

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

PAOLA SOUZA GOMES DEGANUTTI

***PROMENADE LITTÉRAIRE: EXCURSÕES ARQUITETURAIS EM O
CORCUNDA DE NOTRE DAME***

DISSERTAÇÃO

PONTA GROSSA

2018

PAOLA SOUZA GOMES DEGANUTTI

***PROMENADE LITTÉRAIRE: EXCURSÕES ARQUITETURAIS EM O
CORCUNDA DE NOTRE DAME***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Andréa Correa
Paraíso Müller

PONTA GROSSA

2018

Ficha Catalográfica Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

D317 Deganutti, Paola Souza Gomes
Promenade littéraire: excursões arquiteturas em O Corcunda De Notre Dame / Paola Souza Gomes Deganutti. Ponta Grossa, 2018.
120 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem - Área de Concentração: Linguagem, Identidade e Subjetividade) Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Andréa Correa Paraíso Müller

1. Literatura. 2. Arquitetura. 3. Topoanálise. 4. Espaço literário.
I. Müller, Andréa Correa Paraíso. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Mestrado em Estudos da Linguagem. III.T.

CDD: 808.3

PAOLA SOUZA GOMES DEGANUTTI

***PROMENADE LITTÉRAIRE: EXCURSÕES ARQUITETURAIS EM O
CORCUNDA DE NOTRE DAME***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Ponta Grossa 26 de março de 2018

Prof.^a Dr.^a Andréa Correa Paraíso Muller, UEPG - Orientadora
Doutora pela UNICAMP – Campinas, Brasil

Prof.^o Dr. Fábio Augusto Steyer, UEPG
Doutor pela UFRGS – Porto Alegre, Brasil

Prof.^o PhD. Adson Cristiano Bozzi Ramatis Lima, UEM
Pós Doutor pela FAUUSP – São Paulo, Brasil

Aos meus avós Alvanil, que cá está, e
Wilson, Paulo e Maria, que já habitam a
morada eterna.

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu refúgio e proteção, desde Sempre e para Sempre.

Aos meus pais, João Luiz e Vane, que me deram asas e me permitiram voar.

Ao Paulo, meu amor. Sou grata por estar sempre ao meu lado e não me deixar desistir.

À minha orientadora, Professora Andréa. Sua calma e suavidade certamente foram o meu maior incentivo. Serei sempre grata por ter lhe conhecido e ter sido sua orientanda.

À banca avaliadora, Professores Adson e Fábio, pelas contribuições para com este trabalho. É motivo de grande honra ser avaliada por professores que tanto admiro.

Aos meus professores do Mestrado em Estudos da Linguagem, e por suas aulas que foram verdadeiras experiências catárticas.

Às minhas companheiras de mestrado Jeanine e Paola. Percorrer mais um trecho na carreira acadêmica foi certamente mais fácil e suave com as novas amigas que ganhei.

Aos meus amigos, que de uma forma ou de outra, estiveram presentes durante essa trajetória.

Ao dia em que me perguntaram “o que você está fazendo aqui neste Mestrado?”. Respondo agora.

Ao prazer da arte manifestada na arquitetura e na literatura, e à sua força em fazer da vida sempre um pouquinho mais leve. Porque, parafraseando Gullar, ela só existe porque a vida não basta.

Um livro é uma engrenagem. Tomai cuidado com as linhas negras sobre o papel branco, pois elas são forças; combinam-se, compõem-se, decompõem-se, entram uma na outra, giram sobre outra, desenrolam-se, encaçam-se, trabalham. Uma linha morde, a outra aperta e esmaga, a outra subjuga. As ideias são rodas da engrenagem. Se vós vos sentis atraído pelo livro, ele só vos soltará depois de ter dado uma forma em vosso espírito.

(Victor Hugo)

RESUMO

Não é de hoje que as relações entre Literatura e Arquitetura são exploradas por estudiosos de diferentes áreas do conhecimento. Ambas as práticas, cada uma ao seu modo, buscam relatar o espírito de seu tempo, testemunhando, em papel ou pedra, as memórias de sua época. Seus entrecruzamentos, portanto, se mostram frutíferos pela possibilidade de visualizar as distintas formas de narrativas contidas em cada uma delas. Em seu romance de estreia, *O Corcunda de Notre Dame*, Victor Hugo estabelece essas relações dentro do corpo da narrativa, explorando espaços arquitetônicos e urbanos e potencializando seus efeitos nas personagens. O objetivo deste trabalho é apontar as relações possíveis entre a obra hugoana e o espaço arquitetônico, uma vez que as descrições espaciais contidas no romance possibilitam o desenvolvimento da narrativa e, em uma leitura menos superficial, revelam-se também como instrumentos de teorização. Em última análise, compreende-se o romance também como material teórico e crítico para o campo da arquitetura. A fim de embasarmos nossa análise, fazemos uma exposição teórica acerca dos conceitos de espaço, tanto de maneira geral, com leituras do campo da geografia, filosofia e arquitetura, quanto dentro do campo literário. Após isso, apontamos as relações possíveis entre literatura e espaço arquitetônico sob a ótica de autores como Ángel Rama (1998) e Paul Ricoeur (1998). Ao fim, valemo-nos do método da Topoanálise, de Oziris Borges Filho (2007), na leitura de *O Corcunda de Notre Dame*. O fato de não haver uma definição unívoca e definitiva para a ideia de espaço, uma vez que é ao mesmo tempo concreto e abstrato, relativo e absoluto, faz com que a literatura seja uma forma interessante de representá-lo e, mesmo que em partes, tentar apreendê-lo.

