

ROSÁRIA CRISTINA COSTA RIBEIRO

**O PAPEL DA ESPACIALIDADE EM *QUATREVINGT-TREIZE* DE
VICTOR HUGO
UM ROMANCE HISTÓRICO À ESPREITA DOS ESPAÇOS
MONÁRQUICOS E REVOLUCIONÁRIOS**

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Estudos
Literários da Faculdade de Ciências e
Letras, Campus Araraquara, com
vistas à obtenção do título de Mestre
em Letras, sob orientação do Prof.
Dr. Sidney Barbosa.

ARARAQUARA

2007

RIBEIRO, Rosária Cristina Costa

O papel da espacialidade em **Quatrevingt-treize** de Victor Hugo/Rosária Cristina Costa Ribeiro. Araraquara, 2007. 117 fls.

Orientador: Sidney Barbosa

Dissertação de mestrado (Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – UNESP.

1. Romantismo francês 2. Romance Histórico tradicional 3. Victor Hugo 4. George Lukàcs 5. Espacialidade na Literatura 6. Século XIX.

ROSÁRIA CRISTINA COSTA RIBEIRO

**O PAPEL DA ESPACIALIDADE EM *QUATREVINGT-TREIZE* DE
VICTOR HUGO
UM ROMANCE HISTÓRICO À ESPREITA DOS ESPAÇOS
MONÁRQUICOS E REVOLUCIONÁRIOS**

COMISSÃO JULGADORA

EXAME DE DEFESA PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE

Área de concentração: Estudos Literários

Presidente e Orientador: Sidney Barbosa

1º Examinador: Daniela Mantarro Calippo

2º Examinador: Marisa Martins Gama-Kahlil

Araraquara, 27 de Março de 2007.

Esta dissertação é dedicada a minha família,
pois, sem o apoio dos meus amados familiares,
ser-me-ia impossível mais esta realização.

Agradeço a Profa. Ana Luíza Silva Camarani e ao Prof. Sérgio Mauro pela atenta leitura e precisas sugestões, na ocasião do Exame Geral de Qualificação.

À minha família pelo apoio de sempre.

À correção atenta e minuciosa de Simone Mayumi Minaki.

Ao Prof. Sidney Barbosa, pela orientação e pela amizade de todas as horas.

Só podemos entender [a obra literária] fundindo o texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteadado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo importa não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.

Antônio Candido, 1965

RESUMO

A Revolução Francesa redefiniu vários campos, até mesmo os semânticos, e contribuiu para a formação do mundo contemporâneo de maneira extremamente ampla. Em **Quatrevingt-treize** (1874) de Victor Hugo (1802-1885), temos, por meio de uma visão finissecular e romântica, a composição literária de espaços rebeldes e monárquicos. Tal composição faz completude ao intento de se re-escrever a História da Revolução Francesa, materializado nesse derradeiro romance hugoano. Trata-se de um romance histórico tradicional, segundo Georges Lukàcs (1936), representante de uma leitura pouco comum dos acontecimentos e que busca resgatar os valores e ideologias latentes não no momento da escritura, mas sim naquele que se tenta registrar por meio da mescla de personagens históricos e fictícios em meio a tempo e espaços realmente existentes. Em relação à totalidade da obra hugoana, mostra-se como o último romance produzido pelo autor, embora possua muitas características em comum com a obra **Notre-Dame de Paris** (1831). Durante a leitura da obra, somos assaltados pela surpresa de uma narração da resistência ao *progresso* revolucionário em 1793: ‘a pequena guerra da Vendéia’, um espaço eminentemente monarquista e feudal, oposto àquele da revolucionária Paris. Logo, Victor Hugo, ao colocar como tema de sua obra a Revolução Francesa, dialoga com o Romantismo, ora por meio da temática tipicamente nacionalista ora pelos aspectos constitutivos do texto (caracterização das personagens, abundante adjetivação, etc.). Ao darmos atenção ao período da escritura do livro, vemos, em 1871, o escritor francês que, ao retornar do exílio, encontra seu país em uma guerra civil causada pelo descontentamento contra o governo e a população revoltada contra a Revolução que prometera Liberdade, Igualdade e Fraternidade a todos, além de uma guerra externa contra a Prússia. Devido ao conjunto de fatores, o autor previa e temia que o Terror dos anos posteriores à Revolução ganhasse novamente corpo. Assim, escreveu um ‘monumento’ que representava toda a soberania que trouxera a Revolução, mas que recordava ao mesmo tempo os sofrimentos que esta trouxe. Conseqüentemente, produziu com sua obra o resgate ideológico do passado, em uma re-escritura da História, para justificar suas lutas do presente e combater ao mesmo tempo o terror. Dessa forma, toda essa problemática presente no romance é observada em nosso trabalho pelo estudo da espacialidade de **Quatrevingt-treize**.

PALAVRAS-CHAVE:

Romantismo francês – Romance histórico tradicional – Victor Hugo – George Lukàcs – Espacialidade na Literatura – Século XIX.

RÉSUMÉ

La Révolution Française, elle redéfinit plusieurs champs allant, jusqu' aux sémantiques, et elle a collaboré avec la constitution du monde moderne d'une façon importante. Dans **Quatrevingt-treize** (1874) de Victor Hugo (1802-1885), nous avons, par le moyen d'une vision de la fin de siècle et romantique, une composition littéraire marquée par les places révolutionnaires et royalistes. Cette composition s'insère dans l'intention de se réécrire l'Histoire de la Révolution Française, qui prend forme dans ce dernier roman de Victor Hugo. Il s'agit d'un roman historique traditionnel, selon Georges Lukàcs (1936), représentant d'une lecture peu commune des actions qui vraiment ont eu lieu et qui cherche à racheter les valeurs et pensées latentes, pas au moment de l'écriture, mais dans celui que l'on essaie d'enregistrer par le moyen du mélange entre personnes historiques et personnages fictifs, dans le temps et l'espace réels. Par rapport à la totalité de l'oeuvre littéraire de Hugo, **Quatrevingt-treize** se montre comme le dernier roman écrit par l'auteur. Cependant il a beaucoup de caractéristiques en commun avec **Notre-Dame de Paris** (1831). Pendant la lecture, on s'étonne d'un récit sur la résistance au *progrès* révolutionnaire en 1793, c'est-à-dire, 'la petite guerre de Vendée', un endroit surtout royaliste et féodal, opposé à celui de Paris révolutionnaire. Par conséquent, Victor Hugo, en prenant comme thème de son oeuvre la Révolution Française, entame un dialogue avec le Romantisme, tantôt par le moyen du thème nationaliste, tantôt pour les aspects du texte (montage des personnages, usage des adjectifs, etc.). Si l'on se penche sur le période de l'écriture du livre, on voit, en 1871, l'écrivain français que, en rentrant de l'exil, trouva son pays en guerre civile dûe au mécontentement contre le gouvernement et le peuple révolté contre la Révolution laquelle avait promis Liberté, Egalité e Fraternité à tous et du fait d'avoir une guerre contre la Prusse. A cause de ce cadre, l'écrivain craignait le retour de la Terreur de 1793. Alors, il a écrit un 'monument' qui chargé de représenter toute la souveraineté de la Révolution, tout en rappelant, au même temps, la Terreur et ses souffrances. Ainsi, Victor Hugo a produit, par le moyen de cet oeuvre, l'échange des idées du passé, dans une réécriture de l'Histoire, pour justifier ses batailles au présent et le combat de la Terreur.

MOTS-CLÉ:

Romantisme français – Roman historique traditionnel – Victor Hugo – George Lukàcs – Space – XIXème Siècle.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. UMA OBRA, SEU AUTOR E UM CONTEXTO	14
1.1 VICTOR HUGO E SUA ÉPOCA ROMÂNTICA	14
1.1.1 O Romantismo	14
1.1.2 Romantismo na França	18
2. HUGO E O ROMANCE HISTÓRICO TRADICIONAL	25
2.1 HISTORIOGRAFIA: UMA BASE	25
2.2 A TEORIA DE LUKÁCS: LE ROMAN HISTORIQUE	33
2.3 QUATREVINGT-TREIZE E A RE-ESCRITURA DA REVOLUÇÃO FRANCESA	30
2.3.1 Metafísica e humanismo	33
3. OS SIGNIFICADOS DA ESPACIALIDADE EM QUATREVINGT-TREIZE	45
3.1 INTRODUÇÃO	58
3.1.1 A questão temporal	58
3.1.2 O tempo na narrativa	59
3.2 ESPACIALIDADE E ROMANCE HISTÓRICO	60
3.3 OS ESPAÇOS REVOLUCIONÁRIOS	71
3.4 OS ESPAÇOS MONÁRQUICOS	82
3.4.1 Demais espaços monárquicos	98

3.4.1.1 – A respeito da estrada	99
3.4.1.2 – A respeito de Dol	99
3.5 ESPAÇOS NEUTROS	101
3.5.1 A Toca de Tellmarch	104
CONCLUSÃO	105
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	109



Capa da primeira edição de *Quatrevingt-treize* (1874),
desenhada por Victor Hugo.

INTRODUÇÃO

Ao sermos admitidos no Curso de Pós-Graduação em Letras, nível de Mestrado, na área de concentração de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, nosso objetivo era dar continuidade ao nosso trabalho de pesquisa sobre o espaço nos romances de Victor Hugo, iniciado ainda durante a Graduação nessa mesma Faculdade, no nível de Iniciação Científica.

Nesse momento inicial, optamos por analisar a categoria espacial no último romance escrito pelo autor francês em 1874, **Quatrevingt-treize**¹, com o intuito de classificá-lo em algumas categorias inerentes ao texto e relacionar esses diversos espaços às funções sociais das personagens, estabelecendo, então, uma correspondência. Contudo, as análises iniciais apontaram para a necessidade de exploração da peculiaridade de seu gênero: o romance histórico tradicional. Assim, continuando a abordagem do mesmo romance, expandimos nossa análise para a questão do gênero também.

A questão de gênero literário tornou-se imperativa graças à própria questão da espacialidade. Por descrever espaços existentes, o romance chama a atenção para sua relação com o cotidiano e com fatos, assim como o espaço, também realmente ocorridos.

Desde o princípio de nossos trabalhos com os romances de Victor Hugo, nossa metodologia consistiu em um embate direto com o texto literário, e selecionando, a partir dele, as teorias mais adequadas a sua análise.

No que diz respeito ao instrumental teórico, além daqueles que vinham sendo analisados para o trabalho com a espacialidade, buscamos àqueles que melhor definiam o gênero escolhido por Hugo para escrever sua última obra romanesca. Assim, a partir das teorias expostas na Disciplina **História e Ficção**, ministrada pela Profa. Márcia Valéria Zamboni Gobbi, selecionamos uma teoria que melhor atendesse nossas necessidades de pesquisa, **Le roman historique** (1936), de George Lukács.

Contudo, nosso *corpus* inicial nunca se alterou, apenas expandiu suas possibilidades de análise por meio do espaço.

A escolha de **Quatrevingt-treize** deve-se, em primeiro lugar, pela pouca atenção que tal romance vinha recebendo dos meios acadêmicos em nosso país. Mesmo tratando-se de um autor amplamente conhecido, esse último romance era praticamente desconhecido em vista da grande repercussão que sempre tiveram outros de seus romances como **Notre-Dame de Paris** (1831) e **Les Misérables** (1862).

¹ Para o presente trabalho foi utilizada a edição concebida e anotada por Yves Gohin, na Coleção Folio Classique, 2002.

Outro ponto que nos encaminhou para essa análise é a intencionalidade da escrita. Victor Hugo. Segundo Philippe Van Tieghem (1985), o espírito arquitetural de Hugo levou-o a visualizar uma trilogia na qual **Quatrevingt-treize** representaria a Revolução. As outras duas partes seriam compostas por **L’homme qui rit** (1869), representante da Aristocracia (Inglaterra anterior a 1688) e por fim um romance que representasse a Monarquia (França anterior a 1789), romance que não foi escrito.

Quatrevingt-treize, em linhas gerais, representa o resgate do sentimento que deu origem a Revolução Francesa em um momento de extremo descontentamento quanto aos seus resultados, já no século XIX. As constantes trocas de governos e freqüentes guerras acumulavam sobre a população as mazelas de uma vida de necessidades e de governos corruptos. Recorrendo à outra teórica, Maria Teresa de Freitas (1989), podemos perceber que, tal como a maioria dos romances históricos, **Quatrevingt-treize** retrata, portanto, um período de instabilidade social, como era o caso da França dos anos de 1870.

Por fim, uma última motivação para o estudo desse romance é a falta de uma tradução em português do Brasil em versão completa. As únicas duas edições que se nos apresentam são uma em português arcaico que torna, por vezes, sofrível sua leitura, e outra, em português do Brasil, somente uma adaptação.

Dessa forma, uma de nossos intentos é - em níveis mais avançados de estudo - colaborar, ou até mesmo realizar, uma tradução do texto integral para o português do Brasil.

O formato do gênero romance histórico tradicional, teorizado por George Lukács, compreende infinitas possibilidades de interpretação, mas a nosso ver, a visão política, estimulada tanto pelo título quanto pela própria escolha de gênero, é a que mais salta aos olhos e a que parece mais instigante ao leitor. Unindo essa visão política à análise da categoria espacial, chegamos a um ponto convergente: qual a relação entre essa categoria da narrativa e o gênero romanesco histórico tradicional?

É a essa pergunta que tentamos apresentar a resposta durante as páginas de nosso trabalho, sempre vinculando o espaço e gênero a uma escolha premeditada e guiada pela ideologia hugoana.

Tentamos mostrar, enfim, que a escolha de cada espaço possui uma intenção politicamente marcada. Essa ideologia não se reflete somente na espacialidade, mas também na questão antropológica, ou seja, nas personagens.

Guiado por uma personagem fictícia, Gauvain, o leitor é levado, assim, para os campos de batalha e passa a sofrer todas as experiências vivenciadas pelos seres que

efetivamente fizeram parte desse fato histórico (em um primeiro momento, a Revolução Francesa, e mais secundariamente a Guerra da Vendéia).

Logo, chama-nos a atenção o fato de o romance encontrar-se dividido em três partes: ‘No Mar’ (*En Mer*), ‘Em Paris’ (*Á Paris*) e ‘Na Vendéia’ (*En Vendée*), todos nomes referentes ao espaço. Assim, chegamos a uma reflexão que julgamos necessário apontar antes de aprofundarmos no texto dissertativo. Essa ocorrência, aos nossos olhos, salienta o papel desempenhado por esse aspecto narrativo na trama romanesca e conduz a leitura para a relação existente entre as personagens, senão típicas, as mais recorrentes de cada uma dessas regiões.

A primeira parte desse trabalho é dedicada a uma introdução ao Romantismo, escola na qual nasceu e floresceu o romance histórico, suas raízes escocesas deste, a relação do autor francês e esse o gênero. Essa trajetória será guiada por teóricos como Lukács, Maria Teresa de Freitas, Yves Gohin, René Bray, Philippe Van Tieghem, entre outros. Seu objetivo é a compreensão geral sobre o romance histórico, suas origens no Romantismo e as relações entre História e ficção nos romances de Hugo, principalmente em **Quatrevingt-treize**. Por meio dos textos de René Bray, Guy Michaud e Philippe Van Tiegham, podemos perceber a evolução política dos componentes dos dois principais grupos românticos unidos em torno dos diversos jornais literários do período e todas as amizades influentes que colaboraram para levar Victor Hugo ao centro desse movimento, e faremos também referências a respeito de seu percurso político e de suas mudanças de opinião, tanto política quanto estética.

Em um segundo momento, detemo-nos nas principais idéias a respeito do romance histórico tradicional que regem nossas análises, como aquela de George Lukács, e a re-escritura da Revolução Francesa por Hugo. Desde o século XIX, discute-se a relação entre História e Literatura e as influências de uma sobre a outra. Por diversas vezes, somos levados a crer que somente a História apresenta alguma influência sobre a Literatura, mas é necessário admitir que a recíproca também é verdadeira. Não só os fatores históricos levaram ao surgimento de gêneros e temas, como propõe Lukács, mas também a literatura, muitas vezes, mostrou-se como uma *ameaça* para a História, visto que ela apontava não somente para os fatos acontecidos, mas sim demonstra como esses poderiam ter acontecidos e também o que poderá vir a acontecer, tal como o apregoava Aristóteles.

As relações entre História e ficção na Literatura iniciaram-se com os estudos de George Lukács e prosseguem, acompanhando cada escola literária e a relação desta com o gênero do romance histórico.

Por meio desse percurso, poderemos visualizar tal relação e como foi tratada de maneiras diferentes nos vários períodos literários. Ao abordarmos cada uma das teorias

apresentadas muitas nos chamarão a atenção, mas uma em especial vem ao encontro de nosso objeto de estudo. Em **Quatrevingt-treize** (1874), o tema é aquele fundador da vertente histórica da narrativa romanceada na França: a Revolução Francesa. Tal tema foi o aspecto da obra literária que guiou nosso périplo teórico em busca das diversas teorias que pudessem explicá-lo.

Após uma atenta leitura dos textos de Maria Teresa de Freitas, chegamos à conclusão de que a melhor maneira de abordar esse romance escrito por Victor Hugo seria a vertente temática. Por isso, faz-se necessário esclarecer que não será aqui o nosso principal objetivo investigar o contexto em que a obra foi escrita, apesar de ser impossível não tratarmos também desse ponto. Dessa forma, a análise caminhou para a escolha de George Lukács. Apesar de sua vasta e importante produção no campo da teoria literária, é em seu livro **Le roman historique** que o autor realizará as maiores análises e contribuições sobre o romance histórico, como o título do livro o indica. Assim, optamos por um crítico que tratou mais especificamente do romance histórico tradicional que corresponde ao nosso objeto de estudo, pois, como vimos aí, Lukács trata de vários autores de importância, dentre eles Victor Hugo e seu romance histórico **Quatrevingt-treize**.

Por fim, a derradeira parte contempla a análise do espaço em si mesmo, e enaltece o valor dessa categoria narrativa na construção do romance. Por meio dos excertos procuraremos apontar e analisar o maior número possível de elementos descritivos que contribuíram para a composição do romance, como gênero inclusive, e com a finalidade política de seu conteúdo, enfatizado pela escolha do gênero. Ao delimitarmos como política a intenção da escritura, nada mais justo do que guiarmos nossa leitura exatamente por esse mote, criando, dessa forma, uma divisão entre espaços tipicamente revolucionários (Paris) e monárquicos (província/Vendéia), em convivência com um espaço marcadamente neutro (Mar).

Ao passar por todo esse percurso de análise, encontraremos somente as palavras de nosso contemporâneo para explicitar tudo aquilo que esse romance inspira em seus leitores e com o que concordamos:

As escolas e universidades deviam ajudar a entender que nenhum livro que fala a respeito de outro livro diz mais do que o livro em questão. No entanto, fazem o que podem para nos convencer do contrário.

Ítalo Calvino, 1991.

Nas palavras desse mestre da Literatura e da teoria literária, está expresso, juntamente com as palavras da epígrafe de Candido aqui colocada, todo nosso sentimento a respeito de **Quatrevingt-treize** para este estudo de mestrado. Ou seja, consideramos que a História o fator externo integrou-se de maneira tão profunda na obra em questão que tornou-se objeto próprio da estrutura narrativa, entre elas destacando-se o espaço. Por outro lado, mesmo que tentássemos percorrer todas as categorias que constituem a estrutura romanesca na busca de demonstrar toda a questão historiográfica, em nenhum momento conseguiríamos transmitir tudo o que aquele texto tem para nos dizer, tal a sua riqueza e tais as possibilidades de leitura que se abrem.

1 UMA OBRA, SEU AUTOR E UM CONTEXTO

1.1 VICTOR HUGO E SUA ÉPOCA ROMÂNTICA

1.1.1 O Romantismo

Uma vez que o Romantismo apresenta suas raízes fora da França, não podemos deixar de investigar, de modo breve, as origens dessa escola. O movimento romântico é, por excelência, a ‘mãe’ do romance histórico tradicional, o ‘solo’ teórico e temático que propiciou as condições de seu aparecimento. Em busca dessas ‘raízes’ estrangeiras (ou seja, além França), percorreremos seu passado.

Como movimento em si, seu surgimento, ou florescimento, na Alemanha, deve muito à Guerra dos Sete Anos. Durante muitos anos, o país germânico seguia os padrões franceses. Desde Luís XIV, os condados enchiam-se de tutores franceses que ensinavam as Letras e as Artes, todos refugiados após a revogação do Édito de Nantes². Até mesmo Frederico, o Grande, fora criado por um tutor nascido na França, e seu reinado seguiu os preceitos de Voltaire e do gosto francês. Língua e Literatura nacionais alemãs eram, nesse período, desdenhadas. Toda essa influência só terminou mais tarde devido às guerras³ que afastaram a Prússia (reino mais próspero da Alemanha então dividida em vários pequenos reinos) da França, facilitando uma aproximação daquela com a Inglaterra. Nesse período,

² O Édito de Nantes consiste em uma lei, assinada na cidade de Nantes (França), em 13 de abril de 1598, pelo rei Henrique IV, autorizando a liberdade de culto aos protestantes dentro de certos limites geográficos e em locais fortemente vigiados. Esse rei fora anteriormente protestante, tendo se convertido ao catolicismo para ascender ao trono francês. Essa lei pôs fim às guerras religiosas das quais a França foi palco durante o século XVI. Sua revogação aconteceu em 23 de outubro de 1685 e foi feita pelo rei Luís XIV. A partir de então os huguenotes (protestantes franceses) voltaram a ser perseguidos e fugiram para Estados-Unidos, África do Sul e Prússia. (Tradução livre do site: http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Edit_de_Nantes&redirect=no).

³ A Guerra dos Sete anos foi uma série de conflitos internacionais que ocorreram entre 1756 e 1763 durante o reinado de Luís XV na França. De um lado França, Áustria, Espanha e aliados, de outro a Inglaterra, Prússia e Hannover (reino alemão). Vários fatores desencadearam a guerra: preocupação das potências européias com o crescente prestígio e poderio de Frederico II, o Grande imperador da Prússia; as disputas entre Áustria e Prússia pela posse da província Silésia (província oriental alemã); e a disputa entre Grã-Bretanha e França pelo controle comercial e marítimo das Índias e da América do Norte. (Trecho elaborado a partir do verbete Luís XV da enciclopédia wikipédia, disponível no site www.wikipedia.com – acesso em 09/02/2007 às 10:17:20.)

houve, então, uma revalorização do gênio alemão, e surgiram vários poetas que cantavam a cor local, assim como pregavam as correntes ideológicas inglesas. Obras populares do ciclo arturiano, como **Perceval**⁴, e os trovadores do século XIII foram resgatados. Da aproximação com a Inglaterra, uma troca bilateral levou o drama shakespeariano, as poesias de Ossian e as novas ideologias de Milton⁵ e de Addison⁶ para a Alemanha, enquanto a Inglaterra, igualmente inspirada relacionamento com o país germânico, operou um profundo resgate de Shakespeare e do período Elizabetano, além das raízes escocesas. Ou seja, o drama e a poesia são os introdutores das alterações, nas literaturas alemã e inglesa, do Classicismo francês. Isso se deve ao fato de que, nesta escola literária, a tragédia de inspiração greco-romana e o verso decassílabo tinham papéis de honra e eram os propagadores dos ideais classicizantes, tornando-se, logo, as primeiras características a serem combatidas pelos românticos.

No que diz respeito à Inglaterra, outros filósofos, além dos acima citados, contribuíram para a formação do pensamento que guiaria o movimento romântico. Em um momento anterior ao Romantismo, em 1690, o filósofo Locke⁷ opunha à teoria racionalista de Descartes uma teoria segundo a qual a percepção da realidade ocorreria pelos sentidos (MICHAUD, TIEGHAM, 1952, p. 8). Mais tarde, já no século XVIII, sob a influência de

⁴ **Perceval, Percival, Parsifal** ou ainda **Peredur** na literatura galesa é, nas lendas do Ciclo Arturiano, um dos cavaleiros da Távola Redonda. É conhecido, principalmente, pela sua participação na Demanda do Santo Graal. Nos contos mais antigos, Perceval participa na busca do Santo Graal. Na versão de Chrétien de Troyes ele encontra o Rei Pescador ferido e observa o Graal, mas abstém-se de pôr a questão que iria trazer a cura do soberano. Apercebendo-se do seu erro ele esforça-se por voltar ao Castelo do Graal e terminar a sua demanda. As histórias posteriores fazem de Galaaz, filho de Lancelote, o verdadeiro herói do Santo Graal. Mas mesmo que o seu papel tenha sido diminuído, Perceval mantém-se como uma importante personagem e é um dos dois cavaleiros (juntamente com Boors) que acompanha Galaaz ao castelo do Graal, terminado com ele a sua demanda.

Nas versões primitivas da história, a amada de Perceval é Floribranca e ele torna-se rei de Corbenic, depois de ter curado o Rei Pescador. Já nas versões posteriores, ele mantém-se virgem e morre depois de ter encontrado o Graal. Na versão de Wolfram von Eschenbach o filho de Perceval é Lohengrin, o Cavaleiro dos Cisne.

Alguns investigadores defendem que Perceval, juntamente com a lenda do Santo Graal, são de origem persa, mas essas teorias têm sido rejeitadas por outros eruditos.

Retirado de <http://pt.wikipedia.org/wiki/Perceval>, acesso em 21-02-2007, as 20:15.

⁵ **John Milton**, (1608 - 1674) poeta inglês, autor de *Paraíso perdido*, redigiu a propaganda para a República inglesa no começo dos anos 1650. É autor de vastíssima obra tanto literária quanto política. (tradução livre do site: http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Paradis_perdu, acessado em 27 de dezembro de 2006, 07:11:08)

⁶ **Joseph Addison** (1672 - 1719) homem de Estado, escritor e poeta inglês. É conhecido sobretudo por ter fundado, juntamente com **Richard Steele** a revista *The Spectator* em 1711. (Tradução livre do site: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Addison>, acesso em 27 de dezembro de 2006, 07:11:10).

⁷ **John Locke** (Wrington, 29 de Agosto de 1632 – Harlow, 28 de Outubro de 1704) foi um filósofo inglês do predecessor **Iluminismo** tinha como noção de governo o consentimento dos governados diante da autoridade constituída, e, o respeito ao direito natural do homem, de vida, liberdade e propriedade. Influencia, portanto, nas modernas revoluções liberais: **Revolução Inglesa**, **Revolução Americana** e na fase inicial da **Revolução Francesa**, oferecendo-lhes uma justificação da revolução e a forma de um novo governo. Para fins didáticos, Locke costuma ser classificado entre os "Empiristas Britânicos", junto com **David Hume** e **George Berkeley**, principalmente por sua obra relativa às questões **epistemológicas**. Em **ciência política**, costuma ser enquadrado na escola do **direito natural** ou **jusnaturalismo**. (retirado do site: <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Locke&redirect=no>, acessado em 27 de dezembro de 2006, 07:09:39).

outras doutrinas, como a do sensualismo de Condillac⁸ (1715 - 1780), a teoria de Locke deu origem a um certo ‘misticismo sentimental’ que diminuiu os efeitos do Classicismo iluminista nas ilhas britânicas. Esse sentimentalismo, unido a um individualismo latente, pode já ser nos primeiros romances de Richardson (**Pamela**, 1740 e **Clarissa Harlowe**, 1748) (MICHAUD, TIEGHAM, 1952, p. 8) contribuíram para a redução da influência da escola francesa em prol do surgimento das primeiras obras românticas. Os temas do sonho e da melancolia (relacionados à evasão), o culto do eu, os sentimentos ligados à natureza, que aparecerão, posteriormente, nos escritos de Shelley e de Keats, já se apresentam nos poemas de Burns (1786) e de Blake (1789/1804). Já no século XIX inglês, os temas medievais, de mistério e de fatos sobrenaturais formavam, tanto na poesia quanto na prosa, as primeiras sementes caracteristicamente românticas que, entretanto, já eram visíveis na literatura gótica inglesa (Maturin, Ann Radcliff e Lewis, entre outros). O sobrenatural e o macabro serão constantes também na obra de Byron (1810 e 1825). É justamente essa temática medievalista que vai inspirar a literatura de Walter Scott, “o último dos menestréis”. Criador do romance histórico tradicional, a sua participação no Romantismo inglês é fundamental. Escocês de nascimento, sua obra se compõe de uma analogia entre o momento que vivia a Escócia sob o domínio inglês e aquele que vivera a Inglaterra durante a invasão normanda (**Ivanhoé**, **Warvelly Novels**, entre outros). Segundo Demogeot, Scott é o cantor nacional da Escócia e também o da Idade Média:

Prosateur, il [Walter Scott] créa le roman historique; il enseigna par son exemple quel charme la peinture des événements et des mœurs du passé pouvait rendre aux combinaisons usées de la fiction romanesque, à la peinture abstraite et générale des passions et des caractères. (DEMOGEOT, 1882, p. 590)⁹

Esse resgate do passado, tal qual ele foi a determinado lugar e tempo, deu origem a uma escritura possuidora de um fundo sentimental. Ou seja, por meio do resgate de um passado heróico, o autor passa a resgatar também sentimentos e ideologias próprias àqueles espaços e instante.

⁸ Étienne Bonnot de Condillac, (1715 - 1780), filósofo francês. Estudou profundamente os grandes metafísicos modernos, sobretudo Locke; publicou, a partir de 1746, várias obras sobre metafísica tantomemoráveis pela inovação das idéias quanto pela clareza do estilo. Sua principal obra é *Traité des sensations* (Tratado das sensações) -1754.

(tradução livre do site:<http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Condillac&redirect=no>, acessado em 27 de dezembro de 2006, 07:11:08)

⁹ “Prosador, ele criou o romance histórico, ensinou com seu exemplo que atração a pintura dos acontecimentos e dos costumes do passado poderia render combinações usadas na ficção romanesca, na pintura abstrata e geral das paixões e dos caracteres”. (tradução livre).

Mais adiante, em Demogeot (1882), temos as palavras que definem a escrita desse momento, ou seja, uma visão interior do processo evolutivo da Literatura: “*De tous les rôles de la poésie moderne, Walter Scott a choisi le plus brillant, le plus populaire, le moins difficile peut-être, s’il était jamais facile d’avoir du génie. A un siècle curieux du passé et inquiet d’un mystérieux avenir [...]*”¹⁰ (p. 591). Ora, Walter Scott foi ao encontro do gosto popular. Em um século repleto de descobertas arqueológicas como as de Herculano e Pompéia, além das explorações bem sucedidas de Napoleão Bonaparte no Egito, nada mais natural do que o nascimento de um interesse geral pela história, pelo passado e por seus detalhes. O caso do escritor escocês foi singular, pois ele uniu o gosto pelo passado a uma ideologia nacionalizante, em um momento que crescia o sentimento de nacionalismo inspirado pelas idéias do século XVIII, como a Independência Americana e a Revolução Francesa, e contribuiu, com isso, para a formação do romance histórico tradicional.

¹⁰ “De todos os papéis da poesia moderna, Walter Scott escolheu o mais brilhante, o mais popular, o menos difícil talvez, se fosse fácil ser gênio. Em um século curioso do passado e preocupado com o misterioso futuro [...].” (tradução livre)

1.1.2 Romantismo na França

Hugo foi figura fundamental para o Romantismo francês, e embora aqui tratemos sobre apenas um de seus romances, não podemos deixar de notar que sua principal contribuição ocorreu nos palcos, com a instituição do drama, e também na poesia.

Filho de pai bonapartista e mãe monarquista e provinciana, Hugo nasceu em 1802, juntamente com Lamartine (1790), Balzac (1799), Vigny (1797), Mérimée (1803), Saint-Beuve (1804), George Sand (1804) e Dumas (1805) (MICHAUD, TIEGHAM, 1952, p. 2 e ss.), data que alguns críticos denominam como a ‘*Génération de 1820*’, ou seja, aquela geração que iniciou a publicação de seus trabalhos por volta de 1820. Essa divisão, baseada no ‘nascimento’ literário de diversos autores, ainda conta com a distinção de mais duas sub-gerações: aquela intitulada ‘*Génération de 1800*’, que corresponde ao surgimento do Romantismo e dos primeiros românticos como Madame de Staël (1766), Benjamin Constant (1767) e Chateaubriand (1768) e a *Génération de 1830*, na qual se enquadram Nerval (1808), Musset (1810) e Gautier (1811). Além dessas principais gerações de adeptos da escola romântica, os teóricos Michaud e Van Tiegham apontam para a existência de uma ‘geração intermediária’, existente entre aquelas de 1800 e 1820, da qual fariam parte Stendhal (1783) e Nodier (1783), que, apesar de iniciarem suas publicações também em torno da década de 1820, possuem em suas obras características tanto de uma quanto da outra, “[...] *mais sans réaliser l’équilibre*.¹¹” (MICHAUD, TIEGHAM, 1952, p. 2). Segundo Bray (1963), esses autores apresentam, entretanto, traços que não se encaixam nem mesmo no próprio Romantismo, contendo influências classicistas e anti-byronianas, dentre outros.

Quanto às diversas classificações teóricas do movimento Romântico francês, além da divisão proposta por gerações, incluímos também neste trabalho aquela de Michaud e Van Tiegham (1952), que sugerem uma disposição baseada no comportamento do grupo, ou seja, as fases pelas quais o movimento passou divididas pelos principais acontecimentos.

