

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS  
CAMPUS DE ARARAQUARA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:  
ESTUDOS LITERÁRIOS**

**LEANDRA ALVES DOS SANTOS**

**O ROMANCE EUROPEU DO SÉCULO XIX:  
UMA LEITURA DE *NOTRE-DAME DE PARIS* (1831) DE  
VICTOR HUGO E *A TALE OF TWO CITIES* (1859) DE CHARLES  
DICKENS**

Araraquara  
- 2011 -

**LEANDRA ALVES DOS SANTOS**

**O ROMANCE EUROPEU DO SÉCULO XIX:  
UMA LEITURA DE *NOTRE-DAME DE PARIS* (1831) DE VICTOR  
HUGO E *A TALE OF TWO CITIES* (1859) DE CHARLES  
DICKENS**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *Campus* de Araraquara, visando a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários, realizada sob a orientação do Prof. Dr. Sidney Barbosa.

**LEANDRA ALVES DOS SANTOS**

**O ROMANCE EUROPEU DO SÉCULO XIX: UMA LEITURA DE  
*NOTRE-DAME DE PARIS* (1831) DE VICTOR HUGO E *A TALE  
OF TWO CITIES* (1859) DE CHARLES DICKENS**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *Campus* de Araraquara, visando a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Comissão julgadora:**

---

**Orientador:** Prof. Dr. Sidney Barbosa – UNESP/Araraquara-SP

---

**1º Examinador:** Prof. Dr. Henrique Silvestre Soares – UFAC/Rio Branco-AC

---

**2º Examinador:** Prof. Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos – UNIARARAS/Araras-SP

---

**3º Examinador:** Prof. Dr. Antônio Fernandes Júnior – UFG/Catalão-GO

---

**4º Examinador:** Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Andressa Cristina de Oliveira – UNESP/Araraquara-SP

**Araraquara, 30 de maio de 2011.**

**À minha família, pelo amor e respeito que me dão a liberdade de fazer minhas escolhas; pelo apoio e presença constantes; para quem as palavras não faltam.**

**Aos meus amigos, pelas mãos estendidas e pela certeza de sua companhia.**

## **Agradecimentos**

**Ao CNPq, pela bolsa concedida nos dois últimos anos desse curso.**

**À CAPES, pela oportunidade que me foi dada de realizar o estágio no exterior com a bolsa PDEE, experiência que me proporcionou um grande enriquecimento acadêmico e pessoal.**

**Ao Carlos e a Luzmara, por todo o carinho e pelo apoio sem o qual não teria sido possível realizar o estágio PDEE. Pelos sorrisos, amizade e confiança que não têm preço.**

**À Christine, ao Vladimir, à Lettícia, ao Henrique e à Marinêz pela presença amiga e surpreendentemente fraterna nos trilhares da vida acadêmica e pessoal.**

**À Bete, por tudo! Inclusive pelo que eu nem imaginava que fosse se concretizar em suas falas há tanto tempo! Pelo carinho e cuidados que também vieram da Olívia. Seria muito difícil sem o amor de família de vocês.**

**À Tatiana, Valéria, Solange, D. Lázara, Robinho, Carol, Edson Matioli, Teresa Bueno, João Paulo e Micael, com quem eu compartilho a vida.**

**À seção de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP/Araraquara, em especial à Maria Clara Bombarda e a Rita Enedina Benatti Torres, pela dedicação, presteza, eficiência e carinho.**

**Aos professores Fabiano Rodrigo da Silva Santos e Henrique Soares Silvestre, pelas valorosas contribuições dedicadas à leitura do meu texto de qualificação.**

**Ao meu orientador professor Dr. Sidney Barbosa, pela confiança e respeito; por ter me orientado a caminhar com segurança por espaços que eu nem imaginava trilhar.**

## Resumo

O objetivo deste estudo é analisar a categoria da espacialidade e o procedimento grotesco nos romances *Notre-Dame de Paris* (1831) de Victor Hugo e *A tale of two cities* (1859) de Charles Dickens, mostrando como esses procedimentos narrativos auxiliam na projeção das ações das personagens e como produzem efeito de sentido, revelando assim uma das infinitas leituras oferecidas pelas referidas obras. Em *Notre-Dame de Paris* (1831), Victor Hugo revela a miséria humana por meio da marca dos sentimentos opostos que habitam no homem; as contradições desses sentimentos existentes uma ao lado da outra, e não no predomínio de uma sobre a outra. Os espaços da narrativa hugoana são configurações de um novo tempo-espaço marcado pela modernidade da época, e representam uma extensão dos personagens desse romance. Em *A tale of two cities* (1859), Charles Dickens expressa a miséria que permeia as cidades em crise diante da mesma modernidade, evidenciando que a fome, a ausência de liberdade e de condições de vida adequadas para se viver na urbe moderna transformam o homem em um ser irracional e insensível.

**Palavras-chave: Victor Hugo. Charles Dickens. Espacialidade literária. Grotesco. Modernidade no romance.**

## Abstract

This study aims to analyse the spatiality category and the grotesque procedure in the novels *Notre-Dame de Paris* (1831) written by Victor Hugo and *A tale of two cities* (1859) written by Charles Dickens, the intention is to show how these narrative procedures help in the projection of the characters actions and how they can produce meaning effect, thereby revealing infinite readings which are offered by the referred works. In *Notre-Dame de Paris* (1831), Victor Hugo reveals the human misery through the opposite feelings which inhabit the human mind; the contradictions of those feelings exist one alongside another and not on the dominance of one over the other. The spaces in Hugo's narrative are configurations of a new time-space defined by the modernity era, and they represent an extension of the characters in this novel. In *A tale of two cities* (1859), Charles Dickens expresses the misery that permeates the cities facing crisis in the same modernity, emphasizing that hunger, the lack of freedom and the appropriate living conditions in order to inhabit the modern metropolis transform man into an irrational and insensitive human being.

**Key-words: Victor Hugo. Charles Dickens. Literary Spatiality. Grotesque. Modernity in the novel.**

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>2 PROCEDIMENTOS DA NARRATIVA NO ROMANCE EUROPEU DO SÉCULO XIX.....</b>	<b>15</b>
<b>2.1 O grotesco enquanto ‘medicação’ literária da dor social.....</b>	<b>15</b>
<b>2.2 O <i>locus</i> febril ou lenitivo nas obras.....</b>	<b>40</b>
<b>3 VICTOR HUGO: ROMANTISMO E MODERNIDADE - TODAS AS CONTRADIÇÕES SÃO O TODO.....</b>	<b>62</b>
<b>3.1 Andaimas da construção da catedral literária em <i>Notre-Dame de Paris</i> (1831).....</b>	<b>64</b>
<b>4 CHARLES DICKENS: DENÚNCIAS DE SOFRIMENTO E REGISTROS DE ESPERANÇA NO ESTILO REALISTA.....</b>	<b>83</b>
<b>4.1 O escárnio e o louvor nas sinas da cidade em <i>A Tale Of Two Cities</i> (1859).....</b>	<b>104</b>
<b>5 CONCLUSÕES: VIDA, MORTE, JÚBILOS E AFLIÇÕES NO ROMANCE EUROPEU DO SÉCULO XIX.....</b>	<b>136</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>141</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O Romantismo, cujo surgimento acontece no período imediatamente posterior à Revolução Francesa, movimento marcado pela ruptura a tudo que impedisse seu desenvolvimento pleno, tem sua origem fundada na contradição de sua natureza, inclusive no que diz respeito à relação do homem com o espaço onde vivia, uma vez que o século XIX, devido ao advento da Revolução Industrial, apresenta-nos o grande processo de urbanização das cidades européias, em especial de Londres e Paris. Essas cidades, cujo crescimento populacional era bastante acelerado nessa época, espaços tomados por importantes movimentos sociais, pelas Revoluções Industrial e Francesa e pela marcante colaboração de seus poetas, literatos, arquitetos, pintores, filósofos e demais representantes das ciências e das artes tornaram-se, em sua construção, mitos e símbolos do que se julgou à época uma cidade ideal. A modernidade, responsável por alterar o conceito entre campo e cidade e instaurar a divisão entre espaço público e privado modifica o espaço citadino tornando-o urbanizado e, “nessa segunda fase de vivência da vida moderna”, desintegrado, uma vez que a modernidade “é a fusão das forças materiais e espirituais, a interdependência entre o indivíduo e o ambiente moderno” (BERMAN, 1987, p. 129).

Com a Revolução Francesa e suas reverberações, ganha vida, de maneira abrupta e dramática, um grande e moderno público. Esse público partilha o sentimento de viver em uma era revolucionária, uma era que desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis de vida pessoal, social e política. Ao mesmo tempo, o público moderno do século XIX ainda se lembra do que é viver, material e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro. É dessa profunda dicotomia, dessa sensação de viver em dois mundos simultaneamente, que emerge e se desdobra a ideia de moderno e modernização. (BERMAN, 1987, p. 16)

Nessa perspectiva de transformações de conceitos e de lugares, de crescimento econômico, movimentos sociais, agitação política e revoluções o Romantismo não encontra uma definição única, pois conforme Löwy e Sayre ele apresenta-se “simultânea ou alternadamente como revolucionário e contra-revolucionário, individualista e comunitário, cosmopolita e nacionalista, realista e fantástico, retrógrado e utopista” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 10) e, diante da pluralidade, ou da “multiplicidade nacional e cultural do fenômeno”, segundo os autores que citam uma afirmação do crítico americano Arthur O. Lovejoy, “seria possível falar de

‘romantismos’, mas não de um romantismo universal” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 11).

Nesse sentido, com o objetivo de estudar a categoria da espacialidade e do procedimento grotesco no romance - gênero cuja consagração se dá no século XIX, e possui a característica de ser duplamente inacabado, posto que o gênero romance se renova constantemente, e apresenta um mundo fictício com várias possibilidades de análise e em permanente transformação - apresentamos a justificativa pela escolha do *corpus* analisado neste trabalho. O romance *Notre-Dame de Paris* (1831) de Victor Hugo – cujo título revela a catedral de Notre-Dame como personagem principal da obra e como centro da cidade parisiense - já estava no projeto de estudos realizado pelo meu orientador, cujo objetivo é apreender os aspectos temáticos, formais e teóricos estruturantes dos romances europeus, brasileiros e de outras literaturas americanas para a melhor compreensão desse gênero e de sua evolução no tempo e no espaço. *A tale of two cities* (*Um conto de duas cidades*) (1859) de Charles Dickens foi incluído neste projeto de pesquisa devido ao fato de despertar na pesquisadora o mesmo encantamento causado pela obra hugoana acima: a curiosidade de investigar as fictícias cidades-personagens apresentadas no título dos romances.

Dessa forma, a escolha por essas obras se justifica pelo interesse de se analisar essas duas narrativas que mimetizam as experiências social, cultural e política dos autores, ou seja, por meio da ficção Hugo e Dickens retratam o contexto de transformação vivido pela Inglaterra e pela França na época da escrita de seus romances, muito embora a narrativa se reporte a um tempo histórico anterior ao tempo vivido por cada um dos autores.

Em *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo explora a dualidade bem-mal, construção-destruição, amor-ódio, feio-belo, passado-presente que constituem não só o homem, mas toda a criação, contemplando os valores, ideais e costumes impostos pela sociedade responsável por moldar e aprisionar seus personagens. O autor, que em sua escrita ‘reconstrói’ para o leitor a catedral de *Notre-Dame* à época da Idade Média, marca em sua obra de ‘pedra’ o grito imortalizado de alerta do romancista que protesta contra as restaurações, segundo ele, relacionadas a modismos que substituíam a imaginação por cópia e modelos os quais estariam atacando o monumento, tanto na sua forma como no símbolo e na beleza representantes da história do povo francês. Para o autor, o homem é o ser em

transformação que caminha constantemente entre a vida e a morte, a construção e a destruição, e não apresenta em sua natureza esses valores como elementos onde ora um se sobressai, ora outro reclama seu domínio, mas como um ser formado por essa “justaposição de elementos opostos que causam constantemente estímulos opostos” (VOLOBUEF, 2003, p. 26).

Nesse sentido, compreendemos a trama que envolve Quasímodo, Frollo, Esmeralda, Febo e Gringoire. Quasímodo, o sineiro solitário de Notre-Dame, cuja aparência disforme e repugnante envolve a mais pura e sensível alma humana, apaixona-se pela cigana Esmeralda, a bela e inocente jovem responsável por despertar, também, o amor no coração de Cláudio Frollo, o severo arcediogo da catedral cujos votos monásticos o estimularam a entregar sua vida à ciência, tornando-o um homem extremamente racional. Gringoire é o poeta de instrução vasta e variada que em um de seus momentos de agonia, diante da falta de sensibilidade e compreensão das pessoas sobre o artista e sua arte, liga-se à vida de Esmeralda atraído pela beleza angelical da moça. Febo é o único homem, símbolo da sedução e leviandade, capaz de despertar o interesse da bela cigana; ele é a sua perdição; ela é a perdição de Cláudio Frollo; Quasímodo morre com Esmeralda. Gringoire escolhe a vida.

Há em *Notre-Dame de Paris* uma relação amalgamada entre personagem, espaço, ambientação e os sentimentos despertados em seus habitantes. Quasímodo, por exemplo, é toda a catedral, uma alma sensível, acolhedora e ávida por vida – e que dá vida à igreja. Aprisionado em um corpo disforme que o imobiliza – talvez símbolo do tempo e de suas transformações que refletem a falta de cuidados com a catedral -, ainda assim o corcunda ocupa todo o espaço de Notre-Dame, examina e participa da vida parisiense, ama e observa os acontecimentos, conhece e aprecia o lugar acolhedor e seguro que o templo histórico e sagrado representa para ele. O arcediogo Cláudio Frollo, uma alma inteligente e respeitada, porém machucada pela vida, se aprisiona nas suas escolhas e recolhe-se, simbolicamente, a uma cela que parece a extensão de si mesmo: um lugar apertado e isolado que permite seu contato com o mundo apenas por seu olhar de um canto das torres de Notre-Dame. Frollo é apenas observador do mundo que o rodeia. Esmeralda, a cigana nômade por natureza, moradora das estradas, símbolo da liberdade, conforme Bachelard, representa a vida e as transformações do tempo, a chegada do novo e o otimismo em relação às mudanças. Por isso ela é o objeto de desejo de Quasímodo, de Cláudio

Frollo, do povo – de quem é representante - e de Febo, tendo para cada um a sua particular importância.

No texto dickensiano, rico em símbolos que constroem as personagens e constituem o desfecho e as possibilidades de entendimento de sua obra, há a presença do otimismo na humanidade e da crença na esperança. Dickens nos transporta à época da Revolução Francesa para nos apresentar a história de Alexandre Manette, Sydney Carton e Charles Darnay. O destino desses personagens expressa a miséria que permeia as cidades em crise diante da modernidade, evidenciando que a fome, a ausência de liberdade e de condições de vida adequadas para se viver na urbe moderna transformam o homem em um ser irracional e insensível, mas ainda capaz de modificar positivamente a si mesmo.

Sydney Carton é um brilhante ‘homem das leis’, bastante humano e possuidor de grande sensibilidade - embora não a demonstre -, entretanto, não acredita em si. Seu brilhantismo e inteligência são usados como moeda de troca nos casos jurídicos de seu amigo Stryver cuja gratidão é retribuída com bebidas. Depois de conhecer Lucie Manette e apaixonar-se por ela, Carton envolve-se com os problemas da família da jovem. Compreendendo que não seria capaz de receber o amor de Lucie, e desacreditado na justiça dos homens e na vida encontra sentido em sua existência quando opta pela morte em nome da felicidade da mulher que ama, uma atitude aparentemente sentimental, reveladora da misericórdia e sacrifícios que o homem é capaz de oferecer à humanidade. O jovem Charles Darnay, um nobre francês, cujo verdadeiro nome é Charles Evrémonte é descendente da família de marqueses responsáveis pela prisão injusta do doutor Manette; marcado pelos atos inconsequentes e o assassinato cometido pelo pai e pela tirania do tio, irmão gêmeo de seu pai, devoto ao antigo regime, Charles Evrémonte se muda para Londres abandonando seu título de nobreza e os direitos herdados por sua família para começar uma vida nova. Ao assumir a nova identidade, e passando a viver de seu trabalho, Charles Darnay acredita em um mundo onde as pessoas possam viver com mais dignidade. Nesse momento, a fome e a revolta do povo francês, diante da exploração que o regime atual lhes impõe, os impulsiona à luta e cobra a presença de Darnay em Paris para o acerto de contas.

O doutor Alexandre Manette, pai de Lucie que se casa com Charles Darnay, é o homem que também opta por viver em Londres, como o seu genro, para esquecer o passado que lhe roubou dezoito anos na prisão da Bastilha por acusações injustas

forjadas pelo pai de Charles Darnay, o que o leitor só descobre no final do romance, quando a Revolução acontece e o Doutor Manette é obrigado a prestar um depoimento a respeito de uma carta que escreveu durante seu aprisionamento, relatando o que lhe acontecera e implorando justiça no seu caso.

Em *A tale of two cities* a prisão da Bastilha e a mansão dos marqueses de Evrémonde são os espaços responsáveis por instaurar a revolta e a luta dos personagens parisienses no bairro de Saint Antoine; no que se refere à cidade de Londres a sua representação é o banco Tellson - símbolo do poder financeiro desse país, da força e tradição de uma elite seleta - essa instituição se revela, mesmo com a descrição de seus atributos grotescos que criam uma imagem degradada desse espaço, o lugar seguro para os personagens que vivem os perigos e injustiças da época revolucionária.

Nesse sentido, percebemos que os personagens de ambas as obras confundem-se com os espaços habitados. Se na obra hugoana a catedral de *Notre-Dame* representa a cidade de Paris é o presídio da Bastilha e a casa dos marqueses de Evrémonde, em Paris, e o banco Tellson, em Londres, os representantes das duas cidades-personagens do romance de Dickens. Essas instituições - sociais e controladoras - delimitam seus personagens por meio de exigências no que se refere à posição social e ideológica representadas por elas. O espaço se apresenta permeado de uma atmosfera psicológica de tensão. A catedral é o lugar onde o homem é moldado de acordo com o ideal religioso/político da época. Espaço de aflição, de problemas de ordem existencial e demais conflitos devido às escolhas e ao comportamento exigido pela instituição a toda a sociedade. A preocupação estética, política e social de Hugo quanto ao patrimônio arquitetural é discutida nessa obra. A degradação do patrimônio arquitetônico é revelada por meio das ações das personagens e da influência do seu meio social e político.

A espacialidade literária em Dickens e Hugo revela as transformações ocorridas no tempo-espaço histórico das narrativas mostrando-nos, por meio da descrição dos ambientes onde vivem os personagens, a extensão deles mesmos, no caso da obra hugoana, e a influência desse espaço contaminado pelo infortúnio resultante da chegada do novo tempo denominado moderno, que modela e degrada o caráter dos personagens, no caso do romance dickensiano. Esse espaço, os sonhos, ideais, misérias e comportamentos das personagens são amalgamados ao procedimento grotesco utilizado pelos autores. Dessa forma, este estudo pretende

analisar esses procedimentos narrativos mostrando como eles auxiliam na projeção das ações das personagens e como produzem efeito de sentido, revelando assim uma das infinitas leituras oferecidas pelas referidas obras.

Na perspectiva de análise desses dois romances, esta tese está organizada em três seções: na primeira, estabelecemos os fundamentos teóricos e os conceitos utilizados sobre a investigação da categoria da espacialidade e do procedimento grotesco. Optamos pelo ensaio de Osman Lins sobre *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), pois associamos os estudos da ambientação aos dos espaços habitados nos romances para mostramos como essa categoria espacial se constrói assumindo a influência sobre os sentimentos, sensações e comportamento dos personagens. Com a leitura da filosofia de Gaston Bachelard, *A poética do espaço* (2008), apontamos a subjetividade desses habitantes por meio da exposição do perfil daqueles que julgamos importantes para o objetivo de nossa análise. Os estudos de Bachelard e o apoio do Dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2007) nos ajudaram a estabelecer uma correlação entre ambiente e comportamentos, demonstrando a cada passagem da leitura laços de afetividade entre o espaço literário e seus habitantes fictícios. Em relação ao procedimento grotesco, elegemos o estudo das obras *Do grotesco e do sublime* (2004) de Victor Hugo e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1993) de Mikhail Bakhtin.

Na segunda e terceira seções analisamos, respectivamente, os romances *Notre-Dame de Paris* e *A tale of two cities*, utilizando os conceitos de espacialidade e do grotesco apresentados até então. Na primeira análise, evidencia-se a preocupação estética, política e social de Victor Hugo quanto ao patrimônio arquitetural, em especial, sua degradação, revelada por meio das ações das personagens e da influência do seu meio social e político, sinônimo do espaço habitado por elas, o qual se apresenta como uma extensão de cada uma. Na segunda análise, nos centramos nas críticas ao regime político, social e econômico que Dickens tece sobre os dois países, pois embora a Inglaterra não houvesse passado pelo período de terror resultante das práticas sanguinárias em nome da Liberdade, Fraternidade e Igualdade, agia de modo parecido com a (in)justiça francesa no que tange a vivência dos personagens nas fictícias cidades de *A tale of two cities*, revelando a influência desse espaço degradante no caráter de cada um deles.

Por fim, apresentamos as conclusões a que chegamos com a leitura de *Notre-Dame de Paris* e *A tale of two cities*, buscando apreender as ambiguidades e contradições registradas nas obras, e a sintonizar o grotesco e a espacialidade literária com a categoria histórica para entendermos os símbolos empregados nas narrativas, os quais instauram o hibridismo e a desorientação como fio condutor para o questionamento das certezas e das verdades impostas pela sociedade de cada época.

## 2 PROCEDIMENTOS DA NARRATIVA NO ROMANCE EUROPEU DO SÉCULO XIX

“O grande Khan possui um atlas em que estão desenhadas todas as cidades do império e dos reinos adjacentes, palácio por palácio e rua por rua, com as respectivas muralhas, rios, pontes, portos, rochedos. Sabe que é inútil esperar novidades dos relatórios de Marco Pólo a respeito desses lugares que, de resto, conhece perfeitamente: de como em Cambaluc, capital da China, três cidades quadradas estão uma dentro da outra, cada uma com quatro templos e quatro portas que se abrem segundo as estações; de como na ilha de Java o rinoceronte enfurecido ataca com o seu chifre mortífero; de como se pescam pérolas no fundo do mar na costa de Maabar.

Kubai pergunta para Marco:

- Quando você retornar ao Poente, repetirá para a sua gente as mesmas histórias que conta para mim?

- Eu falo, falo – diz Marco -, mas quem me ouve retém somente as palavras que deseja. Uma é a descrição do mundo à qual você empresta a sua bondosa atenção, outra é a que correrá os campanários de descarregadores e gondoleiros às margens do canal diante da minha casa no dia do meu retorno, outra ainda a que poderia ditar em idade avançada se fosse aprisionado por piratas genoveses e colocado aos ferros na mesma cela de um escriba de romances de aventuras. Quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido.”

(CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 123)

O estudo sobre o procedimento grotesco utilizado na análise das obras será fundamentado na tese de Victor Hugo apresentada no prefácio a *Cromwell* (1827), cuja explicação se pauta na junção dos opostos, na convivência entre os elementos híbridos formadores do indivíduo completo e coeso. O trabalho de Bakhtin (1993) nos auxiliará no objetivo de sintonizar o grotesco com a categoria histórica, uma vez que o autor, pautado na análise da obra de Rabelais, rebaixa o sagrado a instância comum quando compara as atitudes, feições e sensações dos personagens às de um animal, apontando assim para o baixo corporal, as deformações físicas, o exagero e a inferioridade da condição humana levando-nos a considerar a dialética da vida-morte, presença-ausência, antigo-moderno como condutora da narrativa no que se refere à compreensão dos questionamentos apresentados nas obras.

### 2.1 O grotesco enquanto ‘medicação’ literária da dor social

“A cidade de Leônia refaz a si própria todos os dias: a população acorda todas as manhãs em lençóis frescos, lava-se com sabonetes recém-tirados da embalagem, veste roupões novíssimos, extrai das

mais avançadas geladeiras latas ainda intactas, escutando as últimas lengalengas do último modelo de rádio.

Nas calçadas, envoltos em límpidos sacos plásticos, os restos da Lêônia de ontem aguardam a carroça do lixeiro. Não só tubos retorcidos de pasta de dente, lâmpadas queimadas, jornais, recipientes, materiais de embalagem, mas também aquecedores, enciclopédias, pianos, aparelhos de jantar de porcelana: mais do que pelas coisas que todos os dias são fabricadas, vendidas, compradas, a opulência de Lêônia se mede pelas coisas que todos os dias são jogadas fora para dar lugar às novas. Tanto que se pergunta se a verdadeira paixão de Lêônia é de fato, como dizem, o prazer das coisas novas e diferentes, e não o ato de expelir, de afastar de si, expurgar uma impureza recorrente. O certo é que os lixeiros são acolhidos como anjos e a sua tarefa de remover só restos da existência do dia anterior é circundada de um respeito silencioso, como um rito que inspira a devoção, ou talvez apenas porque, uma vez que as coisas são jogadas fora, ninguém mais quer pensar nelas. Ninguém se pergunta para onde os lixeiros levam os seus carregamentos: para fora da cidade, sem dúvida; mas todos os anos a cidade se expande e só depósitos de lixo devem recuar para mais longe; a imponência dos tributos aumenta e os impostos elevam-se, estratificam-se, estendem-se por um perímetro mais amplo. Acrescente-se que, quanto mais Lêônia se supera na arte de fabricar novos materiais, mais substancioso torna-se o lixo, resistindo ao tempo, às intempéries, à fermentação e à combustão. É uma fortaleza de rebotalhos indestrutíveis que circunda Lêônia, domina-a de todos os lados como uma cadeia de montanhas.

O resultado é o seguinte: quanto mais Lêônia expele, mais coisas acumula; as escamas do seu passado se solidificam numa couraça impossível de se retirar; renovando-se todos os dias, a cidade conserva-se integralmente em sua única forma definitiva: a do lixo de ontem que se junta ao lixo de anteontem e de todos os dias e anos lustros.

A imundície de Lêônia pouco a pouco invadiria o mundo se o imenso depósito de lixo não fosse comprimido, do lado de lá de sua cumeeira, por depósitos de lixo de outras cidades que também repelem para longe montanhas de detritos. Talvez o mundo inteiro, além dos confins de Lêônia, seja recoberto por crateras de imundície, cada uma com uma metrópole no centro em ininterrupta erupção. Os confins entre cidades desconhecidas e inimigas são bastiões infectados em que os detritos de uma e de outra escoram-se reciprocamente, superam-se, misturam-se.

Quanto mais cresce em altura, maior é a ameaça de desmoronamento: basta que um vasilhame, um pneu velho, um garrafão de vinho se precipitem do lado de Lêônia e uma avalanche de sapatos desparelhados, calendários de anos decorridos e flores secas afunda a cidade no passado que em vão tentava repelir, misturado como das cidades limítrofes, finalmente eliminada – um cataclismo irá aplinar a sórdida cadeia montanhosa, cancelar qualquer vestígio da metrópole sempre vestida de novo. Já nas cidades vizinhas, estão prontos os rolos compressores para aplinar o solo, estender-se no novo território, alargar-se, afastar os novos depósitos de lixo.”

(CALVINO, Ítalo. As cidades contínuas. In:\_\_\_\_\_. *As cidades invisíveis*. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 105-7)

O termo grotesco, derivado da palavra italiana *grotta*, que significa gruta, é um vocábulo empregado para designar as antigas pinturas descobertas por escavações feitas em Roma no final do século XV. Tais pinturas revelavam uma mistura de formas vegetais, animais e humanas, de maneira que as três formas de vida estavam representadas em um só corpo (KAYSER, 1996, p.17-8). Em razão das diversas acepções que assumiu através dos séculos e devido a pouca atenção dispensada a essa categoria por parte da crítica literária, o termo grotesco apresenta uma difícil classificação de seu conceito.

Em 1827, quando escreve seu prefácio a Cromwell, Victor Hugo nos apresenta uma teoria do drama expressamente oposta aos padrões clássicos vigentes daquela época. Para Hugo é necessário que o artista misture os elementos de oposição, até então inconciliáveis, visto que os opostos existem um ao lado do outro. A convivência entre os conceitos antagônicos marca o período de separação entre a arte moderna e a antiga em que “a musa puramente épica dos Antigos havia somente estudado a natureza sob uma única face, repelindo sem piedade da arte quase tudo o que, no mundo submetido à sua imitação, não se referia a um certo tipo de belo”. (HUGO, 2004, p. 26)

Dessa forma, o entendimento sobre a separação entre o que era considerado “humanamente belo” e o disforme assume uma nova leitura; a configuração do grotesco ressurge revelando-nos, conforme Hugo, o quão restritos se apresentam os conceitos de sublime e disforme se analisados separadamente, pois “o belo tem somente um tipo”; o feio, ao contrário, oferece-nos inúmeras possibilidades de leitura sobre um mesmo assunto, uma vez que o feio “é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos” (HUGO, 2004, p. 36), uma vez que “tudo o que está na natureza está na arte” o que justifica a poesia estar completa apenas quando revela a “harmonia dos contrários” em si. Para o autor do prefácio, o grotesco é o elemento de contraste revelador de um lado da realidade, segundo ele negligenciado pela arte antiga. O feio compõe a natureza, portanto, uma arte atenta ao grotesco seria uma arte comprometida com a verdade – um caminho para uma arte realista.

Com a mesma perspectiva de integração, da busca pelo entendimento do todo, Mikhail Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, obra que analisa *Gargântua e Pantagruel* de François Rabelais, cria o conceito de carnavalização da literatura ao investigar a apropriação dos elementos próprios dos festejos carnavalescos da cultura popular pela obra literária. Com base na cultura não oficial da Idade Média o autor prioriza um olhar sobre a literatura que se afasta da arte clássica, uma vez que a relação com o carnavalesco encontrada nas comemorações, na festa dos tolos, na festa dos asnos, na comicidade, nos exageros propicia ao gênero romance a sua renovação, uma vez que a mistura das culturas oficiais e não oficiais, da liberdade de expressão e conduta pautadas na inversão dos papéis sociais no momento das festas - quando havia o desaparecimento das hierarquias e da ambivalência linguística - oferece a esse gênero uma aproximação maior com a natureza e, conseqüentemente, com o homem; essas características são mais próximas da comédia que dos gêneros literários mais elevados.

A mistura do sério com o cômico, o rebaixamento das personalidades elevadas e a ocorrência dos estados psicológicos anormais como o pesadelo, a loucura, o delírio e a dessacralização observada nos exageros, no riso e na ironia das atitudes adotadas nessas festas carnavalescas, imagens, posturas e falas consideradas como oposição ao conceito de ordem e sublime que regiam a época de Rabelais são uma forma de negar a cultura oficial da Igreja contra a celebração da alegria, da renovação da vida por meio da liberdade de expressão e da reivindicação desse direito. A liberdade expressa nessas comemorações revelava sua discordância às regras impostas pelo clero e pela nobreza utilizando-se também da representação do corpo disforme enfatizando sua função excretora, os órgãos do baixo corporal e seus exageros. Assim, para o autor,

Na realidade a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as idéias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado. A necessidade apresenta-se num determinado momento como algo sério, incondicional e peremptório. Mas historicamente as idéias de necessidade são sempre relativas e versáteis. O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significado incondicional e intemporal e liberam a consciência e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. (BAKHTIN, 1993, p. 43)

Assim, ambos os romances históricos estudados neste trabalho apresentam as oposições e contrastes no que se referem às ideias, aos valores e ao ponto de vista estético. Tanto em *Notre-Dame de Paris* como em *A tale of two cities* (*Um conto de duas cidades*) há a oposição entre passado e presente, marcando o momento histórico retratado na narrativa e o momento presente da escrita. Do ponto de vista social temos a representação da submissão ao poder vigente, da fome e da miséria do povo contrastados ao poder e ao luxo da Igreja e da nobreza que eram as donas do povo e das cidades. Em se tratando da questão política, os autores nos mostram a luta entre a resistência marginalizada, representada pelo povo miserável que habitava *la Cour de Miracles* (o Pátio dos Milagres) em *Notre-Dame de Paris*, e pelo povo nas ruas de Paris, particularmente no bairro de *Saint Antoine*, em *A tale of two cities*, onde ficava a Bastilha, contra o poder institucionalizado da nobreza, do judiciário e do clero, como acontece nos dois romances. E em relação à estética temos a deformidade de Quasímodo contrastando com a delicadeza de Esmeralda e do belo Febo, e a deformidade dos sentimentos das personagens como Cláudio Frollo na obra hugoana e madame Defarge na obra de Dickens. Na obra de Charles Dickens o ponto de vista estético se desenvolve, sobretudo, na descrição do ambiente onde os personagens se encontram; no cheiro, sujeira, escuridão e tamanho do lugar habitado, o que revela o comportamento dos personagens e ajuda o leitor a compreender as suas ações.

Os atributos grotescos responsáveis por criar uma imagem caricatural das personagens, apresentando-as como meio humana, meio animal ("il jetait avec une adresse de **singe**") e da multidão no momento da festa dos loucos – comparando-a a invasão das águas do oceano ("le courant qui possait toute cette foule vers le grand escalier **rebroussait, se troublait, tourbillonnait**") apontam o procedimento grotesco como o reverso ou avesso do mundo no trecho abaixo sobre o romance *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo.

La place du Palais, encombrée de peuple, offrait aux curieux des fenêtres l'aspect d'une mer, dans laquelle cinq ou six rues, comme autant d'embouchures de fleuves, dégorgeaient à chaque instant de nouveaux flots de têtes. Les ondes de cette foule, sans cesse grossies, se heurtaient aux angles des maisons qui s'avançaient cà et là, comme autant de promontoires, dans le bassin irrégulier de la place. (...) Les cris, les rires, le trépignement de ces mille pieds faisaient un grand bruit et une grande clameur. De temps en temps cette clameur et ce bruit redoublaient, le courant qui possait toute

cette foule vers le grand escalier rebroussait, se troublait, tourbillonnait. (HUGO, 2009, p. 69)

La foule s'épaississait à tout moment, et, comme une eau qui dépasse son niveau, commençait à monter le long des murs, à s'enfler autour des piliers, à déborder sur les entablements, sur les corniches, sur les appuis des fenêtres, sur toutes les saillies de l'architecture, sur tous les reliefs de la sculpture. Aussi la gêne, l'impatience, l'ennui, la liberté d'un jour de cynisme et de folie, les querelles qui éclataient à tout propos pour un coude pointu ou un soulier ferré, la fatigue d'une longue attente, donnaient-elles déjà, bien avant l'heure où les ambassadeurs devaient arriver, un accent aigre et amer à la clameur de ce peuple enfermé, emboîté, pressé, foulé, étouffé. (HUGO, 2009, p. 74-5)

La porte restait fermée, et l'estrade vide. Cette foule attendait depuis le matin trois choses, midi, l'ambassade de Flandre, le mystère. Midi seul était arrivé à l'heure. (...) Joannes avisât, du haut de son pilier, le mendiant déguenillé (...) sollicitant l'attention et la pitié de la multitude avec ses haillons et une plaie hideuse qui couvrait son bras droit. (...) Eh, mais, sur mon âme, reprit Joannes, c'est Clopin Trouillefou. Holâhée ! l'ami, ta plaie te gênait donc à la jambe, que tu l'as mise sur ton bras ? En parlant ainsi, il jetait avec une adresse de singe un petit-blanc dans le feutre gras que le mendiant reçut sans broncher l'aumône et le sarcasme. (HUGO, 2009, p. 82; 93; 94)

A multidão irritada com a demora do início da festa – visto muitas daquelas pessoas estarem a espera desse evento desde a madrugada do mesmo dia – se irrita e se ofende com impaciência e a maneira como Clopin (o rei às avessas do Pátio dos Milagres – uma cidade dentro da cidade de Paris: o espaço marginalizado onde habitavam todos os excluídos, imigrantes, despatriados e miseráveis mendigos) explora a caridade com suas falsas mazelas, ora maquiando a ferida na perna, ora no braço para angariar dinheiro ("ta plaie te gênait donc à la jambe, que tu l'as mise sur ton bras?") promovem a relação caótica das leis de causa e efeito da realidade conhecida. Naquele momento da festa, tudo era permitido. Os horrores eram revelados para provocar o riso e explicitar as misérias humanas. O mundo ordenado é desconstruído pela mistura dos elementos de oposição, até então inconciliáveis, conforme afirma Hugo no prefácio a *Cromwell*.

Assim como Dickens, Hugo se refere à multidão, em várias passagens de sua obra, comparando-a a um oceano, que com sua força e imensidão impele com violência a água que transborda e invade todo o espaço. De acordo Chevalier e Gheerbrant

As águas podem significar a massa indiferenciada, representando a infinidade dos possíveis, contém todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas

também todas as ameaças de reabsorção. (...) As águas amargas de um oceano designam a amargura do coração. (...) o homem deve passar pelas águas amargas quando toma consciência da própria miséria. (CHEVALIER ; GHEERBRANT, 2007, p. 15; 19)

Para Bachelard o oceano é a representação da imensidão, uma imagem do ilimitado. Parece que Hugo procura, por meio dessa metáfora, registrar o movimento de transformação que ocorria em Paris. O grande número de imigrantes e o aumento da população de habitantes da cidade é retratado nas imagens de uma urbe comparada, muitas vezes, à Babilônia e em outras à invasão das águas de um oceano. Essa metáfora parece uma forma de apontar o crescimento ilimitado da cidade que sem estrutura para receber e assegurar moradia e trabalho para todos revela-se um espaço de miséria e revolta, mas também de necessidade de grandes mudanças.

O encontro de mestre Jacques Coppenole, o respeitado fabricante de meias que se encontrava entre os convidados do clero para assistir à festa dos loucos, com seu amigo Clopin Trouillefou, o mendigo e rei da cidade marginalizada que crescia dentro da cidade de Paris, é descrito de forma a criar a desordem nas relações sociais.

Or, le hasard voulut que le maître chaussetier de Gand, avec qui le peuple sympathisait déjà si vivement et sur qui tous les yeux étaient fixés, vînt précisément s'asseoir au premier rang de l'estrade au-dessus du mendiant; et l'on ne fut pas médiocrement étonné de voir l'ambassadeur flamand, inspection faite du drôle placé sous ses yeux, frapper amicalement sur cette épaule couverte de haillons. Le mendiant se retourna; il y eut surprise, reconnaissance, épanouissement des deux visages, etc.; puis, sans se soucier le moins du monde des spectateurs, le chaussetier et le malingreux se mirent à causer à voix basse, en se tenant les mains dans les mains, tandis que les guenilles de Clopin Trouillefou, étalées sur le drap d'or de l'estrade, faisaient l'effet d'une chenille sur une orange. (HUGO, 2009, p. 108)<sup>1</sup>

A junção dos opostos - a diferença entre classes sociais, vestimentas e posição social - mesmo que ambos os amigos se sentissem à vontade para conversar e

---

<sup>1</sup> Mas, quis o acaso que o mestre fabricante de Gand, com quem o povo já simpatizava muitíssimo, e sobre quem dardejavam todos os olhares, fosse precisamente sentar-se na primeira fila de lugares do estrado, por cima do mendigo; e, não foi pequeno o espanto de ver o embaixador flamengo, após uma rápida inspeção do malandrim, tocar-lhe amigavelmente no ombro andrajoso. O mendigo voltou-se; houve entre ambos uma surpresa, reconhecimento, expansão nos dois semblantes, etc.; depois, sem se preocuparem absolutamente nada com os espectadores, o fabricante de meias e o mendigo entraram a conversar em voz baixa, de mãos dadas. Os andrajos de Clopin Trouillefou, sobre o panejamento de ouro do estrado, produziam o efeito de uma lagarta pousada numa laranja. (HUGO, 1967, p. 42)

demonstrar afinidades, resulta em uma metáfora reveladora do efeito que o grotesco desperta em nós: "[ils] faisaient l'effet d'un chenille sur une orange". A imagem da lagarta em uma laranja, imediatamente, nos causa incômodo ou repulsa. O objetivo do uso do procedimento grotesco é o de despertar essa sensação de insegurança instaurada no mundo onde vivemos. Dessa forma, Hugo relembra o seu leitor da delimitada divisão de classes na sociedade, mesmo no dia da festa dos loucos.

No trecho abaixo, a afirmação do narrador de que o Mistério representado era menos sedutor que a realidade das personagens nos remete a Bakhtin: "o mundo humano se transforma de repente em um mundo exterior", "justamente porque se revela a possibilidade de um mundo verdadeiro em si mesmo" (BAKHTIN, 1993, p. 34;42). Não há mais representação; as mudanças não alteram a opressão, a fome, a miséria; toda a situação vivenciada pelos personagens é uma extensão da fatalidade anunciada em *Notre-Dame de Paris* por meio da palavra 'AN'ATKH.

Après tout, à l'estrade comme à la table de marbre, c'était toujours le même spectacle, le conflit de Labour et de Clergé, de Noblesse et de Marchandise. Et beaucoup de gens aimaient mieux les voir tout bonnement, vivant, respirant, agissant, se couloyant, en chair et en os, dans cette ambassade flamande, dans cette cour épiscopale, sous le robe du cardinal, sous la veste de Coppenole, que fardés, attifés, parlant en vers, et pour ainsi dire empaillés sous les tuniques jaunes et blanches dont les avait affublés Gringoire. (HUGO, 2009, p. 110)<sup>2</sup>

Na descrição da eleição do papa dos loucos, o autor registra sua preocupação com o patrimônio arquitetônico ao revelar a despreocupação e falta de consciência da multidão ávida por participar de um momento festivo. Para a improvisação do local onde se mostrariam as caretas - condição para se eleger o papa do povo - há a fictícia passagem da destruição da rosácea da capela de Luís XI situada no Palácio da Justiça.

La petite chapelle située en face de la table de marbre fut choisie pour le théâtre des grimaces. Une vitre brisée à la jolie rosace au-dessus de la porte laissa libre un cercle de pierre par lequel il fut convenu que les concurrents passeraient la tête. (...) Les grimaces commencèrent. La première figure qui apparut à la lucarne, avec des paupières retournées au rouge, une bouche ouverte en gueule et un

---

<sup>2</sup> No fim de contas, o espetáculo era o mesmo tanto no estrado como na mesa de mármore: o conflito do Trabalho e do Clero, da Nobreza e da Mercancia. E muita gente preferia vê-los assim, bem vivos, bem autônomos, acotovelando-se em carne e osso, nessa embaixada flamenga, nessa corte episcopal, sob a túnica do cardeal, sob a véstia de Coppenole, do que caiados, pintados, ataviados, falando em verso, e por assim dizer, empalhados nas túnicas brancas e amarelas em que Gringoire os envolvera. (HUGO, 1967, p. 44)

front plissé comme nos bottes à la hussarde de l'empire, fit éclater un rire tellement inextinguible qu'Homère eût pris tous ces manants pour des dieux. Cependant la grand'salle n'était rien moins qu'un olympe, et le pauvre Jupiter de Gringoire le savait mieux que personne. Une seconde, une troisième grimace succédèrent, puis une autre, puis une autre, et toujours les rires et les trépignements de joie redoublaient. (...) Qu'on se figure une série de visages présentant successivement toutes les formes géométriques, depuis le triangle jusqu'au trapèze, depuis le cône jusqu'au polyèdre; toutes les expressions humaines, depuis la colère jusqu'à la luxure. (...) tous les profils animaux, depuis la gueule jusqu'au bec, depuis la hure jusqu'au museau. Qu'on se représente tous les mascarons du Pont-Neuf, ces cauchemars pétrifiés sous la main de Germain Pilon (...) Les visages étranges qui venaient tour à tour grincer des dents à la rosace étaient comme autant de brandons jetés dans le brasier. Et de toute cette foule effervescente s'échappait, comme la vapeur de la fournaise, une rumeur aigre, aiguë, acérée, sifflante comme les ailes d'un moucheron. (HUGO, 2009, p. 116-8)<sup>3</sup>

Après toutes les figures pentagones, hexagones et hétéroclites qui s'étaient succédé à cette lucarne sans réaliser cet idéal du grotesque qui s'était construit dans les imaginations exaltées par l'orgie, il ne fallait rien moins, pour enlever les suffrages, que la grimace sublime qui venait d'éblouir l'assemblée. Maître Coppenole lui-même applaudit; et Clopin Trouillefou, qui avait concouru, et Dieu sait quelle intensité de laideur son visage pouvait atteindre, s'avoua vaincu. Nous ferons de même. Nous n'essaierons pas de donner au lecteur une idée de ce nez tétraèdre, de cette bouche en fer à cheval, de ce petit oeil gauche obstrué d'un sourcil roux en broussailles tandis que l'oeil droit disparaissait entièrement sous une énorme verrue, de ces dents désordonnées, ébréchées çà et là, comme les créneaux d'une forteresse, de cette lèvre calleuse sur laquelle une de ces dents empiétait comme la défense d'un éléphant, de ce menton fourchu, et surtout de la physionomie répandue sur tout cela, de ce mélange de malice, d'étonnement et de tristesse. Qu'on rêve, si l'on peut, cet ensemble. (...) La grimace était son visage. Ou plutôt toute sa personne était une grimace. Une grosse tête hérissée de cheveux roux; entre les deux épaules une bosse énorme dont le contre-coup se faisait sentir par-devant; un système de cuisses et de jambes si étrangement fourvoyées qu'elles ne pouvaient se toucher

---

<sup>3</sup> Foi escolhida para teatro dos esgares, a pequenina capela situada em frente da mesa de mármore. Partido um vidro da bela rosácea de cima da porta, ficou aberto na pedra um óculo, por onde se combinou que os concorrentes metessem a cabeça. (...) Deu-se principio à função. A primeira figura que apareceu na abertura irregular da rosácea, os olhos ourelados de sangue por efeito das pálpebras reviradas, a boca hiante como uma goela, a testa enrugada como um canhão de bota à hussar, das do Império, produziu um desencadeamento de uma alacridade tão nova, tão inextinguível, que Homero tomaria toda essa malandragem por um bando de deuses. No entanto, a grande sala era nada menos que um Olimpo, e o Júpiter de Gringoire sabia-o melhor que ninguém. Sucederam-se no óculo da rosácea uma segunda, uma terceira careta, veio outra, outra em seguida. (...) Imaginem uma série de rostos afectando sucessivamente todas as formas geométricas, desde o triângulo até o trapézio, desde o cone até o poliedro; todas as expressões humans, desde a cólera até a luxúria (...) todos os aspectos animais, desde a goela até ao bico, desde a huri até ao focinho. Imaginem todas as carrancas da Ponte Nova, esses pesadelos petrificados entre os dedos de Germano Pilon, vivendo e respirando (...) As caras novas que vinham a seu turno arreganhando os dentes, na abertura da rosácea, eram como outros tantos tições lançados ao braseiro; e de toda essa turba efervescente partia, como vapor da fornalha, um rumor desagradável, agudo, penetrante, sibilante como o das asas de um moscardo. (HUGO, 1967, p. 51-3)

que par les genoux, et, vues de face, ressemblaient à deux croissants de faucilles qui se rejoignent par la poignée; de larges pieds, des mains monstrueuse; et, avec toute cette difformité, je ne sais quelle allure redoutable de vigueur, d'agilité et de courage; étrange exception à la règle éternelle qui veut que la force, comme la beauté, résulte de l'harmonie. Tel était le pape que les fous venaient de se donner. (HUGO, 2009, p. 120;122)<sup>4</sup>

Mais uma vez o procedimento grotesco é usado na descrição de todos os personagens interessados em ser o papa dos loucos. Conforme Bakhtin "o exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são os sinais característicos mais marcantes do estilo grotesco".(BAKHTIN, 1993, p. 265). É necessário ressaltarmos que Hugo mimetiza uma das tradicionais festas francesas da Idade Média; o riso - proibido pela igreja nessa época - era permitido nas festas populares, e também era autorizada a manifestação da vida sexual (o aspecto corporal), os quais se convertiam no "tema do nascimento, da renovação associada organicamente ao da morte do antigo" (BAKHTIN, 1993, p. 68). Ainda de acordo com Bakhtin "outro elemento de grande importância era a permutação do superior e do inferior hierárquicos." (BAKHTIN, 1993, p. 70). A própria festa é constituída de elementos contrastantes: o humor e a alegria em oposição à proibição do riso, a inversão de papéis hierárquicos e a liberdade de o povo ocupar os espaços públicos juntamente com o clero.