Palavras-chave: Literatura, Arquitetura, Topoanálise, Espaço Literário.

ABSTRACT

It is not new that the interaction between Literature and Architecture is explored by many scholars from a large number of different subject areas. Both practices, each one in its own way, intends to report the spirit of their time, attesting the memories by paper or stone. Their intersection reveals itself fertile by the possibility to see distinct storylines in each one of them. In his debut romance "The Hunchback of Notre Dame", Victor Hugo establishes those interactions on the narrative, exploring architectural and urban spaces, intensifying the effects on the characters. The main objective of this work is to reveal the possible relationship between the "hugoana" oeuvre and the architectural space, as those spatial descriptions appearing on the oeuvre make possible the narrative's development and, in a non-superficial reading also reveals itself as a theorization device. Ultimately, the oeuvre is also taken into account as a theoretical content and critical to the architecture field. In order to lay the foundation of the analysis, it was made a theoretical explanation about the concepts of space, using geographical, philosophic and architecture readings, as much as the literary domain. Straight away, it was indicated the possible relations between literature and the architectural space taking into consideration the Ángel Rama (1998) and Paul Ricoeur (1998) points of view. At the end, it is used the "Topoanálise" method, by Oziris Borges Filho (2007) in "The Hunchback of Notre Dame" reading. The fact that there is not a single and permanent definition to the idea of space, once that is at the same time concrete and abstract, relative and absolute, make the literature an interesting way of representing it, and, even if in parts, a manner of apprehend it.

Palavras-chave: Literature, Architecture, "Topoanálise", Literary Space.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – UMA <i>PROMENADE LITTÉRAIRE</i>	9
1. CONTEMPLAÇÃO PRIMEIRA: APREENDENDO O <i>GENIUS LOCI</i>	20
1.1 A ASCENSÃO DO ROMANCE E O PÚBLICO LEITOR	23
1.2 A LUPA DO REAL: O PROJETO LITERÁRIO HUGOANO E A IRONIA ROMÂNTICA	34
1.2.1 Victor Hugo e o Brasil	40
1.3 A ARQUITETURA NO SEC. XIX	43
2. CIRCUNDAÇÃO EXTERNA: O ESPAÇO DA LITERATURA E A LITERATURA DO ESPAÇO	47
2.1 SOBRE O CONCEITO DE ESPAÇO	48
2.2 PAISAGEM, LUGAR E TERRITÓRIO	50
2.3 RELAÇÕES SENSÍVEIS: LITERATURA E ARQUITETURA	55
2.3.1 Arquitetura como linguagem	57
2.3.2 Arquitetura e narratividade	59
2.3.3 Literatura como teoria arquitetônica	62
2.4 ESPAÇO E LITERATURA	64
2.4.1 O método da Topoanálise	65
3. DEAMBULAÇÃO INTERIOR / ADENTRANDO A NAVE	69
3.1 POR UMA TOPOANÁLISE EM <i>O CORCUNDA DE NOTRE DAME</i>	70
3.1.1 <i>Notre-Dame de Paris</i>	86
3.2 <i>CECI TUERA CELA I</i> : A OBRA COMO TEORIA DE ARQUITETURA	102
3.3 <i>CECI TUERA CELA II</i> : UM DISCURSO AMBÍGUO	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS	115

INTRODUÇÃO – UMA *PROMENADE LITTÉRAIRE*

Victor-Marie Hugo é um dos mais importantes escritores franceses do século XIX. Nasce em 26 de fevereiro de 1802, em Besançon, e falece em 22 de maio de 1885, em Paris. Autor de obras que vão desde *Hernani* – marco fundador do romantismo na França, a *Trabalhadores do Mar* e *Os Miseráveis* – seus romances mais importantes do seu período de exílio em Guernesey, Hugo também fez nome como poeta, teórico e ensaísta, não só de temas relacionados à literatura, como também arquitetura e ao patrimônio material francês.

De acordo com o professor Sidney Barbosa, Victor Hugo

[...] foi, praticamente em todo o século XIX, o arauto, o defensor e o escritor por excelência das ideias do Progresso e da Ciência, que marcaram essa ação da burguesia francesa no mundo e constitui o que chamamos de modernidade. Seu apego perene a esses ideais, sua admiração intransigente à figura histórica de Napoleão e sua adesão consciente aos valores republicanos constituem bons exemplos desse compromisso (BARBOSA, 2003, p. 89).