¹¹ [...] mas sem chegar ao equilíbrio. (tradução livre)

- 1) **Período de afetividade:** a iniciação (1800-1820). Essa fase conduziu a um estado de espírito coletivo. Após o pré-romantismo e sob a influência de Chateaubriand, numerosos temas poéticos conduziram, então, a essa sensibilidade coletiva, que ficou conhecida como “*mal du siècle*”, inspirados, claramente, por Lord Byron. Isso ocorre ao mesmo tempo em que Madame de Staël traz para sua literatura algumas idéias revolucionárias da literatura alemã.

- 2) **Período intelectual e militante:** a batalha de **Hernani** (1820-1830). Período no qual a política influenciou fortemente o movimento. Divididos em duas revistas, como veremos a seguir, uma de caráter mais monárquico, outra de caráter revolucionário, românticos liberais e conservadores atacavam-se mutuamente. O ápice desse momento foi a Batalha de Hernani, quando os grupos enfrentaram-se até mesmo fisicamente durante a apresentação do drama.

- 3) **Um período de realizações:** o triunfo (1830-1843). Após aquele episódio, o Romantismo tornou-se ‘moda’ e não houve mais resistência a sua aceitação. Essa foi a fase das grandes realizações: **Illusions Perdues** (1837, 1839 e 1843), com Balzac, **Les Châtiments** (1853), **Les Misérables** (1862), **Légends des siècles** (1859), com Victor Hugo, **Carmen** (1847), com Mérimée, **Trois Mousquetaires** (1844), de Dumas, e **Sylvie** (1853), de Nerval. Com esse rápido olhar sobre as obras do período, podemos distinguir entre elas uma característica geral desse período: a divisão entre o Romantismo Social e o ‘arte pela arte’. O primeiro recebeu influências do nascimento do Realismo, enquanto o segundo plantou as primeiras sementes simbolistas.

Victor Hugo, de alguma forma, teve estreita relação com cada uma dessas fases. Em um primeiro momento, mesmo partidário do Classicismo, foi extremamente influenciado pelo Romantismo de Chateaubriand, a ponto de proferir a célebre frase: “*Je veux être Chateaubriand ou rien*”¹². Ora, lançando até mesmo um jornal literário com o nome de **Conservateur Littéraire**, em homenagem àquele do próprio Chateaubriand, **Le Conservateur**, deu origem a uma das revistas literárias que seria o pivô das disputas da

¹² Quero ser Chateaubriand ou nada. (tradução livre)

segunda fase. E, por fim, na terceira fase, torna-se um dos principais escritores do Romantismo Social ao lado do amigo Balzac. Um breve resumo de quem foi Victor Hugo encontra-se neste fragmento de Jules Lapouge:

Ele tem o apetite de um gigante. Come as lagostas sem tirar sua carapaça, as laranjas sem descascá-las. E tem o mesmo apetite pelo poder, pelas honras. Salta como um tigre sobre tudo que está a seu alcance. Esse "revolucionário" da arte entra na Academia Francesa aos 38 anos. E como é monarquista, ele é "pair de France" em 1845. Poucos anos depois, foi eleito deputado em 1849 (após a sangrenta Revolução de 1848) na Assembléia Legislativa, no grupo dos "conservadores". Assim, aos 47 anos, já havia conquistado tudo: academia, deputado, "pair de France" e líder dos "românticos". Com uma obra considerável, com belos momentos: **Notre Dame de Paris** (romance), **Les feuilles d'Automne** e dez coletâneas de poesia. Cinco ou seis peças de teatro (como **Le Roi s'Amuse**, **Lucrece Borgia**, **Marie Tudor** e, principalmente, **Ruy Blas**). (LAPOUGE, 2002.)

Como vimos acima, a biografia de Victor Hugo, muitas vezes, confunde-se com a própria origem e expansão do movimento Romântico na França. Suas preferências, suas revistas literárias, suas influentes amizades, contribuíram para a criação do ambiente intelectual oitocentista, como vemos abaixo.

De acordo com Michaud e Van Tiegham (1952), desde o surgimento das primeiras querelas entre clássicos e românticos em solo francês, as publicações periódicas são as portadoras de todas as vozes: tanto classicistas quanto românticas. Os principais nomes nos primeiros momentos são **Débats**, representação classicista, e **Mercure étranger** e **Mercure de France**, que expressam as idéias dos primeiros românticos como Mme. De Staël e Chateaubriand. Já nesses primórdios românticos, vislumbrava-se uma partição, não só literária, mas também política entre os elementos representativos de cada um desses jornais. Entre os monarquistas, havia uma maioria de românticos, como Chateaubriand. Por sua vez, os 'clássicos' dividiam-se entre liberais, republicanos e mesmo monarquistas, como Victor Hugo na década de 1820.

Logo após essas primeiras manifestações, houve momentos em que a situação política definiu-se melhor nos campos literários e provocou verdadeiras batalhas entre jornais literários. Na década de 1820, o Romantismo tenta traduzir-se em obras: seus seguidores adotam formas mais populares de expressão como o romance e o melodrama, buscam o vampirismo (Nodier) e a renovação da poesia lírica (Lamartine), além de exaltarem Byron e Scott (BRAY, 1963). Mas a partir dos anos de 1821 e 1822, a política influencia

progressivamente a literatura. Formada pelos membros do **Conservateur**, a *Société des bonnes Lettres* é primeiramente anti-revolucionária e antiliberal, ou seja, espelho do monarquismo (BRAY, 1963, p. 58). Foi durante a permanência de Victor Hugo nos instrumentos monarquistas que este alcançou suas primeiras pensões vitalícias proporcionadas pelo rei e por suas vitórias em concursos de poesias dessas mesmas instituições. Também, dessa forma, quando se encerra a produção do **Conservateur Littéraire**, há a fusão deste com a *Société*, e, por consequência, é criado um novo periódico: **Annales de la littérature et des arts**. Victor Hugo e seus irmãos são expoentes desse período. Junto ao grupo de Emile Duchamps, chefe de um dos salões românticos de Paris, Victor, monarquista e preso ainda ao Classicismo, toma seus primeiros contatos com a sociedade liberal (politicamente) e bonapartista por meio do próprio Duchamps. Este foi o primeiro salão romântico. “*Ce sont là des amitiés, ce n’est pas une école*”¹³. (BRAY, 1963, p. 41). Iniciado em seu próprio jornal, **Le Conservateur Littéraire**, Victor Hugo e seus irmãos desde muito cedo se dedicam à literatura. Classicista e monarquista, após o encerramento das publicações de seu periódico, Hugo recebe o apoio do jornal **Quotidienne**, que lhe assegura a proteção do partido monarquista. Mas é no **Conservateur**, órgão literário mais importante do partido e dirigido, então, por Chateaubriand, que o autor de **Les Misérables** encontra, momentaneamente, seu lugar. Órgãos monarquistas como o próprio **Conservateur Littéraire** (ainda ativo no ano de publicação de **Méditations**) e **Drapeau Blanc** publicam alguns artigos enaltecendo as antigas formas propagadas por Racine e Corneille, enquanto **Lycée français** e **La Quotidienne** propagam cada vez mais as idéias inovadoras de Lamartine e, por consequência, dos românticos. De acordo com as palavras de Bray (1963), é durante essa transição para esses jornais que Hugo passa a dar mais importância ao gênio e à inspiração, características marcantes do movimento romântico, e nesse momento, em se tratando de Romantismo francês “*Il allait vers l’éclectisme, mais aussi vers les contradictions*”¹⁴ (BRAY, 1963, p. 43). Anteriormente a esse momento, Victor Hugo já se mostrava um autor nem muito clássico, nem menos romântico. Mesmo recebendo prêmios por suas composições classicizantes e escrevendo, por vezes, a favor da poesia clássica, ele participa das reuniões do *Cénacle* de Charles Nodier, as quais aconteciam na *Bibliothèque de l’Arsenal*, berço do Romantismo, que tanto tiveram influência sobre seu desenvolvimento estético.

¹³ Estão lá amizades, não é uma escola (literária). (tradução livre).

¹⁴ Ia para o ecletismo, mas também para a contradição (tradução livre)

Ainda segundo Bray (1963), a revolução romântica não se dá no terreno literário com a união entre clássicos, ou clássicos com tendências românticas como Hugo e Vigny e românticos, mas sim primeiramente no terreno político com a fusão entre monarquistas e liberais:

La révolution romantique? Mais quelle est-elle Qui la fait? On voit bien en 1821 et 1822 des camps se former, plus tranchés qu'en 1820, des partis moins divisés, moins fragmentaires, par suite moins nombreux. Mais l'union ne se fait pas, comme on pouvait l'attendre, sur le terrain littéraire, entre classiques d'une part, entre romantiques de l'autre. Elle se fait sur le terrain politique: la Société des Bonnes-Lettres groupe en un faisceau d'apparence solide les royalistes, qu'ils soient classiques comme Duvicquet ou tendent vers le romantisme comme Nodier, Hugo, Vigny; les salons libéraux hébergent en face et amènent à s'estimer un Delécluze, un Magnin, un Dubois, un Rémusai, un Stendhal, des classiques, des doctrinaires, des romantiques, mais surtout des libéraux. Tel est l'effet de l'intrusion de la politique dans la littérature. (BRAY, 1963, p. 64)¹⁵

Essa passa a ser a primeira das alterações pelas quais Hugo sofrerá durante toda sua vida pública e política e por ela principiamos nosso percurso literário, e também político, do autor francês. Após essa conciliação, o autor publicará **Han d'Island** e percorrerá os caminhos do gênero frenético, posteriormente aceito como romântico.

Já alguns anos mais tarde, em 1831, Hugo possui, conforme apontam os registros históricos, uma posição evidentemente romântica, mas politicamente ainda monarquista. Naquele ano, 1831, ele havia publicado **Cronwell** (1827), reeditara **Bug-Jargal** (1826) e publica, então, **Notre-Dame de Paris**. Ou seja, tratam-se de obras de caráter eminentemente romântico.

Em 1831, quando Hugo define o romantismo como *le libéralisme en littérature*, o liberalismo já se petrificava em doutrina contra-revolucionária. E ao longo da Monarquia de Julho o “romantismo liberal” será plenamente aceito na corte e nos salões: Victor Hugo, *pair de France* e membro da *Académie Française*; Lamartine, orador da moda da oposição dinástica; Vigny, para todos os efeitos, também *académicien*. Embora boa parte do público burguês de inclinações classicistas não apreciasse, este “sans -

¹⁵ A revolução Romântica? Mas qual é ela? Quem a faz? Vêem-se bem, em 1821 e 1822, os campos se formando, mais entrincheirada que em 1820, os partidos menos divididos, menos fragmentários, e conseqüentemente, menos numerosos. Mas a união não se fez, como se poderia esperar, sobre o terreno literário, entre clássicos de um lado, os românticos da outra. Ela se faz no terreno político. A Sociedade de Belas Letras agrupa em um bloco de aparência sólida os monarquistas, quer eles fossem clássicos, como Duvicquet, ou com tendências para o romantismo, como Nodier, Hugo, Vigny; os salões os liberais abrigavam abertamente e levavam a estimar um Delécluze, um Magnin, um Dubois, um Rémusai, um Stendhal, uns clássicos, outros doutrinários, ou românticos, mas, sobretudo liberais. Tal é o efeito da intrusão da política na literatura. (Tradução livre).

colottismo literário” não inspirava medo: as infrações ao *dictionnaire* e aos bons costumes aristotelicamente definidos não chocavam mais, e ninguém pensaria em tomá-las por subversivas. (OEHLER, 1997, p. 30)

Hugo tornar-se-á um democrata liberal atuante e, por esse partido, conseguirá eleger-se deputado durante a II República sob o comando de Luís Felipe, a quem apoiara durante a “Monarquia de Julho”. Ainda longe do anarquismo político, o escritor já produzia obras com a temática social. Em **Les Misérables** (1862), temos o maior exemplo dessa preocupação hugoana transportada para seus romances, uma vez que, em geral, eram suas poesias que serviam mais comumente para esse tipo de manifestação doutrinária:

Depois 1840, o que restou da época da aproximação dos românticos Hugo, Lamartine, Vigny, Sainte-Beuve, Gautier e Balzac à escola dos primeiros socialistas Saint-Simon e Fourier ou ao catolicismo social de Lamennais foram apenas estereótipos mutuamente antagônicos da “missão social do artista” e da arte pela arte. Tal foi a consequência lógica da atitude de crítica social inteiramente abstrata representada pelo romantismo humanista de Hugo e G. Sand quanto pela exaltação da arte entre os membros da *Jeune-France*, mesmo durante a sua fase de *Sturm und Drang*. (OEHLER, 1997, p. 31)

Exilado logo após ao golpe de estado de 1851, Hugo escreve contra Luís Felipe, ditador auto-nomeado Napoleão III e cai nas graças dos anarquistas. O autor participa pessoalmente das barricadas durante a Comuna de Paris de 1871 e assina diversos panfletos comunistas. Todas essas correntes de pensamento levaram Victor Hugo a uma ‘ideologia’ humanista, iniciada por ele décadas antes de **Quatrevingt-treize**. A manifestação desse humanismo propiciou o fenômeno que, segundo George Lukács, é o diferencial entre o romance histórico escrito por Hugo e os romances históricos primordiais de Walter Scott. Para o teórico húngaro, como veremos mais adiante, a diferença mais sensível entre esses dois romancistas reside no fato do forte caráter socializante (metafísica) do derradeiro romance de Victor Hugo que não se apresenta em qualquer um daqueles de Scott. A metafísica, como doutrina humanitária, e o próprio humanismo social, são as ideologias propagadas politicamente pelo texto francês e que não constam no texto inglês, que é, *grosso modo*, totalmente desprovido politicamente. Na prática, a querela reside no fato de que Scott, mesmo

resgatando a história e sua ideologia por meio do texto, não tencionava, como Hugo, fazer do texto literário um panfleto político, algo que chamasse o povo para a luta.

De modo geral, desde o início do movimento, o Romance Histórico descendente de Scott já figurava entre aqueles que mais atraíam a atenção do público e dos escritores. Segundo Machado (1992), marcaram presença, logo de início, três tipos de romance: o frenético, representado por **Bug-Jargal** (Victor Hugo), o histórico de **Cinq-Mars** (Alfred de Vigny), e o psicológico representado por **René** (Chateaubriand) e cujo ápice chega com **Adolphe**, de Benjamin Constant. Ou seja, em 1831, com **Notre-Dame**, e posteriormente **Quatrevingt-treize** em 1874, Victor Hugo apenas continuava uma curta tradição que já tinha como fundador, na França, seu próprio amigo Vigny, em 1926.

2 HUGO E O ROMANCE HISTÓRICO TRADICIONAL

2.1 A HISTORIOGRAFIA: UMA BASE

Segundo Ian Watt (1990), o romance em si vem de uma longa tradição de marginalidade que só foi quebrada com a ascensão da burguesia no século XVIII, que o valorizou e o tomou como sua manifestação estética na literatura. Dentre outros aspectos, caracteriza-se por centrar as histórias narradas em fatos comuns da vida cotidiana e pelo interesse na trajetória pessoal de um único indivíduo (**Robson Crusoe**, **Pamela**, entre outros). Já o romance histórico, tal como será teorizado por Lukács, só veio à luz no Romantismo.

Diversas podem ser as hipóteses para o seu surgimento (do romance histórico) na primeira fase do Romantismo, tanto na Inglaterra quanto na França, mas uma característica que nos cabe lembrar aqui é o fato de que seu surgimento coincide com a formação e consolidação dos estados nacionais não-monárquicos, logo após a Revolução Francesa e Independência Americana. Inicialmente, houve um “reavivamento” de todo um passado histórico que tinha por objetivo buscar as raízes do povo. Devido, em um primeiro momento, ao Cristianismo e, depois, ao Renascimento e ao Iluminismo, a França teve um distanciamento da cultura popular que resultou em um verdadeiro culto ao refinamento dos modos. Isso, certamente, deu grande vantagem à Inglaterra e à Alemanha, que nunca abandonaram suas tradições (devido aos altos custos da educação francesa) e apresentaram um fértil terreno para o Romantismo ainda mesmo no século XVIII. Daí o fato de que o movimento romântico ser característico primeiramente dos países anglo-saxões, ou seja, daqueles que não seguiram uma tradição católica.

Até que, afinal, com o advento, no século XIX, daquilo que foi chamado de ‘imperialismo do romance’ [...], eclode vitorioso o ‘romance histórico’ por excelência, considerado mesmo como um gênero à parte na história do romance [...]. O século XIX é o século da História: mudanças radicais ocorrem, acontecimentos grandiosos se acumulam, o ritmo de vida se acelera; ele será também o século do romance histórico. Os laços entre Literatura e História se estreitam e se realizam plenamente nessa nova forma romanesca [...] (FREITAS, 1989, p. 111).

O século XIX tornou-se o século da História, pois foi nele que as pessoas comuns se deram conta que não eram mais os reis, nobres e o clero que produziam a História, mas eles próprios, como indivíduos ou como conjunto de indivíduos. No século anterior, a burguesia havia tomado o poder, com o apoio popular, à monarquia. Mas, após diversos

enfrentamentos entre povo e burguesia, aquele percebeu que esta última satisfazia somente a ela mesma e que os ideais revolucionários estavam esquecidos. As revoltas de 1830, 1848 e 1871 continuaram a seqüência que desencadeou o processo histórico aos olhos do povo. Ou seja, as pessoas comuns se deram conta que elas também poderiam mudar os rumos de seu futuro. E é esse turbilhão revolucionário e de conscientização do indivíduo que caracterizou o século XIX que surgiu o romance histórico.

Essas três datas, separadamente, marcaram as revoltas consideradas realmente concebidas pelo povo na História da França. A primeira, a de 1830, destituiu, por meio de rebeliões populares nos dias 27, 28 e 29 de Julho de 1830, o então monarca Carlos X que era fruto da Restauração, movimento político que recolocou no trono um descendente de Luís XVI e de Maria Antonieta e instaurou um governo constitucional e burguês denominado Monarquia de Julho. Essa ocorrência de datas tão próximas batizou o acontecimento com os nomes de “Três Gloriosos”, “Revolução de Julho” ou ainda de “1830”. Refere-se a esse período a famosa tela de Delacroix na qual figura como personagem central uma imagem feminina da Liberdade lutando, juntamente com o povo, carrega de modo imponente a bandeira da França, um dos símbolos da instituição republicana. Foi essa imagem que deu origem às subseqüentes representações femininas da República:



Eugène Delacroix, *La liberté guidant le peuple* (28 juillet 1830)
A liberdade guiando o povo (28 de julho de 1830)
(detalhe). Paris, *Musée du Louvre*.

A segunda revolução aconteceu em 1848. Nela a insurreição popular de junho daquele ano, criou a II República após a queda da Monarquia de Julho, foi reprimida fortemente pelo governo que havia chegado ao poder poucos meses antes (fevereiro de 1848). Data desse movimento o início da utilização de bandeiras de cor vermelha pelos trabalhadores, para simbolizar o sangue derramado pelos operários que nele lutaram.

Para enriquecer essa lista de regimes políticos e a retrospectiva histórica que estamos realizando é preciso lembrar que, 1871 foi o ano da Comuna de Paris. Inicialmente, houve uma primeira Comuna de Paris durante 1792. Essa primeira comuna foi somente uma comissão da recém-criada República, responsável pela governabilidade da nação, após a queda da Bastilha. Inspirada nessa primeira, surge o levante popular de 1871 contra a situação de calamidade na qual o país estava. Segundo Karl Marx, essa foi a “primeira insurreição proletária autônoma” da História. Seu final, conhecido como a *Semaine Sanglante*, esse movimento, que durou de 21 a 28 de maio de 1871, conta com um número de execuções sumárias entre 10 000 e 25 000 trabalhadores. Victor Hugo está entre os deputados eleitos popularmente nesse ano e também é visto como um dos participantes da Comuna (chegou até mesmo a escrever panfletos) na idade de 69 anos! Para situarmos bem a realidade da invasão prussiana, Guy de Maupassant relata em sua estética realista todo esse horror em **Boule de Suif** (1880).

De 1789 até o final do século XIX, a França viveu uma sucessão de regimes governamentais, dos quais a maior parte do período foi dominada pela monarquia ou por impérios: 1792 – I República; 1799 – Ditadura napoleônica; 1804 – Império napoleônico; 1815 – Restauração da monarquia; 1830 – Revolução de Julho que depõe um monarca, mas não a monarquia; 1848 – II República (fevereiro) Insurreição (junho); 1851 – Ditadura de Napoleão III. O ano de 1870 determina o fim do segundo Império com a deposição Napoleão III por meio de uma guerra civil. Ao mesmo tempo, desenrolava-se a guerra franco-prussiana que terminaria somente em 1871.

Segundo Demogeot (1882), existiram no século XIX dois tipos de História, ou melhor, de escrita histórica. A historiografia tinha como herança a escrita nos gabinetes, feita por pessoas que jamais tinham visto aquilo sobre o que falavam. Eram somente narrações, nas quais a retórica ficava no centro e o compromisso com a realidade era mínimo. Os fatos em si eram massacrados: todos os reis eram como Luís XIV, quatorze séculos de monarquia eram apenas um desfile de cortesãos. Ora, ainda no século XIX, com o avanço do Positivismo e do cientificismo, sentiu-se a história não mais como um ‘teatro’, mas sim como algo que trouxesse

uma lição. Por meio das mudanças sucessivas, tanto na forma de escrita quanto na de investigação, em 1800, já podia ser percebido, mesmo pelos contemporâneos, duas escolas principais de estudos históricos: a descritiva e a filosófica, que podem remeter aos termos *empirismo* e *idealismo*.

A escola filosófica é exemplificada por Guizot e segue as doutrinas do século XVIII introduzidas por Voltaire. De maneira geral, essa escola busca nos fatos apenas suas reflexões, ficando muitas vezes restritos à política, no que fiz respeito aos fatos, e fugidios, quanto às divagações. É a ciência propriamente dita que não narra nem retrata, apenas explica. É a obra didática por excelência. Já a escola descritiva prima pela abstenção de qualquer consideração e se atém apenas à veracidade da narrativa, à cor local e contemporânea dos acontecimentos. Dessa maneira, termina por contar o fato sem dar o último arremate e liga-lo a fatos subseqüentes. Entretanto, os maiores historiadores do período não pertencem nem a uma nem a outra dessas escolas, uma vez que mesclam em sua obra características de ambas as escolas. São eles Michelet, Thierry e de Sismondi, que por grande erudição ou por estabelecer um equilíbrio entre as escolas, tornaram-se ícones da historiografia do período. Quanto à obra de Hugo, podemos dizer que **Quatrevingt-treize**, bem como os romances de Walter Scott, possuem uma literatura que é praticamente uma expansão da escola descritiva, na qual a intenção primeira era transmitir as ideologias, modos e cultura do momento representado. Esse é o ponto no qual Lukács distancia Victor Hugo do escritor inglês, uma vez que o romancista francês coloca grande carga de metafísica e de Humanismo em sua narrativa, isto é, uma forma de idealismo. Para a composição de sua obra, Hugo utilizou principalmente quatro nomes Quinet, Louis Blanc, Michelet e Lamartine, além de outros historiadores das províncias.

Segundo diversos autores, Hugo não escolheu grandes historiadores em seu exaustivo levantamento:

*Objet d'écriture romanesque, l'histoire sur laquelle Hugo travaille est évidemment déterminée par le savoir et les interprétations de son temps. Il n'a pas lu Mathiez, Lefebvre ou Soboul. Mais pour aucun de ses romans il n'a autant lu que pour celui-ci. Je ne reproduirai pas la liste d'ouvrages – plus d'une trentaine – donnée pour Paul Berret (**Revue Universitaire**, 1914, "Comment Victor Hugo prépara son roman historique de **Quatrevingt-treize**"), ni les précisions fournies par G. Simon dans l'édition de l'Imprimerie nationale. [...] Hugo lui-même en nomme quatre en 1875 : Lamartine, Michelet, Quinet, Louis Blanc. On comprend qu'il ne mentionne pas Thiers, à qui il ne doit rien. (GOHIN, 1979, p. 495)¹⁶*

¹⁶ Objeto de escritura romanesca, a história sobre a qual Hugo trabalha é evidentemente determinada pelo saber e pelas interpretações de seu tempo. Ele não leu Mathiez, Lefebvre ou Soboul. Mas para nenhum de seus romances ele leu tanto quanto para este. Não reproduzirei a lista de obras – mais de trinta – dada por Paul Barret (*Revue*

Segundo Yves Gohin, Hugo também se utilizou de vários textos biográficos de Robespierre e grande parte de sua documentação vendeana veio de **Lettres sur l'origine de la Chouannerie**, de Duchemin-Descepeaux, publicado alguns anos antes do romance hugoano (1834). Ainda restam os detalhes de algumas memórias e documentos oficiais como os que vieram da Marinha e dos jornais da época foram utilizados. Todo esse empenho mostra que Hugo sabia que estava construindo algo mais próximo do realismo e dos textos do pai do romance histórico, Walter Scott.

Durante toda sua vida, Hugo lutou pelo que considerava ser o povo, mesmo quando não era a favor dos meios que a população tomava para se fazer ouvir, implorava por clemência e sempre foi contra qualquer tipo de injustiça ou de violência, notadamente contra as pessoas simples do povo.

Universitaire, 1914, **Como Victor Hugo preparou seu romance Quatrevingt-treize**), nem os dados fornecidos por G. Simon na edição da Imprensa Nacional. (...) O próprio Hugo nomeia quatro em 1875: Lamartine, Michelet, Quinet, Louis Blanc. Entende-se que ele não mencione Thiers, a quem ele não deve nada. (tradução livre)

2.2 A TEORIA DE LUKÁCS: LE ROMAN HISTORIQUE

Teórico marxista por excelência, Georg Lukács escreveu diversas obras voltadas para uma reflexão sobre a literatura, como, por exemplo, **A Teoria do Romance**, de 1916; **O Romance como epopéia burguesa**, de 1934, **Narrar e descrever**, também de 1934, e, por fim, **Le roman historique**, escrito entre 1934 e 1936. Sua contribuição para os estudos literários foi grande, importante e algumas contestada, até mesmo por ele próprio. Entretanto, a maior parte de seus escritos diz respeito à filosofia social e política. Escreveu muitas obras de cunho filosófico-marxista antes e após a Segunda Guerra Mundial, e ainda possui textos inéditos como, por exemplo, **Les Écrits de Moscou** (1930), produzidos durante o tempo em que trabalhou na biblioteca daquela cidade, onde descobriu em seus arquivos textos inéditos de Marx e de Engels.

Das teorias propostas por Lukács no campo da Literatura, talvez a mais conhecida tenha sido a de considerar o romance como a expressão literária da burguesia, da mesma forma que a epopéia fora a representante da sociedade clássica. Isto está apresentado em **A Teoria do Romance** e **Romance como epopéia burguesa**. O autor colocava como exemplo de romance aqueles escritos por Balzac e pregava que, assim como havia ocorrido na Grécia Antiga, a sociedade baseada no comunismo poderia escrever epopéias, uma vez que a unidade e igualdade da primeira seriam restabelecidas nessa última, enquanto o substituto para a epopéia no sistema burguês seria o próprio romance. Ao tentar determinar a forma literária por meio da estrutura social, esse teórico aprofundou-se nessa questão tão importante para o romance histórico e conseguiu determinar o fator que estabeleceu esse gênero tal como ele é.

As principais características apontadas por ele como pertencentes ao romance histórico tradicional seriam: 1) a presença de personagens registradas pela historiografia apenas *en passant*, como forma de dar credibilidade ao que estava sendo narrado, de maneira que a imagem das mesmas não fosse alterada nem contestada; 2) a presença de um fato registrado historicamente e que se constitua como de grande interesse da população no momento da escritura. Como consequência, temos o espaço geográfico restrito e fiel ao acontecimento; 3) poucas intervenções do narrador e, por fim, 4) que as personagens constituam-se como linhas de força de sua época, isto é, sejam tipicamente representantes do período retratado.

Para Lukács, durante o século XVIII, já existia um pseudo-romance histórico. Pois, assim como aconteceu no século XIX, com obras produzidas nesse período, havia a

personagem histórica, o tema histórico, o cenário e o tempo característicos, mas faltava a essas obras a verdadeira ‘alma’ do romance histórico, ou seja, não havia a ideologia do período retratado presente na obra. Para o teórico, o que ocorria era que todo o contexto histórico era usado para transmitir, indiretamente, por motivo proposital ou não, o pensamento dominante somente no momento da escrita. Dessa forma, a ideologia, os pensamentos e conceitos que caracterizaram o tempo representado eram deixados de lado em função dos valores presentes na sociedade contemporânea ao autor literário.

A grande descoberta desse primeiro “arqueólogo” do romance histórico é a de que apenas o romance iniciado por Walter Scott era de fato histórico, uma vez que suas personagens traziam em si a força da época em que viviam e não daquela em que eram lidas. Por esse motivo, as personagens passaram a ser o meio de representar todo o contexto ideológico e filosófico, e, dessa forma, constituir ‘linhas de força’ para as quais convergia toda a representação o momento histórico. Em outro texto, Lukács (1999) defende que tais personagens eram “típicas”, ou seja, representavam uma tipicidade histórica característica de um momento. Por esse motivo, mesmo não se tratando de personagens históricas conhecidas, os protagonistas de Scott poderiam ter mesmo existido e ser qualquer pessoa do povo, inserida no pensamento de seu tempo.

No que diz respeito à obra de Hugo, Lukács mostra como esse autor renova o referido gênero literário em sua época. Durante o *fin-de-siècle*, as obras traziam em si o pessimismo que tomava conta do povo e que contestava a validade da Revolução. A burguesia abandonava o povo que a havia ajudado a conquistar o poder e desprezava as palavras de ordem da Revolução: *Liberté, Egalité et Fraternité*. Os atos do período revolucionário, bem como a própria Revolução Francesa, eram questionados, pois após toda a luta, novamente, a monarquia se instaurava e resgatava antigas leis e políticas. Hugo, deputado democrata e humanista, mesmo sendo contra qualquer tipo de terror, traz uma renovação ao tema e tem como ponto de partida temporal 1793 abandonando o já desgastado 1789 (LUKÁCS, 1965) e aponta para os ideais que moveram todas as pessoas em torno daquele momento.

Como nos aponta Lukács, ao buscar a historiografia e ao escrever seu romance histórico Victor Hugo afastou-se dos ideais românticos, essencialmente anti-históricos:

Ceci est important, car l'évolution de Victor Hugo l'a conduit loin du romantisme et en a fait un précurseur de la révolte humaniste contre la barbarie croissante du capitalisme. Dans cette évolution Victor Hugo accueille une grande partie de l'idéologie de l'époque des Lumières; mais au

point de vue artistique, il conserve beaucoup des conceptions romantiques, foncièrement antihistoriques (LUKÀCS, 1965, p. 319)¹⁷

Nesta rápida leitura da obra do teórico marxista, pudemos perceber o que Victor Hugo representa e representou em sua época para um governo eminentemente capitalista e autoritário (Napoleão III) com seus ideais humanistas. Hugo foi também um dos primeiros políticos, senão ‘o’ primeiro, a idealizar o que chamava de “Estados Unidos da Europa”, que deu origem à atual União Européia. Dessa forma, os ideais românticos contrastam com a própria intenção política da escrita hugoana, levando o autor a ser o símbolo de uma nova fase da escola Romântica, que, no Brasil, ficou conhecida como o Romantismo Social.

¹⁷ Isso é importante, pois a evolução de Hugo o levou para longe do Romantismo e o fez precursor de uma revolta humanista contra a crescente barbárie do capitalismo. Nessa evolução, Victor Hugo acolheu grande parte da ideologia da época das Luzes, mas sob o ponto de vista artístico, conservou muitas das suas concepções românticas, fundamentalmente anti-históricas. (tradução livre).

2.3 QUATREVINGT-TREIZE E A RE-ESCRITURA DA REVOLUÇÃO FRANCESA

Das diversas distinções entre romance histórico e os demais gêneros literários, uma a respeito da crônica nos chamou a atenção em particular. É a de Chaves, na qual ele diz:

Por si só, não é *histórica* [a respeito do romance histórico] aquela literatura que compete com a crônica pura e simples dos fatos ou inclui em sua matéria, eventos e figuras decalcadas diretamente sobre a existência real. Entretanto, poderá sê-lo (e com maior força de convicção) aquela que, embora totalmente fictícia, assume como preocupação central a História e a expressão de uma visão histórica. (CHAVES, 1991, p. 22).

Dessa forma, além de se diferenciar do próprio romance, o romance histórico diferencia-se também da crônica, ao passo que apresenta seres fictícios e uma visão marcada ideologicamente e pouco comum dos fatos. Dessa maneira, podemos estudar um romance do ponto de vista de sua relação com a História de duas maneiras principais. Uma consiste em estudar o momento no qual ele foi produzido e a relação que tem com esse momento; outra forma é estudar, por meio da análise temática, o período retratado, e que, no caso do romance histórico, trata-se do próprio tema do romance. “No primeiro caso, enfatiza-se a possibilidade de se assimilar à obra literária o **contexto histórico** em que ela foi produzida; no segundo, trata-se da apropriação pela Literatura da **temática histórica**” (FREITAS, 1989, p. 112). Levando em conta essas palavras de Freitas (1989), a princípio, é necessário fazer duas considerações: a primeira é lembrar que qualquer romance, ou até mesmo qualquer outro gênero, pode ser analisado do ponto de vista do seu contexto histórico-literário; a segunda é que o romance histórico, gênero que, segundo Lukács, pode ser colocado à parte na história do romance e que se originou com Walter Scott, não é aquele que apenas faz alusão a situações históricas ou que a ancoram em um determinado contexto histórico com o intuito de dar credibilidade à narrativa, mas sim aquele que faz da ‘matéria histórica’ (FREITAS, 1989) o seu tema, integrando-a, assim, em sua estrutura. Dessa forma, na análise que apresentaremos do romance de Victor Hugo, optamos por dar ênfase ao segundo modo de análise, buscando, essencialmente, a contribuição da historiografia para o romance de Victor Hugo, **Quatrevingt-treize**.

