levaram o argumentista a fazer algumas alterações radicais à história de Hugo. Há certas atitudes e características nas personagens que serão difíceis de aceitar a quem leu o livro, mas que poderão ser explicadas com a necessidade de acção e ritmo na adaptação cinematográfica. Começa com Valjean, interpretado por Liam Neeson, a socar o Bispo de Digne, quando decide roubar o seu serviço de prata. Apesar de Valjean considerar o ataque ao clérigo que o acolhe, mostrando o seu intenso dilema interior, ele que acabou de sair da prisão, e está perante a única pessoa que lhe abre a porta e dá de comer, o protagonista renuncia à violência, escolha contrária à de Liam Neeson. No livro lemos que “O mundo moral não tem nenhum espectáculo maior do que este; uma consciência perturbada e inquieta à beira de cometer uma má acção, contemplando o sono de um homem bom” (Hugo, 2002: 70), como um início catalisador do que está para vir: a verdadeira e completa redenção do homem.

¹² Billie August é o autor de outras co-produções conhecidas, que obtiveram relativo sucesso comercial e aclamação crítica. De referir a *Casa dos Espíritos* e *Comboio Nocturno para Lisboa*, ambos rodados, parcialmente, em Portugal, e ambos adaptações de romances de autores respeitados, nomeadamente Isabel Allende e Pascal Mercier, e que, tal como em *Les Misérables*, têm a característica de reunir actores-estrela conceituados em Hollywood para dar cara, corpo e voz a histórias não americanas, ajudando deste modo na comercialização dos filmes.

A violência exacerbada no filme nota-se também em Javert, interpretado por Geoffrey Rush, que aquando da sua detenção de Fantine, decide atingir a mesma. Para o representante máximo da Lei seria improvável que tal acontecesse, por ir contra aquilo em que acredita – levar os criminosos a cumprir a justiça imposta pelos homens de leis, não a sua própria justiça – e porque com este acto perde por completo a razão. Percebemos num diálogo seu com Valjean que o inspector despreza ladrões e prostitutas, porque o seu pai e mãe o eram, e que separa bem a linha entre os seus progenitores e si próprio, ficando orgulhoso de eles cumprirem o devido castigo pelos seus actos ilícitos. Este acto de violência de Javert para com Fantine pode explicar-se pela necessidade ou vontade de August mostrar brutalidade física explícita, mas também neste caso específico, para conhecermos melhor a *backstory* do inspector, e a raiva que ele tem pelos miseráveis de Paris.

Um fenómeno curioso que resulta desta mostra de violência gratuita por parte de Javert é o distanciamento que o espectador vai sentindo entre ele e Valjean. O filme antagoniza os protagonistas, ao invés da aproximação mimética entre ambos que sentimos ao ler o livro. O Javert de Rush é o único vilão do filme, em vez do perseguidor implacável e incompreendido que conhecemos, o que o torna odiado. Para isto contribui igualmente o aspecto físico do actor, que acaba por ser fisicamente repugnante, e sobretudo a quase ausência da personagem de Thenárdier. Surgindo apenas quando Valjean vai a Paris resgatar Cosette, todo o repúdio que ele cria no público – e a função de *comic relief* que tem na peça musical – acaba por se perder, e é direccionado exclusivamente para Javert. Não há espaço para a complexa pluridimensionalidade da personagem do inspector e para a sua difícil relação e interdependência com Valjean, sendo neste filme apenas o seu *nêmesis*, o seu extremo oposto, que apenas o persegue pela competitividade do jogo do gato e do rato. A juntar a isto surge também uma nova personagem, um assistente de Javert que funciona no filme como o seu ponto, o ‘pólicia bom’ que entende e aceita a redenção de Valjean, e que o ajuda, inclusivamente, a fugir do seu superior. É um elo de afastamento entre os protagonistas, para mostrar que há um lado compreensível em quem executa a lei, e para suscitar ainda mais repúdio por Javert. O benefício que sentimos deste afastamento é a intensificação dramática das cenas onde Neeson e Rush contracenam, onde é impressionante a grande crispação entre as personagens, e o aumento de ritmo que é dado à perseguição.