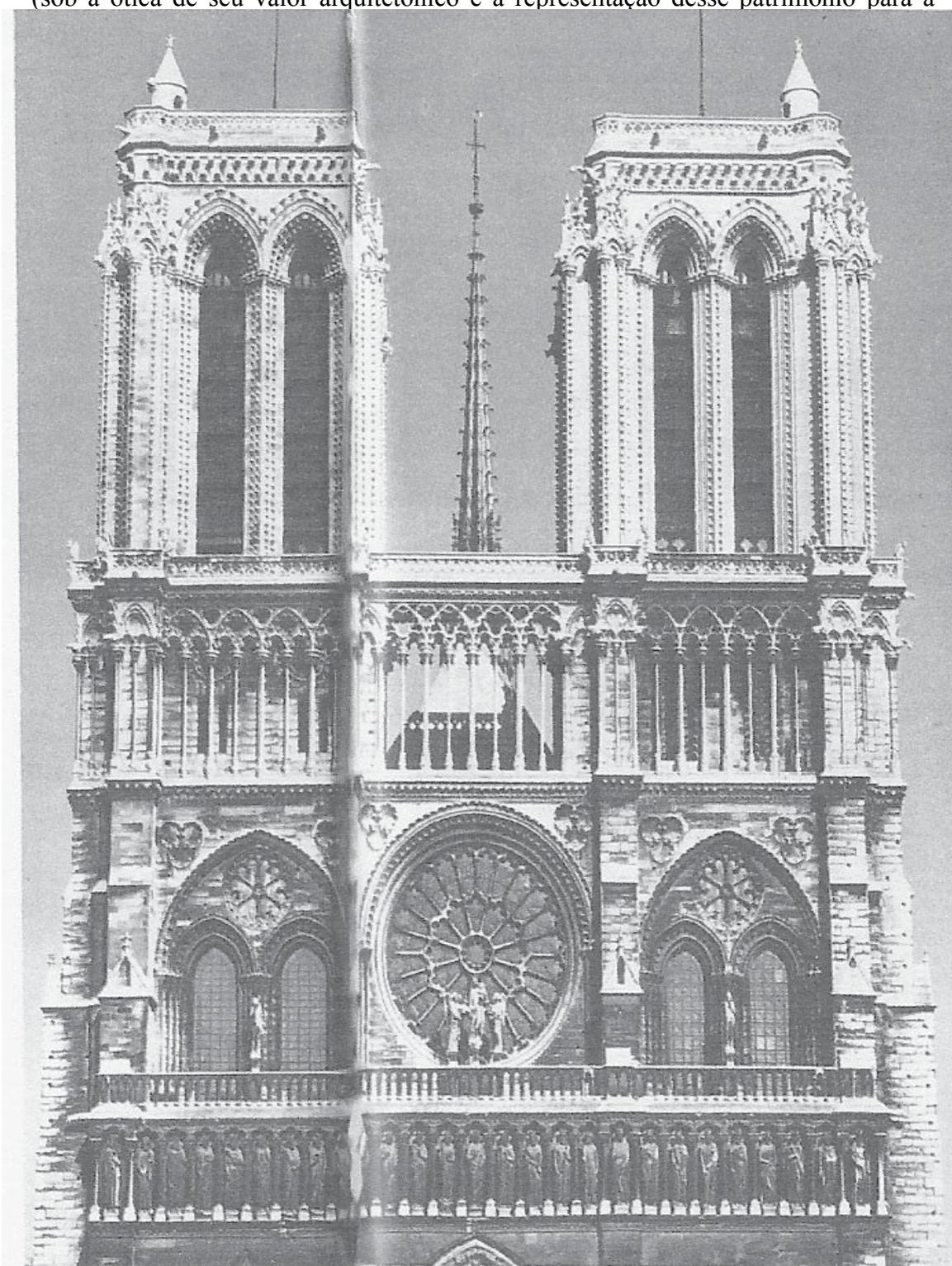
A imagem de um rosto metade humano, metade objeto e metade animal de cada um dos participantes ao cargo de papa dos loucos cria uma sensação de universo terrível e alheio ao homem, embora permitido para o momento da festa. A descrição de Quasímodo, exageradamente **inacabado, híbrido** ("nez tétraèdre, de

---

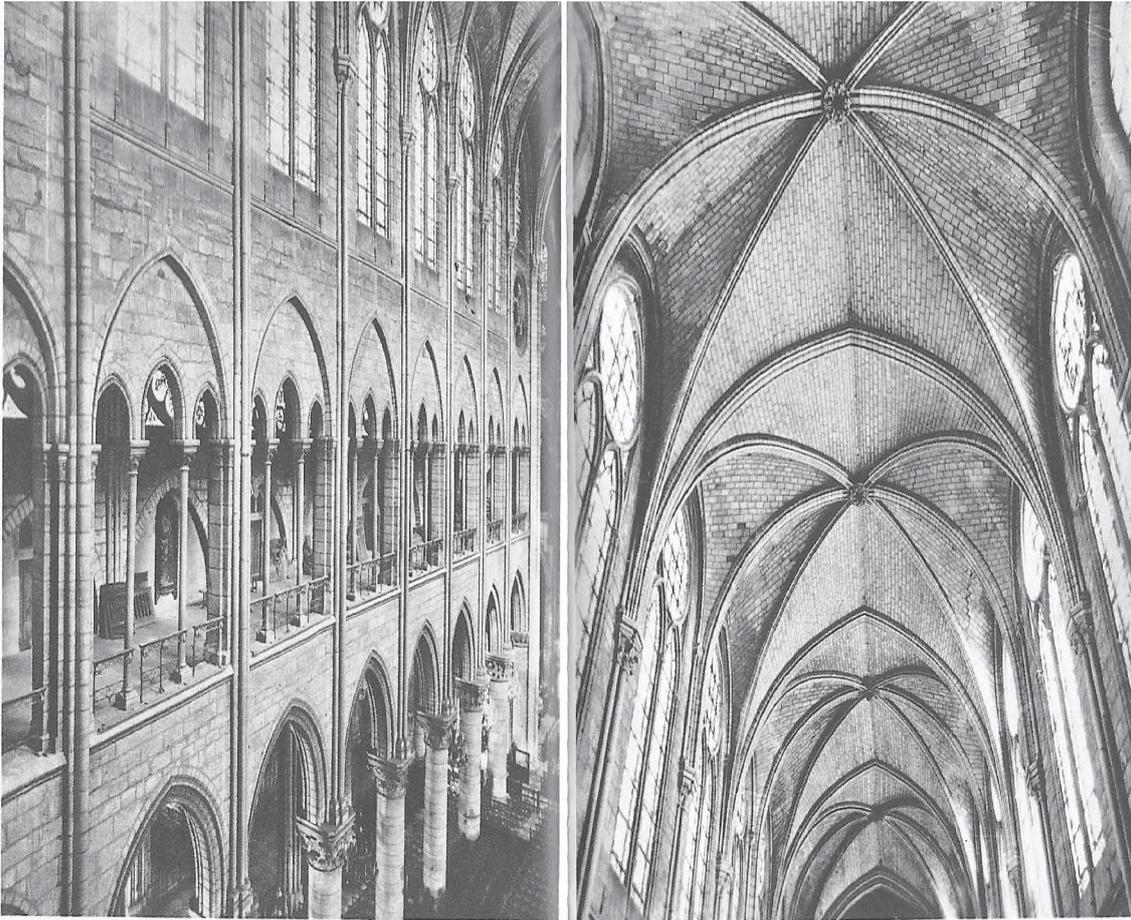
<sup>4</sup> Depois de todas as faces pentagonais, hexágonas e heteróclitas, que se haviam sucedido nesse óculo sem realizar o ideal de grotesco construído nas imaginações exaltadas pela orgia, faltava esse esgar sublime que enchia a assembleia de um deslumbramento, para alcançar de pronto todos os sufrágios. O próprio mestre Coppenole aplaudiu: e Clopin Trouillefou, que concorrera (e Deus sabe a que grau de fealdade poderia chegar), confessou-se vencido. (...) Não tentaremos dar ao leitor uma ideia desse nariz tetraedro, dessa boca recurva como uma ferradura: desse pequenino olho esquerdo obstruído por uma sobrancelha ruiva, e áspera como tojo, enquanto o olho direito desaparecida completamente sob uma enorme verruga; dessa dentadura desordenada, aqui e além brechada, como as ameias de um forte; desse lábio caloso, por sobre o qual avançava um desses dentes como uma presa de elefante; desse queixo fendido; e principalmente da fisionomia diluída sobre tudo isto; desse misto de malícia, de estranheza e de mágoa. Sonhem isto, se lhes é possível. (...) o esgar era seu próprio rosto. Ou antes, todo ele era um esgar. Uma cabeça formidável, eriçada de uma cabeladura ruiva; entre os dois ombros uma bossa enorme que, com o movimento, fazia vulto por diante; um sistema de coxas e de pernas tão singularmente descambadas que apenas se podiam aproximar pelos joelhos e que, vistas de frente, pareciam duas lâminas recurvas de foices, unidas pelo cabo; pés largos, mãos monstruosas; e, com toda esta disformidade, não sei que ar de forte, todo ele vigor, agilidade e coragem; estranha exceção à eterna regra que pretende que a força, do mesmo modo que a beleza, resulte da harmonia. Tal era o papa que os loucos acabavam de eleger...

Dir-se-ia um gigante desperdaçado e inábilmente recomposto. (HUGO, 1967, p. 55-6)

cette bouche en fer à cheval"; "...un système de cuisses et de jambes si étrangement fourvoyées qu'elles ne pouvaient se toucher que par les genoux, et, vues de face, ressemblaient à deux croissants de faucilles qui se rejoignent par la poignée"), **exagerado** e **assustador** devido à sua força, parece marcar o elemento central da discussão da obra hugoana – a catedral – como algo exatamente **inacabado** (uma vez que a construção da igreja começou em 1.163 e sofreu várias reformas de acordo com os gostos e modismos de cada época), **híbrido** (visto a sua constituição: a junção moderna de elementos opostos – o profano e o sublime), **exagerado** (considerando sua arquitetura gótica: altura, extensão e bom gosto) e **assustador** (sob a ótica de seu valor arquitetônico e a representação desse patrimônio para a

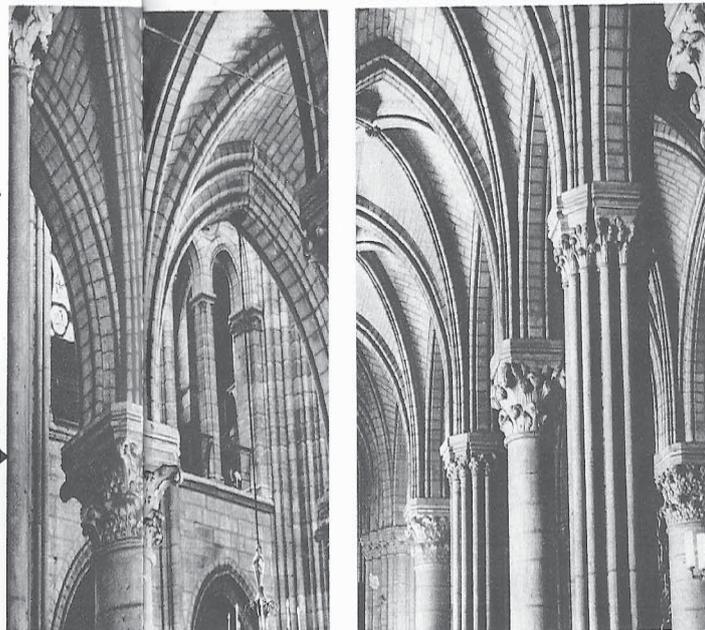


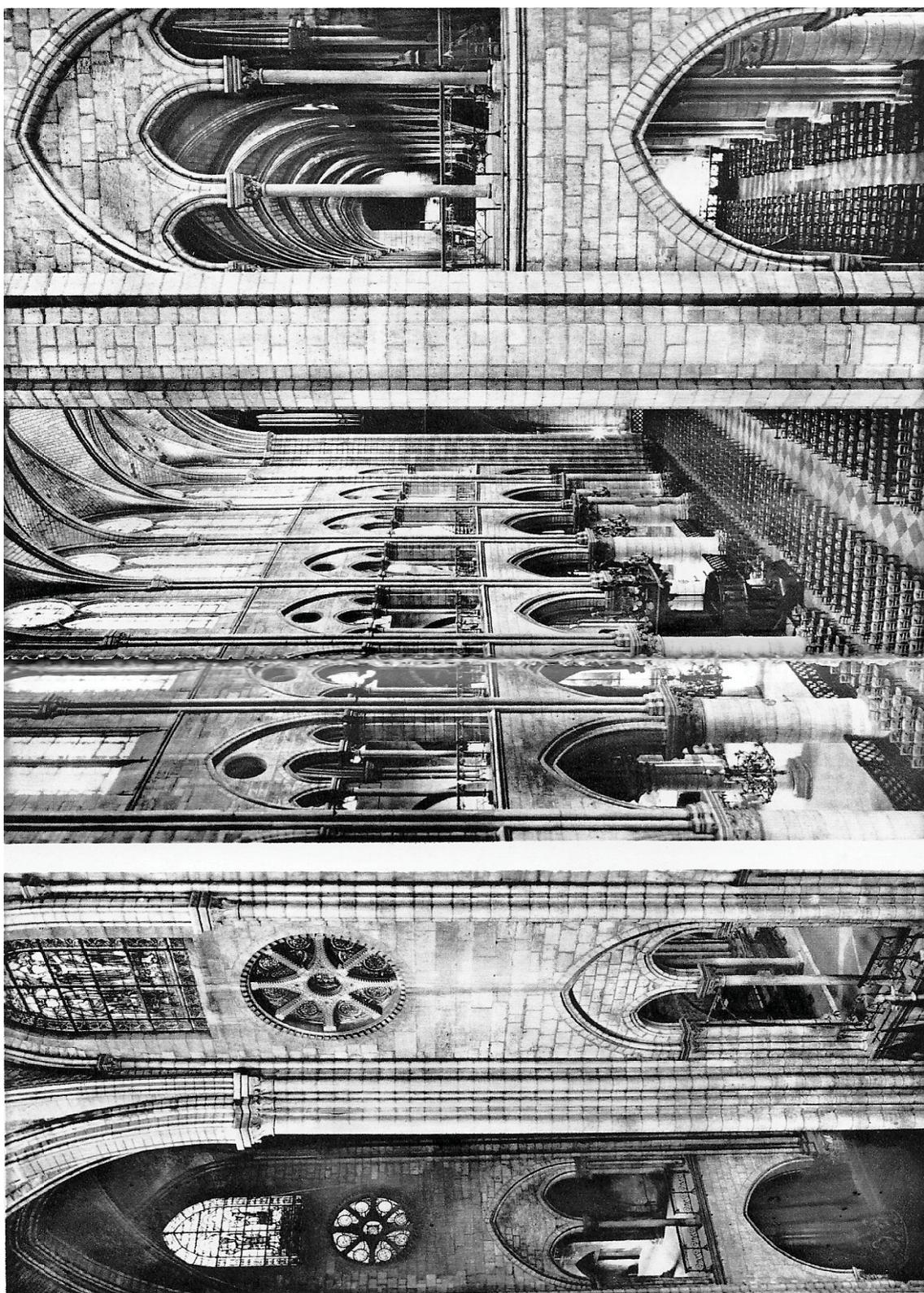


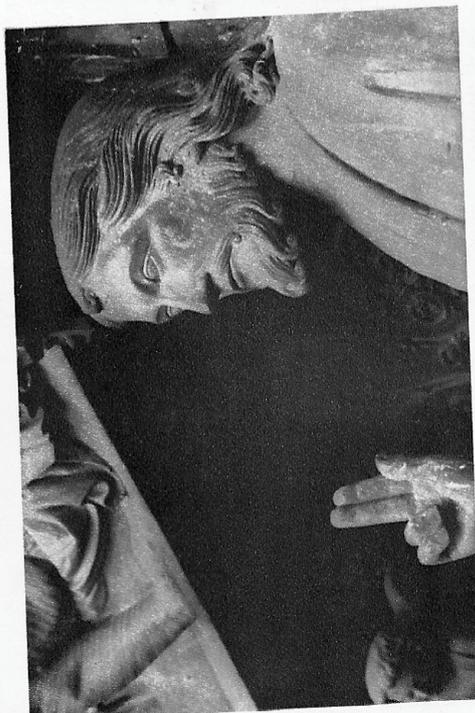


Openings of the nave's north gallery.

- ▲ Hexagonal arches in the nave. ▶
- ▶ A capital in the nave. ▶
- ▶ Alternating columns and small clustered columns in the southern side-aisles of the nave.





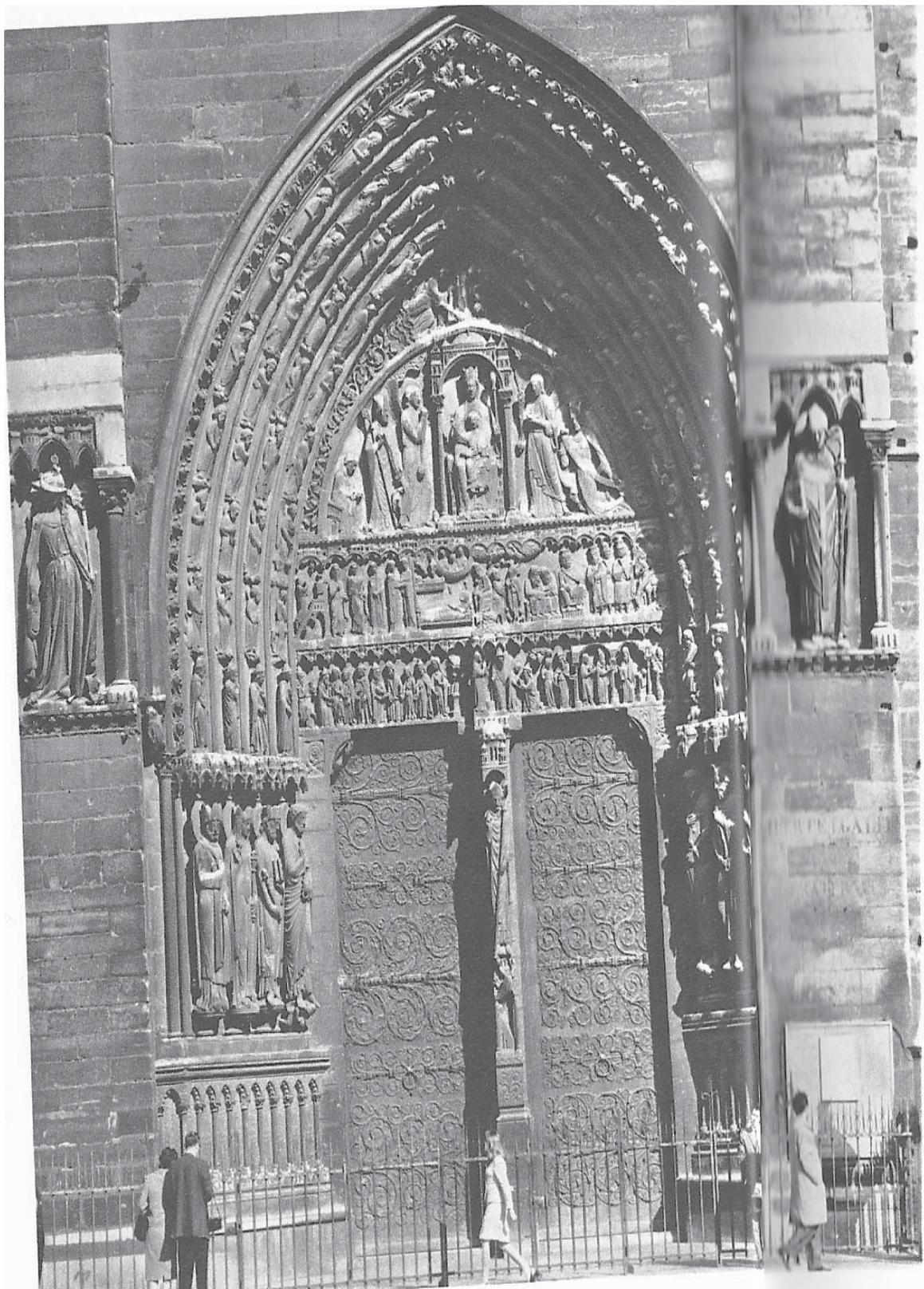


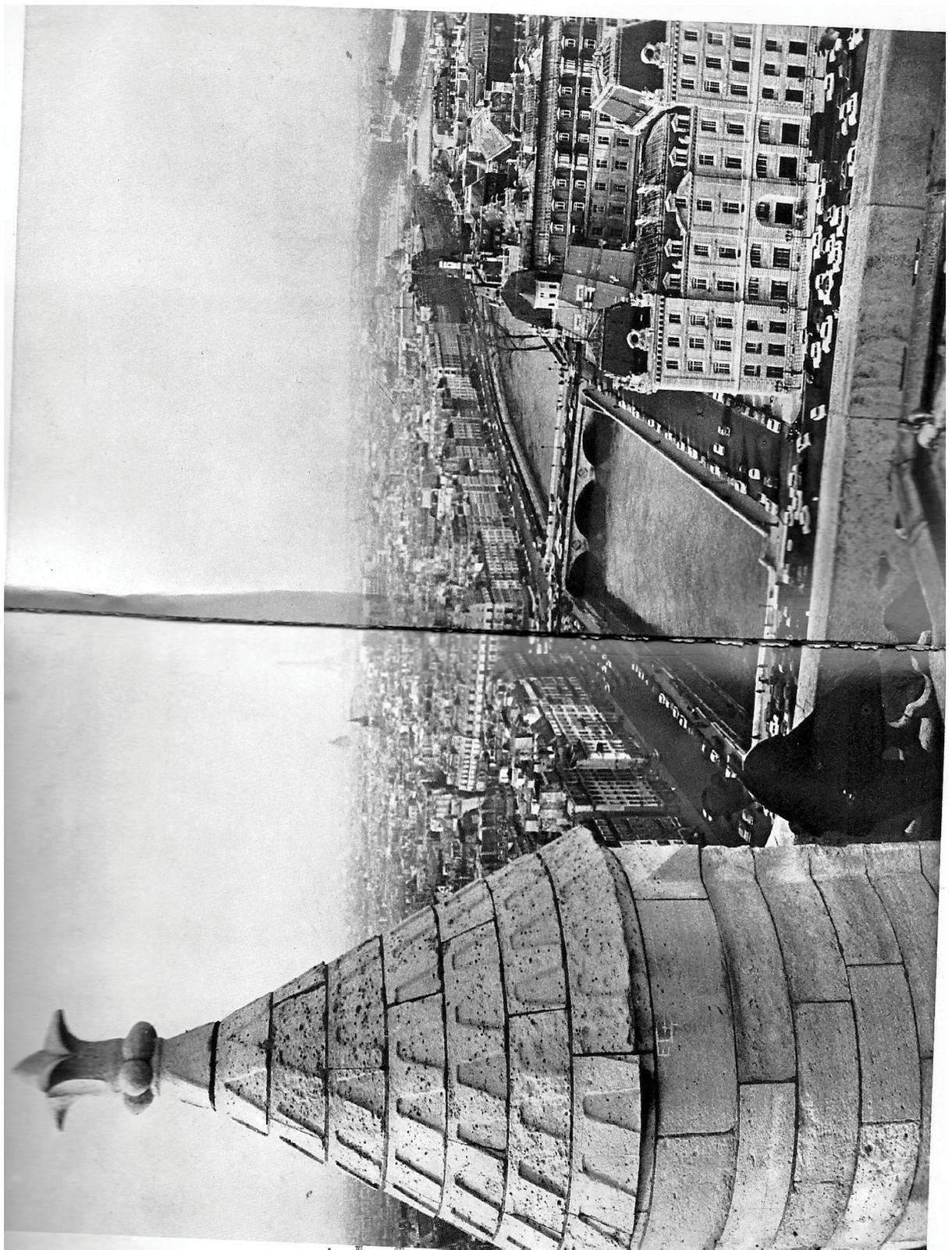
Last Judgement portal:  
Christ's  
benediction (19th century).

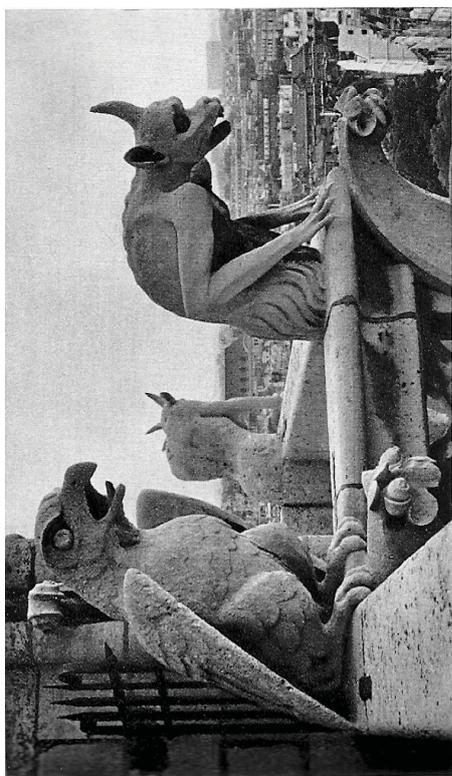


Detail of arching  
on the left:  
the Chosen.

▲  
Detail of arching  
on the right:  
below the torture  
of the damned.







Chimera (restored by Viollet-le-Duc) on the balustrade of the upper gallery of the west facade.

**CHRIST, Yvan. *Paris Notre-Dame*. Paris: Éditions Vilo, 1974, p. 32.**

O sentimento de repulsa e horror sentido pelas mulheres em oposição ao sentimento que o corcunda despertava nos homens é descrito abaixo, marcando as diferentes formas de julgamento dirigidas à Quasímodo.

C'est Quasimodo, le sonneur de cloches ! c'est Quasimodo, le bossu de Notre-Dame ! Quasimodo le borgne ! Quasimodo le bancal !  
- Gare les femmes grosses ! criaient les écoliers.

Les femmes en effet se cachaient le visage.  
 - Oh ! le vilain singe, disait l'une.  
 - Aussi méchant que laid, reprenait une autre.  
 - C'est le diable, ajoutait une troisième.  
 - J'ai le malheur de demeurer auprès de Notre-Dame ; toute la nuit je l'entends rôder dans la gouttière.  
 - Buah !  
 Les hommes au contraire étaient ravis, et applaudissaient. (HUGO, 2009, pág. 122-3)<sup>5</sup>

O seu deslocamento no espaço e na sociedade, a dificuldade de classificá-lo ou entendê-lo parece uma forma simbólica de buscar compreender o presente para preparar-se para as mudanças futuras, para o novo, no que se refere ao destino de Notre-Dame.

Alors il se fit autour de l'étrange personnage un cercle de terreur et e de respect qui avait au moins quinze pas géométriques de rayon. (...) Diable d'homme! dit Robin Poussepain, encore tout contus de sa chute. Il paraît; c'est un bossu. Il marche; c'est un bacal. Il vous regarde; c'est un borgne. Vou lui parlez; c'est un sourd. – Ah ça, que fait-il de sa langue, ce Polyphème?  
 - Il parle quand il veut, dit la vieille. Il est devenu sourd à sonner les cloches. Il n'est pas muet.  
 - Cela lui manque, observa Jehan.  
 - Et il a un oeil de trop, ajouta Robin Poussepain.  
 - Non pas, dit judicieusement Jehan. Un borgne est bien plus incomplet qu'un aveugle. Il sait ce qui lui manque. (HUGO, 2009, p. 124)<sup>6</sup>

Polyphème ou Polifemo é o ciclope da lenda grega, possuidor de grande força física. Apaixonado por Galatéia, abrandara a sua violência e expressava uma "doçura

---

<sup>5</sup>É Quasímodo, o sineiro! é Quasímodo, o corcundade Nossa Senhora! Quasímodo, o zanaga! Quasímodo, o cambaio!

Acautelem-se as grávidas! – berravam os estudantes.

De feito, as mulheres cobriam o rosto.

- Feio bicho! – dizia uma.

- Feio e mau! tornara outra.

- É o diabo! – ajuntava uma terceira.

- Por infelicidade moro perto da igreja de Nossa Senhora, e de noite ouço-o que anda pelas goteiras.

(...) – Que nojo!

(...) Os homens, ao contrário, estavam encantados e aplaudiam. (HUGO, 1967, pág. 57)

<sup>6</sup> Fez-então, em volta do estranho personagem, um círculo de terror e de respeito, que, pelo menos, tinha quinze passos geométricos de raio. (...) – Diabo de homem! – disse Robin Pussepain, ainda aturdido em resultado da queda. Aparece: é corcunda. Anda: é cambaio. Olha: é vesgo. Falam-lhe: é surdo. Mas, com os diabos, que faz ele da língua, esse Polifemo?

-Fala quando quer – disse a velhota – ensurdeceu a tocar os sinos. Não é mudo.

- É o que lhe falta! observou Jehan.

- Tem um olho a mais! – acrescentou Robin Poussepain.

- Puro engano! – disse judiciosament Jehan. – Um zanaga é muito mais incompleto do que um cego. Ele bem sabe o que lhe falta. (HUGO, 1967, p. 58-9)

melancólica" à indiferença que a jovem demonstrava ao seu amor. De acordo com Chevalier e Gheerbrant os ciclopes com seu único olho no meio da testa simbolizam o lado negro ou titanesco da criação – um símbolo da arquitetura gótica da catedral e da modernidade da sua construção, que une os elementos opostos resultando em estímulos também opostos, como bem definiu Volobuef (VOLOBUEF, 2003, p. 26). Os ciclopes também são "uma das representações do ímpar (...) da antiordem, uma vez que toda ordem humana está fundada, como se sabe, sobre o par, figura de equilíbrio" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 238); talvez uma maneira de mostrar as incertezas quanto ao destino de Notre-Dame para aquele período de transformações, especificamente porque ela já havia sofrido diversas restaurações e permanecido fechada por um tempo devido a destruição parcial que sofrera na época da Revolução Francesa.

No fragmento abaixo o cortejo popular constituído, em sua maioria, por excluídos, veste e carrega o seu rei: o ciclope. Para Quasímodo, desacostumado com a convivência social e com a gentileza humana, o momento da festa – cujo objetivo é alegrar-se com a inversão de papéis hierárquicos - significa também o momento de sua aceitação e inserção na comunidade. O "símbolo titanesco da criação" ou "da antiordem", conforme Chevalier e Gheerbrant, caminha sobre as cabeças de homens perfeitos fisicamente, se comparados a ele, Quasímodo, mas possuidores, em sua maioria, de caráter e sentimentos deformados, ainda se comparados a ele. Mesmo sendo excluído e maltratado pelo povo, Quasímodo participa alegremente da festa; o corcunda se apresenta como uma extensão da catedral que com suas portas abertas, representando o lugar de recepção, também é símbolo da comunhão e do espaço onde se recebe e se pede perdão.

Cependant tous les mendiants, tous les laquais, tous les coupe-bourses, réunis aux écoliers, avaient été chercher processionnellement, dans l'armoire de la basoche, la tiare de carton et la simarre dérisoire du pape des fous. Quasimodo s'en laissa revêtir sans sourciller et avec une sorte de docilité orgueilleuse. Puis on le fit asseoir sur un brancard bariolé. Douze officiers de la confrérie des fous l'enlevèrent sur leurs épaules; et une espèce de joie amère et dédaigneuse vint s'épanouir sur la face morose du cyclope, quand il vit sous ses pieds difformes toutes ces têtes d'hommes beaux, droits et bien faits.

Puis la procession hurlante et déguenillée se mit en marche pour faire, selon l'usage, la tournée intérieure des galeries du Palais,

avant la promenade des rues et des carrefours. (HUGO, 2009, p. 124-5)<sup>7</sup>

A antiordem criada pela imagem do rei de um povo constituído por mendigos, ladrões e toda ordem de miseráveis transitando no luxuoso e inacessível Palácio da Justiça parece simbolizar uma reflexão sobre a situação e valorização de Quasímodo/Notre-Dame. De acordo com a recepção da obra, desde a época de seu lançamento, 1831, até o presente momento, o apelo de Hugo, escrito nas pedras da cidade medieval reconstruída por ele em seu romance, sensibiliza e impulsiona a cada um de seus leitores a carregar seu personagem principal em procissão. A literatura cumpre, nesse caso, uma função social; por meio de *Notre-Dame de Paris* a catedral parisiense e sua alma – Quasímodo – foram imortalizados.

Em *A tale of two cities* (1859) (*Um conto de duas cidades*), Dickens aponta as dificuldades e misérias vividas por Paris e Londres, espaços urbanos que se tornaram, como dito anteriormente, modelos citadinos para a humanidade. Na obra dickensiana a preocupação do autor se centra naquilo que restou do passado, no caso o resultado da destruição causada pela modernidade expressa nos ideais e esperanças impulsionadoras das Revoluções Francesa e Industrial. Desde o título, a obra de Charles Dickens revela a duplicidade como elemento norteador da leitura de *A tale of two cities*, o qual apresenta uma narrativa que denota, aparentemente, a possibilidade do surgimento de possíveis soluções para a vida de seus personagens, confirmando a maneira otimista e esperançosa com que Charles Dickens demonstra sua confiança na vida. O título remete-nos à simbologia da estrada – da passagem ou viagem, apontando a ideia de que o espaço influencia as ações dos personagens, uma vez que ir de uma cidade a outra pode significar transformar-se em outro homem.

Para Chevalier e Gheerbrant “a estrada real significa o caminho que leva à capital do reino. (...) Significa a via reta e está em oposição aos caminhos tortuosos. (...). Assim, ela vai simbolicamente à Jerusalém celeste, designa o Cristo que, de acordo com as suas próprias palavras, declara: eu sou o caminho, a verdade e a vida”

---

<sup>7</sup> Entretanto mendigos, lacaios, ratoneiros, estudantes, foi tudo processionalmente, buscar ao armário do tribunal a tiara de papelão e a samarra irrisória do papa dos loucos. Quasímodo deixou-se vestir sem pestanejar e com uma espécie de docilidade orgulhosa. Depois, fizeram-no sentar numa padiola de cores variegadas. Doze oficiais da confraria dos loucos, levantaram-no às costas; e uma espécie de júbilo amargo e desdenhoso passou por sobre a face melancólica do ciclope quando viu aos seus pés disformes todas essas cabeças de homens gentis, aprumados, perfeitos. Em seguida, a procissão ululante e andrajosa, pôs-se a caminho para percorrer, segundo a usança, o interior das galerias do Palácio, antes de começar o passeio pelas ruas e encruzilhadas. (HUGO, 1967, p. 59)

(CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 403). É importante ressaltar que esse trecho retirado da bíblia também é citado por Sydney Carton antes de sua execução “I am the Reurrection and the Life, saith the Lord” (DICKENS, 1960, p. 357). O herói dickensiano, ao trocar de lugar com Charles Darnay, optando por morrer em nome da felicidade da família Manette, “morre à maneira cristã”, conforme Sanders (POSFÁCIO, 1996, p. 395). Carton entrega sua vida “desperdiçada” em sacrifício; e mesmo diante da dor frente às injustiças terrenas e da perda de seu amor, uma vez que Lucie Manette escolhe casar-se com Charles Darnay, ainda assim seu semblante diante da morte é sublime e profético: “They Said of him, about the city that night, that it was the peaceullest man’s face ever beheld there. Many added that he looked sublime and prophetic” (DICKENS, 1960, p. 357)<sup>8</sup>. Nesse momento, Carton assume o papel de profeta, desempenhado desde o início da narrativa pelo **Destino**, conforme o trecho abaixo.

France, less favoured on the whole as to matters spiritual than her sister of the shield and trident, rolled with exceeding smoothness down hill, making paper money and spending it. Under the guidance of her Christian pastors, she entertained herself, besides, with such humane achievements as sentencing a youth to have his hands cut off, his tongue torn out with pincers, and his body burned alive, because he had not kneeled down in the rain to do honour to a dirty procession of monks which passed within his view, at a distance of some fifty or sixty yards. It is likely enough that, rooted in the woods of France and Norway, there were growing trees, when that sufferer was put to death, already marked by the Woodman Fate, to come down and be sawn into boards, to make a certain movable framework with a sack and a knife in it, terrible in history. It is likely enough that in the rough outhouses of some tillers of the heavy lands adjacent to Paris, there were sheltered from the weather that very day, rude carts, bespattered wit rustic mire, snuffed about by pigs, and roosted in by poultry, which the Farmer, Death, had already set apart to be his tumbrels of the Revolution. But that Woodman and that Farmer, though they work unceasingly, work silently, and no one heard them as they went about with muffled tread: the rather, forasmuch as to entertain any suspicion that they were awake, was to be atheistical and traitorous. (DICKENS, 1960, p. 2)<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Naquela noite, disseram a respeito dele, na cidade, que a sua face foi a mais plácida já vista ali. Muitos acrescentaram que sua expressão era sublime e profética. (DICKENS, 1996, p. 388)

<sup>9</sup> A França, em geral menos favorecida em questões espirituais do que sua irmã do escudo e tridente, resvalava morro abaixo com extrema suavidade, fabricando e esbanjando papel-moeda. Sob a liderança de seus pastores cristãos, ela se entreteve, também com realizações humanitárias, tais como sentenciar um jovem a ter as mãos decepadas, a língua arrancada por torquês e o corpo queimado vivo, pelo crime de não se ter ajoelhado na chuva para reverenciar uma enlameada procissão de monges que desfilava diante de seus olhos a uma distância de cerca de quarenta ou cinquenta metros. É bastante provável que, quando aquele sofredor foi levado à morte, já crescessem nas florestas da França e da Noruega árvores marcadas pelo lenhador, o Destino, para serem derrubadas e serradas em tábuas e servirem à construção de uma

Na passagem acima, Dickens faz referência ao caso do cavaleiro de La Barre, símbolo da intolerância religiosa cristã, juntamente com Jean Calas - de quem Voltaire lembrou-se até a morte e dedicou extraordinário empenho em sua defesa - e Pierre-Paul Sirven. A injustiça ocorrida no caso do Chevalier de La Barre, em 1766, um dos três jovens acusados de não ter tirado o chapéu, ou feito reverência, para uma “enlameada” procissão católica em Abbeville (because he had not kneeled down in the rain to do honour to a dirty procession of monks which passed within his view, at a distance of some fifty or sixty yards), levou-o a morte quando, logo após esse fato, o crucifixo de madeira da Pont-Neuf, na mesma cidade francesa, sofreu vandalismo. Frente à pressão sofrida pela religião de estado – o Catolicismo – o povo se viu obrigado a encontrar e punir o culpado. Esse mesmo povo denunciou três jovens; apenas La Barre foi encontrado, e mesmo tendo admitido sua inocência – e de nenhuma prova existir contra ele – foi condenado à tortura, decapitado e queimado (“with such humane achievements as sentencing a youth to have his hands cut off, his tongue torn out with pincers, and his body burned alive”). Um registro histórico da luta por justiça liderada por Voltaire cujos artigos *Relation de la mort du Chevalier de La Barre* (1766) e *Cri du sang innocent* (1775) mobilizaram o povo francês, muito embora não tenham conseguido reverter a condenação de La Barre. Parece que o romance dickensiano pretende, com esse prenúncio de injustiça, autoritarismo e intolerância, usando os personagens **Lenhador** e **Fazendeiro**, convidar o leitor a refletir sobre o resultado das transformações vividas até então em ambas as cidades, como forma de nos alertar para a conscientização das leis que regem o mundo onde vivemos.

(...) as visões e revisões da modernidade constituíram orientações ativas em relação à História, tentativas de conectar o conturbado presente com o passado e o futuro, a fim de ajudar homens e mulheres de todo o mundo contemporâneo a se sentirem em casa nesse mundo. (BERMAN, 1987, p. 32)

---

certa estrutura móvel, com um saco e uma lâmina, da qual a História guardaria terrível memória. É bastante provável que, naquele exato dia, os rústicos telheiros de alguns lavradores das terras barrentas nas adjacências de Paris abrigassem toscas carroças respingadas de lodo, fuçadas por porcos e servindo de poleiro para galinhas, as quais o Fazendeiro, a Morte, já havia separado para o transporte sinistro da Revolução. Mas o Lenhador e o Fazendeiro, embora trabalhassem sem descanso, faziam-no em silêncio e ninguém os ouviu quando se esgueiraram com passos abafados: ao contrário, faziam questão de ignorá-los, visto que alimentar qualquer suspeita de que haviam despertado representava ateísmo e traição. (DICKENS, 1996, p. 20)

Por meio de seu sacrifício, Carton vislumbra sua imortalidade através dos filhos de Lucie e Charles: “I see taht child who lay upon her bosom and who bore my name, a man winning his way up in that path of life which once was mine. I see him winning it so well, that my name is made illustrious there by the light of his. I see the blots I threw upon it, faded away”. (DICKENS, 1960, p.357-8)<sup>10</sup>. Os termos morte/vida são usados como forma de mostrar a busca incessante por justiça. A repressão, a injustiça e a miséria do povo sofrido são questões resultantes de um destino determinado. A própria guilhotina, cujo uso era de privilégio da nobreza, conforme Sanders (POSFÁCIO, 1996, p. 416) não obedeceu a sua função: a de humanizar a morte dos condenados pela justiça, que agonizavam de forma inumana até morrer devido a ineficiência do enforcamento. Na obra de Dickens esse instrumento representava a capacidade de *fabricar, em série, um grande número de cabeças por dia*.

She kisses his lips; He kisses hers; they solemnly bless each other. The spare hand does not tremble as he releases it; nothing worse than a sweet, bright constancy is in the patient face. She goes next before him – is gone: the knitting-women count Twenty-Two. ‘I am the Reurrection and the Life, saith the Lord: he that believeth in me, though he were dead, yet shall he live: and whosoever liveth and believeth in me shall never die.’ The murmuring of many voices, the upturning of many faces, the pressing on of many footsteps in the outskirts of the crowd, so that it swells forward in a mass, like one great heave of water, all flashes away. Twenty-Three. (DICKENS, 1960, p. 357)<sup>11</sup>

Assim, a modernidade representada pelo instrumento de execução causa um contraste de esperança e horror: a esperança em eliminar, com rapidez, o problema presente e o horror diante do fato de o povo estar no comando político e reproduzir a mesma injustiça, símbolo da desumanidade vivida até então. Conforme Bakhtin “na realidade a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo” (BAKHTIN, 1993, p. 43); com esse procedimento narrativo, Dickens presenteia o seu leitor com uma

---

<sup>10</sup> Eu vejo aquela criança que se aconchegou no colo dela e que tem o meu nome, já homem feito, conquistando vitórias no campo que um dia foi meu. Eu o vejo tão vitorioso que meu nome se torna ilustre pela luz de seus feitos. Vejo as máculas que atirei sobre meu nome desaparecerem. (DICKENS, 1996, p. 389)

<sup>11</sup> Ela lhe beija os lábios; ele beija os dela; solenemente, abençoam um ao outro. A mão calejada não treme quando ele a desprende das suas; no resignado rosto nada mais além de uma doce e luminosa firmeza. Ela é a próxima antes dele...já se foi. As tricoteiras contam: -vinte e duas. “Eu sou a ressurreição e a vida”, disse o Senhor, “quem crê em mim, ainda que esteja morto, viverá; e todo aquele que vive e crê em mim, nunca morrerá.” O murmúrio de muitas vozes, o virar de muitos rostos, a impaciência de muitos passos nas extremidades da multidão, pressionando para que esta avançasse em massa, como uma gigantesca onda do mar, e, de súbito, tudo se aquieta. – vinte e três. (DICKENS, 1996, p. 388)

escrita entrelaçada de duplicidade: o título (as duas cidades), o tempo (passado em relação à narrativa x o tempo presente da escrita), o espaço (o bairro de Saint Antoine x Londres), Sydney Carton e seu duplo Charles Darnay, e a prisão de Alexandre Manette com as consequências dessa injustiça refletidas em seu mundo privado e no público. Situações vividas em espaços caracteristicamente grotescos, revelando a degradação do sistema político e do modo de vida dos personagens aprisionados nessa narrativa.

## 2.2 O *locus* febril ou lenitivo nas obras

O espaço literário apresentado nas obras *Notre-Dame de Paris* (1831) e *A tale of two cities* (*Um conto de duas cidades*) (1859) situa seus personagens no tempo e lugar histórico da narrativa e contribui para nos apresentar seu perfil, demonstrando a cada passagem da leitura laços de afetividade entre espaço e personagem. De acordo com Jean Maurel, crítico literário francês que escreve o prefácio da obra hugoana em 1972 na coleção *Livre de Poche*, os personagens desse romance são construídos da mesma matéria de que é feita a catedral, ou ainda do elemento fundador da cidade: a pedra. Para Maurel, Quasímodo é um “*pierre déplacée*”, o arcediogo é “*l’homme de pierre*”, Esmeralda é “*pierre précieuse de pacotille*”, Pierre Gringoire é “*le miracle de la pierre*”.(HUGO, 2009) Seguindo a ideia de Maurel acrescentamos ainda essa característica às personagens Phoebus e ‘*la recluse*’ (a reclusa), pois também julgamos importante o papel que elas desenvolvem no romance. Phoebus pode ser considerado a ‘pedra bruta’, devido as suas maneiras um tanto grosseiras no que se refere a sua relação com as mulheres e com o amor; a mãe de Esmeralda, a reclusa, apresenta-se como uma ‘estátua de pedra’, uma Pièta que traz em seus braços não o corpo morto de seu filho, mas o símbolo da morte representado no único sapatinho que lhe deixaram aqueles que a roubaram ainda pequena.

Quasímodo, como a própria catedral, é a pedra modificada, uma vez que *Notre-Dame* carrega em si o símbolo da passagem da arte romana para a gótica, e da gótica para a renascença, sofrendo, como nos afirma o próprio autor, todos os tipos de mutilações possíveis causadas pelas mãos dos arquitetos.

Venez voir, messieurs, mesdames! Voici qu'on va flageller péremptoirement maître Quasimodo, le sonneur de mon frère monsieur l'archidiacre de Josas, une drôle d'architecture orientale, qui a le dos em dome et le jambes em colonnes torses! (HUGO, 2009, p. 344)<sup>12</sup>

O corcunda é **toda a catedral**, o que se comprova nas passagens do texto que mostram como ele ama e conhece esse espaço que o acolheu e protegeu da morte no momento em que as mulheres - que por curiosidade descobriram sua aparência disforme quando o viram na tábua destinada a receber crianças abandonadas para a adoção, em frente a catedral - queriam matá-lo pelo sentimento de aversão e nojo despertado por sua imagem. Ele é a alma de *Notre-Dame* que se torna inanimada depois de sua morte; ele é a vida de *Notre-Dame* e só é vida porque habita o interior da catedral, pois não há espaço para Quasimodo fora dela.

