

O tempo que devora: história e revolução em *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo

Jefferson Cano¹

Resumo: Este artigo discute a visão histórica que guiou a escrita de *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo. Nessa análise algumas ideias – como transição, revolução e povo – são exploradas como conceitos-chave para compreender a representação do passado neste romance. Finalmente, sugere-se que a transição representada, da França medieval à moderna, representa também uma outra transição, o momento histórico vivido pelo autor e sua experiência da revolução de 1830.

Palavras-chave: Notre-Dame de Paris. Revolução. Romance histórico. Victor Hugo.

Abstract: This article discusses the historical view that shaped the writing of Victor Hugo's *Notre-Dame de Paris*. In this analysis some ideas – such as transition, revolution and people – are explored as key concepts to understand the representation of the past in this novel. Finally, is suggested that the transition represented, from medieval to modern France, also represents another transition, the historical moment lived by the author and his experience of 1830 revolution.

Keywords: Notre-Dame de Paris. Revolution. Historical novel. Victor Hugo.

¹Professor Associado do Departamento de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas/SP, Brasil. E-mail: jcano@unicamp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1670-3419>.

1.

Ao iniciar *Notre-Dame de Paris*, o narrador demonstrou uma inusual precisão em datar sua narrativa em relação ao presente: “Faz hoje trezentos e quarenta e oito anos, seis meses e dezenove dias...” (HUGO, 1832, t. 1, p. 7)². Uma vez que a cena de abertura do livro se situava no dia 6 de janeiro de 1482, o presente do narrador podia ser também exatamente fixado em 25 de julho de 1830, data da escrita das primeiras páginas do romance, segundo Victor Hugo anotava em seu manuscrito. Naturalmente, ao pegar na pena para escrever, o autor não podia prever que logo seria interrompido pela eclosão da Revolução de Julho, e que em cinco dias o regime da Restauração teria caído; mas quando terminou de escrever, já no início do ano seguinte, ele manteve no pórtico de seu romance a data emblemática dos dias revolucionários. Nesse gesto, de um autor que data um momento específico dentre aqueles que constituíram sua escrita, Hugo eternizou um presente (“Faz hoje...”) que remete cada leitor da posteridade à antevéspera da Revolução de Julho.

Talvez seja razoável supor que a experiência da revolução, a história vivida que inesperadamente interrompia a escrita do romance histórico, foi decisiva para que Victor Hugo reelaborasse seu próprio conceito de tempo e de historicidade, que pouco antes, em 1827, estruturava o prefácio de seu drama *Cromwell*, que passou a ser lido como um manifesto do romantismo. Naquele texto fundador, Victor Hugo concebia um sentido da história que enquadrava toda sua visão do desenvolvimento da humanidade, que evoluía dos tempos primitivos aos tempos modernos. A origem dos tempos modernos se encontraria no advento do cristianismo, revolução sem precedente até então. Uma nova civilização, uma nova religião, e uma nova poesia, que Hugo chamava romântica, estabeleciam então uma continuidade entre o seu tempo e o Baixo Império Romano, e assim o conceito de “tempos modernos” ganhava uma unidade que ultrapassava os séculos. Três anos depois, no entanto, já era diferente a representação do passado em *Notre-Dame de Paris*, e a data “1482”, que servia de subtítulo ao romance, particularizava um momento que parecia ser mais significativo dentro daquela grande unidade dos tempos modernos. No que se refere à poesia, já no prefácio de seu drama essa unidade se mostrava na metáfora da catedral gótica, segundo a qual Dante e Milton seriam os arcobotantes do edifício em que Shakespeare era o pilar central, ou os contrafortes da abóbada da qual ele era a chave (HUGO, 1828, p. XXIV)³. Enfim, em *Notre-Dame de Paris*, os

² Todas as traduções ao longo do texto são do próprio autor, seguidas do original no rodapé. No original: *Il y a aujourd'hui trois cent quarante-huit ans six mois et dix-neuf jours, que les Parisiens s'éveillèrent au bruit de toutes les cloches sonnant à grande volée dans la triple enceinte de la Cité, de l'Université et de la Ville* (HUGO, 1832, t. 1, p. 7).

³ *On voit donc que les deux seuls poètes des temps modernes qui soient de la taille de Shakespeare, se rallient à son unité. Ils concourent avec lui à empreindre de la teinte dramatique toute notre poésie; ils sont comme lui mêlés de grotesque*

motivos arquitetônicos seriam ainda mais desenvolvidos enquanto metáfora, permitindo a Victor Hugo refinar a sua representação do tempo histórico, em relação ao que ele fazia no prefácio do *Cromwell*, apoiando-se sobre a ideia de transição. E sobre essa ideia, esperamos demonstrá-lo nesse texto, se constrói a relação entre a reconstrução do passado medieval por meio da narrativa e o presente da sua escrita, dois momentos de transição na história francesa.

2.

Em nota datada de 20 de outubro de 1832 e acrescentada desde então às edições de *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo justificava a inclusão de novos capítulos (supostamente perdidos por ocasião da primeira edição e então reencontrados) em seu livro, embora reconhecesse o pouco interesse que poderiam ter para o leitor que buscasse apenas o drama, o romance:

Mas talvez haja outros leitores que não acharam inútil estudar o pensamento estético e filosófico escondido neste livro, que quiseram, lendo *Notre-Dame de Paris*, se comprazer em distinguir sob o romance outra coisa além do romance, e em seguir, que se nos permita essas expressões um pouco ambiciosas, o sistema do historiador e o fim do artista através da criação do poeta (HUGO, 1832, t. 1, p. IV)⁴.

Essa outra coisa além do romance podia ser, por exemplo, a visão da decadência e a previsão do fim da arquitetura; mas seria, sobretudo, a defesa do antigo patrimônio arquitetônico francês contra a onda de modernização que o ameaçava. Esse era declaradamente, na nota adicionada, um dos principais objetivos do livro, ao qual ele atribuía, aliás, algum êxito nessa campanha (HUGO, 1832, t. 1, p. V-VI)⁵. E a nova edição estendida poderia ser vista como mais um episódio da mesma cruzada, da qual também fazia parte o artigo que meses antes Victor Hugo publicara na *Revue des Deux Mondes*: “Guerra aos demolidores”. Nesse texto já era possível notar alguma decepção com o novo

et de sublime; et loin de tirer à eux dans ce grand ensemble littéraire qui s'appuie sur Shakspeare, Dante et Milton sont en quelque sorte les deux arcs-boutans de l'édifice dont il est le pilier central, les contre-forts de la voûte dont il est la clef (HUGO, 1828, p. XXIV).

⁴ *Mais il est peut-être d'autres lecteurs qui n'ont pas trouvé inutile d'étudier la pensée d'esthétique et de philosophie cachée dans ce livre, qui ont bien voulu, en lisant Notre-Dame de Paris, se plaire à démêler sous le roman autre chose que le roman, et à suivre, qu'on nous passe ces expressions un peu ambitieuses, le système de l'historien et le but de l'artiste à travers la création telle quelle du poète* (HUGO, 1832, t. 1, p. IV).

⁵ *Mais dans tous les cas, quel que soit l'avenir de l'architecture, de quelque façon que nos jeunes architectes résolvent un jour la question de leur art, en attendant les monuments nouveaux, conservons les monuments anciens. Inspirons, s'il est possible, à la nation l'amour de l'architecture nationale. C'est là, l'auteur le déclare, un des buts principaux de ce livre; c'est là un des buts principaux de sa vie. Notre-Dame de Paris a peut-être ouvert quelques perspectives vraies sur l'art du moyen âge, sur cet art merveilleux jusqu'à présent inconnu des uns, et ce qui est pis encore, méconnu des autres. Mais l'auteur est bien loin de considérer comme accomplie la tâche qu'il s'est volontairement imposée* (HUGO, 1832, t. 1, p. V-VI).

regime instaurado em 1830, quando, segundo Hugo, a democracia transferiu o poder local dos fidalgos que não sabiam escrever aos camponeses que não sabem ler (HUGO, 1832a, p. 607-608)⁶. Na Monarquia de Julho, os monumentos do Antigo Regime seriam destruídos ainda por seu simbolismo, que era suprimido juntamente com a política da Restauração:

Ao pretexto devoto sucedeu o pretexto nacional, liberal, patriota, filósofo, voltairiano. Não se restaura mais, não se estraga, desfigura um monumento, se derruba. E há boas razões para isso. Uma igreja é o fanatismo; uma torre é a feudalidade. Denuncia-se um monumento, massacra-se um monte de pedras, setembrizam-se ruínas (HUGO, 1832a, p. 617)⁷.