Uma liberdade criativa tomada nesta adaptação algo controversa é a notória tensão sexual entre Valjean e Fantine. Ao sentir-se responsável pelo deteriorar da condição física e emocional desta, o presidente do município acolhe a mãe de Cosette, obrigada a vender todas as suas posses e a recorrer à prostituição para enviar o dinheiro aos guardiões da sua filha. Para além do óbvio estado débil de Fantine, a sua relação com Valjean ultrapassa talvez os limites do imaginário aquando da leitura do livro. Tal facto parece ser algo acessório no filme, pretendendo dar um toque de romantismo e ajudando na construção, um pouco desnecessária, da ligação de Valjean com Cosette. Com isto obtém-se um dos momentos mais tensos do filme, a morte de Fantine que ocorre ao mesmo tempo da confirmação das suspeitas de Javert sobre a verdadeira identidade de Valjean, e que irrompe pela sua casa para o prender, atormentando a fragilidade de Fantine, e, segundo Valjean, acabando por matá-la. Toda esta acção epicamente trágica faz Valjean atingir fisicamente o inspector, dando início à sua fuga.

A representação de Liam Neeson convence enquanto Valjean, amargurado e revoltado com o seu passado no início do filme, tornada numa figura solene e responsável aquando da sua posição autárquica em Montreuil-sur-Mer, e credível na sua fuga perante a lei implacável e incompreensível, conseguindo sempre proteger a única pessoa que ama e que o ama a ele. A sua relação com Cosette muda, quando Cosette cresce e muda também. A vontade constante da jovem de poder sair de casa em liberdade é bastante condicionada pelo seu pai adoptivo, que demora a explicar-lhe a necessidade de secretismo e das fugas recorrentes nas suas vidas. A prisão é uma constante no filme, tal como no livro. Valjean vive numa fuga constante do aprisionamento e, com isto, Cosette vive como sua captiva. Marius diz, depois de perceber isto, "*He's not a father, he's a jailor.*" Sentimos isto no livro, mas no filme vemos a personificação desta prisão domiciliária de Cosette, na actriz Claire Danes, com as suas reacções fisicamente muito emotivas, que ajudam à tensão romântica entre Marius e Cosette.

Onde Neeson surpreende mais é talvez no tribunal, depois de mais um tempestuoso dialogo com Javert, que lhe diz que Valjean está a ser julgado em Arras. Após um breve conflito interno sobre fazer ou não o correcto, mesmo que isso lhe retire o seu bem mais precioso, a liberdade – não há muito tempo em filme para mostrar esta decisão atormentada – Valjean entra no tribunal para assistir a este julgamento, e após ouvir os falsos testemunhos

sobre um falso Valjean¹³, revoltado com a ideia de um homem inocente ser castigado pelos seus actos, anuncia solenemente a sua verdadeira identidade aos presidiários que estão a testemunhar e aos juizes do tribunal.

Esta adaptação destaca-se pela grandeza da sua produção, pelo grande investimento evidente no filme, no belo trabalho de guarda-roupa e de adereços, nas filmagens *in loco* onde certas acções do romance decorreram, e claro, no conhecido elenco que traz uma familiaridade *hollywoodesca* a esta complexa história. O lado *mainstream* desta versão tem, como em tudo, os seus prós e contras, de onde destacaríamos pela negativa algumas reacções demasiado violentas e pouco credíveis de certas personagens, uma tentativa de ligação romântica pouco provável, e um distanciamento de extremos entre Valjean e Javert, antagónicos, e não duplos invertidos como no livro. No final, o inspector opta pelo suicídio, atirando-se para o Sena à frente de Valjean – o que não acontece no romance – com a Notre-Dame em fundo, talvez uma piscadela de olho de August a outro livro de Hugo. Vemos Liam Neeson a afastar-se do local, sorrindo. É de facto um Valjean diferente, mais mundano, que fica feliz com esta oferta da sua liberdade, há muito merecida, mas reagindo de maneira diferente ao que seria de esperar.