Em seu texto **O Discurso da História**, Roland Barthes lembra que “O prestígio do *aconteceu* tem uma importância e uma amplitude verdadeiramente histórica. Há um gosto na nossa civilização pelo efeito de real [...]” (BARTHES, 1988), ou seja, a civilização Ocidental possui tendência a referenciar o que narra ou conta. Freitas aponta, ainda, para o fato

de que os romances de cavalaria narravam fatos acontecidos, ou partiam deles para contar as proezas dos cavaleiros. À medida que essas Ordens de cavaleiros vão se extinguindo juntamente com as proezas a serem narradas, há maior presença dos fatos e atos ficcionais ou imaginados no interior das narrativas. As palavras de Freitas chamam a atenção, uma vez que o surgimento do primeiro romance moderno, **Dom Quixote**, coincide com o declínio das Ordens de Cavalaria e, tal decadência constitui, até mesmo, a própria temática desse livro. Trata-se de um romance que foi escrito para criticar os romances de cavalaria e que, ao mesmo tempo, dá início ao gênero na sua modalidade moderna.

Ao avançar cronologicamente, temos o século XIX como o ‘século da História’ e também o ‘século do imperialismo do Romance’ (Saint-Beuve *apud* FREITAS, 1989). De forma que as mudanças políticas e sociais, radicais e em grande número, contribuíram não só para o aumento da produção de romances, mas conduziram para o surgimento do romance histórico naquele século, devido à grande diversidade temática que o cotidiano histórico oferecia, sobretudo na França. Assim, a ascensão da burguesia que fez surgir o romance moderno provocou também “o florescimento do célebre ‘romance histórico’ da era romântica, no século XIX, [que] representa o coroamento de uma evolução, trazida pela Revolução Francesa, que fez a burguesia uma classe encarregada de uma missão histórica” (FREITAS, 1989, p. 109). Entretanto, a Revolução que deu o poder à burguesia trouxe descontentamento ao povo. Mas, por outro lado, trouxe-lhe também algumas vantagens nunca antes alcançadas: a Revolução libertou-o do domínio monárquico e instituiu diversos benefícios como a escola primária pública e gratuita, além de proporcionar a instauração dos direitos do homem e do cidadão, elementos inconcebíveis durante os regimes absolutistas. Mesmo passando por um desgaste profundo, os ideais revolucionários tinham produzido certos efeitos consideráveis e não podiam ser deixados de lado.

As demais características narrativas desse gênero foram estudadas por diversos teóricos, que classificaram o romance histórico de acordo com a relação entre ele e a História (tradicional, paródico, entre outros). Desde a teoria dos primeiros romances históricos tradicionais difundida por George Lukács em seu trabalho **Le roman historique**, até a paródia teorizada por Linda Hutcheon (1991), as categorias da narrativa e a relação da obra com seu leitor foram pouco vasculhadas em busca das distinções entre todas as formas desse gênero. De forma geral, na obra lukacsiana, por exemplo, há uma preocupação muito grande com análises antropológicas e sociais, o que pode até mesmo ser percebido na titulação dos capítulos. Por

sua vez, Linda Hutcheon se atém mais ao texto, priorizando as características de meta-ficção, ou seja, a produção de um texto ficcional que é contada dentro do próprio romance.

Como vimos, Hugo publicou seu livro em 1874, data próxima à proclamação da terceira República francesa, momento no qual o romance histórico já havia se estabelecido e contava com alguns bons exemplos, até mesmo do próprio Hugo. Com os acontecimentos que antecederam esse fato, ocorrido em 1871, tempo em que retornou do exílio, Victor Hugo previa, e temia, que o Terror dos anos posteriores à Revolução ganhassem novamente corpo. Por isso, escreveu um “monumento” que representava toda a soberania que trouxera a Revolução, mas que recordava ao mesmo tempo o terror que tinha vindo junto com ela. E, dessa forma, cita uma para chamar a atenção à outra: “*Ce sera une date sanglante que cette année 93 où nous sommes.*” (HUGO, 2002, 294)¹⁸. Assim, Hugo define o ano de 1793:

93 est la guerre de l'Europe contre la France et de la France contre Paris. Et qu'est-ce que c'est la révolution? C'est la victoire de la France sur l'Europe et de Paris sur la France. De là l'immensité de cette minute épouvantable, 93, plus grande que tout le reste du siècle. (HUGO, 2002, p. 151)¹⁹.

Essas palavras vêm ao encontro daquelas de Rouanet (2002), em que tal autor aponta para a semelhança do momento, pois “*C'est en 1874 qu'il publie **Quatrevingt-treize**. Le roman se situe à une époque où la France est dans la même situation qu'en 1870-1871: la guerre au dehors et au-dedans*”²⁰ (ROUANET, 2002, p. 23). É nesse ponto que podemos comprovar o que a teoria lukacsiana tem a dizer à respeito da coincidência do momento histórico e do momento da escritura de um romance. Ou seja, nessas duas datas, a França possuía instabilidades internas e externas. No período relatado no livro, as agruras eram de Paris contra a província e da expansão exterior dos ideais da revolução. Já em 1871, havia a guerra contra a Prússia, perdida pela França, e a revolta popular pela insatisfação com as atitudes tomadas pelo governo de Napoleão III. Este último foi o motivo da queda do II Império e da fundação da Terceira República. Assim, Hugo resgatou a ambigüidade da

¹⁸ “Noventa e três é a guerra da Europa à França, e da França a Paris. E que é a Revolução? É a vitória da França sobre a Europa, e de Paris sobre a França. Será uma data sangrenta este ano de 93 em que estamos”. (HUGO, [19--] a, v.II, p. 72)

¹⁹ “Daí a imensidade desse minuto espantoso, 93, maior do que todo o resto do século.” (HUGO, [19--] A, v. I, p. 129)

²⁰ **Quatrevingt-treize** é publicado em 1874. O romance se situa em uma época na qual a França está na mesma situação que em 1870-1871: a guerra fora e dentro. (tradução livre).

liberdade revolucionária e de terror no universo literário. Segundo o próprio Victor Hugo, faltava ainda acrescentar algo ao gênero principiado por Walter Scott:

Après le roman pittoresque, mais prosaïque, de Walter Scott, il restera un autre roman à créer, plus beau et plus complet encore selon nous. C'est le roman, à la fois drame et épopée, pittoresque mais poétique, réel mais idéal, vrai mais grand, qui enchâssera Walter Scott dans Homère. (HUGO apud LUKÁCS, 1965, p. 83)²¹

Para Victor Hugo, os romances de Scott recuperavam a História, mas não possuíam um propósito em si, a não ser narrar certo acontecimento do ponto de vista do excluído, colocando, como em **Ivanhoé**, o conflito entre dois povos. Como podemos ler em Lukács, o romance ‘scottiano’ supõe um determinismo histórico no qual os indivíduos estão enquadrados embora preenchendo uma posição marginal no sistema social, os porta-vozes do povo. Mesmo depois de ter escrito **Han d’Island** e **Notre-Dame de Paris**, romances nos quais a influência de Scott é bem visível, o escritor francês ainda busca a fórmula de um tipo de escritura que suplantar a daquela de Scott:

*En comparant l'article de La Muse française sur **Quentin Durward** et sa version remaniée pour Littérature et philosophie mêlées, on note plus précisément qu'il [Victor Hugo] est passé d'une perception morale classique de l'histoire et du roman, à une poétique romanesque qui, en incluant le drame et l'épopée, englobe le fait historique dans une problématique cosmique et métaphysique. (ROMAN, 1995, s/p.)²²*

Nos artigos sobre Walter Scott, **Quentin Durward** e **Littérature et philosophie mêlées**, pode-se constatar a evolução de Hugo, desde o início de sua carreira, quando escreveu **Han d’Island**, seu segundo romance, até mais tarde, quando já era um escritor maduro. Sua evolução política e pessoal o levou a adotar um conceito de História no qual a problemática metafísica era o centro: a virtude devia triunfar sobre o vício. Um bom exemplo dessa metafísica corresponde às descrições dos homens vendeanos, os quais eram quase sempre comparados com as florestas onde nasciam. Para concluir essa metafísica do

²¹ Após o romance pitoresco, mas prosaico, de Walter Scott, ficará faltando um outro a criar, mais belo e mais completo, na nossa opinião. É um romance ao mesmo tempo drama e epopéia, pitoresco, mas poético, real, mas ideal, verdadeiro, mas grande, que encaixará Walter Scott em Homero (tradução livre).

²² Comparando o artigo da *Muse Française* sobre **Quentin Durward** e sua versão remanejada para *Literatura e Filosofia misturadas*, nota-se mais precisamente que ele (Victor Hugo) passou de uma percepção moral clássica da História e do Romance, para uma poética romanesca que, incluindo o drama e a epopéia, engloba o fato histórico em uma problemática cósmica e metafísica. (tradução livre).

nascimento, Hugo escreve: “A configuração do solo é conselheira de muitas ações do homem. É cúmplice mais do que se julga. Em presença de certas paisagens ferozes, é tentado a exonerar o homem e a incriminar a criação; [...]” (HUGO, [19--] a, p. 23, v. II). Além dessa problemática, existia também o princípio cósmico de sua obra, totalidade sobre-humana,

*[...] idéalisme dialectique que Victor Hugo veut définir comme immanent, il l'exprime dans ses romans d'une part par les références à un ordre cosmique (le peuple de **Han d'Islande**, allié de la forêt et de la noirceur sauvage dans **Bug-Jargal**, déjà **Océan** dans **Notre-Dame de Paris**). (ROMAN, 1995, s/p.)²³.*

Em **Quatrevingt-treize**, essa cosmologia está nas florestas da Vendéia e na Torre Gauvain, elementos que influenciam e definem seus habitantes.

L'éducation n'est point la même, faites par les sommets ou par les bas-fonds. La montagne est une citadelle, la forêt est une embuscade ; l'une inspire l'audace, l'autre le piège. L'Antiquité plaçait les dieux sur les faîtes et les satyres dans les halliers. Le satyre c'est le sauvage ; demi-homme, demi-bête. (HUGO, 2002, p. 248)²⁴

Dessa maneira, o espaço é que produzirá seu habitante, no caso, o homem vendeano. Excluído, ele luta contra a Revolução da mesma maneira com que os *Communards* lutavam contra o governo em 1871, levados pela miséria e pela fome.

A busca do passado em Walter Scott também está ligada a um momento de marginalidade. Assim como se dá em **Ivanhoé** (1819), o presente do autor é opressivo, uma vez que, sendo escocês, sente-se deslocado pelo domínio inglês em sua região. As personagens excluídas, como a de Gurth (**Ivanhoé**), encontram-se na mesma situação de marginalidade dos saxões perante os normandos, e dos senhores perante os servos. Entretanto, no romance scottiano, as personagens, como a de Gurth, não demonstram reação contra a situação de semi-escravidão, nem contra a situação de dominado. É nesse aspecto que Lukacs (1935) diferencia

²³ [...] idealismo dialético que Victor Hugo quer definir como imanente, exprime-o em seus romances de uma parte pelas referências de uma ordem cósmica (o povo de *Han d'Islande*, aliado da floresta e da negritão selvagem em *Bug-Jargal*, já Oceano em *Notre-Dame de Paris*) – (tradução livre).

²⁴ “A educação não é a mesma, feita para as cumiadas ou para os charcos.

A montanha é uma cidadela, a floresta é uma emboscada; uma inspira a audácia, a outra a cilada. A Antiguidade colocava os deuses nos altos e os sátiros nas brenhas. O sátiro é o selvagem; meio-homem, meio-irracional.” (HUGO, [19--] a, p. 23, v.II)

o texto de Hugo daquele de Scott. Como já vimos anteriormente, as personagens hugoanas revoltam-se, mostram a insatisfação contra a situação que vivem no presente, ou seja, envolvem-se ideologicamente no texto. O trecho de descrição da pobre Micaela Flechard mostra como Hugo interfere, comparando-a às eumênides gregas: “Essa já não era Micaela Flèchard, era górgona. Os miseráveis são formidáveis. A camponesa havia-se transformado em eumenide.” (HUGO, [19--] a, p.198, vol II). Em outro trecho Hugo descreve o camponês vendeano: “[...] o insurgente bretão tinha quase o aspecto do insurgente grego, casaco curto, espingarda em bandoleira, polainas, bragas largas semelhantes à fustanela; o camponês parecia-se com o Klephta” (*ibidem*, p. 18, v.II). Ou ainda em outro trecho no qual Gauvain, perante o castigo de morte a que havia sido condenado, revela toda sua bondade e direito de perdão para com seu velho tio Lantenac: “*Gauvain leva lentement la tête, ne regarde personne, et répondit:—Ceci: une chose m'a empêché d'en voir une autre; une bonne action, vue de trop près, m'a caché cent actions criminelles; [...]*” (HUGO, 2002, p. 457)²⁵. Assim, no seu **Le roman historique**, Lukács diferencia o romance hugoano daquele de Walter Scott:

Assurément, sa figuration est souvent plus rhétorique que réaliste. Et cette rhétorique n'est pas simplement une survivance de la période romantique: elle exprime clairement les limites de sa conception humaniste, l'abstraction métaphysique de son humanisme. (LUKACS, 1965, p. 291, grifos nossos).²⁶

Lukács frisa o caráter metafísico que distancia Hugo de Scott, mas em outro trecho de sua obra, ele mostra que “*Dans un certain sens Quatre-vingt-treize est un dernier écho du roman historique romantique*” (LUKACS, 1965, p. 291)²⁷. Assim, essa obra hugoana é a da interpretação da História por meio do espírito do ‘Humanismo protestatário e [que vai] tomar vias literariamente diferentes daquelas dos romances históricos de seus contemporâneos’ (LUKACS, 1965). Ou seja, para Lukacs, Hugo re-escreverá a História, a partir do Humanismo²⁸ do século XIX, priorizando, sobretudo, o seres vivos e suas possibilidades de serem bons ou maus:

²⁵ “Gauvain ergueu lentamente a cabeça, não olhou para ninguém, e respondeu: /-- O seguinte: uma coisa impediu-me de ver outra: uma boa ação vista de muito perto, ocultou-me cem ações criminosas”. (HUGO, [19--] a, v.II, p. 246).

²⁶ Seguramente, sua figuração é freqüentemente mais retórica que realista. E essa retórica não é simplesmente resquícios do Romantismo, ela exprime claramente os limites de sua concepção humanista, a abstração metafísica de seu humanismo. (Tradução livre).

²⁷ Num certo sentido **Noventa e três** é um último eco do romance histórico romântico – (tradução livre).

²⁸ O Humanismo oitocentista aqui expresso por Lukács constitui uma doutrina filosófica e política que pretende eliminar as mazelas do mundo para se alcançar a felicidade Humana, enquanto que o Humanismo exprime o movimento doutrinário surgido na Renascença, o qual pregava o retorno à Antiguidade Clássica e do homem ao centro do universo.

*Le combat du bien contre le mal.
 Un coeur effrayant venait d'être vaincu.
 Etant donné l'homme avec tout ce qui est mauvais en lui, la violence, l'erreur,
 l'aveuglement, l'opiniâtreté
 malsaine, l'orgueil, l'égoïsme, Gauvain venait de voir un miracle.
 La victoire de l'humanité sur l'homme.
 L'humanité avait vaincu l'inhumain.
 [...]
 Au-dessus du sombre duel entre le faux et le relatif, dans les profondeurs, la
 face de la vérité avait tout à coup apparu.
 [...]
 On avait vu trois pauvres êtres, à peine nés, inconscients, abandonnés,
 souriants, ayant contre eux la guerre civile, le talion, l'affreuse logique des
 représailles, le meurtre, le carnage, le fratricide, la rage, la rancune, toutes
 les gorgones[...]
 Et l'innocence avait vaincu. (HUGO, 2002, 429)²⁹*

São essas amostras de Humanismo e de metafísica presentes no romance hugoano que revelaram à França do século XIX uma nova visão da Revolução Francesa. Por meio de suas reflexões, por meio desta obra, Hugo injeta um novo pensamento naquele ambiente tão carregado que foi o final do Segundo Império Francês. O autor em questão tinha participado ativamente das barricadas em 1830 e 1848, foi exilado, retornou às barricadas e à França em 1871 e ainda teve fôlego, aos 73 anos, para produzir um romance sobre algo tão imenso como 1793.

Para a construção desse “monumento” que se tornou **Quatrevingt-treize**, o escritor utilizou-se não somente da História, mas a complementou com a lenda e com sua imaginação. Dessa forma, o texto literário não é um documento da mesma natureza do texto histórico, pois “o texto literário que se apodera de uma série histórica terá com certeza um significado distinto daquele que possui o texto histórico, tentará passar um conhecimento de

²⁹ “O combate do bem contra o mal.

Acabava de ser vencido um coração medonho.

Dado o homem com tudo quanto nele há de mal, violência, erro, cegueira, obstinação, orgulho, egoísmo, Gauvain assistira a um milagre.

A vitória da humanidade sobre o homem.

[...]

Por cima do sombrio do elo entre o falso e o relativo, nas profundezas, a face da verdade mostrara-se de súbito.

[...]

Viram-se triunfar três pobres criaturas, nascidas havia pouco, inconscientes, abandonadas, órfãs, sozinhas, risonhas, tendo contra si a guerra civil, a pena de Talião, a medonha lógica das represálias, o assassinio, a carnificina, o fratricídio, a raiva, o rancor, todas as górgonas; [...]

E a inocência tinha vencido.” (HUGO, [19--] a, v.II, p. 216)

outra natureza, uma verdade de outra ordem.” (FREITAS, 1989, p. 117). No próprio texto, encontramos a verdade que Hugo utilizou para complementar a História:

L'histoire a sa vérité, la légende a la sienne. La vérité légendaire est d'une autre nature que la vérité historique. La vérité légendaire, c'est l'invention ayant pour résultat la réalité. Du reste, l'histoire et la légende ont le même but, peindre sous l'homme momentané l'homme éternel. (HUGO, 2002, p. 232).³⁰

Desse modo, Victor Hugo buscou na lenda aquilo que ele precisava para completar a História. Por se tratar de uma província com uma população fortemente rural e pouco escolarizada, a força das lendas transmitidas oralmente era maior do que a da própria História, uma vez que esta já estava no final do século XVIII muito ligada à escrita. Portanto, a lenda requer um público menos culto, como aquele que se constitui por camponeses bretões. Por sua vez, ao retratar a Bretanha e seus habitantes não-letrados, o autor liga-se à lenda, fechando um ciclo lenda-história-lenda, que enriquece bastante os fatos históricos e produz o fato literário. No caso do romance francês **Quatrevingt-treize**, a citação de Victor Hugo mostra que o escritor apelou à lenda para complementar a História. A marca maior desses elementos é mesmo o povo representado, pois é por meio dele que temos acesso às lendas e tradições de uma terra pouco conhecida como a região da Vendéia³¹, no oeste da França. Nesse lugar, a resistência contra os revolucionários foi maior do que em outros locais do país. Isso se deu devido ao fato de lá ainda existir um sistema social baseado nos valores da terra e nas hierarquias monárquicas. Ou seja, havia, naquela região, resquícios ainda vivos da presença de senhores e vassalos. Podemos, assim, dizer que a Vendéia de 1793 reproduzia um Medievo Francês tardio, uma vez que, naquele local, ainda predominava então a presença física das torres e das possessões, símbolos dos duques, marqueses e viscondes, nobres que ainda estavam ligados ao seu povo, por laços primordialmente afetivos e tradicionais. E é, justamente, nessa província, que se desenrola a maior parte da narrativa de **Quatrevingt-treize**. Ao apresentar os efeitos benéficos da Revolução naquele ambiente considerado de ignorância, Hugo chama a atenção também para todo o sangue ali derramado. A motivação que

³⁰ “A história tem uma verdade, e a lenda outra. A verdade legendária é de natureza diversa da verdade histórica. A verdade legendária é a invenção tendo como resultado a realidade. De resto a história e a legenda têm o mesmo fim, pintar no homem momentâneo o homem eterno”. (HUGO, [19--] a, v.II, p. 6)

³¹ Vendéia é uma região da província mais ampla que é a Bretanha, e também o nome do rio da mesma região.

partira do contexto histórico que Hugo vivia talvez possa explicar a escolha do tema, das personagens e do próprio enredo:

La Commune en mars 1871 assombrit le tableau d'une République opportuniste et conservatrice où les idéaux de justice et de liberté sont pervertis par les manœuvres politiciennes. Si Hugo ne soutient pas les Communards en raison de leur combat sanglant, il ne peut tolérer la répression féroce qui s'abat sur eux et il plaidera en dépit d'une opinion politique peu favorable à leur amnistie. Confronté à cette guerre entre les Communards et les Versaillais qui lui apparaît comme un reflet de l'insurrections des Vendéens contre la Convention, l'écrivain a l'impression que l'Histoire se répète tragiquement [...]. (EVRARD, 2002, p.5)³²

No pós-1789, o governo do Terror se estabeleceu quando, logo depois do 14 de julho, diversas rebeliões contra a Revolução eclodiram em vários lugares da França. Os jacobinos, revolucionários extremistas, tomaram o poder liderados por Robespierre, que assumiu o comando do Comitê de Salvação Pública. Os jacobinos tentaram controlar a situação prendendo todos os inimigos da Revolução, levando o povo a temer pela própria vida. Maximilien Robespierre, frio e incorruptível, acabou ele mesmo na guilhotina para a qual enviou tantas pessoas, entre elas o líder Danton.

Em 1871, como podemos ver no trecho de Evrard (2002), a Comuna de Paris foi constituída, sobretudo por batalhas sangrentas causadas pelo povo descontente e pela repressão violenta. Humanista fervoroso, Victor Hugo condenava esses confrontos, mas incentivava a população a lutar pelos direitos alcançados a partir de 1789. Em 1793, a França acabava de derrubar a monarquia, encerrar as guerras no exterior e tentava se recompor. Note-se que situação similar ocorria , em 1871: a ditadura e Império de Napoleão III haviam acabado, a França perdera a guerra contra a Prússia, o país estava desolado e buscava soluções à situação. Em ambos os casos, a população descontente não hesitou em pegar em armas e defender até mesmo seu pedaço de pão. Nesse momento de grande instabilidade Victor Hugo expressa a “necessidade” das revoluções. Suas posições são claras:

³² A Comuna em março de 1871 acentuou o quadro de uma República oportunista e conservadora, na qual os ideais de justiça e de liberdade estavam pervertidos por manobras politiquês. Se Hugo não defende os *Communards* devido ao seu combate sangrento, ele não pode tolerar a repressão feroz que se abate sobre eles e pleiteara, a despeito de uma opinião política pouco favorável a sua anistia. Confrontado nessa guerra entre os *Communards* e os *Versaillais* (representantes do governo) que parece a ele como um reflexo das insurreições dos vendeanos contra a Convenção, o escritor tem a impressão de que a História se repete tragicamente [...] – (tradução livre).

La révolution est une forme du phénomène immanent qui nous presse de toutes parts et que nous appelons la Nécessité.

Devant cette mystérieuse complication de bienfaits et de souffrances se dresse le Pourquoi? de l'histoire.

Parce que. Cette réponse de celui qui ne sait rien est aussi la réponse de celui qui sait tout.

En présence de ces catastrophes climatiques qui dévastent et vivifient la civilisation, on hésite à juger le détail. Blâmer ou louer les hommes à cause du résultat, c'est presque comme si on louait ou blâmait les chiffres à cause du total. Ce qui doit passer passe, ce qui doit souffler souffle. La sérénité éternelle ne souffre pas de ces aquilons. Au-dessus des révolutions la vérité et la justice demeurent comme le ciel étoilé au-dessus des tempêtes. (HUGO, 2002, p. 220)³³

Dessa forma, o autor explicita sua definição de História, que, por vezes, se mescla com aquela de destino e ganha o sentido de “coisa” inevitável. E ainda completa acrescentando um resumo e um levantamento quantitativo dos principais benefícios que a Revolução, mesmo em seus dias mais terríveis, trouxe aos franceses:

Des onze mille deux cent dix décrets qui sont sortis de la Convention, un tiers a un but politique, les deux tiers ont un but humain. Elle déclarait la morale universelle base de la société et la conscience universelle base de la loi. Et tout cela, servitude abolie, fraternité proclamée, humanité protégée, conscience humaine rectifiée, loi du travail transformée en droit et d'onéreuse devenue secourable, richesse nationale consolidée, enfance éclairée et assistée, lettres et sciences propagées, lumière allumée sur tous les sommets, aide à toutes les misères, promulgation de tous les principes, la Convention le faisait, ayant dans les entrailles cette hydre, la Vendée, et sur les épaules ce tas de tigres, les rois. (HUGO, 2002, p. 215)³⁴

³³ “A revolução é uma forma do fenômeno imanente que nos cerca de todos os lados e a que chamamos Necessidade.

Diante desta misteriosa complicação de benefícios e dores, ergue-se o porquê da História.

Porque sim. Estas respostas daquele que tudo ignora é também a daquele que tudo sabe.

Em presença das catástrofes climáticas que devastam e vivificam a civilização, hesita-se em julgar os pormenores. Condenar ou louvar os homens por causa do resultado, é como se louvassem ou condenassem as parcelas por causa do total. O que deve passar, passa; o que deve soprar, sopra. A serenidade eterna não sofre com estes ventos. Por cima das revoluções, moram a verdade e a justiça, como o céu cheio de estrelas por cima das tempestades”. (HUGO, [19--] a, v.I, p. 203-204).

³⁴ “[...] Dos onze mil duzentos e dez decretos que saíram da Convenção, um terço tem um fim político e dois terços um fim humano. Declarava a moral universal como base da sociedade e a consciência universal como base da lei. E tudo isto, servidão abolida, fraternidade proclamada, humanidade protegida, consciência humana retificada, lei do trabalho transformada em direito e de onerosa tornada benéfica, infância esclarecida e assistida, letras e ciências propagadas, luz acesas em todas as eminências, auxílio a todas as misérias, promulgação de todos os princípios, a Convenção fazia-o, tendo nas entranhas uma hidra - a Vendéia, e nos ombros uma cáfila de tigres - os reis”. (HUGO, [19--] a, v.I, p.198-199)

Portanto, de todos os motivos que levaram Hugo a escrever seu último romance, há que se destacar o de reverenciar a Humanidade e seus feitos, por mais terríveis que pareçam. Esta foi a forma que encontrou para sub-elevar o povo parisiense.

Durante a leitura de **Quatrevingt-treize**, percebemos as inúmeras descrições de ambientes, fatos e personagens. Essas são tantas que alguns críticos, como o próprio Lukàcs (1936), consideram que a obra aproxima-se do Realismo. Novamente aproveitando-nos das palavras de Roland Barthes, podemos lembrar que o procedimento da descrição de minúcias que não modificam o enredo principal serve para contribuir para o “efeito de real” e chegam a ser, até mesmo, “inevitáveis”: “[...] que importa então a infuncionalidade de um pormenor, desde que denote ‘aquilo que se deu’; o ‘real concreto’ torna-se justificativa suficiente do dizer” (BARTHES, 1988, p. 163). A adjetivação presente nas descrições inúmeros são os exemplos desses “pormenores inevitáveis para o efeito de real”, mas as minuciosas descrições do equipamento náutico da Corveta Claimore, por exemplo, dos porões, armas e a enumeração dos nomes dos marinheiros a bordo são os principais trechos nos quais eles aparecem.

O resgate da Revolução Francesa pela magistral obra de Victor Hugo significa, principalmente, o resgate de um momento no qual o povo francês sentiu-se “massa” e “nação”, pela primeira vez. A Comuna de Paris, em 1871, é mais um momento importante de mudança políticas do século XIX que levou os franceses à constatação de serem, eles próprios, sujeitos determinantes da História. Esta marcou a Literatura, mas nesse caso da publicação do romance **Quatrevingt-treize**, determina também os aspectos da realidade. Das diversas correntes que surgiram na segunda metade de século XIX francês, no que diz respeito ao romance histórico, Victor Hugo escolheu ressaltar, em **Quatrevingt-treize**, a importância das conquistas revolucionárias, participando da consolidação do sentimento nacional de seu país por meio de correntes filosóficas que valorizam o ser humano. Muitos de seus contemporâneos escreveram romances históricos que apresentavam temas contra-revolucionários, exaltando, por exemplo, a Idade Média monárquica. Um exemplo disso está na própria obra hugoana e pode ser encontrado em **Notre-Dame de Paris**, obra de caráter histórico que apresenta um resgate medieval e um enaltecimento da cidade de Paris por meio da arquitetura. Tal romance é fruto de uma fase da vida do autor, na qual ele possuía outra visão política e do contexto de destruição e abandono dos monumentos arquitetônicos franceses. As próprias mudanças de posição de Victor Hugo, sozinhas, possibilitam um estudo interessante de sua obra que, de tão

extensa e multi-facetadas, assim como sua vida, apresenta uma evolução política e intelectual significativa merecedora, ainda, de muitos outros estudos.

2.3.1 Metafísica e humanismo

Segundo Freitas, o romance histórico é aquele no qual a realidade histórica passa a ser parte da própria estrutura interna da obra, “fazendo dela uma realidade estética” (FREITAS, 1989, p.113). Em **Quatrevingt-treize**, a história está presente na estrutura do livro como se fosse mais uma personagem do que uma temática propriamente dita. A cada passo, a cada momento, para o leitor comum, todas as personagens têm como objetivo construir a história que já é conhecida, mas sobre a qual não temos muita idéia de como tomou a forma que possui hoje. É como se, sem aquela obra de ficção, a história não pudesse se realizar completamente e tudo o que está contido no livro passasse a ser uma verdade.

A escolha do tema insere-se no fato de que Hugo tinha planos para escrever uma trilogia, que nunca foi concretizada. Em tal trilogia, haveria uma obra para representar a Aristocracia, outra a Monarquia e outra a Revolução. Assim, **O Homem que ri** representaria a primeira, **Quatrevingt-Treize** seria a parte referente à última. Porém, a monarquia nunca foi publicada, impossibilitando a conclusão de tal trilogia:

*L'esprit architectural de Hugo lui fait voir son roman comme l'élément d'une trilogie sur l'Aristocratie (L'Angleterre avant 1688, ce sera **L'homme que rit**, 1869), la Monarchie (la France avant 1789, non écrit), enfin la Révolution (**Quatrevingt-treize**). (TIEGHEM. 1985: p.178)³⁵*

Embora faça parte da obra de um autor romântico que segue a esteira da retórica e das metáforas grandiosas, esse derradeiro trabalho de Victor Hugo possui, como já foi apontado, diversos traços realistas. Entretanto, seguindo as principais características propostas por Lukács para a interpretação do romance histórico, inicialmente, podemos contemplar no romance em questão algumas delas (não podemos nos esquecer que tais características foram formuladas por Lukács por meio do estudo do romance histórico de Walter Scott), a começar pela temática histórica.

A Revolução Francesa é o tema fundador do romance, que concentra em si todo o teor histórico, a saber, personagem, espaço, tempo e, principalmente, o aspecto psicológico

³⁵ O espírito arquitetural de Hugo lhe fez ver seu romance como sendo o elemento de uma trilogia sobre a Aristocracia (a Inglaterra antes de 1688, representada por **L'homme que rit**, 1869), a Monarquia (a França antes de 1789, não escrito), enfim, a Revolução (**Quatrevingt-treize**). (tradução livre).

característico de um indivíduo de determinada época. Segundo Lukács, a necessidade de se escrever sobre um passado glorioso vem sempre em um momento de crise, como o foi em 1872-74, quando o livro foi produzido por Hugo. Ainda de acordo com o teórico húngaro, o romancista mostra, nesta obra, um sentimento distinto do pensamento corrente. Devido às diversas turbulências citadas acima, pelas quais passava a República, havia um sentimento contra a Revolução, e, principalmente, contra o Terror, uma vez que a burguesia se levantava em oposição ao povo. Hugo, humanista, apontou para a necessidade dos fatos acontecidos de 1789, mas também mostrou-se implacável contra o terror de 1793. No romance histórico, o povo concentra em si o conjunto de características que um indivíduo possui para representar uma coletividade. Mesmo quando o povo é retratado, trata-se de uma massa que transmite em si todo o clima de uma época. O povo é o próprio agente de seu destino, ou seja, traz para si o terror ou, até mesmo, o produz:

LES RUES DE PARIS DANS CE TEMPS—LA

On vivait en public; on mangeait sur des tables dressées devant les portes; les femmes assises sur les perrons des églises faisaient de la charpie en chantant « la Marseillaise »; le parc Monceaux et le Luxembourg étaient des champs de manoeuvre; il y avait dans tous les carrefours des armureries en plein travail, on fabriquait des fusils sous les yeux des passants qui battaient des mains; on n'entendait que ce mot dans toutes les bouches: « Patience. Nous sommes en révolution. » On souriait héroïquement. On allait au spectacle comme à Athènes pendant la guerre du Péloponnèse; (HUGO, 2002, p. 141)³⁶

Nesse trecho, temos a caracterização da massa. Ou seja, do conjunto de indivíduos colocados em um mesmo espaço e unidos por um ideal. Nesse caso, especificamente, temos a representação da união da coletividade pelo espaço. Paris simboliza essa união do povo que a compõe e ao mesmo tempo o povo simboliza a cidade. Essa é uma das questões fundamentais desse romance hugoano: o espaço caracterizando a personagem, marcando a existência desta a um espaço específico (essa ocorrência pode ser percebida tanto na espacialidade de Paris quanto na da Vendéia, como podemos constatar neste trabalho). Aqui constatamos uma segunda característica fundamental do romance histórico teorizado por Lukács: a personagem marcada ideologicamente que, embora ficcional, transmite o modo de

³⁶ As ruas de Paris naquele tempo:

Vivia-se em público; comia-se em mesas armadas em frente das portas; as mulheres, sentadas nos adros das igrejas, faziam fios cantando a *Marselhesa*; o parque Monceaux e o Luxembourg eram campos de manobra; havia, em todas as ruas, fábricas de armas a funcionar, faziam-se espingardas à vista dos transeuntes que batiam palmas; só se ouviam estas palavras em todas as bocas: *Paciência. Estamos em revolução*. Sorria-se heroicamente. Vai-se ao teatro como em Atenas durante a Guerra do Peloponeso; [...]” (HUGO, [19--] a, V.I, p. 120)

vida e de pensar da maioria da população³⁷. Denunciando até o fim a segregação social, Hugo declara, então, na última reunião pública que ele preside: « La question sociale reste. Elle est terrible, mais elle est simple, c'est la question de ceux qui ont et de ceux qui n'ont pas ! »³⁸. Tratava-se, precisamente, de recolher os fundos para permitir que os cento e vinte e seis operários delegados participassem do primeiro Congresso Socialista da França, em Marselha.