Mas também nesse artigo a referência principal era o que Hugo já escrevera em *Notre-Dame de Paris*, ao qual ele remetia o leitor. Na nova edição, dois capítulos, que descreviam longamente a catedral e a cidade, passaram a constituir o Livro III, ganhando destaque assim as ideias do autor sobre o patrimônio arquitetônico, cujo empobrecimento ele sintetizava na máxima de inspiração ovidiana – “o tempo devora, o homem devora mais” – que ele traduzia com extrema liberdade: “*Tempus edax, homo edacior*. O que eu traduziria de bom grado assim: o tempo é cego, o homem estúpido” (HUGO, 1832, t. 1, p. 238)⁸. Afinal, se ainda havia quem visse nos monumentos medievais apenas mau gosto, barbárie, monstros arquitetônicos (lembrava Hugo na *Revue des Deux Mondes*) isso já era uma questão vencida pela geração que apresentara ao país a arte romântica, embora o apego às regras clássicas ainda sobrevivesse “na penumbra das academias”:

Àqueles não há mais nada a responder. Acabou para eles. A Terra deu voltas, o mundo caminhou depois deles; eles têm um preconceito de outro século; não são mais da geração que vê o Sol. Pois – e é preciso que as orelhas de todos os tamanhos se habituem a ouvir dizer e redizer isso – ao mesmo tempo que se realizou uma gloriosa revolução política

⁶ *Il faut le dire et le dire haut, cette démolition de la vieille France, que nous avons dénoncée plusieurs fois sous la Restauration, se continue avec plus d'acharnement et de barbarie que jamais. Depuis la révolution de Juillet, avec la démocratie, quelque ignorance a débordé et quelque brutalité aussi. Dans beaucoup d'endroits, le pouvoir local, l'influence municipale, la curatelle communale a passé des gentilshommes qui ne savaient pas écrire aux paysans qui ne savent pas lire. On est tombé d'un cran* (HUGO, 1832a, p. 607-608).

⁷ *Au prétexte dévot a succédé le prétexte national, libéral, patriote, philosophe, voltairien. On ne restaure plus, on ne gâte plus, on n'enlaidit plus un monument, on le jette bas. Et l'on a de bonnes raisons pour cela. Une église, c'est le fanatisme; un donjon, c'est la féodalité. On dénonce un monument, on massacre un tas de pierres, septembre des ruines* (HUGO, 1832a, p. 617).

⁸ *Tempus edax, homo edacior. Ce que je traduirais volontiers ainsi: le temps est aveugle, l'homme est stupide* (HUGO, 1832, t. 1, p. 238).

na sociedade, uma gloriosa revolução intelectual se realizou na arte (HUGO, 1832a, p. 618)⁹.

Dessa maneira convergiam em um mesmo espírito a defesa da moderna arte romântica e a defesa do patrimônio artístico herdado da Idade Média que apenas a estreiteza dos preceitos clássicos não permitia compreender em seu valor próprio, e que entre seus predicados não contava com um que era tão prezado pelos clássicos: a unidade. E o interesse artístico de Notre-Dame se mostraria justamente por isso, por não revelar uma unidade, mas uma transição:

De resto, Notre-Dame de Paris não é aquilo que se pode chamar um monumento completo, definido, classificado. Não é mais uma igreja romana, não é ainda uma igreja gótica este edifício não é um tipo. [...] Notre-Dame de Paris não é de pura raça romana como as primeiras, nem de pura raça árabe como as segundas.

É um edifício da transição. O arquiteto saxão acabava de levantar os primeiros pilares da nave quando a ogiva que chegava da cruzada veio se colocar como conquistadora sobre esses largos capitéis romanos que deviam suportar apenas arcos plenos. A ogiva, senhora desde então, construiu o resto da igreja. Entretanto, inexperiente e tímida no seu começo, ela se amplia, se alonga, se contém, e ainda não ousa se lançar em flechas e lancetas, como fez mais tarde em tantas maravilhosas catedrais. Dir-se-ia que ela se ressentia da vizinhança dos pesados pilares romanos.

Ademais, esses edifícios da transição do romano ao gótico não são menos preciosos para estudar do que os tipos puros. Eles exprimem uma nuance da arte que seria perdida sem eles. É o enxerto da ogiva sobre o arco pleno (HUGO, 1832, t. 1, p. 248-249)¹⁰.

Assim como a catedral, também a cidade de Paris não possuía uma identidade única, como havia sido no século XV, cenário de seu romance. Aquela cidade, além de bela era homogênea, era um produto da Idade Média. Desde o Renascimento, porém, o apagamento das camadas do passado transformava sem

⁹ *À ceux-là non plus il n'y a rien à répondre. C'en est fini d'eux. La Terre a tourné, le monde a marché depuis eux; ils ont les préjugés d'un autre siècle; ils ne sont plus de la génération qui voit le Soleil. Car, il faut bien que les oreilles de toute grandeur s'habituent à l'entendre dire et redire, en même temps qu'une glorieuse révolution politique s'est accomplie dans la société, une glorieuse révolution intellectuelle s'est accomplie dans l'art* (HUGO, 1832a, p. 618).

¹⁰ *Notre-Dame de Paris n'est point du reste ce qu'on peut appeler un monument complet, défini, classé. Ce n'est plus une église romane, ce n'est pas encore une église gothique. Cet édifice n'est pas un type. [...] Notre-Dame de Paris n'est pas de pure race romaine comme les premières, ni de pure race arabe comme les secondes. // C'est un édifice de la transition. L'architecte saxon achevait de dresser les premiers piliers de la nef, lorsque l'ogive qui arrivait de la croisade est venue se poser en conquérante sur ces larges chapiteaux romans qui ne devaient porter que des pleins cintres. L'ogive, maîtresse dès lors, a construit le reste de l'église. Cependant, inexpérimentée et timide à son début, elle s'évase, s'élargit, se contient, et n'ose s'élancer encore en flèches et en lancettes comme elle l'a fait plus tard dans tant de merveilleuses cathédrales. On dirait qu'elle se ressent du voisinage des lourds piliers romans. // D'ailleurs, ces édifices de la transition du roman au gothique ne sont pas moins précieux à étudier que les types purs. Ils expriment une nuance de l'art qui serait perdue sans eux. C'est la greffe de l'ogive sur le plein cintre* (HUGO, 1832, t. 1, p. 248-249).

parar a face da cidade. Assim como a Paris gótica tomara o lugar da romana, também ela desaparecera por sua vez. “Mas pode-se dizer (Hugo se perguntava) qual foi a Paris que a substituiu?” (HUGO, 1832, t. 1, p. 299)¹¹. A resposta à sua pergunta retórica era naturalmente um não, pois a convivência de diferentes estilos, do Renascimento à Restauração, presentes em edifícios isolados, fazia com que a Paris de então não tivesse nenhuma fisionomia geral, e Hugo via na aceleração do tempo em que a cidade se transformava a marca dos tempos modernos:

Pelo andar em que vai Paris, ela se renovará a cada cinquenta anos. Também a significação histórica de sua arquitetura se apaga todos os dias. Os monumentos se tornam cada vez mais raros, e parece que os vemos ser engolidos pouco a pouco, afogados pelas casas. Nossos pais tinham uma Paris de pedra, nossos filhos terão uma Paris de gesso (HUGO, 1832, t. 1, p. 301-302)¹².