¹³ O homem que está a ser julgado como Jean Valjean em nada se parece com ele. Contrariamente ao livro, onde o protagonista entra no tribunal para se deparar com um duplo de si próprio, aqui o falso Valjean é um ignorante, um bobo gozado por toda a plateia, e não tem semelhanças físicas algumas com o actor. Das adaptações cinematográficas visionadas para este trabalho, apenas no filme de Boleslawski (1935) é o mesmo actor que faz de ambos os Valjeans, o verdadeiro, e o falsamente acusado. É um episódio de grande importância no livro, pois à chegada ao tribunal Valjean depara-se consigo próprio, extrapolando-se a si mesmo e entrando numa conturbada introspecção e exame de consciência. A versão de Boleslawski destaca-se por outras duas diferenças significativas: o facto de Valjean conseguir efectivamente trazer Cosette de volta à sua mãe moribunda, e uma curiosa montagem no final, com o protagonista em oração e o inspector a atirar-se para o rio, como se o suicídio de Javert fosse de algum modo uma resposta à oração de Valjean.

3.3 Comparatismo intermedial na *perseguição* – motivos, figuras e esquemas narrativos semelhantes em *Les Misérables* e *O Fugitivo* (Andrew Davis, 1993)

O Fugitivo é um filme realizado por Andrew Davis, adaptado da série americana com o mesmo nome, que passou no canal ABC entre 1963 e 1967. Apropriando-se do seu argumento e personagens, conseguiu replicar o sucesso comercial da série, trinta anos depois. Assente num esquema de perseguição, o filme (e a série) é um *thriller* policial, que mostra a fuga das garras da lei de um cirurgião respeitado, acusado injustamente do homicídio da sua mulher, ao mesmo tempo em que tenta ele próprio perseguir o verdadeiro assassino, provando assim a sua inocência¹⁴. Os protagonistas são Richard Kimble, o médico representado pelo actor Harrison Ford, e o Tenente Samuel Gerrard, interpretado por Tommy Lee Jones, que ganhou com este papel o Óscar de melhor actor secundário.

A série, criada por Roy Huggins, é ainda hoje em dia considerada uma referência no panorama televisivo, a meio da tabela do ranking da *TV Guide* das *50 Melhores Séries Televisivas*, e foi pioneira na técnica hoje muito utilizada da *Series Finale*, onde o argumento dos episódios é construído de modo a que alguma da informação conclusiva é apenas revelada no último episódio da última temporada, neste caso após quatro anos do seu início. O filme foi bem sucedido na tarefa de condensação do argumento, e na sua adaptação para o grande ecrã, tendo inclusivamente surgido depois uma sequência (*U. S. Marshalls*, em 1998, baseado na personagem de Gerrard) e uma paródia a esta mesma história (*Wrongfully Accused*, em 1998). Em 2000 surge uma nova adaptação da série, também criada por Roy Huggins, com vinte e três episódios de 60 minutos, numa única temporada.

Percebemos desde cedo que o filme, tal como a série antecedente e as outras adaptações, tem inúmeros motivos e figuras semelhantes a *Les Misérables*. Apesar do protagonista iniciar a história de maneira inversa a Jean Valjean – o Dr. Kimble é um médico respeitado de Chicago, que perde a credibilidade aquando da sua acusação – desde logo se inicia a sua fuga da lei, cega, que tem como objectivo único a execução do que foi decretado

¹⁴ Outro bom exemplo de uma actualização cinematográfica do esquema de perseguição de *Les Misérables*, especificamente uma perseguição da justiça cega a um ex-condenado, é o filme “*Deux Hommes dans la Vie*”, de José Giovanni.

em tribunal. Valjean começa o mais em baixo possível, e vai trabalhando pela sua redenção, pessoal, espiritual e social, durante toda a história; Kimble principia a narrativa tendo tudo, descendo logo aos infernos e passando a duração do filme a recuperar a sua honra e liberdade perdidas.

Podemos dizer que a Justiça erra efectivamente no filme, acusando injustamente Kimble do homicídio da sua mulher, pois todas as provas assim o indicam. Em *Les Misérables* não serão tratados tanto os erros do sistema, mas mais a sua inflexibilidade, os problemas da máquina burocrática que prende um homem durante 19 anos por algo pouco significativo, agravado pelas suas tentativas de fuga, e um sistema prisional que piora em vez de corrigir. Vemos no filme a falta de compreensão e abertura nos representantes da Lei, que apenas aceitam a verdade vinda desse modelo judicial, rudes e insensíveis à dor de Kimble.