Em **Quatrevingt-treize**, verificamos, como podemos conferir acima, a existência de personagens que funcionam como linhas de força e que representam bem os preceitos de seu período histórico. Assim, temos diversas personagens que representam os mais diferentes tipos sociais da época. Por se tratar de uma obra na qual o deslocamento espacial é muito importante, podemos dizer que cada aspecto da espacialidade representativa possui uma personagem, ou várias, que transmitem características e pensamentos regionais e socialmente marcados. Devido à divisão dos capítulos de acordo com os espaços, temos três destes como sendo os principais: a *Vendéia*, que se trata de uma província considerada atrasada, *Paris*, o centro irradiador dos ideais revolucionários e, por último, o *Mar*, que pode ser tomado como um espaço neutro, no qual todos os tipos de personagens transitam. Dessa forma, a principal oposição se constitui entre o indivíduo pertencente à província e aquele que pertence à cidade.

Logo de início, destaca-se o protagonista *Gauvain*, que pode ser uma personagem típica, ou seja, que consegue representar em sua proporção toda a existência de uma ideologia e de uma sociedade, mas que não se encaixa nem como aldeão, nem como revolucionário da capital. Ele é um nobre que renegou seu título em favor dos ideais revolucionários. Devido a essa mudança, podemos classificá-lo como a personagem mais típica, pois por meio dela é que entramos em contato com as ideologias que moviam os dois lados nessa “batalha”. Por ter circulado nas duas classes sociais, ele funciona como um informante do leitor. Além de *Gauvain*, temos também *Cimourdain*, que representa em si a própria Revolução, com seu lado luminoso e com o seu lado sombrio. Trata-se de um antigo padre que se tornou também revolucionário. Com tal personagem, temos aqui outro exemplo que nos leva, na condição de leitores do romance, a confrontar dois lados de uma mesma situação: a ideologia do clero e aquela dos revolucionários.

³⁷ Nesse momento faz-se necessária uma breve teorização a respeito da própria nomenclatura *personagem tipo*. Neste trabalho utilizamos a definição proposta por Lukács, conforme visto anteriormente, que chama de tipo aquele personagem que carrega em sua composição a marca de uma época, de uma ideologia. Essa definição não possui relação com aquela de E.M.Forster, em **Aspectos do romance** (2ª ed., tradução de Maria Helena Martins São Paulo: 1998), onde o teórico americano trata a personagem tipo como algo caricatural, ou seja, que contém os traços mais marcantes de um certo tipo, por exemplo, personagem representativa de uma mãe bondosa ou de uma madrasta cruel.

³⁸ A questão social permanece. Ela é terrível, mas é simples, é a questão daqueles que têm e daqueles que não têm! (tradução livre)

[...] La figure de Cimourdain incarne la dualité foncière, inhérent À l'année 93, "anée intense"; c'est lui qui représente le plus la fatalité tragique des comportements des hommes dans l'année terrible : "Cimourdain savait tout et ignorait tout. [...] Il était l'effrayant homme juste", "Cimourdain, c'est –à-dire 93". Pour Hugo, Cimourdain est porteur du mal nécessaire; il conduit avec une froideur calculée le processus d'éradication jusqu'au terme de l'œuvre accomplie par la 'machine infernal' mise en branle. (ROUANET, 2002, p.23-24)³⁹

As demais personagens retratadas no romance vêm completar a descrição dos protagonistas à medida que contrastam ou se assemelham a eles. As figuras mais recorrentes na obra são os camponeses e os soldados, além, é claro, do povo de Paris. As descrições dos vendeiros mostram bem a ideologia que os movia para a defesa de um rei e seu sistema que mal conheciam. Ao mesmo tempo, evidenciam ainda mais as características pertencentes aos protagonistas:

La femme le considérait, terrifiée. Elle était maigre, jeune, pâle, en haillons; elle avait le gros capuchon des paysannes bretonnes et la couverture de laine rattachée au cou avec une ficelle. Elle laissait voir son sein nu avec une indifférence de femme. Ses pieds, sans bas ni souliers, saignaient.

[...]

–J'ai été mise au couvent toute jeune, mais je me suis mariée, je ne suis pas religieuse. Les sœurs m'ont appris à parler français. On a mis le feu au village. Nous nous sommes sauvés si vite que je n'ai pas eu le temps de mettre des souliers.

[...]

Elle continua de le regarder comme ne comprenant pas. Le sergent répéta:

–Quelle est ta patrie?

–Je ne sais pas, dit-elle.

–Comment! tu ne sais pas quel est ton pays?

–Ah! mon pays. Si fait.

–Eh bien, quel est ton pays?

La femme répondit:

–C'est la métairie de Siscoignard, dans la paroisse d'Azé. Ce fut le tour do sergent d'être stupéfait. Il demeura un moment pensif. Puis il reprit:

–Tu dis?

–Siscoignard.

–Ce n'est pas une patrie, ça.

³⁹ [...] A figura de Cimourdain encarna a dualidade obscura, inerente ao ano de 93, 'ano intenso', é ele que representa em primeiro lugar a fatalidade trágica dos componentes dos homens nesse ano terrível: 'Cimourdain sabia tudo e ignorava tudo [...] ele era o pavoroso homem justo', Cimourdain é, 93'. Para Hugo, Cimourdain é portador do mal necessário, ele conduz com frieza calculada o processo de erradicação até o final da obra realizada pela 'máquina infernal' impulsionadora. (tradução livre).

– *C'est mon pays.*
Et la femme, après un instant de réflexion, ajouta:
 – *Je comprends, monsieur. Vous êtes de France, moi je suis de Bretagne.*
 – *Eh bien!*
 – *Ce n'est pas le même pays.*
 – *Mais c'est la même patrie! cria le sergent.*
La femme se borna à répondre:
 – *Je suis de Siscoignard! (HUGO, 2002, p. 34-35)*⁴⁰

A diferença entre esses dois indivíduos representativos é ressaltada pelo autor. Aqui a diferença de conceitos básicos aponta para a dificuldade de comunicação e de conceituação existente entre os camponeses e os parisienses. A afirmação e a valoração de um lugar separado pela ideologia, considerada arcaica, do sistema feudal espanta o cidadão que prima pelos significados de nação e de civilidade.

Em sua teoria, Lukács ressaltava a característica popular das massas representadas nesse subgênero; assim, “*Les romanciers historiques classiques ont été grands précisément parce qu'ils ont rendu justice à cette variété de la vie populaire*”⁴¹ (1965, p. 235). Basta lembrar a vida prosaica das personagens deste romance de Hugo, mesmo dos protagonistas para termos o quadro popular daquele contexto. O próprio diálogo entre as personagens

⁴⁰ “A mulher examinava-o atterrada. Era magra, nova, pálida, esfarrapada; trazia o capuz das aldeãs bretãs, e o capote de lã preso ao pescoço com um cordão [...]”

[...]

- Fui metida num convento muito nova, mas casei, não sou religiosa. As freiras ensinaram-me a falar francês. Alguém deitou fogo à aldeia. Fugimos tam depressa que não tive tempo para calçar os sapatos.

Ela continuou a olhar para ele, como se não o compreendesse. O sargento repetiu:

- Qual a tua pátria?

- Não sei. – disse ela.

- Como! Não sabes qual é a tua terra?

- A minha terra, sei.

- E então, qual é a tua terra?

A mulher respondeu:

- É o lugar de Siscoignard, na paróquia de Aze.

Foi a ocasião de ficar o sargento estupefacto. Esteve um momento pensativo. Depois continuou:

- Tu dizes?

- Siscoignard.

- Isso não é pátria.

- É a minha terra.

A mulher, depois de um instante de reflexão, acrescentou:

- Percebo. O senhor é de França, e eu sou de Bretanha.

- E então?

- Não é a mesma terra.

- Mas é a mesma pátria! – exclamou o sargento.

A mulher limitou-se a responder:

- Sou de Siscoignard”. (HUGO, [19--] a, v.I, p. 11-12)

⁴¹ Os romancistas históricos clássicos foram grandes, precisamente, porque fizeram justiça a essa variedade da vida popular. (tradução livre).

transcrito acima é uma prova da banal e corriqueira vida relatada nessas páginas, com todas as características e valores da época, inclusive nas contradições.

*Tout d'abord il y a la période tardive de Victor Hugo, dont **Quatre-vingt-treize** est peut-être la première oeuvre historique importante où l'on ait tenté d'interpréter l'histoire du passé dans l'esprit du nouvel humanisme protestataire et pris ainsi des voies littérairement différentes de celles des romans historiques des contemporains de Victor Hugo plus jeunes ou plus âgés, que nous avons déjà analysés. A maints égards aussi d'autres voies que celles des romans de Victor Hugo lui-même.* (LUKÁCS, 1965, p. 290-291)⁴²

Lukács também faz referência à Revolução de 1848, na qual o povo construiu barricadas e instalou a II República e elegeu Napoleão III presidente da República, novamente contra a monarquia:

Pour les pays de l'Europe occidentale et centrale, la Révolution de 1848 signifie un changement décisif dans le groupement des classes et leur attitude envers toutes les questions importantes de la vie sociale, la perspective du développement de la société. (LUKÁCS, 1965, p. 190)⁴³

Como já dissemos acima, Hugo utiliza-se de seu texto artístico para propagar idéias políticas sempre muito contemporâneas. Distanciando-nos momentaneamente, podemos nos lembrar da obra poética de Hugo e destacar **Les Châtiments**, escrita pelo autor durante seu exílio na ilha britânica de Guernesey, a qual é toda um panfleto político contra Napoleão III, a quem Hugo intitula *Napoléon Le Petit*.

Mais adiante no texto, surgem novamente as evidências de sua preocupação em deixar uma marca de seu protesto humanitário:

*—Mon grand-père était huguenot. Monsieur le curé l'a fait envoyer aux galères. J'étais toute petite.
—Et puis?*

⁴² Primeiramente, há o período tardio de Victor Hugo, cujo **Quatre-vingt-treize** é talvez a primeira obra histórica importante em que o autor tentara interpretar a história do passado no espírito do novo humanismo protestatário e toma, assim, as vias literariamente diferentes dos romances históricos de seus contemporâneos mais jovens ou mais velhos, que nós já analisamos. Em muitos aspectos também outras vias além dos romances do próprio Victor Hugo. (tradução livre).

⁴³ Para os países da Europa ocidental e central, a Revolução de 1848 significou uma mudança decisiva nos agrupamentos de classe e em suas atitudes para todas as questões importantes da vida social, bem como da perspectiva do desenvolvimento da sociedade. (tradução livre).

– *Le père de mon mari était un faux-saulnier. Le roi l'a fait pendre.*
 – *Et ton mari, qu'est-ce qu'il fait?*
 – *Ces jours-ci, il se battait.*
 – *Pour qui?*
 – *Pour le roi.*
 – *Et puis?*
 – *Dame, pour son seigneur.*
 – *Et puis?*
 – *Dame, pour monsieur le curé.*
 – *Sacré mille noms de noms de brutes! cria un grenadier.*
 [...]

– *Vous voyez, madame, nous sommes des Parisiens, dit gracieusement la vivandière.*
La femme joignit les mains et cri:
 – *O mon Dieu seigneur Jésus! (HUGO, 2002, p. 36)*⁴⁴

Assim, para alertar ao leitor sobre a peculiaridade desse ponto longínquo da França, perdido nos confins da Bretanha⁴⁵, o autor explicita, logo nas primeiras páginas do capítulo intitulado *Vendéia*, a consciência que rege a vida do camponês, suas superstições, seus medos e seus deveres, da mesma forma como caracterizou Paris na parte que lhe cabia:

L'histoire des forêts bretonnes, de 1792 à 1800 pourrait être faite à part, et elle se mêlerait de la vaste aventure de la Vendée comme une légende.
 [...]

La Vendée ne peut être complètement expliquée que si la légende complète l'histoire; il faut l'histoire pour l'ensemble et la légende pour le détail.(HUGO, 2002, p. 232)⁴⁶

⁴⁴ “-- Meu avô era huguenote. O senhor cura fê-lo mandar para as galés. Ainda eu era pequenina.

-- E depois?

-- Meu pai era contrabandista. O rei mandou enforçar.

-- E o teu marido, o que faz?

-- Ainda há poucos dias se batia.

-- Por quem?

-- Pelo rei.

-- E por quem mais?

-- Pelo seu senhor.

-- E por quem mais?

-- Pelo sr. Cura.

[...]

-- Vê, mulher, que somos Parisienses – disse graciosamente a vivandeira.

A mulher juntou as mãos, e exclamou:

-- Ó meu Deus! Meu Jesus!”(HUGO, [19--] a, v.II, p. 11-12).

⁴⁵ Região da França que se localiza ao noroeste da França, até hoje considerada, preconceituosamente, como região atrasada. Ao observarmos a figura da página 57 deste trabalho, constataremos essa situação de exclusão ao observarmos a falta de grandes estradas que ligam a região demarcada no mapa (Vendéia) ao restante do país.

⁴⁶ A história das florestas bretãs, de 1792 a 1800, poderia ser feita à parte, e entraria na vasta aventura da Vendéia como uma lenda.

[...]

Nesse trecho, Hugo mostra que a História não é feita somente dos grandes fatos e da historiografia oficial, mas também da lenda e do imaginário, assim como os romances scottianianos. Essa preferência pelos pequenos fatos levou o autor desse romance a uma renovação do tema, como já foi dito anteriormente. Mas o mais importante nesse momento é a forma como ele entrelaça a história e a “lenda”, e cria um espaço no qual tudo será verdade. Por esse motivo, Hugo remete constantemente a fatos “pequenos” e corriqueiros, comparando-os, sempre, com os grandes acontecimentos registrados, ou seja, misturando a história e a lenda:

Au printemps de 1793, au moment où la France, attaquée à la fois à toutes ses frontières, avait la pathétique distraction de la chute des Girondins, voici ce qui se passait dans l'archipel de la Manche. (HUGO, 2002, p. 46)⁴⁷

Portanto, essa forma de narrar os fatos vai se perpetuar em **Quatrevingt-treize**. Outro exemplo é o trecho que segue abaixo, e que aponta para o fato de a História ser uma ciência “seletiva”. Isso porque somente uma palavra será registrada, apenas uma visão, e, dessa maneira, nem todos os acontecimentos chegam-nos aos ouvidos: “A corveta *Claymore* morreu da mesma maneira que o *Vingador*, mas a glória ignorou-a. Não se é herói contra a pátria” (HUGO, [19--] a, v.I, p. 73).

A caracterização do espaço, como já dissemos, vem juntamente com as personagens, no caso de **Quatrevingt-treize**, uma vez que cada espaço terá seu tipo específico de morador. Para chamar a atenção para o camponês, o autor faz uma apresentação dessa terra tão pouco conhecida e das batalhas que lá aconteceram:

*[...] La Vendée est un prodige.
Cette Guerre des Ignorants, si stupide et si splendide, abominable et magnifique, a désolé et enorgueilli la France. La Vendée est une plaie qui est une gloire.
[...]*

A Vendéia só pode ser completamente explicada, se a legenda completar a história. É preciso a história para o conjunto e a lenda para os pormenores.” (HUGO, [19--] a, v.II, p. 6)

⁴⁷ “Na primavera de 1793, no momento em que a França, atacada ao mesmo tempo por todas as fronteiras, tinha a patética distração da queda dos Girondinos, eis o que se passava em um arquipélago da Mancha.” (HUGO, [19--] a, v.I, p. 22)

Si l'on veut comprendre la Vendée, qu'on se figure cet antagonisme, d'un côté la révolution française, de l'autre le paysan breton. (HUGO, 2002, p. 232)⁴⁸

Segundo Lukács, é justamente nesse tipo de descrição que os autores do romance histórico clássico transmitem os caracteres responsáveis pela instauração da situação que qualifica essa forma de narrativa. Assim,

Quand Walter Scott décrit une ville médiévale ou l'habitat d'un clan écossais, ces circonstances sont des éléments constitutants de la vie et des destinées des êtres humains dont toute la psychologie est un produit du même ensemble socio-historique que ces circonstances. (LUKÁCS, 1965, p. 211)⁴⁹

Como um último exemplo desse típico camponês “vendeano”, citaremos um trecho retirado da passagem referente à parte “No Mar”, na qual Hugo descreve a personalidade do camponês por meio de sua vestimenta:

L'homme qui lui parlait avait environ trente ans. Il avait sur le front le hâle de la mer; ses yeux étaient étranges; c'était le regard sagace du matelot dans la prune candide du paysan. Il tenait puissamment les rames dans ses deux poings. Il avait l'air doux. On voyait à sa ceinture un poignard, deux pistolets et un rosaire. (HUGO, 2002, p. 88)⁵⁰

Por meio da descrição atenta aos pequenos detalhes, o autor mostra a fé que o vendeano possuía tanto na religião como na sua arma. Além de transmitir suas características físicas, sua forma de conduta e de pensamento podem ser inferidas pelo exame daquilo que a personagem carrega. Dessa forma, vemos que a principal personagem no romance histórico é aquela a qual devemos atentar pelos detalhes, e, assim, apreender seu caráter e, por meio desses

⁴⁸ “[...] a Vendéia é um prodígio.

Esta guerra dos ignorantes, tam estúpida e tam esplêndida, abominável e magnífica, entristeceu e orgulhou a França. A Vendéia é uma ferida que é uma glória.

[...]

Se se quiser compreender a Vendéia, imagine-se este antagonismo, dum lado a revolução francesa e do outro o camponês bretão”. (HUGO, [19--] a, v.II, p.6-7)

⁴⁹ Quando Walter Scott descreve uma cidade medieval ou o habitat de um grupo escocês, essas circunstâncias são elementos constituintes da vida e dos destinos dos seres humanos cuja psicologia é um produto do mesmo conjunto sócio-histórico dessas circunstâncias. (tradução livre).

⁵⁰ “O homem que lhe falava tinha perto de trinta anos. A sua fronte queimada do mar; brilhavam-lhe os olhos de uma maneira estranha; tinha o olhar fino do marinheiro na pupila cândida do aldeão. Segurava possantemente os remos. Tinha um aspecto bondoso.

Via-se-lhe à cinta um punhal, duas pistolas e um rosário.” (HUGO, [19--] a, v. I, p. 67)

detalhes, sermos conduzidos ao seu íntimo. Por essa razão, as personagens registradas historicamente são descritas *en passant*, participando rapidamente de algum assunto de maneira que o autor não comprometa, com a liberdade ficcional, o fato histórico registrado.

As personagens históricas, por sua vez, compõem uma pequena parte da narrativa. Elas aparecem apenas para dar uma maior veracidade os fatos, ou seja, para “autenticar” (FREITAS, 1989) os fatos que estão sendo contados e também para poder chamar à cena os protagonistas. As cenas que se sucedem na “Taverna do Pavão” são ótimos exemplos desse procedimento, uma vez que lá estão colocados Robespierre, Marat e Danton. Juntamente com *A Convenção*, esse subcapítulo forma uma parte maior denominada “Em Paris”. Segundo Yves Gohin, tal parte teria recebido, inicialmente, o nome de *Ambiente Histórico* e continha, além desses, outros mais relatos históricos verídicos para narrar os acontecimentos desse “ano terrível”. Em certo sentido, a divisão estrutural do livro produz um efeito no mínimo didático. A partir da divisão espacial em “No mar”, “Em Paris” e “Na Vendéia”, Hugo constrói seu texto mostrando todas as justificativas, ou seja, todo o pensamento que fazia parte das mentes naquele ano.

No primeiro capítulo, temos contato com a intenção monarquista e todo seu plano para recuperar o poder. Vemos tanto seu lado bom quanto seu lado cruel, tudo o que acreditavam como sendo verdadeiro e tudo o que faziam para obter o que queriam. Já na parte de Paris, temos um ambiente totalmente republicano, no qual toda a força inicial da Revolução toma corpo e invade o sentimento do povo, que se sente sujeito da história. Aqui entra novamente a teoria lukacsiana na qual constatamos que, durante uma época de crise, velhos temas são resgatados para apaziguar o presente. Nesse período de 1874, havia um descontentamento muito grande com a Revolução, pois todas as lutas, desde 1789, e até mesmo as de 1871, não apresentavam frutos naquele momento, uma vez que a monarquia estava novamente no poder. Havia muitas críticas e um descontentamento geral em relação aos rumos tomados pelos seguidores dos revolucionários. O tema da Revolução como fonte literária também já estava desgastado. Então, a exemplo de Scott, Hugo tentou resgatar o passado de forma a mostrar que, apesar de ser contra o terror dos anos pós-queda da Bastilha, naquele momento, havia um motivo real para lutar, o presente estava em transformação, e tudo o que ocorrera tinha um fim e era necessário e positivo naquele instante.

Outra característica marcante na estruturação do romance **Quatrevingt-treize** é a pouca, mas decisiva, intervenção do narrador. Nas poucas vezes em que se pronuncia, o narrador coloca em sua fala algo que ateste a “verdade” da narrativa.

Et aujourd'hui, après quatre-vingts ans écoulés, chaque fois que devant la pensée d'un homme, quel qu'il soit, historien ou philosophe, la Convention apparaît, cet homme s'arrête et médite. Impossible de ne pas être attentif à ce grand passage d'ombres. (HUGO, 2002, p. 220)⁵¹

Tel paysan qui avait l'air stupide passait portant des dépêches dans son bâton, qui était creux.

[...]

C'étaient des clans, comme en Ecosse. Chaque paroisse avait son capitaine. Cette guerre, mon père l'a faite, et j'en puis parler. (HUGO, 2002, p. 240)⁵²

No primeiro exemplo, a intromissão é feita pela marca temporal. O narrador data precisamente sua distância do fato. Isso lhe proporciona uma posição confortável, uma vez que ele não comprova se vivenciou o acontecimento ou não. Assim, também, no segundo exemplo, o narrador coloca para o leitor o fato de que ele ouviu contar de seu próprio pai aquilo que narra. Dessa maneira, em suas poucas intromissões, o narrador pode criar maior verossimilhança em sua narração, colocando tanto uma distância temporal segura quanto atestando a veracidade daquilo que conta por meio do seu testemunho. No romance em questão, as interferências em momentos cruciais ajudam a “embaralhar” ainda mais história e ficção, juntamente com a presença de personagens históricas mescladas às personagens prosaicas, que formam esse conjunto de caracteres responsáveis pelo resgate de uma realidade remota, ao mesmo tempo em que por esse procedimento, interfere na realidade circundante além da literária.

O texto literário perpetua como já vimos algumas idéias políticas de seu autor, mas também algumas da própria Revolução, como é o caso da questão da reforma agrária pretendida pelos revolucionários. Gauvain possui uma ‘alma de poeta’ e dentro da masmorra sonha a igualdade pregada pela revolução horas antes de seu assassinato por esta mesma revolta:

[...] Les trois quarts du sol sont en friche, défrichez la France, supprimez les vaines pâtures; partagez les terres communales. Que tout homme ait une terre, et que toute terre ait un homme. Vous centuplerez le produit social.

⁵¹ “E hoje, passados oitenta anos de cada vez que diante do pensamento dum homem, quem quer que seja, historiador ou filósofo, a Convenção aparece, esse homem pára e medita”. (HUGO, [19--] a, v.I p. 204 – grifos nossos)

⁵² “Havia camponês de aspecto estúpido que levava despachos dentro do cacete, que era ôco . Formavam tribos como na Escócia. Cada paróquia tinha o seu capitão. Essa guerra fê-la meu pai, e por isso conheço a bem.” (HUGO, [19--] a, v.II, p.14-15 – grifos nossos)

[...]. Utilisez la nature, cette immense auxiliaire dédaignée. Faites travailler pour vous tous les souffles de vent, toutes les chutes d'eau, tous les effluves magnétiques, [...] (HUGO, 2002, p. 468)⁵³

Victor Hugo produziu uma obra que em vários aspectos, remava contra a maré de sua época. Ele era humanista e se colocou do lado do povo. Escreveu sobre um tema que era considerado agressor deste. Diferenciou sua obra dos romances “pseudo-históricos”, resgatando a ideologia que moveu a Revolução Francesa durante o período em que ocorreu. E, em um *fin-de-siècle* decadente, resgatou todo o brilho de seu tema. Mas, antes de tudo, manteve-se sempre como humanista, rejeitando o terror e escolhendo o ano de 1793 para lembrar que todas as agruras daquele ano não tinham sido em vão e, por um outro lado, jamais deveriam ocorrer novamente. De todos os propósitos colocados por Hugo (poeta, romancista e deputado, homem que influenciou a História com sua literatura) o maior era resgatar o povo na história daquela revolução, na qual a burguesia prometera tudo e até 1871 não pagara quase nada.

Dessa maneira, por meio dos espaços e da escolha das personagens, **Quatrevingt-treize** retrata uma Revolução francesa centrada não nos acontecimentos da capital, mas sim nos da província da Vendéia. A partir da escolha dessa localidade, o autor transforma um simples romance em um documento que desnuda a ideologia que movia os acontecimentos daquela minoria e mostra também o que se passava entre a maioria jacobina. Os pensamentos de seus personagens e seus conseqüentes atos são derivados da situação vivida ali naquela localidade. Tudo o que é aí retratado tem como objetivo recriar todo o contexto, inclusive o psicológico e social. É aqui que o romance de Hugo encontra-se com a teoria lukacsiana, e cria um romance histórico revolucionário para o seu tema, para a sua época e para a historiografia literária.

⁵³ “[...] As três quartas partes do solo são baldios, arroteiem a França, suprimam as pastagens inúteis; dividam as terras comunais. Tenha todo homem uma terra e toda terra um homem. Centuplicarão assim o produto social. [...] Utilizem a natureza, essa imensa auxiliar desprezada. Façam trabalhar em seu proveito todas as correntes de ar, todas as quedas d’água, todos os eflúvios magnéticos.” (HUGO, [19--] A, V. II, p. 258)



Mapa da França. Ao Leste a Bretanha, que encerra a região da Vendéia.

ESPACIALIDADE

3. OS SIGNIFICADOS DA ESPACIALIDADE EM QUATREVINGT-TREIZE

[...] la “Tourgue” [...] forteresse de l’ancien régime dans *Quatre-vingt-treize*[...] (BUTOR, 1964).⁵⁴

3.1 INTRODUÇÃO

Antes de penetrarmos no espaço de **Quatre-vingt-treize** propriamente dito, precisamos relembrar, rapidamente, algumas questões que nos guiaram até aqui.

Os espaços selecionados por nós por meio de excertos, seguem uma divisão, já concebida no próprio romance, em três partes principais: *En Vendée*, *En Mer* e *à Paris*. Assim, calcados em uma leitura política, tentamos distinguir esses espaços por meio das diversas representações de grupos políticos que acreditamos que cada um representa.

Uma questão que não podemos deixar de colocar é um fato biográfico. Em 1811, durante a primavera, Mme. Hugo e seus filhos encontram o general, seu esposo, em Bayonne para acompanhá-lo à Espanha e onde o pai servia naquele momento. Nesse país, o menino Hugo vai recolher muitos elementos que estariam presentes em seus romances, principalmente a paisagem espanhola, que o fascinou. Essa viagem foi importante para a constituição do imaginário do futuro escritor. Tal fato pode ser percebido também em seus desenhos. O imaginário medieval do lugar estará presente até mesmo em **Quatre-vingt-treize**, pois a paisagem deste é plena de elementos, para citar alguns exemplos, como castelos, torres, pontes antigas, estradas que atravessam florestas ancestrais e que desde muito tempo são utilizadas.

3.1.1 A questão temporal

A questão temporal também será considerada em nossas reflexões, uma vez que em **Quatre-vingt-treize**, como em todo romance, há uma inter-relação entre esses dois aspectos da narrativa: o espaço e o tempo. O espaço liga-se ao tempo em que a história está sendo narrada, ou seja, o tempo histórico que percorre o ano de 1793, título da obra; por sua vez, o espaço da Vendéia que abrange a maior parte da narrativa. Os aspectos se inter-

⁵⁴ [...] a Torgue [...], fortaleza do Antigo Regime em **Quatre-vingt-treize**. (tradução livre).

relacionam no ponto em que a definição de história implica um evento ocorrido em determinado lugar e em certo momento. O tempo, assim como a espacialidade, tem um papel fundamental nessa narrativa, é quase uma personagem. Através da datação do ano em que ocorrem os acontecimentos, podemos situar-nos e relacionar o texto com os registros históricos e elucidar as referências colocadas pelo autor.

Em primeiro lugar o ano de 1793 remete-nos imediatamente aos primeiros anos da Revolução Francesa, quando se instaurou o Regime do Terror⁵⁵, segunda fase da Revolução. Esta fase durou até o ano de 1799, quando Napoleão tornou-se cônsul. A Fase do Terror caracterizou-se pelos massacres populares de Setembro, a morte do rei Luis XVI (Luís Capeto) e pelas divergências entre as correntes políticas, que levaram a diversos assassinatos como o de Marat⁵⁶ e o uso constante da Guilhotina⁵⁷. Foi nesse mesmo ano que houve maior devastação material e que o povo passou a sofrer as conseqüências econômicas e financeiras da Guerra Civil e de uma guerra contra à Europa, que se estendeu para os anos seguintes.

Foram estes os anos em que o Regime republicano foi imposto ao povo e nos quais ocorreram confrontos terríveis entre os girondinos e os jacobinos. Os primeiros tentavam ainda reconquistar o poder através da guerra, causando uma situação insustentável: “-- *Ce sera une date sanglante que cette année 93 où nous sommes.*”(HUGO, 2002, p. 294).⁵⁸

⁵⁵ “[...] Nesse período predominaram as classes inferiores, com tendências extremistas. Verificou-se, então, o regime do terror, os massacres de setembro e a execução do rei. Com a declaração de guerra aos países estrangeiros, deu-se a vitória aos revolucionários radicalistas, ficando o regime monárquico totalmente desacreditado do povo francês. Durante o segundo período, a França foi dirigida pela Convenção Nacional, que criou a Junta de Salvação Pública, com funções executivas. Facções políticas de diversas correntes compunham a Convenção, destacando-se a dos Girondinos, que eram os republicanos aristocráticos, e os Jacobinos, que disseminavam as idéias radicalistas de Jean Jaccques Rousseau colocando-se ao lado dos plebeus e camponeses. Encabeçados por Marat, Danton e Robespierre, os revolucionários extremistas instituíram o regime do terror, exterminando todos os opositores da Revolução.”(MAIA, [198-], p. 2644).

⁵⁶ Um dos líderes do movimento Revolucionário Francês.

⁵⁷ “Instrumento provido de uma navalha triangular empregada para decepar a cabeça dos condenados à pena de morte. Esta (a navalha) era precipitada de uma determinada altura e caía violentamente sobre o pescoço separando cabeça e tronco. O conhecimento da guilhotina remonta desde a Idade Média. Seu atual nome é devido aos aperfeiçoamentos operados por um médico e político francês que se chamava Inácio Guillotin. O aparelho foi utilizado na França pela primeira vez em 25 de abril de 1793 na Praça da Revolução.” (MAIA, [198-], p. 1392).

⁵⁸ “-- Será uma data sangrenta este ano de 93 em que estamos.” (HUGO, [19--] A, v.II, p. 72)

3.1.2 O tempo na narrativa

Uma outra parceria indissolúvel entre espaço e tempo é a distância temporal entre o narrado e o momento da narração. Existe um espaço de oitenta anos entre eles (1793 – 1874) e, em alguns momentos, Hugo proporciona-nos a imagem da Tourgue em 1793, mais adiante ele nos apresenta a visão que proporcionava tal construção cinquenta anos antes da escritura do livro, e, por último, dá-nos o retrato do mesmo edifício na sua atualidade, ou seja, em 1874.

Le voyageur qui, il y a quarante ans, entré dans la forêt de Fougères du côté de Laignelet, en ressortait du côté de Parigné, faisait, sur la lisière de cette profonde futaie, une rencontre sinistre. En débouchant du hallier, il avait brusquement devant lui la Tourgue. (HUGO, 2002, p. 299)⁵⁹

Dessa forma, não somente as personagens (humanismo), mas também o tempo determina de alguma forma, o espaço. Segundo Oliveira e Santos, todos esses elementos da narrativa formam uma intrincada rede na qual todos os fatores contribuem para a criação da realidade, no que diz respeito ao romance do século XIX:

Poderíamos dizer, em uma definição bastante genérica, que o espaço é esse conjunto de indicações – concretas ou abstratas – que constitui um sistema variável de relações.