Separe à jamais du monde par la doublé fatalité de sa naissance inconnu et de sa nature difforme, emprisonné dès l'enfance dans ce double cercle infranchissable, le pauvre malheureux s'était accoutumé à ne rien voir dans ce monde au delà des religieuses murailles qui l'avaient recueilli à leur ombre. Notre-Dame avait été successivement pour lui, selon qu'il grandissait et se développait, l'oeuf, le nid, la maison, la patrie, l'univers. [...] Et il est sûr qu'il y avait une sorte d'harmonie mystérieuse et préexistante entre cette créature et cet édifice. Lorsque, tout petit encore, il se traînait tortueusement et par soubressauts sous les ténèbres de ses voûtes, il semblait, avec sa face humaine et sa membrure bestiale, le reptile naturel de cette dalle humide et sombre sur laquelle l'ombre des chapiteaux romans projetait tant de formes bizarres.

C'est ainsi que peu à peu, se développant toujours dans le sens de la cathédrale, y vivant, y dormant, n'en sortant presque jamais, en subissant à toute heure la pression mystérieuse, il arriva à lui ressembler, à s'y incruste, pour ainsi dire, à en faire partie intégrante. Ses angles saillants s'emboîtaient, qu'on nous passe cette figure, aux angles rentrants de l'édifice, et il ensemblait non seulement l'habitant, mais encore le contenu naturel. [...] Il avait entre la vieille église et lui une sympathie instinctive si profonde, tant d'affinités magnétiques, tant d'affinités matérielles, qu'il adhéraient en quelque sorte comme la tortue à son écaille. La rugueuse cathédrale était sa carapace.

[...] Les tours, sur la surface extérieure desquelles on le voyait souvent ramper comme un lézard qui glisse sur un mur à pic, des deux géantes jumelles, si hautes, si menaçantes, si redoutables, n'avaient pour lui ni vertige, ni terreur, ni secousses d'étourdissement; [...] du reste, non seulement son corps semblait

<sup>12</sup> Vinde ver, senhores e senhoras! Vai-se açoitar peremptoriamente mestre Quasimodo, sineiro de meu irmão, o senhor arcediogo de Josas, uma esquisita arquitetura oriental que tem as costas como um zimbório e as pernas como umas colunas torsas! (HUGO, 1967, p. 288)

s'être façonné selon la cathédrale, mais encore son esprit. (HUGO, 2009, p. 246-8)<sup>13</sup>

Nesse trecho, Quasímodo simboliza a modernidade da construção de Notre-Dame, sua identidade cuja essência é a convivência conflituosa entre oposições: a modernidade representada pelo grotesco – seu aspecto híbrido “Lorsque, tout petit encore, il se traînait tortueusement et par soubressauts sous les ténèbres de ses voûtes, il semblait, avec sa face humaine et sa membrure bestiale, le reptile naturel de cette dalle humide et sombre sur laquelle l'ombre des chapiteaux romans projetait tant de formes bizarres” que une o humano (sa face humaine), o animal (le reptile naturel) e a pedra (il ensemblait non seulement l'habitant, mais encore le contenu naturel.) criando uma imagem grotesca: a junção do sublime com as gárgulas e outros monstros representados em seu corpo que, de acordo com Bakhtin,

[...] caracteriza um fenômeno em estado de formação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma (BAKHTIN, 1993, p. 21-2)

Dessa forma, parece que Quasímodo é a insígnia tanto do longo período necessário à construção e ao término de Notre-Dame como da marca das mudanças – ou mutilações, conforme Victor Hugo – resultantes do tempo e do gosto de seus

<sup>13</sup> Separado para sempre do mundo pela dupla fatalidade do seu nascimento desconhecido e da sua natureza disforme, preso, desde a infância, neste duplo círculo insuperável, o pobre desventurado acostumara-se a nada ver neste mundo além das paredes religiosas que o tinham recolhido à sua sombra. Nossa Senhora fora sucessivamente para ele, à proteção que crescia e se desenvolvia, o ovo, o ninho, a casa, a pátria, o Universo. [...] E é certo que havia uma espécie de harmonia misteriosa e preexistente entre esta criatura e este edifício. Quando muito criança ainda, se arrastava tortuosamente e aos saltos sob as trevas das suas abóbodas, parecia, com o seu rosto humano e os seus membros bestiais, o réptil natural desse pavimento húmido e sombrio sobre o qual a sombra dos capitéis romanos projectava tantas formas extravagantes.

Foi assim que, pouco e pouco, desenvolvendo-se sempre no sentido da catedral, nela vivendo, nela dormindo, não saindo quase nunca, sentindo-lhe a todo o momento, a pressão misteriosa, conseguiu assimilar-lhe, incrustar-lhe, para assim dizer, dela fazer parte integrante. Os seus ângulos salientes encaixavam-se (desculpem-nos esta figura), nos ângulos reentrantes do edifício de que ele parecia ser não só o habitante, mas também o conteúdo natural. Havia entre a velha igreja e ele uma simpatia instintiva e tão profunda, tantas afinidades magnéticas, tantas afinidades materiais que a ela aderira, de algum modo, como a tartaruga à sua concha. A rugosa catedral era a concha dele. [...] As torres sobre cuja superfície exterior o viam muitos arrastar-se como um lagarto que passeia sobre um muro a pique, essas duas gigantes gêmeas, tão altas, tão ameaçadoras, tão terríveis, não tinham para ele nem vertigens, nem terrores, nem atordoamentos. [...] Depois, não só o seu corpo parecia ser talhado como a catedral, mas também o seu espírito. (HUGO, 1967, p. 185-7)

representantes políticos. Por sua vez, seu pai adotivo, o arcediogo Cláudio Frollo, o ‘homem de pedra’, referência de castidade, disciplina e doutrina é a personagem culta, respeitada por sua posição social e presa em seu próprio coração, o qual ele educou para não se comover com a vida.

[...] Oui, j'étais heureux, je croyais l'être, du moins. J'étais pur, j'avais l'âme pleine d'une clarté limpide. Pas de tête qui s'élevât plus fière et plus radieuse que la mienne. Les prêtres me consultaient sur la chasteté, les docteurs sur la doctrine. Ou, la science était tout pour moi. C'était une soeur, et une soeur me suffisait. C'est pas qu'avec l'âge il ne me fût venu d'autres idées. Plus d'une fois ma chair s'était émue au passage d'une forme de femme. Cette force du sexe et du sang de l'homme que, fol adolescent, j'avais cru étouffer pour la vie, avait plus d'une fois soulevé convulsivement la chaîne des voeux de fer qui me scellent, misérable, aux froids pierres de l'autel. (HUGO, 2009, p. 470)<sup>14</sup>

A sua cela em Notre-Dame é o símbolo das emoções sufocadas e da sua sensibilidade agredida pelas paredes geladas do espaço físico escolhido por ele para se aprisionar. Os sentimentos, a fragilidade, as paixões escondidas de si mesmo, simbolicamente, vivem na cela que é refúgio, esconderijo e encarceramento para Frollo.

[...] il rencontra un petit palier pratiqué dans un renfoncement latéral et sous la voûte une basse porte ogive dont une meurtrière, percée en face dans la paroi circulaire de l'escalier, lui permit d'observer l'énorme serrure et la puissante armature de fer. Quelque chose d'assez semblable à la cellule de Faust s'offrit à la vue de Jehan quand il eut hasardé sa tête par la porte entrebâillée. C'était de même un réduit sombre et à peine éclairé. Il y avait aussi un grand fauteuil et une grande table, des compas, des alambics, des squelettes d'animaux pendus au plafond, une sphère roulant sur le pavé, de hippocéphales pêle-mêle avec des bocaux où tremblaient des feuilles d'or, des têtes de mort posées sur des vélins bigarrés de figures et de caractères, de gros manuscrits empliés tout ouverts sans pitié pour les angles cassants du parchemin, enfin, toute les ordures de la science, et partout, sur ce fouillis, de la poussière et des toiles d'araignée; mais il n'y avait point de cercle de lettres lumineuses, point de docteur en extase contemplant la flamboyante vision comme l'aigle regarde son soleil. [...] Un large fourneau, qu'il n'avait pas remarqué au premier abord, était à gauche du fauteuil, au-

<sup>14</sup> Sim, era feliz, pensava sê-lo, pelo menos. Era puro, tinha a alma cheia de uma claridade límpida. Não havia fronte que se erguesse mais ativa nem mais radiosa do que a minha. Os padres consultavam-me sobre a castidade, os doutores sobre a doutrina. Sim, a ciência era tudo para mim; era uma irmã, e essa irmã bastava-me. Não quer dizer que com a idade não me viessem outras idéias. Por mais de uma vez a minha carne se emocionara com a passagem de uma forma de mulher. A força do sexo e do sangue do homem, que, louco adolescente, julgara ter sufocado por toda a vida, tinham por mais de uma vez soerguido convulsivamente a cadeia de votos de ferro que me prendem, miserável, às frias pedras do altar. (HUGO, 1967, p. 124)

dessous de la lucarne. Le rayon de jour qui pénétrait par cette ouverture traversait **une ronde toile d'araignée, qui inscrivait avec goût sa rosace délicate dans l'ogive de la lucarne, et au centre de laquelle l'insecte architecte se tanit immobile comme le moyeu de cette roue de dentelle.**

L'ensemble de la logette, du reste, présentait un spect général d'abandon et de délabrement; et le mauvais état des ustensiles laissait supposer que le maître était déjà depuis assez longtemps distrait de ses travaux par d'autres préoccupations. (HUGO, 2009, p. 390-2)<sup>15</sup>

Notre-Dame, ou mais especificamente essa cela em Notre-Dame, é a casa do arcediogo. Conforme Bachelard,

A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. (...) A verticalidade é proporcionada pela polaridade do porão e do sótão. (...) Com efeito, quase sem comentário, pode-se opor a racionalidade do teto à irracionalidade do porão. (...) Os andares elevados, o sótão, o sonhador os “edifica” e os reedifica bem edificadas. Com os sonhos na altitude clara estamos, convém repetir, na zona racional dos projetos intelectualizados (BACHELARD, 2008, p.36-7).

Cláudio Frollo não se encontra em um sótão, mas em uma cela situada no mais alto ponto da catedral. O espaço onde habita esse personagem é preenchido pela magia dos objetos que nos remetem à prática da alquimia, portanto do desconhecido, da ciência e também do inalcançável, o que liga o seu lugar – a cela – à simbologia da torre: um apelo aos grandes sonhos. Essa característica de sonhador, homem ambicioso e determinado permeia a relação de Frollo e Esmeralda e o destino de ambos. Padre e cigana se veem, constantemente, **como aranha e inseto na teia do destino.** É a fatalidade representada pela palavra ‘AN’ ATKH que conduz essa história. O ambiente da célula de Frollo é a metáfora do seu interior, da

---

<sup>15</sup>[...] na qual uma fresta aberta em frente na parede circular da escada permitia observar a enorme fechadura e a forte estrutura de ferro (da porta)

Alguma coisa de muito semelhante à cela de Fausto se ofereceu à vista de Jehan quando ele meteu a medo com a cabeça pela porta entreaberta. Era, como a outra, uma quadra sombria e mal iluminada. Nela havia também uma grande poltrona e uma grande mesa, compassos, alambiques, esqueletos de animais pendurados no tecto, uma esfera girante no chão, hipocéfalos de mistura com frascos onde tremiam folhas de ouro, caveiras pousadas sobre velinos cheios de figuras e caracteres grossos manuscritos abertos e postos uns sobre os outros, sem comisseração pelas dobras feitas nos pergaminhos; numa palavra, todas as imundícies da ciência e por toda a parte sobre essa confusão, a poeira e as teias de aranha; mas não havia círculo de letras luminosas, nem doutor com êxtases contemplando a radiante visão, como a águia contempla o sol. [...] um amplo forno, que ele não notara à primeira vista, abria-se à esquerda da poltrona, por debaixo do postigo. O reio de luz que entrava por esta abertura atravessava uma **teia redonda de aranha, que inscrevia com gosto o seu delicado florão na ogiva da fresta e no centro da qual o inseto arquitecto se conservava imóvel como o centro daquela roda de renda.**

O todo daquele quadro, afinal, apresentava um aspecto geral de abandono e desleixo e o mau estado dos utensílios deixava supor que o dono já de muito estava distraído dos seus trabalhos por outras preocupações. (HUGO, 1967, p. 41-5)

transformação sofrida pelo homem órfão - enviado ainda muito jovem para o seminário - que ainda necessitando dos cuidados paternos torna-se pai de seu irmão caçula e de Quasímodo; do homem transformado em padre cuja boa imagem e exemplo são constantemente cobrados; do ser que sufoca em sua alma os mais delicados sentimentos e obtém como resultado a manifestação de seu lado perverso, que se apresenta antes como decorrência de sua angústia e não como revelação do domínio da sua natureza má sobre si mesmo. Nesse sentido, “a enorme fechadura e a forte estrutura de ferro” (l’énorme serrure et la puissante armature de fer), “todas as imundícies da ciência” (toute les ordures de la science) e “o aspecto geral de abandono” (un spect général d’abandon) revelam o quanto Frollo sacrificou seu lado homem para se tornar um exemplo de homem sem emoção, uma contradição diante da sua escolha em ser um representante de Deus. O espaço da cela do arcediogo, no alto da torre, simboliza a sua fuga diante das emoções, conforme Bachelard “a escada do sótão traz o signo da ascensão para a mais tranquila solidão” (BACHELAR, 2008, p. 43)

No que se refere ao trabalho com a categoria espacial adotaremos para esta análise o conceito de topoanálise trabalhado por Bachelard, ou seja, o “estudo psicológico sistemático dos locais de vida íntima das personagens” (BACHELARD, 2008, p. 28). Com base nessa perspectiva aprofundaremos nosso estudo examinando os conceitos de ambientação expressos em Antonio Dimas e Osman Lins. Dessa maneira, e conforme Lins,

O estudo de uma determinada personagem será sempre incompleto se também não for investigada sua caracterização. Isto é: os meios, os processos, a técnica empregada pelo ficcionista no sentido de dar existência à personagem. Pode-se dizer, a grosso modo, que a personagem existe no plano da história e a caracterização no plano do discurso. A personagem diz respeito ao objeto em si; a caracterização, à sua execução. Esta a distância que subsiste entre *espaço e ambientação*. Por *ambientação*, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa. [...] A ambientação, no que concerne às suas relações com o desenrolar da narrativa, interessando, portanto, narrador e personagens, repousa normalmente sobre três princípios básicos, empregados isoladamente ou conjugados: a ambientação franca; a ambientação dissimulada e a ambientação reflexa. (LINS, 1976, p. 77; 79)

De acordo com Lins, “a ambientação franca distingue-se pela introdução pura e simples do narrador. (...) Utiliza-se a entrada, ou simplesmente a passagem da personagem no ambiente descrito, mas tal interferência é ilusória: o observador declarado continua a ser o narrador” (LINS, 1976, p. 79-80). Esmeralda, ‘a pedra preciosa desejada, mas desvalorizada’ irradia com sua beleza e luz todos os espaços da narrativa. Seja na praça do Adro, no interior escuro de uma cela minúscula da catedral, no espaço da prisão onde sofreu os primeiros tormentos da tortura e foi encarcerada ou no *Montfaucon* para onde eram levados os presos que seriam enforcados ou os corpos daqueles cuja essa sentença fora executada nas praças. *La Esmeralda* é presença de bondade e beleza física e interior.

C’était une de ces journées des printemps qui ont tant de douceur et de beauté que tout Paris, répandu dans les places et les promenades, les fête comme dimanches. Dans ces jours de clarté, de chaleur et de sérénité, il y a une certaine heure surtout où il faut admirer le portail de Notre-Dame. (HUGO, 2009, p. 355)

[...] Oh! Voyez, belle marraine Fleur-de-Lys, la jolie danseuse qui danse là sur le pavé, et qui tambourine au milieu des bourgeois manants ! (HUGO, 2009, p. 362)

[...]

Elle était d’une beauté si rare qu’au moment où elle parut à l’entrée de l’appartement il sembla qu’elle y répandait une sorte de lumière qui lui était propre. Dans cette chambre resserrée, sous ce sombre encadrement de tentures et de boiseries, elle était incomparablement plus belle et plus rayonnante que dans la place publique. C’était comme un flambeau qu’on venait d’apporter du grand jour dans l’ombre. Les nobles damoiselles en furent malgré elles éblouies. Chacune se sentit en quelque sorte blessé dans sa beauté (HUGO, 2009, p. 366)<sup>16</sup>

A cigana nômade, viajante, símbolo do novo tempo, é descrita como uma jovem possuidora de delicada beleza física e alma bondosa. O narrador faz referências, por exemplo, à beleza de seu pé desde o seu nascimento, tendo restado a sua mãe – vítima do roubo de sua filha pelos ciganos - apenas um pé de seu

---

<sup>16</sup> Era um desses dias de Primavera que tem tanta doçura e beleza que Paris inteiro, espalhado pelas praças e passeios, os festeja como domingos. Nesses dias de claridade, de calor e de serenidade há uma certa hora especialmente em que se deve admirar a portaria de Nossa Senhora (HUGO, 1967, p. 05)

[...] Veja, minha bela madrinha Flor-de-Lis, a linda dançarina lá na praça e que tamborila no meio dos burgueses e dos campônios. (HUGO, 1967, p. 11)

[...] Era ela duma beleza tão rara que no momento em que ela apareceu à entrada da sala, pareceu que ali espalhava uma espécie de luz. Naquele recinto relativamente pequeno, na sombra da moldura das tapeçarias e dos relevos das esculturas, ela era incomparavelmente mais bela e mais radiante do que na praça pública. Era como a luz trazida da claridade para as sombras. As nobres *damoiselles*, a seu pesar, sentiram-se deslumbradas. Cada uma se sentiu de algum modo ferida na sua beleza. (HUGO, 1967, p. 15)

sapatinho de criança, o sapato feito pela mãe, objeto que as une e identifica no momento do reencontro. Assim, para essa pedra delicada e de imensurável valor, que, ao que tudo indica, está associada ao tempo, ao futuro e suas mudanças, temos a simbologia do pé e do sapato. Para Chevalier e Gheerbrant

Sendo o ponto de apoio do corpo na caminhada, o pé, para os dogons, é antes de tudo um símbolo de consolidação, uma expressão da noção de poder, de chefia, de realeza. Mas ele implica também a ideia de origem. (...) Ele designa igualmente o fim, posto que, sempre, na caminhada, o movimento começa pelo pé e termina pelo pé. Símbolo de poder, mas também de partida e de chegada, ele se aproxima do simbolismo da chave, ela própria expressão de comando. (...) Enquanto início do corpo, ele se opõe, por outro lado, à cabeça, que é o fim. Notando que esse início é, segundo as palavras de D. Zahan, esquecido, negligenciado, mal orientado, o bambara ensina, entretanto, que a cabeça não pode nada sem o pé; isso é, como conclui esse autor, uma forma de sublinhar a dependência do homem divino em relação ao homem no que tem de mais simples. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 694-5)

Para os autores, o sapato “simboliza a viagem, não só para o outro mundo, mas em todas as direções. É o símbolo do viajante. (...) Na China do Norte, a palavra sapato se pronuncia igual à que significa compreensão recíproca [ou identificação]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p.802). O espaço habitado por Esmeralda é o espaço aberto – a estrada, a praça do Adro, as ruas, e como representante do tempo, das mudanças necessárias e desejadas sua presença é sempre bem-vinda. Nesse caso, os espaços ocupados por ela são símbolos de movimento, de passagem; lugares claros e abertos, espaçosos e organizados, representantes da efemeridade, visto a cigana não estabelecer-se em um único lugar.

Febo, o galante capitão que transforma a esperteza, rapidez, intuição e independência de Esmeralda na mais absurda fragilidade, visto a cigana deixar de ser a mulher criada pelos bandidos e habitantes da Praça dos Milagres quando está a seu lado, é a ‘pedra bruta’.

D’ailleurs, il était d’humeur inconstante et, faut-il le dire? de goût un peu vulgaire. Quoique de fort noble naissance, il avait contracté sous le harnois plus d’une habitude de soudard. La taverne lui plaisait, et ce qui s’ensuit. Il n’était à l’aise que parmi les gros mots, les galanteries militaires, les faciles beutés et le faciles succès. Il avait pourtant reçu de sa famille quelque éducation et quelques manières; mais il avait trop jeune couru le pays, trop jeune tenu

garnison, et tous les jours le vernis du gentilhomme s'effaçait au dur frottement de son baudrier de gendarme. (HUGO, 2009, p. 362)<sup>17</sup>

O espaço da taverna, de fácil acesso à bebida e à entrega ao amor de todas as mulheres pertencentes àquele meio, do convívio com as palavras e ideias grosseiras faz do capitão um conquistador sem caráter e sem inteligência. Febo aproxima-se de Esmeralda encantado por sua beleza, mas de forma alguma interessado em um compromisso com a jovem. Em sua visão de homem acostumado à vida dos lugares marginalizados pela sociedade, como na taverna, ele não tem a dimensão da bondade e ingenuidade que Esmeralda possui; sua indiferença é tamanha que o fato de a cigana morrer por sua culpa não desperta no capitão nenhum sentimento. Febo age como se conseguisse se livrar de um impasse na realização de seu casamento com sua prima. Não há trechos nessa obra que nos mostre esse personagem refletindo sobre quaisquer questões, nem sobre a morte da bela cigana. Febo é o símbolo da mediocridade, da reprodução da ordem sem questionamento, da valorização do *status* e da vaidade.

A reclusa, a 'estátua de pedra', que vive no buraco dos ratos – lembrança da Pièta protegida sob a fortaleza de uma gruta – habita um espaço cujo nome parece estar associado à maneira como ela lida com a dor da perda, aliás uma perda que a deixa, pela segunda vez, sozinha no mundo, visto Paquette ser órfã. A mãe cuja filha fora roubada pelas ciganas e que ela acreditava ter sido devorada por elas em um ritual macabro, nos poucos momentos de lucidez - pois na maioria das vezes ela se apresenta 'sem vida' como se fosse uma estátua - remói todos os dias, como um rato roeria o que lhe fosse dado, a dor dessa perda.

La cellule était étroite, plus large que profonde, voûtée en ogive, et vue à l'intérieur ressemblait assez à l'alvéole d'une grande mitre d'évêque. Sur la dalle nue qui en formait le sol, dans un angle, une femme était assise ou plutôt accroupie. Son menton était appuyé sur ses genoux, que ses deux bras croisés serraient fortement contre sa poitrine. Ainsi rmassée sur elle-même, vêtue d'un sac brun qui l'enveloppait tout entière à large plis, ses longs cheveux gris rabattus par-devant tombant sur son visage le long de ses jambes jusqu'à ses pieds, elle ne présentait au premier aspect qu'une forme étrange,

---

<sup>17</sup>Além disso, era de gênio inconstante e, será preciso dizê-lo? de gosto um pouco vulgar. Apesar de ser de nascimento muito nobre, contrairá com o uniforme mais de um hábito de caserna. Agradava-lhe a taberna e tudo o que ela traz. Só estava à vontade entre palavras grosseiras, galanterias militares, belezas fáceis e fáceis êxitos. Não obstante recebera da família alguma educação, alguma polidez, mas ainda muito moço começara a correr terras, a estar de guarnição e todos os dias o verniz de fidalgo ia desaparecendo com a dura fricção do seu boldrié de gendarme. (HUGO, 1967, p. 11)

découpée sur le fond ténébreux de la cellule, une espèce de triangle noirâtre, que le rayon de jour venant de la lucarne tranchait crûment en deux nuances, l'une sombre, l'autre éclairée.

Cette figure, qu'on eût crue scellée dans la dalle, paraissait n'avoir ni mouvement, ni pensée, ni haleine. Sous ce mince sac de toile, en janvier, gisante, à nu sur un pavé de granit, sans feu, dans l'ombre d'un cachot dont le soupirail oblique ne laissait arriver du dehors que la bise et jamais le soleil, elle ne semblait pas souffrir, pas même sentir. On eût dit qu'elle s'était faite pierre avec le cachot, glace avec la saison. Ses mains étaient jointes, ses yeux étaient fixes. À la première vue on la prenait pour un spectre, à la seconde pour un statue. (HUGO, 2009, p. 334-5)<sup>18</sup>

O espaço onde vive a reclusa não é a sua casa; trata-se de um espaço transitório, cuja tradição é abrigar uma alma que se dedica a sua expiação ou lamentação.

Ce n'était pas du reste chose très rare dans les villes du moyen âge que cette espèce de tombeau. On rencontrait souvent, dans la rue plus fréquentée, dans le marché le plus bariolé et le plus assourdissant, tout au beau milieu, sous les pieds des chevaux, sous la roué des charrettes en quelque sorte, une cave, un puits, un cabanon muré et grille, au fond duquel priait jour et nuit une être humain, volontairement dévoué à quelque lamentation éternelle, à quelque grande expiation. (HUGO, 2009, p. 314)<sup>19</sup>

A imagem de um túmulo ou cubículo, usado para abrigar um ser isolado do mundo, no meio da praça mais movimentada ou ruidosa da cidade, é o símbolo do binômio morte-vida. O cubículo escuro, vazio, pequeno, frio e sem ventilação simboliza a vida entregue ao sacrifício da expiação; a prisão representada pela cela parece criar a imagem da dor sentida pelas pessoas que habitavam esse espaço. Sem a outra parte de si, Paquette sente-se como uma morta-viva. A imersão em si mesma

<sup>18</sup>Era estreita a cela, mais larga que comprida. Abobadada em ogiva e vista pelo interior assemelhava-se bastante ao alvéolo de uma grande mitra de bispo. Sobre o lajedo nu que fazia o pavimento, a um canto, via-se sentada ou antes acocorada uma mulher. Tinha o queixo apoiado sobre os joelhos que os seus braços apertavam fortemente contra o peito. Assim dobrada, vestida com um saco escuro que a envolvia toda nas amplas dobras, os seus longos cabelos grisalhos caídos para a frente, cobrindo-lhe o rosto e estendendo-se pelas pernas até aos pés, apresentava ao primeiro aspecto uma forma estranha, recortada sobre o fundo tenebroso da cela, uma espécie de triângulo enegrecido, que a claridade do dia vindo do postigo dividia cruamente em dois cambiantes, um sombrio, outro iluminado.

Aquela figura que se julgaria chumbada ao lajedo parecia não ter nem vida, nem pensamento, nem alento. Com aquele leve saco de linhagem, em janeiro, em contacto imediato com o pavimento de granito, sem fogo, na sombra de um cárcere cujo respiradouro oblíquo não deixava chegar do exterior senão a aragem fria e nunca o sol, ela parecia não sofrer, nem sequer sentir. Dir-se-ia que com o cárcere se tinha feito pedra, com o tempo, gelo. As mãos tinha-as juntas, os olhos, fixos. À primeira vista, tomava-se por um espectro, depois por uma estátua. (HUGO, 1967, p. 277-8)

<sup>19</sup>Não era coisa muito rara nas cidades da Idade Média esta espécie de túmulo. Encontrava-se muitas vezes na rua mais frequentada, no mercado mais animado e mais ruidoso, perfeitamente no meio, sob as patas dos cavalos, quase sob as rodas das carroças, um subterrâneo, um poço, um cubículo murado e gradeado, no fundo do qual orava dia e noite um ente humano, voluntariamente dedicado a alguma lamentação eterna, a alguma grande expiação. (HUGO, 1967, p. 255)

e a opção por viver em um ‘buraco’ é a maneira de essa pobre mãe punir-se por ter deixado a filha por um instante sozinha. A esperança de obter uma resposta às suas preces é o único alento dessa personagem. A função social e religiosa dessas celas, que são uma extensão do espaço religioso, muito embora fossem construções particulares como a Tour-Roland (a Torre Roland), reforça a dominação da Igreja e o aprisionamento representado na vivência das leis estabelecidas pelo clero, como vemos no trecho abaixo (Il est vrai que le clergé ne se souciait pas de les laisser vides, ce qui impliquait tiédeur dans les croyants). Essa informação nos remete a Paris da Idade Média e nos faz refletir sobre esse mesmo domínio da Igreja nos dias atuais.

D’ailleurs, bien qu’on s’en émerveillât peu, les exemples de cette espèce de claustration au sein des villes étaient, em verité, fréquents, comme nous le disions tout à l’heure. Il y avait dans Paris assez bon nombre de ces cellules à prier Dieu et à faire pénitence; elles étaient presque toutes occupées. Il est vrai que le clergé ne se souciait pas de les laisser vides, ce qui impliquait tiédeur dans les croyants, et qu’on mettait des lépreux quand on n’avait pas de pénitents. (HUGO, 2009, p. 315)<sup>20</sup>

Ainda de acordo com Bachelard, para analisarmos os dois espaços opostos da Igreja que ‘encarceram’ dois personagens da obra de Victor Hugo, percebemos os opostos alto x baixo nos espaços habitados pelo arcediogo Cláudio Frollo (sótão – a cela do lado de uma das torres) e pela reclusa, mãe de Esmeralda (porão – subterrâneo/buraco dos ratos).

Em vez de enfrentar o porão (inconsciente), “o homem prudente” de Jung procura sua coragem nos *alibis* do sótão. No sótão, camundongos e ratos podem fazer seu alvoroço. Quando o dono da casa chegar, eles voltarão ao silêncio da toca. No porão agitam-se seres mais lentos, menos saltitantes, mais misteriosos. No sótão, os medos “racionalizam-se” facilmente. No porão, mesmo para alguém mais corajoso que o homem mencionado por Jung, a “racionalização” é menos rápida e menos clara; nunca é definitiva. No sótão a experiência diurna pode sempre dissipar os medos da noite. No porão há trevas dia e noite. (BACHELARD, 2008, p. 37)

Essa explicação psicanalítica do espaço contribui para compreendermos os personagens hugoano habitantes dos espaços destinados a eles. Frollo é o homem

---

<sup>20</sup> Apesar de pouco se maravilharem com isso, os exemplos desta espécie de clausura no seio das cidades, eram em verdade frequentes, como há pouco dizíamos. Havia em Paris um bom número dessas celas de orar a Deus e de fazer penitência; estavam quase todas ocupadas. É certo que ao clero não lhe dava cuidado o deixá-las vazias, o que implicava tibieza nos crentes e que quando não havia penitentes recolhia lá leprosos. (HUGO, 1967, p. 256)

racional e intelectualizado; prudente e altivo; equilibrado e determinado em seus propósitos. A aparente maldade expressa em suas ações são resultado do aprisionamento escolhido por ele devido a sua opção de vida. A reclusa, personagem oposta a Frollo, pois é um ser guiado pela emoção, transita entre a loucura e a lucidez; a solidão é o seu abrigo. Essa escolha faz da mãe sofredora o ser mais abnegado e desamparado da narrativa. Duas personagens que perderam a si mesmas por amor a *La Esmeralda*.

Pierre Gringoire, “le miracle de la pierre” é a representação do poeta, de sua arte e função social. Discípulo de Frollo, o jovem se torna amante das artes, da filosofia e da poesia. Sem dinheiro e sem casa, pois a sociedade não reconhecia o seu trabalho, ele acaba na Praça dos Milagres, e mesmo subordinado ao rei dos mendigos ele vive em liberdade e transita em todos os espaços da cidade parisiense, da catedral de Notre-Dame – o espaço institucionalmente sagrado - a Praça dos Milagres – o espaço onde não encontrava qualquer um: a cidade marginalizada.

Gringoire, philosophe, pratique des rues de Paris avait remarque que rien n'est propice à la rêverie comme de suivre une jolie femme sans savoir où elle va. Il y a dans cette abdication volontaire de son libre arbitre, dans cette fantaisie qui se soumet à une autre fantaisie, laquelle ne s'en doute pas, un mélange d'indépendance fantasque et d'obéissance aveugle, je ne sais pas quoi d'intermédiaire entre l'esclavage et la liberté, qui plaisait à Gringoire, esprit essentiellement mixte, indécis et complexe, tenant le bout de tous les extremes, incessamment suspendu entre toutes les propensions humaines, et les neutralisant l'une par l'autre. Il se comparait lui-même volontiers au tombeau de Mahomet, attiré en sens inverse par deux pierres d'aimant, et qui hesite éternellement entre le haut et le bas, entre la voûte et le pavê, entre la chute et l'ascension, entre le zenith et le nadir.

Si Gringoire vivait de nos jours, quel beau milieu il tiendrait entre le classique et le romantique! (HUGO, 2009, p. 148-9)<sup>21</sup>

Gringoire é a referência à teoria dos contrastes discutida no prefácio a Cromwell: uma unidade conflituosa (un mélange d'indépendance fantasque et

---

<sup>21</sup> Gringoire, filósofo prático das ruas de Paris, notara que não havia nada tão propício para a meditação como o seguir uma mulher bonita sem saber onde ela vai. Há nesta abdicação voluntária do próprio livre arbítrio, nesta fantasia que se submete a uma outra fantasia, sem que esta o supeite, um misto de independência caprichosa e de obediência cega, não sei quê de intermediário entre a escravidão e a liberdade, que agradava a Gringoire, espírito essencialmente misto, indeciso e complexo, tendo o cabo de todos os extremes, incessantemente suspenso entre todas as propensões humanas e neutralizando-as uma pelas outras. Comparava-se ele próprio ao túmulo de Mahomet, atraído em sentido inverso por duas pedras de íman, e que hesita eternamente entre o alto e o baixo, entre a abóbada e o pavimento, entre a queda e a ascensão, entre o zênite e o nadir.

Se Gringoire vivesse nos nossos dias, que belo meio ele constituiria entre o clássico e o romântico. (HUGO, 1967, p. 85-6)

d'obéissance aveugle) que privilegia tanto “a abóbada como o pavimento”, (et qui hesite éternellement entre le haut et le bas, entre la voûte et le pavê, entre la chute et l'ascension), um ser complexo, filósofo prático das ruas (philosophe, pratique des rues de Paris) possuidor da sensibilidade que o orienta a considerar todos os extremos (Si Gringoire vivait de nos jours, quel beau milieu il tiendrait entre le classique et le romantique!), e exatamente por isso defensor da liberdade. Ele também se apaixona por Esmeralda, porém, no final da narrativa, entre a opção de permanecer ao lado da jovem – com quem, simbolicamente, se casara no Pátio dos Milagres – e que o salvara da morte - ou de sua fiel companheira, a cabra, o poeta opta por levar consigo essa última, que, segundo o Dicionário de símbolos possui a seguinte representação.

Na França, quase nada se conhece da cabra a não ser sua agilidade ou, segundo La Fontaine, seu gosto pela liberdade, por uma liberdade feita de impulsos imprevisíveis, motivo pelo qual do seu nome, cabra (capris), deriva a palavra capricho. (...) Em todas essas tradições, a cabra aparece como o símbolo da ama-de-leite e da iniciadora, tanto no sentido físico como no sentido místico das palavras. Entretanto, sua conotação caprichosa implicaria também a gratuidade dos dons imprevisíveis da divindade. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 157)

Toda a ação do romance *Notre-Dame de Paris* está ambientada na Paris da Idade Média, 1482, muito embora o olhar crítico do autor esteja voltado para o século XIX; ainda nesse período, mesmo com toda a modernidade advinda da Revolução Industrial, Paris possuía características de uma cidade medieval como os muros que divisavam a cidade, as vielas e as casas construídas umas coladas às outras. Nesse momento de crescimento acelerado, provocado pela chegada e imposição do capitalismo, um grande número de migrantes e imigrantes pobres chegam ao espaço citadino que apresenta um índice populacional bastante alto.

À peine avait-il fait quelques pas dans la longue ruelle, laquelle était en pente, non pavée, et de plus en plus boueuse et inclinée, qu'il remarqua quelque chose d'assez singulier. Elle n'était pas déserte. Çà et là, dans sa longueur, rampaient je ne sais quelles masses vagues et informes, se dirigeant toutes vers la lueur qui vacillait au bout de la rue, comme ces lourds insectes qui se traînent la nuit de brin d'herbe em brin d'herbe vers un feu de pâtre (HUGO, 2009, p. 159-160)<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Mal dera alguns passos na comprida viela por onde se metera, viela em declive, não calçada e de mais a mais lamacenta e inclinada, que logo notou qualquer coisa bastante singular. Não reinava nela a solidão; aqui e ali, em todo o seu comprimento, rojavam-se não sei que massas vagas e informes,

A referência a massas vagas e informes, arrastando-se na lama em uma pequena rua nos dá a ideia de invasão; um pequeno espaço sendo ocupado por uma multiplicidade de seres, no caso, bastante diferentes. Esse procedimento grotesco, usado para demonstrar a imagem de movimento e de renovação, cria o efeito de sentido que provoca no leitor o susto quanto ao crescimento populacional e o horror em relação à miséria das pessoas que habitam a cidade dos excluídos, mostrando o espaço cada vez mais precário frente à incapacidade geográfica e estrutural para receber tantos migrante e imigrantes.

Gringoire continua de s'avancer, et eut bientôt rejoint celle de ces larves qui se traînait le plus paresseusement à la suite des autres. Em s'em approachant, il vit que ce n'était rien autre chose qu'un misérable cul-de-jatte qui sautelaît sur ses deux mains, comme un faucheur blessé qui n'a plus que deux pattes. Au moment où il passa pres de cette espèce d'araignée à face humaine, elle eleva vers lui une voix lamentable: *La buona manciam signor! La buona mancia!* (HUGO, 2009, p. 160)<sup>23</sup>

Il rejoignit une autre de ces masses ambulantes, et l'examina. C'était un perclus. À la fois boiteux et manchot, et si manchot et si boiteux que le soutenait lui donnait l'air d'un échafaudage de maçons em marche.

(...) Ce chose quelque , ou plutôt ce quelqu'un, c'était un aveugle, un petit aveugle à face juive et barbue, qui, ramant dans l'espace autour de lui avec un bâton, et remorqué par un gros chien, lui nasilla avec un accent hongrois: *Facitote caritatem!*

(...) Mais l'aveugle se mit à allonger le pas em même temps que lui; et voilà que le perclus, voilà que le cul-de-jatte surviennent de leur côté avec grande hâte et grand bruit (...)

Gringoire se boucha les oreilles. – ô tour de Babel! S'écria-t-il.

(...) Et puis, à mesure qu'il s'enfoçait dans la rue, culs-de-jatte, aveugles, boiteux, pullulaient autour de lui, et des manchots, et des borgnes, et des lepreux avec leurs plaies, qui sortant des maisons, qui des petites rues adjacentes, qui des soupiraux des caves, hurlant, beuglant, glapissant, tous clopin-clopant, cahin-chaha, se ruant vers la lumière, et vautreés dans la fange comme des limaces après la pluie. (HUGO, 2009, p. 160-1)<sup>24</sup>

---

dirigindo-se todas para o clarão que tremia no fim da rua, como esses pesados insectos que se arrastam de noite, de erva em erva, em direcção à fogueira que o pastor acende. (HUGO, 1967, p. 97)

<sup>23</sup>Gringoire continuou pois a avançar e em breve alcançou uma dessas larvas que se arrastava mais preguiçosamente no encalço das outras. Abeirando-se dela, viu que era apenas um miserável estropeado que caminhava servindo-se das mãos, como um caranguejo ao qual deixassem apenas duas pernas. Na ocasião em que passava junto dessa espécie de aranha com rosto de homem, disse-lhe ela em voz lamuriosa: - *La buona mancia signor! La buona mancia!* (HUGO, 1967 p. 97)

<sup>24</sup> Encontrou uma outra dessas massas ambulantes e examinou-a. Era um inválido, coxo e maneta, e tão coxo e tão maneta que o sistema complicado de muletas e pernas de pau que o sustentava lhe dava o aspecto de um andaime a caminhar. (HUGO, 1967, p. 97)

(...) Essa qualquer coisa, era um cego, baixo, com cara de judeu, todo barbado, que remando no espaço com um cajado e rebocado por um grande cão lhe disse em voz fanhosa e com acento

O autor também realça as condições precárias e degradantes daqueles que não encontraram as promessas de possibilidades de uma vida melhor anunciada pelo advento do capitalismo. Vale ressaltar que Victor Hugo emprega o conceito de grotesco apresentado por ele no prefácio a Cromwell: não há o domínio do feio sobre o belo. É exatamente a junção de ambos que resulta no efeito de sentido capaz de despertar e sensibilizar o leitor para a análise da situação vivenciada.

A confusão de línguas (*La buona manciam signor! La buona mancia! / Facitote caritatem!*) e de homens descritos como meio homens (*ce n'était rien autre chose qu'un misérable*), meio vermes (*comme des limaces après la pluie/ cette espèce d'araignée à face humaine*), inacabados (*C'était un perclus. À la fois boiteux et manchot, et si manchot et si boiteux..*) ocupando um lugar apertado, sujo (*Ce n'étaient qui'intersections de maisons, culs-de-sac, pattes-d'oie...*) cria a imagem de uma cidade degradada; o espaço aberto, simbolizando a amplitude, o ar respirável, a comodidade é invadido por essa população que produz o contraste: a sujeira, o escuro, o amontoado de gente e casas, a lama e a umidade. Essa imagem grotesca está associada à modernidade instaurada no século XIX; esse ideal burguês posto em prática, e as consequências originárias dessas transformações eram discutidas com extrema seriedade e profundidade pelos autores do século XIX, dentre eles Goethe, Hegel, Marx, Stendhal, Baudelaire, Carlyle e Dickens (BERMAN, 1987, p. 129), só para citar alguns poucos interessados na temática. Hugo revela o seu comprometimento com essa discussão apontando-nos o resultado dessas transformações. De acordo com Berman “a burguesia efetivamente organizou enormes movimentos de pessoas – para cidades, para fronteiras, para novas terras – que a burguesia algumas vezes inspirou, algumas vezes forçou com brutalidade, algumas vezes subsidiou e sempre explorou em seu proveito (BERMAN, 1987, p.

---

húngaro: *Facitote caritatem!*

(..) Mas o cego alongou o passo, medindo-o pelo dele e surgiram também o inválido e o estropeado, todos desembaraçados.

Gringoire tapou os ouvidos. - É uma torre de Babel! - bradou ele. E largou a correr. E o cego, e o coxo, e o estropeado, correram atrás dele.

(...) Depois, à medida que avançava pela rua, estropeados, cegos, coxos, pululavam em volta dele, e manetas e tortos, e leprosos, uns a sair das casas, outros dos becos adjacentes, estes dos respiradouros das adegas, ululando, mugindo, ganindo, todos coxeando, aos encontrões, precipitando-se para a fogueira, espojando-se na lama como lesma depois da chuva. (HUGO, 1967, p. 98)

91). Para realçar essa problemática, o procedimento grotesco utilizado por Hugo vai ao encontro do mesmo conceito expresso por Bakhtin.

(...) o verdadeiro grotesco não é de maneira alguma estático: esforça-se, aliás, por exprimir nas suas imagens o devir, o crescimento, o inacabamento perpétuo da existência: é o motivo pelo qual ele dá nas suas imagens os dois pólos do devir, ao mesmo tempo o que parte e o que está chegando, o que morre e o que nasce; mostra dois corpos no interior de um único. (...) a morte está prenhe, tudo o que é limitado, característico, fixo, acabado, precipita-se para o “inferior” corporal para aí ser fundido e nascer de novo (BAKHTIN, 1993, p.46).

Dessa forma, o contato desse ser excluído – homem degradado comparado a um verme, a um ser inacabado, deformado (que troca os pés pelas mãos para se locomover) – com a terra (seres que se arrastam) representa o espaço social transformado em espaço inabitado, conflituoso; é o disforme e inferior amalgamado a outra ponta da modernidade: o sonho de usufruir de melhores condições de vida.

Paul Diel esboçou toda uma psicogeografia dos símbolos, em que a superfície plana da terra representa o homem como ser consciente; o mundo subterrâneo, com seus demônios e seus monstros ou divindades malevolentes, figura o subconsciente. (...) Toda a terra se torna assim, símbolo do consciente e de sua situação de conflito, símbolo do desejo terrestre e de suas possibilidades de sublimação e de perversão. É a arena dos conflitos da consciência no ser humano. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 880)

Em *A tale of two cities*, o espaço romanesco apresenta a função de conduzir o leitor à época da luta pela igualdade, fraternidade e liberdade na França, tema que nos reporta à morte e, na narrativa, à destruição das instituições opressoras. A degradação dos espaços institucionalizados se mistura à degradação humana na oposição morte e vida. Se em *Notre-Dame de Paris* Victor Hugo escreve sobre a arquitetura gótica, no romance dickensiano observamos a influência do romance gótico na construção da espacialidade como, por exemplo - a descrição, não de um castelo - mas do presídio da Bastilha, da mansão dos Evrémonde e do banco Tellson, cujas características são a ambientação sombria, carregada de tensão psicológica, e a morte. Como na literatura gótica, o espaço domina os acontecimentos. O medo na obra dickensiana é provocado pelo homem provido de poder político. O duplo e as demais dicotomias razão x desejo, luz x escuridão, liberdade x tirania são utilizadas na construção da trama para desintegrar as normas e estabelecer novos limites para as experiências vividas pelos personagens, convidando o leitor a refletir sobre os

valores sociais e morais que permeiam a sociedade. A literatura gótica surgiu como uma resposta ao racionalismo do século XVIII com a intenção de representar a transgressão aos valores vigentes e estimular os leitores à reflexão sobre a situação vivida no momento presente.

Tellson's Bank by Temple Bar was an old-fashioned place, even in the year one thousand seven hundred and eighty. It was very small, very dark, very ugly, very incommodious. It was an old-fashioned place, moreover, in the moral attribute that the partners in the House were proud of its smallness, proud of its darkness, proud of its ugliness, proud of its incommodiousness. (...) Any one of these partners would have disinherited his son on the question of rebuilding Tellson's. In this respect the House was much on a par with the Country; which did very often disinherit its sons for suggesting improvements in laws and customs that had long been highly objectionable, but were only the more respectable. Thus it had come to pass, that Tellson's was the triumphant perfection of inconvenience. (...) Cramped in all kinds of dim cupboards and hutches at Tellson's, the oldest of men carried on the bussines gravely. When they took a young man into Tellson's London house, they hid him somewhere till he was old. They kept him in a dark place, like a cheese, until he had the full Tellson flavour and blue-mould upon him. Then only was he permitted to be seen, spectacularly poring over large books, and casting his breeches and gaiters into the general weight of the establishment. (...) But indeed, at that time, putting to death was a recipe much in vogue with all trades and professions, and not least of all with Tellson's. Death is Nature's remedy for all things, and why not Legislation's? Accordingly, the forger was put to death; the utterer of a bad note was put to Death; the unlawful opener of a letter was put to Death; the purloiner of forty shilings and sixpence was put to Death; the holder of a horse at Tellson's door, who made off with it, was put to Death; the coiner of a bad shilling was put to Death; the sounders of three-fourths of the notes in the whole gamut of Crime, were put to Death. No that it did the least good in the way of prevention - it might almost have been worth remarking that the fact was exactly the reserve - but, it cleared off (as to this world) the trouble of each particular case, and left nothing else connected with it to be looked after. Thus, Tellson's, in its day, like greater places of business, its contemporaries, had taken so many lives, that, if the heads laid low before it had been ranged on Temple Bar instead of being privately disposed of, they would probably have excluded what little lighth the ground floor had, in a rather significant manner. (DICKENS, 1960, p.49-50)<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup>O Banco Tellson, em Temple Bar, era um lugar antiquado mesmo para o ano de 1780. Além de muito pequeno, escuro e feio, era também desconfortável. E era antiquado, acima de tudo, no caráter moralmente positivo que os sócios da casa orgulhosamente atribuíam à sua pequenez, sua escuridão, sua feiúra e seu desconforto. [...] Qualquer dos sócios teria deserdado o filho se este propusesse a reforma do Tellson. Sob esse ângulo, a Casa se igualava ao país, que muitas vezes deserda os filhos por sugerirem melhoramentos nas leis e costumes, que desde muito vêm sendo altamente questionados, mas por isso mesmo são os únicos de maior respeitabilidade.[...] Presos aos mais variados tipos de sombrios armários e caixas que havia no Tellson, os mais velhos dos homens

Se muito antes da luta pelos direitos humanos instaura-se um clima de terror e crueldade na França, revelando o quanto à **justiça** pode ser violenta e incapaz de cumprir a função social de estabelecer a ordem e proteger os cidadãos, Dickens nos mostra que a ausência do poder público na Inglaterra implica em resultados muito parecidos. Mesmo apresentando a expansão do capitalismo como a solução de todos os problemas sociais e econômicos pelos quais passavam outros países - cabe lembrar que a ação de *A tale of two cities* acontece na época da Revolução Francesa, mas a narração é feita sob a perspectiva do ano de 1859 – Dickens questiona e critica a falta de ordem e justiça que também tiranizava o povo inglês.