Ao ser transferido para outra prisão, o protagonista e outros três prisioneiros sofrem um acidente – causado pelos outros três – o que possibilita a fuga de Kimble, que antes de o fazer salva a vida a um policia, provando ao espectador a sua decência e bondade, tal como Valjean. Vemos nele também a personagem do Bispo Myriel quando, ao soltar outro prisioneiro para a sua liberdade, lhe diz “*Be good*”. A sua humanidade e benevolência são atributos pelos quais ele luta ao longo da narrativa, para recuperar a sua integridade, e são valores que se relacionam com a redenção de Jean Valjean. O percurso de evasão dos protagonistas é que é inverso: Kimble foge da grande cidade para o meio rural, e Valjean faz o contrario. Tal não impede ambos de terem uma senhoria bisbilhoteira na casa que alugam, embora Valjean não tenha os problemas financeiros de Kimble durante a fuga.

O Tenente Samuel Gerard, destacado para a perseguição a este condenado fugitivo, surge com um nome próximo ao de Javert, impecavelmente representado por Tommy Lee Jones. A sua rigidez, a falta de expressões emotivas, a ausência de qualquer sorriso, ajudam a caracterizar a inflexibilidade da lei personificada nesta personagem. Após uma rixa entre as diferentes instituições policiais destacadas para o caso, Gerard superioriza-se e inicia a sua perseguição, metódica e calculada, como sendo apenas mais um dia de trabalho. A sua integridade profissional é, tal como em Javert, levada ao extremo. Apesar de merecer o respeito e admiração dos seus inferiores, enquanto chefe de equipa vê-se nele uma máquina de execução das ordens judiciais, sem qualquer tipo de sentimento, que chega a por em risco

a vida de um colega, quando se encontra perto do objectivo. “*I don't bargain*”, explica, dando mais importância à captura do criminoso do que à vida de um parceiro.

A identidade e a sua transformação são motivos recorrentes, tanto no romance de Hugo, como no filme de Davis. Valjean, na sua constante fuga, muda de nome por diversas vezes, de maneira a romper com o seu passado e a permanecer no anonimato. A personagem de Harrison Ford sofre alterações físicas, pintando o cabelo para não despertar a atenção das autoridades. Até as autoridades incorrem na transformação de identidades, fingindo ser outras pessoas, que não agentes da lei, para ajudar na investigação.

Uma das figuras evocadas no filme é o esgoto, que surge em pormenores pontuais ao longo da narrativa – há uma breve referencia visual a uma tampa de esgoto quando se inicia a perseguição, e a carrinha escolhida para a vigilância policial tem o *lettering* da empresa “*Plumbing and Sewer Contractors*”, desembocando nas cenas que talvez mais ficam na memória de ambas as histórias, nomeadamente a fuga de Kimble pelo esgoto com o seu salto da barragem, e o escape de Valjean pela cloaca, carregando Marius às costas. Em ambas as situações os protagonistas fogem pela sua vida, são dados como mortos, e renascem, o primeiro no lago e o segundo no cemitério.

O Fugitivo é um *thriller* emocionante, cuja narrativa se baseia no esquema da perseguição, um *blockbuster* que tem como história a redenção social de um protagonista que foge de um representante da lei, exímio e incapaz de agir de outra maneira senão como o que ele acha que é necessário para levar um criminoso a responder à justiça. São visíveis as figuras e temas que se podem relacionar com o romance de Victor Hugo, adaptadas para um género cinematográfico de acção, que prende o espectador à história, deixando-o a torcer pelo herói injustamente condenado, que ao mesmo tempo em que foge do seu perseguidor, tudo faz para chegar ao verdadeiro culpado, de maneira a levá-lo à justiça e a recuperar a sua credibilidade e a sua posição social.

Conclusão

Les Misérables é um romance difícil e engenhoso, que consegue ser várias coisas diferentes, consoante a leitura feita. A sua importância enquanto comentário social, tracto religioso e narrativa de perseguição dramática de grande densidade, reunindo um enorme rol de personagens que são ao mesmo tempo arquétipos da época e do agora, e de uma complexidade profunda e se transformam ao longo da viagem, prova a intemporalidade do livro e a versatilidade do autor. Como o seu protagonista, Hugo é também, em *Les Misérables* e em toda a sua obra, um escritor-herói, um representante máximo do romantismo francês tardio, obcecado com valores sociais de justiça e igualdade, que transporta para as suas personagens. Trata-se de uma história de perseguição sobre a lei divina e a lei humana, sobre o carácter do Homem, e todas as implicações e resultados que isso tem na vida das pessoas, especificamente no *mal-du-siècle* vivido na altura e, mais importante ainda, na repressão social sentida na população desfavorecida de Paris.