Vinculado ao romantismo francês e, juntamente com outros escritores do período, como Stendhal, Balzac e Gérard de Nerval, Victor Hugo propôs um rompimento drástico aos moldes clássicos da literatura. Além disso, ficou conhecido por transitar com certa liberdade nos mais diversos gêneros literários, e até em outras áreas do conhecimento, produzindo desde peças de teatro, novelas, ensaios, romances, odes, até manifestos de conteúdo político e trabalhos como desenhista (BASTOS, 2013, p. 9-14). A respeito deste último, e sobre uma exposição da qual Victor Hugo participou, seu contemporâneo Charles Baudelaire ironiza: “Não vi entre os artistas que expõem nada que se compare à magnífica imaginação dos desenhos de Victor Hugo. Refiro-me àqueles em nanquim, pois é evidente que em poesia nosso poeta é o rei dos paisagistas” (BAUDELAIRE apud. BASTOS, 2013, p. 12).

O conjunto da sua obra, em traços gerais, carrega a marca do discurso romântico, contrário ao classicismo dominante até então. Tal traço se revela e se comprova através de seu prefácio de *Cromwell*, intitulado *Do Grotesco e do*

Sublime (2010), que, mais do que um simples paratexto, apresenta-se como um manifesto que norteará todo o seu projeto literário. Mais do que discorrer sobre a obra que prefaciava, seu conteúdo se expande para além dos limites concernentes à narrativa ao abordar questões teóricas caras ao conjunto literário hugoano.

A preocupação do autor em estabelecer um projeto literário engajado em suas lutas sociais e políticas se expandiu também para o campo da arquitetura. Victor Hugo via na preservação do patrimônio francês uma forma de preservação e valorização da identidade nacional. Em seu manifesto intitulado *Guerra aos demolidores* (1841), escrito em 1825, Hugo expressa sua revolta com o descaso para com a arquitetura gótica, visível nas ruínas abandonadas ou prestes a serem demolidas por todo o país. Seu manifesto é também uma chamada à insurgência em favor da conservação do valor histórico e cultural do patrimônio material francês:

É chegado o tempo em que já não é mais possível a ninguém ficar em silêncio. É necessário que um grito universal, enfim, chame a nova França em socorro da antiga. Todos os tipos de profanação, degradação e ruína ameaçam o pouco que nos resta desses admiráveis monumentos da Idade Média, nos quais se imprimiu a antiga glória nacional, aos quais se ligam, ao mesmo tempo, memória dos reis, e a tradição do povo (HUGO 1841, p. 279-280, tradução nossa)¹.

Na derradeira sentença do manifesto, propositadamente ou não, o autor renunciará:

Concluamos aqui esta nota; assim também, ainda é um assunto que exigiria um livro. Este que escreve estas linhas retornará muitas vezes, a propósito e fora de propósito; e, como o velho romano que dizia sempre: Hoc censeo, et delendam esse Carthaginem, o autor desta nota repetirá incessantemente: “Eu concordo com isto, e que não se deve demolir a França” (HUGO, 1841, p. 284, tradução nossa)².

Sua ampla visão de arquitetura apresentada em *Guerra aos demolidores* mostra-se fundamental ao longo de seu projeto literário, principalmente em O

¹Le moment est venu où il n'est plus permis à qui que ce soit de garder le silence. Il faut qu'un cri universel appelle enfin la nouvelle France au secours de l'ancienne. Tous les genres de profanation, de dégradation et de ruine menacent à la fois le peu qui nous reste de ces admirables monuments du moyen âge, où s'est imprimée la vieille gloire nationale, auxquels s'attachent à la fois la mémoire des rois et la tradition du peuple.

²Terminons ici cette note; aussi bien c'est encore là un sujet qui exigerait un livre. Celui qui écrit ces lignes y reviendra souvent, à propos et hors de propos; et, comme ce vieux Romain qui disait toujours: Hoc censeo, et delendam esse Carthaginem, l'auteur de cette note répétera sans cesse: 'Je pense cela, et qu'il ne faut pas démolir la France'.

Corcunda de Notre Dame; é nesse seu primeiro romance que, aos 26 anos de idade, sua visão acerca dos rumos da arquitetura nacional e sua preocupação com o descaso pelo patrimônio material francês se apresentarão de maneira mais apaixonada.

Muito embora *O Corcunda de Notre Dame* tenha sido publicado em 1831, o capítulo *Isto Matará Aquilo*, que trata de maneira específica da relação entre literatura e arquitetura, é adicionado somente em 1832, quando da sua 8ª. edição. Na mesma edição, Victor Hugo afirma, por meio de uma nota que antecede o texto, o seu objetivo central, não apenas dessa obra, mas componente de seu projeto literário como um todo:

Em todo o caso, qualquer que seja o futuro da arquitetura e a maneira como nossos jovens arquitetos, na expectativa dos novos monumentos, venham a resolver a questão dessa arte, conservemos os monumentos antigos. Inspiremos, se for possível, à nação o amor pela arquitetura nacional. É esta, declara o autor, uma das metas principais deste livro, uma das metas principais da sua vida (HUGO, 2013, p. 21).