Da pedra ao gesso, o tempo não apenas se acelera, mas imprime sobre todas as coisas a marca do efêmero. A consciência do desaparecimento do passado e de seus vestígios, que se apresenta desde o prólogo do romance como seu motivo principal. A palavra ΑΝΑΓΚΗ (fatalidade) encontrada pelo narrador do romance em um canto escuro de uma das torres da igreja e sobre a qual é concebido o romance já havia desaparecido quando ele escreve, assim como tudo o mais a ela relacionado:

Assim, além da frágil lembrança que o autor deste livro lhe consagra aqui, não resta mais nada hoje da misteriosa palavra gravada na sombria torre de Notre-Dame, nada do destino desconhecido que ela resumia de modo tão melancólico. O homem que escreveu essa palavra naquela parede se apagou, há vários séculos, dentre as gerações; a palavra, por sua vez, se apagou do muro da igreja, a própria igreja talvez logo se apague da face da Terra (HUGO, 1832, t. 1, p. 3)¹³.

O próprio cenário do episódio que abre o romance – a Grande Sala do Palácio da Justiça – já não existe mais e deve ser reconstituída aos olhos do leitor pelo narrador. Seu desaparecimento, por obra talvez de um incêndio criminoso

¹¹ *Depuis, la grande ville a été se déformant de jour en jour. Le Paris gothique sous lequel s’effaçait le Paris roman s’est effacé à son tour. Mais peut-on dire quel Paris l’a remplacé?* (HUGO, 1832, t. 1, p. 299).

¹² *Du train dont va Paris, il se renouvellera tous les cinquante ans. Aussi la signification historique de son architecture s’efface-t-elle tous les jours. Les monuments y deviennent de plus en plus rares, et il semble qu’on les voie s’engloutir peu à peu, noyés dans les maisons. Nos pères avaient un Paris de pierre; nos fils auront un Paris de plâtre* (HUGO, 1832, t. 1, p. 301-302).

¹³ *Ainsi, hormis le fragile souvenir que lui consacre ici l’auteur de ce livre, il ne reste plus rien aujourd’hui du mot mystérieux gravé dans la sombre tour de Notre-Dame, rien de la destinée inconnue qu’il résumait si mélancoliquement. L’homme qui a écrit ce mot sur ce mur s’est effacé, il y a plusieurs siècles, du milieu des générations, le mot s’est à son tour effacé du mur de l’église, l’église elle-même s’effacera bientôt peut-être de la terre* (HUGO, 1832, t. 1, p. 3).

que visava destruir os autos de um processo, acentuam os acasos aos quais se submetiam os vestígios do passado. Da mesma maneira, as transformações sofridas pela catedral eram de naturezas diversas; o tempo fizera desaparecer de sua fachada a escadaria de onze degraus, à medida que ia elevando o calçamento da cidade (HUGO, 1832, t. 1, p. 241)¹⁴, mas não era ele o único responsável pelo destino dos remanescentes da arte medieval, sendo nisso auxiliado pelas revoluções e pelas modas (HUGO, 1832, t. 1, p. 244)¹⁵.

E esse tempo que devora é a matéria mesma daquilo que se entende como transição, tema que se coloca no centro de *Notre-Dame de Paris*, não somente porque a transição é o que define a catedral, produto de séculos que marcaram a passagem do estilo românico ao gótico, mas porque o romance trata também de uma outra transição, essa ligada à crise do período medieval, e que serve na narrativa como motor à ação que constitui o núcleo romanescos.

3.

No intervalo de tempo entre o prefácio de *Cromwell* e *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo refinou sua representação do tempo histórico, encontrando dentro dessa grande era cristã, na qual ele identificara as origens da poesia romântica, pontos de transição especialmente significativos para o desenrolar do grande drama da história. Aqui não se trata, porém, de afirmar uma oposição entre unidade e ruptura como definidores da visão de história de Victor Hugo, mas sim de identificar em seu uso do romance a exploração dos diferentes modos do ser histórico.

Ao reconstituir a crise da tópica de matriz ciceroniana da história como mestra da vida, Reinhardt Koselleck (2006) lembra que a validade de uma “compreensão prévia das possibilidades humanas” se sustentava sobre o pressuposto da “constância da natureza humana, cujas histórias são instrumentos recorrentes apropriados para comprovar doutrinas morais, teológicas, jurídicas ou políticas” (KOSELLECK, 2006, p. 43). Segundo o autor, à medida que perdiam seu caráter exemplar, as histórias particulares eram substituídas por um novo conceito de História, entendida como um coletivo singular, que se tornava ela própria sujeito (KOSELLECK, 2006, p. 50). Ao mesmo

¹⁴ *Le degré, c'est le temps qui l'a fait disparaître en élevant d'un progrès irrésistible et lent le niveau du sol de la Cité* (HUGO, 1832, t. 1, p. 241).

¹⁵ *On peut distinguer sur sa ruine trois sortes de lésions qui toutes trois l'entament à différentes profondeurs: le temps d'abord, qui a insensiblement ébréché çà et là et rouillé partout sa surface; ensuite, les révolutions politiques et religieuses, lesquelles, aveugles et colères de leur nature, se sont ruées en tumulte sur lui, ont déchiré son riche habillement de sculptures et de ciselures, crevé ses rosaces, brisé ses colliers d'arabesques et de figurines, arraché ses statues, tantôt pour leur mitre, tantôt pour leur couronne; enfin, les modes, de plus en plus grotesques et sottes, qui depuis les anarchiques et splendides déviations de la renaissance, se sont succédé dans la décadence nécessaire de l'architecture* (HUGO, 1832, t. 1, p. 244).

tempo, redefinindo-se os limites entre história e poética, a unidade épica passava a ser um requisito da narrativa histórica, de quem se exigia “uma maior capacidade de representação”, trazendo à luz motivos ocultos, ou uma ordem interna aos acontecimentos. Para Koselleck, a história submetia-se então às mesmas exigências feitas à poesia, aproximando-se enfim da condição de verdade que lhe era negada desde Aristóteles (KOSELLECK, 2006, p. 51).

O período da Restauração testemunhou um crescimento no interesse pelos estudos históricos. Fosse devido às rápidas e dramáticas transformações vividas no passado recente (ARTZ, 1963, p. 353), ou porque durante a Restauração a história se tornou efetivamente a linguagem da política (CROSSLEY, 1993, p. 5), o fato é que toda uma geração de historiadores, talvez a mais relevante do século XIX francês, inicia sua atividade nesse período, com o olhar posto sobre o passado da nação, mas também sobre as reflexões sobre a disciplina feitas por seus vizinhos alemães, recentemente descobertas pelos historiadores franceses: em 1827, mesmo ano do *Cromwell* de Victor Hugo, Jules Michelet publicou uma tradução resumida da *Scienza Nuova* de Vico (*Principes de la philosophie de l'histoire*) e Edgar Quinet iniciou a publicação de sua tradução, concluída no ano seguinte, das *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité*, de Herder.

Ainda que profundamente marcado pela teologia, Vico partia do princípio de que o mundo social é obra dos homens e era um erro dos filósofos dedicar tanto tempo à compreensão da natureza, obra de Deus, que detinha sua ciência, e negligenciar o conhecimento do mundo social, que estaria a seu alcance por ser obra humana (VICO, 1827, p. 76). Na leitura que Michelet fazia de Vico, dois pontos merecem destaque: primeiro, a noção de processo, que envolve tanto uma continuidade no tempo quanto um desenvolvimento, de modo que toda a civilização a que se chegara já se encontrava em germe na barbárie do passado (MICHELET, 1827, p. XVII)¹⁶; além disso, ganhava relevo a noção de senso comum, encarnada em um sujeito coletivo, como um critério de verdade:

Mas o real, obra da liberdade do indivíduo, é incerto por natureza. Qual será o *criterium*, por meio do qual descobriremos em sua mobilidade o caráter imutável do verdadeiro?... O senso comum, ou seja, o julgamento irrefletido de uma classe de homens, de um povo, da humanidade; o acordo geral do senso comum dos povos constitui a sabedoria do gênero humano. O senso comum, a sabedoria vulgar, é a regra que Deus deu ao mundo social (MICHELET, 1827, p. XV-XVI)¹⁷.