Assim sendo, se criamos uma personagem ficcional, vamos posicioná-la fisicamente (criamos um espaço geográfico), temporalmente (definimos um espaço histórico), em relação a outras personagens (determinamos um espaço social) [...] (OLIVEIRA; SANTOS, 2001, p.67-68).

Esse é o pressuposto fundamental de nosso trabalho: a categoria espacial concorrendo para a realização do romance histórico tradicional do século XIX, na França de Victor Hugo.

⁵⁹ “O Visitante que, há quarenta anos, entrando, na floresta de Fougères pelo lado de Laignelet, saísse pelos lados de Parigné, fazia, na orla desta mata profunda, um sinistro encontro. Ao desembocar da moita, tinha bruscamente diante de si a Tourgue”. (HUGO, [19--] a, v.II, p.47)

3.2 ESPACIALIDADE E ROMANCE HISTÓRICO

Em seu estudo sobre o espaço, Michel Butor (1964) explora a ciência da arquitetura relacionada com a literatura, e nesse ponto sabemos que **Notre-Dame de Paris**, primeiro romance histórico escrito por Victor Hugo é mais conhecido e divulgado. Nesse romance, publicado em 1830, a catedral parisiense é descrita em suas minúcias, por um narrador hugoano que, devido a sua acuidade e senso histórico quase profético, antevê a destruição da Paris medieval por Napoleão III e seu arquiteto Haumann e propõe, via literatura, a salvaguarda não apenas da catedral de Notre-Dame, mas de outros monumentos históricos da célebre capital francesa (BARBOSA, 2003). Desse modo, Hugo coloca o edifício como peça principal da trama romanesca e tenta alterar com seu livro a realidade histórico. Ora, um dos objetivos de Victor Hugo em seus dois romances históricos era propagar também algumas idéias a respeito do espaço, no caso de **Quatrevingt-treize**, a conservação arquitetônica dos prédios medievais, fonte historiográfica do povo francês. Mas não é somente isso que os espaços medievais dos romances representam. Apoiado na escolha dos adjetivos, o autor atribui certas características ao edifício como a de representante do pensamento humano. Não podemos deixar de lembrar que, segundo as palavras do próprio Hugo, anteriormente a publicação dos livros, era nos edifícios que ficavam registrados a passagem da humanidade sobre a Terra. E será por meio da análise dessas descrições que reconstruiremos, agora, o papel dessa espacialidade tão peculiar como a de **Quatrevingt-treize**.

Para Victor Hugo, as construções da Idade Média, especialmente as anteriores à invenção da imprensa, constituem-se como verdadeiros registros da história humana sobre a Terra. Em outra de suas obras que se apresentam como romance histórico, Hugo compõe um capítulo que se trata de um manifesto a favor da preservação do patrimônio histórico, complementando, assim, suas próprias palavras do artigo **Guerre aux démolisseurs**, de poucos anos antes. Todo o livro **Notre-Dame** pode ser considerado como um texto de defesa da arquitetura. Entretanto, o capítulo ‘Isto matará aquilo’, logo no quinto livro de um total de onze, contém uma análise importante da situação dos monumentos históricos em 1831:

[...] Sous ce rapport, la vague formule de l'archidiacre [ceci tuera cela] avait un second sens ; elle signifiait qu'un art allait détrôner un autre art. Elle voulait dire : L'imprimerie tuera l'architecture.

En effet, depuis l'origine des choses jusqu'au quinzième siècle de l'ère chrétienne inclusivement, l'architecture est le grand livre de l'humanité, l'expression principale de l'homme à ses divers états de développement soit comme force, soit comme intelligence. (HUGO, 2002, p.119)⁶⁰

Mais a diante, na mesma página 119 do romance, o autor explica mais a fundo as idéias contidas nesse curto parágrafo. Ora, alterando-se o pensamento humano durante os séculos, seria plausível que mudasse também seu meio de expressão. O que Hugo defende é a conservação dos monumentos antigos e não a abolição dos livros.

Quand la mémoire des premières races se sentit surchargée, quand le bagage des souvenirs du genre humain devint si lourd et si confus que la parole, nue et volante, risqua d'en perdre en chemin, on les transcrivit sur le sol de la façon la plus visible, la plus durable et la plus naturelle à la fois. On scella chaque tradition sous un monument. Les premiers monuments furent ces simples quartiers de roche que le fer n'avait pas touchés, dit Moïse. L'architecture commença comme toute écriture. Elle fut d'abord alphabet. On plantait une pierre debout, et c'était une lettre, et chaque lettre était un hiéroglyphe, et sur chaque hiéroglyphe reposait un groupe d'idées comme le chapiteau sur la colonne. Ainsi firent les premières races, partout, au même moment, sur la surface du monde entier. On retrouve la pierre levée des celtes dans la Sibérie d'Asie, dans les pampas d'Amérique. (HUGO, 2000, p. 119)⁶¹

Dessa forma, por todo o capítulo, Victor Hugo continua sua trajetória ensaística mesclando comentário sobre arquitetura e literatura, analisando cada detalhe de diversas construções e dando-lhes significações ligadas ao pensamento ideológico de cada época. Se nos fosse permitido debruçar-nos mais demoradamente sobre algumas idéias ali expostas, poderíamos dizer que escrita e arquitetura começaram juntas nas paredes das grutas, cavernas e rochedos. De fato, por ser mais concreta e imutável, no início, a arquitetura

⁶⁰ “[...] Vista deste ângulo, a fórmula vaga do arcediogo [Isto matará aquilo] tinha duplo sentido; significava que uma arte ia destronar outra arte. Queria dizer: “A imprensa matará a arquitetura”.

Realmente, desde a origem das coisas até o século XV da era cristã, inclusive, a arquitetura é o grande livro da humanidade; a expressão principal do homem nos seus diversos estados de desenvolvimento, seja como força seja como inteligência.” (HUGO, [19--] b, p. 226, v.I)

⁶¹ “Quando a memória das primeiras raças se sentiu sobrecarregada; quando a bagagem das recordações do gênero humano se tornou tão pesada e confusa que a palavra, solta e volátil, corria o risco de perder-se pelo caminho, transcreveram-nas no solo, do modo mais visível, mais duradouro, e, ao mesmo tempo, natural. Selou-se cada tradição com um monumento. Os primeiros foram simples pedaços de rocha em que o ferro não tinha tocado, diz Moisés. A arquitetura começou com a escrita. Primeiro foi o alfabeto: colocava-se uma pedra, era uma letra, cada letra era um hieróglifo, e sobre cada hieróglifo repousava um grupo de idéias, como o capitel sobre a coluna. Assim fizeram as primeiras raças, por toda a parte e simultaneamente sobre a superfície do Mundo inteiro. Encontra-se a pedra erguida dos Celtas na Sibéria asiática e nos pampas da América.” (HUGO, [19--] b, p. 228-229, v.I)

desenvolveu-se de maneira muito mais rápida do que a própria língua. Uma vez que, ao olharmos os primeiros livros manuscritos em língua portuguesa e em qualquer outra língua latina, veremos que, no século XIII quando se estabeleceram as primeiras obras escritas em português, havia grandes diferenças de grafia de uma mesma palavra, até mesmo em uma mesma obra. Ora, já nesse período existiam obras arquitetônicas monumentais estáveis, como as construções empreendidas por Carlos Magno, para nos determos somente na Idade Média na Europa Ocidental.

Em **Quatrevingt-treize**, o autor não ataca tão frontalmente a questão arquitetônica, mas ela está presente em quase todos os momentos nas descrições das cidadelas medievais, como ‘Dol’, e principalmente nas contrastantes descrições da ‘Tour Gauvain’ (Tourgue) e da movimentada Paris. Nesse último romance hugoano, podemos ver, com mais clareza, a questão do já citado artigo sobre as destruições do patrimônio histórico francês.

Nos diversos trechos nos quais encontramos algum depoimento a respeito do atual estado (1870) daquela fortaleza bretã, que é um retrato de qualquer imóvel nas mesmas condições. Os longos trechos, nos quais Hugo descreve a agonia perante a destruição, podem ser tomados como o exemplo das situações de diversos edifícios, como a própria igreja de Notre-Dame:

*Le voyageur qui, il y a quarante ans, entré dans la forêt de Fougères du côté de Laignelet, en ressortait du côté de Parigné, faisait, sur la lisière de cette profonde futaie, une rencontre sinistre. En débouchant du hallier, il avait brusquement devant lui la Tourgue.
Non la Tourgue vivante, mais la Tourgue morte. La Tourgue lézardée, sabordée, balafmée, démantelée. La ruine est à l'édifice ce que le fantôme est à l'homme.*(HUGO, 2002, p. 299)⁶²

A descrição física da torre estende-se durante várias páginas. A influência de sua estada em Espanha para a composição da figura dessa *tour* foi tamanha que, em 1835, Hugo produziu um desenho com as mesmas características. Ou seja, praticamente, quarenta anos antes de escrever e publicar seu livro em 1874, Victor Hugo já ‘sonhava’ com essas

⁶² “O viajante que, há quarenta anos, entrando na floresta de Fougères pelo lado de Laignelet, saísse pelos lados de Parigné, fazia, na orla da mata profunda, um sinistro encontro. Ao desembocar da moita, tinha bruscamente diante de si a Tourgue.

Não a Tourgue viva, mas a Tourgue morta. Tourgue fendida, arrombada, rachada, desmantelada. A ruína é para o edifício o que o fantasma é para o homem.” (HUGO, [19--] a, p. 77-78, v.II).

paisagens e com esses contornos. Segue abaixo as descrições de Hugo, e logo após o desenho produzido pelo autor:

Cette tour, droite sur un bloc de roche à pic, avait presque l'aspect romain tant elle était correcte et solide, [...]. Commencée au neuvième siècle, elle avait été achevée au douzième, après la troisième croisade. Les impostes à oreillons de ses baies disaient son âge. [...]

[...]

A cette tour, et du côté opposé à la brèche, se rattachait un pont de pierre de trois arches peu endommagées.[...]

[...]

La tour était toute la forteresse; sous la tour le rocher, au pied du rocher un de ces cours d'eau que le mois de janvier change en torrents et que le mois de juin met à sec.

Simplifiée à ce point, cette forteresse était, au moyen-âge, à peu près imprenable. Le pont l'affaiblissait. Les Gauvain gothiques l'avaient bâtie sans pont. On y abordait par une de ces passerelles branlantes qu'un coup de hache suffisait à rompre. Tant que les Gauvain furent vicomtes, elle leur plut ainsi, et ils s'en contentèrent; mais quand ils furent marquis, et quand ils quittèrent la caverne pour la cour, ils jetèrent trois arches sur le torrent, et ils se firent accessibles du côté de la plaine de même qu'ils s'étaient faits accessibles du côté du roi. (HUGO, 2002, p. 301 e ss.).⁶³

Essas descrições se aproximam muito da figura desenhada pelo autor na sua juventude:

⁶³ [...] Essa torre direita como um penedo a pique, tinha o aspecto romano, tanto era sólida e correcta, [...]".Começada no século IX, fora acabada no X, depois da terceira cruzada. Diziam-lhe a idade as impostas salientes das suas janelas. [...]

[...]

A torre, do lado oposto à brecha, ligava-se uma ponte de pedra de três arcos pouco danificados. [...]

[...]

A fortaleza era constituída pela torre; debaixo da torre o rochedo, na base do rochedo uma dessas correntes de água [...].

Simplificada a este ponto, a fortaleza era, na Idade-Média, inexpugnável. A ponte enfraquecia. Os Gauvains góticos haviam-na construído sem ponte. Enquanto os Gauvains foram viscondes, agradou-lhes assim e contentaram-se com ela; mas quando foram marqueses, e quando trocaram a caverna pela corte, lançaram três arcos sobre a torrente, e tornaram-se acessíveis pelo lado da planície como se haviam tornado acessíveis ao rei." (HUGO, [19--] a, v.II, p. 77 e ss.).



La Tourgue, Victor Hugo, 1835. (Maison de Victor Hugo).

Há ainda outros trechos do romance que apontam para a preocupação de Hugo para com monumentos históricos, e que, com poucas palavras, resumem o papel da ‘Tourgue’ através dos anos: “*La Tourgue, qui il y a quarante ans était une ruine et qui aujourd'hui est une ombre, était en 1793 une forteresse.*” (HUGO, 2002, p. 303) ⁶⁴. Esta frase, além de resumir o sentimento ‘arquitetônico’ de Victor Hugo perante um edifício em agonia, resume também à temática do romance por meio da analogia: a Revolução que há quarenta anos (durante a Monarquia de Julho) era uma ruína, e que hoje (1874) é uma sombra, em 1793 era uma fortaleza. Ou seja, a Revolução Francesa, que em 1870 era uma breve lembrança, que na década de 1830, 1840 e 1850, fora uma ruína (devido às constantes mudanças no cenário político, corrupções e miséria social), em 1793 era inabalável. Ou seja, o espaço literário vai acompanhando e significando os espaços históricos.

Por sua vez, o estilo arquitetônico da fortaleza de **Quatrevingt-treize**, a Tour Gauvain, é o símbolo de um estilo arquitetônico em duas fases por tratar-se de um edifício

⁶⁴ “A Tourgue, que há quarenta anos era uma ruína, e que hoje é uma sombra, era em 1793 uma fortaleza” ([19--] a, v.II, p. 82)

híbrido. Ou seja, ele é composto principalmente de dois estilos: um arcaico (que remonta ao período de Carlos Magno) e outro mais recente, que tem como inspiração o Louvre, com suas altas janelas. Ao analisarmos mais perto, percebemos que trata-se de dois momentos ímpares para a arquitetura francesa. Em cada cômodo da ‘Tourgue’, parte mais antiga e arredondada, encontramos a necessidade de defesa daquela ‘Bastilha’. Assim, cada porta pequena funciona como uma guilhotina para o assaltado:

A Fortaleza normanda, outra forma arquitetural que os normandos trouxeram da França, é tão compacta como quanto a igreja normanda, e demonstra o mesmo desprezo pela beleza. [...] Sem dúvida, há razões de defesa para que as fortalezas sejam tão despojadas, mas era também uma questão de expressão, isto é, de estética, [...] a parede maciça continua a ser o elemento principal. Por toda parte vemo-nos submetidos à sua forte presença. As altas colunas são embutidas nela e são maciças como enormes troncos de árvores. As colunas das aberturas da galeria são curtas e robustas, seus capitéis são rudes capitéis cúbicos [...] (PEVSNER, 1982, p. 53).

Como poderemos observar nos próximos tópicos, as maciças paredes medievais da Tourgue, e principalmente a falta de janelas, provocam a asfixia no interior do edifício. Essas sensações físicas e psicológicas de opressão podem ser relacionadas com a opressão do sistema feudal o qual representa.

Por sua vez, o lado novo da construção, expressa os novos tempos, mais ao fim da Idade Média, nos quais a necessidade de defesa era menor e a socialização era uma realidade. A biblioteca e as amplas janelas são os símbolos dessa abertura do edifício para o mundo.

Le pont, trait d'union entre la forteresse et le plateau, fut fait haut sur piles; et sur ces piles on construisit, comme à Chenonceaux, un édifice en style Mansard, plus logeable que la tour. Mais les moeurs étaient encore très rudes; les seigneurs gardèrent la coutume d'habiter les chambres du donjon pareilles à des cachots. Quant au bâtiment sur le pont, qui était une sorte de petit châtelet, on y pratiqua un long couloir [...] au-dessus de cette salle des gardes, qui était une sorte d'entresol, on mit une bibliothèque, au-dessus de la bibliothèque un grenier. (HUGO, 2002, p. 304)⁶⁵

⁶⁵ “[...] A ponte, traço de união entre a fortaleza e o platô, foi feita em elevada altura sobre pilares; sobre eles construiu-se, como em Chenonceaux, um edifício no estilo Mansard mais habitável do que a torre. Mas os costumes eram ainda muito rudes; os castelões conservavam o hábito de morar nos aposentos da fortaleza semelhantes a masmorras. Quanto à construção feita sobre a ponte, que era uma espécie de pequeno castelo, praticou-se nela um comprido corredor. [...] por cima da sala dos guardas, que era uma espécie de sobreloja, puseram uma biblioteca, por cima da biblioteca, um celeiro [...]” (HUGO, [19--] a, v.II, p. 83-84).

Nesse trecho a evolução arquitetônica prima pelo conforto dos habitantes do castelo que, agarrados à tradição, continuam a habitar a torre circular. Essa ponte acastelada, símbolo de uma nova arquitetura, representa também uma nova mentalidade e um novo estilo de vida, mais confortável e menos tenso.

Todos esses princípios já podem ser percebidos na obra hugoana quase quarenta anos antes em **Notre-Dame** e no artigo **Guerre aux démolisseurs**. Neste último, Hugo prega contra as construções contemporâneas suas que seguiam os traços clássicos (retilíneos), contra as reformas que ‘deturpavam’ as antigas construções com reparos incabíveis e em defesa dos edifícios medievais nas suas características. Victor Hugo lutou, segundo suas próprias palavras, “pela França antiga”, aquela dos monumentos, castelos e igrejas da Idade Média, que, na opinião do autor, representavam a identidade do povo francês, ao contrário das novas construções, da “nova França”, que copiavam e corrompiam, a arquitetura grega e romana e tornavam, tanto aos edifícios franceses medievais quanto os recém-construídos, ‘bastardos’.

É chegado o momento em que não é mais permitido a quem quer que seja guardar o silêncio. É necessário que um clamor universal chame enfim a nova França ao socorro da antiga. Todos os gêneros de profanação, de degradação e de ruína ameaçam de uma só vez o pouco que nos resta dos admiráveis monumentos da Idade Média, em que se imprimiu a velha glória nacional, aos quais estão ligadas concomitantemente a memória dos reis e a tradição do povo. (HUGO *apud* KUHLMANN, 1998, p. 187).

Esse trecho do referido artigo vem expressar um pensamento e um aspecto pertencentes à Escola Romântica: a valorização do passado nacional. Em meados do século XIX, quando Hugo redigiu seu artigo, havia um forte movimento de caráter nacionalista que considerava as obras de um período superior aos de outros, conforme Beatriz Kuhl (1998, p.189). Uma série de escritos sobre arquitetura surgiu nesse período, no qual a restauração era considerada o máximo do desenvolvimento.

Ainda segundo Beatriz Kuhl (1998), outros literatos além de Victor Hugo deixaram bem claro sua opinião a esse respeito, entre eles Prosper Mérimée, que “[...] era estudioso de história medieval, reconhecendo a importância de sua grandeza e do ‘gênio gótico’ [...]” (p.188) e chegou até mesmo a trabalhar na Inspetoria Geral dos Monumentos Históricos, em 1834, na época do governo de Luís Felipe. Ele foi o primeiro intelectual a realizar um trabalho de classificação dos monumentos históricos para o tombamento.

Por meio desses exemplos, percebemos o quão carregado de sentido histórico e político são esses espaços representados em **Quatrevingt-treize** e a imensa colaboração dessa categoria narrativa para a constituição do romance histórico nessa obra hugoana e em outras como **Notre-Dame**.

Além desses exemplos que destacamos, existem aqueles referentes à cidade de Paris nos quais as inovações arquitetônicas revolucionárias estão presentes. O foco está sempre na simplicidade e no imprevisto dos edifícios construídos durante aqueles primeiros anos de República. Em ambos os casos, tanto na construção feudal-provinciana quanto nos toscos edifícios revolucionários, a questão ideológica de cada construção é evidenciada pelo autor do romance. Durante boa parte do capítulo intitulado “A Convenção”, o autor descreve os edifícios administrativos. Neste momento, entretanto, selecionamos apenas um curto trecho, visto que esse tema será abordado no próximo tópico de nosso trabalho:

On prit d'abord le Manège, puis les Tuileries. On y dressa un châssis, un décor, une grande grisaille peinte par David, des bancs symétriques, une tribune carrée, des pilastres parallèles, des socles pareils à des billots, de longues étraves rectilignes, des alvéoles rectangulaire où se pressait la multitude et qu'on appelait les tribunes publiques, un velarium romain, des draperies grecques, et dans ces angles droits et dans ces lignes droites on installa la Convention [...].

Aux Tuileries, où la Convention vint siéger le 10 mai 1793, et qui s'appelèrent le Palais-National, la salle des séances occupait tout l'intervalle [...]

Quarante-deux mètres de longueur, dix mètres de largeur, onze mètres de hauteur, telles étaient les dimensions de ce qui avait été le théâtre du roi et de ce qui devint le théâtre de la révolution. L'élégante et magnifique salle bâtie par Vigarani pour les courtisanes disparut sous la sauvage charpente qui en 93 dut subir le poids du peuple. (HUGO, 2002, p.194 e 195)⁶⁶

Dessa forma, esse excerto apresenta críticas às construções erguidas às pressas pelos revolucionários e chama a atenção pela falta de estruturação de tais edifícios e também

⁶⁶ “Escolheu-se ao princípio o Picadeiro, e ao depois as Tulherias. Ergueram-se uns cavaletes, uma decoração, um grande painel pintado por David, bancos simétricos, uma tribuna quadrada, pilstras paralelas, socos semelhantes a cepos, compridas traves retilíneas, alvéolas retangulares em que a multidão se apertava, e a que se dava o nome de tribunas públicas, um velário romano, tapeçarias gregas e nestas linhas retas instalou-se a Convenção. [...]

Nas Tulherias, onde a Convenção se estabeleceu desde 16 de maio de 1793, e que ficaram chamando de Palácio Nacional, a sala das sessões ocupava todo um intervalo [...]

Quarenta e dois metros de comprimento, dez de largura, e onze de altura, tais eram as dimensões do que tinha sido teatro do rei e veio a ser teatro da revolução. A elegante e magnífica sala construída por Vigarani desapareceu debaixo do aparelho selvagem que devia suportar o peso do povo”. (HUGO, [19--], a, v.I, p. 177-178).

para o descaso para com a obra de arte arquitetônica, assim como o artigo hugoano. Hugo, como defensor do povo, defendia também a memória desse, que está guardada nos livros, nos monumentos históricos e em qualquer outra obra feita pelas mãos do homem.

Inicialmente, apresentamos uma classificação inicial, seguindo algumas das principais categorias propostas por Oziris Borges Filho (2005). Essas separações possuem, nesse momento apenas uma finalidade didática para, mais a diante, nos aprofundarmos em cada uma delas e, conseqüentemente, ganharem outras conotações.

Na medida em que se seleciona os microespaços, isto é, os cenários, a natureza e os ambientes, também deve-se perceber se o conjunto de cada um deles estabelece uma oposição maior. Em outras palavras, será que no texto analisado encontramos oposição entre regiões?

[...]

Em resumo, num primeiro momento, cumpre selecionar os macro e micro espaços.

(BORGES FILHO, 2004, p. 101)

Espaços gerais e amplos: Por espaços gerais e amplos entendem-se como locais a céu aberto e também construções e cômodos maiores, ou seja, aqueles que possuem, teoricamente, uma maior circulação do ar, no caso do romance estudado. São eles: campos e planícies em torno da Tour, Florestas, Prédio da Assembléia/Convenção, a cidade de Paris, a Rua da cidade de Dol, as estradas, o espaço marítimo, a Corveta Claymore.

Espaços particulares e restritos: São espaços circunscritos e delimitados. Em **Quatrevingt-treize** são eles: o porão da Corveta Claymore, a Tour Gauvain (Tourgue): a biblioteca da Tour Gauvain, o salão principal da construção dos Gauvain, a masmorra da Torre, e o quarto reservado da Taverna da Rua Pavão de Ouro.

Neste romance de Hugo, a princípio, os espaços fechados são caracterizados pelo sofrimento dos que neles se encontram ou pelo mistério do que neles acontece, como é o caso do quarto da Rua do Pavão. A apreensão a respeito dos rumos da batalha é expressa pela agonia e opressão que pairam no ar daquele cômodo. A escuridão também faz parte da caracterização e serve de complementação a este procedimento. Segundo Oziris Borges Filho (2005), podemos chamar esse espaço de *cenário*⁶⁷, uma vez que, são lugares construídos pela

⁶⁷ “No âmbito da topoanálise, entendemos por cenário os espaços criados pelo homem. Geralmente, são espaços onde o ser humano vive.” (BORGES FILHO, 2004, p. 98)

mão do homem, e de *ambiente*⁶⁸, pois são espaços impregnados de clima psicológico. As trevas trazem um sentimento de desespero e impotência aos seres que permanecem nesses espaços. O mais impressionante deles é o porão da Corveta Claymore, no qual a escuridão impede seus tripulantes de deter o canhão solto que joga com a embarcação e mata os homens que encontra por acaso. O porão é, normalmente, o lado obscuro da casa, e aqui podemos transferir essa característica para o barco. É nele que está contida a irracionalidade espacial. Além da masmorra da Tourgue, esse porão é outro local de ‘dramas murados’, causador do desespero na tripulação.

Por sua vez, os espaços abertos, em sua maioria, são classificados como ‘natureza’, por serem espaços que não foram produzidos pelo homem. Podemos considerar como presentes no romance o mar, as florestas, os campos ao redor da Torre e as ravinas. São espaços que possuem um ‘ambiência’ mais ‘leve’, ou seja, um ambiente psicológico mais neutro. Mesmo os enfrentamentos que se dão nas ruas de Dol têm características menos opressoras e são facilmente vencidas pelo protagonista. Outro espaço amplo são os salões nos quais o povo se reúne para assistir às assembléias. É nesse espaço que são produzidas as boas atitudes dos líderes revolucionários, enquanto os obscuros bastidores são palco das mais horríveis tramas e golpes baixos.

A partir dessa distinção inicial e dessas possibilidades, vamos penetrar nos principais espaços presentes neste romance de Victor Hugo e analisar, nesse momento, os aspectos trazidos pelos adjetivos, advérbios e verbos utilizados nas descrições e caracterizações espaciais apresentadas.

⁶⁸ “O conceito de ambiente é muito pouco claro nas teorias sobre o espaço. Pode-se dizer que o ambiente é o cenário ou a natureza impregnados de um clima psicológico” (BORGES FILHO, 2004, p. 99)

3.3 OS ESPAÇOS REVOLUCIONÁRIOS

Quatrevingt-treize inicia-se com a descrição espacial e temporal do romance: “*Dans les derniers jours de mai 1793, un des bataillons parisiens amenés en Bretagne (...)*” (HUGO, 2002, p. 31). Logo após essa rápida e precisa determinação tempo-espacial, ocorre a inserção das personagens fictícias que, como já visto anteriormente, carregam em si os traços característicos de pessoas que, possivelmente, poderiam ter existido (característica que concerne ao romance histórico): “*Dans les derniers jours de mai 1793, un des bataillons parisiens amenés en Bretagne par Santerre fouillait le redoutable bois de la Saudraie en Astillé.*”⁶⁹ (HUGO, 2002, p. 31). Esse exemplo traduz bem a forma utilizada por Victor Hugo para compor todo o seu romance em um ritmo de descrição bem definido. Temos um texto ficcional, com personagens ficcionais (em sua maioria) e algumas poucas personagens históricas que auxiliam tanto no enredo quanto na verossimilhança, e tempo e espaço reais e existentes, com exceção da Tourgue. Neste trabalho, a partir dessas descrições realizaremos uma análise considerando, neste momento, somente o aspecto espacial de tão rica narrativa. Como consta na introdução deste capítulo, nossa tarefa consiste em averiguar a categoria espacial em **Quatrevingt-treize** e detectar como ela corrobora a divisão existente entre monarquistas, republicanos e ainda a presença de um espaço neutro, no qual ambos transitam. Ou seja, uma tripartição que é sugerida ao leitor pelas divisões capitulares: *En Mer*, *A Paris* e *En Vendée*. Muitas outras interpretações podem ser dadas, inclusive outras até mesmo para justificar a partição. Entretanto, optamos pela justificativa política como nossa referência. Tal fato ocorre devido ao fato de o romance possuir um caráter eminentemente político introduzido a todos os tipos de leitores (desde o mais atento até ao menos avisado) por meio dos títulos de cada uma das partes.

De partida, trataremos do espaço da ‘cidade’, no romance simbolizado por Paris, que se mostra como um símbolo revolucionário por meio de seus edifícios, ruas, praças, jardins. Não só a mobilidade social, mas a própria mobilidade física da multidão de transeuntes está representada nessa capital hugoana. Outro ponto que atrai a atenção para a relação parisienses-revolucionários é aquele no qual os próprios revolucionários são conhecidos e auto-proclamados de ‘parisienses’, como pudemos observar anteriormente.

⁶⁹ Nos últimos dias de maio de 1793, um dos batalhões parisienses postos na Bretanha por Santerre, revistavam o renomado bosque as Saudrai, em Astillé. (tradução livre).

Assim, na ocasião na qual o capitão Rabdoud, líder dos soldados republicanos conhecidos como ‘Gorro encarnado’, quer se diferenciar dos pobres camponeses que encontra pelos caminhos na Vendéia, deixa claro para Micaela Flechard que ele fala com *un parisien* (um parisiense).

Em seus estudos teóricos a respeito de literatura, Michel Butor (1964) faz algumas considerações sobre a cidade de Paris e sobre as instituições republicanas. Dessa forma, ele chama a atenção para o modo como Victor Hugo explorou-as em sua obra como um todo, não somente em **Quatrevingt-treize**. No que diz respeito especificamente à Paris, ele lembra-nos que *La ville de Paris est sans doute aujourd’hui encore l’un des plus importants de ces centres*⁷⁰(p. 49). A revolução colocou Paris e a França como um todo, no centro de um acontecimento político e social sem precedentes na História ocidental, ela é sozinha um símbolo imenso da Revolução e de todo século XIX.

Por ser também nome de capítulo, *Paris* possui páginas a fio de descrição e que sempre conduzem para uma descrição algo republicana. O capítulo *Les rues de Paris dans ce temps-là* é composto somente por descrições. Até mesmo as frases de alguns poucos personagens que podem ser vislumbrados nesse capítulo são tiradas do contexto real dos acontecimentos. Logo nos primeiros parágrafos, o autor inicia a caracterização de uma cidade impregnada de ideais transformadores. Historicamente, Paris foi durante todos os anos de domínio monárquico o berço e o lar de praticamente todos os reis franceses. Sua população sofria, constantemente, pressões mais fortes e imediatas devido a esta proximidade, além de ser o ponto do país no qual havia mais capital financeiro, oportunidades de trabalho e maior número de habitantes. Ou seja, Paris era como uma bomba-relógio: havia insatisfações contra o governo, armas abundantes e potencial humano, em todos os níveis .

Les rues de Paris ce temps-là :

On vivait en public; on mangeait sur des tables dressées devant les portes; les femmes assises sur les perrons des églises faisaient de la charpie en chantant « la Marseillaise »; le parc Monceaux et le Luxembourg étaient des champs de manoeuvre; il y avait dans tous les carrefours des armureries en plein travail, on fabriquait des fusils sous les yeux des passants qui battaient des mains; on n’entendait que ce mot dans toutes les bouches: « Patience. Nous sommes en révolution ». On souriait héroïquement. On allait au spectacle comme à Athènes pendant la guerre du Péloponnèse; on voyait affichés au coin des rues: -Le Siège de Thionville.-La Mère de famille sauvée des flammes. -Le Club des Sans-Soucis.-L’Aînée des papesses Jeanne.-Les Philosophes soldats.-L’Art d’aimer au village.-_ Les

⁷⁰ A cidade de Paris é sem dúvida ainda hoje um dos mais importantes desses centros [urbanos]. (tradução livre).

allemands étaient aux portes; [...]. Pas un chapeau qui n'eût une cocarde. Les femmes disaient: Nous sommes jolies sous le bonnet rouge.

[...]

La rue de Richelieu se nommait rue de la Loi; le faubourg Saint-Antoine se nommait le faubourg de Gloire; il y avait sur la place de la Bastille une statue de la Nature.

[...]

Sur tous les murs, des affiches, grandes, petites, blanches, jaunes, vertes, rouges, imprimées, manuscrites, où on lisait ce cri: _Vive la République!_ Les petits enfants bégayaient « Ça ira ! » (HUGO, 2002, p. 141 e ss.)⁷¹

No trecho acima, podemos perceber algumas das mais imediatas atitudes tomadas pelas lideranças revolucionárias: exterminar o máximo possível a presença da monárquica das ruas parisienses. Como vimos no capítulo anterior, monumentos foram destruídos, igrejas saqueadas, relíquias do Medievo massacradas. O próprio texto hugoano fala por si. Os nomes de ruas foram alterados, e até mesmo outro calendário foi criado com nomes de meses próprios da língua francesa e com a contagem dos anos partindo de 14 de julho de 1789, data da tomada da Bastilha⁷².

Mas *Paris* não é somente descrição física e material. Alguns trechos de descrição mais antropológica delineiam a situação dos antigos nobres e eclesiásticos após o ‘apocalipse’ revolucionário:

⁷¹ “As ruas de Paris naquele tempo:

Vivia-se em *público*; comia-se em mesas armadas em frente das portas; as mulheres, sentadas nos adros das igrejas, faziam fios *cantando a Marselhesa*; o parque Monceaux e o Luxemburgo eram *campos de manobras*; havia em tôdas as ruas fábricas de armas a funcionar, faziam-se espingardas à vistas dos transeuntes que batiam palmas; só se ouviam estas palavras em todas as bocas: -- *Paciência. Estamos em Revolução. Sorria-se heroicamente*. Ia-se ao teatro como em Atenas durante a *Guerra do Peloponeso*; lia-se nos cartazes pelas esquinas: *O Cerco de Thionville. – A mãe de família salva das chamas. – O clube dos Sans-soucis. – A papisa Joana mais velha. – Os filósofos soldados –Arte de Amar na aldeia.*—Os alemães estavam às portas; [...] *Não havia chapéu que não trouxesse um tope. As mulheres diziam: Fica-nos bem o gorro encarnado.*

[...]