Seu projeto para *OCND* é bem-sucedido: além de reforçar e auxiliar no desenvolvimento de uma cultura de preservação patrimonial nacional, auxilia na reconstrução desse patrimônio, influenciando no restauro da Catedral de Notre Dame, em 1845. Coube ao arquiteto Viollet-le-Duc, um dos primeiros nomes da teoria do restauro, a tarefa de reconstruir a Catedral nos mesmos moldes medievais. De acordo com o tradutor Jorge Bastos, responsável pela tradução da edição aqui analisada,

[...] o romance consolidou uma ideia e um estado de espírito que influenciaram o restauro da própria catedral [...]. As gárgulas de escoamento das águas pluviais que ainda vemos hoje, por exemplo, parecem sair diretamente do imaginário romanesco de Hugo, [...] harmonizando fidelidade histórica e criatividade artística (BASTOS, 2013, p. 15).

Da mesma forma, apontando a obra de Victor Hugo como grande influenciadora do movimento em prol da preservação patrimonial francesa, Sidney Barbosa afirma:

Está fora de dúvida que o pouco que sobrou da Idade Média, mais tarde, na Paris de Haussmann, em especial a preservação da própria basílica de Notre Dame, deva ser creditado à sensibilização da população provocada pela publicação do romance (BARBOSA, 2006, p. 91).

A “Paris de Haussmann” citada por Barbosa refere-se à grande transformação idealizada pelo Barão de Haussmann a pedido de Napoleão III que, entre 1851 e 1870, promoveu uma grande reestruturação da malha urbana, demolindo boa parte do traçado medieval, e criando longos e largos bulevares. Após essa grande intervenção, muito pouco ou quase nada restou da antiga cidade medieval, e a Paris descrita em *OCND* praticamente deixou de existir.

A própria Catedral de Notre Dame, que anteriormente pertencia a um grande complexo religioso e, inclusive no romance é descrito como tal, na era pós-Haussmann perde suas construções anexas, vindo a se tornar um monumento histórico isolado de seu contexto. Muito provavelmente, sem a movimentação provocada por Victor Hugo e outros nomes, nada do traçado ou da arquitetura medieval teriam permanecido.

Devido, em grande parte, ao fato de ter sido utilizado em adaptações cinematográficas, o romance é de amplo conhecimento do público, mesmo que não tenha sido lido. Citando Pierre Bayard, trata-se daquele grupo dos “livros que lemos sem ler” e que, de alguma forma, mesmo que não por completo, temos uma breve noção do seu tema (BAYARD, 2007). No entanto, algumas adaptações não se mantiveram fiéis à obra e, por isso, alguns elementos do romance foram distorcidos e até omitidos.

Por isso, antes de adentrarmos de fato na apresentação de nossa pesquisa, convém explicitar sucintamente a trama do romance, com a consciência de que somente ela não dá conta de demonstrar a complexidade do enredo, uma vez que a espacialidade que o constitui é grandemente responsável pelo enriquecimento da narrativa.

Em *O Corcunda de Notre Dame* a narrativa se passa em 1482, na capital francesa. O romance retrata Paris com suas *Îles*, becos, palácios e, como seu título já aponta, a Catedral de Notre Dame, para descrever o processo em que “a grande obra da humanidade não mais será construída, será impressa” (HUGO, 2013, p. 199).

O narrador olha para um passado coletivo, não advindo de sua própria experiência, mas um passado compartilhável com a nação francesa, recriando a paisagem medieval e preenchendo-a com os excluídos e exilados que, no romance, dão forma à urbe.

O romance narra a história de Quasímodo, um homem desfigurado, corcunda e praticamente surdo, o qual foi abandonado ainda criança às portas da Catedral de Notre Dame.

O Cardeal Claude Frollo, apiedando-se da pobre criatura abandonada, adota-o e o batiza com tal nome, que é tanto uma referência à data em que fora encontrado, no feriado de quasímodo, quanto uma alusão à sua condição de quase-humano. Claude Frollo é um homem extremamente rígido e sombrio, sendo visto pelos fiéis como um padre respeitável e, ao mesmo tempo, assustador. Suas atitudes ambíguas e obscuras serão responsáveis pelos momentos mais tensos da narrativa.

No desenrolar da trama, tanto o padre como Quasímodo conhecem e se apaixonam por Esmeralda, uma jovem e solitária cigana, que tem como companheira Djali, uma pequena cabra adestrada. Esmeralda ganha a vida nas ruas, dançando e exibindo truques com Djali em troca de esmolas. A cigana ora atrai olhares admirados dos espectadores, ora é vista com desprezo e preconceito. Também chamada de egípcia pelo público, a jovem morava apenas com sua cabra em uma casa no Pátio dos Milagres, um local em que se concentrava a parte da população mais pobre da cidade, constituída, em sua maioria, por baderneiros, boêmios, marginalizados e ladrões.

As três personagens – Esmeralda, Claude Frollo e Quasímodo – juntamente com a Catedral de Notre Dame, configuram o eixo central do romance.

Em determinada ocasião, por conta de um ato aparentemente heróico, Esmeralda se apaixona por Phoebus, um jovem cavalheiro. No entanto, Phoebus pretende casar-se com outra donzela, Fleur-de-Lys, e vê em Esmeralda apenas uma forma de satisfazer seus próprios desejos. Aproveitando-se da ingenuidade da cigana, o jovem a atrai para um encontro amoroso num quarto de covil, longe da vista de todos.