¹⁶ *Les causes de cette civilisation dont nous sommes si fiers, doivent être recherchées dans les âges que nous nommons barbares, et qu'il serait mieux d'appeler religieux et poétiques; toute la sagesse du genre humain y était déjà, dans son ébauche et dans son germe* (MICHELET, 1827, p. XVII).

¹⁷ *Mais le réel, ouvrage de la liberté de l'individu, est incertain de sa nature. Quel sera le criterium, au moyen duquel nous découvrirons dans sa mobilité le caractère immuable du vrai?... le sens commun, c'est-à-dire le jugement irréfléchi d'une classe d'homme, d'un peuple, de l'humanité; l'accord général du sens commun des peuples constitue la sagesse*

Quase ao mesmo tempo, Quinet publicava sua tradução de Herder, para quem a lei fundamental da história era a de que tudo é simplesmente aquilo que pode ser segundo as condições de lugar, de tempo e de gênio dos povos (HERDER, 1827, t. 2, p. 413)¹⁸. Tratava-se de um pensamento que enfatizava a diferença, tornado único cada tempo histórico, enquanto, por outro lado chamava a atenção para os elos de ligação entre momentos históricos, os germes, segundo a tradução de Quinet, que o passado que se encontram no passado daquilo que se desenvolverá no futuro.

Por fim, ao lado desses modos que formam o ser histórico, deve-se mencionar ainda o papel que cabe ao historiador, que se realiza no romance ao buscar cumprir a função de ressuscitar o passado, fazer o leitor ver, sentir como se estivesse lá; e isso se faz em grande parte por meio de descrições que devem compor um quadro visual, uma *ekphrasis*, no sentido em que Carlo Ginzburg a relaciona ao discurso histórico (GINZBURG, 1988). O estilo efrástico é marcante em todo o romance, mas se destaca sobretudo por merecer um capítulo em especial dedicado à descrição da cidade. Recorrendo a um termo próprio da representação pictórica, Hugo se colocava no ponto de vista de um observador (um corvo, no caso) que se postasse do alto de Notre-Dame para reconstruir aos olhos do leitor a cidade de 1482, vista a voo de pássaro. Na verdade, a expressão que constava nos dicionários da época para esse procedimento não era “à vol d’oiseau”, mas “à vue d’oiseau”, termo de desenho e pintura que designava “a representação de um objeto, e a maneira que seria visto se estivéssemos acima dele, como um pássaro”; a voo de pássaro tinha significado bem diferente, “em linha reta”. Seja por equívoco ou por inovação, Victor Hugo acabava cruzando os sentidos das expressões dicionarizadas, pois de fato se apropriava da técnica do pintor que compunha um grande panorama diante do leitor a fim de fazer reviver a cidade do passado, que já comentamos anteriormente. E era dentro desse enquadramento geral de suas concepções históricas que Hugo iniciava sua narrativa pela longa e detalhada reconstrução de um “dia que a história não guardou”, em que não houve “nada de notável”, num movimento que parte do individual e do cotidiano para se representar o geral e o histórico.

Nesse movimento do particular ao geral, da vida privada de personagens individuais ao caráter público de suas ações, Victor Hugo representaria por meio da ficção um momento de transição, capturando em cenas breves, porém significativas, retratos do fim da idade média, da reação monárquica contra os direitos feudais e da ascensão da burguesia. É isso que se prepara desde as

du genre humain. Le sens commun, la sagesse vulgaire, est la règle que Dieu a donnée au monde social (MICHELET, 1827, p. XV-XVI).

¹⁸ *Quelle est la loi principale que nous avons observée dans chacun des grands phénomènes de l’histoire; la voici, selon moi: Toutes choses sur notre terre ont été ce qu’elles pouvaient être selon la situation et les besoins du lieu, les circonstances et le caractère du temps, le génie natif ou accidentel des peuples* (HERDER, 1827, t. 2, p. 413).

primeiras páginas de *Notre-Dame de Paris*, que, a uma primeira leitura, parecem demorar o início da ação do romance com uma descrição do ambiente da festa dos loucos, na qual logo mais surgirão os protagonistas da história; porém, na verdade, a narrativa leva o leitor a se deslocar por essa festa acompanhando diferentes personagens cuja importância se revelará ao longo do enredo. A multidão de burgueses e burguesas, ou o povo, termos utilizados de forma intercambiável nesse episódio, coloca em cena, por meio de um registro cômico, uma variedade de tipos que corrobora a imagem de não ter havido nada de notável naquele dia de que a história não guardou lembrança. Mas, ao mesmo tempo, a movimentação desses tipos diante dos olhos do leitor cumpre a função de representar uma estrutura e uma dinâmica social.

A multidão que lotava o Palácio da Justiça aguardava impaciente pela apresentação teatral que fazia parte das festividades que selavam o Tratado de Arras, acordo de Paz, que previa o casamento do delfim do reino da França com a arquiduquesa austríaca Marguerite, então com dois anos de idade, que tinha entre os domínios que lhe cabiam por herança os Países Baixos. Na festa que abre *Notre-Dame de Paris*, a peça representada, além de desinteressante o bastante para dar voz à veia cômica do romancista, era também feita especialmente para a ocasião, trazendo ao palco quatro personagens alegóricos:

O primeiro dos personagens trazia na mão direita uma espada, o segundo duas chaves de ouro, o terceiro uma balança, o quarto uma pá; e para ajudar as inteligências preguiçosas que não tivessem visto com clareza através da transparência desses atributos, podia-se ler em grossas letras bordadas: na barra do vestido de brocado, EU ME CHAMO NOBREZA; na barra do vestido de seda, EU ME CHAMO CLERO. Na barra do vestido de lã, EU ME CHAMO MERCADORIA; na barra do vestido de linho, EU ME CHAMO TRABALHO. [...] Seria necessária muita má vontade para não compreender, através da poesia do prólogo, que o Trabalho era casado com a Mercadoria e o Clero com a Nobreza, e que os dois felizes casais tinham em comum um magnífico delfim de ouro, que só pretendiam entregar à mais bela (HUGO, 1832, t. 1, p. 50-51)¹⁹.

Porém, a união de nobreza, clero e terceiro estado (epíteto que se tornaria comum ao fim do Antigo Regime) em torno dos interesses dinásticos parece não

¹⁹ *Le premier des personnages portait en main droite une épée, le second deux clefs d'or, le troisième une balance, le quatrième une bêche; et pour aider les intelligences paresseuses qui n'auraient pas vu clair à travers la transparence de ces attributs, on pouvait lire en grosses lettres noires brodées: au bas de la robe de brocart, JE M'APPELLE NOBLESSE; au bas de la robe de soie, JE M'APPELLE CLERGÉ; au bas de la robe de laine, JE M'APPELLE MARCHANDISE; au bas de la robe de toile, JE M'APPELLE LABOUR. [...] Il eût fallu aussi beaucoup de mauvaise volonté pour ne pas comprendre, à travers la poésie du prologue, que Labour était marié à Marchandise et Clergé à Noblesse, et que les deux heureux couples possédaient en commun un magnifique dauphin d'or, qu'ils prétendaient n'adjuger qu'à la plus belle* (HUGO, 1832, t. 1, p. 50-51).

ir além da pobre poesia em cena, à qual ninguém prestava atenção, disputada por outras duas atrações: a comitiva do cardeal de Bourbon e a embaixada flamenga. A entrada do cardeal é a primeira interrupção sofrida pela celebração alegórica da unidade e do futuro do reino:

Era, com efeito, um alto personagem cujo espetáculo valia bem qualquer outra comédia. Charles, cardeal de Bourbon, arcebispo e conde de Lyon, primaz das Gálias, era ao mesmo tempo aliado de Luís XI por seu irmão, Pierre, senhor de Beaujeu, que desposara a filha mais velha do rei, e aliado de Carlos, o Temerário, por sua mãe Agnès de Bourgogne. Ora o traço dominante, o traço característico e distintivo do caráter do primaz das Gálias era o espírito de cortesão e a devoção aos poderosos. Pode-se julgar os inúmeros embaraços que lhe custou esse duplo parentesco, e todos os escolhos temporais entre os quais a sua barca espiritual teve de manobrar para não se chocar nem com Luís, nem com Charles [...]. Ele tinha o costume de dizer que o ano de 1476 tinha sido para ele *negro e branco*, entendendo por isso que tinha perdido nesse mesmo ano sua mãe, a duquesa de Bourbonnais, e seu primo, o duque de Bourgogne, e que um luto o consolara do outro (HUGO, 1832, t. 1, p. 66, grifo do autor)²⁰.

Se a representação poética do reino já não incluía a figura da realeza, a não ser como objeto do zelo das diferentes classes, no encontro que se dá na festa dos loucos essas classes já são reduzidas a duas, vendo-se de um lado a entrada do cardeal, que de certa maneira abarca a representação do clero e da nobreza (além de manter-se independente, ou acima, dos interesses do rei e de seus inimigos), enquanto, por outro lado, vê-se na embaixada de Flandres o que seria a síntese do trabalho e da mercadoria. Até então, o público se mostrara desconectado da moralidade encenada, como se ela não lhe dissesse respeito, a entrada dos flamengos põe à mostra a dificuldade de conciliar a ritualização da festa com a irreverência e indisciplina por parte dos populares (aí incluídos os visitantes ilustres que o povo parisiense se aglomerava para ver). A princípio, vê-se o desconforto do cardeal em ser obrigado a recepcionar simples burgueses em público. Logo esse desconforto se estende ao arauto que anuncia os personagens que adentram o palácio – bailios, burgomestres – até que se vê obrigado a anunciar um meieiro que se recusa a ver sua condição social oculta sob qualquer

²⁰ *C'était en effet un haut personnage et dont le spectacle valait bien toute autre comédie. Charles, cardinal de Bourbon, archevêque et comte de Lyon, primat des Gaules, était à la fois allié à Louis XI par son frère, Pierre, seigneur de Beaujeu, qui avait épousé la fille aînée du roi, et allié à Charles le Téméraire par sa mère Agnès de Bourgogne. Or le trait dominant, le trait caractéristique et distinctif du caractère du primat des Gaules, c'était l'esprit de courtisan et la dévotion aux puissances. On peut juger des embarras sans nombre que lui avait valus cette double parenté, et de tous les écueils temporels entre lesquels sa barque spirituelle avait dû louvoyer, pour ne se briser ni à Louis, ni à Charles [...]. Aussi avait-il coutume de dire que l'année 1476 avait été pour lui noire et blanche; entendant par là qu'il avait perdu dans cette même année sa mère la duchesse de Bourbonnais et son cousin le duc de Bourgogne, et qu'un deuil l'avait consolé de l'autre* (HUGO, 1832, t. 1, p. 66).

outro título: “Jacques Coppenole, meieiro. Ouviu, arauto? Nada mais, nada menos. Por Deus! Meieiro é bonito que basta. O senhor arquiduque mais de uma vez procurou sua luva nas minhas meias” (HUGO, 1832, t. 1, p. 79)²¹. Ao que o narrador acrescentava, explicando a hilaridade e os aplausos que receberam a fala do meieiro:

Acrescentemos que Coppenole era do povo e que esse público que o cercava era do povo. E a comunicação entre o público e ele havia sido pronta, elétrica e, por assim dizer, no mesmo nível. A ativa disputa do meieiro flamengo, humilhando a gente da corte, tinha agitado em todas as almas plebeias não sei que sentimento de dignidade ainda vago e indistinto no século XV. Era um igual, esse meieiro que acabava de enfrentar o senhor cardeal! (HUGO, 1832, t. 1, p. 79-80)²².

A exibição do orgulho de um homem do povo servia para estabelecer essa identidade que supera as barreiras dos interesses dinásticos e une os plebeus diante das camadas superiores. Mas o narrador, postado em 1830, beneficia-se de um olhar retrospectivo ao avaliar esse sentimento de classe, que seria “ainda vago e indistinto no século XV”, em uma das passagens que sugerem com maior clareza a ideia de transição como característica da época.

A segunda linha de força traçada para esse momento vem enunciada por Claude Frollo, que responde ao ser perguntado sobre seus livros:

- Eis aqui um, disse o arqui-diácono.

E, abrindo a janela da cela, apontou com o dedo a imensa igreja de Notre-Dame, que, recortando sobre um céu estrelado a silhueta negra de suas duas torres, de suas costas de pedra e de sua cúpula monstruosa, parecia uma enorme esfinge de duas cabeças assentada no meio da cidade.

O arqui-diácono considerou algum tempo em silêncio o gigantesco edifício, então estendendo com um suspiro sua mão direita para o livro impresso que estava aberto sobre a mesa e sua mão esquerda para Notre-Dame, e lançando um triste olhar do livro à igreja:

- Hélas! disse, isso matará aquilo (HUGO, 1832, t. 2, p. 24-25)²³.

²¹ Jacques Coppenole, chaussetier. Entends-tu, l'huissier? Rien de plus, rien de moins. Croix-Dieu! chaussetier, c'est assez beau. Monsieur l'archiduc a plus d'une fois cherché son gant dans mes chausses (HUGO, 1832, t. 1, p. 79).

²² Ajoutons que Coppenole était du peuple, et que ce public qui l'entourait était du peuple. Aussi la communication entre eux et lui avait été prompte, électrique, et pour ainsi dire de plain-pied. L'altière algarade du chaussetier flamand, en humiliant les gens de cour, avait remué dans toutes les âmes plébéiennes je ne sais quel sentiment de dignité encore vague et indistinct au quinzième siècle. C'était un égal que ce chaussetier, qui venait de tenir tête à monsieur le cardinal! (HUGO, 1832, t. 1, p. 79-80).

²³ — En voici un, dit l'archidiacre. // Et ouvrant la fenêtre de la cellule, il désigna du doigt l'immense église de Notre-Dame, qui, découpant sur un ciel étoilé la silhouette noire de ses deux tours, de ses côtes de pierre et de sa croupe monstrueuse, semblait un énorme sphinx à deux têtes assis au milieu de la ville. // L'archidiacre considéra quelque temps en silence le gigantesque édifice, puis étendant avec un soupir sa main droite vers le livre imprimé qui était

A explicação que o narrador oferecia à previsão do arqui-diácono começava pelo sentido mais transparente ao olhar retrospectivo do historiador, para quem a imprensa seria um veículo mais ágil ao pensamento, que se descola de seu suporte teocrático; seria, segundo o narrador, o prognóstico do filósofo: a imprensa matará a igreja. Porém, a explicação continuava, sob a superfície desse pensamento, apresentando outro sentido, mais profundo, à transformação histórica anunciada pelo presságio do padre:

Era o pressentimento de que o pensamento humano, mudando de forma, ia mudar de modo de expressão, que a ideia capital de cada geração não se escreveria mais com a mesma matéria e da mesma maneira, que o livro de pedra, tão sólido e durável, daria lugar ao livro de papel, mais sólido e mais durável ainda (HUGO, 1832, t. 2, p. 29)²⁴.