É uma narrativa sobre a transformação interior, a redenção, e a diversidade de identidades, e conseqüente perda da individualidade e procura de algo maior, mais diverso e abrangente. Fala sobre um protagonista que sofre com o sistema judicial, tornando-se numa pessoa que se habitua ao ódio e ao roubo, perdendo toda a fé e esperança na humanidade, mas que, ajudado por alguém que o direcciona para os valores cristãos, passa o resto da sua vida a tentar redimir-se, e a praticar o Bem. Valjean transforma-se na prisão, mas consegue depois ser um homem bom, justo, um modelo de Super Homem romântico – um Prometeu que tenta viver num mimetismo a Cristo, fazendo disso o seu objectivo de vida. Valjean, como Cristo e Prometeu, ‘morre’ e renasce, mais forte, puro e limpo, transfere as suas virtudes para quem ama, e acaba por salvar.

O seu antagonista, o vilão que o persegue, que é muito mais que isso, é um génio extremista incapaz de compreender e aceitar a transformação e a redenção humana, muito por culpa do seu berço e da sua ascendência - a prisão no seio de criminosos - que ele desde cedo rejeita. Para Javert, o Bem e o Mal são absolutamente indissociáveis, e na primeira vez em que lhe surge a ideia que tal pode não ser verdade, prefere acabar com a sua própria vida (como um herói romântico, atirando-se para o Sena), em vez de aceitar essa mudança. Tal

como Valjean, é um homem incompreendido, fora do seu espaço e tempo, isolado e descaracterizado face ao que o rodeia.

Os protagonistas funcionam habilmente na história como duplos invertidos. Não vivem um sem o outro, e apesar de seguirem diferentes compromissos éticos, têm igual peso na vida um do outro. Mesmo tendo a oportunidade de afastar Javert da sua vida, e de cessar a perseguição de que é alvo, Valjean opta por não o fazer. Quando surge a oportunidade de o matar, não o faz e revela-lhe onde o pode encontrar. Javert, o cão de caça, pede à sua presa, após esta inversão de papéis, que o mate, por não ter sido bem sucedido na sua missão, e porque foi incapaz de cumprir o seu dever, a única realidade que conhece. Estes dois protagonistas ultrapassam desde cedo a simples oposição herói/vilão, rival/arqui-rival, tornando-se numa dupla de personagens interdependentes, de vidas paralelas, que intercedem uma na outra. O esquema de perseguição é sentido também na fuga das personagens face ao seu passado, de quem foram outrora, no caso de Valjean e, no caso de Javert, de quem os colocou nesta vida. Ambos vivem e lutam por aquilo que acham que é justo e correcto, apenas divergindo no objecto do seu desejo, dos seus ideais, o primeiro vivendo sob a eterna procura cristã da compaixão e da tolerância, o segundo regendo-se pela justiça enquanto conjunto de leis humanas e razão absoluta.

Desenhamos com facilidade o esquema de desejo mimético de Girard (1976) entre a personagem de Valjean e o seu caminho para a redenção, mediado pelo Bispo de Digne. Imitando o catalisador da sua transformação inicial, o protagonista aproxima-se do seu desejo ao longo do desenrolar da história: viver a sua vida como a de Cristo. Segundo Girard o desejo mimético despoleta sempre violência, que mesmo sendo renunciada por Valjean após a sua mudança, persegue-o constantemente pela narrativa, na emboscada, na barricada, e nos seus actos de auto-flagelação. Em Javert, o esquema de desejo reflecte-se na execução da lei, a sua *raison d'être*, especificamente na captura do seu duplo invertido. No inspector a violência é ainda mais aparente, já que ela faz parte do seu dia-a-dia. Como escreve Girard (DATA), o resultado de alguém impedir outro de alcançar o seu objectivo é o surgimento do ódio, imagem inversa do amor divino proclamado por Valjean. Javert torna-se duplo de Valjean quando se apercebe das semelhanças entre ambos, e os dois tornam-se numa só figura monstruosa. Sentindo uma presença agindo através dele, incapaz de aceitar as suas conclusões, Valjean põe termo à sua vida.