A Rua de Richelieu chamava-se *Rua da Lei*; o Bairro Saint-Antoine, Bairro da Glória; na Praça da Bastilha havia uma estátua *da Natureza*.

[...]

Em todos os muros cartazes, grandes, pequenos, amarelos, verdes, vermelhos, impressos, manuscritos, em que se lia este grito: -- *Viva a República!* As crianças balbuciavam: *Ça ira!*” (HUGO, [19--] a, v.I, p. 121e ss.)

⁷² “A Tomada da Bastilha é o símbolo da Revolução Francesa. Inspirados por diversos fatos ocorridos no cenário internacional (principalmente a Guerra de Independência dos Estados Unidos da América) e algumas filosofias correntes, como aquelas do Iluminismo e de J.J.Rousseau, os revoltosos franceses promoveram uma revolução que tinha como alguns de seus objetivos extinguir o poder do rei, implantar um regime republicano, uma reforma agrária consistente, criar um Estado laico (ou seja, sem domínio da igreja), fazer a divisão dos bens e terras da Igreja, entre outros. Essas ocorrências revolucionárias atingiram seu auge quando os revoltosos invadiram a prisão mais antiga e sólida da capital francesa, libertando os detentos e, principalmente, roubando armas e munições do governo. Esse prédio, a Bastilha, foi demolido pelos revolucionários e hoje é uma das praças mais famosas de Paris. Nesse local, ainda hoje, restam os alicerces da antiga fortaleza medieval.

[...] Peu de grandes boutiques étaient ouvertes; des merceries et des bimbeloteries roulantes circulaient traînées par des femmes, éclairées par des chandelles, les suifs fondant sur les marchandises; des boutiques en plein vent étaient tenues par des ex-religieuses en perruque blonde; telle ravaudeuse, raccommoquant des bas dans une échoppe, était une comtesse; telle couturière était une marquise; madame de Boufflers habitait un grenier d'où elle voyait son hôtel.(HUGO, 2002, p. 142)⁷³

Outros trechos sobre os pregoeiros, vendedores de relíquias saqueadas, e a grande circulação de jornais são pontos que também são narrados por Hugo nesse capítulo que pode ser considerado uma análise, ou melhor, uma síntese da Paris revolucionária. As transformações sociais ocorridas nesse período são inestimáveis. Era a derrocada dos privilégios medievais e da injusta estabilidade social. Durante a Idade Média, não houvera a possibilidade de mobilidade social: quem nascia servo, morria servo, quem nascia soldado ou aristocrata morreria em suas posições. Mas a Revolução mudou definitivamente essa conjuntura: agora muitos nobres e clérigos não eram nada mais além de cidadãos, assim como acontecia com todos os habitantes da França. Outra importante alteração, agora no sentido inverso, foi a possibilidade de ascensão social, ou seja, na dependência de outros fatores que não o nascimento, qualquer pessoa poderia almejar qualquer cargo de governo ou na sociedade. Foi o que aconteceu a Napoleão Bonaparte, primeiro personagem histórico a ter sua condição alterada, uma vez que nasceu pobre e chegou ao cargo máximo do país como imperador francês por meio da carreira militar.

A não aceitação dessa nova ordem social foi um dos motivos que fizeram eclodir a revolta da Vendéia retratada no romance **Quatrevingt-treize**. Como vimos no capítulo sobre o Humanismo, um dos ‘alvos’ de Victor Hugo com o seu romance era exatamente o de transmitir esse caráter antropológico da Revolução Francesa. Nas falas de Micaela Flechard, principalmente, podemos ver a contrariedade dos camponeses e provincianos em aceitar essa nova ordem social. Mesmo sendo prejudicados pela anterior, a adaptação àquela situação falava mais alto e incomodava mais do que o próprio benefício. A presença do *bonnet rouge* (gorro-vermelho) nas cabeças femininas são ações que comprovam na população os efeitos do sentimento de aprovação à República. As mudanças ocorridas

⁷³ [...] Poucas lojas grandes estavam abertas; mercearias e armarinhos volantes circulavam puxados por mulheres, iluminados por candieiros, cujas velas de sebo se derretiam por sobre as mercadorias; barracas eram dirigidas ao ar livres por ex-religiosas de cabeleira loira. Tal remendona, que concertava meias numa loja, era condessa; tal costureira era marquesa; madame de Boufflers morava numa água-furtada donde avistava seu antigo palácio.” (HUGO, [19--] A, v.I I, p. 122).

foram apenas reflexos dos acontecimentos na mentalidade povo. Expressões como *on sourit heroïquement* são freqüentes nas descrições dos habitantes de então da Cidade Luz. Comparações diretas com outros acontecimentos revolucionários históricos completam um recheio de verbos que denotam movimento, transformação e, pode-se dizer, instabilidade.

Outros momentos da descrição parisiense relatam os acontecimentos revolucionários registrados historiograficamente, ou seja, assim como a descrição antropológica, pode ser tomada como a parte representante da realidade do fato. Por exemplo, no excerto abaixo, temos o nome de Paris ligado a acontecimentos coordenados por Saint-Just⁷⁴, Luis XIV⁷⁵ ou Robespierre. Mesmo as metáforas com o Monte Sinai vêm reforçar, dar crédito, ao que está sendo descrito:

Plus tard, à la ville tragique succéda la ville cynique; les rues de Paris ont eu deux aspects révolutionnaires très distincts, avant et après le 9 thermidor; le Paris de Saint-Just fit place au Paris de Tallien; et, ce sont là les continuelles antithèses de Dieu, immédiatement après le Sinai, la Courtille apparut.

Un accès de folie publique, cela se voit. Cela s'était déjà vu quatrevingts ans auparavant. On sort de Louis XIV comme on sort de Robespierre, avec un grand besoin de respirer; de là la Régence qui ouvre le siècle et le Directoire qui le termine. Deux saturnales après deux terrorismes. La France prend la clef des champs, hors du cloître puritain comme hors du cloître monarchique, avec une joie de nation échappée. (HUGO, 2002, p. 147)⁷⁶

⁷⁴ Lois Antoine Leon de Saint-Just: Homem político francês. Apelidado de “arcanjo do Terror”. [...] fez parte do cortejo que escoltou Luís XVI de volta após a tentativa de fuga. Conhece Robespierre. Como este último, é fascinado pela cultura greco-romana (da qual são parte as idéias de Democracia e República) e se compara com prazer a Brutus. Deputado em 1791 pela Assemblée législative, na qual lhe recusam o direito de legislar em razão de sua idade. É eleito em Aisne em 1792 para a Convention, e se junta aos Montagnards. [...] Sua ferocidade é desencadeada contra seus adversários, os girondinos.
[...]

(tradução livre do artigo de Wikipédia acessado em 05/12/2006, as 14 h 27 min. (http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Louis_Antoine_L%C3%A9on_de_Saint-Just&redirect=no)).

⁷⁵ Rei francês de 1643-1715. Seu reinado foi o mais longo da história da França. Era cognominado *Rei Sol*, ou *O Grande*. [...] Fundou a Academia Francesa de Ciências, o Observatório de Paris e outros. Foi contemporâneo de Descartes, Pascal, Molière, Racine, Corneille, La Fontaine, Madame de Sevigné e o duque de Saint-Simon. Construiu o palácio de Versalhes. [...]. (MAIA, [198-], p. 1769).

⁷⁶ “Mais tarde à cidade trágica sucedeu a cidade cínica; as ruas de Paris apresentam dois aspectos revolucionários distintíssimos, antes e depois do nove termidor; a Paris de Saint-Just cedeu o lugar a Paris de Talião; e são essas contínuas antíteses de Deus, imediatamente depois do Monte Sinai, [na qual] irrompe a corrupção. Acessos de loucura pública dão-se. Tinha-se visto um, oitenta anos antes. Sai-se de Luis XIV como de Robespierre, com uma grande necessidade de respirar; daí a Regência com que abre o século e o Diretório que lhe põe termo. Duas saturnais depois de dois terrorismos. A França, livre da clausura puritana e da clausura monárquica, deita a correr pelos campos, com a alegria de uma nação que se evade.” (HUGO, [19--] A, v.I, p. 126).

Dessa forma, inserindo fatos e nomes reais ao texto literário, sem, no entanto, colocar essas personagens históricas como protagonistas, Hugo dá continuidade à trajetória do romance histórico de Scott. O espaço empregado por ambos é de total importância uma vez que, necessariamente, precisa coincidir com os espaços relatados nos livros de História ou geografia, ou até mesmo, no caso de espaços mais restritos, conhecidos por um certo número de pessoas. Além disso, a motivação da escritura é chamar a atenção dos seus concidadãos para a importância do fato histórico narrado, ou seja, é preciso situar espacialmente, e em um espaço merecedor de crédito: o espaço real.

Para descrever a espacialidade ampla de Paris, um número pequeno de adjetivos e descrições minuciosas são empregados se comparados com a descrição dos espaços restritos como a Rua do Pavão ou mesmo o prédio da Convenção ou até mesmo com as minuciosas descrições náuticas. Por outro lado, constata-se o aumento de referências ao conteúdo humano parisiense. Como vimos, os jargões repetidos pelos cidadãos parisienses reproduzidos no livro corroboram para a mais autêntica reconstrução dos fatos. Alguns advérbios auxiliam nas frases a formar essa impressão de que Paris está ‘impregnada’ de sentimento republicano.

No capítulo seguinte intitulado *Le Cabaret de la Rue du Paon* (A Taverna da Rua do Pavão), o leitor encontra uma parte fundamental para a constituição do romance histórico: a presença de três personagens históricos conhecidos em um encontro secreto, e que segundo os historiadores franceses imaginado pelo autor, entre Marat, Robespierre e Danton, envolve uma comparação feita pelo autor a Minos, Éaque e Radamante⁷⁷. Mesmo não constando como fato histórico, esse encontro não é concebido como impossível ou inverossímil, devido ao fato de os três serem contemporâneos, co-partidários e conhecidos entre si (apesar de Robespierre ter ordenado a execução de Danton por motivos políticos). O que implicará a questão do gênero romance histórico nesse trecho exemplar será a presença de uma personagem fictícia, Cimourdain, nessa reunião. Como já vimos, o surgimento de uma personagem ficcional que simbolize um grupo ou uma totalidade é uma das principais características do romance histórico tradicional teorizado por George Lukács (1965).

Il y avait rue du Paon un cabaret qu'on appelait café. Ce café avait une arrière-chambre, aujourd'hui historique. C'était là que se rencontraient

⁷⁷ Segundo a mitologia grega, estes são os três juízes do Inferno, sendo que Eaco é quem lhe guarda as chaves. (http://fr.wikipedia.org/wiki/Mythologie_grecque, acesso em 7 de dezembro de 2006, 13:10:29).

parfois à peu près secrètement, des hommes tellement puissants et tellement surveillés qu'ils hésitaient à se parler en public. C'était là qu'avait été échangé, le 25 octobre 1792, un baiser fameux entre la Montagne et la Gironde. C'était là que Garat, bien qu'il n'en convienne pas dans ses « Mémoires, » était venu aux renseignements dans cette nuit lugubre où, après avoir mis Clavière en sûreté rue de Beaune, il arrêta sa voiture sur le Pont-Royal pour écouter le tocsin.

Le 28 juin 1793, trois hommes étaient réunis autour d'une table dans cette arrière-chambre. Leurs chaises ne se touchaient pas: ils étaient assis chacun à un des côtés de la table, laissant vide le quatrième. Il était environ huit heures du soir; il faisait jour encore dans la rue, mais il faisait nuit dans l'arrière-chambre, et un quinquet accroché au plafond, luxe d'alors, éclairait la table.

[...]

Le premier de ces hommes s'appelait Robespierre, le second Danton, le troisième Marat. (HUGO, 2002, p. 160-161)⁷⁸

Victor Hugo foi um dos autores que mais e melhor escreveu sobre Paris. Não só a cidade de sua época, mas de outros períodos como em **Notre-Dame de Paris** e **Quatrevingt-treize**. Dessa forma, não poderíamos deixar de relatar aqui mais algumas descrições de tal cidade, agora, de maneira mais particular ao tratar de um local restrito: aquele gabinete na Taverna da Rua do Pavão.

[...]

Ils étaient seuls dans cette salle. Il y avait devant Danton un verre et une bouteille de vin couverte de poussière, rappelant la choppe de bière de Luther, devant Marat une tasse de café, devant Robespierre des papiers. Auprès des papiers on voyait un de ces lourds encriers de plomb, ronds et striés, que se rappellent ceux qui étaient écoliers au commencement de ce siècle. Une plume était jetée à côté de l'écritoire. Sur les papiers était posé un gros cachet de cuivre sur lequel on lisait « Palloy fecit, » et qui figurait un petit modèle exact de la Bastille.

Une carte de France était étalée au milieu de la table. (HUGO, 2002, p. 160 e 162)⁷⁹

⁷⁸ “Havia na Rua do Pavão uma taverna a que chamavam café. Este café tinha um gabinete reservado, hoje histórico. Era nele que se encontravam as vezes, quase secretamente, homens de tal modo poderosos e por tal forma espionados que hesitavam em falar uns com os outros em público. Fora ali [que] se trocara, em 23 de outubro de 1792, um beijo famoso entre a Montanha e a Gironda. Fora ali que Garat, conquanto não o confesse em suas memórias, tinha vindo às vozes nessa noite lúgubre em que, depois de ter colocado em segurança Clavière na Rua Beaune, fizera parar a carruagem na Ponte Real para escutar o rebate.

A 28 de junho de 1793, estavam reunidos três homens nesse gabinete reservado. As cadeiras não se tocavam; estavam sentados cada um a seu lado de uma mesa, deixando vago o quarto lugar. Eram perto de oito horas da tarde; ainda havia luz na rua, mas fazia noite no gabinete, e um candeeiro preso do teto, o que era luxo então, alumia a mesa.

[...]

O primeiro desses homens chamava-se Robespierre, o segundo Danton e o terceiro Marat.” (HUGO, [19--] A, v.I p. 140-142).

⁷⁹ “Estavam sós na sala. Diante de Danton havia um copo e uma garrafa de vinho cheia de poeira, fazendo lembrar o copo de cerveja de Lutero; diante de Marat uma chávena de café; diante de Robespierre papéis.

Neste último trecho, podemos perceber a insistente presença da imagem da Bastilha mesmo em um lugar republicano por natureza como a sala secreta dos três principais nomes da Revolução Francesa. Nesse ambiente, podemos sentir novamente o ‘ar carregado’ imposto pelas palavras pesadas, chumbo (metal de cor escura), em um local que, apesar de iluminado de maneira luxuosa para a época, trazia a noite e suas sombras para a narrativa.

A propósito dessas três personagens históricas em comparação com Minos, Eaco e Radamante e da descrição da cena na taverna, Yves Gohin escreve em nota à sua edição de **Quatrevingt-treize**, a respeito da importância da invenção desse fato para o contexto geral do romance:

Marat, Danton et Robespierre juges des hommes comme ces trois héros mythologiques, si sages et si équitables qu'ils avaient mérité de siéger au tribunal des morts. – La réunion de ces prétendus ‘triumvirs’ et leurs dialogues sont de pure fiction, mais permettent au romancier une double évocation historique: celle des grandes voix de la Montagne et celle de la France de 93. Pour le lieu de la rencontre Hugo a utilisé un petit fait rapporté par Esquiros (qui le tenait d’Albertine Marat) et mentionné à la suite par Louis Blanch: Le rendez-vous secret organisé par Danton entre Barbaraux et Marat, le 23 octobre 1792 (Cf. p. 160, mais lapsus de Hugo p. 176: « Le 29 »), occasion d’une accolade sans lendemain; ce café fréquenté par les Girondins devient historique dans la légende où Hugo l’a transposé. (GOHIN, 2002, p. 507)⁸⁰

Ao mesclar alguns fatos não certos, como os narrados no depoimento de Albertine Marat (irmã de Jean-Paul Marat), com locais já existentes e citados previamente por

Junto deles via-se um destes **pesados** tinteiros **de chumbo, redondos e estriados** de que se lembram os que eram estudantes no princípio deste século. Ao lado dele estava lançada uma pena. Sobre os papéis estava colocado um grande pesa-papéis de cobre em que se lia *palloy fecit*, e que representava um modelo reduzido e exacto **da Bastilha**.

Estava estendido em meio da mesa um mapa da França.” (HUGO, [19--] a, v.I, p.141 e ss.)

⁸⁰ Marat, Danton e Robespierre juízes dos homens como esses três heróis mitológicos, tão sábios e tão equilibrados que teriam o mérito de fazer parte da assembléia do tribunal dos mortos: - A reunião desses pretensos ‘triumviranos’ e seus diálogos são pura ficção, mas permitem ao romancista uma dupla evocação histórica: aquela das grandes vozes da Montagne e aquelas da França de 93. Para o lugar do encontro, Hugo utilizou um pequeno fato relatado por Esquiros (que o tomara a Albertine Marat) e mencionado em seguida por Louis Blanch [historiador muito afamado]: o encontro secreto organizado por Danton entre Barbaraux e Marat, em 23 de outubro de 1792 (Cf. p. 160, mas *lapsus* de Hugo p. 176: « dia 29 »), ocasião de um abraço sem amanhã; esse café freqüentado pelos girondinos torna-se histórico na lenda na qual Hugo o transpôs. (tradução livre).

outros autores, Hugo cria uma aura de quase certeza ou de total verossimilhança para um fato, como comprovam as palavras de Yves Gohin. Temos, então, o espaço da Taverna do Pavão tomado como um ‘templo’ republicano, ou melhor da Montagne. Essa maneira sacralizada de tratar um espaço republicano colabora para a construção do romance dentro do gênero romance histórico. Ou seja, a partir desse momento, qualquer personagem fictícia que entra em contato com esse espaço adquire características daqueles que estão ligados ao lugar. É o que ocorre com a figura de Cimourdain. Depois da célebre reunião entre eles e as três principais figuras republicanas, exatamente na Taverna, o ex-padre passa a ser o símbolo não só da República, mas também da austeridade e inflexibilidade que lhe transmitem as personagens.

Por fim, as constantes comparações e metáforas com as mitologias gregas e romanas evocam o surgimento tanto dos ideais republicanos quanto democráticos, além de uma associação entre os líderes republicanos e jacobinos e os três juízes do inferno, apontando para seus plenos poderes de vida e morte.

No que diz respeito ao edifício no qual se estabeleceu a Convenção, chama a atenção seus traços retos e limpos, ou seja, sem muitos ornatos; em contraste com a Tourgue (símbolo do antigo regime), que possui uma forma arredondada e uma rebuscada arquitetura. O ângulo reto marca o que é republicano na narrativa, tal ângulo traz o sentido de objetividade (cf. p. 69).

Tout cet ensemble était violent, sauvage, régulier. Le correct dans le farouche; c'est un peu toute la révolution. La salle de la Convention offrait le plus complet spécimen de ce que les artistes ont appelé depuis «l'architecture messidor». C'était massif et grêle. Les bâtisseurs de ce temps-là prenaient le symétrique pour le beau. Le dernier mot de la renaissance avait été dit sous Louis XV, et une réaction s'était faite. On avait poussé le noble jusqu'au fade, et la pureté jusqu'à l'ennui. La pruderie existe en architecture. Après les éblouissantes orgies de forme et de couleur du dix-huitième siècle, l'art s'était mis à la diète, et ne se permettait plus que la ligne droite. Ce genre de progrès aboutit à la laideur. L'art réduit au squelette, tel est le phénomène. C'est l'inconvénient de ces sortes de sagesse et d'abstinences; le style est si sobre qu'il devient maigre. (HUGO, 2002, p. 200)⁸¹

⁸¹ “Todo este conjunto era violento, selvagem, regular. A correção na veracidade; é quase toda a Revolução. A sala da Convenção oferecia o mais completo espécimen do que os artistas chamaram depois “arquitetura messidor”. Era maciço e frágil. Os construtores desse templo tomavam o *simétrico pelo belo*. A última palavra da Renascença fora dita no tempo de Luís XV e produziu-se uma reacção. Levou-se o nobre até o monótono e a pureza até o aborrecimento. Existe a hipocrisia em arquitectura. Depois das deslumbrantes orgias de forma e cor do século XVIII, a arte adietara-se e só se permitia *a linha recta*. Este gênero de progresso vai dar à fealdade. A arte reduzia a esqueleto, tal é o fenómeno. É o inconveniente destas espécies de prudências e abstinências; o estilo tam sóbrio é que se torna magro.” (HUGO, [19--] a, v.I, p. 183)

Os diversos empregos de adjetivos referentes à pureza, ao simétrico, apontam para a sobriedade e objetividade dos ângulos e linhas retos. Apesar de o autor chamar toda essa ‘retiliniedade’ de *magro* e *monótono*, ele exalta a Convenção e a chama de ‘tempestade’. Não podemos nos esquecer que, como defensor da arquitetura da Idade Média, Victor Hugo reprovava a destruição dos monumentos por parte dos revolucionários e desprezava essa nova arquitetura sem muita expressão.

Apesar das minuciosas descrições dos prédios republicanos, a meta de Hugo é expressar, por meio das descrições espaciais, alguns traços do próprio governo republicano, ou seja a clareza, a objetividade e a correção. Essa visão a respeito da República Francesa é aquela principalmente transmitida pelas atitudes dos líderes Danton, Marat e Robespierre, cujas alcunhas, como *O incorruptível* de Robespierre, demonstram como eram vistas essas figuras e, por consequência, o próprio regime.

Hugo trata diretamente de algumas instituições francesas do período, como a Convenção. Para a estruturação do romance histórico como gênero, a categoria temporal também se faz presente e importante. Aqui, abrimos espaço, de alguns parágrafos, para fazer uma menção ao tempo, essa categoria que está presente desde o título nessa obra de Victor Hugo. O tempo completa a noção de realidade concreta juntamente com o espaço. É nessa união que consiste a realidade cotidiana de todos os seres vivos e é essa forma de realidade que o autor francês nos transmite, por meio de sua narrativa, o universo de 1793:

*Nous approchons de la grande cime.
Voici la Convention.
Le regard devient fixe en présence de ce sommet.
Jamais rien de plus haut n'est apparu sur l'horizon des hommes.
Il y a l'Himalaya et il y a la Convention.
La Convention est peut-être le point culminant de l'histoire.
[...]
Le 14 juillet avait délivré.
Le 10 août avait foudroyé.
Le 21 septembre fonda.
Le 21 septembre, l'équinoxe, l'équilibre. Libra. La balance. Ce fut, suivant la remarque de Romme, sous ce signe de l'Égalité et de la Justice que la république fut proclamée. Une constellation fit l'annonce.
La Convention est le premier avatar du peuple. C'est par la Convention que s'ouvrit la grande page nouvelle et que l'avenir d'aujourd'hui commença.
(HUGO, 2002, p. 192-193)⁸²*

⁸² “Aproximamo-nos do **elevado** Píncaro.
Eis a Convenção.

Nas páginas a fio que Hugo descreve a Convenção, as principais características que podemos contemplar são a importância da ideologia humanista que Hugo queria propagar, além daqueles pensamentos inerentes a seu tempo, e a importância dos espaços e das personagens históricas para a construção desse ambiente revolucionário do século XVIII.

A próxima parte do romance a ser analisada por nós nesse trabalho é a intitulada *En Vendée*, que quantitativamente é a maior parte do romance, a qual ocupa praticamente metade do total de páginas e está ligada ao espaço conservador, senão, revolucionário.

O olhar torna-se **fixo** em presença desta cumiada.
 Nada mais **alto** apareceu no horizonte do homem.
 Há o Himalaia e há a Convenção.
 A Convenção é talvez *o ponto culminante da História*.
 [...]

O 14 de julho **libertara**.

O 10 de agosto **fulminara**.

O 21 de setembro **fundou**.

21 de Setembro, o equinócio, **o equilíbrio**, *Libra*. A balança. Foi, conforme observou Romme, no signo **da igualdade e da justiça** que se proclamou a República. Anunciou a constelação.

A Convenção é o primeiro avatar do povo. Foi pela Convenção que se abriu a *grande página nova e que o futuro de hoje começou*.” (HUGO, [19--] a, v.I, p.174-175)

3.4 OS ESPAÇOS MONÁRQUICOS

Em seu artigo sobre a representação da cidade no imaginário medieval, José Carlos Gimenez lembra que “[...] Uma primeira constatação dessa nova configuração social [Feudalismo] é a ruralização da sociedade [...]”. (2004, p. 82). Ou seja, uma sociedade rural, com pouca mobilidade social, na qual nobreza e clero auxiliam-se e o povo submete-se a eles, é o retrato da Idade Média que ainda se faz sentir na Vendéia de **Quatrevingt-treize**. Ora, uma vez que essa sociedade feudal será representada pela província, nada mais certo que a oposição a Paris que essa sociedade representa. Nesse capítulo de nossa dissertação trataremos, doravante, dos aspectos espaciais como metáfora do feudalismo e da monarquia, assim como Paris é uma metáfora da população revolucionária e o próprio romance o é da Revolução.

Como dito anteriormente, as três partes principais de **Quatrevingt-treize** são divididas pelos três principais espaços de ação (*En Mer*, *À Paris* e *En Vendée*). Dessas, a terça parte, que corresponde à metade da obra, é a parte intitulada *En Vendée*. Ou seja, apesar de ter como foco principal a própria revolução e seus valores, o espaço mais explorado e no qual as principais ações se desenrolam é o da província. Na narrativa de um acontecimento histórico realmente ocorrido como foi a guerra da Vendéia, a narrativa acaba se concentrando em ações nesse território predominantemente feudal. Em tal parte, é possível ao leitor vislumbrar um contraste maior entre feudalismo e ideais republicanos.

No nosso entendimento, essa valorização do espaço da Vendéia pode estar ligada a dois fatores. Em primeiro lugar está a questão de que nas províncias era mais forte a presença desse feudalismo tardio que a Revolução tentava combater. Assim, com a presença dos revolucionários nessa área, as diferenças ficam realçadas. Em um plano secundário está a luta pela conservação dos monumentos históricos, principalmente os medievais, que estavam sendo destruídos naquele momento de intensa atividade militar.

A terceira parte inicia-se com a descrição da região da Vendéia, local onde ocorrem revoltas contra-revolucionárias e que se tornou a inspiração para o resgate dos ideais por parte do autor do romance. Nesse local predominantemente rural, as florestas dominam. As descrições silvestres bretãs são algo assustadoras e aproximam-se bastante daquelas que predominam nos textos pertencentes à literatura frenética de Victor Hugo do seu início

literário, como em **Bug-Jargal** e mesmo em **Les travailleurs de la mer**. É uma natureza contrária às realizações humanas e que está refletida em seus habitantes:

Il y avait alors en Bretagne sept forêts horribles. La Vendée, c'est la révolte-prêtre. Cette révolte a eu pour auxiliaire la forêt. Les ténèbres s'entr'aident. Les sept forêts-Noires de Bretagne étaient la forêt de Fougères qui barre le passage entre Dol et Avranches; la forêt de Princé qui a huit lieues de tours; la forêt de Paimpont, pleine de ravines et de ruisseaux, presque inaccessible du côté de Baignon, avec une retraite facile sur Concornet qui était un bourg royaliste; la forêt de Rennes d'où l'on entendait le tocsin des paroisses républicaines, toujours nombreuses près des villes; c'est là que Puitsaye perdit Focard; la forêt de Machecoul qui avait Charette pour bête fauve; la forêt de la Garnache qui était aux La Trémoille, aux Gauvain et aux Rohan; la forêt de Brocéliande qui était aux fées.

Un gentilhomme en Bretagne avait le titre de « Seigneur des Sept-Forêts ». C'était le vicomte de Fontenay, prince breton. (HUGO, 2002, p. 126)⁸³

Sempre enfatizando as questões sociais e políticas como os fatores da nobreza e do clero, o autor compara essas instituições às florestas apontando para o caráter obscuro de ambos. Esses caracteres, como dissemos acima, podem ser tomados como metáforas, uma vez que o romance histórico de Hugo tem como uma de suas marcas o constante questionamento social. No trecho acima, está presente o fruto fictício da união dessas ‘sombras’: o próprio visconde de Fontenay, marques de Lantenac, o príncipe bretão. Assim, todas as características impostas aos espaços e às instituições arcaicas lhe são imputadas.

La Bretagne est une vieille rebelle. Toutes les fois qu'elle s'était révoltée pendant deux mille ans, elle avait eu raison; la dernière fois, elle a eu tort. Et pourtant au fond, contre la révolution comme contre la monarchie, contre les représentants en mission comme contre les gouverneurs ducs et pairs,

⁸³ “Havia então na Bretanha sete florestas horríveis. A Vendéia é a revolta eclesiástica. Essa revolta teve por auxiliar a floresta. As trevas auxiliam-se.

As sete florestas-negras da Bretanha eram de Fougères que tolhe a passagem entre Dol e Avranches; a de Prince, que tem oito léguas de circunferência; a de Paimpont, cheia de ravinas e regatos, quase inacessível do lado de Baignon, com uma retirada fácil sobre Concornet que era um burgo realista; e de Rennes donde se ouvia o rebate das paróquias republicanas, sempre numerosas junto das cidades; foi aí que Puitsaye perdeu Focard; a de Machecoul que tinha dentro uma fera, Charette; a da Garnache que era dos La Trémoille; a dos Gauvains e dos Rohans; a de Brocéliande que era das fadas.

Havia um fidalgo na Bretanha que tinha o título de senhor das Sete-florestas. Era o visconde de Fontenay, príncipe bretão.” (HUGO, [19--] A, v. II, p. 06)

*contre la planche aux assignats comme contre la ferme des gabelles, quels que fussent les personnages combattant. (HUGO, 2002, p.249)*⁸⁴

Ao colocar-se ao lado dos revolucionários, Victor Hugo precisou desprezar suas origens maternas, e primeiras tendências políticas, e dizer literalmente que a Bretanha estava errada em lutar contra a Revolução de 1789 e, conseqüentemente, a favor de um regime autoritário e opressor como aquele do feudalismo.

Quelle heure pouvait-il être? à quel moment du jour en était-on? Il eût été difficile de le dire, car il y a toujours une sorte de soir dans de si sauvages halliers, et il ne fait jamais clair dans ce bois-là. Le bois de la Saudraie était tragique. C'était dans ce taillis que, dès le mois de novembre 1792, la guerre civile avait commencé ses crimes; [...]. Pas de lieu plus épouvantable.[...]

[...]

*On avait affaire à une forêt mal famée. (HUGO, 2002, p. 32-33)*⁸⁵

O medo é uma constante nas descrições silvestres. Mais adiante, o narrador compara as trevas da floresta às trevas da nobreza. Todas as florestas do romance estão, de alguma forma, ligadas à revolta vendeana contra a Revolução e a guerra também lhes é uma constante. É nesses locais que os batalhões encontram-se com os camponeses rebelados. Assim como em **Ivanhoé**, a floresta é o refúgio dos camponeses, é o lugar no qual eles se escondem e se protegem como pudemos ver em outros tópicos deste trabalho.

A região da Vendéia (Pays de la Loire), que somente aparece no segundo volume do romance, e da Bretanha como um todo, segue a mesma adjetivação. São apontadas como ‘auxiliares’ da monarquia, pois, auxiliam na fuga e na emboscada. É em uma floresta vendeana que se encontra a Tour Gauvain. A floresta bretã compõe-se de sete florestas, e todas são pertencentes a apenas um homem: o Marquês de Lantenac, símbolo do poder feudal no romance (cf. p. 85)

⁸⁴ “ A Bretanha é uma velha rebelde. De todas as vezes que se revoltou durante dois mil anos tinha tido razão; na última vez não a teve. E no entanto, no fundo, tanto contra a revolução, como contra a monarquia, contra os representantes em missão como contra os governadores, duques e pares, contra a tábua das notas como contra as barracas das gabelas, fossem quais fossem as pessoas que combatessem, (...)” (HUGO, [19--] A, v. II, p. 25)

⁸⁵ “[...] Em que momento de dia estariam? Difícil seria dizê-lo, porque há sempre uma espécie **de noite** em tão **selvagens** regiões, e num se vê claro em tão **cerrados** bosques.

[...]

Era **trágico** o bosque da Saudraie. Fora nessa mata que, de novembro de 1792 àquela parte, a guerra civil dera princípios aos seus crimes: [...] Era um lugar **tenebroso** [...]

[...]Tratava-se de um bosque de má reputação.” (grifos nossos) (HUGO, [19--] a, v.I, p.6 e ss.)

Símbolo do campesinato, a floresta é também ligada à nobreza, que, além de ser a proprietária, sustentava essa forma de sobrevivência, estando as duas intimamente ligadas. Ademais, temos o uso de adjetivos para auxiliar o leitor na composição desse espaço. Outra vez podemos constatar o uso de adjetivos com carga negativa para expressar um conceito mais próximo da monarquia do que da república.