Até o advento da imprensa havia sido a arquitetura “o grande livro da humanidade”, no qual todo pensamento humano tivera uma página. A nova invenção preparava o fim da idade média, pela superação do que caracterizava a arquitetura teocrática: a imutabilidade, o horror do progresso, o homem e a natureza se dobrando aos “caprichos incompreensíveis do símbolo”. Já a imprensa era associada a Lutero, a Voltaire e à Revolução Francesa.

Assim, burguesia e imprensa são os elementos que configuram no romance de Hugo o momento de transição no qual Notre-Dame, um edifício de transição, será palco de uma ação dramática que se relaciona com a dupla face da ação política que se desenrola nas duas historicidades do romance.

4.

O fabricante de meias que divertira o povo de Paris com sua irreverência diante do cardeal volta à cena em um episódio estrategicamente situado em meio ao desenrolar da catástrofe que decide o destino dos protagonistas do romance. Mestre Jacques Coppenole dessa vez é recebido pelo próprio rei Luís XI, enquanto, a alguma distância dali, um grupo de pessoas – vagabundos, ciganos – tenta invadir a catedral de para resgatar a cigana Esmeralda que ali se encontra asilada após ter escapado da execução por intervenção do corcunda Quasímodo. O narrador descreve o momento em que a notícia desse motim popular chega ao rei e, mais uma vez, assume a voz do historiador:

ouvert sur sa table et sa main gauche vers Notre-Dame, et promenant un triste regard du livre à l'église: // Hélas! dit-il, ceci tuera cela (HUGO, 1832, t. 2, p. 24-25).

²⁴ *C'était pressentiment que la pensée humaine en changeant de forme allait changer de mode d'expression, que l'idée capitale de chaque génération ne s'écrirait plus avec la même matière et de la même façon, que le livre de pierre, si solide et si durable, allait faire place au livre de papier, plus solide et plus durable encore* (HUGO, 1832, t. 2, p. 29).

Não era coisa muito rara nas cidades da Idade Média uma iniciativa como essa que os vagabundos tentavam nesse momento contra Notre-Dame. O que hoje chamamos de polícia não existia então. Nas cidades populosas, sobretudo nas capitais, não havia poder central, uno, regulador. A feudalidade havia construído essas grandes comunas de uma maneira bizarra. Uma cidade era um conjunto de mil senhorias, que a dividiam em compartimentos de todas as formas e de todos os tamanhos. Daí mil polícias contraditórias, ou seja, nenhuma polícia. Em Paris, por exemplo, independente dos cento e quarenta e um senhores com pretensão a renda, havia vinte e cinco com pretensão a justiça e renda, desde o bispo de Paris, que tinha cento e cinco ruas, até o prior de Notre-Dame des Champs, que tinha quatro. Todos esses justiceiros feudais só reconheciam nominalmente a autoridade suserana do rei (HUGO, 1832, t. 3, p. 143)²⁵.

Luís XI, continuava o narrador, trabalhara para demolir essa estrutura feudal, trabalho que seria continuado “por Richelieu e Luís XIV, em benefício da realeza, e por Mirabeau, em benefício do povo”, em uma reflexão que antecipava a Revolução de 1789. O toque de ironia que Hugo empresta ao episódio se dá por meio de uma série de mal-entendidos, inclusive por parte do rei que, a princípio, pensa que o motim se dirige especificamente contra a figura do magistrado do palácio da justiça, e não contra Notre-Dame, que era território real. O rei saboreia com certo prazer a situação, fica feliz ao saber que a população está armada e retarda o socorro ao seu vassalo, que ele já vê perdido. E diz consigo mesmo:

— Bonito, senhor bailio! Tínheis entre os dentes um belo pedaço da nossa Paris. — De repente explodiu: — Páscoa de Deus! Quem é essa gente que se pretende vedores, justiceiros, senhores e mestres na nossa casa? Que tem o seu pedágio em toda parte? A sua justiça e o seu carrasco em cada esquina entre o nosso povo? De modo que, como o grego acreditava em tantos deuses quanto havia de fontes e o persa tanto quanto ele via estrelas, o francês conta tantos reis quantas forcas ele vê. Por Deus! Isso é ruim, e essa confusão me desagrade. Gostaria de saber se é graça de Deus haver em Paris outro vedor além do rei, outra justiça além do nosso Parlamento, outro imperador além de nós neste império! Pela fé da minh'alma! Vai ter de chegar o dia em que não haverá na França mais do que um rei, mais do que um senhor, mais do

²⁵ *Ce n'était point chose très rare dans les villes du moyen âge qu'une entreprise comme celle que les truands tentaient en ce moment sur Notre-Dame. Ce que nous nommons aujourd'hui police n'existait pas alors. Dans les cités populeuses, dans les capitales surtout, pas de pouvoir central, un, régulateur. La féodalité avait construit ces grandes communes d'une façon bizarre. Une cité était un assemblage de mille seigneuries qui la divisaient en compartiments de toutes formes et de toutes grandeurs. De là mille polices contradictoires, c'est-à-dire pas de police. À Paris, par exemple, indépendamment des cent quarante et un seigneurs prétendant censive, il y en avait vingt-cinq prétendant justice et censive, depuis l'évêque de Paris, qui avait cent cinq rues, jusqu'au prieur de Notre-Dame-des-Champs, qui en avait quatre. Tous ces justiciers féodaux ne reconnaissaient que nominallement l'autorité suzeraine du roi (HUGO, 1832, t. 3, p. 143).*

que um juiz, mais do que um cortador de cabeças, como não há no paraíso mais do que um Deus! (HUGO, 1832, t. 3, p. 211)²⁶.

E assumindo o ar e o acento, segundo o narrador, “de um caçador que atíça e lança sua matilha”, o rei continuava seu devaneio dirigindo-se a uma figura imaginada de povo: “— Bom, meu povo! Bravo! Quebra esses falsos senhores! Faz o que deves. Vai! Vai! Pilha-os, enforca-os, saqueia-os!... Ah, quereis ser reis, senhores? Vai, povo, vai!” (HUGO, 1832, t. 3, p. 211)²⁷. O modo como se desenha a figura do povo nessa cena começa a se desvincular da figura dos burgueses, visto que mestre Coppenole se encontra nos aposentos do rei, enquanto o povo está nas ruas. Essa figura, no entanto, não tem o sentido unívoco que o rei gostaria de lhe atribuir, pois, ao mesmo tempo que o povo experimenta seu próprio poder, ele pode ser também instrumentalizado pelo rei, servindo seus interesses, mesmo sem o saber; por outro lado, também pode ser uma ameaça, como Luís XI descobre ao se desfazer o mal-entendido e se esclarecer que não eram os domínios do bailio que estavam sendo atacados. Nesse momento é significativo o diálogo entabulado com o burguês, que ainda melhor delinea a sua figura, em contraposição ao povo que o rei via como sua matilha. O burguês recordava ao rei de uma ocasião em que a canalha derrotara um grande senhor, ao que o rei replica:

Amigo, vós falais de uma batalha. Trata-se de um motim. E eu acabarei com ele quando me aprouver franzir a sobrançelha.

O outro replicou com indiferença: — Pode ser, sire. Nesse caso, é que a hora do povo não chegou.

— E quando virá essa hora, mestre?

— Vós a ouvireis soar.

— Em qual relógio, por favor?

Coppenole, com sua postura tranquila e rústica, fez o rei se aproximar da janela.

— Escutai, sire, aqui onde estamos há um torreão, um campanário, canhões, burgueses, soldados. Quando o campanário soar, quando os canhões roncarem, quando o torreão ruir com grande barulho, quando

²⁶ «*Tout beau, monsieur le bailli! vous aviez là entre les dents un gentil morceau de notre Paris.*» Tout à coup il fit explosion: «*Pasque-Dieu! qu'est-ce que c'est que ces gens qui se prétendent voyers, justiciers, seigneurs et maîtres chez nous? qui ont leur péage à tout bout de champ, leur justice et leur bourreau à tout carrefour parmi notre peuple? de façon que, comme le Grec se croyait autant de dieux qu'il avait de fontaines, et le Persan autant qu'il voyait d'étoiles, le Français se compte autant de rois qu'il voit de gibets! Pardieu! cette chose est mauvaise, et la confusion m'en déplaît. Je voudrais bien savoir si c'est la grâce de Dieu qu'il y ait à Paris un autre voyer que le roi, une autre justice que notre parlement, un autre empereur que nous dans cet empire! Par la foi de mon âme! il faudra bien que le jour vienne où il n'y aura en France qu'un roi, qu'un seigneur, qu'un juge, qu'un coupe-tête, comme il n'y a au paradis qu'un Dieu!*» (HUGO, 1832, t. 3, p. 211).