O encontro entre Esmeralda e Phoebus acaba por se tornar fatal: cegado pelo amor, o cardeal Claude Frollo segue-os até o local e atenta contra a vida do cavalheiro, apunhalando-o pelas costas. Porém, é conferida a culpa a Esmeralda, que será jogada em uma cela e condenada à força.

No momento em que Esmeralda é encaminhada ao enforcamento público, Quasímodo, tomado por um ímpeto de compaixão, toma a cigana em seus braços e, correndo ao interior da Catedral de Notre Dame, pede por asilo.

Uma vez dentro da Catedral como asilada, Esmeralda não poderia mais sair, pois, fora de seus portais, os guardas estariam esperando-a para a execução. Durante esse período de asilo/aprisionamento, a cigana aproxima-se do corcunda, ainda que mantenha por ele um sentimento misto de piedade e desprezo. Quasímodo, então, se vê perdido entre sua paixão pela cigana e sua devoção pelo seu pai, o padre.

Com a finalidade de libertar Esmeralda do cárcere em que permanecia, um grupo de moradores do Pátio dos Milagres trava uma grande batalha com os guardas e com Quasímodo, fazendo com que a cigana consiga fugir da Catedral.

Porém, durante a fuga, e prestes a embarcar num navio que a levaria para fora da cidade, Claude Frollo monta-lhe uma armadilha e lhe dá uma última oportunidade de viver: Esmeralda deveria escolher pertencer a ele ou ser morta.

Recusando a oferta de imediato, o padre acusa-a de bruxaria, motivo pelo qual será presa novamente e, dessa vez, morrerá enforcada, pouco tempo após se reencontrar com sua mãe. Frollo também terá um final trágico nas mãos de Quasímodo: ao descobrir o que o padre havia feito com Esmeralda, empurra-o do alto da Catedral em direção ao abismo.

A narrativa termina cumprindo o prenúncio do descrito na Introdução da obra, com a morte de Esmeralda, Claude Frollo e Quasímodo. A palavra *Anankê*, do latim, fatalidade, já anunciava a sentença: todos estão fadados a seu destino particular.

Esta dissertação empenha-se na análise da obra hugoana, que, ao nosso ver, é a produção do autor que se debruça sobre o tema da arquitetura e do patrimônio material francês com maior intensidade e paixão. No romance *O Corcunda de Notre Dame* Victor Hugo recria a capital francesa da Idade Média, sendo ela, ao mesmo tempo, ficção e construção histórica, real e imaginária. Através de sua criação ficcional, apresenta-nos personagens e grupos sociais cheios de conflitos internos e entre si. É também real porque, além de descrever e reconstituir com alto grau de precisão a cidade medieval, constrói um discurso teórico sobre a arquitetura e sobre a relação estreita desta com o próprio fazer literário.

Os aspectos de rigor histórico e arquitetônico utilizados por Victor Hugo permeiam todo o enredo, desde descrições espaciais precisas, até nomes de personagens que de fato existiram, além de citações de outros autores, inclusive nas suas línguas originais. Porém, o autor não faz questão que tais elementos sejam

explicados ou reafirmados como verídicos em nota de rodapé; muito pelo contrário, em sua maioria, sequer são sinalizados como citações ou referências no corpo do texto. Por essa razão, e pela atualidade da edição, optamos por utilizar a tradução de Jorge Bastos para a coleção Clássicos Zahar, que contempla 489 notas alógrafas.

Ao tradutor da edição escolhida coube a função de encontrar no romance os fragmentos transtextuais para constituir as notas, de maneira a explicar ao público leitor quais seriam os elementos históricos inseridos no texto que, sem as referidas notas, passariam despercebidos. Além disso, ao público brasileiro, algumas das informações em nota se fazem importantes na medida em que explicitam termos ou fatos históricos familiares apenas aos franceses, além de traduzir outras tantas citações que Victor Hugo manteve na língua de origem.

Complementando a leitura da obra como um todo, as ilustrações presentes na edição analisada, a maioria de autoria de Gustave Brion, visam auxiliar o leitor na percepção dos movimentos das personagens ao longo da narrativa. O romance possui uma forte carga imagética, muito devido à preocupação do autor em retratar a capital francesa da era medieval, e, portanto, as ilustrações funcionam como complemento/suplemento dessa visualização.

Tanto as ilustrações como as notas do tradutor colaboram para a formação de um leitor, que, ao longo da narrativa, construirá sua percepção particular da obra, levando em conta, inclusive, aspectos externos a ela. Observa-se, ainda, que os próprios elementos paratextuais podem estabelecer propostas distintas de leitura, completando-se ou excluindo-se mutuamente – e que, por sua vez, configurarão diferentes interpretações do texto, estas, porém, sempre vinculadas à escritura.

Por essa razão, e levando em conta o caráter engajado da obra, é possível que distintos leitores, de distintas áreas do conhecimento produzam reflexões diversas acerca do texto lido, de acordo com seu repertório e interesse. Por repertório entende-se o “conjunto de normas sociais, históricas, culturais trazidas pelo leitor como bagagem necessária à sua leitura” (COMPAGNON, 2003, p. 152). No caso de *OCND*, o interesse e o repertório podem ser tanto do meio da teoria e crítica literária como do campo da arquitetura.