Segundo o próprio narrador, a Vendéia é a mistura entre a lenda e a verdade histórica. Como vimos, seus habitantes acreditam piamente nas mais diversas e obscuras ‘verdades’ impostas pelas autoridades. Suas vidas restringem-se muitas vezes, unicamente, às ordenanças dos seus senhores, como o caso da relação dos Flechard e do Marques de Lantenac. Entretanto, durante as ocorrências da Revolução, essa população esteve a serviço de seu ‘rei’ e utilizava como praça de guerra esse espaço que, anteriormente, era visto apenas como local de simples trabalho:

Les femmes vivaient dans les huttes et les hommes dans les cryptes. Ils utilisaient pour cette guerre les galeries des fées et les vieilles sapes celtiques. On apportait à manger aux hommes enfouis. Il y en eut qui, oubliés, moururent de faim. C'étaient d'ailleurs des maladroits qui n'avaient pas su rouvrir leurs puits. Habituellement le couvercle fait de mousse et de branches était si artistement façonné, qu'impossible à distinguer du dehors dans l'herbe. Il était très facile à ouvrir et à fermer du dedans. Ces repaires étaient creusés avec soin. On allait jeter à quelque étang voisin la terre qu'on ôtait du puits. La paroi intérieure et le sol étaient tapissés de fougère et de mousse. Ils appelaient ce réduit «la loge». On était bien là, à cela près qu'on était sans jour, sans feu, sans pain et sans air.(HUGO, 2002, p. 238)⁸⁶

Essa natureza sombria, explorada de uma maneira bélica por seus habitantes, resultava em um campo de batalha de difícil transposição. E foi nesse momento de interação entre a terra e o homem que surgiram algumas lideranças camponesas como a de Jean

⁸⁶ “As mulheres viviam nas choças e os homens nas criptas. Serviam-se para esta guerra das galerias das fadas e das velhas sapes célticas. Alguém ia levar de comer aos homens escondidos. Houve alguns, esquecidos que morreram de fome. Eram, porém, uns desastrados que não tinham podido a tornar a abrir os poços. Habitualmente, a tampa feita de musgo e ramos era tan artisticamente trabalhadas que, impossível de distinguir pelo lado de fora do mato, era muito fácil de abrir e fechar por dentro. Estes antros eram feitos com cuidado. Iam lançar a qualquer pântano vizinho a terra que tiravam do poço. A parede interna e o solo estavam tapetados de fetos e musgos. Chamavam a este reduto “o esconderijo”. Estava-se ali bem, com a diferença apenas de que não se tinha luz, nem fogo, nem pão, nem ar.” (HUGO, [19--] A, v.II, p. 13).

Chouan, camponês que enfrentou os exércitos revolucionários e defendeu seu senhor até as últimas conseqüências, tornando-se símbolo do campesinato.

Transportando-nos para um espaço característico e simbólico da nobreza provinciana, temos aqui explorada a *Tour Gauvain*. A primeira característica que o leitor constata é a sua divisão em duas alas: uma mais antiga e outra mais recente. A primeira é formada por uma torre redonda que é a marca característica do edifício. Essa é a parte mais tenebrosa, talvez por sua antiguidade e solidez, e é também o local no qual se encontram os cômodos mais sombrios como a masmorra (porão), a sala principal (construída com poucas e pequeninas janelas), o quarto austero (no qual se encontra uma passagem secreta antiquíssima) e, por fim, a porta de ferro que separa os dois recintos.

Na parte mais antiga, a austeridade é imperativa. Essa constatação pode ser feita no próprio título do IX sub-capítulo do II capítulo da III parte, '*Les trois enfants*', no qual se define essa característica: "*IX – Une **bastille** de province*" (p. 324) (grifos nossos). As definições de bastilha encontradas com o sentido apenas de construção ou edifício retratam um castelo, um fortaleza, uma prisão rigorosa ou um edifício de aspecto tenebroso, como foi visto anteriormente.

Ao ler o romance de Victor Hugo, podemos perceber que a Tourgue pode prestar-se a todas essas definições, além, é claro, da de moradia medieval. Uma de suas primeiras funções é a de prisão. Composta de uma masmorra úmida e fria com correntes de ar que seriam capazes de levar a morte o prisioneiro do calabouço somente pelas condições de sua atmosfera. Essa função completa um quadro no qual as trevas e as sensações de opressão imperam, e contribuem para o aspecto tenebroso da totalidade.

O primeiro ambiente no qual penetram as personagens ao entrar na Torre é o salão principal, asfixiante e escuro, é comparado a um túmulo nas metáforas românticas de Hugo:

I - *La Tourgue*.

La salle du rez-de-chaussée n'avait pas de meurtrières, pas de soupiraux, pas de lucarnes; juste autant de jour et d'air qu'une tombe.
[...]

On n'avait jamais respiré dans cette salle basse. Nul n'y passait vingt-quatre heures sans être asphyxié. (HUGO, 2002, p. 324)⁸⁷

Os adjetivos empregados pelo narrador ao longo do texto, sugerem-nos o aspecto tenebroso da Tour Gauvain. Somente nestas poucas frases citadas, temos o emprego de adjetivos como *asphyxié* que demonstra a falta de possibilidades tanto em um sentido literal, falta de ar para a respiração, quanto no sentido figurado, a falta de liberdade para a ação em um sistema feudal. E também contribuem alguns substantivos como *tombe*, que corrobora a idéia de falta de expressividade dos camponeses perante seus senhores. Essas possuem traços negativos muito fortes como, sem ar, ausência de luz, e vida.

A arquitetura dessa torre na parte mais antiga da construção, como um todo, remonta a um período de abundância para a nobreza, ocorrido durante a Idade Média. Essa construção rústica, no decorrer da leitura, simboliza o poder dos nobres naquela província tão distante das ações revolucionários.

[...] Commencée au neuvième siècle, elle avait été achevée au douzième, après la troisième croisade. Les impostes à oreillons de ses baies disaient son âge. On approchait, on gravissait l'escarpement, on apercevait une brèche, on se risquait à entrer, on était dedans, c'était vide. C'était quelque chose comme l'intérieur d'un cliron de pierre posé debout sur le sol. Du haut en bas, aucun diaphragme; pas de toit, pas de plafonds, pas de planchers, des arrachements de voûtes et de cheminées, des embrasures à fauconneaux, à des hauteurs diverses, des cordons de corbeaux de granit et quelques poutres transversales marquant les étages; sur les poutres les fientes des oiseaux de nuit, la muraille colossale, quinze pieds d'épaisseur à la base et douze au sommet, çà et là des crevasses et des trous qui avaient été des portes, par où l'on entrevoyait des escaliers dans l'intérieur ténébreux du mur. Le passant qui pénétrait là le soir entendait crier les hulottes, les tette-chèvres, les bihoreaux et les crapauds-volants, et voyait sous ses pieds des ronces, des pierres, des reptiles, et sur sa tête, à travers une rondeur noire qui était le haut de la tour et qui semblait la bouche d'un puits énorme, les étoiles. C'était la tradition du pays qu'aux étages supérieurs de cette tour il y avait des portes secrètes faites, comme les portes des tombeaux des rois de Juda, d'une grosse pierre tournant sur pivot, s'ouvrant, puis se refermant, et s'effaçant dans la muraille; mode architecturale rapportée des croisades avec l'ogive. [...](HUGO, 2002, p. 300)⁸⁸.

⁸⁷ “[...] A sala do andar térreo não tinha seteiras, nem respiradouros, nem clarabóias; exatamente tanta luz e tanto ar como um *túmulo*.
[...]

Nunca se havia respirado na sala inferior. Ninguém passava nela vinte e quatro horas sem ficar **asfixiado**.” [...] (HUGO, [19--] a, v.II, p. 104-105) (grifos nossos).

⁸⁸ “[...] Começada no século IX, fora acabada no século XII depois da terceira cruzada. Diziam-lhe a idade as impostas salientes da suas janelas. Aproximava-se a gente, subia a penedia, avistava-se uma brecha, aventurava-

As descrições das construções do período medieval, ao contrário do que observamos naquelas características dos revolucionários, têm mais detalhes arquitetônicos, são mais rebuscadas, seus materiais mais sólidos (como as pedras e as muralhas). As freqüentes comparações como “*les tombes des rois de Juda*” (os túmulos dos reis de Judá), juntamente com a descrição desses ambientes⁸⁹, deixam ao leitor a impressão de longevidade e firmeza, assim como foi a permanência da nobreza no poder durante a Idade Média: duradoura, estável e inabalável. Portanto, essa longevidade e firmeza podem ser tomadas como distanciamento do povo (grossas muralhas) e uma falta de contato com aqueles aos quais se oprimiam.

Os espaços menores que constituem a Tourgue são a brecha, aberta pelos tiros dos revolucionários em 1793, o calabouço, a porta de ferro que separava as partes do edifício e a ponte acastelada, que unia a torre ao resto da planície.

A brecha, uma fissura aberta nas paredes externas do salão principal da fortificação, segundo as palavras do próprio narrador, permitiu a respiração dentro daquele cômodo anteriormente tão sufocante.

La brèche donnait entrée dans ce qui avait dû être le rez-de-chaussée. Vis-à-vis de la brèche, dans le mur de la tour, s'ouvrait le guichet d'une crypte taillée dans le roc et se prolongeant dans les fondations de la tour jusque sous la salle du rez-de-chaussée.(HUGO, 2002, p. 301)⁹⁰

se a entrar, penetrava e encontrava tudo vazio. Era como que o interior de um clarim posto de pé sobre o chão. De cima a baixo, nenhum diafragma nem teto, nem traves, nem vigamentos, pedaços de abóbadas e de chaminés, canhoneiras para falconetes em alturas diversas, cordões de modilhões de granito e alguns barrotas transversais indicando os andares; nas traves os excrementos das aves noturnas, o muro colossal, com quinze pés de espessura na base e doze no cimo, aqui e ali fendas e buracos que tinham sido portas, por onde se entreviam escadas no interior tenebroso do muro. O transeunte que penetrasse lá de noite ouvia os gritos dos mochos, das corujas, corvos noturnos e dos sapos-volantes, e via aos pés silvas, pedras, réptis e por cima da cabeça, a través de um circulo escuro, que era o cimo da torre, e que parecia a boca dun poço enorme, as estrelas.

Dizia a tradição que nos andares superiores daquela torre havia portas secretas feitas, como as dos túmulos dos reis de Judá, duma grande pedra girando sob um eixo, abrindo-se tornando-se a fechar, e disfarçada na parede; modo arquitetural trazida pelos cruzados com a ogiva.” (HUGO, [19--] A, v. II, p. 78-79).

⁸⁹ “O conceito de ambiente é muito pouco claro nas teorias sobre o espaço. Pode-se dizer que o ambiente é o cenário (espaço criado pelo homem) ou a natureza impregnados de um clima psicológicos”. (BOGES FILHO, 2004, p. 99) cf. p.71 nota de roda-pé.

⁹⁰ “A Brecha abria passagem para o que devia ter sido o andar térreo. Enfrente da Brecha, no muro da Torre, abria-se o postigo duma cripta talhada na rocha que se prolongava pelos alicerces da torre até por baixo da sala superior.” (HUGO, [19--] a, v. II, p. 80).

A parte antiga da Torre, ou seja, a parte circular em si, caracterizada pela suas grossas muralhas e salões asfixiantes comparados a um túmulo, até mesmo em sua ‘agonia’ de edifício antigo recebe a fissura provocada pelos revolucionários como algo satisfatório, ou seja, a vitória da Revolução contra a nobreza. Ao ver este edifício como uma câmara opressora, o autor dá seu toque de lenda e, não destrói a construção, mas a transforma heroicamente por meio do sofrimento revolucionário. Basta-nos lembrar que essa parte mais antiga do prédio pode ser comparada a parte mais antiga da família Gauvain, representada pelo Marquês de Lantenac e que, por sua vez, foi abalada pelos revolucionários.

Ao finalizarmos a análise da parte antiga da construção provinciana, a masmorra, ou *oubliette*, na qual os dois parentes encontram-se frente a frente em uma batalha ideológica. Gauvain exige do tio a troca de lugar na masmorra para que o Marquês de Lantenac, velho como estava, permanecesse em liberdade e não fosse condenado à pena de morte, enquanto o sobrinho permaneceu preso em seu lugar. Nesse momento, no qual os dois discutem várias questões pertinentes às diferenças entre o velho feudalismo e a novíssima república, ou seja, frente a frente Feudalismo e Revolução, o calabouço, ou masmorra, é o palco desse acontecimento.

Cette crypte était l'oubliette. Tout donjon avait la sienne. Cette crypte, comme beaucoup de caves pénales des mêmes époques, avait deux étages. Le premier étage, où l'on pénétrait par le guichet, était une chambre voûtée assez vaste, de plain-pied avec la salle du rez-de-chaussée. On voyait sur la paroi de cette chambre deux sillons parallèles et verticaux qui allaient d'un mur à l'autre en passant par la voûte où ils étaient profondément empreints, et qui donnaient l'idée de deux ornières. C'étaient deux ornières en effet. Ces deux sillons avaient été creusés par deux roues. Jadis, aux temps féodaux, c'était dans cette chambre que se faisait l'écartèlement, par un procédé moins tapageur que les quatre chevaux. Il y avait là deux roues, si fortes et si grandes qu'elles touchaient les murs et la voûte. On attachait à chacune de ces roues un bras et une jambe du patient, puis on faisait tourner les deux roues en sens inverse, ce qui arrachait l'homme. Il fallait de l'effort; de là les ornières creusées dans la pierre que les roues effleuraient. On peut voir encore aujourd'hui une chambre de ce genre à Vianden.

Au-dessous de cette chambre il y en avait une autre. C'était l'oubliette véritable. On n'y entrait point par une porte, on y pénétrait par un trou; le patient, nu, était descendu, au moyen d'une corde sous les aisselles, dans la chambre d'en bas par un soupirail pratiqué au milieu du dallage de la chambre d'en haut. S'il s'obstinait à vivre, on lui jetait sa nourriture par ce trou. On voit encore aujourd'hui un trou de ce genre à Bouillon.

[...]

Du dehors de la tour, au-dessus de la brèche qui en était, il y a quarante ans, l'entrée unique, on apercevait une embrasure plus large que les autres

meurtrières, à laquelle pendait un grillage de fer descellé et défoncé.
(HUGO, 2002, p. 301-302).⁹¹

A constante referência a outros espaços, muitas vezes existentes, e a comparação com eles dá ao texto hugoano uma característica de verossimilhança que contribui diretamente para a formação do gênero romance histórico. Nesse momento, ficção e realidade se encontram formando um mundo novo e sem limites dentro do romance. É nesse ‘mundo’ que o leitor pode reviver todas as ideologias e sentimentos correntes no momento retratado. Como no caso de Hugo, o momento retratado possui características em comum com o momento da escritura (França de 1871).

Em contraste com a anciã torre circular, existe uma parte mais nova da Tour Gauvain, construída durante um Medievo tardio, que tinha como base uma ponte que atravessava uma pequena ravina, tornando a construção, antes inexpugnável, frágil pelo lado da planície. Esse espaço está ligado intimamente à existência da personagem Gauvain na Tourgue, uma vez que é na biblioteca que está guardada suas recordações de infância, inclusive seu pequenino berço. Nesse momento, chegamos a um espaço que é o ícone da idéia de devastação e a passagem do tempo na Tourgue em **Quatrevingt-treize**:

A cette tour, et du côté opposé à la brèche, se rattachait un pont de pierre de trois arches peu endommagées. Le pont avait porté un corps de logis dont il restait quelques tronçons. Ce corps de logis, où étaient visibles les marques

⁹¹ “Essa cripta era a prisão. Todas as fortalezas a tinham. Como muitas masmorras desse tempo, tinha ela dois andares. O primeiro andar, para onde se entrava pelo postigo, era um quarto abandonado, bastante vasto, ao mesmo nível que a sala térrea. Viam-se na parede dessa quadra dois sulcos paralelos e verticais que iam de uma a outra parede passando pela abóbada onde estavam profundamente impressos, e que davam idéia de duas calhas de rodas. Eram como feitos vestígios de rodas. Outrora, nos tempos feudais, era nessa câmara que se fazia o esquartejamento, por um processo de menos espalhafato que a dos quatro cavalos. Haviã nela duas rodas, tan fortes e tan grandes que tocavam nas paredes e na abóbada. Ligavam-se a cada uma dessas rodas um braço e uma perna do paciente, depois faziam-se girar as duas rodas em sentido inverso, o que despedaçava o homem. Era preciso forçar; daí os sulcos abertos na pedra por onde as rodas roçavam. Pode ver-se ainda hoje uma câmara dessa espécie em Vianden.

Por baixo dessa câmara, havia outra. Era a verdadeira prisão. Não se entrava para ela por uma porta, penetrava-se por um buraco, o paciente, nu, fazia-se descer, por meio duma corda, atada por baixo das axilas, ao quarto de baixo, por um respiradouro praticando no meio das lages do quarto de cima. Se ele se obstinava em viver, lançasse-lhe a comida por esse buraco. Vê-se ainda hoje um buraco dessa espécie em Bouillon.

[...]

Da parte de fora da torre, por cima da brecha que, há quarenta anos era sua única entrada, avistava-se uma canhoneira mais larga do que as outras seteiras, da qual pendia uma grade de ferro despregada e torta.” (HUGO, [19--] A, v. II, p. 81-82)

*d'un incendie, n'avait plus que sa charpente noircie, sorte d'ossature à travers laquelle passait le jour, et qui se dressait auprès de la tour, comme un squelette à côté d'un fantôme.
Cette ruine est aujourd'hui tout à fait démolie, et il n'en reste aucune trace.
(HUGO, 2002, p. 303)⁹²*

Este espaço, destruído pelo tempo e pelos revolucionários, visto alguns anos após, como relata o trecho, é uma lembrança da terrível primavera na qual o intempestivo Marquês de Lantenac ateou fogo ao pavilhão onde estavam trancadas os filhos de Micaela Flechard (Cf. 66).

Os campos ao redor da Tourgue é um espaço que, nas próprias palavras do narrador, ‘entregava’ o edifício antes inabalável. Entretanto, esse é um local que inspira a liberdade, rodeado pelas sombrias florestas, é um espaço de harmonia:

En face de la tour, du côté occidental, il y avait un plateau assez élevé allant aboutir aux plaines; ce plateau venait presque toucher la tour, et n'en était séparé que par un ravin très creux où coulait le cours d'eau qui est un affluent du Couesnon. Le pont, trait d'union entre la forteresse et le plateau, fut fait haut sur piles; et sur ces piles on construisit, comme à Chenonceaux, un édifice en style Mansard, plus logeable que la tour. (Cf. 68)

Nesse trecho temos a descrição de todo o ambiente formado pela torre e seus arredores, um conjunto que nos parece mágico e repleto de significados, inserido num romance tão denso como **Quatrevingt-treize**. É a efetiva união entre as ‘trevas’ (florestas e nobreza) a qual Hugo faz referência no início da parte intitulada *En Vendée* e que foi tratada por nós juntamente com as florestas.

Tal ponte acastela era formada por dois aposentos principais: a biblioteca e o celeiro. Esses cômodos têm uma presença muito grande na construção e apontam para a

⁹² “A torre, do lado oposta a brecha, ligava-se uma ponte **de pedra** de três arcos **pouco danificados**. A ponte havia sustentado um corpo de edifício de que ainda restam *pedaços*. Essa parte da edificação, onde eram visíveis os *vestígios* de um incêndio, tinha apenas umas traves **enegrecidas**, uma espécie *de ossada* através da qual se coava a luz, e que se erguia junto da torre como um *esqueleto* ao lado de um *fantasma*. Essa *ruína* acha-se hoje completamente demolida, e nenhum vestígio deixou. [...]” (grifos nossos) (HUGO, [19--] a, v.II, p.82)

renovação ideológica que se iniciava e que culminou com a queda dos direitos dos senhores feudais. A junção dessas duas partes, a antiga e a nova é um espetáculo monstruoso:

Les deux édifices, l'un abrupt, l'autre poli, se choquaient plus qu'ils ne s'accostaient. Les deux styles n'étaient point d'accord; bien que deux demi-cercles semblent devoir être identiques, rien ne ressemble moins à un plein-cintre roman qu'une archivolt classique. Cette tour digne des forêts était une étrange voisine pour ce pont digne de Versailles. Qu'on se figure Alain Barbe-Torte donnant le bras à Louis XIV. L'ensemble terrifiait. Des deux majestés mêlées sortait on ne sait quoi de féroce. (HUGO, 2002, p. 305)⁹³

Novamente, a relação entre as duas metades da construção coloca frente a frente duas noções de mundo. Primeiro, a torre tosca, arcaica e a segunda parte, pomposa, ‘digna de Versalhes’, ou seja, representante de um luxo que foi um dos fatores que levou a derrocada do governo absolutista.

Au point de vue militaire, le pont, insistons-y, livrait presque la tour. Il l'embellissait et la désarmait; en gagnant de l'ornement elle avait perdu de la force. Le pont la mettait de plain pied avec le plateau. Toujours inexpugnable du côté de la forêt, elle était maintenant vulnérable du côté de la plaine. Autrefois elle commandait le plateau, à présent le plateau la commandait. Un ennemi installé là serait vite maître du pont. La bibliothèque et le grenier étaient pour l'assiégeant, et contre la forteresse. Une bibliothèque et un grenier se ressemblent en ceci que les livres et la paille sont du combustible. (HUGO, 2002, p. 305)⁹⁴

O fato de Gauvain ter sido criado na parte nova da Torre, enquanto a outra parte pode ser considerada uma metáfora do Marquês de Lantenac, aponta para a fragilidade tanto do edifício quanto da continuação do sistema feudal e dos privilégios da nobreza, como

⁹³ “Os dois edifícios, um abrupto, outro polido, mais contrastavam que ligavam. Os dois estilos não estavam de acordo; conquanto dois semicírculos pareçam ser idênticos, nada se parece menos com um arco romano do que uma arquivolta clássica. Aquela torre digna das florestas era uma estranha vizinha para aquela ponte digna de Versalhes. Imagina-se Alan Cara-torta dando o braço a Luís XIV. O conjunto aterrava.” (HUGO, [19--] A, v. II, p. 84).

⁹⁴ “Debaixo do ponto de vista militar, a ponte, insistamos nisso, quase entregava a torre. Embelezava-a e a desarmava-a; ganhando em ornato perdera em força. A ponte punha-a ao nível da esplanada. Conservando-se inexpugnável do lado da floresta, era agora vulnerável ao lado da planície. Noutros tempos dominava a esplanada, agora era a esplanada que a dominava.” (HUGO, [19--] A, v. II, p. 85).

um todo. Gauvain é o símbolo da luta ideológica de 1793. É esse espírito revolucionário que o romance histórico de Victor Hugo tem a pretensão de apresentar.

Apesar de estar empoeirada e praticamente esquecida, a biblioteca é o único cômodo descrito por Hugo que não apresenta ausência de luz e ar: A Biblioteca: [...] *Six grandes fenêtres, trois de chaque côté, une au-dessus de chaque arche, éclairaient cette bibliothèque* [...] (HUGO, 2002, p. 308)⁹⁵). Este espaço representa a sabedoria, não só mundana, mas eclesiástica. Encontrava-se na Biblioteca da Tourgue o **Evangelho de S. Bartolomeu**, um evangelho apócrifo, ou seja, não aceito como verdadeiro ou que está oculto. Conta a hagiografia que tal evangelho não chegou até a atualidade, apenas são conhecidos fragmentos. São Bartolomeu teve a pele arrancada e depois foi decapitado. Mas a principal função dessa figura é retomar a Noite de S. Bartolomeu, episódio sangrento de triste memória, em que os protestantes parisienses foram dizimados por ordem do rei. No capítulo que leva o nome ‘A Matança de S. Bartolomeu’ ocorre a ‘matança’ do livro de S. Bartolomeu por três crianças presas na Biblioteca, e também o ataque a Tourgue que culmina com a morte de muitos, tanto republicanos, e como monarquistas.

Quant à la bibliothèque, c'était une salle oblongue ayant la largeur et la longueur du pont, et une porte unique, la porte de fer. Une fausse porte battante, capitonnée de drap vert, et qu'il suffisait de pousser, masquait à l'intérieur la voussure d'entrée de la tour. Le mur de la bibliothèque était du haut en bas, et du plancher au plafond, revêtu d'armoires vitrées dans le beau goût de menuiserie du dix-septième siècle. Six grandes fenêtres, trois de chaque côté, une au-dessus de chaque arche, éclairaient cette bibliothèque. Par ces fenêtres, du dehors et du haut du plateau, on en voyait l'intérieur. HUGO, 2002, p. 308)⁹⁶

⁹⁵ “[...] Seis grandes janelas, três de cada lado, uma por cima de cada arco, iluminavam a biblioteca [...]” (HUGO, [19--] a, v.II, p.88)

⁹⁶ “Quanto a biblioteca, esta era uma sala oblonga tendo a largura e o comprimento da ponte, e uma porta única, a porta de ferro. Uma porta falsa batente, alcochoada de pano verde, e que bastava empurrar, mascarava no interior a abóbada de entrada da torre. A parede da biblioteca era de cima a baixo, do assoalho ao teto, revestida de armários envidraçados no belo gosto de marcenaria do século XVII. Seis grandes janelas, três de cada lado, uma por cima de cada arco, iluminavam a biblioteca. Por essas janelas, de fora e de cima da esplanada, se via o interior.” (HUGO, [19--] A, v. II, p. 88).

Por sobre a Biblioteca estava o Celeiro, mas ao contrário daquela, este ajudava a constituir a imagem sóbria da Tourgue: “*Le grenier: [...] Cela faisait une grande halle encombrée de paille et de foin, et éclairée par six mansardes [...]*”. (HUGO, 2002, 309)⁹⁷.

Quant au grenier, qui avait, comme la bibliothèque, la forme oblongue du pont, c'était simplement le dessous de la charpente du toit. [...]. Pas d'autre ornement qu'une figure de saint Barnabé sculptée sur la porte et au-dessous ce vers:

*Barnabus sanctus falcem jubet ire per herbam.*⁹⁸ (HUGO, 2002, p. 309)⁹⁹

Por assim dizer, existia nessa parte mais recente da torre dois elementos bastante significativos: a biblioteca e a algo espiritual, que remete a um saber; e o celeiro, que faz referência ao trabalho do campo (nesse caso, guardado pelas graças de São Barnabé). Esse conhecimento restrito a Tourgue e às reservas materiais do celeiro são os ‘tesouros’ que guardava aquela torre tão antiga. Era o local no qual cresceu Gauvain, caracterizado, assim, como espaço positivo.

No que diz respeito à frase em latim, o que podemos apreender é que, juntamente com São Bartolomeu, São Barnabé foi um dos apóstolos e também escreveu um evangelho que figura entre os apócrifos. Ao contrário de São Bartolomeu, com o qual podemos fazer uma ligação direta a fatos históricos ocorridos na França, o nome de São Barnabé, como entrada enciclopédica, surge apenas como seguidor de Cristo. Por outro lado, Barnabé tem intensa correspondência com o campo, uma vez que sempre teve propriedades rurais em sua terra natal, e também nelas trabalhou para seu sustento, e depois para a evangelização dos pagãos.

Construídas sobre a ponte acastelada, a *Biblioteca* e o *Celeiro*, essas duas partes da fortaleza eram ligadas por uma porta de ferro muito grossa, relacionada acima com a parte mais antiga. Assim, da mesma forma que a parte nova é ligada à parte velha pela porta de ferro e formam uma mesma estrutura, Gauvain é ligado a Lantenac pela guilhotina (ou

⁹⁷ “[...] Era um aposento cheio de palha e feno, e iluminado por seis trapeiras”. (grifos nossos) (HUGO, [19--] a, v.II, p.89)

⁹⁸ Segundo nota do editor Yves Gohin, tal inscrição em latim pode ser traduzida como “*Saint Barnabé fait aller la faux à travers l’herbe*”, que, em português, quer dizer: “São Barnabé fez passar a foice por entre a erva” (tradução livre).

⁹⁹ “Quanto ao celeiro que tinha, como a biblioteca, a forma oblonga da ponte, era simplesmente o val do virgamento do telhado. [...] Não tinha nenhum outro ornamento além duma efígie de São Barnabé esculpida na porta e por baixo esse verso: *Barnabus sanctus falcem jubet ire per herbam.*” (HUGO, [19--] A, v. II, p. 89).

seja, pela morte, a qual Gauvain sofrerá no lugar do tio ancião) formando uma mesma família, uma mesma estrutura.

Esse ambiente tornou-se importante na narrativa pelo fato de bloquear a passagem entre a Torre e o restante mais recente da construção, constituído pela Biblioteca e o Celeiro. O que chama a atenção na descrição de tal porta é a sua semelhança com o instrumento de assassinio republicano, por excelência:

*On montait d'un étage à l'autre par un escalier en spirale d'un abord malaisé; les portes étaient de biais et n'avaient pas hauteur d'homme, et il fallait baisser la tête pour y passer; or, tête baissée c'est tête assommée; et, à chaque porte, l'assiégé attendait l'assiégeant. (HUGO, 2002, p. 307)*¹⁰⁰

Além da grossa espessura da porta, sua semelhança com a guilhotina desperta o interesse, pois a torre era um símbolo realista e a porta o principal obstáculo a ser vencido pelos sitiados republicanos.

LA PORTE DE FER

Le deuxième étage du châtelet du pont, surélevé à cause des piles, correspondait avec le deuxième étage de la tour; c'est à cette hauteur que, pour plus de sûreté, avait été placée la porte de fer.

La porte de fer s'ouvrait du côté du pont sur la bibliothèque et du côté de la tour sur une grande salle voûtée avec pilier au centre. Cette salle, on vient de le dire, était le second étage du donjon.

[...]

*Les quinze pieds d'épaisseur de muraille qu'on avait dû percer pour y placer la porte de fer, et au milieu desquels elle était scellée, l'emboîtaient dans une longue voussure; de sorte que la porte, quand elle était fermée, était, tant du côté de la tour que du côté du pont, sous un porche de six ou sept pieds de profondeur; quand elle était ouverte, ces deux porches se confondaient et faisaient la voûte d'entrée. (HUGO, 2002, p. 306-307)*¹⁰¹

¹⁰⁰ “[...] as portas eram de viés e não tinha a altura de um homem, sendo preciso abaixar a cabeça para passar: ora, cabeça abaixada é cabeça **cortada**; e a cada porta o sitiado esperava o sitiante.” (grifos nossos) (HUGO, [19--] a, v.II, p.86)

¹⁰¹ “A Porta de Ferro

O segundo andar do castelo da ponte, elevado por causa das pilastras, correspondiam ao segundo andar da torre; fôra altura que, para mais segurança tinha sido colocada a porta de ferro.

A porta de ferro abria-se do lado da ponte para a biblioteca, e do lado da torre para uma grande sala abobadada com o pilar no centro. A sala era, como a acabamos de dizer, o segunda andar da fortaleza.

[...]

Os quinze pés de espessura da muralha fora necessário perfurar para nela colocar a porta de ferro, e no meio dos quais estavam chumbada, formavam-lhe uma extensa abóbada; de forma que a porta, quando estava fechada, ficava tanto do lado da torre como do lado da ponte, debaixo de um pórtico de seis ou sete pés de profundidade;

Por fim, remeter-nos-emos às impressões causadas pelos cômodos durante a leitura:

- Biblioteca e Salão Principal - por terem entrado em chamas remetem à destruição da Tourgue e, conseqüentemente, do Regime Absolutista;
- Campos ao redor da Tour Gauvain – eram amplos e inspiravam a liberdade;
- Masmorra: morte, enterro, sepultamento em vida.

A Tour Gauvain liga-se à memória e ao passado de tal família por constituir a ‘casa’, a morada dessa família. Ao representar o lar dos Gauvains, ela apresenta a fragilidade, representada pela brecha aberta na torre, a proteção e resistência, representada pela porta de ferro. Finalmente, assim como a fortaleza tem um lado antigo e sombrio (torre e seu salão principal), possui igualmente um lado iluminado (parte nova constituída pela Biblioteca e pelo celeiro). Do mesmo modo, Lantenac era o lado sombrio da família e o jovem Gauvain a renovação através da sabedoria e destreza.

Para encerrar o espaço da Tour Gauvain, vamos expor alguns trechos nos quais as próprias personagens descrevem a torre:

Si je connais la Tourgue? Le gros château rond qui est le château de famille de mes seigneurs! Il y a une grosse porte de fer qui sépare le bâtiment neuf du bâtiment vieux et qu'on n'enfoncerait pas avec du canon. C'est dans le bâtiment neuf qu'est le fameux livre sur saint Barthélemy qu'on venait voir par curiosité. Il y a des grenouilles dans l'herbe. J'ai joué tout petit avec ces grenouilles-là. Et la passe souterraine! je la connais. Il n'y a peut-être plus que moi qui la connaisse. (HUGO, 2002, p. 99)¹⁰²

Essa era a visão dos camponeses servos da família Gauvain, da qual saiu tanto o protagonista quanto o antagonista do romance. Esse rápido resumo sintetiza bem as suas

quando estava aberta, os dois pórticos confundiam-se e formavam a abóbada de entrada.” (HUGO, [19--] a, v. II, p. 86-87).

¹⁰² “__ Se conheço a Tourgue? O **grande** castelo redondo que é o solar da família dos meus senhores! Tem uma **sólida** porta de ferro que separa a construção nova da antiga e que nem com um canhão se meteria dentro. É na casa nova que se encontra o famoso livro de S. Bartolomeu que ia se ver por curiosidade. No mato há muitas rãs. Quando era pequeno muitas vezes brinquei com elas. E o caminho subterrâneo? Bem o conheço. E até talvez não haja ninguém que o conheça como eu.” (HUGO, [19--] A, v. I, p.79)

principais características, inclusive, as de um espaço pouco comentado e descrito como as passagens subterrâneas pela qual se evade o Marquês de Lantenac, com a ajuda do mesmo camponês que a descreve, representando assim o próprio espaço da Vendéia, lugar pobre e humilde nos tempos áureos da monarquia, esquecido e sem valor, mas espaço da contradição e da fidelidade autoritária na época republicana.