²⁷ Il souleva encore son bonnet, et continua, rêvant toujours, avec l'air et l'accent d'un chasseur qui agace et lance sa meute: «*Bon! mon peuple! bravement! brise ces faux seigneurs! fais ta besogne. Sus! sus! pille-les, pends-les, saccage-les!... Ah! vous voulez être rois, messeigneurs? Va! peuple! va!*» (HUGO, 1832, t. 3, p. 211).

burgueses e soldados urrarem e se matarem uns aos outros, é a hora que soar (HUGO, 1832, t. 3, p. 233-234)²⁸.

Aqui a narrativa introduz uma outra ironia na figura de Luís XI, pois a reação às palavras do burguês será mais um devaneio em que acaricia “como se acariciasse a anca de um cavalo”, e lhe diz: “Oh, não! Não é verdade que não cairás tão facilmente, minha boa Bastilha?” Mais uma vez, Hugo remetia o leitor a um paralelo com a revolução de 1789, quando a Bastilha de fato caiu, sem grande dificuldade e simbolizando a queda de todo o Antigo Regime. Imediatamente após esse devaneio, o tema é introduzido diretamente pelo rei que pergunta ao burguês se ele já viu uma revolta, ao que ele responde já ter feito uma e fornece a Luís XI uma receita de fazer revoltas. Segundo o meieiro, não era coisa difícil, sendo necessário, em primeiro lugar, que o descontentamento na cidade, o que não era raro; depois, o caráter dos habitantes, que, no seu caso, amavam sempre os filhos dos príncipes e nunca os príncipes. E então ocorre o movimento de convergência entre burguês e povo, quando se trata de ameaçar o poder do rei; então, ele sobe em qualquer barril estropiado que tenha por perto e diz “bem alto as primeiras palavras que vêm, o que tiver no coração; e quando se é do povo, Senhor, sempre temos alguma coisa no coração” (HUGO, 1832, t. 3, p. 235)²⁹. E é o bastante para que as pessoas se juntem, tomem as armas dos soldados, com o que o burguês conclui: “Sempre será assim enquanto houver senhores nas senhorias, burgueses nos burgos e camponeses no campo” (HUGO, 1832, t. 3, p. 236)³⁰.

Nesse diálogo entre os dois personagens que da Bastilha observam a revolta na cidade, pode-se ver como a narrativa de Victor Hugo sobrepõe a duas historicidades distintas a ideia de transição, na medida em que, tratando manifestamente do momento de transição que é o da crise do feudalismo, já projeta por meio dessa imagem a queda desse poder monárquico que apenas inicia sua centralização, e que teria sua queda dramática na mesma Bastilha trezentos anos mais tarde. Nessa formulação, a ironia presente na figura de Luís XI se constrói, na verdade, sobre sua ignorância do destino de Luís XVI. Nada

²⁸ —*L’ami, repartit le roi, vous parlez d’une bataille. Il s’agit d’une mutinerie. Et j’en viendrai à bout quand il me plaira de froncer le sourcil.*» // *L’autre répliqua avec indifférence: «Cela se peut, Sire. En ce cas, c’est que l’heure du peuple n’est pas venue.» [...] // «Et quand viendra cette heure, maître? // —Vous l’entendrez sonner. // —À quelle horloge, s’il vous plaît?» // Coppenole avec sa contenance tranquille et rustique fit approcher le roi de la fenêtre. // «Écoutez, Sire! Il y a ici un donjon, un beffroi, des canons, des bourgeois, des soldats. Quand le beffroi bourdonnera, quand les canons gronderont, quand le donjon croulera à grand bruit, quand bourgeois et soldats hurleront et s’entre-tueront, c’est l’heure qui sonnera.»* (HUGO, 1832, t. 3, p. 233-234).

²⁹ *Il y a bien toujours là quelque futaille défoncée. Je monte dessus, et je dis tout haut les premières paroles venues, ce que j’ai sur le cœur; et quand on est du peuple, Sire, on a toujours quelque chose sur le cœur* (HUGO, 1832, t. 3, p. 235).

³⁰ *Et ce sera toujours ainsi, tant qu’il y aura des seigneurs dans les seigneuries, des bourgeois dans les bourgs, et des paysans dans les pays* (HUGO, 1832, t. 3, p. 236).

poderia ser mais óbvio do que essa ignorância, mas Victor Hugo quebra, nesse episódio, todo respeito ao passado como ele poderia ter sido – para voltar aos termos de Herder; não nos interessa, porém, acusar a grave falta do historiador, mas sim ressaltar o funcionamento da ironia. Por um lado, é claro, porque o autor e seus leitores detêm o conhecimento que o personagem não pode ter; mas, por outro lado, porque também a narrativa prepara uma leitura em que 1482 pode ser entendido em paralelo com 1789. Ou talvez não somente 1789. Em seu sobrevoo pela cidade de Paris, o autor inseriu uma nota de rodapé, datada de 7 de abril de 1831, a respeito de uma ideia que se aventava na época de demolição do Palácio das Tulherias; segundo Hugo, seria não apenas um ato de vandalismo, mas de traição, pois que as Tulherias já não eram mais apenas “uma obra-prima da arte do século XVI, são uma página da história do século XIX. [...] Nossa revolução marcou duas vezes sua face. Em uma de suas fachadas, ele tem as balas de 10 de agosto; em outra, as balas de 29 de julho” (HUGO, 1832, t. 1, p. 299-300)³¹. Ou seja, aos olhos de Victor Hugo, a “nossa revolução” constituía uma unidade, que se estendia de 1789 (as balas de 10 de agosto) a 1830 (as balas de 29 de julho), ao longo da qual as ações do povo que se revoltava constituíam a história da própria nação, e a observação que mestre Coppenole fazia ao rei, de que seus concidadãos sempre amavam mais ao filho do príncipe do que ao príncipe, podia ser ouvida e entendida perfeitamente por Luís Felipe, que acabava de suceder seu primo Carlos X no trono da França. Seja como instrumento ou como ameaça para os reis, a imagem do povo nunca podia se dissociar da imagem da revolução, e a mais próxima delas ainda tinha visíveis suas marcas na face do Palácio das Tulherias.

5.

“Pela segunda vez em quarenta anos, a sociedade francesa acaba de se renovar violentamente; a obra política começada em 1789 enfim se realizou gloriosamente em 1830” (PLANCHE, 1831, p. 5)³². O texto de Gustave Planche era datado de maio de 1831, dois meses antes da nota acrescentada por Victor Hugo que citamos acima, e servia de abertura ao seu texto sobre o Salão de Belas Artes de 1831, no qual os eventos políticos do ano anterior inspiraram algumas obras expostas, que motivam essas considerações finais.

Ao longo dessas páginas argumentou-se que em meio a todas as nuances que compõem o enredo de *Notre-Dame de Paris*, a maneira como Victor Hugo, por

³¹ *Les Tuileries ne sont plus simplement un chef-d'oeuvre de l'art du seizième siècle, c'est une page de l'histoire du dix-neuvième siècle. [...] Notre révolution l'a marqué deux fois au front. Sur l'une de ses deux façades, il a les boulets du 10 août; sur l'autre, les boulets du 29 juillet* (HUGO, 1832, t. 1, p. 299-300).