Queremos no momento apontar os objetivos que serão desenvolvidos no decorrer do trabalho: compreender o romance de Victor Hugo como reflexão geral e teorizante acerca da relação entre espaço arquitetônico e literatura, resvalando

numa reflexão sobre a arte de forma geral, e analisar o espaço arquitetônico e urbano representado na obra, configurado como articulador da narrativa ficcional.

A análise do nosso objeto de pesquisa se dará por meio da articulação entre literatura e arquitetura, visto que, cada uma a seu modo, reconstrói e representa o espírito de uma época.

A fim de embasarmos nossa análise, faremos inicialmente exposições teóricas acerca dos conceitos de espaço e apontaremos as relações possíveis entre literatura e espaço arquitetônico. O fato de não haver uma definição unívoca e definitiva para a ideia de espaço, uma vez que é, ao mesmo tempo, concreto e abstrato, relativo e absoluto, faz com que a literatura seja uma forma interessante de representá-lo e, ainda mais, analisá-lo. Por conta da abrangência do tema e do termo, será preciso, ainda, estabelecer um recorte nessas conceituações, com a intenção de ater-se às reflexões que dizem respeito ao espaço arquitetônico e urbano propriamente dito. Faremos, ainda, uma ponte com autores empenhados em descrever essas relações, como, por exemplo, Ángel Rama (1998) e Paul Ricoeur (1998).

Ao iniciar nossa investigação e levantamento bibliográfico sobre o tema, observamos a multiplicidade de definições sobre o que seria espaço literário e a pouca quantidade de textos dedicados exclusivamente a esclarecê-lo, quando comparado, por exemplo, com a quantidade de análises teóricas dedicadas ao tempo na narrativa. Outrossim, nos deparamos com poucos trabalhos desenvolvidos exclusivamente sobre a obra *O Corcunda de Notre Dame*. Em que pese sua relevância e reconhecimento, o número de estudos sobre o romance, tanto no exterior e, mais ainda, no Brasil, ainda são em pequena quantidade perto da fortuna crítica de outras obras hugoanas, como *Os Miseráveis* e *Hernani*.

No nosso entendimento, uma pesquisa que reúna diferentes perspectivas teóricas acerca do espaço literário, que, na sequência, se faça valer de uma metodologia para analisá-lo em uma obra que carece de maior atenção, como é o caso de *O Corcunda de Notre Dame*, e, por fim, permita levantar questionamentos sobre aspectos tangenciáveis entre literatura e arquitetura, poderia suscitar ainda mais interesse sobre os assuntos tratados. E é este o intento de nosso trabalho.

A decisão de trabalhar questões sobre literatura e espaço arquitetônico permitiu-nos levantar três possibilidades: a primeira é que seria possível analisar a narrativa hugoana como um discurso engajado na recuperação e manutenção do

patrimônio arquitetônico francês, uma vez que incorpora fatos históricos e permite a reconstituição da imagética urbana parisiense. Além disso, o texto também se constrói como crítico frente à arquitetura francesa. Desta forma, entende-se a obra como propositora de material teórico e crítico para o estudo da arquitetura.

A segunda possibilidade é analisar o romance em questão como um discurso autorreflexivo e ambíguo entre as práticas exploradas: literatura e arquitetura. Ou seja, de forma inversa à possibilidade anterior, é a arquitetura dentro do discurso interno da obra que se transforma em material teórico, fazendo da narrativa teorizadora de si própria, valendo-se da arquitetura para refletir não somente sobre a literatura, mas sobre o caráter geral da arte.

Por fim, a terceira possibilidade é uma análise interna da obra, de maneira a observar a forma com que o espaço arquitetônico e urbano é inserido e descrito na narrativa e como o mesmo é tanto reflexo como refração das personagens nele inscritas.

Embora o romance contenha fatos históricos e demonstre grande erudição arquitetônica do autor, não deve e não pode ser lido apenas com esse foco. Ao contrário, tais fatos e descrições espaciais são úteis à narrativa à medida que permitem o desenvolvimento dela, e, em uma leitura menos superficial, revela-se também como instrumento de teorização.

Para isso, nossa leitura iniciou-se pelas análises gerais do espaço literário de autores como Roland Barthes e Gaston Bachelard, reunidas por Luis Alberto Brandão em *Teorias do Espaço Literário* (2013). Deve-se frisar que algumas dessas teorias são, por vezes, divergentes e não estruturam uma metodologia específica para a análise espacial; ademais, nem todas contemplam o tema específico do espaço arquitetônico que pretendemos abordar. Assim sendo, algumas dessas abordagens são consideradas como leituras indispensáveis num primeiro momento apenas para a compreensão das múltiplas possibilidades de análise, mesmo que não utilizadas em nossa exploração.

Por isso, para lidarmos com questões estruturais do texto, nos valeremos, principalmente, do método da *Topoanálise*, desenvolvido pelo professor Oziris Borges Filho em *Espaço e Literatura* (2007) e pautado em alguns dos teóricos apresentados por Brandão, como Gaston Bachelard, além de outros nomes, como Osman Lins, Sidney Barbosa e Jean Chevalier. Esse método nos é valioso porque

também dialoga e se faz valer de estudos de outras áreas do conhecimento, como filosofia, geografia, arquitetura e urbanismo.