O banco Tellson, instituição privada e fictícia criada por Dickens, mostra como a substituição do poder público pelo banco instaura o horror e a injustiça na sociedade londrina. A ambientação grotesca – a junção dos opostos resultando na desorientação do homem frente a um mundo onde a injustiça e a morte se convergem em atos cotidianos – permite a criação de uma imagem que provoca incômodo no leitor. “O habitual e o próximo torna-se subitamente hostil e exterior. É o **nosso** mundo que se converte de repente no mundo dos **outros**”. (BAKHTIN, 1993, p. 42 – grifos do autor). Assim, os pares opostos novo x velho (When they took a **young man** into Tellson’s London house, they hid him somewhere till he was **old**), proteção x tirania (In this respect the **House** was much on a par with the **Country**);), claro x escuro e a sensação estética incômoda de imaginarmos a grande quantidade de cabeças cortadas pelo banco enfileiradas em Temple Bar (if the heads laid low before it had been ranged on Temple Bar instead of being privately disposed

---

tratavam dos negócios com gravidade. Quando a casa de Londres do Tellson contratava um jovem, por certo o escondia em algum lugar até envelhecer. Provavelmente guardavam-no num lugar escuro, como fariam com um queijo, até ele adquirir uma tonalidade esverdeada de bolor. Só então o autorizariam a aparecer em público, formidavelmente absorvido nos imensos livros, acrescentando suas vestimentas antiquadas ao peso geral do estabelecimento.

[...] Mas, de fato, matar era uma receita muito em voga naquela época em todos os ramos do comércio e entre todas as profissões, e não menos no Tellson. Se a morte é o remédio da natureza para todos os males, por que não o seria para a legislação? De acordo com tal princípio, o falsário era condenado à morte, o que emitia uma nota promissória e não a honrava era condenado à morte, assim o violador de correspondência; o larápio que roubasse quarenta xelins e seis pence; o rapaz que tomava conta dos cavalos na porta do Tellson, se fugisse com um deles; o moedeiro que cunhasse um xelim falso; todos aqueles, enfim, que entoassem três quartas partes das notas da escala do crime eram condenados à morte. Não que isso surtisse o menor efeito preventivo, talvez seja importante ressaltar que ocorria exatamente o contrário, mas removia (assim como deste mundo) problema de cada caso em particular, sem deixar nada por resolver mais tarde. Assim, o Tellson, em seu tempo, a exemplo das maiores casas de negócios de então, tirou tantas vidas que, se as cabeças não fossem discretamente descartadas, mas enfileiradas em Temple Bar, obscureceriam a rua por completo, extinguindo a pouca luminosidade que ainda entrava pelas janelas da casa. (DICKENS, 1996, p. 67 -9)

of, they would probably have excluded what little **light** the ground floor had, in a rather significant manner), além da criação da zona de contato entre riso e horror (No that it did the least good in the way of prevention - it might almost have been worth remarking that the fact was exactly the reverse – but, it cleared off (as to this world) the trouble of each particular case, and left nothing else connected with it to be looked after). apontam o espaço do banco como um lugar regido por leis estranhas, opressoras e hostis.

A ambientação franca é a responsável por imprimir na descrição o efeito de objetividade. Essa descrição se “distingue pela introdução pura e simples do narrador [em terceira pessoa]. (...) O narrador (nomeado ou não) observa o exterior e verbaliza-o, introduzindo na ação um hiato evidente” (LINS, 1976, p. 79-80). A referência à senilidade do banco nos faz pensar na velhice como decrepitude, o dinheiro (representado pela função da Casa) é sinônimo de avareza. A prisão representada por essa casa, associada à vida das pessoas ‘fechadas’ nos mais sombrios armários e caixas (Cramped in all kinds of dim cupboards and hutches at Tellson’s) e dos funcionários do banco comparando o seu envelhecimento na casa a um queijo guardado até criar o aspecto embolorado de velho e repulsivo (When they took a young man into Tellson’s London house, they hid him somewhere till he was old. They kept him in a dark place, like a cheese, until he had the full Tellson flavour and blue-mould upon him) confirmam o objetivo dessa descrição, qual seja a de Dickens nos mostrar a conversão da utopia moderna de liberdade e igualdade, nascidas no seio da luta das revoluções Francesa e Industrial, em pesadelo.

‘But I would hold a pretty wager, sir, that a House like Tellson and Company was flourishing, a matter of fifty, not to speak of fifteen years ago?’

‘You might treble that, and say a hundred and fifty, yet not be far from the truth’ (DICKENS, 1960, p. 17)<sup>26</sup>

After bursting open a door of idiotic obstinacy with a weak rattle in its throat, you fell into Tellson’s down two steps, and came to your senses in a miserable little shop, with two little counters, where the oldest of men made your cheque shake as if the wind rustled it, while they examined the signature by the dingiest of windows, which were always under a shower-bath of mud from Fleet-street, and which were made the dingier by their own iron bars proper, and the heavy shadow of Temple Bar . If your business necessitated your

---

<sup>26</sup> - Mas sou capaz de apostar que uma casa como o Tellson e Companhia já devia florescer há cinquenta anos, quanto mais há quinze, senhor.

-Pois pode triplicar esse tempo e apostar em cento e cinquenta que não estaria longe da realidade. (DICKENS, 1996, p. 34)

seeing 'the House', you were put into a species of Condemned Hold at the black, where you meditated on a misspent life, until the House came with its hands in its pockets, and you could hardly blink at it in the dismal twilight. Your money came out of, or went into, wormy old wooden drawers, particles of which flew up your nose and down your throat when they were opened and shut. Your bank-notes had a musty odour, as if they were fast decomposing into rags again. Your plate was stowed away among the neighbouring cesspools, and evil communications corrupted its good polish in a day or two. Your deeds got into extemporised strong-rooms made of kitchens and sculleries, and fretted all the fat out of their parchments into the banking-house air. Your lighter boxes of family papers went upstairs into a Barmecide room, that always had a great dining-table in it and never had a dinner, and where, even in the year one thousand seven hundred and eighty, the first letters written to you by your old love, or by your little children, were but newly released from the horror of being ogled through the windows, by the heads exposed on Temple Bar with an insensate brutality and ferocity worthy of Abyssinia or Ashantee. (DICKENS, 1960, p. 49-50)<sup>27</sup>

A localização do Tellson, em uma sala abaixo da rua Fleet - cujas janelas possuíam grades e a entrada de pouca luz - muitas vezes resultado do amontoado de cabeças enforcadas em Temple Bar - cria uma imagem degradante do ambiente que, como descrito acima, também degrada os personagens. A convivência com o ambiente nauseabundo, desorientador, opressivo e aprisionador parece uma negação ao sistema político e econômico vigente. O simbolismo dos armários, gavetas e cofres nos remete a Bachelard; e diante desse significado o Tellson parece representar a ordem estabelecida em Londres: a de um lugar seguro e tranquilo para receber os imigrantes franceses, porém com uma política e ideologia capitalista que em nada se parecida com a República sonhada pelos franceses da revolução.

---

<sup>27</sup>Após arrombar uma porta de estúpida obstinação com um débil gemido de sua garganta ferruginosa, você rolaria dois degraus para o interior do Tellson e recobriria os sentidos num pequeno e miserável escritório, com dois minúsculos balcões onde os mais velhos dos homens fariam seu cheque tremular como se o vento o açoitasse, enquanto examinavam a assinatura sob a escassa luz proveniente da mais sombria das janelas, que se localizava sempre debaixo de uma torrente de lama da rua Fleet e que se tornava ainda mais umbrosa em razão das suas apropriadas barras de ferro e das sombras densas de Temple Bar. Se seus negócios exigissem uma visita "à Casa", você seria levado a uma espécie de "câmara dos condenados", nos fundos, onde o deixariam meditando sobre o desperdício da vida até que "a Casa" viesse atendê-lo, com as mãos no bolso, e você mal poderia expressar seu desagrado nessa triste penumbra. Seu dinheiro sairia de, ou entraria em gavetas de madeira velha e carcomida pelos cupins, cujo pó voaria para seu nariz e se alojaria em sua garganta, cada vez que se abrissem ou fechassem. Suas notas de banco teriam um odor de mofo, como se estivessem em pleno processo de decomposição. Sua prataria seria guardada em meio ao esgoto da vizinhança, e o contato com detritos arruinaria seu brilho em dois ou três dias. Seus documentos iriam para casas-fortes improvisadas em cozinhas e copas, e seus pergaminhos se ressecariam no ar da casa bancária. Suas caixas mais delicadas contendo papéis de família seriam levadas escada acima para a sala Barmecide, que sempre teve uma grande mesa de jantar em que jamais se serviu qualquer refeição e onde, mesmo no ano de 1780, as primeiras cartas de seu antigo amor, ou de seus filhos, escapariam por pouco do horror de serem tragadas, através da janela, pelas cabeças expostas em Temple Bar com uma insensata brutalidade e uma ferocidade digna dos abissínios ou dos achantis. (DICKENS, 1996, p.67-9)

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses 'objetos' e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade (...) um espaço que não se abre para qualquer um. No armário vive um centro de ordem que protege toda a casa contra uma desordem sem limite. Nele reina a ordem, ou antes, nele a ordem é um reino. (BACHELARD, 2008, p. 91-2)

A descrição do funcionário do Tellson, um dos personagens de suma importância para a narrativa de *A tale of two cities*, possui as mesmas características apontadas no trecho acima que apresenta a casa comercial, a não ser, claro, pelo par oposto que constitui sua personagem – e não deixa de ser uma alusão a um dos produtos vendidos pelo banco: a segurança de sua amizade - o que, no contato com a família do doutor Manette, ao longo da narrativa, o liberta da sensação de aprisionamento de si mesmo e o humaniza.

The mildewy inside of the coach, with its damp and dirty straw, its disagreeable smell, and its obscurity, was rather like a larger dog-kennel. Mr. Lorry, the passenger, shaking himself out of it in chains of straw, a tangle of shaggy wrapper, flapping hat, and muddy legs, was rather like a larger sort of dog.

(...) a face habitually suppressed and quieted, was still lighted up under the quaint wig by a pair of moist bright eyes that it must have cost their owner, in years gone by, some pains to drill to the composed and reserved expression of Tellson's Bank. He had a healthy colour in his cheeks, and his face, though lined, bore few traces of anxiety. But, perhaps the confidential bachelor clerks in Tellson's Bank were principally occupied with the cares of other people; and perhaps second-hand cares, like second-hand clothes, come easily off and on. (DICKENS, 1960, p. 16)

(...) Miss Manette, it was I. And you will see how truly I spoke of myself just now, in saying I had no feelings, and that all the relations I hold with my fellow-creatures are mere business relations, when you reflected that I have never seen you since. No; you have been the ward of Tellson's House since, and I have been busy with the other business of Tellson's House since, and I have been busy with the other business of Tellson's House since. Feelings. I have no time for them, no chance of them. I pass my whole life, miss, in turning an immense pecuniary Mangle. (DICKENS, 1960, p. 21)<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup>O bolorento interior da carruagem, com a palha úmida e suja, seu odor desagradável e imerso na obscuridade, tinha a aparência de um grande canil, e o passageiro, senhor Lorry, sacudindo-se para livrar-se da palha grudada, numa mistura confusa de abrigo peludo, chapéu desabando nas orelhas e pernas enlameadas, parecia alguma espécie de grande mastim.

A descrição do coche onde viajava o senhor Lorry para tratar de negócios relacionados ao Tellson - inclusive ir ao encontro da senhorita Lucie Manette para avisá-la de que seu pai, até o momento dado como morto, havia sido libertado da prisão da Bastilha – causa-nos uma sensação desconfortante. A comparação desse meio de transporte, onde os passageiros passavam dias e noites seguidos até chegar a seus destinos, com um canil, acentuando-lhe características inaceitáveis para ambos os lugares como a sujeira, umidade causadora de bolor e escuridão é uma pulsão grotesca que dialoga com o tempo presente e moderno da narrativa. Parece a forma de o autor representar o quanto a realidade da época era opressora e inumana, o que está bem representado na conversão do homem em máquina (Feelings. I have no time for them, no chance of them. I pass my whole life, miss, in turning an immense pecuniary Mangle.)

---

(...) O rosto, habitualmente sereno e contido, era iluminado, sob a delicada peruca, por um par de olhos vivos e brilhantes, que por certo tinham custado a seu dono, em tempos idos, um grande esforço para reduzi-los à expressão impessoal e reservada do Banco Tellson. Suas bochechas exibiam um colorido saudável e a face, a despeito das rugas, apresentava poucas marcas de ansiedade. Mas talvez os discretos solteirões do Banco Tellson se ocupassem principalmente das inquietações alheias e, possivelmente, das preocupações de segunda mão, como as roupas de segunda mão que se desgastam com mais facilidade. (DICKENS, 1996, p. 32-3)

Senhorita Manette, fui eu. E a senhorita verá o quanto fui franco a meu respeito ao afirmar que não era guiado por qualquer sentimento e que todas as relações que mantive com meus clientes eram estritamente profissionais, se considerar que nunca mais a vi desde então. Não, a senhorita esteve sob a tutela do Tellson todos esses anos e eu me mantive demasiado ocupado com outros assuntos dessa casa. Sentimentos! Não tenho tempo nem oportunidade para eles. Passei toda a minha vida, senhorita, ajudando a movimentar as engrenagens de uma imensa máquina financeira. (DICKENS, 1996, p. 39)

### 3 VICTOR HUGO: ROMANTISMO E MODERNIDADE - TODAS AS CONTRADIÇÕES SÃO O TODO

Victor Marie Hugo (1802-1885), falecido aos 83 anos, é considerado um dos grandes vultos do Romantismo francês. Em suas obras, responsáveis pela discussão de temas como a injustiça social, a miséria e a ausência da liberdade o autor apresentou à sociedade de sua época um estilo inovador, onde as regras e convenções impostas pelo período clássico já não encontravam espaço e sentido na criação de seus romances, peças teatrais e poesia. Em seu prefácio ao drama *Cromwell* (1827), Hugo inaugura a teoria teatral que se revela oposta a classicista, ousando mesclar os gêneros e se apropriando do uso dos opostos por meio do procedimento do grotesco como forma de inaugurar a literatura do século XIX.

Essa inovação amplia as angústias, acentuando o exagero e o horrendo nas passagens da obra *Notre-Dame de Paris*, como forma de conferir veracidade à narrativa nas discussões tratadas por Hugo. Em seu romance, escrito em 1830, o autor registra sua preocupação com a preservação da arquitetura dos prédios representativos da arte e da história do povo francês. O primeiro capítulo do primeiro livro “A grande sala”, por exemplo, faz referências históricas a prédios que serviram de morada aos reis e outros grandes nomes da história da França, ao assassinato de Henrique IV por Ravailiac e ao incêndio que destruiu o Palácio da Justiça, em 1618, com o intuito de destruir as provas constantes do arquivo processual desse caso de assassinato. A crítica do autor é completamente voltada às restaurações, mutilações e destruições realizadas pelo desejo de mudança característico do homem.

Quoi qu'on pense de cette triple explication politique, physique, poétique, de l'incendie du Palais de Justice em 1618, le fait malheureusement certain, c'est l'incendie. Il reste bien peu de chose aujourd'hui, grâce à cette catastrophe grâce surtout aux diverses restaurations successives qui ont achevé ce qu'elle avait épargné, il reste bien peu de chose de cette première demeure des rois de France, de ce palais aîné du Louvre, déjà si vieux du temps de Philippe le Bel qu'on y cherchait les traces des magnifiques bâtiments élevés par le roi Robert et décrits par Helgaldus. (HUGO, 2009, p. 72)<sup>29</sup>

<sup>29</sup>Seja qual for a importância que liguem a esta tríplice explicação, política, física, poética, do incêndio do Palácio da Justiça em 1618, o fato, infelizmente certo, é o incêndio. Pouco ou nada resta hoje, mercê da catástrofe, mercê principalmente das várias e sucessivas restaurações que acabaram

Hugo utiliza-se, em toda a narrativa de *Notre-Dame de Paris*, de informações, nomes de lugares reais e de homens que participaram da história de seu país para mesclar à sua ficção um efeito de situação real.

(...) Victor Hugo puise aussi chez deux historiens des XVIe. Et XVIIe. siècles, Du Breuil et Sauval. (...) Les deux auteurs fournissent à Victor Hugo une histoire et une géographie parisiennes et tout le poids d'une période qui s'intercale entre le XVe et le XIX e siècle. (...) Parmi les voix qui retentissent avec netteté, certaines ont une puissance particulière: les notes montrent que Victor Hugo n'hésite pas à recopier fidèlement ses sources, em grand partie identifiées par Edmond Huguet. (...) Ainsi, différentes époques et différentes voix du passé s'orchestrent au fil du roman pour assurer la cohérence et la nécessité d'un ensemble stratifié qui se construit bel et bien au carrefour de différentes histoires. (HUGO, 2009, p. 716-7)

A narrativa tem início com a apresentação de um narrador que reproduz a inquietação e a preocupação de um historiador que encontra “num recanto escuro de uma das torres” de Notre-Dame uma palavra grafada e cravada por “uma mão medieval” “à caligrafia gótica” responsável pelo encadeamento e discussão de todas as questões abordadas no romance. É à memória de um povo e de sua história, respeitando suas conquistas e lutas, que o autor dedica esta obra que imortalizou a cidade de Paris e a catedral de Notre-Dame.

Ces majuscules grecques, noires de vétusté et assez profondément entaillées dans la pierre, je ne sais quels signes propres à la calligraphie gothique empreints dans leurs formes et dans leurs attitudes, comme pour révéler que c'était une main du moyen âge que les avait écrites là, surtout le sens lugubre et fatal qu'elles renferment, frappèrent vivement l'auteur. [...] L'homme que a écrit ce mot sur ce mur s'est effacé, il y a plusieurs siècles, du milieu des générations, le mot s'est à son tour effacé du mur de l'église, l'église elle-même s'effacera bientôt peut-être de la terre, C'est sur ce mot qu'on a fait ce livre. (HUGO, 2009, p. 59-60)<sup>30</sup>

### **3.1 Os andaimes da construção da catedral literária em *Notre-Dame de Paris* (1831)**

---

por destruir o que ela poupava; pouco ou nada resta dessa primeira morada dos reis de França, desse palácio primogênito do Louvre já tão vetusto no tempo de Filipe, o Belo, que procuravam descobri-lhe vestígios das magníficas construções levantadas pelo rei Roberto e descritas por Helgadás. (HUGO, 1985, p. 20)

<sup>30</sup> Estas maiúsculas gregas, enegrecidas pelo tempo e profundamente gravadas na pedra, não sei que sinais próprios da caligrafia gótica, impressos nas suas formas e nas posições, como para revelar que uma mão da Idade Média as tinha ali escrito; e, sobretudo, o sentido lúgubre e fatal que elas encerram, impressionaram vivamente o autor. [...] O homem que escreveu aquela palavra naquela parede, desapareceu, há muitos séculos, do meio das gerações; a palavra, por sua vez, já desapareceu da igreja, e a própria igreja talvez que bem cedo desapareça também da terra. Foi sobre essa palavra que este livro foi escrito. (HUGO, 1967, V-VI)

Victor Hugo escreveu *Notre-Dame de Paris*, publicado em 1831, no ano de 1830, momento em que ocorre a Revolução de Paris e ano da estreia de *Hernani*, peça de sua autoria que rompe com os padrões clássicos do drama e assume as ideias discutidas por Hugo em 1827 no prefácio que escreve a *Cromwell*. O procedimento grotesco empregado na arte gótica da catedral aponta-nos seus monstros e demônios convivendo com os santos em um só espaço que representa o céu e a terra; é o sublime (representado na igreja, símbolo do sagrado) rodeado do profano com as gárgulas e diabos de pedra que habitam o lugar e são a companhia de Quasímodo, como também é seu companheiro o arcediogo e seu pai adotivo Cláudio Frollo, homem representante de Deus na terra, mas que se mostra capaz de praticar as mais cruéis violências em nome do amor a Deus e ao próximo, especificamente no que diz respeito à sua paixão por Esmeralda.

A Catedral, símbolo das transformações, da mudança, pois carrega em si as mutilações causadas pelo tempo e pelas mãos dos arquitetos, acompanha a fatalidade que também assola o destino das personagens dessa narrativa. O grotesco está representado na destruição, na limitação, na chegada da modernidade e na morte instaurada no romance. O autor não descreve, ele constrói, como já dissemos, a Paris e *Notre-Dame* para seus leitores. A cidade do autor é a cidade grandiosa que cresce com o progresso e com a diversidade cultural e linguística dos imigrantes que lá se instalam. É por meio de uma escrita que privilegia o monumento, símbolo imortalizado da cidade de Paris e de seus personagens, também possuidores das características do elemento fundador desta cidade - a pedra - que podemos afirmar que Victor Hugo escreveu seu ‘romance de pedra’.

A junção dos opostos inconciliáveis que Hugo descreve com harmonia quando cria sua obra aparece também no espaço isolado e escondido onde ficam os marginalizados. A descrição do Pátio dos Milagres, dos horrores apresentados na descrição dos miseráveis, ou ainda dos sentimentos mais reprimidos de Cláudio Frollo, resultantes de ações monstruosas, são tão assustadores quanto a aparência física de Quasímodo e os monstros de pedra que habitam a catedral; elementos reveladores de que o espaço habitado por esses personagens é uma extensão de sua personalidade. A palavra ‘AN’ATKH (fatalidade) encontrada pelo narrador ‘em um

canto de uma das torres da catedral' é o mote grotesco da obra hugoana, e está impressa nos sentimentos, no espaço e no tempo que permeiam toda a obra.

Le pauvre poète jeta les yeux autour de lui. Il était en effet dans cette redoutable Cour des Miracles, où jamais honnête homme n'avait pénétré à pareille heure; cercle magique où les officiers du Châtelet et les sergents de la prévôté qui s'y aventuraient disparaissaient emmiettes; cité des voleurs, hideuse verrue à la face de Paris; égout d'où s'échappait chaque matin, et où revenait croupir chaque nuit ce ruisseau de vices, de mendicité et de vagabondage, toujours débordé dans les rues des capitales; ruche monstrueuse où rentraient le soir avec leur butin tous les frelons de l'ordre social; hôpital menteur où le bohémien, le moine défroqué, l'écolier perdu, les vauriens de toutes nations, espagnols, italiens, allemands, de toutes les religions, juifs, chrétiens, mahométans, idolâtres, couverts de plaies fardées, mendians le jour, se transfiguraient la nuit en brigands; immense vestiaire, en un mot, où s'habillaient et se déshabillaient à cette époque tous les acteurs de cette comédie éternelle que le vol, la prostitution et le meurtre jouent sur le pavé de Paris. (HUGO, 2009, 162-3).<sup>31</sup>

A cidade emergente dentro da cidade de Paris - a excluída cidade dos marginalizados - é descrita com atributos grotescos que provocam no leitor uma sensação estética incômoda e de insegurança. A comparação dos **vícios** a um **rio**, da **multidão** à pluralidade de nacionalidades, línguas, credos e caráter: a uma **colmeia** com seus zângãos, e do **espaço** a um **esgoto**, ou uma **verruga** no **rosto** de Paris – personificando a cidade e criando uma imagem esteticamente degradante do rosto dessa mulher-Paris: um pedaço de pele de aspecto estranho nascendo sobre a pele 'fresca' e lisa de sua face, realçam a degradação do espaço e marcam, exageradamente, os atributos de cada uma dessas dicotomias: a abundância das águas desse rio de vícios – um mergulho nas formas de sobrevivência desses excluídos na urbe moderna; o espaço escuro, sujo e inabitado pelas pessoas de bem, como registra o autor, sinaliza a negação desse espaço-cidade, e a multidão – a

---

<sup>31</sup> O pobre poeta lançou os olhos em derredor. Estava efectivamente nesse terrível Pátio dos Milagres onde nunca um homem de bem entrara a semelhante hora; círculo mágico onde os oficiais do Châtelet e os aguazis do prebostado que se arriscavam a transpô-lo, desapareciam em mealhas; cidade dos ladrões, hedionda verruga no rosto de Paris; esgoto de onde saia todas as manhãs e onde se recolhia todas as noites, esse rio de vícios, de mendicidade e de vagabundagem sempre transbordado nas ruas das capitais; colmeia monstruosa onde todos os zângãos da ordem social vinham depor a sua colheita; asilo monstruoso onde o boêmio, o frade que abandonou o hábito, o estudante que abandonou as aulas, os birbantes de todas as nações, espanhóis, italianos, de todas as religiões, judeus, cristãos, maometanos, idolâtras, cobertos de chagas fingidas, mendigando de dia, se transformavam de noite em bandidos, imenso guarda-roupa, numa palavra, onde se vestiam e despiam naquela época todos os actores dessa comédia eterna que o roubo, a prostituição e o assassinio representam no palco de Paris. (HUGO, 1967, p. 100)

pluralidade de corpos -, símbolo de todo o corpo dessas cidades, que se apresenta vivendo os novos e velhos valores, costumes e hábitos dentro de um espaço que se destrói e se renova diante da modernidade do século XIX. Na multidão os corpos se mesclam, hibridizam-se e lembram a população dos zângãos lutando bravamente por sua sobrevivência.

De acordo com Barbosa “os burgueses só pensavam em proteger-se da turba de excluídos, pouco ligando para a paisagem urbana construída pela História durante séculos” (BARBOSA, 2003, p. 5).

E encontramos nessa Idade Média travestida por Hugo, a mesma distribuição das pessoas pelos espaços físicos da cidade encontrada, mais tarde, no início da modernidade, na época da revolução industrial. Ou seja, quando da publicação do romance é que os indivíduos viviam separados em classes sociais bem distintas, espalhadas em guetos e em bairros marcadamente diferentes do ponto de vista da valoração social. Na Europa medieval, pelo contrário, havia uma promiscuidade de convivência dentro e fora dos palácios. O início dessa alteração, ainda na Idade Média, ocorreu quando a turba instalava-se ao lado da construção das catedrais, o que não ocorria nunca na “campagne”, mas sempre “en ville”. Em seguida, na época da burguesia, passados os longos séculos da construção, homens e mulheres permaneciam na capital, engrossando o seu exército de reserva de mão de obra, característico do século XIX urbano e moderno. Isso tinha conseqüências não só no traçado da cidade, mas igualmente na utilização simbólica do seu espaço. (BARBOSA, 2003, p. 5)

O esgoto, definição dada ao espaço destinado à população do Pátio dos Milagres - cuja ironia do nome próprio do Pátio contrasta com a realidade vivida por esses personagens criando uma zona de contato entre o riso e o horror “(...) couverts de plaies fardées, mendiants le jour, se transfiguraient la nuit en brigands; immense vestiaire, en un mot, où s’habillaient et se déshabillaient à cette époque tous les acteurs de cette comédie éternelle que le vol, la prostitution et le meurtre jouent sur le pavê de Paris”) é descrito por Hugo em seu romance *Les misérables* (1862) como o lugar da igualdade; há nesse lugar de negação o rebaixamento do espaço por meio da sujeira, do cheiro insuportável e do aspecto deprimente, porém é possível perceber que esse espaço não possui somente um caráter negativo. A conciliação do sublime e do profano, do belo e do feio não resulta na negatificação

do grotesco. Esse esgoto, o lugar que anuncia a exclusão e a degeneração dos seus habitantes reforça a confluência dos opostos usados pelo autor como uma categoria estética adequada para a discussão das questões referentes à modernidade.

Na antiga Paris, o esgoto era o ponto de reunião de todos os desânimos e de todas as tentativas. A economia política vê nele um simples detrito; a filosofia social encara-o como um resíduo.

O esgoto é a consciência da cidade. Tudo converge para ali e nele se confronta. Nesse lugar lívido há trevas, mas não há mais segredos. Cada coisa tem sua verdadeira forma ou, pelo menos, sua forma definitiva. O monturo tem isto em seu favor: ele não mente. A verdade se refugia ali. A máscara de Basílio ali se encontra, mostrando-nos, porém, os cordões e o papel, o exterior com o interior, acentuados por uma lama honesta. O nariz postiço de Scapin está-lhe bem vizinho. Todas as impurezas da civilização, uma vez fora de serviço, caem naquela fossa da verdade onde termina o imenso declive da sociedade; ali desaparecem, mas ali se ostentam. Aquele caos é uma confissão. Ali não há mais falsas aparências ou simulações possíveis; a imundície desnuda-se por completo, ruína de ilusões e de miragens, nada além da realidade, apresentando a sinistra figura do que foi. Realidade e desaparecimento.

Lá, um gargalo de garrafa atesta a embriaguez, a asa de um cesto lembra a vida doméstica; o caroço de pêra que teve opiniões literárias volta a ser simples caroço de pêra; a efigie das moedas cobre-se de azinhavre, o escarro de Caifás encontra o vômito de Falstaff, o Luís de ouro que cai da mesa de jogo bate contra o prego de onde pende a extremidade da corda do suicida, um feto lívido rola envolto nas lantejoulas que dançaram o último carnaval da Ópera, o barrete que julgou os homens esponja-se ao lado da podridão que foi a saia de Margoton; é mais que fraternidade, é a intimidade. Tudo o que se disfarçava se emporcalha. O último véu foi arrancado. O esgoto é um cínico. Ele diz tudo. (HUGO, 2002, v. 2, p. 603-604)

De acordo com Lins, o espaço social tanto pode significar uma época de opressão como o grau de civilização de uma determinada área geográfica (LINS, 1976, p. 75). “Os fatores sociais, econômicos e até mesmo históricos (...) assumem na narrativa uma importância extrema” revelando-nos as modificações promovidas pelo homem no ambiente natural. São essas modificações que cercam as personagens de plena significação, sendo denominadas de ambiente social (LINS, 1976, p. 74).

A superfície urbana – povoada de coisas e seres abjetos – expõe uma faceta decadente e podre. Ao perambular pelas ruas, o sujeito poético está cercado pela rede de esgotos. Trata-se de elemento grotesco, que associa a cidade à miséria, à escuridão e à morte – a uma prisão infernal. Assim como a solidez do chão é ilusória – pois está minada pelos esgotos -, as instituições – hospitais, catedrais,

palácios – apenas aparentemente são estáveis. (...) Por ser tela onde se desenrolam cenas do cotidiano, o espaço urbano é marcado por emblemas da modernidade – prédios em construção, operários, mendigos, comércio. (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 87)

Contrastando com esse espaço degradante, onde os sentimentos de seus habitantes também oscilam entre bons e maus, há a presença do sublime por meio da cigana Esmeralda. A jovem irradia sua beleza e bondade onde passa e realça, tanto nos espaços como nos personagens, o lado humano e bondoso de cada um. Esmeralda é o símbolo da beleza transcendente que habita o Pátio dos Milagres.

Cette rare créature paraissait exercer jusque dans la Cour des Miracles son empire de charme et de beauté. Argotiers et argotières se rangeaient doucement à son passage, et leurs brutales figures s'épanouissaient à son regard. (HUGO, 2009, p. 178)<sup>32</sup>

A descrição da formação da outra cidade, a oficial, é feita por meio da metáfora da água (limpa) o que confere a ela uma característica oposta a da cidade que é comparada ao esgoto.

Pendant plus d'un siècle, les maisons se pressent, s'accroissent et haussent leur niveau dans ce bassin, comme l'eau dans un réservoir. Elles commencent à devenir profondes, elles mettent étages sur étages, elles montent les unes sur les autres, elles jaillissent en hauteur comme toute sève comprimée, et c'est à qui passera la tête par-dessus ses voisines pour avoir un peu d'air. La rue de plus en plus se creuse et se rétrécit, toute place se comble et disparaît.(...) Mais une ville comme Paris est dans crue perpétuelle. Il n'y a que ces villes-là qui deviennent capitales. Ce sont des entonnoirs où viennent aboutir tous les versants géographiques, politiques, moraux, intellectuelles d'un pays, toutes les pentes naturelles d'un peuple; des puits de civilisation, pour ainsi dire, et aussi des égouts, où commerce, industrie, intelligence, population, tout ce qui est sève, tout ce qui est vie, tout ce qui est âme dans une nation, filtre et s'amasse sans cesse, goutte à goutte, siècle à siècle. (HUGO, 2009, p. 207-8)<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Aquela criatura original parecia exercer até no Pátio dos Milagres o seu império de encanto e de beleza. Todos, sem exceção, lhe davam amavelmente passagem e aquelas caras brutais expandiam-se só em fitá-la. (HUGO, 1967, p. 116)

<sup>33</sup> Durante mais de um século, as casas acotovelam-se, comprimem-se, acumulam-se e sobem de nível nessa bacia, como a água num reservatório. Começam a tornar-se profundas; sobrepõem andares; marinham umas sobre as outras, brotam para o alto como as seivas comprimidas, e é ver quem levantará a cabeça acima da dos outros para ter um pouco de ar. A rua, mais e mais se cava e se aperta; as praias obstruem-se e desaparecem. (...) Sucede, porém, que uma cidade como Paris, está em constante cheia. Só dessas cidades é que se fazem as capitais. São as centrais, a que afluem todas as vertentes geográficas, políticas, morais, intelectuais de um país, todas as inclinações naturais de um povo; por assim dizer, poços de civilização e também esgotos, onde o comércio, a indústria, a inteligência, a população, tudo o que é seiva, tudo o que é vida, tudo o que é alma, numa nação, se infiltra e se amalgama incessantemente, gota a gota, século a século. (HUGO, 1967, p. 142-3)

À côté, on distinguait les toits pourris et l'enceinte dépavée de la Cour des Miracles. C'était le seul anneau profane qui se mêlat à cette dévote chaîne de couvents. (HUGO, 2009, p. 225)

Como já dissemos na seção dois, parece que Hugo procura, por meio dessa metáfora, registrar o movimento de transformação que ocorria em Paris. O grande número de imigrantes e o aumento da população de habitantes da cidade é retratado nas imagens de uma urbe comparada à invasão das águas. Essa metáfora parece uma forma de apontar o crescimento ilimitado da cidade que sem estrutura para receber e assegurar moradia e trabalho para todos revela-se um espaço de miséria e revolta, mas também de necessidade de grandes mudanças. A água, símbolo da vida, assim como a seiva de uma planta (*tout ce qui est sève*) representa, de acordo com Chevalier e Gheerbrant, “a massa indiferenciada, representando a infinidade dos possíveis, contém todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 15), definição que tem o seu complemento na descrição do “seul anneau profane qui se mêlat à cette dévote chaîne de couvents”: a consonância entre Notre-Dame, vítima da mutilação por meio da sucessão dos séculos e da mão dos homens e das contradições impressas nos personagens e no espaço habitado por eles como o próprio Renascimento nascente.

Ce n'était pas alors seulement une belle ville; c'était une ville homogène, un produit architectural et historique du moyen âge, une chronique de pierre. (...) Paris fut peut-être plus beau encore, quoique moins harmonieux à l'oeil et à la pensée. Mais ce splendide moment dura peu. La renaissance ne fut pas impartiale; elle ne se contenta pas d'édifier, elle voulut jeter bas. Il est vrai qu'elle avait besoin de place. Aussi le Paris ghotique ne fut-il complet qu'une minjute. On achevait à peine Saint-Jacques-de-la-Boucherie qu'on commençait la démolition du vieux Louvre. (HUGO, 2009, p. 227-8)<sup>34</sup>

---

Ao lado distinguiam-se telhados apodrecidos e o recinto desempedrado do Pátio dos Milagres. Era o único elo profano que se intercalava nesta devota cadeia de conventos. (HUGO, 1967, p. 160)

<sup>34</sup>Nesse tempo não era somente uma bela cidade; era uma cidade homogênea, um produto arquitetural e histórico da Idade Média, uma crônica de pedra. (...) Paris foi talvez mais bela ainda, apesar de menos harmoniosa à vista e ao pensamento. Mas esse esplêndido momento durou pouco, a Renascença não foi imparcial; não se contentava em edificar, quis desmornar; é verdade que carecia de espaço. Assim, a Paris gótica só esteve completa um minuto. Mas se acabava S. Jacques da Boucherie quando começava a demolição do velho Louvre.(HUGO, 1967, p.163-4)

Nesse sentido, a Paris atual comparada a Paris da Idade Média, parecidos, pela descrição de Hugo, uma quase Paris, assim como Quasímodo é um quase homem, representando, a nosso ver, o passado histórico da França - a História e a arte do povo francês impressas na obra de pedra que é Notre-Dame.

Et la cathédral ne lui était pas seulement la société, mais encore l'univers, mais encore toute la nature. (...) Ce qu'il aimait avant tout dans l'édifice maternel, ce qui réveillait son âme et lui faisait ouvrir ses pauvres ailes qu'elle tenait si misérablement reployées dans sa caverne, ce qui le rendait parfois heureux, c'étaient les cloches. Il les aimait, les caressait, leur parlait, les comprenait. Depuis le carillon de l'aiguille de la croisée jusqu'à la grosse cloche du portail, il les avait toutes en tendresse. Le clocher de la croisée, les deux tours, étaient pour lui comme trois grandes cages dont les oiseaux, élevés par lui, ne chantaient que pour lui. C'étaient pourtant ces mêmes cloches qui l'avaient rendu sourd. (HUGO, 2009, p. 250-1)<sup>35</sup>

As características do personagem Quasímodo são descritas de modo a nos remeter aos adjetivos relacionados ao ferro e a pedra, confirmando assim que ele é uma extensão do espaço que habita. (sa langue était engourdie, maladroite, et comme une porte dont les gonds sont rouillés)

Car, pour ne pas donner à rire aux autres, du moment où il se vit sourd, il se détermina résolument à un silence qu'il ne rompait guère que lorsqu'il était seul. Il lia volontairement cette langue que Claude Frollo avait eu tant de peine à délier. De là il advenait que, quand la nécessité le contraignait de parler, sa langue était engourdie, maladroite, et comme une porte dont les gonds sont rouillés. (HUGO, 2009, p. 248-9)<sup>36</sup>

A voz do corcunda é o som dos sinos de Notre-Dame; sua surdez pode ser comparada à fragilidade da catedral diante do mundo: a recepção de tudo que lhe impunha o tempo e os homens, por isso o ódio de Quasímodo por todos aqueles habitantes da cidade, responsáveis por negar-lhe o direito à vida; capazes de decretar sua morte somente pela repulsa que ele lhes causava, não fosse a proteção de Cláudio Frollo. Essa fragilidade e/ou desamparo diante dos novos tempos nos

<sup>35</sup>E a catedral não era unicamente para ele a sociedade, mas também o Universo, mas também toda a Natureza. (...) O que ele de preferência amava no edifício materno, o que lhe acordava a alma e lhe fazia abrir as pobres asas que tão miseravelmente conservava fechadas na sua caverna, o que o tornava por vezes feliz, eram os sinos. Amava-os, acariciava-os, falava-lhes, compreendia-os. Desde o carrilhão da agulha do cruzeiro até ao sino grande, a todos dispensava a sua ternura. O campanário do cruzeiro, as duas torres, eram para ele como três grandes gaiolas, cujas aves, criadas por ele, só para ele cantavam. No entanto foram esses mesmos sinos que o tinham feito surdo. (HUGO, 1967, p. 190)

<sup>36</sup>Porque para não fazer rir os outros, desde o momento em que se viu surdo, resolveu recolher-se a um silêncio que só quebrava quando estava só. Ligou voluntariamente a língua que Cláudio Frollo teve tanto trabalho em desligar. Daí resultava, que quando a necessidade o obrigava a falar, a língua estava entorpecida, inepta como uma porta cujos gonzos estão enferrujados. (HUGO, 1967, p. 188)

remete ao artigo “Guerre aux démolisseurs!”, escrito por Victor Hugo pela primeira vez em 1825, e depois em 1832. Trata-se de um artigo em que o autor denuncia a destruição da história francesa por meio da demolição do patrimônio cultural da cidade.

D'autres acceptent et veulent l'art; mais, à les entendre, les monuments du Moyen Âge sont des constructions de mauvais goût, des oeuvres barbares, des monstres en architecture, qu'on ne saurait trop vite et trop soigneusement abolir. À ceux-là non plus il n'y a rien à répondre. C'est fini deux. La terre a tourné, le monde a marché depuis eux, ils ont les préjugés d'un autre siècle; il en sont plus de la génération qui voit le soleil. Car, il faut bien, nous le répétons, que les oreilles de toute grandeur s'habituent à l'entendre dire et redire, en même temps qu'une glorieuse révolution politique s'est accomplie dans la société, une glorieuse révolution intellectuelle s'est accomplie dans l'art. (HUGO, 1832, p. 738)

Cláudio Frollo, a única pessoa com quem Quasímodo convive, e que possui seu amor tanto quanto Notre-Dame, parece, simbolicamente, representar o seu oposto: a inteligência do arcediogo, sua ambição, rápida mobilidade social e poder resultantes em certa frieza e ódio diante de algumas situações, contrastam com a imobilidade, a subordinação, as deficiências e a humanidade e sensibilidade de Quasímodo. Porém, ambos são companheiros em sua mais extensa solidão e na forma como são incompreendidos pelo mundo que os cerca. Mesmo tratando Quasímodo como um serviçal, ainda que fosse seu pai adotivo, é Frollo a única pessoa capaz de compreender e cuidar do corcunda. Ambos são marcados pelo isolamento, pela indiferença que o povo lhes oferece, e pelo desprezo desse mesmo povo. A marca da surdez de Quasímodo é física, a de Frollo diz respeito às suas prioridades; o arcediogo pouco se importa com a opinião daqueles que não o interessam. (Mais le plus souvent, l'injure passait inaperçue du prêtre et du sonneur. Pour entendre toutes ces gracieuses choses, Quasimodo était trop sourd et Claude trop rêveur. (HUGO, 2009, p. 266). Tanto é assim que ele não se sente perturbado com o fato de abandonar sua vida monástica para viver com Esmeralda.

C'était, disons-le en passant, une destinée singulière pour l'église Notre-Dame à cette époque que d'être ainsi aimée à deux degrés différents, et avec tant de dévotion, par deux êtres aussi dissemblables que Claude et Quasimodo; aimée par l'un, sorte de demi-homme instinctif et sauvage, par sa beauté, par sa stature, par les harmonies qui se dégagent de son magnifique ensemble; aimée par l'autre, imagination savant et passionnée, par sa signification, par son mythe, par le sens qu'elle renferme, pour le symbole épars

sous les sculptures de sa façade, comme le premier texte, sous le second dans un palimpseste, en un mor, pour l'enigme qu'elle propose éternellement à l'intelligence. (HUGO, 2009, p.261)<sup>37</sup>

De qualquer forma, Frolo, depois de Quasímodo, é o personagem de Hugo mais preocupado com a catedral. É o arcediogo quem prevê o possível fim de Notre-Dame frente à modernidade.

Il y avait déjà longtemps que le Tourangeau, si intelligent que fût son regard, paraissait ne plus comprendre dom Claude. Il l'interrompit.

-Pasquedieu! Qu'est-ce que c'est donc que vous livres?

-En voici un, dit l'archidiacre.

Et ouvrant la fenêtre de la cellule, il désigna du droigt l'immense église de Notre-Dame. (...) L'archidiacre considéra quelque temps em silence le gigantesque édifice, puis étendant avec un soupir sa man droite vers le livre imprimé qui était ouvert sur sa table et sa main gauche vers Notre-Dame, et promenant un triste regard du livre à l'église: - Helás! Dit-il, ceci tuera cela.

À notre sens, cette pensée avait deux faces. C'était d'abord une pensée de prêtre. C'était l'effroi du sacerdoce devant un agent nouveau, l'imprimerie. C'était l'epouvante et l'éblouissement de l'homme du sanctuaire devant la presse lumineuse de Gutemberg. C'était la chaire et le manuscrit, la parole parlée et la parole écrite, s'alarmant de la parole imprimée; quelque chose de pareil à la stupeur d'un passereau qui verrait l'ange Légion ouvrir ses six millions d'ailes. C'était le cri du prophète qui entend déjà bruire et fourmiller l'humanité émancipée, qui voit dans l'avenir l'intelligence saper la foi, l'opinion détrôner la croyance, le monde secouer Rome. Pronostic du philosophe qui voit la pensée humaine, volatilisée par la presse, s'évaporer du récipient théocratique. Terreur du soldat qui examine le bélier d'airain et qui dit: La tour croulera. Cela signifiait qu'une puissance allait succéder à une autre puissance. Cela voulait dire: La presse tuera l'église. (HUGO, 2009, p. 279-280; 281-2)<sup>38</sup>

<sup>37</sup>Era, digamo-lo de passagem, um singular destino para a igreja e Nossa Senhora, naquela época, o ser assim amada em dois graus diferentes, e com tanta devoção, por dois entes tão dissemelhantes como Cláudio e Quasímodo. Amada por um, espécie de semi-homem instintivo e selvagem, pela sua beleza, pela sua estatura, pelas harmonias que ressaltam do seu magnífico conjunto; amada pelo outro, imaginação sábia e apaixonada, pela sua significação, pelo seu mito, pelo sentido que ela contém, pelo símbolo espalhado pelas esculturas da sua fachada, como o primeiro texto sob o segundo num palimpsesto, numa palavra pelo enigma que eternamente oferece à inteligência. (HUGO, 1967, p.201-2)

<sup>38</sup>Havia já muito tempo que o Tourangeau, por inteligente que fosse o seu olhar, parecia não compreender D. Cláudio. Interrompeu-o pois dizendo: - o que são então os vossos livros?

- Aqui tendes um. - disse o arcediogo.

E, abrindo as portadas da janela, designou com o dedo a imensa igreja de Nossa Senhora. (...) O arcediogo considerou algum tempo em silêncio o gigantesco edifício, depois estendendo com um suspiro a mão direita para o livro impresso que estava aberto sobre a mesa e a mão esquerda para Nossa Senhora, e passando um triste olhar do livro para a igreja: - Infelizmente – disse ele – isto há de matar aquilo.

A nosso ver, este pensamento tinha duas faces. Era primeiro um pensamento de padre. Era o receio do sacerdócio em frente de um agente novo, a imprensa. Era o espanto e o deslumbramento do homem do santuário em frente do prelo luminoso de Gutemberg. Era o púlpito e o manuscrito, a palavra falada e a palavra escrita, assustando-se com palavra impressa, alguma coisa de semelhante

A preocupação do arcediogo é o registro do que Hugo havia escrito em seu artigo *Guerre aux démolisseurs!* nos anos de 1825 e 1832, sendo este último texto publicado um ano após o lançamento de seu romance *Notre-Dame de Paris*. Mais uma vez, a literatura contribui com sua função social, qual seja a de sensibilizar o leitor por meio da reflexão lançada pelo personagem Cláudio Frollo. O medo da imprensa, como registra o autor, é o medo da perda do domínio da Igreja sobre o povo, mas também representa, por ser o arcediogo um homem culto, a perda da arte e da História desse mesmo povo. No artigo acima citado, em 1832, Hugo escreve à população francesa pedindo sua atenção para as demolições que fazem de Paris uma cidade vazia do patrimônio cultural erguido até aquele momento. Seu apelo é pela união do povo em ajudar a um único cidadão que escreve uma carta endereçada a um homem público registrando sua indignação ao voltar a sua terra natal, Laon (Aisne) e encontrar a torre de Louis d'Outremer destinada ao desaparecimento.