A Providência, o destino do Homem previamente traçado por uma entidade religiosa superior, surge na história como uma ferramenta importante para o autor, ajudando-o a delinear a sua narrativa, e a resolver certas situações aparentemente sem saída. Hugo, o narrador onnipresente e onisciente, o poeta-profeta, o estenógrafo divino, segundo Vargas Llosa, surge quando tal lhe é conveniente, e dá-nos a sua versão dos acontecimentos e a sua posição sobre os fenómenos sociais e políticos que vai descrevendo, casando muito bem a realidade francesa à entrada do séc. XIX com a acção da sua narrativa, e socorrendo-se do augúrio da Providência para desenrolar a sua história.

A fuga que Valjean enceta do seu perseguidor, e toda a viagem que daí resulta, classifica a lógica narrativa de *Les Misérables* como uma perseguição. O herói consegue escapar ao seu captor ao longo da história, apesar de necessitar da sua presença próxima para continuar a sua viagem, para o ajudar na busca da sua redenção. Podemos ler o romance de Hugo como um policial, ou como um mistério urbano, no seguimento de outras narrativas que aparentemente influenciaram este livro, nomeadamente *Les Mystères de Paris*, de Eugène Sue. Esta é também uma história de falsas identidades e de justiça social, tendo como pano de fundo os becos escuros e sujos da cidade. *Les Misérables* é uma história que obedece aos parâmetros de classificação de género como sendo uma fábula de renascimento, segundo Christopher Booker (2010), por contar a vida de um herói que de início se deixa levar pela força negra de um poder maligno, deixando-o num estado de isolamento total, mas que depois acorda dessa escuridão, libertado pelo poder do amor.

Apenas na 2ª metade do séc. XX se debateram notoriamente as complexidades éticas e legais dos processos de adaptação e de apropriação, e surgem então as primeiras ideias em relação ao tratamento de obras com claras (ou não) ligações a outros trabalhos anteriores. Sendo apenas uma influência, um melhoramento, ou um tributo a alguma criação prévia, a adaptação enquanto processo faz nos reflectir sobre a intertextualidade e o hibridismo, o eterno entrosamento entre textos dentro do amplo mosaico cultural, a repetição e transformação de ideias, a evocação das tradições culturais passadas, lembrando a memória e estimulando a criatividade. Sendo Hugo o autor cuja obra mais adaptações sofreu depois de Shakespeare (Vargas Llosa, 2007: 2), abordámos alguns tributos que retrataram *Les Misérables* sobre vários meios, e que nos aproximam desta história épica.

O enorme sucesso da peça musical, em cena há 30 anos seguidos, reflecte-se no

lançamento e volume de vendas das edições comemorativas gravadas em vídeo, respectivamente do 10º e 25º aniversários do espectáculo. A musicalidade e a mistura de tons líricos, dramáticos e narrativos do romance de Hugo, ajudou Claude-Michel Schonberg na composição musical da peça, e Alain Boublil e Herbert Kretzmer na elaboração do libreto, tornando-a num fenómeno de bilheteiras. O seu enorme sucesso resultou numa curiosa readaptação transmedial- o filme de Tom Hooper - baseado no musical que por sua vez é baseado no livro, também ele com grande encaixe financeiro e galardoado com prémios notáveis.

Do grande número de adaptações para cinema de *Les Misérables*, escolhemos analisar primeiramente a reapropriação transficcional francesa de Claude Lelouch, de 1995. Seguindo a teoria deste realizador da reencarnação, vemos a história de Hugo a ser referenciada nos regimes de *telling* e de *showing*, 150 anos após a época descrita por Hugo, numa perseguição mais actual: a 2ª guerra mundial. Os mesmos actores representam as personagens da contemporaneidade e da época de *Les Misérables*, enquanto que pequenos trechos de outras adaptações mais antigas do romance são mostrados, num pináculo de transficcionalidade intermedial e intemporal. Muitos motivos e figuras importantes do romance são transpostos para esta nova história. Tal é visível no passaporte amarelo que é agora a estrela de David amarela, como marca estigmatizante dos perseguidos, nos candelabros que surgem agora como uma menorá judaica, e na fuga, que passa a ser do exército nazi que ocupou a França, e persegue a família judaica que o protagonista, Henri Fortain (auto-proclamado Valjean), tenta ajudar.