Como se pretende, também, observar o caráter de articulador teórico que o espaço arquitetônico promove na obra, fez-se necessária a leitura de autores interessados no tema da autorreflexão literária, dando especial atenção ao recurso da Ironia Romântica, como Karin Volobueff (1999) e Luiz Costa Lima (2009).

De maneira a dar conta dos nossos objetivos, propõe-se no presente trabalho, aproveitando o caráter interdisciplinar do estudo, um movimento excursional análogo ao definido na teoria da Arquitetura como *Promenade Architecturale*, que, em nossa analogia, chamaremos de *Promenade Littéraire*. Esta estratégia de apreensão do espaço construído, derivada da arquitetura árabe e resgatada por Le Corbusier no auge do Movimento da Arquitetura Moderna, visava estimular o usuário a conhecer o espaço arquitetônico através da deambulação de toda a sua extensão, fazendo da dimensão temporal o caráter fundamental para a compreensão da dimensão espacial. Sobre a origem da ideia, Le Corbusier revela:

A arquitetura árabe nos dá um ensinamento precioso. Ela é apreciada no percurso a pé; é caminhando, se deslocando que se vê desenvolverem as ordenações da arquitetura. Trata-se de um princípio contrário à arquitetura barroca que é concebida sobre o papel, ao redor de um ponto teórico fixo (CORBUSIER, apud. Maciel, 2002, s/p).

A *Promenade Architecturale*, contudo, não se restringe apenas a um receituário de leitura de objeto arquitetônico, mas de estratégia projetual, que detém o tempo como matéria-prima, e cuja constituição final não se pauta apenas na imagem estática de si, mas leva em conta o percurso e o tempo de apreensão da obra para sua constituição formal. Em outras palavras: um bom projeto arquitetônico é aquele cujo desenho possibilita seu reconhecimento pleno apenas por meio da experiência temporal do percurso.

Sugere-se em nossa *Promenade Littéraire* três atos excursionais que possibilitam a compreensão tanto do tema espaço, quanto da especificidade do espaço arquitetônico e da sua presença dentro da obra literária.

No primeiro passeio, apresenta-se um panorama geral da produção romanesca que se delineou em seu período de ascensão, e da qual a obra hugoana é representante. Da mesma forma, traçaremos um paralelo com a produção arquitetônica e da teoria da arquitetura do mesmo período.

Ainda nesse capítulo, abordaremos a especificidade irônica presente na obra de Victor Hugo e que se apresenta como parte de seu projeto literário. Essa abordagem será importante para que, no último capítulo, possamos identificar seus traços em *OCND*, focando, principalmente, nas suas representações espaciais.

Na segunda parte de nosso ato excursional, pretendemos apresentar algumas definições e conceitos importantes acerca do espaço para a elaboração da análise de *OCND*. No entanto, é necessária uma visada, a princípio, mais abrangente, compreendendo as noções gerais do espaço para, em seguida, abordarmos as possíveis manifestações desse dentro da literatura. Em meio a esse caminho, e como tal trabalho se propõe interdisciplinar, apresentam-se, dentre um rol diverso, algumas das possíveis relações entre literatura e arquitetura, teorizadas em ambas as áreas e de formas diferentes.

Ao fim desse segundo capítulo, e já pretendendo proporcionar uma abertura para o capítulo seguinte, apresenta-se brevemente a metodologia da Topoanálise, elaborada pelo professor Ozíris Borges Filho (2007), a qual será fundamental para o desenvolvimento do trabalho.

Nosso último passeio se dará unicamente através da análise de *O Corcunda de Notre Dame*, utilizando-se, para isso, as abordagens visitadas nos capítulos anteriores. Nesse capítulo, olharemos para a nossa obra buscando desenvolver nossas três hipóteses: a obra como teoria de arquitetura, a arquitetura como elemento de autorreflexão, e o espaço arquitetônico como conformador da narrativa. Assim, tanto método como resultado se complementam e definem o *corpus* deste trabalho, que toma forma através de um percurso, ou de uma *Promenade Litteraire*.

Após tais considerações, deixamos claro nosso interesse tanto pelo aspecto estrutural da obra quanto pela reflexão que ela suscita. Assim, utilizaremos os dois métodos que julgamos fundamentais a uma crítica literária – uma abordagem estrutural e, portanto, interna à obra, cujo texto será analisado por intermédio dos próprios elementos que o constituem; e uma abordagem externa, considerando o contexto de sua produção e o conjunto literário hugoano como um todo, sem esquecer que ambos os aspectos são igualmente importantes e as abordagens se complementam.

1. CONTEMPLAÇÃO PRIMEIRA: APREENDENDO O *GENIUS LOCI*

Na antiga Roma, acreditava-se que cada localidade era guardada por um espírito, e este, por sua vez, deveria ser consultado antes de qualquer intervenção no espaço. Por essa razão, o mestre-construtor deveria permanecer por determinado período de tempo no sítio em que se pretendia edificar, até que seu espírito guardião – o *Genius Loci* - lhe dissesse o que e de que forma deveria construir (SCHULZ, 2013, p. 443).