Croyez-vous que jamais Rabelais, que jamais Hogarth auraient pu trouver quelque part faces plus drolatiques, profils plus bouffons, silhouettes plus réjouissantes à charbonner sur les murs d'un cabaret ou sur les passages d'une batrachomyomachie?

Oui, riez. - Mais, pendant que les prud'hommes jargonnaient, cossaient et délibéraient, la vieille tour, si longtemps inébranlable, se sentait trembler dans ses fondements. Voilà tout à coup que, par les fenêtres, par les portes, par les barbicanes, par les meurtrières, par les lucarnes, par les gouttières, de partout, les démolisseurs lui sortent comme les vers d'un cadavre. Elle sue des maçons. Ces pucerons la piquent. Cette vermine la dévore. La pauvre tour commence à tomber pierre à pierre; ses sculptures se brisent sur le pavé; elle éclabousse les maisons de ses débris; son flanc s'éventre; son profil s'ébrèche, et le bourgeois inutile, qui passe à côté sans trop savoir ce qu'on lui fait, s'étonne de la voir chargée de cordes, de poulies, et d'échelles plus qu'elle ne le fut jamais par un assaut d'Anglais ou de Burguignons. (HUGO, 1832, p. 733)

O grito desesperado pela conscientização do povo e das autoridades públicas sobre a importância necessária ao patrimônio público é a precaução contra a destruição que a modernidade se mostrava capaz de cometer. A cidade de Hugo no

---

ao pasmo de um pardal que visse o anjo Légion abrir os seus seis milhões de asas. Era o grito do profeta que ouve já sussurrar e formigar a humanidade emancipada, que vê no futuro a inteligência minar a fé, a opinião destronar a crença, o mundo sacudir Roma. Prognóstico do filósofo que vê o pensamento humano, volatizado pela imprensa, evaporar-se do recipiente teocrático. Terror do soldado que examina o ariete de bronze e diz: - A torre há de cair. Isso significava que uma potência ia suceder a uma outra potência. Isso queria dizer: -A imprensa acabará com a igreja. (HUGO, 1967, p. 217-8; 221-2)

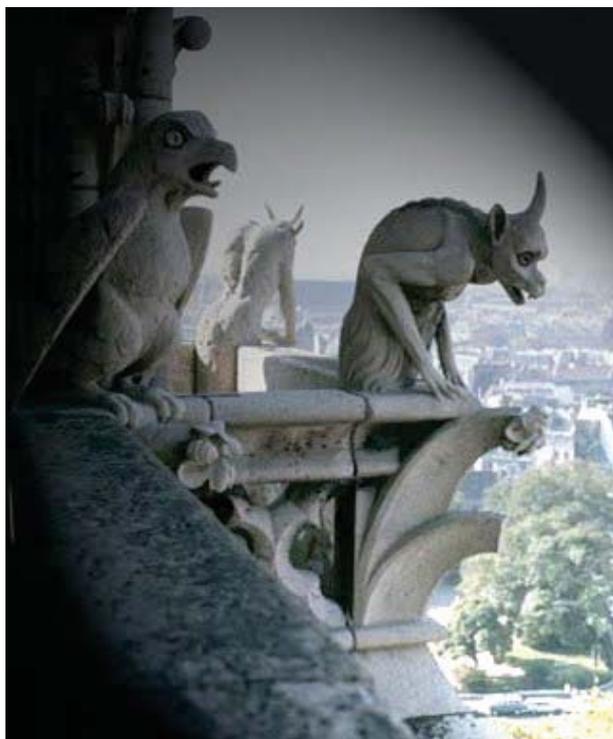
século XIX prosperava e crescia, precisava de espaço físico e da mudança de valores para inserir na vida cotidiana o conceito de mercadoria.

A burguesia, como Marx o sabe, não perde o sono por isso. Antes de mais nada, os burgueses agem dessa forma uns com os outros, e até consigo mesmos; por que não haveriam de agir assim com qualquer um? A verdadeira fonte do problema é que a burguesia proclama ser o 'Partido da Ordem' na política e na cultura modernas. O imenso volume de dinheiro e energia investido em construir e o autoassumido caráter monumental de muito dessa construção – de fato, em todo o século de Marx, cada mesa e cadeira num interior burguês se assemelhava a um monumento – testemunham a sinceridade e seriedade dessa proclamação. Não obstante, a verdade é que, como Marx o vê, tudo o que a sociedade burguesa constrói é construído para ser posto abaixo. “Tudo o que é sólido” – das roupas sobre nossos corpos aos teares e fábricas que as tecem, aos homens e mulheres que operam as máquinas, às casas e aos bairros onde vivem os trabalhadores, às firmas e corporações que os exploram, às vilas e cidades, regiões inteiras e até mesmo as nações que as envolvem – tudo isso é feito para ser desfeito amanhã, despedaçado ou esfarrapado, pulverizado ou dissolvido, a fim de que possa ser reciclado ou substituído na semana seguinte e todo o processo possa seguir adiante, talvez para sempre, sob formas cada vez mais lucrativas. (BERMAN, 1987, p. 97)

É o arcediogo o homem que pressente a fatalidade, assim como, orientado por seus objetivos e por sua verdade, ele tenta evitar esse destino traçado para si e Esmeralda. No intuito de alcançar a felicidade, Frollo não enxerga os sentimentos daqueles que o rodeiam e impulsiona para a morte todos os que buscavam a vida junto a cigana. O desequilíbrio de Frollo se dá a partir do momento da descoberta de sua paixão pela jovem nômade. O homem enclausurado em si mesmo e em sua cela, amante das ciências e representante de Deus sucumbe a tentação das paixões e se perde no amaranhado das emoções despertadas em seu coração. Nesse sentido, percebemos a queda, lenta e gradual de Frollo no decorrer da narrativa, por meio da verticalidade dos sentimentos sentidos por ele: a ciência e Deus, simbolizando a transcendência, e o amor a jovem simbolizando a sua humanização. “Les mutilations leur viennent de toutes parts, du dedans comme du dehors.” (HUGO, 2009, p.60)

Ora, justamente por força da influência da religião católica a verticalidade, dividida em alto e baixo, nos remete a valores bem específicos. Nesse universo religioso, o plano do baixo está invariavelmente ligado às tentações, aos pecados, à materialidade, enquanto o plano do alto está ligado a temas opostos, tais como: sublimidade, perfeição, pureza, transcendência. (BORGES FILHO, 2000, p. 81)

Quasímodo e Frollo, do alto de uma das torres de Notre-Dame, em meio a sua solidão e desejo de fazer parte do mundo e da vida representada pela cigana que percorre as ruas de Paris, contemplam e admiram o seu objeto de desejo, como duas estátuas de pedras imobilizadas diante da vida: dois elementos opostos convivendo no corpo da catedral - a sensibilidade e humanidade envolta no corpo disforme de Quasímodo e os sentimentos de medo e insegurança gerando o ódio e a frieza de Frollo. O sagrado e o profano buscando em Esmeralda o espaço para a convivência harmoniosa, o seu equilíbrio e a compreensão de sua justaposição.



Tous les jours, une heure avant le coucher du soleil, l'archidiacre montait l'escalier de la tour, et s'enfermait dans cette cellule, où il passait quelquefois des nuits entières. (...) Il était là, grave, immobile, absorbé dans un regard et dans une pensée. Tout Paris était sous ses pieds, avec les mille flèches de ses édifices et son circulaire horizon de molles collines, avec son fleuve qui serpente sous ses ponts et son peuple qui ondule dans ses rues, avec le nuage de ses fumées, avec la chaîne montueuse de ses toits qui presse Notre-dame de ses mailles redoublées. Mais dans toute cette ville, l'archidiacre ne regardait qu'un point du pavé, la place du Parvis; das toute cette foule, qu'une figure, la bohémienne.

(...) En passant devant la porte de la sonnerie qui était entr'ouverte, il vit une chose qui le frappa, il vit Quasimodo qui (...) regardait aussi lui, dans la place. Il était em proie à une contemplation si

profonde qu'il ne prit pas garde au passage de son père adoptif.  
(HUGO, 2009,374-6)<sup>39</sup>

Esmeralda é a perdição de Frollo. Diante de sentimentos tão contraditórios como o amor, o arcediogo transforma-se em um monstro alimentado pelo ciúme e o desejo pela jovem. Entre perdê-la para outro homem e sua morte, Frollo opta por se livrar dos sentimentos que o aprisionam conduzindo Esmeralda para a morte.

Oui, j'étais heureux, je croyais l'être, du moins. J'étais pur, j'avais l'âme pleine d'une clarté limpide. Pas de tête qui s'élevât plus fière et plus radieuse que la mienne. Les prêtres me consultaient sur la chasteté, les docteurs sur la doctrine. Oui, la science était tout pour moi. C'était une soeur, et une soeur me suffisait.(...) le jeûne, la prière, l'étude, les macérations du cloître, avaient refait l'âme maîtresse du corps. Et puis, j'évitais les femmes. D'ailleurs, je n'avais qu'à ouvrir un livre pour que toutes les impures fumées demon cerveau s'évanouissent devant la splendeur de la science.  
(HUGO, 2009, p.470-1)

(...) Et en creusant ainsi son âme, quand il vit quelle large place la nature y avait préparée aux passions, il ricana plus amèrement encore. Il remua au fond de son coeur toute sa haine, toute sa méchanceté, et il reconnut, avec le froid coup d'oeil d'un médecin qui examine un malade, que cette haine, que cette méchanceté n'étaient que de l'amour vicié, que l'amour, cette source de toute vertu chez l'homme, tournait en choses horribles dans un coeur de prêtre, se faisait démon. (HUGO, 2009, p. 508)<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup>Todos os dias, uma hora antes do pôr-do-sol, o arcediogo subia a escada da torre e fechava-se naquela cela onde às vezes passava noites inteiras. (...) Ali entrava, grave, imóvel, absorto num olhar e num pensamento. Paris inteira ficava-lhe aos pés, com as mil flechas dos seus edificios e o seu horizonte circular de suaves colinas, com o rio a serpear por sob as pontes, com o povo a ondular nas ruas, com a nuvem dos seus fumos, com a cadeia montuosa dos seus telhados a apertar Nossa Senhora nas malhas cerradas; mas de toda essa cidade, o arcediogo apenas olhava para um canto; a praça do Adro; de toda essa multidão, para uma só figura: a cigana.

(...) Ao passar por diante da porta da casa dos sinos que estava entreaberta, viu uma coisa que o impressionou; viu Quasímodo que (...) olhava também para a praça. E estava tão entregue a profunda contemplação que não deu fé da passagem do seu pai adotivo. (HUGO, 1967, p.23-25)

<sup>40</sup>Sim, era feliz, pensava sê-lo, pelo menos. Era puro, tinha a alma cheia de uma claridade límpida. Não havia fronte que se erguesse mais altiva nem mais radiosa do que a minha. Os padres consultavam-me sobre a castidade, os doutores sobre a doutrina. Sim, a ciência era tudo para mim; era uma irmã, e essa irmã bastava-me. (...) o jejum, a oração, o estudo, as macerações do claustro, tinham conseguido tornar a alma senhora do corpo. Depois, fugia das mulheres. Bastava-me abrir um livro para que todos os impuros fumos do meu cérebro se dissipassem perante o esplendor da ciência. (HUGO, 1967, p. 124-5)

(...) E cavando assim na alma, quando viu que larga ferida a natureza lá preparara às paixões, mas amargamente ainda sorriu. Agitou no fundo do coração todo o seu ódio, toda a sua malvadez e reconheceu com o frio olhar de um médico que examina um doente, que esse ódio, essa malvadez eram apenas amor viciado; que o amor, essa origem de toda a virtude no homem, se transformava em coisas horríveis num coração de padre, e que um homem constituído como ele, fazendo-se padre, fazia-se demónio. (HUGO, 1967, p. 162)

É o amor que mobiliza Frolo. Os seus atos de maldade renascem alimentados no amor por Esmeralda. Victor Hugo nos apresenta um padre aprisionado em seu papel social; os sentimentos do arcebispo foram moldados de acordo com as regras sociais e a disciplina da Igreja. Não só o personagem é sombrio e tenso, mas todo o espaço por onde ele passa carregando seu amor por Esmeralda apresenta uma atmosfera psicológica de tensão. A catedral é o lugar onde o homem é educado de acordo com o ideal religioso/político da época. Espaço de aflição, de problemas de ordem existencial e demais conflitos no que se refere às escolhas e ao comportamento exigido do homem.

-Ô mon Phoebus!

-Pas ce nom! Dit le prêtre em lui saisissant le bras avec violence. Ne prononce pas ce nom! Oh! Misérables que nous sommes, c'est ce nom qui nous a perdus! Ou plutôt nous nous sommes tous perdus les uns les autres par l'inexplicable jeu de la **fatalité!** - Tu souffres, n'est-ce pas? Tuas **froid**, la **nuit** te fait **aveugle**, le **cachot** t'enveloppe, mais peut-être as-tu encore quelque lumière au fond de toi, ne fût-ce que ton amour d'enfant pour cette homme vide qui jouait avec ton coeur! Tandis que moi, je porte le cachot au-dedans de moi, au-dedans de moi est **l'hiver**, la **glace**, le **désespoir**; j'ai la nuit dans l'âme.

Sais-tu tout ce que j'ai souffert? J'ai assisté a ton procès. (...) j'étais là encore quand cette bête féroce.... - Oh! Je n'avais pas prévu la **torture!** - Écoute. Je t'ai suivie dans la chambre de **douleur** (...) pendant que je voyais cela, j'avais sous mon suaire un **poignard** dont je me labourais la poitrine. Au cri que tu as poussé, je l'ai enfoncé dans ma chair; à un second cri, il m'entraîna dans le coeur! Regarde. Je crois que cela **saigne** encore. (HUGO, 2009, p.476-7 – grifos nossos.)<sup>41</sup>

De acordo com Hugo “o feio, ao contrário [do belo], oferece-nos inúmeras possibilidades de leitura sobre um mesmo assunto, uma vez que o feio “é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar,

---

<sup>41</sup>-Oh! Meu Febo!

-Esse nome não! - bradou o padre agarrando-lhe o braço com violência. - Não pronuncies esse nome! Oh! miseráveis que somos, foi esse nome que nos perdeu! Ou antes, perdemo-nos todos uns aos outros pelo inexplicável jugo da fatalidade! - Sofres, não é verdade? Tens frio, cega-te a noite, horroriza-te a masmorra; mas talvez tenhas ainda luz no fundo de ti, quando não fosse mais do que o teu amor de criança para o homem frívolo que se divertia com o teu coração! Enquanto que eu trago a masmorra dentro de mim; dentro de mim está o inferno, o gelo, o desespero; tenho a noite na alma.

Sabes tudo o que eu sofri? Estava sentado num banco do provisorado. (...) lá estava também quando aquela besta fera...Oh! Não tinha previsto a tortura! Ouve. Segui-te na sala da dor. (...) enquanto via isso tinha, tinha por debaixo do hábito um punhal com que rasgava o peito. Ao grito que deste enterrei-o nas carnes; a um segundo grito entrava-me no coração. Olha! Julgo que ainda sangra. (HUGO, 1967, p. 129-130)

aspectos novos, mas incompletos” (HUGO, 2004, p. 36). Diante de todas as palavras usadas na fala do personagem Frollo (fatalité, froid, nuit, aveugle, cachot, l'hiver, la glace, le désespoire; j'ai la nuit dans l'âme, torture, douleur, poignard, saigne) - todas demonstrando a dor de ser um homem perturbado pelo amor não correspondido - percebemos a dimensão que o sentimento positivo do amor é possui para machucá-lo, pois ele amplia os horizontes do homem que vivia encarcerado em si mesmo, trancafiando os seus desejos e submetendo-os a mesma escravidão que o seu corpo obedecia enquanto arcediogo da Igreja. Frente a essa possibilidade de liberdade que o sentimento despertado pela cigana lhe oferece, e vendo-se impotente e novamente encarcerado no 'escuro de sua vida', pois a cigana não aceita o seu amor, Cláudio Frollo desenvolve em si todos os sentimentos: o medo, o ciúme, a vingança, a crueldade e o desejo de matar Esmeralda, ainda que ele sofra com essa fatalidade.

É Quasímodo, que mesmo sendo rejeitado por Esmeralda – como Frollo – expressa o engrandecimento que o amor pode lhe proporcionar e salva a jovem da morte na força dando-lhe asilo em Notre-Dame. Ele também, humildemente, para ver a cigana feliz, é capaz de ajudá-la com Febo, mesmo sendo explicitamente rejeitado por ela.

Quelquefois, le soir, elle entendait une voix cachée sous les abat-vent du clocher chanter comme pour l'endormir une chanson triste et bizarre. C'étaient des vers sans rime, comme un sourd en peut faire. (...) Un matin, elle vit, em s'éveillant, sur sa fenêtre, deux vases pleins de fleurs. L'un était un vase de cristal fort beau for brillant, mais fêlé. Il avait laissé fuir l'eau dont on l'avait rempli, et les fleurs qu'il contenait étaient fanées. L'autre était un pot de grès, grossier et commun, mais qui avait conservé toute son eau, et dont les fleurs étaient restées fraîches et vermeilles. (...) Je ne sais pas si ce fut avec intention, mais la Esmeralda prit le bouquet fané, et le porta tout le jour sur son sein. (...) Ce jour-là, elle n'entendit pas la voix de la tour chanter. (HUGO, 2009, p. 540-1)<sup>42</sup>

Febo, tendo marcado seu casamento com a prima ignora e se mostra insensível quanto ao destino da cigana. Na verdade, como Frollo, Febo enxerga na morte da jovem a oportunidade de se livrar daquilo que pode prejudicá-lo: o seu envolvimento

---

<sup>42</sup>Algumas vezes, de noite, ouvia uma voz escondida por debaixo das anteparas do campanário, cantar, como para adormecer, uma canção triste e extravagante. Eram versos sem rimas, como um surdo pode fazer. (...) Uma manhã, descobriu quando acordou, sobre a janela dois vasos cheios de flores. Um era de cristal, belo e luzente, mas rachado. Deixara fugir a água de que o tinham enchido, e as flores que continha estavam murchas. O outro era um pote de barro grosseiro e vulgar, mas que conservava a água e as flores frescas e vermelhas. (...) Não sei se foi intencionalmente, mas a Esmeralda pegou no ramalhete murcho e trouxe-o todo dia no seu seio.

Nesse dia não se ouviu cantar a voz da torre. (HUGO, 1967, p. 196)

com uma feiticeira. Contudo, 'a aranha tece, calma e silenciosamente – assim como madame Defarge tece suas mortalhas em *A tale of two cities* – a teia' que fatalmente envolverá o destino de Esmeralda e dos dois homens de Notre-Dame. A deficiência auditiva de Quasímodo o impede de compreender que o povo quer tirar Esmeralda da catedral para assegurar sua vida junto deles. A invasão dos habitantes do Pátio dos Milagres a catedral é outro momento de descrição da demolição do patrimônio arquitetônico denunciado por Hugo. O autor também descreve uma situação de abuso de poder e injustiça na Bastilha, onde o rei Luís XI mantinha aprisionado há quatorze anos - em uma gaiola de ferro, dentro de uma das celas - o bispo de Verdun. Essa passagem expressa a tirania francesa e é mais um registro histórico das injustiças cometidas nos referidos períodos – a Idade Média, momento em que se passa a narrativa, e o século XIX, o momento da escrita.

- Ah! dit le roi em prenant de ses deux mains les bras de sa chaise, je savais bien que j'étais venu em cette Bastille pour quelque chose. - Attendez, maître Olivier. Je veux voir moi-même la cage. Vous m'en lirez le coût pendant que je l'examinerai. - Messieurs les flamands venez voir cela. C'est curieux.

(...) Elle chemina quelque temps dans l'intérieur du sombre donjon, percé d'escaliers et de corridors jusque dans l'épaisseur des murailles. Le capitaine de la Bastille marchait em tête, et faisait ouvrir les guichets devant le vieux roi malade et voûté, qui toussait em marchant. (...) Enfin, après avoir franchi un dernier guichet si embarrassé de serrures qu'on mit un quart d'heure à l'ouvrir, ils entrèrent dans une haute et vaste salle em ogive, au centre de laquelle on distinguait, à la leur des torches, un gros cube massif de maçonnerie, de fer et de bois. L'intérieur était creux. C'était une de ces fameuses cages à prisonniers d'état qu'on appelait *les fillettes du roi*. Il y avait aux parois deux ou trois petites fenêtres, si drument treillisées d'épais barreaux de fer qu'on n'en voyait pas la vitre. La porte était une grande dalle de pierre plate, comme aux tombeaux. De ces portes qui ne servent jamais que pour entrer. Seulement, ici, le mort était un vivant.

Le roi remontait em silence à son retrait, et son cortège le suivait, terrifié des derniers gémissements du condamné. Tout à coup, sa majesté se tourna vers le gouverneur de la Bastille.

- À propos, dit-elle, n'y avait -il pas quelqu'un dans cette cage?

- Pardieu, sire! Répondit le gouverneur stupéfait de la question.

- Et qui donc?

- Monsieur l'évêque de Verdun.

Le roi savait cela mieux que personne. Mais c'était une manie. (HUGO, 2009, p. 609-612)<sup>43</sup>

<sup>43</sup>-Ah! Disse o rei, segurando os braços da cadeira – bem sabia eu que tinha vindo a esta Bastilha para alguma coisa. - Espera, mestre Olivier. Quero eu mesmo ver a gaiola. Tu me lerás o seu custo enquanto eu a examino. Senhores flamengo, venham ver; é muito curioso isto.

(...) Caminhou algum tempo no interior da sombria fortaleza, atravessada de escadas e de corredores até na espessura das muralhas. O capitão da Bastilha ia adiante, e mandava abrir os

O descaso com a miséria humana descrita na figura do bispo de Verdun, preso em uma cela na prisão da Bastilha – o mais forte ponto de defesa do rei; a prisão destinada aos que desobedeciam as ordens da coroa - cujo acesso era repleto de portas e fechaduras de ferro, em uma sala grande e arejada, e dentro de uma gaiola reformada para garantir maior segurança ao prisioneiro é um exagero adotado pelo autor para nos conduzir, por meio da sensibilização provocada pelo horror e a desorientação frente a insegurança e a hostilidade ao questionamento da razão e da verdade impostas pela época.

As misérias humanas são reveladas neste romance por meio da descrição dos sentimentos dos personagens, os quais, a nosso ver, são uma extensão do espaço habitado por elas. O poder e a autoridade concedidas ao rei tomam conta de sua alma se comparados com o tamanho do país governado por ele, além, claro, da dimensão do absolutismo e do poder de decisão que lhe são conferidos. As suas verdades são únicas porque ele foi eleito para ser único. Frollo revela-se sombrio e mau, pois não sabe lidar com a liberdade dos sentimentos positivos, uma vez que tem sua vida e sua alma aprisionados aos hábitos, costumes e disciplinas impostos aos homens de Deus capazes de negar o homem existente dentro de si. Esmeralda, morre acreditando no amor de Febo; sua morte simbólica acontece quando ela se vê presa ao espaço da prisão e quando é levada à sala de tortura. O instrumento de tortura calçado em seu pé – símbolo da liberdade da jovem cigana – destrói a vida representada por ela e sela seu destino, aprisionando-o ao desequilíbrio resultante dos sentimentos de Frollo. O novo tempo (Esmeralda) mostra-se derrotado pelos valores do antigo, contaminado pelo desejo de destruição (Febo) resultando na fatalidade expressa no início do romance. Frente a impossibilidade de ter o que

---

ferrolhos diante do velho rei doente e alquebrado, que tossia andando. (...) enfim, depois de ter passado um último postigo tão embaraçado de ferraduras e ferrolhos que levou um quarto de hora a abrir, entraram numa alta e vasta sala em ogiva, ao centro da qual se distinguia, ao clarão dos archotes, um grande cubo maciço de pedra, de ferro e de madeira. O interior era oco. Era uma destas gaiolas para prisioneiros de Estado, chamadas as meninas do rei. Nas paredes tinham elas duas ou três pequenas janelas tão expressivamente enredadas de sólidas barras de ferro, que não deixavam ver os vidros. A porta era uma grande lousa, chata como a dos túmulos, destas portas que não servem senão para entrar. A única diferença era que, aqui, o morto era um vivo.

(...) O rei subia em silêncio para o seu retiro, seguido pelo seu cortejo aterrado ainda pelos últimos gemidos do condenado. De súbito Sua Majestade voltou-se para o governador da Bastilha.

- A propósito – disse ele – não havia alguém naquela gaiola?
- Por Deus, senhor! Respondeu o governador admirado da pergunta.
- E quem?
- O Sr. Bispo de Verdun.

O rei sabia isso melhor que ninguém. Mas era uma mania. (HUGO, 1967, p. 270-4)

deseja, Frollo, o observador, é derrubado de Notre-Dame por Quasímodo; mesmo agarrando-se à vida, suas mãos perdem a força exigida naquele momento e o seu corpo vai ao chão. Notre-dame sofre mais uma mutilação com a invasão dos habitantes do Pátio dos Milagres, os quais são mortos, em sua maioria, por Quasímodo, que luta com a vida para salvar a vida de Esmeralda.

A reclusa – tão esperançosa na chegada do dia em que veria pela última vez sua filha – morre diante do fato de ter de perdê-la pela segunda vez, assistindo ao seu enforcamento. O futuro tão desejado por ela chega não lhe trazendo a felicidade esperada. Não há mudança: o vazio, a morte da filha, o sofrimento continuam. Gringoire, “le miracle de la pierre”, conforme Maurel, é tomado, no fim do romance, por um amor extremo pela arquitetura “ce qui lui avait donné un goût violent pour l'architecture, penchant qui avait remplacé dans son coeur sa passion pour l'hermétisme, dont il n'était d'ailleurs qu'un corollaire naturel , puisqu'il y a lien intime entre l'hermétique et la maçonnerie. Gringoire avait passé de l'amour d'une idée à l'amour de la forme de cette idée.” (HUGO, 2009, p. 552)<sup>44</sup>. Como já dissemos, o poeta é a referência à teoria dos contrastes discutida no prefácio a *Cromwell*: uma unidade conflituosa (un mélange d'indépendance fantasque et d'obéissance aveugle) que privilegia tanto “a abóbada como o pavimento”, (et qui hesite éternellement entre le haut et le bas, entre la voûte et le pavê, entre la chute et l'ascension), um ser complexo, filósofo prático das ruas (philosophe, pratique des rues de Paris) possuidor da sensibilidade que o orienta a considerar todos os extremos (Si Gringoire vivait de nos jours, quel beau milieu il tiendrait entre le classique et le romantique!), e exatamente por isso defensor da liberdade. Gringoire opta pela vida e segue seu caminho com a cabra – a fiel companheira de Esmeralda e representante, conforme Chevalier e Gheerbrant do “gosto pela liberdade, por uma liberdade feita de impulsos imprevisíveis, motivo pelo qual do seu nome, cabra (capris), deriva a palavra capricho. (...)” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 157).

Esmeralda, símbolo do sublime, revelador da pequenez humana para os habitantes do Pátio dos Milagres, do extremamente belo e elevado para Quasímodo, a reclusa e Gringoire e do arrebatamento da sensibilidade para um ponto além da

---

<sup>44</sup> (...) o que lhe tinha trazido um gosto violento pela arquitectura , inclinação que substituíra no coração pela paixão pelo hermetismo, do qual aliás não era mais que um corolário natural, pois que há um laço íntimo entre a hermética e a arte de construção. Gringoire tinha passado do amor de uma ideia, ao amor da forma dessa ideia. (HUGO, 1967, p. 210)

compreensão para Frollo tem o seu fim trágico na força. Febo, reproduzindo os valores da sociedade da época, casa-se com sua prima Flor-de-Lis e com seu dote. Quasímodo mata Frollo e perde assim as duas pessoas que mais amou na vida. No prefácio a Cromwell, Hugo afirma que a arte deve comportar a verdade e à verdade corresponde uma variabilidade que comporta tanto o belo quanto o horrível. Uma arte do belo apenas seria mutilada e não corresponderia à verdade. A hibridação estética Notre-Dame/Quasímodo são, cada qual em sua medida, materializações da teoria dos contrastes de Hugo e um retrato histórico da exuberância do período medieval, comprovando a convivência entre o profano e o sublime. Assim, Quasímodo opta por deitar-se, desta vez por livre vontade, no berço de morte de Esmeralda, não para ser substituído por ela, mas para permanecer ao seu lado.

*C'est ainsi que l'art merveilleux du moyen âge a été traité presque en tout pays, surtout en France. On peut distinguer sur sa ruine trois sortes de lésions qui toutes trois l'entament à différentes profondeurs: le temps d'abord, qui a insensiblement ébréché çà et là et rouillé partout sa surface; ensuite, les révolutions politiques et religieuses, lesquelles, aveugles et colères de leur nature, se sont ruées en tumulte sur lui, ont déchiré son riche habillement de sculptures et de ciselures, crevé ses rosaces, brisé ses colliers d'arabesques et de figurines, arraché ses statues, tantôt pour leur mitre, tantôt pour leur couronne; enfin, les modes, de plus en plus grotesques et sottes, qui depuis les anarchiques et splendides déviations de la renaissance, se sont succédé dans la décadence nécessaire de l'architecture. (HUGO, 2009, p. 196-7)<sup>45</sup>*

#### **4 CHARLES DICKENS: DÉNUNCIAS DE SOFRIMENTO E REGISTROS DE ESPERANÇA NO ESTILO REALISTA**

Charles Dickens (1812-1870), um dos autores mais conhecidos da Inglaterra, escreveu contos e romances reveladores das injustiças e opressões vivenciadas na

---

<sup>45</sup>É assim que a maravilhosa arte da Idade Média tem sido tratada em quase todos os países, especialmente em França. Podem considerar-se na sua ruína três espécies de lesões, todas três danificando em diferentes alturas: primeiro o tempo, que, insensivelmente, abriu brechas aqui e ali e encheu de ferrugem por toda a parte a sua superfície; depois as revoluções políticas e religiosas, as quais, cegas e cheias de cólera pela sua natureza, precipitaram-se em tumulto sobre ela, rasgando-lhe o rico vestido de esculturas e cinzeladuras, quebraram-lhe os florões, despedaçaram-lhe os colares de arabesco e de figurinhas, arrancaram-lhe as estátuas, ora para as suas mitras, ora para as suas coroas; por último as modas, cada vez mais grotescas e tolas, que desde os anárquicos e esplêndidos desvios da Renascença se têm sucedido na decadência necessária da arquitetura. (HUGO, 1967, p. 132-3)

cidade de Londres e nos seus espaços institucionais como as prisões, as escolas e as fábricas, respectivamente em romances como *Oliver Twist* (1837), *Barnaby Rudge* (1841), romance histórico que nos reporta a 1780 quando ocorreu na Inglaterra uma insurreição católica denominada “Levantes de Gordon”, *Nicholas Nickleby* (1839), *David Copperfield* (1849), *Hard times* (1854) e *Little Dorrit* (1857), por exemplo, pautados, conforme a crítica, em experiências vividas por ele próprio e pela família. A descrição realista da cidade de Londres, mostrando-nos quadros de uma cidade sombria, parece querer nos chamar a atenção para as misérias humanas, vividas e observadas pelo autor desde a Revolução industrial, nos fazendo pensar na difícil luta pela vida e pela dignidade travadas por seus tantos personagens que foram moldados por esse espaço social e físico construído pelo homem.

*A tale of two cities* (1859) (*Um conto de duas cidades*) retrata com extremo realismo os horrores vividos pelos personagens a época da Revolução Francesa. O livro é dividido em três capítulos: o primeiro possui seis partes: *The Period* (O período), *The mail* (A mala-posta), *The Night Shadows* (As sombras da noite), *The preparation* (A preparação), *The wine-shop* (A taberna) e *The shoemaker* (O sapateiro); o segundo possui vinte e quatro partes: *Five years later* (Cinco anos mais tarde), *A Sight* (Uma visão), *A disappointment* (Desapontamento), *Congratulatory* (Congratulações), *The Jackal* (O chacal), *Hundreds of peoples* (Centenas de pessoas), *Monseigneur in town* (O marquês na cidade), *Monseigneur in the country* (O marquês no campo), *The Gorgon's head* (A cabeça de Medusa), *Two promises* (Duas promessas), *A companion picture* (Uma decisão), *The fellow of delicacy* (Um homem sensível e delicado), *The fellow of no delicacy* (Um homem insensível e indelicado), *The honest tradesman* (Um honrado negociante), *Knitting* (O tricô), *Still knitting* (Madame Defarge continua a tricotar), *One night* (Uma noite), *Nine days* (Nove dias), *An opinion* (Uma opinião), *A plea* (Uma defesa), *Echoing footsteps* (Passos ecoando), *The sea stil rises* (O mar ainda se agita), *Fires rises* (Ergue-se o fogo) e *Drawn to the loadstone rock* (Atraído pelo abismo); e o terceiro e último capítulo possui quinze partes: *In secret* (Em segredo), *The grindstone* (A pedra de afiar), *The shadow* (A sombra), *Calm in storn* (Calmaria em meio a tormenta), *The wood-sawyer* (O serrador), *Triumph* (Triunfo), *A knock at the door* (Uma batida na porta), *A hand at cards* (Uma partida de cartas), *The game made* (Feito o jogo), *The substance of the shadow* (A substância da sombra), *Dusk*

(*Anoitecer*), *Darkness* (Trevas), *Fifty-two* (Cinquenta e duas cabeças) e *The footsteps die out for ever* (Últimos ecos)

O romance publicado em 1859 retoma a ficção histórica com uma narrativa reveladora da dor e luta de personagens que buscam incessantemente seu espaço na sociedade em uma época em que os horrores são consequentes do momento que antecede e que se instaura a Revolução Francesa. O autor nos apresenta uma narrativa ficcional que abrange o período de 1775 a 1793 e nos mostra uma sociedade moldando ambientes e pessoas, em uma visão de mundo em que a revolução aponta para a destruição da sociedade, das cidades e dos ideais revolucionários. A degradação do espaço se mistura à degradação humana na oposição morte e vida. *Um conto de duas cidades* é um romance baseado na narrativa histórica *The French Revolution: a History*, de Thomas Carlyle, 1837, classificada como uma epopeia em prosa em que a história é interpretada por meio da vida dos heróis e da conduta dos representantes do sistema político vigente, cujas ações resultaram, de acordo com Carlyle, no processo inevitável da Revolução Francesa. Sua obra é considerada pela crítica da época um grande marco para a historiografia romântica.

De acordo com o posfácio de Andrew Sanders, incluído na edição de *Um conto de duas cidades*<sup>46</sup>, Dickens tenta harmonizar, por meio da celebração da memória - quando nos apresenta o período da Revolução Francesa pela perspectiva de 1859 - modos de ver e de ler a história. (POSFÁCIO, 1996, p.403). A narrativa nos apresenta a história dos personagens Alexandre Manette, Charles Darnay e Sydney Carton. O doutor Alexandre Manette é sentenciado a dezoito anos de prisão na Bastilha por ter denunciado o abuso de poder, os maus tratos e as mortes cometidas pelos marqueses de Evrémonte a quatro membros da família de um empregado deles. A prisão ou a “morte em vida” que fora imposta ao doutor Manette fê-lo silenciar a voz, o coração e a mente, resultando em um estado de quase demência quando o encontraram em sua cela dezoito anos após o ocorrido. Justamente por não querer se calar o doutor Manette deixa o registro da injustiça sofrida em uma carta guardada por ele entre as pedras da parede de sua cela. Esse “grito” de justiça é o motivo que pode destruir, mais uma vez, a vida da família Manette. Sua única filha, Lucie, responsável por trazê-lo de volta à sociedade

---

<sup>46</sup>DICKENS, Charles. *Um conto de duas cidades*. Tradução Sandra Luzia Couto. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

auxiliando-o na recuperação de sua lucidez e do trauma vivido, casa-se com Charles Darnay.

O jovem Darnay, um nobre francês, cujo verdadeiro nome é Charles Evrémonte muda seu nome utilizando-se e modificando o nome de família de sua mãe: D'Aulnais. Descendente da família de marqueses responsáveis pela prisão injusta do doutor Manette, marcado pelos atos inconsequentes como o assassinato cometido pelo pai e a tirania do tio, irmão gêmeo de seu pai, devoto ao antigo regime, Charles Evrémonte se muda para Londres abandonando seu título de nobreza e os direitos herdados por sua família. Ao assumir a nova identidade, e passando a viver de seu trabalho, Charles Darnay acredita em um mundo onde as pessoas possam viver com mais dignidade. Nesse momento, a fome e a revolta do povo francês diante da exploração que o regime atual lhes impõe os impulsiona à luta.

Sydney Carton, advogado, inglês, parecido fisicamente com Charles Darnay, porém com personalidade oposta, é a representação do homem que não encontra sentido na vida e nem acredita na justiça. De acordo com Andrew Sanders, o fato de Dickens ter batizado seu personagem com o nome do então herói inglês republicano Algernon Sydney, “que também foi vítima de injustiça, tendo sido julgado e executado no século dezessete pelo famoso juiz Jeffreys (a quem Carton é comparado em sua embriaguez)” (POSFÁCIO, 1996, p.395), confere ao romance uma discussão histórica sobre a atuação da justiça em toda a narrativa.

A mente e atuação brilhantes de Carton para a defesa dos processos é usada por seu melhor amigo, também advogado, Stryver, que toma para si os elogios que deveriam ser de Carton, porém Sydney Carton não terminou a faculdade de direito, não podendo, oficialmente, exercer a profissão; há uma troca de favores entre os amigos: Carton estuda os processos e em troca recebe bebida.

I had once been noted at the Bar, that while Mr. Stryver was a glib man, and an unscrupulous, and a ready, and a bold, he had not that faculty of extracting the essence from a heap of statements, which is among the most striking and necessary of the advocate's accomplishments. But a remarkable improvement came upon him as to his. The more business he got, the greater his power seemed to grow of getting at its pith and marrow; and however late at night he sat carousing with Sydney Carton, he always had his points at his finger's ends in the morning.

Sidney Carton, idlest and most unpromising of men, was Stryver's great ally. What the two drank together, between Hilary Term and

Michaelmas, might have floated a king's ship. (DICKENS, 1960, p. 80)<sup>47</sup>

O Dr. Alexandre Manette, pai de Lucie que se casa com Charles Darnay, é o homem que também opta por viver em Londres, como o seu genro, para esquecer o passado que lhe roubou dezoito anos na prisão por acusações injustas forjadas pelo pai de Charles Darnay, o que o leitor só descobre no final do romance, quando a Revolução acontece e o Dr. Manette é obrigado a prestar um depoimento a respeito da carta que escreveu durante seu período de prisão na Bastilha, relatando o que lhe acontecera e implorando justiça no seu caso. Nesse momento, os nobres são feitos prisioneiros pelo povo que lidera a Revolução fazendo-os pagar com a própria vida a vida que lhes roubaram. A carta escrita pelo Dr. Manette é encontrada no interior da parede do seu cárcere na torre da Bastilha pelos Defarges, o casal que está a frente da Revolução, representando o povo, e que a usa para se vingar daquele que, no presente, era o único sobrevivente dos Evrémonde, Charles Darnay. Monsieur Defarge, o responsável por abrigar monsieur Manette após sua libertação da Bastilha fora seu criado nos tempos em que ele vivia livre e tranquilamente sua vida.

A imposição do silêncio, para cada personagem desse romance, é rompida em cada uma das situações vividas por eles. O “grito” por justiça ressurgiu projetado em tempos futuros e o “senhor dos destinos” - o Tempo - implacável e determinado decifra as verdades registradas nas cartas: escritas com sangue, no caso do doutor Manette, no código do tricô de madame Defarge, onde cuidadosamente ela guardava o nome e as características físicas daqueles que pagariam pelos atos de injustiça cometidos contra a sua família e a sua pátria, e na ausência de voz e dignidade do povo francês, cuja maior dificuldade era ter a certeza de que eram humanos.

A carta iniciada por Sydney Carton, o advogado inglês que desperdiça seu talento nos bares de Londres, antes de sua morte na guilhotina é outro registro importante na obra dickensiana. Ela faz alusão aos ‘gritos’ desesperados daqueles que foram condenados a morte durante a Revolução Francesa. De acordo com Sanders, Dickens inspirou-se nos mesmos motivos que Carlyle para escrever a sua

<sup>47</sup> Fora certa vez notado no tribunal que, conquanto o senhor Stryver fosse um homem volúvel, inescrupuloso, esperto e atrevido, não possuía a faculdade de extrair a essência de uma série de fatos, faculdade que se inclui entre as mais marcantes e necessárias para um advogado. Contudo, ele fazia progressos excepcionais também aí. Quanto mais causas ele defendia, mais parecia crescer seu poder de captar o medular e o essencial. E mesmo que se demorasse até tarde farreando com Sydney Carton, tinha sempre suas defesas na ponta da língua na manhã seguinte.

Sydney Carton, o mais indolente e o menos promissor entre os homens, era o grande aliado de Stryver. A quantidade de bebida ingerida pelos dois juntos, de Hilary Term a Michaelmas, fazia flutuar umdos navios de Sua majestade. (DICKENS, 1996, p. 100 -101)

obra. Dessa forma, parece que é a busca pela compreensão da mensagem que paira no silêncio imposto às duas cidades - Paris e Londres - nesse período mimetizado na obra de Charles Dickens - o fio condutor para que o leitor descubra uma dentre tantas leituras que *A tale of two cities* é capaz de proporcionar a cada um de nós.

I, Alexandre Manette, unfortunate physician, native of Beauvais, and afterwards resident in Paris, write this melancholy paper in my doleful cell in the Bastille, during the last month of the year 1767. I write it at stolen intervals, under every difficulty. I design to secrete it in the wall of the chimney, where I have slowly and laboriously made a place of concealment for it. Some pitying hand may find it there, when I and my sorrows are dust.

These words are formed by the rusty iron point with which I write with difficulty in scrapings of soot and charcoal from the chimney, mixed with blood, in the last month of the tenth year of my captivity. Hope has quite departed from my breast. I know from terrible warnings I have noted in myself that my reason will not long remain unimpaired, but I solemnly declare that I am at this time in the possession of my right mind – that my memory is exact and circumstantial – and that I write the truth as I shall answer for these my last recorded words, whether they be ever read by men or not, at the Eternal Judgment-seat.

[...] It brought me here, it brought me to my grave. When I was clear of the house, a black muffler was drawn tightly over my mouth from behind, and my arms were pinioned. The two brothers crossed the road from a dark corner, and identified me with a single gesture. The Marquis took from his pocket the letter I had written, showed it me, burnt it in the light of a lantern that was held, and extinguished the ashes with his foot. Not a word was spoken. I was brought here, I was brought to my living grave.

If it had please God to put it in the hard heart of either of the brothers, in all these frightfull years, to grant me any tidings of my dearest wife – so much as to let me know by a word whether aliver or dead – I might have thought that He had not quite abandoned them. But, now I believe that the mark of the red cross is fatal to them, and that they have no part in His mercies. And them and their descendants, to the last of their race, I Alexandre Manette, unhappy prisoner, do this last night of the year 1767, in my unbearable agony, denounce to the times when all these things shall be answered for. I denounce them to Heaven and to earth. (DICKENS, 1960, p. 315)<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup>Eu, Alexandre Manette, desventurado médico, nascido em Beauvais e depois residente em Paris, escrevo essas melancólicas páginas na minha triste cela na Bastilha, durante o último mês do ano de 1767. Faço-o a intervalos e enfrentando toda sorte de dificuldades. Pretendo oculta-las na parede da chaminé, onde, lenta e laboriosamente, preparei um esconderijo. Talvez uma mão piedosa as encontre aqui, quando eu e meus sofrimentos já não sejamos mais do que pó.

Estas palavras são formadas com a ponta de um prego enferrujado, com a qual eu escrevo com dificuldade usando fragmentos de carvão e fuligem da chaminé misturados com sangue, no último mês do décimo ano do meu cativo. A esperança já me abandonou o peito. Sei, através de terríveis sintomas que percebi em mim mesmo, que minha razão não permanecerá incólume por muito tempo, mas eu solenemente declaro que, neste momento, estou de posse de minhas faculdades mentais, que minha memória é exata e circunstanciada, e que escrevo a verdade, pois responderei por estes meus últimos registros, mesmo que ninguém jamais os leia, perante o Eterno Juízo.

Monsieur Manette responde mais uma vez pela sua denúncia, como da primeira vez que registrara o que havia presenciado na residência dos Evrémonde. Depois de dezoito anos encarcerado e sem esperanças de retornar à vida, a revolução liderada pelos Defarges o livra da prisão e o entrega a filha, que mais tarde se apaixona e se casa com Charles Darnay, como vimos, último descendente dos marqueses, e informação desconhecida pela família do médico até o dia em que o povo toma o poder e a Bastilha na cidade parisiense.

É por esse motivo que o senhor Manette volta a Paris, para testemunhar a favor daquele que se tornara seu genro e filho. A prisão de pedra, gelada e solitária, no alto da torre Norte da Bastilha e o tempo de trancafiamento unidos ao fato de Alexandre Manette lutar contra a loucura que lhe acometia por meio do sacrifício de agarrar-se ao tempo cronológico e registrar seus sofrimentos com seu sangue, carvão e a ponta de um ferro enferrujado (These words are formed by the rusty iron point with which I write with difficulty in scrapings of soot and charcoal from the chimney, mixed with blood/ unhappy prisoner, do this last night of the year 1767) provocam a sensação terrível de desespero e falta de proteção. É o mundo desestabilizado e tornado alheio ao homem. “Tudo o que é costumeiro, banal, habitual, reconhecido por todos, torna-se subitamente insensato, duvidoso, estranho e hostil ao homem. O mundo humano se transforma de repente em um mundo exterior. O costumeiro e tranquilizador revela o seu aspecto terrível” (BAKHTIN, 1993, p. 34). A sensação de degradação humana é revelada por meio dos sentimentos provocados pelo espaço habitado por Alexandre Manette.

O ritmo da escrita acompanha o tema da narrativa: há descrições cansativas do ambiente, que têm a intenção de apresentar o contexto no qual está inserido cada personagem nos ligando a fatos e personagens históricos por meio das notas de

---

[...] Aquela carruagem me trouxe para cá, para o meu túmulo. Assim que perdemos minha casa de vista, cobriram-me a boca com uma faixa e ataram-me os braços atrás das costas. Os dois irmãos (os marqueses Evrémonde) saíram de uma escura esquina e atravessando a rua, identificaram-me com um simples gesto. O marquês tirou do bolso a carta que eu havia escrito, mostrou-me, queimou-a à luz de um lampião e afastou as cinzas com os pés. Nem uma palavra fora pronunciada. Fui trazido para cá, para ser enterrado vivo. Se aprovesse a Deus colocar no duro coração de um dos dois irmãos, em todos estes terríveis anos, a idéia de enviar-me notícias de minha amada esposa, de deixar-me saber ao menos, ao menos, se está morta ou se ainda vive, julgaria que o Senhor não os havia abandonado de todo. Agora, porém, acredito que a marca da cruz sangrenta lhes era fatal e que não partilham da misericórdia divina. E a eles, bem como a seus descendentes, até o último da família, eu, Alexandre Manette, infeliz prisioneiro, nesta última noite do ano de 1767, em minha insuportável agonia, denuncio para que prestem contas quando chegar o tempo de responder por todas essas coisas. Eu os denuncio aos céus e a terra. (DICKENS, 1996, p. 331-345)

rodapé que fazem referência à obra de Carlyle<sup>49</sup>; contudo esse ritmo não avança; talvez, seja essa uma estratégia de Dickens para mostrar ao leitor que a reação aos acontecimentos históricos é construída sobre diferentes pontos de vista, sobre sentimentos contrários e confusos que necessitam ser revelados ao leitor. Optar pela transformação é optar pela morte, seja ela simbólica - a negação do passado no caso de Charles Darnay e o doutor Alexandre Manette - ou física - no caso do povo que sai às ruas para a Revolução e de Sydney Carton. A visão de Dickens de 1859 sobre um fato histórico ocorrido entre 1775 e 1793 nos revela uma narrativa que parece se construir a partir da reflexão sobre os acontecimentos. O ritmo da escrita é pautado pelo tempo ficcional em que as situações são apresentadas; esse tempo, que se arrasta, que se ‘espacializa’ é quem revela o significado das ações passadas, do espaço onde vivem as personagens, de seus sentimentos mais ocultos e de suas experiências singulares. À maneira de madame Defarge, o tempo de cada ação é preparado como o seu tricô, em um delicado e rápido trabalho dos dedos a história de *A tale of two cities* ganha corpo, assim como os nomes daqueles que deveriam morrer, de acordo com o julgamento do povo, ganham significado e registro nas mortalhas e outras peças que madame Defarge tricota.