3.4.1 Demais espaços monárquicos

Outro espaço muito recorrente no romance estudado é o da floresta. Como vimos, existem sete florestas na narrativa, mas, inicialmente, uma delas apresenta um papel mais importante do que as demais: é a Saudraie, apresentada já nas primeiras frases do romance. Esses espaços silvícolas pertencem ao espaço da província, mas são retratados também na parte intitulada *En Mer*, sua principal característica é que em nenhum momento, eles aparecem ligados à cidade de Paris, pelo contrário, de modo geral, as florestas trazem aspetos, através dos adjetivos, que podem ser comparados com a Tourgue: são sombrias, tenebrosas, horríveis.

Le bois de la Saudraie était tragique. C'était dans ce taillis que, dès le mois de novembre 1792, la guerre civile avait commencé ses crimes; Mousqueton, le boiteux féroce, était sorti de ces épaisseurs funestes; la quantité de meurtres qui s'étaient commis là faisait dresser les cheveux. Pas de lieu plus épouvantable. Les soldats s'y enfonçaient avec précaution. Tout était plein de fleurs; on avait autour de soi une tremblante muraille de branches d'où tombait la charmante fraîcheur des feuilles; des rayons de soleil trouaient çà et là ces ténèbres vertes; à terre, le glaïeul, la flambe des marais, le narcisse des prés, la gênôte. Cette petite fleur qui annonce le beau temps, le safran printanier, brodaient et passaient un profond tapis de végétation où fourmillaient toutes les formes de la mousse, depuis celle qui ressemble à la chenille jusqu'à celle qui ressemble à l'étoile. Les soldats avançaient pas à pas, en silence, en écartant doucement les broussailles. Les oiseaux gazouillaient au-dessus des bayonnettes. (HUGO, 2002, p. 33)¹⁰³

Para finalizar, temos alguns espaços a apresentar que completam a narrativa e fazem parte da construção dos lugares pelos quais passaram as personagens.

¹⁰³ O Bosque da Saudraie era trágico. Era nessas paragens que, desde o mês de novembro de 1792, a guerra civil iniciara seus crimes; Mousqueton, o coxo feroz, saíra dessas desses cantos funestos; a quantidade de assassinatos que nela haviam sido cometidos fazia arrepiar os cabelos. Era um lugar tenebroso. Os soldados iam penetrando com hesitação. Estava repleta de flores; nada se via em torno, senão uma tremula muralha de ramos de onde caía a encantadora frescura das folhas; aqui e ali, através das trevas esverdeadas, brilhavam raios de sol; por terra, a espadana, o lírio do brejo, o narciso do campo, a margarida, que anunciava o bom tempo, e o açafreão primaveral, bordavam e matizavam um profundo tapete de vegetação em que brotavam todas as formas de musgo, desde que é a imagem da larva, ao que é a imagem da estrela. Os soldados caminhavam passo a passo, em silêncio, afastando cuidadosamente as moitas. Por cima das baionetas havia um chilrear de pássaros. (HUGO, [19--] a, v. I, p. 7).

3.4.1.1 A respeito da Estrada :

L'hôtelier jeta un coup d'oeil sur la route qui était déserte à perte de vue, et dit:

--Et vous voyagez seul comme cela?

(HUGO, 2002, p. 253)¹⁰⁴

O espaço da estrada, normalmente ligado ao sentido de comunicação, de contato, está presente no texto hugoano como um local de desespero e de solidão. Para Micaela Flèchard a estrada coloca-se como um lugar de pressa tanto para ela como para o camponês-marinheiro Halmalo, ajudante de Lantenac. A estrada é também um espaço que corta vários outros como aldeias e florestas. É um espaço de ligação e de troca.

L'été de 1792 avait été très pluvieux; l'été de 1793 fut très chaud. Par suite de la guerre civile, il n'y avait, pour ainsi dire plus de chemins en Bretagne. On y voyageait pourtant, grâce à la beauté de l'été. La meilleure route est une terre sèche. (HUGO, 2002, p. 252)¹⁰⁵

3.4.1.2 A respeito de Dol :

Mas Paris não é o único aglomerado urbano que surge durante a narrativa, as demais cidadelas que surgem durante a narração pertencem mais ao feudalismo do que aos revolucionários. São vilas de província que abrigam ora combatentes, ora camponeses, de acordo com o final da batalha.

O espaço da cidade de Dol é também muito importante para a trama. Por tratar-se de uma cidade *espanhola na França*, liga-se ao imaginário hugoano de paisagem feudal, povoada de castelos e locais carregados de mistério e, sobretudo, daqueles dados biográficos hugoanos referentes ao imaginário espacial.

¹⁰⁴ “O hospedeiro lançou um olhar para a estrada que estava **deserta** até onde se podia avistar, e disse: -- E viaja sozinho nestes tempos?” (grifos nossos) (HUGO, [19--] a, v.II, p.29)

¹⁰⁵ “Foi muito chuvoso o estio de 1792; o de 1793 foi excessivamente quente. Por causa da guerra civil, pode-se dizer que não havia caminhos na Bretanha. Viajava-se por toda a parte, graças a beleza da estação. O melhor caminho é um terreno seco.” (HUGO, [19--] A, v. II, p. 27).

Dol, ville espagnole de France en Bretagne, [...] n'est pas une ville, c'est une rue. Grande vieille rue gothique [...]
 [...] *buivant, mangeant, «chapelettant», ils s'étaient couchés pêle-mêle en travers de la grande rue, plutôt encombrée que gardée.*
 [...] *ils se replièrent sous la halle, vaste redoute obscure, forêt de piliers de pierre.* (HUGO, 2002, p. 260)¹⁰⁶

O adjetivo *gótico* representa arquiteturalmente, qual será a inclinação de Dol. Inicialmente, então, somos tentados a relacionar a cidade a idéias monárquicas, porém mais adiante percebemos que os republicanos foram capazes de ‘domar’ tal local povoado de realistas reduzindo-os a apenas doze. *Gauvain était du pays, il connaissait la ville; il savait que la vieille halle, où les vendéens s'étaient crénelés, était adossée à un dédale de ruelles étroites et tortueuses.* (HUGO, 2002, p. 272)

O espaço de Dol mostra-nos bem o que foi a guerra civil no espaço da Vendéia e Bretanha. Ora são os republicanos que avançam, ora os monarquistas que estão à frente no campo de batalha. Mas essa querela fica para a posteridade resolver, uma vez que Victor Hugo não pretendeu encerrar toda a Revolução em seu livro Sua pretensão era apenas relatar as batalhas entre os dois nobres vendeanos: Lantenac e seu sobrinho Gauvain.

¹⁰⁶ “Dol, a cidade **espanhola** da França, na Bretanha. [...] Não é uma cidade é uma rua. Grande, **antiga e larga rua gótica**. [...] [...] E cansados, bebendo, comendo, “rezando”, deitaram-se **em confusão**, ao comprido da rua, mais **obstruída** que **guardada**. [...] [...] dispuseram-se em torno do mercado, **vasto reduto obscuro, floresta de pilares de pedra**.” [...] (grifos nossos) (HUGO, [19--] a, v.II, p.36)

3.5 ESPAÇOS NEUTROS: *En mer*.

Outro local no qual ocorrem acontecimentos indispensáveis para o desenrolar da narrativa, é o mar. É nesse local que se encontram tanto republicanos, quanto franceses monarquistas e ingleses mercenários. Devido à fúria do espaço marítimo, Lantenac não conseguiu aportar com seus soldados mercenários e conquistar a França no momento no qual se passa a narrativa.

Conforme o desenrolar dos fatos ocorridos no mar, percebemos que este espaço está ligado à morte. É um local que traz aspectos negativos, mas que age às cegas, uma vez que prejudica tanto aos monarquistas quanto aos republicanos:

O mar em **Quatrevingt-treize** é sempre um local de grande perturbação, no qual as personagens sofrem diversas agruras e passam medos profundos para defender o bem mais precioso: a existência da própria Monarquia ou da República. No entanto, é aí que a armada republicana monta sua guarda e impede os ingleses e os nobres franceses de obterem tanto o êxito da fuga quanto do ingresso clandestino no país.

[...] l'être; on se trouvait en présence d'une mer démontée. De grosses vagues venaient baiser les plaies béantes de la corvette, baisers redoutables. Le bercement de la mer était menaçant. La brise devenait bise. La mer commençait à n'être plus tenable. La mer, roulant sous un vent rude et sur un fond déchirant, était sauvage. (HUGO, 2002, p. 73)¹⁰⁷

Para exemplificar melhor o que significa o espaço do mar neste romance, mais especificamente o Canal da Mancha, citaremos um espaço restrito e inteiramente ligado a ele, A Corveta Claymore. Tal Corveta levava os mercenários ingleses e monarquistas franceses, além do príncipe bretão, Marquês de Lantenac. Hugo define a embarcação em uma frase: “*Anglaterre et France mêlées*” (Inglaterra e França **confundidas**) (HUGO, 2002, p. 46). É nesse espaço que temos a junção também de monarquia e da república perante a catástrofe

¹⁰⁷ “[...] achavam-se em presença de um mar **furioso**. **Grossas** vagas vinham beijar as **feridas** abertas da corveta, **beijos terríveis**. O movimento do mar era **ameaçador**. A brisa tornava-se **áspera**. O mar começou a ser **insuportável**[...] Havia no mar como que uma **sombria** expectativa.” (grifos nossos) (HUGO, [19--] a, v.I, p.63)

marítima, ou seja, a permanência da natureza, de sua força, acima das diferenças humanas, inclusive, políticas.

I. ANGLETERRE ET FRANCE MÊLÉES

Au printemps de 1793, au moment où la France, attaquée à la fois à toutes ses frontières, avait la pathétique distraction de la chute des Girondins, voici ce qui se passait dans l'archipel de la Manche. Un soir, le 1er juin, à Jersey, dans la petite baie déserte de Bonnenuit, une heure environ avant le coucher du soleil, par un de ces temps brumeux qui sont commodes pour s'enfuir parce qu'ils sont dangereux pour naviguer, Une corvette mettait à la voile. Ce bâtiment, était monté par un équipage français, mais faisait partie de la flottille anglaise placée en station et comme en sentinelle à la pointe orientale de l'île. Le prince de La Tour-d'Auvergne, qui était de la maison de Bouillon, commandait la flottille anglaise, et c'était par ses ordres, et pour un service urgent et Spécial, que la corvette en avait été détachée.

Cette corvette, immatriculée à la Trinity-House sous le nom de The Claymore, était en apparence une corvette de charge, mais en réalité une corvette de guerre. Elle avait la lourde et pacifique allure marchande; il ne fallait pas s'y fier pourtant. Elle avait été construite à deux fins, ruse et force: tromper, s'il est possible, combattre, s'il est nécessaire. Pour le service quelle avait à faire cette nuit-là, le chargement avait été remplacé dans l'entre-pont par trente caronades de fort calibre. Ces trente caronades, soit qu'on prévît une tempête, soit plutôt, qu'on voulût donner une figure débonnaire au navire, étaient à la serre, c'est-à-dire fortement amarrées en dedans par de triples chaînes et la volée appuyée aux écoutilles lamponnées; rien ne se voyait au dehors; les sabords étaient aveuglés: les panneaux étaient fermés; c'était comme un masque mis à la corvette. Ces caronades étaient à roue de bronze à rayons, ancien modèle, dit «modèle radié». Les corvettes d'ordonnance n'ont de canons que sur le pont; celle-ci, faite pour la surprise et l'embûche, était à pont désarmé, et avait été construite de façon à pouvoir porter, comme on vient de le voir, une batterie d'entre-pont. La Claymore était d'un gabarit massif et trapu, et pourtant bonne marcheuse: c'était la coque la plus solide de toute la marine anglaise, et au combat elle valait presque une frégate, quoiqu'elle n'eût pour mât d'artimon qu'un mâtereau avec une simple brigantine. Son gouvernail, de forme rare et savante, avait une membrure courbe presque unique qui avait coûté cinquante livres sterling dans les chantiers de Southampton.

L'équipage, tout français, était composé d'officiers émigrés et de matelots déserteurs. Ces hommes étaient triés; pas un qui ne fût bon marin, bon soldat et bon royaliste. Ils avaient le triple fanatisme du navire, de l'épée et du roi. Un demi bataillon d'infanterie de marine, pouvant au besoin être débarqué, était amalgamé à l'équipage. La corvette Claymore avait pour capitaine un chevalier de Saint-Louis, le comte du Boisberthelot, un des meilleurs officiers de l'ancienne marine royale, pour second le chevalier de La Vieuville qui avait commandé aux gardes-françaises la compagnie où Hoche avait été sergent, et pour pilote le plus sagace patron de Jersey, Philip Gacquoit. (HUGO, 2002, p. 47)¹⁰⁸

¹⁰⁸ “INGLATERRA E FRANÇA CONFUNDIDAS: Na primavera de 1793, no momento em que a França, atacada ao mesmo tempo por todas as fronteiras, tinha a patética distração da queda dos girondinos, eis o que se passava no Arquipélago da Mancha.

Além desses, Butor (1964) traz em seu **Répertoire** considerações sobre outros espaços como, por exemplo, o oceano. Ai ele aponta e analisa algumas referências sobre o mar na obra de Hugo. Butor liga a figura do mar à *nature en furie*, além de apontar o aspecto instável do mar devido à presença das vagas. Mas o aspecto histórico que sobressai no mar de **Quatrevingt-treize** é aquele no qual um navio abarrotado de nobres desapossados tenta, a todo custo, atingir a costa da França republicana e, ao lado dos mercenários ingleses, conquistarem uma terra que já lhes pertenceu outrora. Dessa forma, ao narrar fatos verdadeiramente acontecidos, mas com a participação de personagens as quais não podemos atestar a existência, o autor do romance prolonga e realiza a idéia do romance histórico tradicional e preenche de dúvidas as certezas do leitor. Quanto mais desavisado ou alheio aos fatos é esse leitor, mais verdadeira parece-lhe a narrativa, chegando muitas vezes a substituir estes à descrição dos livros de História.

Uma tarde, no primeiro de junho, em Jersey, na pequena baía deserta de Bonnenuit, perto de uma hora antes do pôr-do-sol, por estes tempos brumosos que são cômodos para fugir porque são perigosos para navegar, dava de velas uma corveta. A tripulação do navio era francesa, a – pesar – dela fazer parte da flotilha inglesa estacionada e como que de sentinela a ponta oriental da ilha. O príncipe de Latour d’Alvergne, que era da casa de Bouillon, comandava a frotilha inglesa, e era por ordem sua, e para um serviço urgente e especial que a corveta havia sido destacada.

Essa corveta, matriculada em Trinity-House, sob o nome de *The Claymore*, era na aparência uma corveta de carga, mas na realidade era uma corveta de guerra. Tinha a pesada e pacífica marcha mercante; mas ninguém nela devia confiar. Tinha sido construída para dois fins, astúcia e força: enganar, se fosse possível, combater se fosse preciso. Para o serviço que tinha a desempenhar nessa noite, a carga fora substituída na entre-ponte por trinta caronadas de grande calibre. Essas trinta caronadas, fosse porque se previsse uma tempestade ou porque se quisesse dar um aspecto bonacheirão ao navio, estavam recolhidas, isto é, amarradas fortemente para dentro por cadeias tríplexes e com as bocas apoiadas às escotilhas fechadas; nada se via de fora; as vigias da coberta e as gateiras estavam serradas; era como que uma máscara que tinham posto à corveta. Estas caronadas eram de rodas de bronze com raios, antigo modelo, chamado “modelo raiado”. As corvetas, pela ordenança, teem apenas peças no convés; esta, feita para a surpresa e para a cilada era de convés desarmado e fora construída de modo a poder sustentar, como se acabava de ver, uma batalha de entre-ponte. A *Claymore* era de um feitio maciço e membrudo, e no entretanto caminhava bem; era o casco mais sólido de toda a marinha inglesa, e no combate valia quase por uma fragata, conquanto não tivesse por mastro de mezena mais do que um mastaréu com uma simples brigatina. Do seu leme, de forma rara e bem combinada, tinha uma ossada curva quase única e custara cinqüenta libras esterlinas e nos estaleiros Southampton.

A tripulação, na totalidade, era composta de oficiais emigrados e de marinheiros desertores. Estes homens eram escolhidos: nenhum deixara de ser bom marinheiro, bom soldado e bom realista. Tinham o tríplice fanatismo do navio, da espada e do rei.

Um meio batalhão de infantaria de marinha, podendo em caso de necessidade desembarcar, estava amalgamado com a tripulação.

A Corveta *Claymore* levava por comandante um cavaleiro de São Luís, o conde de Boisberthelot, um dos melhores oficiais da antiga marinha real, por imediato o cavaleiro de La Vieuville que havia comandado nas guardas-francesas a companhia em que Roche fora sargento e por piloto o patrão mais fino de Jersey, príncipe Gacquoil.” (HUGO, [19--] A, v. I, p. 22-24).

3.5.1 Toca de Tellmarch

O espaço seguinte a ser relatado é a toca do mendigo Tellmarch. Esse local foi visitado tanto pela camponesa Micaela Flèchard, quanto pelo líder monarquista na Vendéia, marquês de Lantenac. Descrito com o uso de muitas palavras de sentido ‘pesado’ e negativo. Na verdade, não era um lugar agradável e no qual alguém podia bem habitar.

Le marquis suivit le pauvre.

Ils entrèrent dans un fourré. La tanière du mendiant était là. C'était une sorte de chambre qu'un grand vieux chêne avait laissé prendre chez lui à cet homme; elle était creusée sous ses racines et couverte de ses branches. C'était obscur, bas, caché, invisible. Il y avait place pour deux.

[...]

[...] les gosses racines de l'arbre découpèrent des compartiments bizarres; et s'assirent sur un tas de varech sec qui était le lit. L'intervalle de deux racines par où l'on entrait et qui servait de porte donnait quelque clarté. La nuit était venue, mais le regard se proportionne à la lumière, et l'on finit par trouver toujours un peu de jour dans l'ombre. Un reflet du clair de lune blanchissait vaguement l'entrée.

Tellmarch était um «philosophe», mot de paysans qui signifie un peu médecin, un peu chirurgien et un peu sorcier. Il soigna la blessée dans sa tanière de bête sur son grabat de varech, avec ces choses mystérieuses qu'on appelle des «simples», et, grâce à lui, elle vécut. (HUGO, 2002, p. 106)¹⁰⁹

Era um local quase subterrâneo que mais parecia um esconderijo. E foi para este fim que tal lugar serviu. Além desse aspecto, o lado animal de seu habitante é salientado nessas citações. Entretanto, seu bom coração e sua calorosa acolhida contrastam com a imagem de sua moradia. Por meio de uma leitura mais atenta, podemos suspeitar que Tellmarch, pela sua trajetória dentro do romance (como, por exemplo, suas mudanças de opinião a respeito da monarquia e da república) possa ser o alter-ego do próprio autor, guiando ao leitor com sua visão experiente de sábio ancião.

¹⁰⁹ “O marquês seguiu o pobre.

Entraram em um bosque **cerrado**. Era ali o **covil** do mendigo: uma espécie de quarto que um grande carvalho tinha deixado habitar àquele homem, era **cavado** por de baixo das raízes e **coberto** com ramos. Era **obsuro, baixo, oculto, invisível**.

[...] as **grossas** raízes da árvore recortavam compartimentos **extravagantes** [...]

O mendigo estava de pé, não na toca, porque era **impossível** estar em pé dentro dela, mas fora, no limiar [...]

Tellmarch era um filósofo, palavra de camponeses que significa um pouco médico, um pouco cirurgião e um pouco feiticeiro. Tratou da ferida em sua **choupana de animal**, em sua cama **de sargaço**, com essas cousas misteriosas que se chamam simplíces e, graças a ele, viveu.” (grifos nossos) (HUGO, [19--] a, v.II, p.60)



Hugo e seus descendentes (netos)

CONCLUSÃO

Ao chegarmos ao final deste trabalho, lembramo-nos do seu início. Escolhemos trabalhar com **Quatrevingt-treize** de Victor Hugo por ser um dos principais romances históricos do século XIX. Assim, todas as categorias de narrativa concorrem nesse romance para a construção desse gênero tão popular, tanto no século XIX, como também em seus novos moldes, no século XX.

Essa obra representa um documento, ou nas palavras do próprio Victor Hugo, um monumento a favor da Revolução Francesa, erigido em um momento no qual ela estava degradando-se politicamente. Dessa maneira, esse gênero literário surgido no Romantismo Inglês com Walter Scott, é a forma mais adequada para a propagação desses ideais, uma vez que esse tipo de romance era muito popular na época de sua publicação.

Como diferença entre o derradeiro romance histórico hugoano e aquele de Walter Scott, temos, segundo George Lukács (1965), a presença das ideologias humanistas propagadas por Hugo. A guerra da Vendéia, retratada no romance francês que teve por adjuvante o camponês bretão, foi muito dura e difícil, por conta da imensa resistência que estes camponeses apresentaram à Revolução. Talvez uma frase de Hugo que expresse melhor o valor da guerra da Vendéia: “*Cette Guerre des Ignorants, si stupide et si splendide, abominable et magnifique, a désolé et enorgueilli la France. La Vendée est une plaie qui est une gloire.*”¹¹⁰ (HUGO, 2002, p. 232, cf. p.55).

A pouca difusão desse romance foi mais uma das motivações que nos levaram igualmente a elegê-lo como objeto deste trabalho. Mesmo em seu território de origem, a França, **Quatrevingt-treize** é ainda hoje um romance pouco estudado nos meios acadêmicos e pouco conhecido pelos leitores em geral. No Brasil, apesar da vasta influência hugoana durante o Romantismo, trata-se também de uma obra parcamente difundida. Tal fato pode ser motivado pela data de publicação do romance, 1874. No final do século XIX, o Realismo e a poesia de Baudelaire já prenunciavam o Simbolismo latente e continuaram na corte brasileira a moda intelectual. Ora, as obras tardias do Romantismo como o referido romance hugoano, já não apresentavam grandes novidades nas rodas literárias. Daí sua pouca difusão.

¹¹⁰ “Essa Guerra dos Ignorantes, tão estúpida e tão esplendida, abominável e magnífica, desolou e orgulhou a França. A Vendéia é uma ferida que é uma Glória.” (Tradução Livre).

Outro motivo, desta feita que justifica sua fama, é a própria autoria da obra. Não podemos deixar de lado todo o peso de Victor Hugo, considerado um dos maiores autores do século XIX, conhecido como um gigante, não só da literatura, que percorreu praticamente toda essa secularidade com sua existência. Suas vivências e seus ideais a respeito tanto da Revolução Francesa, quanto da própria arquitetura estão ligados intrinsecamente com o espaço desse romance histórico.

A própria inspiração para o empreendimento da obra literária é um trabalho a parte. Após longo exílio político na Ilha de Guernesey, Hugo iniciou a produção desse romance que mais de cento e trinta anos depois de sua primeira edição, continua sendo uma voz que clama contra o terror de ver acontecer novamente todas as atrocidades cometidas durante o ano de 1793. Sim, pois, reafirmamos, Hugo, antes de mais nada era um humanista. E mesmo, no fim da vida, tornando-se republicano, não deixou de clamar contra a guilhotina e a pena de morte em geral e sonhar, já naquele século, com os *Estados Unidos da Europa* e a considerar sempre o ser humano acima de tudo. Por outro lado, no momento de sua chegada, poeta e romancista encontrou uma França que nutria sentimentos contrários à Revolução, um povo insatisfeito e revoltoso. É nesse importante momento que o autor, por meio da literatura, conclama o povo, permanece ao seu lado e lhe mostra, apesar de tudo, os avanços alcançados e a verdadeira ideologia que moveu aqueles homens do final do século XVIII.

Nosso método de investigação, um embate direto com o texto literário, consistiu em buscar interpretar a espacialidade construída dentro da narrativa e sua imbricação com o romance histórico do século XIX. Para analisarmos melhor o tema, anteriormente ao início deste trabalho, realizamos uma leitura atenta do romance francês e de um romance de Walter Scott, **Ivanhoé**. Recorremos à teoria proposta por George Lukács para melhor estabelecer as diferenças entre os dois e, principalmente, os procedimentos de Victor Hugo e suas inovações quanto ao gênero. Assim, para atingir nossa proposta inicial, realizamos uma investigação sobre a espacialidade relacionando-a com o romance histórico tradicional, o que vimos ser confirmado ao final desta caminhada.

A partir dessas leituras, podemos perceber como o romance histórico e o humanismo de Hugo, constituído especialmente em alguns caracteres antropológicos, influenciaram a constituição da categoria espacial no romance estudado.

Nossa incursão a **Quatrevingt-treize** iniciou-se com uma abordagem prévia da própria escola romântica, suas origens anglo-germânicas, sua dispersão pela França do século XVIII e XIX, e suas principais gerações e autores.

No segundo capítulo, abordamos a presença da historiografia como base para a escritura dos romances históricos no século XIX, além da principal teoria utilizada para a questão do gênero, **Le roman historique** de George Lukács (Cf. 108). Nesse capítulo apresentamos também uma incursão à ideologia que diferencia, segundo Lukács, Hugo de Walter Scott.

Por fim, no terceiro e último capítulo, penetramos no papel desempenhado pela espacialidade no romance **Quatrevingt-treize**. Assim, percorrendo os diversos espaços que são abarcados por este aspecto da narrativa, procuramos demonstrar como este concorre para a manifestação tanto do gênero quanto da própria ideologia hugoana. Isso acontece de modo que cada diferente espaço corrobore para a criação de um diferente aspecto da ideologia constante da Revolução Francesa.

Tratamos, ainda nesse terceiro capítulo, mesmo que rapidamente, da influência que a arquitetura tinha sobre o autor e como Victor Hugo utilizava seus romances como bandeira da luta contra a depredação e destruição dos monumentos medievais franceses, fazendo da literatura uma arma para mudar a realidade.

Por fim, seguem nossas referências bibliográficas. Apesar da quantidade de autores que trataram sobre a categoria espacial, nosso trabalho pouco utilizou seus conteúdos. Tal fato ocorreu pela real carência de estudos a respeito do espaço especialmente no romance histórico tradicional, visto que as teorias referentes à espacialidade no romance não, em geral, vinham ao encontro de nossas necessidades teóricas.

Esperamos que este trabalho atinja seu primeiro e real objetivo e torne **Quatrevingt-treize** um pouco menos incógnito e torne-se, ademais, para nós próprios ou por quem venha a se interessar por esse aspecto, a semente de um próximo e fértil trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A) *Corpus*:

HUGO, Victor. **Nossa Senhora de Paris**. Tradução Pereira Gil. Lisboa: Amigos do Livro, [19--] B. 2 v. (Coleção Os grandes Romances Históricos)

_____. **Notre-Dame de Paris**. In: Virtualbooks: www.terra.com.br/ebooks . Criado em: 24/02/2000.

_____. **O Noventa e Três**. s/ Tradutor. Porto: Lello & Irmão, [19--] A.v. I.

_____. **O Noventa e Três**. s/ Tradutor. Porto: Lello & Irmão, [19--] A. v.II

_____. **Quatrevingt-treize**. Paris: Gallimard, 2002. (Folio Classique)

B) Referências teóricas:

ALENCAR, José de. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958-1960. 4 vol.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na Literatura Ocidental. Tradução Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Edusp/ Perspectiva, 1971.

BACHELARD, Gaston. 'A poética do espaço'. In: _____. **A Filosofia do não; o novo espírito científico; a poética do espaço**. Tradução Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 181-349. (Coleção Os Pensadores).

BARBOSA, Sidney. O patrimônio arquitetônico francês, a modernidade e o romance **Notre-Dame de Paris** de Victor Hugo. In: Polifonia, nº 6. Curitiba: UFMT, 2003, p. 87-101.

BARTHES, Roland. O discurso da História. In: **O rumor da língua**. [Tradutor não disponível] São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 145-157.

_____. O efeito de real. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 158-165.

BERTRAND, Denis. **L'espace et le sens**. Paris-Amsterdam: Hades-Benjamin, 1985.

BORGES FILHO, Oziris. Em busca do espaço perdido ou espaço e literatura: introdução a uma topoanálise. In: BORGES FILHO, Oziris; GAETA, Maria Aparecida Junqueira Veiga (orgs.). **Língua, Literatura e Ensino**. 2ª ed. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2005. p. 85-130.

_____. **Artimanhas do ser e espaço no romance de Vergílio Ferreira**. Araraquara, 2000. Tese (doutorado em Letras – Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista. 2000.

BRAY, René. **Chronologie du Romantisme (1804-1830)**. Paris: Nizet, 1963.

BUTOR, Michel. **Repertoire**. Paris: Minuit. 1964. v.IV.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1965.

_____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1993.

CHAVES, Flávio Loureiro. **História e Literatura**. II ed. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1991.

CHENET, Françoise. 'Le paysage dans *Quatrevingt-Treize*', In: <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/DOC/03-11-22Chenet.pdf>, 2003. Acesso em: 17/06/2004 as 21h57.

DEMOGEOT, J. **Histoire de la Littérature française**: depuis ses origines jusqu'à nos jours. 19ª ed. Paris: Hachette & Cia, 1882.

EVARD, Frankc (org.). **Analyses & réflexions sur *Quatrevingt-treize***. Paris: Ellipses, 2002.

_____. Retour de l'Histoire. In: EVARD, Frankc. **Analyses & réflexions sur *Quatrevingt-treize***. Paris: Ellipses, 2002

FREITAS, Maria Teresa de. Romance e história. In: **Uniletras**. Ponta Grossa, nº 10, dez. 1989, p. 109-118.

GIMENEZ, José Carlos. As representações da cidade no imaginário medieval. In: BARBOSA, Sidney (org.). **Tempo, espaço e utopia nas cidades**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004. p. 79-90.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. In: **Itinerários nº 12**. Araraquara: UNESP, 2004. p. 37-57.

GOHIN, Yves. Note générale sur la documentation historique dans **Quatrevingt-treize**. In HUGO, Victor. **Quatrevingt-treize**. Paris: Gallimard, 1979. (Folio Classique)

HENRIQUES, Ana Lúcia de Souza. Língua. In: JOBIM, José Luiz. **Introdução ao Romantismo**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JOBIM, José Luiz. **Introdução ao Romantismo**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. 2ª ed. Tradução Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1958. v. II.

KUHL, Beatriz Mugayar. **Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

LAPOUGE, Gilles. “Victor Hugo: O bicentenário do gigante que humanizou as Letras do século XIX” Tradução Wanda Caldeira Brant, In: **O Estado de São Paulo**, Caderno 2 - Cultura (20/01/2002, nº 1108 –ano 21)

LUKACS, George. **Le roman historique**. Paris: Payot, 1965.

_____. O romance como epopéia burguesa. In: **Ad. Hominem I**. Santo André: Ad Hominem, 1999. p. 87-136

MACHADO, Guacira Marcondes. O Romantismo francês e o romance. In: _____. (org.). **O Romantismo Francês, seus antecedentes, vínculos e repercussões**. Araraquara: Departamento de Letras Modernas (FCL- UNESP)/ Gráfica da UNESP, 1992 (Textos nº12).

MENARD, Jacques. Lukàcs et la théorie du roman historique. In: **La nouvelle revue française**. Paris: NRF, out./1972. (“Le roman historique”).

MICHAUD, Guy; TIEGHEM, Philippe Van. **Le Romantisme**. Paris: Hachette, 1952.

MONEGAL, Emir Rodríguez. La novela histórica: otra perspectiva. In: GONZÁLES-ECHEVERRÍA, R. (org.). **Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana – Coloquio de Yale**. Caracas: Monte Ávila, 1984.

OLIVEIRA, Silvana Pessoa de; SANTOS, Luís Alberto Brandão. Espaço e literatura. In: _____. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PEVSNER, Nicolaus. **Panorama da Arquitetura Ocidental**. Tradução José Teixeira Coelho Neto e Silvana Garcia. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

ROCHA, João Cezar de Castro. História. In: JOBIM, José Luiz. **Introdução ao Romantismo**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999.

ROMAN, Mirian. Victor Hugo et le roman historique, In : **Groupe Hugo**, Groupe de Recherche «Littérature et Civilization du XIXème siècle ». <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/doc/95-11-25Roman.doc>. 1995.

ROUANET, Jean-Claude. Hugo face à l’Histoire et à la Revolution. In: EVRARD, Frankc. **Analyses & réflexions sur Quatrevingt-treize**. Paris: Ellipses, 2002.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: uma introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCOTT, Walter. **Ivanhoé**. [Tradutor não disponível]. São Paulo: Livraria Martins. 1956.

VAN TIEGHEN, Philippe. **Le Romantisme Français**. 7^a ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Delfoe, Richardson e Fielding. Tradução Hildegard Fiest. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

WELLEK, René & Austin Warren. **Teoria da Literatura**. Tradução José Palla e Carmo. Publicações Europa – América, [19--] C.

C) Referências enciclopédicas:

MAIA, Raul; MAIA, Francisco (ed.). **PAPE**, Programa auxiliar de Pesquisa Estudantil. São Paulo: DCL, [198-].

Sobre Milton: http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Paradis_perdu, acessado em 27 de dezembro de 2006, 07:11:08

Sobre Addison: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Addison> , acesso em 27 de dezembro de 2006, 07:11:10

Sobre John Locke: <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Locke&redirect=no> , acessado em 27 de dezembro de 2006, 07:09:39

Sobre Radamante: http://fr.wikipedia.org/wiki/Mythologie_grecque, acesso em 7 de dezembro de 2006, 13:10:29