³² *Pour la seconde fois depuis quarante ans, la société française vient de se renouveler violemment; l'oeuvre politique commencée en 1789 s'est enfin glorieusement accomplie en 1830* (PLANCHE, 1831, p. 5).

meio de uma elaboração complexa e delicada, reconstrói a especificidade do momento que ele capta no final da Idade Média ao mesmo tempo que busca aliar essa representação à leitura de outro passado mais recente, e cheia de significados políticos para seus leitores que viveram a revolução do ano anterior. O Salão de 1831 nos mostra que essa leitura podia ser compartilhada por muitos de seus primeiros leitores, que presenciavam o mesmo interesse pelo passado recente na pintura histórica.

Segundo Auguste Jal, um dos melhores quadros realizados sobre “os gloriosos eventos de nossa última revolução” (JAL, 1831, p. 123) era o de Alphonse Roehn. A composição é bastante dramática pelas expressões e atitudes dos personagens, mas também – o que dá à composição uma dramaticidade política – pelo fato de a cena se passar diante do Louvre, com suas paredes marcadas de balas, assim como o contraste entre a escuridão que se vê pelas janelas do palácio, quase em continuidade com a cor negra da carroça que carrega os cadáveres, e o céu que se colore além dele, no canto esquerdo da tela.



Inhumation provisoire des victimes de Juillet devant la colonnade du Louvre, Jean Alphonse Roehn, 1831.
191 cm x 272 cm, Musée Carnavalet, Paris.

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4b/Jean_Alphonse_R%C5%93hn_-_Inhumation_provisoire_des_victimes_de_Juillet_devant_la_colonnade_du_Louvre_-_P300_-_Mus%C3%A9e_Carnavalet.jpg

Hippolyte Lecomte expôs no Salão duas obras sobre o mesmo tema, representando duas cenas de combate, um na Porta Saint-Denis e outro na rua de Rohan. Em comum entre as duas, o artista contrastava figuras praticamente indistinguíveis do exército governnista com os diversos tipos populares do lado

revolucionário. Na primeira delas, seguindo a reta traçada pela coluna esquerda do monumento que dá nome ao quadro, e que divide ao meio a tela, vê-se um homem ferido carregado por um colega de farda e um outro em trajes civis; imediatamente atrás desse grupo, aparece um homem vestindo apenas um colete e saiote e mais à esquerda dois meninos, um deles descalço. No canto direito inferior, um outro ferido é socorrido por uma mulher que traz na cabeça algo que se parece um barrete frígio enfeitado de flores. O mesmo tema aparece no segundo quadro, na mesma posição, mas dessa vez o chapéu de flores não é um barrete frígio, estando o vermelho presente na capa da mulher que acorre ao ferido, e que contrasta com o escuro do fundo.



*Révolution de 1830 - Combat de la porte Saint-Denis, 28 juillet 1830, Hippolyte Lecomte, 1830.
64 cm X 80 cm, Musée Carnavalet, Paris.*

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/39/R%C3%A9volution_de_1830_-_Combat_de_la_Porte_Saint-Denis_-_28.07.1830.jpg



Révolution de 1830 - Combat de la rue de Rohan, le 29 juillet 1830, Hippolyte Lecomte, 1831.

64.5 cm x 80 cm, Musée Carnavalet, Paris.

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bf/R%C3%A9volution_de_1830_-_Combat_de_la_rue_de_Rohan_-_29.07.1830.jpg

Mas, de todas as obras do Salão de 1831 que mostraram a revolução de julho, sabemos que nenhuma excedeu o sucesso de Eugène Delacroix, com *A liberdade guiando o povo*.



La Liberté guidant le peuple, Eugène Delacroix, 1830. 260 cm x 325 cm, Musée du Louvre, Paris.

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Le_28_Juillet._La_Libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg

Em seus comentários sobre o Salão, Auguste Jal reproduziu o que seria a crítica de um suposto correspondente à representação do povo pelo pintor:

Que tipo M. Delacroix escolheu! Será a missão da arte representar o que há de mais horrível na espécie humana? Todos os personagens, nesse artista que você tanto ama, são desagradáveis, feios, mal construídos, repulsivos. É uma família de perverso e de escrofulosos; eles cheiram mal só de olhar; poderíamos dizer que escaparam da Corte dos Milagres, pintados de uma cor tão horrivelmente verdadeira por M. Victor Hugo em seu belo livro *Notre-Dame de Paris* (JAL, 1831, p. 40)³³.

Se havia nessas obras algo que parecia quase um protocolo na representação de tipos populares na revolução, a relação desses tipos com aqueles presentes no romance de Victor Hugo estava dada por seus leitores. Quanto ao procedimento que fazia de *Notre-Dame* um comentário sobre o passado recente, talvez pudesse ser entendido da mesma maneira que a *Liberdade* de Delacroix era recebida por Gustave Planche: “Deve-se censurar, deve-se louvar a aliança da alegoria e da realidade que preside essa composição? Censuraremos o princípio em si, mas louvaremos a execução: o sucesso absolve” (PLANCHE, 1831, p. 109)³⁴.

Referências

ARTZ, Frederick B. *France under the Bourbon Restoration, 1814-1830*. 2. ed. New York: Russel & Russel, 1963.

CROSSLEY, Ceri. *French Historians and Romanticism: Thierry, Guizot, the Saint-Simonians, Quinet, Michelet*. 1. ed. London/New York: Routledge, 1993.

GINZBURG, Carlo. Ekphrasis and quotation. *Tijdschrift voor Filosofie*. Leuven, v. 50, n. 1, p. 3-19, mar. 1988.

HERDER, Johann Gottfried von. *Idées sur la Philosophie de l'Histoire de l'Humanité*. Tradução de Edgar Quinet. 3 tomos. Paris : F. G. Levrault, 1827.

³³ *Quel type M. Delacroix a choisi! Est- ce la mission de l'art de représenter ce qu'il y a de plus horrible dans l'espèce humaine? Tous les personnages, chez l'artiste que vous aimez tant, sont dégoûtans, hideux, mal bâtis, repoussans. C'est une famille de pervers et de scrofuleux; ils puent à l'oeil; on dirait des échappés de cette Cour des Miracles, peintes de couleurs si horriblement vraies par M. Victor Hugo dans son beau livre de Notre-Dame de Paris* (JAL, 1831, p. 40).

³⁴ *Faut-il blâmer, faut- il louer l'alliance de l'allégorie et de la réalité qui préside à cette composition? nous blâmerons le principe en lui-même, mais nous louerons l'exécution: le succès absout* (PLANCHE, 1831, p. 109).

HUGO, Victor. *Cromwell*. Paris: Ambroise Dupont & Cie., 1828.

HUGO, Victor. Guerre aux demolisseurs. *Revue des Deux Mondes*, mars/1832a, p. 607-622.

HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris*. 8. ed. 3 tomos. Paris: Eugène Renduel, 1832.

JAL, Auguste. *Salon de 1831: ébauches critiques*. Paris: Denain, 1831.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. 1. ed. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2006.

LAVEAUX, Jean-Charles. *Nouveau dictionnaire de la langue française*. Paris: Deterville & Ledentu, 1828.

MICHELET, Jules. Discours sur le système et la vie de Vico. In: VICO, Giambattista. *Principes de la philosophie de l'histoire*. Tradução de Jules Michelet. Paris: Jules Renouard, Libraire, 1827. p. I-XLVIII.

PLANCHE, Gustave. *Salon de 1831*. Paris: Imprimerie et Fonderie Pinard, 1831.

QUINET, Edgar. Introduction. In: HERDER, Johann Gottfried von. *Idées sur la Philosophie de l'Histoire de l'Humanité – Tome Premier*. Tradução de Edgar Quinet. Paris: F. G. Levrault, 1827. p. 7-71.

VICO, Giambattista. *Principes de la philosophie de l'histoire*. Tradução de Jules Michelet. Paris: Jules Renouard, Libraire, 1827.