*A mimesis*, que não se esgota na configuração, é primeiramente *imitatio*, no sentido de que começa no âmbito da ação e da cultura, carreando para a obra a pré-compreensão de uma e a armação simbólica da outra. Aquela inculca à narrativa a estrutura intencional da ação: reconhecimento antecipado de fins, motivações dos agentes condicionados a circunstâncias, interação participativa ou conflitiva, e conseqüências - felicidade ou desdita - independentemente dos fins visados. Mas levando-se em conta que a antecipação dos fins é uma projeção do futuro, que as motivações dos agentes implicam numa experiência retrospectiva (passado) e as circunstâncias condicionadas à execução de atos num dado momento (presente), é lícito concluir que essa estrutura inteligível da prática tem por base uma pré-compreensão temporal. (NUNES, 1988, p. 20)

A obra de Dickens é carregada, a cada página, de notas explicativas que nos remetem à leitura, aos empréstimos no que concerne à época, a personagens e a alguns fatos históricos, e alusões sobre a narrativa histórica de Carlyle, sobre o texto bíblico e, às vezes, sobre alguma referência mitológica. Parece que os eventos históricos são recriados na obra com a intenção de, mesmo os relacionando a

---

<sup>49</sup> CARLYLE, Thomas. *The French Revolution: A History* (1837), obra publicada pela primeira vez em três volumes.

momentos da História, revelar, de acordo com De Certeau, verdades sobre os fatos acontecidos e não apenas uma única verdade, ou realidade absoluta descrita pela História. Para De Certeau não há uma história, uma verdade absoluta, uma vez que “a historiografia mexe constantemente com a história que estuda e com o lugar onde se elabora.” (CERTEAU, 1982, p. 126). Essa afirmação justifica o fato de, no século XIX, antes do advento da história científica, a literatura e a história serem apresentadas uma como complemento da outra no que se refere à orientação do sujeito social.

História e literatura, os profissionais do século dezenove concordam, ofereceram uma narrativa da experiência seletiva, integrada e contínua, que apresentava significado e importância para a condição humana; ambas procuravam, a partir da destilação da experiência, algum entendimento da relação entre ação e reação, causa e efeito...Ambas estavam certas da importância de sua relação, confiantes nos propósitos que tinham em comum e otimistas em alcançá-los.” (NYE, 1966, p. 125-6)

O romance histórico é a narrativa da busca de sentido da vida; busca falha, porque não há valores autênticos em uma sociedade degradada, mas uma busca, que procura estimular a reflexão sobre os fatos. Não há, de acordo com Lukács, qualquer possibilidade de conciliação entre o homem e o mundo. A dualidade expressa em *A tale of two cities* representa, também, a dualidade entre progresso e tradição; antigo sistema e um novo sistema; urbanização e estrutura rural – que desaparece como modo de vida, não como economia, e entre a realidade imaginada (a ficção) e a realidade concreta (o referente exterior); há na obra de Dickens, conforme definição de Freitas “um duplo jogo; entre ficção e realidade dentro da narrativa – que é o que se constitui seu universo imaginário interior, sua “diegese”, e entre essa “diegese” híbrida, misto de ficção e realidade, e a realidade exterior de existência comprovada à qual ela remete” (FREITAS, 1989, p. 117). O início do romance nos leva a essa definição de Freitas por meio da contextualização e apresentação dos personagens históricos.

It was the best of times, it was the worst of times, it was the age of wisdom, it was the age of foolishness, it was the epoch of belief, it was the epoch of incredulity, it was the season of Light, it was the season of Darkness, it was the spring of hope, it was the winter of despair, we had everthing before us, we had nothing before us, we were all going direct to Heaven, we were all going direct the other

way – in short, the period was so far like the present period, that some of its noisiest authorities insisted on its being received, for good or for evil, in the superlative degree of comparison only.

There were a king with a large jaw and a queen with a plain face, on the throne of England; there were a king with a large jaw and a queen with a fair face, on the throne of France. In both countries it was clearer than crystal to the lords of the State preserves of loaves and fishes, that things in general were settled for eves (DICKENS; 1960, p. 1)<sup>50</sup>

O jogo entre ficção e realidade dentro da narrativa e entre o misto da ficção e realidade na diegese e a realidade exterior de existência comprovada está apresentado nessa citação. Dickens procura situar o leitor sobre o momento histórico ao qual ele se refere: a época, a idade, os tempos fazem referência ao século XIX. A “Idade da esperança”, na obra de Carlyle, é uma referência irônica ao reinado de Luiz XVI. O contraste entre o pior e o melhor momento parece ter a intenção de alertar ao leitor de que passado e presente não apresentam grandes diferenças. Os contrastes usados para apontar as semelhanças entre a época passada e a atual criam a instabilidade característica do grotesco. A sensação de mundo às avessas, de desorientação são as marcas da insegurança diante daquilo que era conhecido.

But, though the Doctor tried hard, and never ceased trying, to get Charles Darnay set at liberty, or at least to get him brought to trial, the public current of the time set too strong and fast for him. The new era began; the king was tried, doomed, and beheaded; the Republic of Liberty, Equality, Fraternity, or Death, declared for victory or death against the world in arms: the black flag waved night and day from the great towers of Notre Dame; three hundred thousand men, summoned to rise against the tyrants of the earth, rose from all the varying soils of France, as if the dragon's teeth had been sown broadcast, and had yielded fruit equally on hill and plain, on rock, in gravel, and alluvial mud, under the bright sky of the South and under the clouds of the North, in fell and forest, in the vineyards and the olive-grounds and among the cropped grass and the stubble of the corn, along the fruitful banks of the broad rivers, and in the sand of the sea-shore. What private solicitude could rear itself against the deluge of the Year One of Liberty – the deluge

---

<sup>50</sup> Aquele foi o melhor dos tempos, foi o pior dos tempos; aquela foi a idade da sabedoria, foi a idade da insensatez, foi a época da crença, foi a época da descrença, foi a estação da Luz, a estação das Trevas, a primavera da esperança, o inverno do desespero; tínhamos tudo diante de nós, tínhamos nada diante de nós; íamos todos direto para o Paraíso, íamos todos direto no sentido contrário – em suma, o período era em tal medida semelhante ao presente que algumas de suas mais ruidosas autoridades insistiram em seu recebimento, para o bem ou para o mal, apenas no grau superlativo de comparação.

Havia um rei com uma grande mandíbula e uma rainha com um rosto inexpressivo no trono da Inglaterra; havia um rei com uma grande mandíbula e uma rainha com um belo rosto no trono da França. Em ambos os países, era mais claro que cristal que as reservas de pães e peixes dos lordes do Estado, que os bens em geral, estavam assegurados para todo o sempre. (DICKENS, 1996, p.19)

rising from below, not falling from above, and with the windows of Heaven shut, not opened!

There was no pause, no pity, no peace, no interval of relenting rest, no measurement of time. Though days and nights circled as regularly as when time was young, and the evening and morning were the first day, other count of time there was none. Hold of it was lost in the raging fever of a nation, as it is in the fever of one patient. Now, breaking the unnatural silence of a whole city, the executioner showed the people the head of the king – and now, it seemed almost in the same breath, the head of his fair wife which had had eight weary months of imprisoned widowhood and misery, to turn it grey. (DICKENS, 1960, p. 258-9)<sup>51</sup>

A bandeira negra que declarava em 1792 que a pátria estava em perigo devido à guerra instaurada, e as referências à lenda da “fundação de Tebas por Cadmus, que, tendo matado um dragão, foi instruído por Atena a semear os dentes do monstro que originou, então, um exército que Cadmus dizimou lançando homem contra homem” (DICKENS, 1996, p. 454) e ao fato histórico ocorrido em 1793, ano da execução de Luís XVI e Maria Antonieta (“the head of the king – and now, it seemed almost in the same breath, the head of his fair wife”) parecem indicar, como afirma Freitas, não a influência da História sobre a Literatura, mas a presença da História no romance, uma vez que esses acontecimentos vão expor as fragilidades e particularidades dos personagens dickensianos no que diz respeito às escolhas que farão no decorrer da narrativa. A imagem de multidão criada é exagerada e monstruosa; não há mais o conceito de indivíduo, não há exceções, todos são suspeitos. A insegurança e a desorientação se instauram nesse momento de guerra.

---

<sup>51</sup> Contudo, embora o médico se empenhasse e nunca desistisse de tentar libertar Charles Darnay, ou, ao menos, levá-lo a julgamento, a correnteza dos acontecimentos provou-se demasiado forte e rápida para ele. A nova era começara. O rei fora julgado, condenado e decapitado. A República da Liberdade. Igualdade, Fraternidade ou Morte declarara-se pela vitória ou pela morte contra o mundo em armas. A bandeira negra ondulava noite e dia nas grandes torres de Notre-Dame e trezentos mil homens, conclamados a erguerem-se contra os tiranos da Terra, surgiram de todos os cantos da França, como se houvessem semeado os dentes do dragão por toda a parte, colhendo-se os frutos igualmente na montanha e na planície, nos rochedos, no cascalho e na lama aluvial, sob o céu rutilante do sul e sob as nuvens do norte, nas matas e nas florestas, nos vinhedos e nas oliveiras, por entre o capim do pasto e o restolho dos milharais, ao longo das férteis margens dos rios e na areia das praias. Que preocupações pessoais o dilúvio do Ano Um da Liberdade, o dilúvio cujas águas jorravam da terra e não dos céus, cujas janelas estavam fechadas?

Não havia hesitação, nem misericórdia, nem paz, nem um piedoso intervalo para repouso, já não havia medida de tempo. Embora os dias e as noites descrevessem seus ciclos de modo tão regular como quando o tempo era jovem e a noite se sucedia à manhã do primeiro dia, não havia outra forma de contar o tempo, cujo controle se perdera na fúria febril de uma nação. Agora, rompendo o silêncio sobrenatural de uma cidade inteira, o carrasco exibiu ao povo a cabeça do rei, e agora, dando a impressão de acontecer exatamente no mesmo instante, a cabeça de sua bela rainha, encanecida em oito meses de viuvez e miséria na prisão (DICKENS, 1996, p.285-6).

A dualidade é o fio condutor para a leitura do texto dickensiano. Ela marca a negação da vida na França para o recomeço de uma vida nova na Inglaterra; ela realça a importância dos dois idiomas falados por alguns personagens, a semelhança física entre Carton e Darnay – o duplo predizendo a morte na narrativa e ao mesmo tempo o desejo da imortalidade; o passado torturante que em vários momentos ainda aprisiona a razão do doutor Manette, pois ele, por muitas vezes, transita entre a loucura e a lucidez; as várias formas de se pensar a morte dos prisioneiros durante a Revolução, um contraste entre vida e morte e o duplo sentido do lema “Liberdade, Fraternidade, Igualdade ou morte”, um apontamento para uma forma de repensar a História, que determina as diferenças de classe e a própria Revolução. A própria morte de Carton, que morre à maneira cristã, pronunciando um texto sobre a ressurreição e expondo um semblante “sublime e profético”, é contrastada ao conceito de justiça como vingança que é pregada pelos Defarges.

(La Guillotine) It was the popular theme for jests; it was the best cure for headache, it infallibly prevented the hair from turning grey, it imparted a peculiar delicacy to the complexion, it was the National Razor which shaved close: who kissed La Guillotine, looked through the little window and sneezed into the sack. It was the sign of the regeneration of the human race. It superseded the Cross. Models of it were worn on breasts from which the Cross was discarded, and it was bowed down to and believed in where the Cross was denied.

It sheared off heads so many, that it, and the ground it most polluted, were a rotten red. It was taken to pieces, like a toy-puzzle for a young Devil, and was put together again when the occasion wanted it. It hushed the eloquent, struck down the powerful, abolished the beautiful and good. Twenty-two friends of high public mark, twenty-one living and one dead, it had lopped the heads off, in onemorning, in as many minutes. The name of the strong man of Old Scripture had descended to the chief functionary who worked it; but, so armed, he was stronger than his namesake, and blinder, and tore away the Gates of God' own Temple every day. (DICKENS, 1960, p. 260)<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> (A guilhotina) era o tema popular dos gracejos; indicada como o melhor tratamento para dor de cabeça ou como a melhor forma de evitar cabelos brancos, imprimia uma peculiar delicadeza à compleição física, era a navalha nacional que proporcionava um corte de barba mais rente; aqueles que beijavam La Guillotine espiavam pela janelinha e espirravam no saco. Era o sinal da regeneração da raça humana. Suplantava a cruz. Miniaturas dela eram exibidas sobre os seios de onde o crucifixo fora descartado, era objeto de veneração e crença quando a cruz era negada.

Decepoú cabeças tantas que se tingiu, e ao chão que poluiu tanto, de um vermelho pútrido. Foi desmontada, como um simples brinquedo, um quebra-cabeça de algum demônio infante, e foi novamente montada quando a ocasião exigiu. Calou os eloquentes, abateu os poderosos, destruiu a beleza e a bondade. De vinte e dois amigos de grande notoriedade pública, sendo vinte e um vivos e um morto, cortou as cabeças, numa só manhã, em vinte e dois minutos. O nome do homem forte do velho Testamento, Sansão, foi atribuído ao chefe dos carrascos. Mas, assim armado, ele era mais forte e mais cego do que seu homônimo, e destruíu as colunas do templo todos os dias. (DICKENS, 1996,

Os vinte e dois amigos são os girondinos executados em outubro de 1793 e a referência à destruição dos templos por Sansão é a destruição que o carrasco, o executor público de Paris cujo nome era Sanson, conforme a obra de Carlyle, lançava aos corpos humanos – os templos sagrados do Criador. O trecho apresenta imagens contrastantes entre a ironia (best cure for headache/ it infallibly prevented the hair from turning grey) e o terror da morte; há referência a objetos agudos e hostis (it was the National Razor which shaved close); à personificação macabra: a guilhotina sendo beijada como se ela fosse uma mulher (who kissed La Guillotine...); as cifras absurdas (It sheared off heads **so many**, that it, and the ground it most polluted, were a rotten red) e a trocadilhos que configuram uma nova realidade, instaurando a brincadeira em uma situação imprópria para isso (it imparted a peculiar delicacy to the complexion) ou atribuindo à guilhotina um caráter inofensivo (It was taken to pieces, like a toy-puzzle for a young Devil). Essas passagens grotescas criam um mundo estranho e hostil como se a presença constante da morte fosse algo comum e cotidiano; é o alheamento do desconhecido que se torna estranhamente presente.

Os espaços, inclusive os históricos que representam as prisões, as ruas de Paris e o castelo dos marqueses de Saint Evrémonde são significativos, pois apresentam os personagens, assegurando certa veracidade aos eventos por se tratarem de espaços históricos e públicos e antecipam suas ações, além de se mostrarem carregados de características sociais, morais, religiosas e psicológicas. No capítulo intitulado The wine-shop (A taverna), há a apresentação do casal Defarge e do estabelecimento onde trabalham, planejam a revolução e moram. O incidente ocasionado pela quebra do tonel de vinho que seria entregue na taverna de Jacques Defarge mostra o que seria a luta contra o abuso e a desigualdade entre classes que viria a ocorrer nas ruas de Saint Antonine.

The wine was red wine, and had stained the ground of the narrow street in the suburb of Saint Antoine, in Paris, where it was spilled. It had stained many hands, too, and many faces, and many naked feet, and many wooden shoes. The hands of the man who sawed the wood, left red marks on the billets; and the forehead of the woman who nursed her baby, was stained with the stain of the old rag she wound about her head again. Those who had been greedy with the staves of the casks, had acquired a tigerish smear about the mouth; and one tall joker so besmirched, his head more out of a long squalid bag of a night-cap than in it, scrawled upon a wall with his finger

dipped in muddy wine-less – BLOOD. The time was to come, when that wine too would be spilled on the street-stones, and when the stain of it would be red upon many there. (DICKENS, 1960, p. 28)<sup>53</sup>

Nesse trecho observamos o prenúncio fatídico da morte anunciada na cor vermelha. A princípio, o vermelho rubro do vinho anuncia a alegria, a divisão da bebida derramada no chão e divide entre aqueles que ali se encontravam. Homens, mulheres, pobres, mendigos e trabalhadores sorriram e festejaram o efêmero momento de alegria; e a bebida sorvida e retirada da lama, que a absorvia também, e dos contornos das pedras que dificultavam o acesso ao líquido manchou mãos, pés descalços e sapatos, bocas, rostos e testas, (menção ao uso do barrete vermelho, símbolo da revolução), criando a imagem de um povo alimentado pelo contraste vida-morte, pois a morte anunciada traria tranquilidade à vingança planejada. No segundo momento, a tensão psicológica se instaura na narrativa quando o jovem manchado do vermelho do vinho rabisca a palavra sangue com a lama molhada pelo líquido (and one tall joker so besmirched, his head more out of a long squalid bag of a night-cap than in it, scrawled upon a wall with his finger dipped in muddy wine-less – BLOOD). De acordo com Chevalier e Gheerbrant a lama “é a mistura de terra e água unindo o princípio receptivo e matricial (a terra) ao princípio dinâmico da mutação e das transformações (a água). Todavia se tomarmos a terra como ponto de partida, a lama passará a simbolizar o nascimento de uma evolução” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 534). O vinho, por sua vez, “é geralmente associado ao sangue tanto pela cor quanto por seu caráter de essência de planta: em consequência, é a poção de vida ou de imortalidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p.956). O bairro de Saint Antoine é reconstruído na narrativa dickensiana sob a estrutura dessa dicotomia, gerando uma tensão de alerta e perigo, trama e ameaça constantes. Mais uma vez é a desorientação o elemento grotesco amalgamado a esse espaço urbano.

---

<sup>53</sup>O vinho era tinto e manchou de rubro o chão da rua estreita no subúrbio de Santo Antônio, em Paris, por onde se espalhou. Também tingiu muitas mãos, e muitos rostos, e muitos pés descalços e muitos sapatos de madeira. As mãos do homem que serrava lenha deixou marcas vermelhas nas toras. E a testa da mulher que embalava seu bebê foi manchada pelo trapo velho que tornara a amarrar na cabeça. Aqueles que se haviam atirado com avidez às aduelas do barril adquiriram nódoas vermelhas como sangue ao redor da boca. E um rapaz alto, brincalhão e muito manchado, de cuja cabeça quase caía um comprido barrete, mergulhou o dedo na lama tingida de vinho e garatujou num muro “SANGUE”. Aproximava-se o tempo em que também essa espécie de vinho se derramaria pelas pedras da rua, e seu corante tingiria de vermelho muitos dos que ali se encontravam. (DICKENS, 1997, p. 45)

A mansão de Saint Evrémonde, contrastada ao vilarejo próximo, é apresentada na obra como *The Gorgon's head* (A cabeça da medusa), uma forma de revelar não apenas o luxo da arquitetura, mas a vigilância constante da nobreza – e também do clero – que eram isentos das taxas de impostos, e que viviam da exploração do campesinato francês. O adjetivo pedra, que aparece com muita frequência na descrição externa e interna do castelo parece apontar para a frieza da classe dominante em relação às questões sociais e humanitárias; uma frieza que sustenta as diferenças e permite à nobreza não enxergar vestígios de injustiça de sua parte com o povo, como diz o marquês em resposta a seu sobrinho “Detestation of the high is the involuntary homage of the low. (...) Repression is the only lasting philosophy. The dark deference of fear and slavery, my friend, observed the Marquis, will keep the dogs obedient to the whip, as long as this roof, looking up to it, shuts out the sky (...) My friend, I will die, perpetuating the system under which I have lived” (DICKENS, 1960, p.116-7)<sup>54</sup>. O grotesco é representado na figura da Medusa, inspiradora do medo e terror petrificante; uma mulher que possui serpentes enfurecidas no lugar dos cabelos e o poder de transformar o outro em pedra.

A medusa simboliza [o princípio dos impulsos da perversão social e sexual], o espiritual e o evolutivo, mas pervertido em estagnação vaidosa. Não seria por refletir a Górgona a imagem de uma culpa pessoal? Mas o reconhecimento de si mesmo, pode também perverter-se em exasperação doentia, em escrúpulos paralisantes de consciência. De acordo com Paul Diel a Medusa simboliza a imagem deformada do eu... que petrifica de horror ao invés de esclarecer na medida justa. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2007, p. 476)

Esse espaço social, representante da nobreza, a mansão dos marqueses de Evrémonde - responsáveis pelas dores causadas à família de madame Defarge (o abuso sexual e a morte de sua irmã, seguida da morte de seu cunhado, irmão e pai), ao doutor Manette, preso por dezoito anos na Bastilha por ter denunciado as violências sofridas pelos empregados dos marqueses (a família de madame Defarge), ao povo, vítima da opressão, miséria, fome e falta de dignidade imposta pelo sistema social e político reproduzido pelos marqueses e a Charles Darnay, condenado à

---

<sup>54</sup> O ódio pelos superiores é a homenagem involuntária que lhes prestam os inferiores. (...) A repressão constitui a única filosofia perdurável. A lúgubre deferência resultante do medo e da escravidão, meu caro, (...) é o que garantirá a obediência dos animais ao chicote enquanto este teto (...) ocultar o céu. (...) Meu caro, morrerei perpetuando o sistema sob o qual tenho vivido. (DICKENS, 1996, p.137-9).

morte por ser descendente dos Evrémonde - assume todo o peso das perversões praticadas pelos irmãos Evrémonde por meio da simbologia da Medusa, conforme leitura de Chevalier e Gheerbrant, e do procedimento grotesco adotado por Dickens cuja fonte é a influência do romance gótico que toma o espaço da mansão para realçar e nos fazer refletir sobre as noções de grandeza, poder, temor, opressão e imposição desse espaço social e político sobre a vila.

The village had its one poor street, with its poor brewery, poor tannery, poor tavern, poor stable-yard for relay of post-horses, poor fountain, all usual poor appointments. It had its poor people too. All its people were poor. (...) Expressive signs of what made them poor, were not wanting; the tax for the state, the tax for the church, the tax for the lord, tax local and tax general, were to be paid here and to be paid there, according to solemn inscription in the little village, until the wonder was, that there was any village left unswallowed. (DICKENS, 1960, p. 107)<sup>55</sup>

Os Defarges que lutam contra as instituições sociais, são heróis limitados pela mediocridade dessa mesma sociedade. O enfrentamento do casal contra a forma como o sistema explorava as classes pobres revela não o desejo de reparar as atrocidades, a dor da fome e a exploração vivida pela classe dominada, mas uma vingança pessoal. A líder dessa turba é madame Defarge; é o seu ódio que faz com que as vítimas da guilhotina, no período da Revolução, se tornem suas presas. O seu tricô é a teia – ou a armadilha, pois Dickens a compara a uma tigresa (But, imbued from her childhood with a brooding sense of wrong, and an inveterate hatred of a class, opportunity had developed her into a **tigress**) onde ela prende suas presas. A compração dessa mulher deformada pelo ódio a uma tigresa realça o seu instinto assassino e a sua fome por sangue/justiça; essa imagem contribui para associá-la ao ambiente degradante do bairro de Saint Antoine.

There were many women at that time, upon whom the time laid a dreadfully disfiguring hand; but, there was not one among them more to be dreaded than this ruthless woman, now taking her way along the streets. Of a strong and fearless character, of shrewd sense and readiness, of great determination, of that kind of beauty which not only seems to impart to its possessor firmness and animosity, but

---

<sup>55</sup>O vilarejo possuía uma única e pobre rua, onde havia uma pobre cervejaria, um pobre curtume, uma pobre cocheira para troca de cavalos, uma pobre fonte e todos os pobres petrechos usuais. Possuía pobres habitantes, também. (...) Sinais visíveis do que os empobrecia não faltavam. Impostos para o Estado, dívidas para a Igreja, tributos para o senhor, contribuições locais e contribuições gerais deviam ser pagos a todo o momento, de acordo com os solenes editais ali afixados, de forma que era de se espantar que o vilarejo ainda não tivesse sido consumido por tão vorazes impostos. (DICKENS, 1996, p. 128-9)

to strike into others an instinctive recognition of those qualities; the troubled time would have heaved her up, under any circumstances. But, imbued from her childhood with a brooding sense of wrong, and an inveterate hatred of a class, opportunity had developed her into a tigress. She was absolutely without pity. If she had ever had the virtue in her, it had quite gone out of her.

It was nothing to her, that an innocent man was to die for the sins of his forefathers; she saw, not him, but them. It was nothing to her, that his wife was to be made a widow and his daughter an orphan; that was insufficient punishment, because they were her natural enemies and her prey, and as such had no right to live. (DICKENS, 1960, p. 344)<sup>56</sup>

O que une os pobres de *A tale of two cities* a partirem para a revolução não é a consciência da luta, mas o sentimento de vingança e a reação ao que estava acontecendo. O narrador abre o último capítulo do romance com a seguinte afirmação “Crush humanity out of shape once more, under similar hammers, and it will twist itself into the same tortured forms. Sow the same seed of rapacious licence and oppression over again, and it will surely yield the same fruit according to its kind” (DICKENS, 1960, p.353)<sup>57</sup>. A repetição e imposição da ordem instaurada pela sociedade é o que irá gerar, ou renovar e reafirmar, o homem moderno.

At every vote (the Jurymen voted aloud and individually), the populace set up a shout of applause. All the voices were in the prisoner's favour, and the President declared him free. Then, began one of those extraordinary scenes with which the populace sometimes gratified their fickleness, or their better impulses towards generosity and mercy, or which they regarded as some set-off against their swollen account of cruel rage. No man can decide now to which of these motives such extraordinary scenes were referable; it is probable, to a blending of all the three, with the second predominating. No sooner was the acquittal pronounced, than tears were shed as freely as blood at another time, and such fraternal

---

<sup>56</sup> Havia muitas mulheres, naquela época, a quem o tempo impunha medonhas deformações; nenhuma delas, porém, era tão temível quanto aquela implacável mulher que agora caminhava pelas ruas. Dotada de um caráter forte e intrépido, de perspicácia e disposição, de uma grande determinação, de um tipo de beleza que não só parecia revelar-lhe a firmeza e animosidade mas também despertar nos outros um instintivo reconhecimento dessas qualidades. O conturbado tempo a teria contaminado, sob quaisquer circunstâncias. Contudo, imbuída desde a infância de um crescente ressentimento e de um ódio inveterado contra a aristocracia, a ocasião transformara-a numa tigresa. Ela era absolutamente destituída de compaixão. Se algum dia abrigou essa virtude, perdera-a em definitivo havia muito.

Nada significava, para ela, que um inocente morresse pelos pecados de seus antepassados. Ela não o enxergava, mas sim a *eles* (os Evrémonde). Nada significava para ela, que sua esposa enviuvasse e que sua filha se tornasse órfã. A punição ainda lhe parecia insuficiente, porque eles eram seus inimigos naturais, suas presas, e, como tais, não tinham direito à vida. (DICKENS, 1996, p.375)

<sup>57</sup> Devolva a humanidade à forja que a criou e utilizem-se martelos semelhantes para tornar a esculpi-la e ela se contorcerá na mesma imagem torturada. Cultivem-se de novo as mesmas sementes de desordem e opressão rapaces e certamente serão colhidos os mesmos frutos amargos. (DICKENS, 1996, p. 383)

embraces were bestowed upon the prisoner by as many of both sexes as could rush at him, that after his long and unwholesome confinement He was in danger of fainting from exhaustion; none the less because He knew very well, that the very same people, carried by another current, would have rushed at him with the very same intensity, to rend him to pieces and strew him over streets. (DICKENS, 1960, p. 271)<sup>58</sup>

Como Hugo, Charles Dickens faz diversas referências à multidão, e por vezes a associa a água e a força da correnteza (He knew very well, that the very same people, carried by another current). Para Bakhtin “o porta-voz do princípio material e corporal não é o ser biológico isolado nem o egoísta indivíduo burguês, mas o povo, um povo que na sua evolução cresce e se renova constantemente. Por isso o elemento corporal é tão magnífico, exagerado, infinito.” (BAKHTIN, 1993, p. 17). O coletivo representa aqui o exagero, o corpo mutilado buscando completude na alteridade; não há a marca do indivíduo na multidão e ao mesmo tempo, essa massa formada por seres tão díspares representa a instabilidade, a mudança, a insegurança. O mesmo povo capaz de matar impregnado de uma violência cega e uma frieza calculista demonstra possuir compaixão e se emociona com a liberdade de Charles Darnay, cuja inocência fora provada pelo doutor Alexandre Manette.

Literatura e História têm o mesmo objetivo: a preocupação com as ações humanas. Contudo, é com a Literatura que o homem consegue entender a relação entre si e o mundo, as contradições vivenciadas na busca pela harmonia com um tempo e espaço que não são naturais, mas construídos pelo sistema, conforme o que convém à classe dominante. A literatura tem a capacidade de fazer o leitor reviver a história, os acontecimentos, as sensações, medos e angústias. “História e romance oferecem, cada um a seu modo, versões da realidade. Mas o romance sempre contrapõe um mundo próprio “ao mundo” (LAMMÈRT, 1995, p. 304), o que justifica o fato de “a Literatura falar também da literatura”, conforme Compagnon

---

<sup>58</sup> A cada voto (os jurados votaram em voz alta e individualmente), o populacho rompia em estrépitos aplausos. Todas as vezes se manifestaram em favor do réu, e o presidente declarou-se livre. Então, teve início uma dessas cenas extraordinárias com que a ralé às vezes gratifica a própria volubilidade ou seus melhores impulsos de generosidade e compaixão, ou o que encara como uma compensação para as atrocidades que vinha praticando. Ninguém poderia dizer a qual desses motivos se devia cena tão espantosa. É provável que uma combinação dos três, com predominância do segundo. Nem bem a sentença foi pronunciada, as lágrimas correram tão copiosas quanto o sangue em outras circunstâncias, e tantos abraços fraternais foram dispensados ao prisioneiro por tantos homens e mulheres que, depois de seu longo e penoso confinamento, ele se sentia a ponto de desmaiar de exaustão. Principalmente porque sabia que aquela mesma turba, carregada por outra correnteza, teria investido contra ele com a mesma sofreguidão para reduzi-lo a pedaços que seriam espalhados pelas ruas. (DICKENS, 1996, p.299)

(COMPAGNON, 2001, p.98). A intertextualidade com a narrativa histórica de Carlyle e com o texto bíblico faz da obra de Dickens um texto que leva o leitor à reflexão sobre o que realmente somos e queremos do mundo.

As referências à realidade concreta – a realidade comprovável - e ao texto que orienta moralmente e religiosamente um povo – o texto bíblico – parecem revelar os opostos presentes em cada indivíduo: o bem e o mal, a paz e guerra, amor e ódio, loucura e sanidade, sagrado e profano, homem e Deus, e em cada situação onde se encontra pares opostos presentes na narrativa: Londres/Paris, estabilidade/desordem, classe média/aristocracia, pudor vitoriano/despudor revolucionário, economia industrial/economia rural. Na guerra, na prisão, no julgamento, na fome, nas épocas de injustiça, na morte o homem está sozinho e precisa defender-se do sistema, seja por meio do confronto, da sua reprodução ou de sua entrega/submissão ao outro, inclusive à loucura. O realismo da obra é, de acordo com Compagnon, “a ilusão produzida pela intertextualidade”. (COMPAGNON, 2001, p. 110). Dickens não produz, por meio da *mimesis*, uma ilusão do mundo real, “mas uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real”; a referência externa ocorre não se remetendo ao real, mas a outros textos. (COMPAGNON, 2001. p. 110; 121). Nesse sentido, de acordo com Fábio Lucas

História e Literatura se diferenciam pelo objeto: o factum pertence a uma e o fictum a outra. Mas podem encontrar pontos de convergência, na medida em que privilegiam o relato de eventos significativos, tornando-se produtores de sentido para o passado. Entrosam-se com o mito e a ideologia (CADERNO..., 1997, p.5)

No romance de Dickens o externo, o social, a História, “importa não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 1985, p. 4). À medida que os personagens vivenciam as experiências históricas parece que eles vão se conhecendo e alcançando a dimensão do significado que tem a vida em sociedade, o que dá ao leitor a noção de possibilidades do real.

They Said of him, about the city that night, that it was the peacefulest man’s face ever beheld there. Many added that he looked sublime and prophetic. One of the most remarkable sufferers by the same axe – a womam – had asked at the foot of the same scaffold, not long before, to be allowed to write down the thoughts that were inspiring her. If he had given an utterance to his, and they were prophetic, they would have been these:

I see Barsad, and Cly, Defarge, The Vengeance, the Juryman, the Judge, long ranks of the new oppressors who have risen on the destruction of the old, perishing by this retributive instrument, before it shall cease out of its present use. I see a beautiful city and a brilliant people rising from this abyss, and, in their struggles to be truly free, in their triumphs and defeats, through long long years to come, I see the evil of this time and of the previous time of which this is the natural birth, gradually making expiation for itself and wearing out. (...) It is a far, far better thing that I do, than I have ever done; it is a far, far better rest that I go to than I have ever known. (DICKENS, 1960, p. 357-8)<sup>59</sup>

Sydney Carton, o duplo, ou “segundo eu” de Charles Darnay, diante da morte, embora sendo um advogado, acredita na misericórdia, não na justiça. A referência à mulher que solicita papel e pena para escrever o que julga importante é registrada por Carlyle em sua obra. Aos prisioneiros da época, muitas vezes, era negado esse pedido, fossem eles pessoas simples ou “vítimas notáveis”; muitas cartas, de acordo com pesquisas feitas por Dickens nunca chegaram às mãos de seus destinatários ou mesmo às mãos de historiadores para que registrassem o que de fato ocorreu às vítimas da guilhotina. Assim, a reconstrução do tempo-espço histórico se dá na obra dickensiana com base na palavra escrita por aqueles que foram mortos pela guilhotina, prática adotada pelo herói fictício de *A tale of two cities*, quando se despede da vida e de Lucie Manette com um último bilhete ditado por ele a Charles Darnay que ainda não havia entendido que o advogado inglês entrara em sua cela para trocar de lugar com ele e assumir seu destino entregando sua cabeça ao povo francês.

O fato de aqueles condenados à guilhotina escreverem cartas não era incomum durante a primeira Revolução Francesa. Caixas de cartas como essas sobrevivem nos *Archives Nationales*, em Paris, todas retidas pelo promotor público da era do terror, Fouquier-Tinville.

---

<sup>59</sup> Naquela noite, disseram a respeito dele, na cidade, que a sua face foi a mais plácida já vista ali. Muitos acrescentaram que sua expressão era sublime e profética. Uma das mais notáveis vítimas do mesmo machado, uma mulher, havia pedido, ao pé do mesmo patíbulo, não muito tempo antes, que lhe permitissem escrever os pensamentos que a estavam inspirando. Se ele estivesse expressado os seus pensamentos, e se estes fossem proféticos, seriam assim:

“Vejo Barsad e Cly, Defarge, ‘A Vingança’, os jurados, o juiz, longas fileiras de novos opressores que se ergueram para destruir os antigos, perecendo sob o mesmo instrumento de vingança antes que seu uso seja abandonado. Vejo uma linda cidade e um povo brilhante surgindo do abismo e, em suas batalhas pela verdadeira liberdade, em seus triunfos e derrotas, através de muitos e muitos anos no futuro, vejo o mal deste tempo e o de muitos e muitos anos no futuro, vejo o mal deste tempo e o do tempo anterior, do qual é o fruto natural, gradualmente sendo expiado e redimido (...) O que eu faço hoje é muito, muito melhor do que tudo o quanto já fiz. E a paz que tenho hoje é muito, muito maior do que a paz que jamais conheci” (DICKENS, 1996, p. 388-9)

Nenhuma alcançou seu destinatário e a maioria, muito provavelmente, foi arquivada, sem ser lida, até que uma seleção delas foi publicada, em 1984, por Oliveir Blanc (*La Dernière Lettre: Prisons et Condamnées de la Révolution 1793-94*). Apenas os longos últimos testamentos de Maria Antonieta e de madame Roland tornaram-se familiares para os historiadores e divulgadores. Aqueles deixados por vítimas menos notáveis foram guardados como relíquias à parte, um arquivo dissociado das paixões de seus escritores e possíveis leitores. A necessidade de registrar algo de significativo claramente se impôs a muitos dos que aguardavam a morte na *Conciergerie* (embora tal significância frequentemente se perca entre os desapaixonados leitores de hoje) [...] Carlyle registra que, quando madame Roland esperava sua vez de morrer, pediu papel e pena “para anotar os estranhos pensamentos que a acometiam”. Seu pedido foi recusado, presumivelmente por alguém que temia o poder das palavras. Esse silêncio imposto, contudo, serviu para inspirar Dickens na articulação dos pensamentos de Sydney Carton ao subir à mesma guilhotina. Um hiato histórico se torna um estímulo para a ficção. (POSFÁCIO, 1996, p. 391-2)

A libertação do duplo, de acordo com Bravo, “é um acontecimento nefasto que muitas vezes pressageia a morte” (BRAVO, 2000, p.262). Os marqueses de Evrémonde são irmãos gêmeos e simbolizam a homogeneidade no que se refere aos valores impostos pela sua classe social, pois ambos têm os mesmos objetivos e são cúmplices de toda perversão social e sexual praticada por cada um deles. Sydney Carton e Darnay são a figura do heterogêneo: eles simbolizam a união dos contrários – a subjetividade e o mundo objetivo. “Os conflitos representados são o de uma alma à procura de si mesmo. O mito do duplo torna-se aqui a metáfora ou o símbolo de uma busca de identidade que leva ao interior. (...). O conflito essencial transfere-se para a luta por um melhor eu na escolha entre o bem e o mal.” (BRAVO, 2000, p. 269). Ainda de acordo com Bravo

A emergência do sentimento de uma autêntica alteridade, de uma visão romântica do eu, aparece condicionada pela componente histórica e política (a revolução francesa) e pela filosofia idealista. (...) Numa época de convulsão política, em que as hierarquias não se mantêm, em que a autoridade do Estado e da Igreja é posta em discussão, a problemática da identidade pessoal torna-se crucial. (...) O mundo é uma duplicata: tudo não passa de aparência, a verdadeira realidade está fora, noutro lugar; tudo o que parece ser objetivo é na verdade subjetivo, o mundo não é senão o produto do espírito que dialoga consigo próprio. (...) O duplo se converte na metáfora da relação com o mundo. (BRAVO, 2000, p. 270-1)

Nesse sentido, o duplo é a negação da limitação do eu. A viagem no espaço e no tempo proposta pela obra dickensiana – o romance histórico voltado à época da

Revolução Francesa e as duas cidades como personagens – são a transgressão do aprisionamento imposto pela sociedade do tempo passado e do atual, revelando “a crise da fé no homem moderno” (BRAVO, 2000, p.278) e a busca de caminhos mais humanos para se viver no mundo. Dickens não apresenta em sua obra um exemplo de líder revolucionário, procedimento natural da História que sempre aponta um representante para os feitos históricos, nem nos oferece uma visão de como o processo revolucionário evoluiu, ao contrário, o autor aponta a visão singular de personagens fictícios que representam situações e vivências particulares e ao mesmo tempo universais: o preconceito e ódio pessoal dos Defarges que vêem na Revolução uma oportunidade de vingarem seus antepassados; o medo do doutor Alexandre Manette de se ver, mais uma vez, vítima da injustiça autorizada pelos grupos sociais dominantes que se protegem e o desespero de Sydney Carton que não mais acredita na justiça do país e se entrega à morte como forma de renunciar aos valores da sociedade vigente. O autor mostra que os indivíduos podem fazer escolhas diferentes daquelas sugeridas pelo sistema como as mais certas. Há a opção pela misericórdia e não pela justiça, como demonstra Carton, pelo sacrifício e não pelo egoísmo, como o fez o doutor Manette. Talvez uma forma de mostrar o tempo interior do processamento, consciência e amadurecimento pelas escolhas tomadas por parte dos personagens, o que se contrapõe ao caos e à falta de humanidade que uma guerra revela na narrativa histórica.

A arte é uma modalidade do imaginário, e o imaginário não **reproduz** a realidade exterior, mas a **transforma**, e, mais longe ainda, **transfigura-a**. Assim, quando um escritor se volta para o passado, e tenta ressuscitar representações e ideologias anteriores àquelas que predominam em sua época, mas que sobrevivem, na memória e no inconsciente coletivo, aos momentos histórico-sociais em que foram criadas, ele vai visar a exprimir desse passado aquilo que ainda não foi dito, aquilo que dele está reprimido ou latente, para assim explorá-lo em todas as suas virtualidades e prolongá-las. (FREITAS, 1989, p. 113. Grifos nossos)

Dickens evidencia em seu romance que o mundo onde vivem os personagens, mesmo com a revolução, é uma prisão. Paris está presa à miséria e revolta resultantes do antigo regime; o povo, preso ao destino e preso na *Conciergerie*, em *La Force*, *Abbaye* e na *Bastille*, os prédios destinados ao isolamento e à punição daqueles que se opunham ao sistema. E mais cruel ainda, por meio do personagem Alexandre Manette, que apresenta lapsos de silêncio ao se recordar de seu longo

cativeiro na Bastilha, as pessoas estão presas ‘em suas mentes’ à sua própria condição de condenados pelo sistema. O sofrimento que acontece nas ruas de Paris retrata a agonia e tortura presente na mente de seu povo, produzidas pela França do *ancien régime*. Como cada indivíduo tem sua história e partilha de suas experiências para justificar atos que ocorrem no coletivo, no caso da Revolução, na interpretação que cada um dá aos acontecimentos e documentos que lê e na forma como julga cada pessoa “como sempre ocorre na obra de Dickens, são os indivíduos que se libertam da rígida imposição das instituições, e não as instituições que promovem mudanças em si mesmas” (POSFÁCIO, 1997, p. 401). Todos os personagens dessa trama são produtos e vítimas da sociedade, desde os mais inocentes e humildes aos mais tirânicos e cruéis. As máscaras sociais e a construção de sentidos que a sociedade impõe para a manutenção da divisão de classes, mesmo após momentos históricos como a Revolução Francesa é o tema da obra de Dickens.

#### 4.1 O escárnio e o louvor nas sinas da cidade em *A Tale Of Two Cities* (1859)

A conversão do espaço aberto da cidade – Paris representada pelo bairro Saint Antoine – no ambiente do confinamento – o presídio da Bastille – de modo a expandir a angústia do cárcere a todo o espaço citadino é o procedimento grotesco escolhido por Dickens para despertar no autor a vivência no *locus horrendus* da modernidade. Nesta passagem de *Os miseráveis*, obra de Victor Hugo publicada em 1862, o bairro Saint Antoine possui a mesma característica negativa: o prenúncio da morte por meio da tensão instaurada pela espera de uma guerra. A modernidade resulta em desamparo e desolação, consequências que provocam a influência do medo, terror, desorientação e insegurança nos personagens que habitam esse espaço social.

Esse velho bairro, populoso como um formigueiro, trabalhador, corajoso e colérico como uma colméia, estremecia na esperança e no desejo de uma luta. Tudo ali se agitava, sem que por isso o trabalho fosse interrompido. Nada poderia dar idéia daquela fisionomia viva e sombria. Nesse bairro existem dolorosas misérias escondidas sob o teto dos casebres; lá existem também inteligências ardentes e raras. É sobretudo quando se trata de miséria e inteligência que é preciso que os extremos se toquem.

O bairro Saint-Antoine tinha ainda outros motivos para revoltas, pois recebera o contragolpe das crises comerciais, das falências, das greves, da falta de trabalho, inerentes aos grandes acontecimentos políticos. Em tempos de revolução, a miséria é, ao mesmo tempo, causa e efeito. Os golpes que ela dá prejudicam-na ainda mais. Essa população, cheia de virtude ativa, capaz do mais alto grau de entusiasmo, sempre pronta a pegar em armas, pronta às explosões, irritada, profunda, minada, parecia não esperar senão a queda de uma fagulha. Todas as vezes que certas centelhas flutuam no horizonte, impelidas pelo vento dos acontecimentos, ninguém pode deixar de se preocupar com o bairro Saint-Antoine e com o terrível acaso que colocou às portas de Paris esse paiol de pólvora de sofrimento e de ideias. (HUGO, 2002, v. 2, p. 257-258)

A comparação do grande número de habitantes do bairro a um ‘formigueiro trabalhador’ e à ‘coléra de uma colmeia’, além da personificação desse bairro com atributos de uma ‘fisionomia viva e sombria’, desperta no leitor a imagem da aproximação de um grande perigo e da invasão desse espaço “alheado” por um ser “tornado estranho” (Kayser, 2003, p. 159). É o procedimento grotesco, de acordo com a afirmação de Guinsburg na contracapa da obra de Wolfgang Kayser traduzida por ele,

desestabilizando e movimentando tudo quanto toca, desfazendo conformações simétricas, desequilibrando relações harmônicas, justapondo, no mesmo plano axiológico, o elevado e o baixo (...) o belo e o monstruoso. Pela mescla, sem dúvida calculada, do radicalmente contraditório, gera os climas fantasmagóricos em que a obra fala do indizível e nos introduz – através do estranho, do inusitado, do paradoxal - no senso do contrasenso, no sentido do inverossímil. Trata-se, assim, de buscar, senão a compreensão, ao menos a visão do nexos das coisas, dos homens e do mundo em que vivemos, no seu vórtice abismal. (KAYSER, 2003)

De acordo com Lins, o espaço social tanto pode significar uma época de opressão como o grau de civilização de uma determinada área geográfica (LINS, 1976, p. 75). “Os fatores sociais, econômicos e até mesmo históricos (...) assumem na narrativa uma importância extrema” revelando-nos as modificações promovidas pelo homem no ambiente natural. São essas modificações que cercam as personagens de plena significação, sendo denominadas de ambiente social (LINS, 1976, p. 74).

[..] cold, dirt, sickness, ignorance, and want, were the lords in waiting on the saintly presence – nobles of great power all of them: but, most especially the last. Samples of a people that had undergone

a terrible grinding and re-grinding in the mill, and certainly not in the fabulous mill which ground old people young, shivered at every corner, passed in and out at every doorway, looked from every, fluttered in every vestige of a garment that the wind shook. (...) Its abiding place was in all things fitted to it. A narrow winding street, full of offence and stench, with other narrow winding streets diverging, all peopled by rags and nightcaps, and all visible things with a brooding look upon them that looked ill. (DICKENS, 1960, p. 28-9)<sup>60</sup>

A sujeira, a fome, a miséria e a ignorância são tratadas como nobres senhores governantes do bairro que representa a cidade de Paris. A referência à imundície e ao mau cheiro das ruas estreitas e povoadas de figuras andrajosas e bêbadas (A narrow winding street, full of offence and stench, with other narrow winding streets diverging, all peopled by rags and nightcaps, and all visible things with a brooding look upon them that looked ill) é contrasta com a solidão do homem, mesmo no meio da multidão, revelando seu interior ‘contaminado’ por esse ambiente degradado, característico de Saint Antoine. Os Defarges, líderes da Revolução e moradores desse bairro, sofrem a influência exercida por esse espaço onde se localiza a Bastilha.