Uma das mais visionadas adaptações filmicas é o trabalho realizado por Billie August, ele próprio nascido na Dinamarca, mas que nesta co-produção consegue trazer a história de Hugo para o cinema *mainstream*, apoiado no elenco de estrelas que dão a cara às personagens. Talvez pela necessidade de uma aproximação ao cinema de Hollywood, que requer sempre um ritmo elevado, algumas liberdades criativas tomadas por parte do argumentista parecem distanciar-se da ideia que temos dos protagonistas aquando da leitura do romance. Assim, talvez consigamos explicar alguns actos de violência gratuita, tanto de Javert, como de Valjean, que acaba por desviar as duas personagens. Como em Lelouche, não surge um mimetismo entre os protagonistas, mas sim uma verdadeira antagonização entre eles, possivelmente com o objectivo de identificação clara do espectador com Valjean, e

de repúdio a Javert. Apesar da dimensão das personagens se simplificar, o que à partida acontece sempre nas adaptações para cinema, por motivos de redução temporal as boas interpretações por parte de Liam Neeson e Geoffrey Rush fazem do filme uma adaptação interessante, com curiosas diferenças em relação ao livro.

A diversidade de adaptações de *Les Misérables* encontra-se em inúmeros meios e de diversas formas, sendo possível encontrar influências do romance de Hugo em pontos de ligação como motivos e figuras idênticas, em obras que aparentemente, tanto pelo género que as caracterizam, como pelo distanciamento espaço-temporal do livro original, não parecem ter, à partida, uma ligação directa com a história. Mas em *O Fugitivo*, filme de 1998 de Andrew Davis, baseado na série com o mesmo nome, encontramos demasiados elementos comparativos que recorrem a essa ligação. O filme de Claude Lelouche analisado neste trabalho reflecte automaticamente o trabalho de adaptação que faz, logicamente pela escolha do título igual à do livro, e pelo paralelismo de narrativas que mostra ao espectador. Já neste filme de acção de Hollywood, passado entre o centro e ruralidade de Chicago, essa ligação não é imediata. Mas depressa vemos, no percurso de Richard Kimble, protagonista do filme, algumas semelhanças com Valjean. Apesar de iniciarem as histórias das suas fugas de maneira inversa – Valjean inicia o livro como um pária, e luta pela sua redenção, enquanto Kimble é um respeitado cirurgião que é falsamente acusado do homicídio da sua mulher – o enredo de ambas é determinado pela fuga a um representante irrepreensível da lei, que persegue implacavelmente a sua presa, sem encarar a possibilidade de este se ter transformado, no caso de Valjean, ou de ser inocente, como acontece com Kimble. Este filme fala de um erro no sistema judicial, que transforma por completo a vida de um homem, enquanto *Les Misérables* trata e condena a máquina burocrática da justiça francesa, que prende alguém que efectivamente incorre numa irregularidade, mas que acaba por se transformar num homem muito pior do que aquele que chega à prisão. A transformação e a identidade são motivos que encontramos em ambas as histórias, com o perseguido a ter que alterar o seu nome e a sua aparência física para conseguir escapar da polícia que o persegue. Também o esgoto é um elo de ligação, surgindo no filme referências subtis, e convergindo para uma perseguição no seu interior, uma viagem de purga que resulta na morte do protagonista, e no seu renascimento. Com boas representações dos protagonistas, *O Fugitivo* é um convincente e aclamado filme dentro do seu género, que reflecte diversas influências do romance de Victor Hugo.

É amplamente visível o raio de influência que a obra de Victor Hugo tem tido na cultural ocidental, desde a sua criação até aos dias de hoje. O impressionante número de traduções, adaptações e reapropriações de *Les Misérables*, um pouco por todo o mundo, revela a importância deste romance intemporal, em meios tão diversos que vão desde as referidas versões cinematográficas até à banda desenhada, passando pelo teatro musical e pelos videogames. A profundidade que o autor consegue transpor no romance às suas personagens, nomeadamente à dupla de protagonistas, revela um enorme trabalho e talento de emparelhar dois opostos que não conseguem viver um com o outro, nem um sem o outro. Este dinamismo na perseguição entre eles tentou ser transportado para inúmeros meios diferentes, ficando nos casos analisados um pouco aquém da relação complexa que sentimos ao ler o romance. O que perpassa, nas diferentes versões que abordámos, é o tenso ambiente na perseguição entre o polícia implacável e inflexível e o ladrão bondoso e redimido, escrita por Hugo de maneira tão visual que parece antever em alguns anos o meio que até hoje tantas vezes adaptou a sua obra, e que provavelmente muitas mais vezes o irá fazer.