This wine-shop keeper was a bull-necked, martial-looking man of thirty, and he should have been of a hot temperament, for, although it was a bitter day, he wore no coat, but carried one slung over his shoulder. His shirt-sleeves were rolled up, too, and his brown arms were bare to the elbows. (DICKENS, 1960, p. 31)<sup>61</sup>

Madame Defarge was a stout woman of about his own age, with a watchful eye that seldom seemed to look at anything, a large hand heavily ringed, a steady face, strong features, and great composure of manner. There was a character about Madame Defarge, from which one might have predicted that she did not often make mistakes against herself in any of the reckonings over which she presided. Madame Defarge being sensitive to cold, was wrapped in

---

<sup>60</sup> [...] frio, sujeira, doença, ignorância e fome -, eram os senhores que se perfilavam perante a santificada presença, nobres de grande poder todos eles, mas especialmente o último. Espécimes de um povo que, de uma forma terrível, vinha sendo moído e remoído, e certamente não no moinho fabuloso que transformava velhos em jovens, experimentavam calafrios em cada esquina, entravam e saíam de cada porta, olhavam através de cada janela, tremulavam em cada farrapo que o vento agitava. (...) Sua residência permanente lhe era de todo conveniente. Uma rua estreita e batida pelo vento, cheia de imundícies e mau cheiro, desembocando em outras ruas estreitas e batidas pelo vento, todas povoadas por figuras andrajosas e bêbadas. (DICKENS, 1996, p. 45-6)

<sup>61</sup> Esse taberneiro era um homem de trinta anos, pescoço taurino e aspecto marcial. Devia ser dotado de uma compleição sanguínea, pois, apesar do dia frio, não vestira o paletó, trazendo-o dependurado sobre o ombro. Também dobrara as mangas da camisa, de forma que seus braços estavam despidos até os cotovelos. (DICKENS, 1996, p. 48)

fur, and had a quantity of bright shawl twined about her head (DICKENS, 1960, p. 31)<sup>62</sup>

Os atributos grotescos, os quais apresentam Jacques Defarge com um aspecto próprio da guerra e com um pescoço taurino (This wine-shop keeper was a bull-necked, martial-looking) reforçam a ideia da influência do espaço habitado sobre esse personagem. O touro, para Chevalier e Gheerbrant “evoca a ideia de irresistível força e arrebatamento. (...) É o símbolo do espírito macho e combativo, das forças elementares do sangue” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 890-1). Nesse sentido, parece que a maneira de o casal Defarge lidar com o clima frio, característico do país onde vivem, simboliza a forma como lidam com a situação de guerra. Madame Defarge é quem lidera a revolução em Saint Antoine, sua perspicácia e inteligência são respeitadas por todos, inclusive pelo marido. Sua atitude de agasalhar-se diante do domínio imposto pelo clima frio parece representar a forma inteligente como ela se protege da violência que é viver nessa época, e demonstra a destreza na arquitetura de seus planos. O fato de ela se enrolar em peles para se proteger do frio (Madame Defarge being sensitive to cold, was wrapped in fur) demonstra o elo entre a mulher e seu lado animal – é importante lembrar que o autor compara, em outro trecho, madame Defarge a uma tigresa – e uma possível preparação para o momento do ataque. É a forma de a líder desse povo proteger sua identidade.

Para Chevalier e Gheerbrant o tigre “evoca, de forma geral, as ideias de poder e ferocidade; o que só comporta sinais negativos. É um animal caçador e, nisso, um símbolo da casta guerreira”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 883). O contraste dessa pele de animal que protege sua identidade (simbolizando seu ódio, sua liderança frente à guerra e sua sede de vingança) com os xales de cores claras (and [she] had a quantity of bright shawl twined about her head) nos remete à imagem ‘do lobo vestido em pele de cordeiro’. Por outro lado, monsieur Defarge parece aprontar-se para a luta (His shirt-sleeves were rolled up, too, and his brown arms were bare to the elbows) e enfrenta o frio como um soldado na guerra: usando sua força física para não se permitir ser dominado pelo inimigo.

<sup>62</sup> Era uma mulher robusta, aproximadamente da mesma idade do marido, com olhos argutos que jamais pareciam olhar diretamente para o que quer que fosse, mãos grandes cheias de anéis, um rosto resoluto, feições bem pronunciadas e grande compostura. Gozava da reputação de quase nunca cometer erro contra si mesma em qualquer das contas que fazia. Muito sensível ao frio, madame Defarge enrolara-se em peles e cingira a cabeça com vários xales de cores claras (DICKENS, 1996, p. 48)

O casal Defarge, como dito anteriormente, possui a taberna, sua casa e um pequeno cortiço no bairro de Saint Antoine. Todos esses lugares de posse do casal são ambientados pela extensão da sujeira, do odor fétido e da miséria impregnados no bairro. Essas características negativas e provocadoras de náusea aprisionam os personagens em espaços sufocantes e deprimentes. No trecho abaixo, o autor nos apresenta o (re)encontro – depois de longos dezoito anos - do doutor Manette com sua filha e seu velho amigo, o senhor Jarvis Lorry, funcionário do banco Tellson. A difícil subida até o quarto onde se encontrava o doutor Manette prenuncia o estado de degeneração que se encontram sua mente, seu corpo, sua vida.

Mr. Jarvis Lorry and Miss Manette, emerging from the wine-shop thus, joined Monsieur Defarge in the doorway to which he had directed his other company just before. It opened from a stinking little black court-yard, and was the general public entrance to a great pile of houses, inhabited by a great number of people. (...) Such a staircase, with its accessories, in the older and more crowded parts of Paris, would be bad enough now; but, at that time, it was vile indeed to unaccustomed and unhardened senses. Every little habitation within the great foul nest of one high building – that is to say, the room or rooms within every door that opened on the general staircase – left its own heap of refuse on its own landing, besides flinging other refuse from its own windows. The uncontrollable and hopeless mass of decomposition so engendered, would have polluted the air, even if poverty and deprivation had not loaded it with their intangible impurities; the two bad sources combined made it almost insupportable. Through such an atmosphere, by a steep dark shaft of dirt and poison, the way lay. Yielding to his own disturbance of mind, and to his young companion's agitation, which became greater every instant, Mr. Jarvis Lorry twice stopped to rest. Each of these stoppages was made at a doleful grating, by which any languishing good airs that were left uncorrupted, seemed to escape, and all spoilt and sickly vapours seemed to crawl in. Through the rusted bars, tastes, rather than glimpses, were caught of the jumbled neighbourhood; and nothing within range, nearer or lower than the summits of the two great towers of Notre-Dame, had any promise on it of healthy life or wholesome aspirations. (DICKENS, 1960, p. 33-4)<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup>O senhor Lorry e a senhorita Manette emergiram da taberna e juntaram-se a monsieur Defarge na porta que ele acabara de indicar aos três outros fregueses, e que se abria para um pequeno e malcheiroso jardim de fundos, servindo de entrada para um cortiço habitado por inúmeras pessoas. (...) Uma escadaria assim, com suas dependências, nas velhas e mais populosas regiões de Paris, já seria muito ruim nos dias de hoje, Mas, naquela época, era por demais repugnante para os que não estavam habituados a isso e não tivessem os sentidos embotados. Cada diminuto apartamento daquele alto e imundo pardieiro, ou seja, o quarto ou quartos atrás de cada porta que se abria para a escada,

O jardim, símbolo de um lugar tranquilo e indiscutivelmente associado ao campo, apresenta-se modificado pelo homem: além de malcheiroso ele é a entrada para o cortiço, uma habitação insalubre, sem estrutura física para comportar tantos moradores. A descrição do ambiente é símbolo da degradação do espaço e dos seus habitantes. O esgoto a céu aberto, o cheiro e a visão dos detritos jogados pelas portas e janelas dos quartos na escadaria torna o espaço inabitado criando uma atmosfera de decadência que anuncia a morte por meio da falta de ar puro (every door that opened on the general staircase – left its own heap of refuse on its own landing, besides flinging other refuse from its own windows/ and all spoilt and sickly vapours seemed to crawl in). A decomposição dos detritos é comparada aos moradores (The uncontrollable and hopeless mass of decomposition so engendered, would have polluted the air, even if poverty and deprivation had not loaded it with their intangible impurities). Os pares opostos jardim (campo) espaço aberto x cortiço/quartos (cidade) espaço fechado, nos remete a dicotomia espaço público x espaço particular. Nesse espaço urbano o homem é mais um entre tantos; sua singularidade é excluída, e a movimentação nesses espaços é delimitada pelas regras sociais.

O fato de as pessoas jogarem seus detritos pelas janelas e portas parece revelar sua insatisfação com o sistema. O lixo, a urina e o excremento derramados nas portas desses quartos – espaços de intimidade - são usados para nos alertar sobre as mudanças e os sentimentos que esse novo tempo provoca em cada um dos personagens dessa obra: o incômodo, a opressão, a revolta e o terror.

A superfície urbana – povoada de coisas e seres abjetos – expõe uma faceta decadente e podre. Ao perambular pelas ruas, o sujeito poético está cercado pela rede de esgotos. Trata-se de elemento grotesco, que associa a cidade à miséria, à escuridão e à morte – a

---

deixava seu monte de detritos no próprio patamar, além de atirar outros refugos pelas janelas. A incontrolável e inevitável massa em decomposição assim engendrada teria poluído o ar, mesmo que a pobreza e as privações já não o saturassem com suas impurezas intangíveis; as duas fontes de insalubridade combinadas tornavam-no irrespirável. O caminho prosseguia nessa atmosfera, como íngreme espiral de imundície e veneno. Rendendo-se à perturbação de sua mente e à agitação crescente de sua jovem companheira, o senhor Jarvis Lorry parou duas vezes para descansar. Cada uma dessas paradas foi feita junto a uma grade de aspecto deprimente, que parecia deixar escapar aos poucos o ar menos contaminado, enquanto todos os miasmas nocivos e infectos rastejavam para o interior. Através de suas barras enferrujadas, mas do que vislumbres, apreendiam-se sabores daquele bairro confuso. E nada, dentro de seus limites, mais perto ou mais baixo que as duas grandes torres de Notre-Dame, oferecia qualquer promessa de vida saudável ou de aspirações salutares. (DICKENS, 1996, p. 51-2)

uma prisão infernal. Assim como a solidez do chão é ilusória – pois está minada pelos esgotos -, as instituições – hospitais, catedrais, palácios – apenas aparentemente são estáveis. (...) Por ser tela onde se desenrolam cenas do cotidiano, o espaço urbano é marcado por emblemas da modernidade – prédios em construção, operários, mendigos, comércio. (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 87)

Porém, vale ressaltar que o rebaixamento do espaço por meio da sujeira, da urina e demais detritos, do cheiro insuportável e do aspecto deprimente não possui somente um caráter negativo. A conciliação do sublime e do profano, do belo e do feio não resulta na negatização do grotesco. Esse espaço que anuncia a morte e a degeneração dos seus habitantes possui a crença na esperança do surgimento de um mundo melhor, característica marcante da escrita dickensiana, e que reforça a confluência dos opostos usados pelo autor como uma categoria estética adequada para a discussão das questões referentes à modernidade.

A degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O ‘alto’ e o ‘baixo’ possuem aí um sentido absoluta e rigorosamente topográfico. O ‘alto’ [o quarto onde se encontrava o doutor Manette] é o céu; o ‘baixo’ [lugar onde se encontrava o lixo] é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). (...) quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. A degradação [a comunhão com a vida da parte inferior como a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais] cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador. (BAKHTIN, 1993, p. 18-9)

O sótão escuro onde se encontrava o doutor Manette não era muito diferente da sua triste cela na Bastilha. Os anos de clausura o assemelharam ao espaço habitado por ele. O silêncio imposto pelo isolamento quase o levou à loucura. Sua voz, a marca de sua cidadania, pois simboliza na obra o registro de sua integridade e justiça, quase fora calada por completo. O tempo e o espaço de aprisionamento vividos por Alexandre Manette surpreendentemente não mataram seu desejo de viver. O médico acostumara-se a retrair-se em si mesmo, e para não enlouquecer aprendeu o ofício de sapateiro, do qual não se imaginava afastado, pois esse era o seu único elo com o mundo real.

The garret, built to be a depository for firewood and the like, was dim and dark: for the window of dormer shape, was in truth a door in the roof, with a little crane over it for the hoisting up of stores

from the street: unglazed, and closing up the middle in two pieces, like any other door of French construction. To exclude the cold, one half of this door was first closed, and the other was opened but a very little way. Such a scanty portion of light was admitted through these means, that it was difficult, on first coming in, to see anything; and long habit alone could have slowly formed in any one, the ability to do any work requiring nicety in such obscurity. Yet, work of that kind was being done in the garret. (DICKENS, 1960, p. 37) <sup>64</sup>

The faintness of the voice was pitiable and dreadful. It was not the faintness of physical weakness, though confinement and hard fare no doubt had their part in it. Its deplorable peculiarity was, that it was the faintness of solitude and disuse. It was like the last feeble echo of a sound made long and long ago. So entirely had it lost the life and resonance of the human voice that it affected the senses like a once beautiful colour faded away into a poor weak stain. So sunken and suppressed it was, that it was like a voice underground. So expressive it was, of a hopeless and lost creature, that a famished traveller, wearied out by lonely wandering in a wilderness, would have remembered home and friends in such a tone before lying down to die. (DICKENS, 1960, p. 38) <sup>65</sup>

Como vimos anteriormente o sapato “simboliza a viagem, não só para o outro mundo, mas em todas as direções. É o símbolo do viajante. (...) Na China do Norte, a palavra sapato se pronuncia igual à que significa compreensão recíproca [ou identificação]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p.802). Esse símbolo da viagem contraposto ao do canto – onde fora jogado o médico por dezoito anos – é outra duplicidade encontrada na obra dickensiana.

O canto é um refúgio que nos assegura um primeiro valor do ser: a imobilidade. (...) A imobilidade irradia-se. Um quarto imaginário se constrói ao redor do nosso corpo, que acreditamos estar bem escondido quando nos refugiamos num canto. As sombras logo se tornam paredes, um móvel é uma barreira, uma tapeçaria é um teto. É preciso designar o espaço da imobilidade fazendo dele o espaço do ser. (...) O canto ‘vivido’ rejeita a vida, restringe a vida, oculta a

<sup>64</sup>O sótão, construído para servir de depósito de lenha e coisas do gênero, era sombrio e escuro, pois a janela em forma de tapeira era na verdade uma passagem para o telhado, com uma pequena grua para içar os suprimentos da rua. Assim, não tinha vidraça e se dividia em duas partes no centro, como qualquer outra porta nas construções francesas. Para proteger do frio, metade dessa porta estava bem fechada, enquanto a outra estava apenas ligeiramente entreaberta. Era tão escassa a luminosidade que entrava que tornava-se difícil, num primeiro momento, enxergar o que quer que fosse. E somente o hábito adquirido ao longo de muito tempo poderia ter lentamente desenvolvido em alguém a habilidade de realizar, em tal escuridão, algum trabalho que exigisse delicadeza. Pois um trabalho dessa natureza estava sendo realizado naquele sótão. (DICKENS, 1996, p. 54)

<sup>65</sup>A debilidade da voz era lastimável e assustadora. Não se tratava da debilidade decorrente de fraqueza física, embora o confinamento e os sofrimentos passados sem dúvida tivessem contribuído para isso. Sua deplorável peculiaridade devia-se à solidão e à falta de uso das cordas vocais. Soava como a última reverberação de um som produzido anos e anos antes. De tal modo perdera a ressonância da voz humana que ela afetava os sentidos como uma cor viva que desbotara até reduzir-se a uma pálida mancha; tão cava e abafada era que parecia brotar de algum subterrâneo, e tão bem expressava a desesperança de uma criatura perdida que um viajante faminto, exausto de perambular sozinho pelo deserto, recordaria nesse tom o lar e os amigos antes de sucumbir. (DICKENS, 1996, p. 55)

vida. O canto é assim uma negação do Universo. No canto não falamos de nós mesmos. Se nos lembrarmos das horas do canto, lembramo-nos de um silêncio, de um silêncio de pensamentos. (BACHELARD, 2008, p. 146)

É importante ressaltar que o doutor Manette sofre momentos entre a lucidez e a loucura, razão que o faz retomar o trabalho de sapateiro, na sua nova vida em Londres, e retirar-se para um canto de seu quarto. Isso acontece quando há referências ao seu passado, quando ele percebe, intuitivamente, alguma semelhança ou recordação entre Charles Darnay e os irmãos Evrémonde, ou ainda no momento em que Darnay lhe revela sua verdadeira identidade. “O motivo da loucura, por exemplo, é característico de qualquer grotesco, uma vez que permite observar o mundo com um olhar diferente, não perturbado pelo ponto de vista ‘normal’, ou seja, pelas ideias e juízos comuns. (...) No grotesco romântico a loucura adquire os tons sombrios e trágicos do isolamento do indivíduo” (BAKHTIN, 1993, p. 35).

O duplo é outro motivo romântico de fortes implicações grotescas. Para Bravo, no seu aspecto mítico e lendário ele “se traduz [n]a lembrança de uma simbiose entre o animal e o humano. (...) Mas o duplo está ligado também (2ª tese) ao problema da morte e ao desejo de sobreviver-lhe. (...) Visto sob essa perspectiva, o duplo é uma personificação da alma imortal que se torna a alma do morto, ideia pela qual o eu se protege da destruição completa.” (BRAVO, 2000, p. 262-3). O conflito descrito pelo narrador sobre a consciência do duplo é sentido apenas por Carton; não há menção alguma quanto ao fato de Charles Darnay possuir essa consciência, nem no momento em que está sendo julgado por trair a Inglaterra - uma cilada armada pelo seu tio, o marquês de Evrémonde - quando Carton orienta o advogado de Darnay, o senhor Stryver, a confundir o júri comparando a semelhança física entre Darnay e ele.

‘Do you particularly like the man?’ he muttered, at his own image; ‘why should you particularly like a man who resembles you? There is nothing in you to like; you know that. - Ah, confound you! What a change you have made in yourself! A good reason for taking to a man, that the shows you what you have fallen away from, and what you might have been! Change places with him, and would you have been looked at by those blue eyes as he was, and comiserated by that agitated face as he was? Come on, and have it out in plain words! You hate the fellow.’ (DICKENS, 1960, p. 79)<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup>- Você gosta realmente desse homem? - murmurou. - Por que deveria gostar especialmente de alguém parecido com você? Não existe nada em você que se possa apreciar, como sabe. Ah, está confuso! Que mudança promoveu em si mesmo! Haveria uma boa razão para afeiçoar-se a uma

Sydney também é o lado competente de Stryver. Todas as causas do amigo são preparadas e estudadas com zelo por Carton – que prefere ajudar Stryver a se ajudar. A maneira como ambos analisam os casos é narrada no trecho abaixo exibindo os personagens como animais no momento do ‘repasto’.

At last, it began to get about, among such as were interested in the matter, that although Sydney Carton would never be a lion, he was an amazingly good jackal, and that he rendered suit and service to Stryver in that humble capacity. (DICKENS, 1960, p. 81)

At length the jackal had got together a compact repast for the lion, and proceeded to offer it to him. The lion took it with care and caution, made his selections from it, and his remarks upon it, and the jackal assisted both. When the repast was fully discussed, the lion put his hands in his waistband again, and lay down meditate. The jackal then invigorated himself with a bumper for this throttle, and a fresh application of his head, and applied himself to the collection of a second meal; this was administered to the lion in the same manner, and was not disposed of until the clocks struck three in the morning. (DICKENS, 1960, p. 82-3)<sup>67</sup>

Carton é o chacal nessa relação, embora o narrador observe que ele poderia ser o leão. Para Chevalier e Gheerbrant o leão é

poderoso, soberano, símbolo solar e luminoso ao extremo, o leão, rei dos animais, está imbuído das qualidades e defeitos inerentes à sua categoria. Se ele é a própria encarnação do *poder*, da *sabedoria*, da *justiça*, por outro lado, o excesso de orgulho e confiança em si mesmo faz dele o símbolo do *Pai*, mestre, soberano, que ofuscado pelo próprio poder, cego pela própria luz, se torna um tirano. (...) Pode ser portanto admirável, bem como insuportável. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 538. Grifos dos autores)

São exatamente essas as características de Stryver. Sua fama de bom advogado lhe concede o respeito e a ascensão social, mas seu comportamento, arrogância e modos grosseiros o excluem da convivência na casa do doutor Manette. O chacal, ainda de acordo com os mesmos autores,

---

pessoa que lhe mostra o quanto você decaiu e o que poderia ter sido? Será que, se trocasse de lugar com ele, você seria fitado da mesma forma por aqueles olhos azuis, e se tornaria alvo da comiseração daquele rosto aflito, como aconteceu com ele? Ora, vamos, admita! Você odeia o sujeito. (DICKENS, 1996, p. 99-100)

<sup>67</sup>Por fim, começou a surgir um consenso, entre os que se interessavam pelo assunto, quanto ao fato de que, embora Sydney Carton jamais viesse a ser um leão, ele era um chacal surpreendentemente bom, que prestava todo tipo de serviço a Stryver nessa humilde condição. ( DICKENS, 1960, p. 101) Por fim, o chacal preparou um repasto completo para o leão e preparou-se para servi-lo. O leão aceitou-o com cautela, selecionou alguns trechos, comentou outros, e o chacal assistiu-o nessas tarefas. Quando o repasto foi inteiramente digerido, o leão colocou as mãos no cós do culote de novo e recostou-se para meditar. O chacal revigorou-se com um copo cheio para umedecer a garganta e outra aplicação de toalha fria na cabeça, passando a dedicar-se ao preparo do segundo repasto. Este foi ministrado ao leão de maneira idêntica, não antes de o relógio bater as três da manhã. (DICKENS, 1996, p.103)

(...) Foi considerado como o símbolo de Anúbis, o deus egípcio, e que segundo a crença se encarnava em um cão selvagem. Geralmente, Anúbis era representado com uma cabeça de chacal. Na realidade, o verdadeiro chacal não existia no Egito; tratava-se, no caso, de cães errantes, animais com um falso aspecto de lobos (...). Esse cão-chacal-psicopompo simboliza a morte e as **vagueações do defunto** até chegar ao vale da imortalidade. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 231. Grifo do autor)

Carton, desacreditado em si e na justiça – simbolizando assim a dúvida no mundo real - identifica em seu duplo (Charles Darnay) as características positivas que ele não conseguiu encontrar nele mesmo: “o duplo, visto como perseguidor porque tem as qualidades exigidas para a vida social, ao passo que o original se põe ou se sente ‘à margem’” (BRAVO, 2000, p. 276). Ele é o personagem que ‘vagueia’, preso em si mesmo, em espaços que não são os seus: a taberna (lugar de solidão e de vícios), Old Bailey (o tribunal onde as defesas preparadas por ele são creditadas a Stryver, representando também o lugar que não é o seu, pois Carton é apenas mais um observador das situações vivenciadas ali), a casa de Stryver (onde ele troca sua ‘força de trabalho’ pela sobrevivência: o aluguel e a bebida), a casa do doutor Manette (onde se confronta com o seu duplo) e o seu minúsculo quarto em Londres (símbolo da prisão angustiante). Dessa forma, o duplo “é a reflexão do eu finito x o mundo infinito”, representando “tudo o que nega a limitação do eu [e pode] encenar o roteiro fantasmagórico do desejo” (BRAVO, 2000, p. 287).

Ao encerramento no eu romântico doloroso e confinado que tem medo de perder sua substância porque transpor os limites leva à loucura, segue-se uma abertura para o mundo. A alteridade dentro do eu é o que vai permitir um diálogo, um reencontro, até mesmo uma solidariedade com o outro. A desapropriação já não significa um empobrecimento, uma nadificação do ser, mas uma possibilidade de enriquecimento. (...) O *homo sapiens* que se libera de seu duplo divino transforma-se num *homo ludens* num *homo communicans*. (...) Mas o duplo renasce sempre das cinzas que marcam a relação com a morte. Mais que o círculo, é a imagem da espiral que viria ao caso, o símbolo da morte-renascimento. (BRAVO, 2000, p. 287)

A opção por morrer no lugar de Charles representa “a condição de uma libertação social e política” (BRAVO, 2000, p. 287). O autor, que tece suas críticas ao regime político, social e econômico de seu país, parece demonstrar, por meio da personagem Sydney Carton, o quanto a justiça londrina, embora a Inglaterra não houvesse passado pelo período de terror resultante das práticas sanguinárias em

nome da Liberdade, Fraternidade e Igualdade, agia de modo parecido com a (in)justiça francesa.

I see Barsad, and Cly, Defarge, The Vengeance, the Juryman, the Judge, long ranks of the new oppressors who have risen on the destruction of the old, perishing by this retributive instrument, before it shall cease out of its present use. I see a beautiful city and a brilliant people rising from this abyss, and, in their struggles to be truly free, in their triumphs and defeats, through long long years to come, I see the evil of this time and of the previous time of which this is the natural birth, gradually making expiation for itself and wearing out. (...) It is a far, far better thing that I do, than I have ever done; it is a far, far better rest that I go to than I have ever known. (DICKENS, 1960, p. 358)<sup>68</sup>

A dicotomia morte-vida é apresentada também por meio do personagem senhor Cruncher; um homem do povo que vive as misérias advindas da modernidade instaurada em Londres. Ele não é funcionário direto do banco Tellson - uma alusão ao desemprego, à fome e ao desamparo do Estado - apenas presta serviços a essa instituição como levar correspondências, mensagens ou acompanhar um dos senhores do Tellson em pequenas viagens, mas é o homem de confiança do senhor Lorry.

I intend to take Jerry. Jerry has been my body-guard on Sunday nights for a long time past, and I am used to him. Nobody will suspect Jerry of being anything but an English Bull-dog, or of having any design in his head but to fly at anybody who touches his master. (DICKENS, 1960, p. 226)<sup>69</sup>

A referência ao Bull-dog é usada para realçar a função de serviçal do senhor Cruncher, mas também a sua fidelidade ao senhor Lorry.

---

<sup>68</sup>“Vejo Barsad e Cly, Defarge, ‘A Vingança’, os jurados, o juiz, longas fileiras de novos opressores que se ergueram para destruir os antigos, perecendo sob o mesmo instrumento de vingança antes que seu uso seja abandonado. Vejo uma linda cidade e um povo brilhante surgindo do abismo e, em suas batalhas pela verdadeira liberdade, em seus triunfos e derrotas, através de muitos e muitos anos no futuro, vejo o mal deste tempo e o de muitos e muitos anos no futuro, vejo o mal deste tempo e o do tempo anterior, do qual é o fruto natural, gradualmente sendo expiado e redimido (...) O que eu faço hoje é muito, muito melhor do que tudo o quanto já fiz. E a paz que tenho hoje é muito, muito maior do que a paz que jamais conheci” (DICKENS, 1996, p. 389)

<sup>69</sup> Pretendo levar Jerry. Jerry tem sido, há muitos anos, meu guarda-costas nas noites de domingo e me acostumei com ele. Ninguém suspeitará de que seja mais do que um buldogue inglês, ou que tenha outro desígnio senão o de morder quem quer que ouse tocar-lhe no amo. (DICKENS, 1996, p. 250)

People understood that Tellson's, in a stately way, tolerated the odd-job-man. The house had always tolerated some person in that capacity, and time and tide had drifted this person to the post. His surname was Cruncher, and on the youthful occasion of his renouncing by proxy the works of darkness, in the easterly parish church of Houndsditch, he had received the added appellation of Jerry. (...)

On this post of his, Mr. Cruncher was as well known to fleet-street and the Temple, as the Bar itself, - and was almost as ill-looking. (DICKENS, 1960, p. 54; 51)<sup>70</sup>

Cruncher, como seu filho que também trabalhava com ele em frente ao Tellson, possui as características do personagem que sofre a influência do meio onde vive. À sua aparência de doente (and was almost as ill-looking) é acrescida a semelhança simiesca (a considerable resemblance to a pair of monkeys).

Father and son, extremely like each other, looking silently on at the morning traffic in Fleet-street, with their two heads as near to one another as the two eyes of each were, bore a considerable resemblance to a pair of monkeys. (DICKENS, 1960, p. 54)<sup>71</sup>

Essa comparação nos remete a Chevalier e Gheerbrant quando afirmam existir no macaco “uma consciência dissipada; (...) [ele] simboliza a consciência, porém no sentido pejorativo da palavra, pois, a consciência do mundo sensível, pula de um objeto a outro, como o macaco de galho em galho”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 573). Cruncher é o personagem dickensiano que trabalha, durante o **dia**, para o Tellson e por isso tornou-se um homem respeitável, porém, à **noite**, ele assume a sua profissão de ressurreicionista “termo que se tornou corrente no final do século XVIII, designando as pessoas engajadas no comércio ilegal de cadáveres. Corpos desenterrados eram [vendidos] aos profissionais da medicina. Dickens decerto observou os casos de roubo de cadáveres registrados no *Annual Register* de 1776, [em Londres]” (DICKENS, 1996, p. 442 notas explicativas (139)).

---

<sup>70</sup>As pessoas entendiam que o Tellson, com uma condescendência pomposa, tolerava o biscateiro. A casa sempre tolerara a presença de alguém nessas condições em sua porta, e o tempo e a sorte conduziram esse homem em particular ao posto. Seu sobrenome era Cruncher, e quando, muito jovem, renunciou por procuração às tentações das trevas, na igreja da paróquia leste de Houndsditch, recebeu o nome de Jerry. (...) Em seu posto, o senhor Cruncher era tão conhecido na rua Fleet como em Temple Bar, e tinha quase o mesmo aspecto sombrio desses locais. (DICKENS, 1996, p. 69; 72)

<sup>71</sup>Pai e filho, extremamente parecidos, contemplando em silêncio o tráfego matinal da rua Fleet, com as cabeças tão perto uma da outra quanto seus olhos eram juntos, apresentavam uma semelhança extraordinária com um par de macacos. (DICKENS, 1996, p. 73)

Funerals had at all times a remarkable attraction for Mr. Cruncher; he always pricked up his senses, and became excited, when a funeral passed Tellson's. (DICKENS, 1960, p. 148)

The place [the churchyard] had a soothing influence on him. (DICKENS, 1960, p. 150)<sup>72</sup>

O contato do senhor Cruncher com os mortos, além do caráter de ilegalidade desse comércio, assustava e angustiava a sua esposa. Esse personagem se torna tão dependente do seu emprego de ressurreicionista que a morte se converte em algo comum em seu meio. O espaço onde ficam os corpos profanados por ele o pacifica (The place [the churchyard] had a soothing influence on him), uma vez que o seu dinheiro é ganho nesse lugar. Dessa forma, não só as características físicas do senhor Cruncher realçam sua degeneração, inclusive se pensarmos na sujeira de suas mãos pelas ferramentas usadas por ele à noite, e das suas botas e cabelos enlameados contrastando com o ambiente limpo e a alma pura de sua esposa, mas também a sua profissão constituída de características grotescas, tornando-o um ser ‘estranho’ e ‘alheio’ em sua casa.

Mr. Cruncher's apartments were not in a savoury neighbourhood, and were but two in number, even if a closet with a single pane of glass in it might be counted as one. But they were very decently kept. Early as it was, on the windy March morning, the room in which he lay a-be was already scrubbed throughout, and the lumbering deal table, a very clean white cloth was spread. (...)

The altercation was conducted in a low tone of voice, and terminated in the honest tradesman's kicking off his claysoiled boots, and lying down at his length on the floor. After taking a timid peep at him lying on this back, with his rusty hands under his head for a pillow, his son lay down too, and fell asleep again. (DICKENS, 1960, p. 51; 154)<sup>73</sup>

Contudo, a experiência vivida por ele em Paris – momento em que acompanhou o senhor Lorry a essa cidade com o objetivo de ajudar Charles Darnay

---

<sup>72</sup>Os funerais sempre exerceram grande atração sobre o senhor Cruncher. Aguçava os sentidos e se entusiasmava todas as vezes que via um desfilar diante do Tellson. (DICKENS, 1996, p. 169)

Aquele local [o cemitério] exercia uma apaziguadora influência sobre ele. (DICKENS, 1996, p. 171)

<sup>73</sup>Os cômodos do senhor Cruncher não se localizavam num bairro agradável, e compunham-se de apenas dois, se é que se poderia contar como um cômodo um cubículo cuja janela não tinha mais que uma chapa de vidro. Eram, contudo, mantidos com esmero. Àquela hora da manhã tempestuosa de março, embora tão cedo, o aposento que servia de quarto já estava limpo e esfregado, e entre a mesa tosca e as xícaras e pratos arrumados para o desjejum estendia-se uma toalha imaculadamente branca. (...)

A altercação foi conduzida em tom baixo e terminou quando o honrado negociante chutou longe as botas enlameadas e estendeu-se no chão. Depois de timidamente espiar o pai, deitado de costas, com as mãos sujas de terra e ferrugem sob a cabeça à guisa de travesseiro, o filho também se deitou e tornou a dormir. (DICKENS, 1996, p. 70; 176)

a se livrar da sentença de morte estabelecida pelo povo – o coloca em contato com a outra face da morte e o faz repensar a vida. Nesse momento nasce um novo Jerry Cruncher.

‘Respectin’ a future spear o’ life, miss, returned Mr. Cruncher, ‘I hope so. Respectin’ any present use o’ this here blessed old head o’ mine, I think not. Would you do me the favour, miss, to take notice o’ two promises and wows wot it is my wishes fur to record in this crisis?’

‘First’, said Mr. Cruncher, who was all in a tremble, and who spoke, with an ashy and solmn visage, ‘them poor things well out o’ this, never no more will I do it, never no more! (...)’ ‘No, miss’, returned Jerry, ‘it shall not be named to you. Second: them poor things well out o’ this, and never no more will I interfere with Mrs. Cruncher’s flopping, never more! (...)’ ‘I go so far as to say, miss, morehover’, proceed Mr. Cruncher, with a most alarming tendency to hold forth as from a pulpit – ‘and let my words be took down and took to Mrs. Cruncher through yourself – that wot my opinions respectin’ flopping has undergone a change, and that wot I only hope with all my heart as Mrs. Cruncher may be a flopping at the present time’ (DICKENS, 1960, p. 346)<sup>74</sup>

A narrativa dickensiana expõe um texto com efeitos emotivos para nos mostrar os abusos da nobreza, tão comuns na França do século XIX. No trecho abaixo, a maneira como o marquês de Evrémonde exerce seu domínio sobre o espaço e as pessoas, priorizando o uso desse espaço aos animais de caça, atividade que lhe dá prazer, em prejuízo do bem-estar do povo, revela as injustiças que estimularam esse mesmo povo a sair às ruas para derrubar as instituições opressoras.

Far and wide lay a ruined country, yielding nothing but desolation. Every green leaf, every blade of grass and blade of grain, was as shrivelled and poor as the miserable people. Everything was bowed down, dejected, oppressed, and broken. Habitations, fences, domesticated animals, men, women, children, and the soil that bore them – all worn out. (...) Strange that Creation, designed expressly for Monseigneur, should be so soon wrung dry and squeezed out!

---

<sup>74</sup>Quanto ao meu futuro, senhorita – retrucou o senhor Cruncher -, espero que sim. Quanto ao meu presente, porém, acho que a minha fraca inteligência não tem capacidade para nada. Poderia prestar-me o favor, senhorita, de ouvir e registrar duas promessas e votos que faço em meio a esta crise?

(...) A primeira – proclamou o senhor Cruncher, que tremia inteiro, em tom solene – é que, se nossos queridos amigos escaparem dessa, eu nunca mais... farei aquilo, nunca mais! (...) A segunda é que, se os nossos pobres amigos escaparem dessa, eu jamais voltarei a interferir nas orações da senhora Cruncher, jamais! (...) E digo mais, senhorita – prosseguiu o senhor Cruncher, com uma alarmante tendência a pregar como se estivesse num púlpito -, escreva essas minhas palavras e leve-as para a senhora Cruncher, que minha opinião a respeito das orações dela mudou tanto que espero, de todo o meu coração, que a senhora Cruncher esteja neste momento ajoelhada rezando por nós (DICKENS, 1996, p. 376-7)

(...) For scores of years gone by, Monseigneur had squeezed it and wrung it, and had seldom graced it with his presence except for the pleasures of the chase – now, found in hunting the people; now, found in hunting the beasts, for whose preservation Monseigneur made edifying spaces of barbarous and barren wilderness. (DICKENS, 1960. p. 216)<sup>75</sup>

Mais uma vez percebemos a influência desse espaço ‘esmagado’ pela miséria nos personagens que o habitam. O fato de o marquês ‘ora distrair-se com a caça às pessoas, ora com os animais’, evidencia o seu desprezo pelo povo. A maneira como seu coche transita pelas estradas – sempre no meio, evitando as margens - e atropelando a tudo e a todos, como se nada fosse importante ou tivesse vida – demonstra o seu domínio sobre aquele bairro e aquela aldeia.

But for the latter inconvenience, the carriage probably would not have stopped; carriages were often known to drive on, and leave their wounded behind, and why not? (DICKENS, 1960, p. 103)<sup>76</sup>

Após essa morte do garoto e o desfile de autoridades que se seguiu para a mansão dos Evrémonde, o povo e o pobre pai, comparados aos ratos voltaram para as suas miseráveis casas e para a fome que embalava o seu sono.

It is extraordinary to me, 'said he, 'that you people cannot take care of yourselves and your children. One or the other of you for ever in the way. How do I know what injury you have done my horses? See! Give him that.' (...) He was driven on, and other carriages came whirling by in quick succession; the Minister, the State-Projector, the Farmer-General, the Doctor, the Lawyer, the Ecclesiastic, the Grand Opera, the Comedy, the whole Fancy Ball in a bright continuous flow, came whirling by. The rats had crept out of their holes to look on, and they remained looking on for hours; soldiers and police often passing between them and the spetacle, and making a barrier behind which they slunk, and through which they peeped (...) the rats were sleeping close together in their darks holes again, the Fancy Ball was lighted up at supper, all things ran their course. (DICKENS, 1960, p. 104-6)<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> Por toda a parte os campos se estendiam, arruinados, nada produzindo além de desolação. Cada folha verde de pato ou de cereais mostrava-se tão murcha e enfraquecida quanto o povo miserável. Tudo estava retorcido para baixo, abatido, oprimido e despedaçado. Casas, valados, animais domésticos, homens, mulheres, crianças, o solo sob seus pés, tudo estava exaurido. (...) Era estranho que a natureza e os homens, destinados exclusivamente a monseigneur, estivessem tão confrangidos e esmagados. (...) Por vintenas de anos, monseigneur a havia confrangido [a aldeia] e esmagado, raramente agraciando-a com a sua presença, exceto para os prazeres da caça, encontrados ora na caça às pessoas, ora na caça aos animais, para cuja preservação monseigneur edificantemente mandava reservar extensas áreas condenadas a permanecerem incultas e estéreis. (DICKENS, 1996, p. 240-1)

<sup>76</sup> Não fosse por essa inconveniência, a carruagem provavelmente não se teria detido. Era comum que as carruagens prosseguissem, deixando aqueles que atropelavam para trás. Por que não? (DICKENS, 1996, p. 125)

A imagem do povo comparada a ratos em buracos sombrios contrastada ao baile de fantasia da nobreza exprime uma visão da cidade como um espaço híbrido e desorientador, como o grotesco. As leis desse mundo são estranhas, opressoras e hostis provocando uma sensação de mundo às avessas; “as moldagens do grotesco parecem haver convergido as angústias e as contradições de uma época que se vivencia e se concebe como a de um apocalipse absurdo.” (KAYSER, 2003, CONTRACAPA). O assassinato do marquês de Evrémonde é o início da perda de um espaço institucional na narrativa - a mansão – o que caracteriza a mudança no bairro de Saint Antoine: o povo no poder.

The Gorgon had surveyed the building again in the night, and had added the one stone face wanting; the stone face for which it had waited, through about two hundred years. It lay back on the pillow of Monsieur the Marquis. It was like a fine mask, suddenly startled, made angry, and petrified. Driven home into the heart of the stone figure attached to it, was a knife. Round its hilt was a frill of paper, on which was scrawled: '*Drive him fast to his tomb. This, from JACQUES!*' (DICKENS, 1960, p. 122)<sup>78</sup>

O encontro de Jacques - o pai do menino morto pelo coche de monseigneur marquês - com o marquês de Evrémonde é uma comparação à petrificação causada pela Medusa que, por sua vez, simboliza o povo em seu acerto de contas (The Gorgon had surveyed the building again in the night, and had added the one stone face wanting). A assinatura do bilhete, com o nome usado por todos os homens de Saint Antoine é o início da guerra que se instaura nesse bairro.

Jacques “é o cognome utilizado por Dickens para designar os camponeses franceses, como uma forma de encobrir a identidade

---

<sup>77</sup>- Espanta-me – disse ele – que vocês do povo não saibam tomar conta de vocês mesmos e de suas crianças. Há sempre um de vocês no caminho. Quantos danos têm causado a meus cavalos. Tome. Dê isso a ele. (...) Ele foi conduzido para longe, outras carruagens vieram numa rápida sucessão. O ministro, o planejador do Estado, o cobrador fiscal, o médico, o advogado, o eclesiástico, o artista da grande ópera, o da comédia, o baile de máscaras inteiro num cintilante e contínuo desfile, todos passaram por ali. Os ratos rastejaram para fora dos esgotos para contemplá-los, e continuaram contemplando durante horas. Os soldados e a polícia frequentemente se interpunham entre eles e o desfile, formando uma barreira atrás da qual eles se esquivavam e através da qual espreitavam. (...) de novo os ratos dormiam juntos uns dos outros em seus esgotos sombrios, o baile de máscaras refletiu para a ceia, todas as coisas seguiam seu curso. (DICKENS, 1996, p. 127)

<sup>78</sup>A Medusa inspecionara novamente o edifício durante a madrugada, e acrescentara a face de pedra que faltava. A face pétrea pela qual o castelo esperara por longos duzentos anos. Ela jazia de costas sobre o travesseiro de monsieur marquês. Era uma excelente máscara, iniciada com o terror, transformada em cólera, e finalmente petrificada. Fincada bem fundo no coração da pétrea figura a ela ligada havia uma faca, e envolvendo o seu cabo, um pedaço de papel, no qual estava garatujado: “Levem-no depressa para sua tumba. Da parte de JACQUES.” (DICKENS, 1996, p. 144)

dos associados de Defarge. Ele também sugere uma ligação com a 'Jacquerie', originariamente uma expressão vinculada à revolta camponesa ocorrida na região de Beauvais em 1357-58, mas posteriormente aplicada aos extensos ataques às propriedades aristocráticas, nos primeiros anos da Revolução de 1789 (Dickens, 1996, p.421 – notas explicativas (32))

A descrição da morte de Jacques por um velho camponês provoca **horror**, no primeiro trecho, e causa **riso**, no segundo, com a descrição do sorriso forçado no rosto do camponês, resultado da mordança apertada em sua boca (and in his mouth there is a gag – tied so, with a tight string, making him look almost as if he laughed). A imagem de um homem 'assistindo a sua mão queimar' e sentindo a mistura de 'azeite fervente, chumbo derretido, resina, cera e enxofre penetrando em suas feridas' é um espetáculo de terror difícil de ser compreendido como forma de punição humana, ainda mais se acrescentarmos a essa situação o esquartejamento da vítima (On old man says at the fountain, that his right hand, armed with the knife, will be poured boiling oil, melted lead, hot resin, wax, and sulphur; finally, that he will be torn limb from limb by four strong horses). A referência ao punhal, instrumento pontiagudo e **hostil** e à **morte** de Jacques envenenando do **alto** a fonte – símbolo da **vida** – em **baixo** de sua força reforçam o uso do procedimento grotesco como forma de suscitar o incômodo e o questionamento sobre os conceitos de razão e poder estabelecidos por uma sociedade, haja vista essa mimetização das torturas citadas se basearem em registros de fatos reais.

'Again; on the other hand, they whisper at the fountain,' resumed the countryman, ' that he is brought down into our country to be executed on the spot, and that he will very certainly be executed. They even whisper that because he has slain Monseigneur, and because Monseigneur was the father of his tenants – serfs – what you will – he will be executed as a parricide. On old man says at the fountain, that his right hand, armed with the knife, will be poured boiling oil, melted lead, hot resin, wax, and sulphur; finally, that he will be torn limb from limb by four strong horses. That old man says, all this was actually done to a prisoner who made an attempt on teh life of the late king, Louis Fifteen. (DICKENS, 1960, p. 162)<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup>-Nas conversas da fonte – prosseguiu o camponês -, havia outros que diziam que ele fora trazido à aldeia a fim de ser levado à morte no mesmo local do crime, e que certamente seria executado. Comentavam até que, por ter assassinado monseigneur e sendo monseigneur o pai de seus feudatários, ou servos, como preferirem, seria executado na qualidade de parricida. Um dos velhos do vilarejo afirmou que a mão direita do prisioneiro, armada com o punhã, seria queimada sob a vista dele. Em seguida, nas feridas que lhe fariam nos braços, peito e pernas, derramariam azeite fervente misturado com chumbo derretido, resina, cera e enxofre, e finalmente o esquartejariam com a ajuda de quatro cavalos fortes. Segundo o velho, tudo isso fora feito com um homem que atentara contra vida do rei Luís XV. (DICKENS, 1996, p. 184)

Soldiers have marched into the prison in the night, and he is in the midst of many soldiers. He is bound as before, and in his mouth there is a gag – tied so, with a tight string, making him look almost as if he laughed. He suggested it, by creasing his face with his two thumbs, from the corners of his mouth to his ears. 'On the top of the gallows is fixed the knife, blade upwards, with its point in the air. He is hanged there forty feet high – and is left hanging, poisoning the water. (DICKENS, 1960, p. 163)<sup>80</sup>

Em Londres, Lucie, intuitivamente pressente 'os passos' do perigo. A descrição da quebra de tranquilidade na casa do doutor Manette é feita de modo a tornar o ambiente imerso em um clima de tensão e suspense. Novamente, são passos de quem não caminha nas margens da estrada, mas violentamente no meio dela, mostrando o seu domínio sobre tudo e todos.

Nor, how there were echoes all about her, sweet in her ears (...) But, there were other echoes, from a distance, that rumbled menacingly in the corner all through this space of time. And it was now, about little Lucie's sixth birthday, that they began to have an awful sound, as of a great storm in France with a dreadful sea rising. (DICKENS, 1960, p. 203)

Headlong, mad, and dangerous footsteps to force their way into anybody's life, footsteps not easily made clean again if once stained red, the footsteps raging in Saint Antoine afar off, as the little circle sat in the dark London window. (DICKENS, 1960, p. 204)<sup>81</sup>

A Bastilha, outra instituição representativa da opressão e domínio da nobreza, pois era a prisão política da coroa, é o alvo da Revolução. A personificação do bairro de Saint Antoine soltando um rugido (A tremendous roar arose from the throat of Saint Antoine), e as lâminas e baionetas (símbolos da morte) brilhando ao sol são contrastes que instauram o estranho e hostil no cotidiano desse espaço.

---

<sup>80</sup>Os soldados, que haviam marchado de volta para a prisão durante a madrugada, retornavam com condenado. Ele vinha amarrado como antes, e em sua boca havia uma mordaca apertada de tal forma que ele parecia rir – o camponês fez a mímica, pregueando as faces com os polegares dos cantos da boca às orelhas. - No alto da forca, tinham colocado o punhal, com a lâmina virada para cima, com a ponta para o ar. Ele foi enforcado ali, a doze metros de altura, e lá ficou dependurado, envenenando a água da fonte. (DICKENS, 1996, p. 185)

<sup>81</sup>Tampouco é preciso contar que havia ecos extremamente doces ao seus ouvidos (...) Contudo, havia outros ecos, vindos de longe, que rugiam surda e ameaçadoramente na esquina durante todo aquele espaço de tempo. E era agora, por volta do sexto aniversário da pequena Lucie, que esses começaram a ribombar de modo assustador, como se provenientes de uma grande tormenta na França que fazia erguerem-se os mares. (DICKENS, 1996, p. 226)

Precipitados, ensandecidos e perigosos passos abriam caminho à força na vida de cada um, difíceis de purificar de novo, depois de terem manchado de vermelho, os passos enfurecidos que vinham de longe, de Santo Antônio, enquanto o pequeno grupo sentava-se à janela em Londres. (DICKENS, 1996, p. 228)

Saint Antoine had been, that morning, a vast dusky mass of scarecrows heaving to and fro, with frequent gleams of light above the billowy heads, where steel blades and bayonets shone in the sun. A tremendous roar arose from the throat of Saint Antoine, and a forest of naked arms struggled in the air like shrivelled branches of trees in a winter wind: all the fingers convulsively clutching at every weapon or semblance of a weapon that was thrown up from the depths below, no matter how far off. (DICKENS, 1960, p. 204)

'Come, then!' cried Defarge, in a resounding voice. 'Patriots and friends, we are ready! The Bastille!' (DICKENS, 1960, p. 205)<sup>82</sup>

O espaço de Saint Antoine transforma-se no espaço da destruição; a queda da Bastilha também representa a violência generalizada, a morte transformada como elemento comum na vida das pessoas. Mas mesmo o povo estando no poder, ainda há o perigo da injustiça e da morte de muitos inocentes, porém a degeneração dos personagens - influência desse espaço habitado, não possui um caráter negativo. O resultado desses pares opostos, como dito anteriormente, não realça o lado macabro e sangrento dessa luta; seu objetivo é provocar o incômodo necessário para o leitor se conscientizar sobre a importância do passado para o planejamento do futuro. Para Chevalier e Gheerbrant,

A guerra que, em face do sentimento geral desde a Antiguidade, dos costumes contemporâneos e do aumento dos poderes de autodestruição, constitui a imagem da calamidade universal, do triunfo da força cega, tem, na verdade, um simbolismo extremamente importante. De maneira ideal, a guerra tem por fim a destruição do mal, o restabelecimento da paz, da justiça, da harmonia, tanto nos planos cósmico e social. (...) É a manifestação defensiva da vida. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p.481)

A coletividade ganha voz nesse momento e essa multidão é comparada, assim como faz Victor Hugo em *Notre-Dame de Paris*, ao oceano, às águas invadindo todo o espaço da cidade, simbolizando a vida que reivindica o seu espaço e, ao mesmo tempo, a fúria dessa invasão resultando em destruição e morte. Relembrando o conceito de Chevalier e Gheerbrant sobre as águas percebemos, na narrativa dickensiana, a importância do procedimento grotesco para se criar o efeito de

---

<sup>82</sup>Santo Antônio havia sido, naquela manhã, uma grande e escurecida vastidão de espantalhos ondulando de um lado para o outro, com frequentes clarões relampejando sobre as cabeças encapeladas, onde lâminas de aço e baionetas reluziam ao sol. Um formidável rugido brotou da garganta de Santo Antônio, e uma floresta de braços nus ergueu-se no ar como galhos de árvores crestados pelo vento do inverno: todos os dedos convulsivamente apertados em torno de cada arma ou improvisação de arma lançada das profundezas, não importando a distância. (...)

- Então, venha! - gritou Defarge, com voz tonitruante. - Patriotas e amigos, estamos prontos! À Bastilha!! (DICKENS, 1996, p. 228-9)

sentido desejado pelo autor: mostrar a conversão da utopia moderna de liberdade do período da Revolução Francesa em pesadelo.

As águas podem significar a massa indiferenciada, representando a infinidade dos possíveis, contém todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção. (...) As águas amargas de um oceano designam a amargura do coração. (...) o homem deve passar pelas águas amargas quando toma consciência da própria miséria. (CHEVALIER ; GHEERBRANT, 2007, p. 15 ; 19)

Como dito anteriormente, para Bakhtin “o porta-voz do princípio material e corporal não é o ser biológico isolado nem o egoísta indivíduo burguês, mas o povo, um povo que na sua evolução cresce e se renova constantemente. Por isso o elemento corporal é tão magnífico, exagerado, infinito.” (BAKHTIN, 1993, p. 17). O coletivo representa aqui o exagero, o corpo mutilado buscando completude na alteridade; não há a marca do indivíduo na multidão e ao mesmo tempo, essa massa formada por seres tão díspares representa a instabilidade, a mudança, a insegurança.

With a roar that sounded as if all the breath in France had been shaped into the detested word, the living **sea** rose, **wave** on **wave**, **depth** on **depth**, and **overflowed** the city to that point. Alarm -bells ringing, drums beating, the **sea** raging and thundering on its new **beach**, the attack begun. (DICKENS, 1960, p. 205)<sup>83</sup>

Of all these cries, and ten thousand incoherencies, 'The Prisoners!' was the cry most taken up by the **sea** that rushed in, as if there were an eternity of people, as well as of time and space. (DICKENS, 1960, p. 206)<sup>84</sup>

Their three heads had been as much as they could do to hear one another, even then: só tremendous was the noise of the living **ocean**, in its irruption into the Fortress, and its **inundation** of the courts and passages and staircases. All around outside, too, it beat the walls with a deep, hoarse roar, from which, occasionally, some partial shouts of tumult broke and leaped into the air like spray. (DICKENS, 1960, p. 207)<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup>Com um frêmito que ressoou como se todo o alento da França assumisse a forma da execrada palavra, o mar humano ergueu-se, onda por onda, profundidade por profundidade, e inundou a cidade até aquele ponto. Sinos de alarme repicando, tambores rufando, o mar enfurecido estrondando em sua nova praia... o ataque teve início. (DICKENS, 1996, p. 229)

<sup>84</sup> Entre todos esses gritos, e dez mil incoerências, “Os prisioneiros!” era o mais proclamado pelo mar que se precipitava para dentro como se houvesse uma eternidade de pessoas, tanto quanto de tempo e de espaço. (DICKENS, 1996, p. 230)

<sup>85</sup>Os três haviam juntado as cabeças durante a breve discussão, para que pudessem ouvir uns aos outros, tão tremendo era o ruído do oceano humano em sua irrupção na fortaleza, e em sua inundação dos pátios, dos corredores e escadarias. Fora, também, as vagas chocavam-se contra as muralhas com um bramido profundo, rouco, do qual, ocasionalmente, destacavam-se gritos que se erguiam como a

A imagem de madame Defarge, ‘a líder das mulheres do bairro de Saint Antoine’ pisando no corpo do governador ‘para facilitar a mutilação’ nos reporta à passagem bíblica, em *Leviatã*, em que Cristo esmaga a cabeça das serpentes e do dragão; é o símbolo da vitória do bem contra o mal, mas também é a imagem da mais cruel atitude humana. É o horror contrastante da defesa pela vida que resulta na morte e vice-versa.

The hour was come, when Saint Antoine was to execute his horrible idea of hoisting up men for lamps to show what he could be and do. Saint Antoine's blood was up, and the blood of tyranny and domination by the iron hand was down – down on the steps of the Hôtel de Ville where the governor's body lay – down on the sole of the shoe of Madame Defarge where she had trodden on the body to steady it for mutilation. (DICKENS, 1960, p. 209)<sup>86</sup>

Dickens cria a personagem que é o símbolo da Revolução para madame Defarge: a Vingança. A ‘tenente’ é a auxiliar da luta e a associada mais fiel da líder das mulheres. De acordo com as informações nas notas explicativas da tradução da obra dickensiana para o Português “o uso de conceitos políticos ou morais como nomes pessoais não era incomum durante a Revolução. O exemplo mais notório é o do outrora duque de Orleans, que escolheu o nome de Philippe Égalité” (DICKENS, 1996, p. 446, (161)).

Madame Defarge sat observing it, with such suppressed approval as was to be desired in the leader of the Saint Antoine women. One of her sisterhood knitted beside her. The short, rather plump wife of a starved grocer, and the mother of two children withal, this lieutenant had already earned the complimentary name of The Vengeance. (DICKENS, 1960, p. 211)<sup>87</sup>

Dickens, mais uma vez, utiliza-se de um fato histórico em seu romance. O homem morto pelo povo liderado por madame Defarge, na narrativa ficcional, faz

---

espuma do mar. (DICKENS, 1996, p. 231)

<sup>86</sup>A hora chegara, quando Santo Antônio executaria sua medonha ideia de dependurar homens em vez de lâmpioes para mostrar o que podia ser e fazer. O sangue de Santo Antônio fervia, e o sangue da tirania e da dominação por mão de ferro esfriara, esfriara nos degraus do Palácio de Ville, onde o corpo do governador jazia, esfriara no sapato de madame Defarge, que pisara o corpo para facilitar a mutilação. (DICKENS, 1996, p. 233)

<sup>87</sup>Madame Defarge, sentada atrás do balcão, observava a mudança [em Santo Antônio] com um discreto ar de aprovação, como convinha à líder das mulheres do bairro de Santo Antônio. Uma de suas companheiras tricotava ao lado dela. De baixa estatura e um tanto roliça, esposa de um esfaimado merceeiro e mãe de duas crianças, a “tenente” de Madame Defarge conquistara o honroso epíteto de “A Vingança”. (DICKENS, 1996, p. 235)

alusão a Joseph-François Foulon (1715-89), o Conselheiro de Estado no reinado de Luís XVI, em 1784. Foulon realmente havia afirmado que o povo deveria se alimentar de capim na ausência de alimentos. Sua morte, segundo a obra de Carlyle, na qual Dickens se baseia, ocorrera como descrito em *A tale of two cities*.

Once, he went aloft, and the rope broke, and they caught him shrieking; twice, he went aloft, and the rope broke, and they caught him shrieking; then, the rope was merciful, and held him, and his head was soon upon a pike, with grass enough in the mouth for all Saint Antoine to dance at the sight of. (DICKENS, 1960, p. 214)<sup>88</sup>

A dança, símbolo de alegria, manifestação do instinto da vida, é contrastada à morte agonizante de um homem. Assim como ela também acontece no momento de aclamação ao doutor Manette quando o povo dança a Carmagnole “dança ao som de um canto popular revolucionário [que marcou] a convenção de 1793” (DICKENS, 1996, p. 456 (222)). A dicotomia alegria x tristeza, vida x morte é símbolo da conquista da liberdade, do (re) nascimento de um povo crente na esperança de um mundo melhor. A imagem da multidão sendo carregada pela dança como se ela fosse a água do rio arrastando tudo o que vê pela frente, cria a imagem da força desse símbolo revolucionário (and then swelling and overflowing out into the adjacent streets, and along the river’s bank, and over the bridge, the Carmagnole absorbed them every one and whirled them away)

(...) they carried him on. Reddening the snowy streets with the prevailing Republican colour, in winding and tramping through them, as they had reddened them below the snow with a deeper dye, they carried him thus into the court-yard of the building where he lived. (...) Instantly, all the rest fell to dancing, and the court-yard overflowed with the Carmagnole. Then, they elevated into the vacant chair a young woman from the crowd to be carried as the Goddess of Liberty, and then swelling and overflowing out into the adjacent streets, and along the river’s bank, and over the bridge, the Carmagnole absorbed them every one and whirled them away. (DICKENS, 1960, p. 272).<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup>Uma vez, suspenderam-no na corda, mas esta se rompeu, e os homens apanharam-no com gritos raivosos...Pela segunda vez, a corda se rompeu e os homens o apanharam com gritos raivosos... Então, a corda mostrou-se misericordiosa e o estrangulou. Em seguida, fincaram sua cabeça numa vara pontuda e encheram-lhe a boca de capim. Diante dessa visão, todos de Santo Antônio se puseram a dançar. (DICKENS, 1996, p. 238)

<sup>89</sup> Levaram-no numa procissão selvagemmente irreal, abraçando todos os que encontravam pela frente e apontando em sua direção. Avermelhando as ruas brancas pela neve com a cor principal da República, estendendo-se tortuosamente por entre elas, do mesmo modo como as haviam avermelhado com um matiz mais profundo, eles o carregaram até o pátio. (...) Imediatamente, todos os demais começaram também a dançar, e o pátio foi inundado pela Carmagnole. Então, ergueram na cadeira uma jovem da multidão para que fosse carregada como a Deusa da Liberdade e, serpenteando pelas ruas adjacentes, ao longo da margem do rio e através da ponte, a Carmagnole absorveu-os todos e levou-os embora. (DICKENS, 1960, p. 300)

A figura abaixo de James Gillray representando ‘O auge da glória da França’ (1793) denota esse momento de luta, destruição, morte, dança e alegria vividos pelos personagens dickensianos. Conforme Chevalier e Gheerbrant

o fogo corresponde à cor vermelha (...) e ao verão. (...) Assim como o Sol, pelos seus raios, o fogo simboliza por suas chamas a ação fecunda, purificadora e iluminadora. Mas ele apresenta também um aspecto negativo: obscurece e sufoca, por causa da fumaça; queima, devora e destrói: o fogo das paixões, dos castigos, da guerra (CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 443).

A fumaça negra é o símbolo da obscuridade do povo durante a Revolução; a imagem do homem das nádegas à mostra, tocando um instrumento musical, com o seu pé apoiado na cabeça de um representante do clero na forca, a espera - como toda a multidão vestida com o barrete vermelho - símbolo da liberdade e emblema da Revolução - do espetáculo que a guilhotina irá apresentar e as pessoas penduradas nas ruas no lugar dos lampiões nos provoca a sensação de estarmos diante de um mundo ensandecido.

The hour was come, when Saint Antoine was to execute his horrible idea of hoisting up men for lamps to show what he could be and do. (DICKENS, 1960, p. 209)<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup>A hora chegara, quando Santo Antônio executaria sua medonha ideia de dependurar homens em vez de lampiões para mostrar o que podia ser e fazer. (DICKENS, 1996, p. 233)



The Zenith of French Glory: The Pinnacle of Liberty. 1793, by James Gillray (1756-1815) - [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:James\\_Gillray\\_Pinnacle\\_of\\_Liberty.jpeg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:James_Gillray_Pinnacle_of_Liberty.jpeg)

A prisão de La Force, para onde foi levado Charles Darnay, é o espaço da morte. O contraste entre o ambiente fechado, sombrio, mal cuidado, sujo e malcheiroso (The prison of La Force was a gloomy prison, dark and filthy, and with a horrible smell) com os modos refinados dos nobres que esperavam ali pela morte (So strangely clouded were these refinements by the prison manners and gloom, so spectral did they become in the inappropriate squalor and mystery through which they were seen) parece uma maneira de o grupo, por meio da identificação de seus valores e posição social, tentar se proteger daquele meio degradante, impondo sua ‘educação’ e singularidade para marcar (ou imortalizar?) sua presença naquele espaço.

The prison of La Force was a gloomy prison, dark and filthy, and with a horrible smell of foul sleep in it. Extraordinary how soon the noisome flavour of imprisoned sleep, becomes manifest in all such places that are ill cared for! (...) So strangely clouded were these refinements by the prison manners and gloom, so spectral did they become in the inappropriate squalor and mystery through which they were seen, that Charles Darnay seemed to stand in a company of the dead.

(...) When the gaoler was gone, he thought in the same wandering way, ‘Now am I left, as if I were dead.’ Stopping then, to look down at the mattress, he turned from it with a sick feeling. (DICKENS, 1960, P. 242-44)<sup>91</sup>

Neste outro trecho, há novamente a prova de que o espaço de *A tale of two cities* exerce influência sobre os personagens e seus sentimentos, provocando em cada um deles o horror e a reação citadas, como se os personagens estivessem amarrados a esse espaço de padecimento.

The prisoners were far from insensible or unfeeling: their ways arose out of the condition of the time. Similarly, though with a subtle difference, a species of fervour or intoxication, known, without doubt, to have led some persons to brave the guillotine unnecessarily, and to die by it, was not mere boastfulness, but a wild infection of the wildly shaken public mind. In seasons of pestilence,

---

<sup>91</sup>A prisão de La Force era tétrica, escura e imunda, exalando um medonho cheiro de podridão. É extraordinário como os odores pútridos se alastram rapidamente em todos esses lugares fechados e malcuidados! (...) todos se ergueram para recebê-lo com os mais requintados modos conhecidos na época, prodigalizando-lhes reverências e mesuras. Tão estranhamente obnubilados eram esses refinamentos pela atmosfera sombria do cárcere, tão espectrais eles se tornavam na inadequada imundície e miséria através das quais eram vistos, que Charles Darnay teve a impressão de ter sido colocado em companhia dos mortos.

(...) “Fui enterrado aqui como se houvesse morrido”. Baixou a cabeça para contemplar a enxerga e virou-se com uma súbita repulsa diante das larvas que se arrastavam por entre a palha. (DICKENS, 1996, p. 268-270)

some of us will have a secret attraction to the disease – a terrible passing inclination to die of it. And all of us have like wonders hidden in our breasts, only needing circumstances to evoke them. (DIKENS, 1960, p. 268)<sup>92</sup>

Este trecho descreve a chegada de madame Defarge a casa onde a família do doutor Manette se instalara em Paris, durante o tempo em que Charles permaneceu em La Force, para buscar os últimos descendentes dos Evrémonde (esposa e filha de Darnay) e entregá-los à guilhotina juntamente com aquele que morreria em poucas horas. Nesse momento acontece o confronto de Thèrese Defarge e a senhorita Pross. É a luta de ambas em nome daquilo que amam: madame Defarge, a vingança contra aqueles que mataram a sua família; a senhorita Pross, Lucie Manette – a filha do doutor Manette a quem amava como uma filha. A senhorita Pross parece representar a cidade londrina ocupando o espaço do domínio e da oferta de cuidados e tranquilidade necessárias para os imigrantes franceses. Madame Defarge, nesse sentido, também está intrinsecamente associada à taberna, à sua casa e ao bairro de Saint Antoine, representando o tempo que tece - como ela própria tece com seu tricô as mortalhas com a lista de nomes selecionados para a guilhotina - lenta e cuidadosamente, o momento da chegada da vingança do povo francês.

The basin fell to the ground broken, and the water flowed to the feet of Madame Defarge. By strange stern ways, and through much staining blood, those feet had come to meet that water. Each spoke in her own language; neither understood the other's words; both were very watchful, and intent to deduce from look and manner, what the unintelligible words meant. We are alone at the top of a high house in a solitary court-yard, we are not likely to be heard, and I pray for bodily strength to keep you here, while every minute you are here is worth a hundred thousand guineas to my darling, said Miss Pross.

(...)'You might, from your appearance, be the wife of Lucifer', said Miss Pross, in her breathing. 'Nevertheless, you shall not get the better of me. I am an Englishwoman.'

Madame Defarge looked at her scornfully, but still with something of Miss Pross's own perception that they two were at bay. She saw a

---

<sup>92</sup> Os prisioneiros nada tinham de insensíveis ou de indiferentes. Seu comportamento era unicamente o resultado das circunstâncias. Da mesma forma, embora com uma diferença sutil, a espécie de fervor ou de intoxicação que, sabe-se, sem dúvida levou algumas pessoas a desafiar desnecessariamente a guilhotina e a morrer nela, não era simples jactância, mas uma selvagem degeneração da selvagem abalada consciência pública. Nas epidemias de peste, alguns de nós sentimos uma secreta atração pela doença, uma efêmera e terrível inclinação a morrer em consequência dela. E todos nós possuímos prodígios ocultos em nossos corações que só necessitam das circunstâncias certas para serem evocados. (DICKENS, 1996, p. 295)

tight, hard, wiry woman before her, as Mr. Lorry had seen in the same figure a woman with a strong hand, in the years gone by. She knew full well that Madame Defarge was the family's malevolent enemy.

'If those eyes of yours were bed-witches', returned Miss Pross, 'and I was an English four-poster, they shouldn't lose a splinter of me. No, you wicked foreign woman; I am your match'.

Madame Defarge was not likely to follow these idiomatic remarks in detail; but, she so far understood them as to perceive that she was set at naught.

'Woman imbecile and pig-like!' said Madame Defarge (...)

'I little thought', said Miss Pross, 'that I should ever want to understand your nonsensical language; but I would give all I have, except the clothes I wear, to know whether you suspect the truth, or any part of it.'

(...) 'I am a Briton', said Miss Pross, 'I am desperate. I don't care an English Twopence for myself. I know that the longer I keep you here, the greater hope there is for my Ladybird. I'll not leave a handful of that dark hair upon your head, if you lay a finger on me!'

(...) Thus Miss Pross, who had never struck a blow in her life. (...)

(...) Madame Defarge made at the door. Miss Pross, on the instinct of the moment, seized her round the waist in both her arms, and held her tight. It was in vain for Madame Defarge to struggle and to strike; Miss Pross, with the vigorous tenacity of love, always so much stronger than hate, clasped her tight, and even lifted her from the floor in the struggle that they had.

Soon, Madame Defarge's hands were at her bosom. Miss Pross looked up, saw what it was, struck at it, struck out a flash and a crash, and stood alone – blinded with smoke. (DICKENS, 1960, p. 348-351)<sup>93</sup>

<sup>93</sup> A bacia caiu no chão, espatifando-se, e a água derramada alcançou os pés de madame Defarge. Aqueles pés haviam percorrido um estranho e implacável caminho, através de muitas manchas de sangue, para encontrar aquela água límpida.

Cada uma falava em seu próprio idioma. Nenhuma entendia as palavras da outra. Ambas mostravam-se vigilantes, atentas ao semblante e aos gestos uma da outra para deduzirem o que significavam as ininteligíveis palavras. (DICKENS, 1996, p. 378-9)

Estamos sozinhas no último andar de uma casa erguida num pátio isolado, não é provável que alguém nos ouça. Usarei de toda a minha força para impedi-la de sair. Pois cada minuto que você passa aqui vale cem mil guinéus para minha menina – retrucou a senhorita Pross. (...) Pelo seu aspecto, a senhora bem pode ser a mulher de Lúcifer – comentou, ofegando. – Mesmo assim, não levará a melhor, desta vez. Eu sou uma inglesa.

(...) Madame Defarge olhou-a com desdém, embora também com uma expressão que fez a senhorita Pross perceber que ela também estava acuada. Madame Defarge via na senhorita Pross uma rígida, sólida, vigorosa mulher, como o senhor Lorry, muitos anos antes, vira na mesma figura uma mulher de mão forte. Ela sabia bem que a senhorita Pross era a devotada amiga da família. E a senhorita Pross sabia bem que madame Defarge era a malévola inimiga da família.

– Mesmo que esses olhos lançassem labaredas, não me meteriam medo – retorquiu a senhorita Pross – Não, sua maldita estrangeira. Eu sou a sua adversária.

Não era provável que madame Defarge compreendesse aquela observação em detalhes. Todavia, compreendeu o bastante para constatar que a oponente a estava menosprezando.

- Mulher imbecil! – vociferou madame Defarge. (...)

- Nunca imaginei – ripostou a senhorita Pross – que um dia desejaria entender essa sua algavaria. Mas eu daria tudo, menos a roupa que visto, para descobrir se você desconfia de pelo menos parte da verdade.

- Eu sou uma britânica – prosseguiu a senhorita Pross. – Estou desesperada, mas não ligo uma moeda inglesa de dois pences pela minha vida. Sei que, quanto mais tempo eu a prender aqui, maiores serão as esperanças para a minha menina. E se você encostar um dedo em mim, não deixarei

A água com a qual a senhorita Pross lavava o rosto é a mesma que lava os pés manchados de sangue de madame Defarge, anunciando a vitória da vida sobre o terror e a maldade representados na figura dessa mulher. Voltando à representação de Chevalier e Gheerbrant sobre o pé, confirmamos que a narrativa dickensiana é inteiramente construída de símbolos responsáveis por compor seus personagens e organizar o desfecho e as possibilidades de entendimento da obra, como já dissemos.

Sendo o ponto de apoio do corpo na caminhada, o pé é, antes de tudo, um símbolo de consolidação, uma expressão da noção de poder, de chefia, de realeza. Mas ele implica também a ideia de origem. (...) Ele designa igualmente o fim, posto que, sempre, na caminhada, o movimento começa pelo pé e termina pelo pé. Símbolo de poder, mas também de partida e de chegada, ele se aproxima do simbolismo da chave, ela própria expressão de comando. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 694)

A chave – segundo os autores acima, também representada como poder e comando - é jogada no rio pela senhorita Pross logo depois da morte de madame Defarge; uma confirmação da destituição do poder concedido à líder das mulheres de Saint Antoine. No embate travado pelas duas mulheres há a predominância da fala da senhorita Pross, que se utiliza dos adjetivos pátrios (I am an Englishwoman/ I am a Briton’), inclusive – em pleno solo francês – chamando madame Defarge de estrangeira (No, you wicked foreign woman; I am your match’) e da manifestação de seu desprezo pela língua francesa (‘I little thought’, said Miss Pross, ‘that I should ever want to understand your nonsensical language’) para demarcar o seu lugar nessa luta. Ambas se insultam por meio da linguagem do olhar e das línguas faladas por elas, ‘estranhas’ para cada uma daquelas mulheres (Each spoke in her own language/ Madame Defarge looked at her scornfully, but still with something of Miss Pross’s own perception that they two were at bay/ ‘You might, from your appearance, be the wife of Lucifer’/ No, you wicked foreign woman/ Woman imbecile and pig-like).

---

sequer um fio de cabelo nessa sua cabeça. (...) Assim falou a senhorita Pross, que jamais agredira ninguém em toda a sua vida.

(...) Madame Defarge correu para a porta. A senhorita Pross, seguindo seu instinto, capturou-lhe a larga cintura com os dois braços e prendeu-a com firmeza. Foi em vão que madame Defarge lutou para se desvencilhar para revidar a agressão, porque a senhorita Pross, com a vigorosa força do amor, sempre muito mais forte do que a do ódio, apertava-a mais e mais, chegando mesmo a erguê-la do chão.

(...) As mãos de madame Defarge chegaram ao peito. A senhorita Pross seguiu-as com o olhar, viu do que se tratava, apoderou-se da arma, disparou-a e quedou-se, sozinha, cega pela fumaça. (DICKENS, 1996, p. 378-381)

O procedimento grotesco é empregado nesse trecho apresentando-nos a junção entre os opostos híbridos (morte  $\times$  vida, amor  $\times$  ódio) representantes das agressões hostis, de uma atmosfera psicológica de tensão, da desorientação frente a tragicidade anunciada e da zona de contato entre o horror e o riso presente no momento em que a senhorita Pross afirma que ‘daria tudo, menos a roupa do corpo’, para saber se madame Defarge compreende que a família do doutor Manette já estava a caminho de Londres. (but I would give all I have, except the clothes I wear, to know whether you suspect the truth, or any part of it.’). O espaço onde acontece a luta das mulheres francesa e inglesa (We are alone at the top of a high house in a solitary court-yard) – o último andar de uma casa situada em um pátio isolado – é o espaço transitório, onde os personagens viviam discretamente e de acordo com as regras estabelecidas pelos líderes da Revolução. O último andar representa a verticalidade do humano; “com efeito, quase sem comentário, pode-se opor a racionalidade do teto à irracionalidade do porão. (...) todos os pensamentos ligados ao telhado são claros” (BACHELARD, 2008, p. 36). A luta entre as mulheres possuía a clareza da morte de uma delas, a consciência da tragicidade daquele momento e da imposição do silêncio - símbolo do conceito de justiça que cada uma defendia; o espaço isolado parece indicar a surdez, resultado do estampido do tiro que matou madame Defarge, que isolará a senhorita Pross do mundo. Esse isolamento também se estende à madame Defarge, pois sua morte a exclui de assistir à cena mais esperada por ela: a morte de Charles Evrémonte, na verdade, e em segredo, de Sydney Carton que trocara de lugar com Charles.

Dessa maneira, a Vingança, ironicamente, sentada na frente do palco onde se encontrava a guilhotina, e guardando uma cadeira para a amiga Thèrese Defarge, assiste sozinha a esse monstruoso espetáculo.

Along the Paris streets, the death-carts rumble, hollow and harsh. Six tumbrils carry the day's wine to La Guillotine. All the devouring and insatiate Monsters imagined since imagination could record itself, are fused in the one realisation, Guillotine. (...) In front of it, seated in chairs, as in a garden of public diversion, are a number of women, busily knitting. On one of the foremost chairs, stands The Vengeance, looking about for her friend. (DICKENS, 1960, p. 353)

94

---

<sup>94</sup> Os carros fúnebres desfilam ruidosamente pelo leito áspero e esburacado das ruas de Paris. Seis carros mortuários carregam o vinho de cada dia para *La Guillotine*. Todos os devoradores e insaciáveis monstros imaginados desde que a imaginação surgiu no Homem se fundiram numa única realização, a Guillotina. (...) Em frente a ela, instaladas em cadeiras, como se num jardim de diversão pública, acham-se numerosas mulheres atarefadas com seu tricô. Numa das cadeiras da frente, está

O grito desesperador da obra dickensiana é o grito dos injustiçados, cujos representantes são os franceses, aqueles que morreram na guilhotina sem ao menos terem seu último pedido atendido: a entrega de seus pensamentos registrados em cartas a seus parentes e amigos; talvez, uma maneira escolhida pelo autor para nos sensibilizar e levar-nos a refletir sobre a chegada de um novo tempo cuja mudança - devido às opções selecionadas pela ordem econômica e social estabelecida - resulta na decadência humana. Assim, a morte de madame Defarge, a líder revolucionária francesa, provocada por legítima defesa pela senhorita Pross - que ensurdece depois do tiro fatal - simboliza a Inglaterra - e o sistema capitalista vigente - que segue “surdo” aos gritos assustadores de pedido de socorro por igualdade, fraternidade e liberdade dos imigrantes que chegavam a Londres e de seu próprio povo miserável.

## **5 CONCLUSÃO: VIDA, MORTE, JÚBILOS E AFLIÇÕES NO ROMANCE EUROPEU DO SÉCULO XIX**

---

“A Vingança”, procurando a amiga. (DICKENS, 1996, p. 383; 385)

Em *Notre-Dame de Paris*, Hugo revela a miséria humana por meio da marca dos sentimentos opostos que habitam no homem; as contradições desses sentimentos existentes uma ao lado da outra, e não no predomínio de uma sobre a outra, reafirma a tese sobre o grotesco apresentada pelo autor no prefácio a *Cromwell*. Os espaços da narrativa hugoana são configurações de um novo tempo-espaço marcado pela modernidade da época, e representam uma extensão dos personagens desse romance.

Em *A tale of two cities*, Dickens expressa a miséria que permeia as cidades em crise diante do advento dessa mesma modernidade. Para o autor, a fome, a ausência de liberdade e de condições de vida adequadas para se viver na urbe moderna transformam o homem em um ser irracional e insensível, mas ainda capaz de se humanizar. Os espaços da obra dickensiana produzem as condições propícias para moldar a alma e a razão dos habitantes, pois é o espaço que aprisiona o homem com a chegada da modernização e molda os personagens dickensianos revelando a degradação espacial e humana.

Charles Dickens, baseado na obra de Thomas Carlyle que descreve o período da Revolução Francesa, também imortaliza um grito, assim como Hugo. Se o autor de *Notre-Dame de Paris* “constrói uma obra de pedra” para imortalizar seu apelo pela conservação da história e do patrimônio cultural da França, uma metáfora cujo objetivo é preparar a sociedade para o novo tempo – a modernidade, Dickens “reconstrói a Paris da Revolução Francesa” e sua fragilidade/força, seu ‘grito calado’ e o desespero impresso nas cartas deixadas pelas vítimas da guilhotina, recolhidas pelos historiadores de sua época e retidas pelo promotor público da era do terror em 1793. A obra dickensiana também é uma metáfora sobre as consequências da vida moderna; uma maneira de simbolizar o quão pouco ela foi modificada, no que se refere às questões sociais, diante de tanto empenho e do sacrifício de tantas vidas que acreditaram nas revoluções. De acordo com Berman, amparado na afirmação de Marx sobre a vida moderna, o fundamento dessas mudanças e dessa nova experiência promovida pela burguesia é “radicalmente contraditória em sua base”.

De um lado, tiveram acesso à vida forças industriais e científicas de que nenhuma época anterior, na história da humanidade, chegara a suspeitar. De outro lado, estamos diante de sintomas de decadência que ultrapassam em muito os horrores dos últimos tempos do Império Romano. Em nossos dias, tudo parece estar impregnado do seu contrário. O maquinário, dotado do maravilhoso poder de amenizar e aperfeiçoar o trabalho humano, só faz, como se observa, sacrificá-lo e sobrecarregá-lo. As mais avançadas fontes de saúde,

graças a uma misteriosa distorção, tornaram-se fontes de penúria. As conquistas da arte parecem ter sido conseguidas com a perda do caráter. Na mesma instância em que a humanidade domina a natureza, o homem parece escravizar-se a outros homens ou à sua própria infâmia. Até a pura luz da ciência parece incapaz de brilhar senão no escuro pano de fundo da ignorância. Todas as nossas invenções e progressos parecem dotar de vida intelectual às forças materiais, estupidificando a vida humana ao nível da força material. (BERMAN, 1987, p. 19).

Dessa forma, Charles Dickens e Victor Hugo nos mostram a contradição do advento da era moderna e dos mitos que permeiam a representação das cidades de Londres e Paris como cidades modelos do progresso social, cultural e econômico. O espaço literário mimetizado pelas cidades, pelos lugares, edifícios, praças e ruas de Paris e Londres, apresentados nas condições expostas pelos autores – em Dickens no período da Revolução Francesa e Industrial e em Hugo à época da Idade Média, porém, em ambos os autores, com referências às condições político-sociais do século XIX, possui a função de aproximar o leitor da importância do passado, uma vez que ambos os autores utilizam-se da leitura de historiadores para criar seus romances históricos. Dickens e Hugo conseguem, por meio da ficção, que o passado não seja “uma sucessão de fatos mudos”, ao contrário, os acontecimentos vividos por seus personagens no espaço literário que os molda trazem ao tempo presente do leitor os fatos históricos e a crítica a eles de forma mais viva e consciente comparando-os a leitura de um texto teórico sobre a História.

Devemos nos lembrar que Paris é a cidade onde as obras dos poetas, o pensamento dos filósofos, as estratégias de governo e o poder dos reis, o luxo, as revoltas, a participação do povo nas revoluções e o sangue derramado em nome dos direitos exigidos a tornaram uma cidade referência para as demais. Paris não é apenas um espaço geográfico, mas um lugar importante cultural e politicamente onde nasceu, já no século XVIII, o conceito universal de moral e justiça com, por exemplo, o caso de Jean Calas, defendido por Voltaire e citado na obra *A tale of two cities* como um dos grandes exemplos de violência, abuso do poder e da intolerância religiosa francesa.

Vale ressaltar, ainda, a importância de tantos “Cafés” em Paris que se eternizaram por se tratarem de lugares originários das grandes reflexões desse povo; “a descrição dos lugares ganha [desde o século XVIII] tal importância que já não pode ser considerada como um simples pano de fundo” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 149) levando-nos a compreender a intenção dos autores estudados neste

trabalho: discutir o papel da urbe como um espaço democrático cuja função seria proteger seus habitantes, que por sua vez teriam a responsabilidade de preservar a sua história tendo o cuidado de não reproduzir os mesmos erros por meio do olhar atento à história escrita no ‘livro de pedra’, símbolo da cidade e seu patrimônio cultural e arquitetônico, conforme Hugo, e ao registro do ‘grito calado’ do povo com a opressão e domínio do sistema social vigente – símbolo da cidade em transição, mas também em decadência, conforme Dickens. É importante ressaltar que o nosso olhar se volta para a análise de um espaço onde as ações fictícias acontecem, e não para a paisagem geográfica das cidades dos romances. Assim, parece-nos que a Paris de Victor Hugo define na Idade Média diante da modernidade e a cidade parisiense de Dickens é o símbolo da cidade em crise diante do advento da era moderna.

Em *Notre-Dame de Paris*, Hugo nos mostra de maneira apaixonada sua defesa pela ideia da conservação da arte e da História de um povo, inclusive com essa ideia representada na arquitetura gótica exaltada por ele. A sensação de perda ou da morte simbolizada por meio do vazio, da destruição pressentida por Victor Hugo – sensação que permeia todo o romance - é o sentimento característico da modernidade. A “crônica de pedra” é substituída pela crônica de papel; só a palavra impressa poderá lembrar o passado de uma cidade transformada pela modernidade. O rompimento com a totalidade se instaura por meio da mão dos ‘dessacralizadores’, essa multidão chamada burguesia.

A obra de Charles Dickens não se centra naquilo que se perdeu no passado, como faz Victor Hugo percebendo que se aproxima o fim das catedrais, da arte e da cidade que viu nascer Paris. Para o autor de *A tale of two cities* a preocupação se centra nas consequências do que aconteceu no passado, no caso o resultado da destruição causada pela modernidade expressa nos ideais e esperanças impulsionadoras da Revolução Francesa e Industrial. O momento histórico das obras é completamente diferente. Enquanto Hugo recorre à Idade Média para sensibilizar o leitor das mudanças originárias da Modernidade avassaladora e urgente – e tantas vezes comparada à invasão das águas de um oceano – Dickens se reporta à época da Revolução Francesa para expressar e registrar a sua crítica em relação, também, às mudanças que não sanaram a fome, a miséria e as contradições sociais, nem em seu país com a Revolução Industrial e nem na França onde o derramamento de sangue foi necessário para os que clamavam pela justiça. O fato de o autor iniciar seu texto

comparando as duas épocas evidencia o quanto a justiça ainda era um sonho distante na história do homem.

O autor inglês critica a crueldade das instituições públicas na França, em detrimento do seu papel de zelar pelo bem-estar dos cidadãos, e a ausência de sua proteção na Inglaterra que, comparada a França – país cuja situação financeira era difícilíssima naquele momento da narrativa - buscava demarcar seu lugar na corrida desenfreada pela ascensão do capitalismo. A representação do banco Tellson como uma instituição cujo objetivo era cuidar da situação financeira de seus clientes – expandindo seus cuidados na figura do competente amigo senhor Lorry – parece-nos o símbolo do sistema político londrino. É o banco a instituição seletiva, responsável por aplicar e fixar regras morais e de justiça. Como representante do banco o senhor Lorry auxilia, encontra soluções, orienta, resolve as questões de ordem burocrática e garante, mesmo depois de sua morte, conforme os pensamentos de Sydney Carton antes de ter sua cabeça decepada pela guilhotina, certa tranquilidade financeira à família do doutor Manette.

Dickens registra em sua obra a esperança de que as pessoas se transformem de maneira a poderem se tornar seres humanos melhores. As situações vivenciadas pelos personagens dickensianos, no caso de Sydney Carton, o próprio doutor Manette e Jerry Cruncher revelam que as relações sociais massacram, abrem feridas e criam injustiças capazes de corromper o caráter do homem e torná-lo cruel e insensível, porém o espaço do amor e da tranquilidade habitados por esses personagens - a casa de Jerry Cruncher, a casa do doutor Manette, inclusive frequentada pelo senhor Lorry, Sydney Carton e Jerry Cruncher – no caso desse último no período de um ano e três meses passados em Paris à espera da libertação de Charles Darnay - corroboram a ideia de que o espaço exerce sua influência sobre cada um dos personagens.

Em *Notre-Dame de Paris*, Hugo reconstrói a atemporalidade da catedral, lembrando-nos do seu valor arquitetônico; assim, Quasímodo – a própria catedral – apresentado ao mundo em 1831 nasce com a intenção de recordar aos leitores franceses a importância da imortalidade de Notre-Dame - representante dos demais patrimônios arquitetônicos da França. Nenhum turista consegue separar a catedral de Quasímodo; é improvável e quase impossível admirar a igreja, sua estrutura, arquitetura, imensidão e suas gárgulas sem lembrar-se do corcunda: o personagem que também, simbolicamente, representa, por meio de seus atributos grotescos, a

própria Modernidade, questão primordial da obra hugoana. A leitura da obras revelam-nos o espaço perdido/transformado, onde a heterogeneidade cultural e a modernidade ditam as regras para o progresso por meio do aumento descomedido da população nas cidades e da substituição em série dos bens materiais, culturais e artísticos agora entendidos como mercadoria.

Quanto ao procedimento grotesco, ambos os romances históricos apresentam as oposições e contrastes no que se referem às ideias, aos valores e ao ponto de vista estético. Tanto em *Notre-Dame de Paris* como em *A tale of two cities* há a oposição entre passado e presente, marcando o momento histórico retratado na narrativa e o momento presente da escrita. Do ponto de vista social temos a representação da submissão ao poder vigente, da fome e da miséria do povo contrastados ao poder e ao luxo da Igreja e da nobreza que eram as donas do povo e das cidades. Em se tratando da questão política, os autores nos mostram a luta entre a resistência marginalizada, representada pelo povo miserável que habitava la *Cour de Miracles* (o Pátio dos Milagres) em *Notre-Dame de Paris*; e pelo povo nas ruas de Paris, particularmente no bairro de *Saint Antoine*, onde ficava a Bastilha, contra o poder institucionalizado da nobreza, do judiciário e do clero, como acontece em *A tale of two cities*. E em relação à estética temos a deformidade de Quasímodo contrastando com a delicadeza de Esmeralda e do belo Febo, e a deformidade dos sentimentos das personagens como Cláudio Frollo na obra hugoana e madame Defarge na obra de Dickens. Na obra de Charles Dickens o ponto de vista estético se desenvolve, sobretudo na descrição do ambiente onde os personagens se encontram; no cheiro, sujeira, escuridão e tamanho do lugar habitado, o que revela o comportamento dos personagens e ajuda o leitor a compreender as suas ações.

Ambos os romances podem ser vistos como testemunhos do parto doloroso do nascimento da problemática época moderna: Hugo, dando o primeiro passo em direção à modernidade com a chegada do Renascimento e Dickens, revelando a conversão da utopia moderna de liberdade em pesadelo com a análise sobre o período da Revolução Francesa. Hibridismo e desorientação são pulsões grotescas que dialogam com o moderno e revelam-se esteticamente nos dois romances.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ARAGON, Louis. *O Camponês de Paris*. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

AYBAR-RAMIREZ, Maria-Dolores. *Literatura exilada: o espaço em L'agneau carnivore de Agustín Gomez-Arcos*. 2003. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, UNESP, *Campus de Araraquara/SP*.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini; José Pereira Júnior; Augusto Góes Júnior; Helena Spryndis Nazário; Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.

\_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Fratechi. São Paulo: Hucitec, 1993.

BARBOSA, Sidney. O patrimônio arquitetônico francês, a modernidade e o romance Notre-Dame de Paris de Victor Hugo. In: *Polifonia*. Cuiabá: Ed. UFMT, 2003, n. 6, p. 87-101.

BARBOSA, Sidney. *A representação da natureza no romance francês do século XIX*. Araraquara: UNESP, 2005. Tese (Livres Docência).

BENJAMIN, Walter. Paris, Capital do Século XIX. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, v. 2, p. 689-704.

BORGES FILHO, Oziris. Espaço & Literatura: Introdução à topoanálise. São Paulo: Ribeirão gráfica e editora, 2007.

BOURNEUF, Roland, OUELLET, Réal. *L'universo do romance*. Paris: PUF, 1972.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Real. *O universo do romance*. Tradução José Carlos SEABRA Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BUENO, André. Sinais da cidade: forma literária e vida cotidiana. In: LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa (Org.). *O imaginário da cidade*. Brasília: Ed. UnB. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. p. 89-110.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução Carlos Sussekind [et al.] Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

BUTOR, Michel. Repertório. Tradução Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CALVINO, ITALO. *As cidades invisíveis*. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 7. Ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

\_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 2004.

CERTEAU, Michel de. Tradução Ephraim Ferreira Alves. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHRIST, Yvan. *Paris Notre-Dame*. Paris: Éditions Vilo, 1974.

COMPAGNON, Antoine. O mundo. In: \_\_\_\_\_. *O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2001.p. 97-138.

DE MARCO, Valéria. *Romance histórico: recorrência e transformações*. In: BOËCHAT, Maria Cecília Bruzzi et.al. (Org.). Belo Horizonte: UFMG, 2000.

DICKENS, Charles. *Um conto de duas cidades*. Tradução Sandra Luzia Couto. São Paulo: Imortais da literatura universal, 1996.

\_\_\_\_\_. *A Tale of Two Cities*. London: Oxford University Press, 1960.

FREITAS, Maria Teresa de. Romance e História. *UNILETRAS*, Ponta Grossa, n. 11, dez. 1989. p. 109-118.

KAYSER, Wolfgang. O grotesco: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 2003.

HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris*. 1482. Paris: Gallimard, 2009.

\_\_\_\_\_. *Nossa Senhora de Paris*. Porto: Lello & Irmão, 1967. 2 v.

\_\_\_\_\_. *Os miseráveis*. Tradução Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, v. 1 e 2.

\_\_\_\_\_. *Do grotesco e do sublime*. Tradução do prefácio de Cromwell. Tradução Célia Berrettini. São Paulo, Perspectiva, 2004 (coleção Elos 5)

\_\_\_\_\_. *Guerre aux démolisseurs!*. 1832. In: HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris*. 1482. Paris: Gallimard, 2009.

LAMMËRT, Eberhard. História é um esboço: a nova autenticidade narrativa na historiografia e no romance. Tradução Marcus Vinícius Mazzari. *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, v. 9, n. 23., 1995. p. 289-308.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

LUCAS, Fábio. Literatura e História: a História da Literatura. In: *CADERNO de resumos*, Araraquara, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, FCL/UNESP, 1997. p. 06.

- LUKÁCS, Georg. O romance como epopéia burguesa. In: *Adhominen*. Revista de filosofia, política, ciência da história. São Paulo: Ad Hominem, 1999, tomo II.
- \_\_\_\_\_. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MACÊDO, Tania. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo: EDUNESP, 2008.
- MICHAUD, Guy; TIEGHEM Van. *Le Romantism*. Paris: Hachette, 1952.
- NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce Côrtes. (Org.). *Narrativa, ficção e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 9-35.
- PAZ, Octavio. Ambigüidade do romance. In: \_\_\_\_\_. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PETITIER, Paule. *Littérature et idées politiques au XIXème siècle*. Paris: Éditions Nathan, 1996.
- PRADO, Márcio Roberto. “As cidades” de Rimbaud: utopia e lugar nenhum. In: BARBOSA, Sidney (Org.). *Tempo, espaço e utopia nas cidades*. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2004. (Estudos Literários), p. 249-263.
- PREVIDE, Mauri Cruz; BARBOSA, Sidney. Céu e inferno na representação da cidade em Os Miseráveis, romance de Victor Hugo: Dite, Sodoma, Babilônia. In: *Linguagem, estudos e pesquisas. Revista do Curso de Letras do Campus de Catalão – UFG*, v. 13, dez/2009.
- ROUANET, Sérgio Paulo. (1987) “As Passagens de Paris”. In: \_\_\_\_\_. *As Razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. *Lírica dissonante: o grotesco na lírica romântica brasileira*. Considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães Cruz e Sousa. 2009. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Campus de Araraquara, São Paulo.
- SANTOS, Leandra Alves dos. *Hilda Hilst*. Amor, angústia e morte – passagens grotescas de uma arte desarmônica. 2006. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Campus de Araraquara, São Paulo.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão (2001). *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes.
- SEGANFREDO, Ana Cecília Gaspar. *Anankè et le symbolisme de l’architecture dans Notre Dame de Paris de Victor Hugo*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- SMILEY, Jane. *Charles Dickens*. Traduction Corinne Durin. Paris, 2003 (Collection Grandes figures)

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez lições: sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

VOGADO, Eguimar Simões. *Turismo no século XIX: o narrador como guia. A construção do lugar*. 2003. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita filho”, UNESP, Campus de Araraquara/SP.

VOLOBUEF, Karin. Victor Hugo e o grotesco em Notre Dame de Paris. In: *Lettres Françaises*. Revista da área de Língua e Literatura francesa da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP/Araraquara. n. 5, 2003.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.