Bibliografia

ABBOT, H. Porter, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

ARGULLOL, Rafael, *El Héroe y el Único*, Madrid, Taurus, 1999.

BOOKER, Christopher, *The Seven Basic Plots*, London, Continuum, 2010.

CAMPBELL, Joseph, *The Hero With a Thousand Faces*, London, Fontana Press, 1993.

CARTMELL, Deborah e WHELEHAN, Imelda, *Adaptation: From Text to Screen, Screen to Text*, London, Routledge, 1999.

CONRAD, Joseph, *O Coração das Trevas*, Lisboa, Abril/Controljornal, 2000.

ELLIS, John, *The Literary Adaptation: an Introduction*, London, Screen 23, 1982.

FERBER, Michael, *Romanticism - A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

GENETTE, Gérard, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Nebraska, University of Nebraska Press, , 1997.

GILROY, John, *Romantic Literature*, London, York Press, 2010.

GIRARD, René, *Deceit, Desire & the Novel – Self and Other in Literary Structure*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1976.

GIRARD, René, *Mimesis and Theory – Essays on Literature and Criticism*, 1953-2005, Stanford, 2008.

GIRARD, René, *The Scapegoat*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989.

GIRARD, René, *Violence and the Sacred*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1979.

GLADWELL, Malcolm, *The Tipping Point*, London, Abacus, 2010.

GROSSMAN, Kathryn M., *Figuring Transcendence in Les Misérables*, New York, 1994.

- HUGO, Victor, *Les Misérables*, London, Wordsworth Editions, 2002.
- HUTCHEON; Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006.
- NOZEDAR, Adele, *The Element Encyclopedia of Secret Signs and Symbols*, London, Haper Collins Publishers, 2008.
- PAVEL, Pavel, *Fictional Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.
- ROSA, Guy, *Réalisme et Irréalisme des Misérables*, in *Lire Les Misérables*, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Lire%20Les%20Mis%C3%A9rables/Lire%20Les%20Mis%C3%A9rables.pdf>, Paris, 1985.
- SANDERS, Julie, *Adaptation and Appropriation*, New York, Routledge, 2006.
- TAMBLING, Jeremy, *Opera, Ideology and Film*, Manchester, Manchester University Press, 1987.
- VARGAS LLOSA, Mário, *The Temptation of the Impossible – Victor Hugo and Les Misérables*, Princeton, Princeton University Press, 2007.

Filmografia

AUGUST, Billie, *Les Misérables*, Mandalay Entertainment, 1998.

AUGUST, Billie, *Night Train to Lisbon*, Stuio Hamburg Filmproduktion, 2013.

AUGUST, Billie, *The House of the Spirits*, Costa do Castelo Filmes, 1993.

BAIRD, Stuart, *U.S. Marshalls*, Warner Brothers, 1998.

BERNARD, Raymond, *Les Misérables*, Pathé-Natan, 1934.

BOLESLAWSKI, Richard, *Les Misérables*, 20th Century Pictures, 1935.

COPPOLA, Francis Ford, *Apocalypse Now*, Zoetrope Studios, 1979.

DAVIS, Andrew, *The Fugitive*, Warner Brothers, 1993.

GEOVANNI, José, *Deux Hommes Dans la Ville*, Adel Productions, 1973.

HOOPER, Tom, *Les Misérables*, Universal Pictures, 2012.

KAFNO, Paul, TAYLOR, Gavin, *Les Misérables in Concert*, Cameron Mackintosh Ltd, 1995.

LELOUCHE, Claude, *Les Uns et Les Outres*, Les Films 13, 1981.

LELOUCHE, Claude, *Les Misérables*, Canal +, 1995.

MORRIS, Nick, *Les Misérables in Concert – The 25th Anniversary*, Cameron Mackintosh Ltd,
2010.

PROFT, Pat, *Wrongfully Accused*, Morgan Creek Productions, 1998.