No romantismo, a noção de *Genius Loci* perde o caráter sobrenatural para se tornar uma espécie de sensibilidade do espaço. Não se trata mais de um espírito propriamente dito, mas de uma compreensão totalizante de suas características, desde físicas e ambientais até as demais forças abstratas influenciadoras do *locus*, como sociais e culturais. Desta maneira, compreende-se a produção arquitetônica não apenas como uma potência criativa advinda de um único gênio criador, mas como um conjunto de condições e práticas externas preexistentes que possibilitam a sua criação.

A literatura também pode ser compreendida como um fenômeno social cujas práticas fluidas e experiências partilhadas em tempo e espaço com outras áreas nos fornecem meios de vislumbrarmos os fatores sociais que possibilitam sua produção. Porém, não se trata de uma mera transposição de uma realidade crua para um suporte estável; trata-se, pois, de aplicar a essa realidade filtros estéticos que garantirão o aspecto singular e artístico da obra literária.

Em sua obra *Literatura e Sociedade* (2006), publicada originalmente em 1965, Antônio Candido propõe um modo de compreensão da obra literária através da abordagem conjunta entre aspectos estéticos e contextuais, sem excluir ou priorizar nem uma nem outra. Para o autor, as condições históricas e sociais interferem na produção do texto estético, cuja compreensão global depende de uma abordagem dialética, capaz de fundir texto e contexto:

[...] a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na

constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (CANDIDO, 2006, p. 14).

Ao analisarmos uma obra por esse viés, ou seja, observando o elemento social como estrutura interna do texto, o contexto social passa a se tornar mais do que referência histórica, ou marco de identificação de determinada época, torna-se “fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo” (CANDIDO, 2006, p. 16).

Candido elenca, ainda, quais seriam as modalidades dos estudos sociológicos no campo literário que transitam entre história, sociologia e conteúdo. Um dos modos busca relacionar determinado período literário às condições sociais; outra modalidade, mais comumente conhecida, é aquela que compreende a obra literária como um espelho da sociedade.

Além desses, outros modos são trazidos pelo autor, entre os quais, os que relacionam obra e público, ou seja, a aceitação e “ação recíproca de ambos” (CANDIDO, 2006, p. 20); os que relacionam a produção de determinado escritor com a função social deste e ambos com a condição em que se inserem; e o que se interessa pela função político-ideológica das obras e seus autores. Por fim, descreve o sexto modo como o que se dedica à investigação das origens da literatura ou de seus gêneros.

Partindo de tais modalidades e tomando o cuidado para que o interesse primordial – compreender como o elemento social torna-se forma na obra – é preciso tomar consciência da arbitrariedade do objeto artístico frente à realidade, deformando-a até mesmo quando intenta o rigor na sua transposição, pois “a mimese é sempre uma forma de *poïese*” (CANDIDO, 2006, p. 22).

A compreensão de que uma obra literária, ainda que mantenha laços com os fatores sociais de sua época e com fatos psíquicos de quem a criou, não pode ser analisada por um único diapasão sem que a integridade da obra estética se perca, uma vez que, “Achar, pois, que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la é correr o risco de uma perigosa simplificação causal” (CANDIDO, 2006, p. 22).

Para a construção deste capítulo, essa tomada de consciência é duplamente importante. Em primeiro lugar, no contexto amplo da ascensão do romance, não podemos relacionar diretamente os movimentos arquitetônicos da época com o aumento do público leitor, nem tampouco vincular exclusivamente este aumento com

o surgimento do novo gênero, ainda que possamos apontar relações possíveis entre eles.

Do mesmo modo, estamos em busca de um diálogo entre as produções literárias e arquitetônicas do período porque compreendemos ambas como manifestações genuínas de seu tempo e, ao fazê-lo, precisamos tomar um cuidado especial para não as vincular de maneira simplória em relações diretas e causais. Assim, não podemos atrelar diretamente os acontecimentos históricos da arquitetura francesa com a obra hugoana, mesmo que seja possível que tais fatores tenham sido motivadores para sua escrita.

Tendo essa base de compreensão, podemos observar as manifestações arquitetônicas como partes composicionais da obra literária, sem transposições diretas, mas como elemento formal da mesma. Como veremos adiante, a nossa hipótese é de que a obra ironiza a si mesma, utilizando alegoricamente a arquitetura para teorizar sobre o seu próprio fazer literário.

A literatura, como derivação da experiência, contamina e deixa-se contaminar pelo clima de determinado período e, ao observá-la, é possível compreender, e por conta dela, vislumbrar o pensamento de sua época.

Retomando o texto de Antônio Candido, observa-se que o autor ressalta a importância de compreender a comunicação artística dentro de seu período de produção, considerando como elementos indissociáveis desse processo o tripé autor, obra e público. O primeiro ponto estrutural é a posição social do autor e seus prováveis norteadores para a sua expressão artística; o segundo, é o caráter ideológico do autor na escolha de forma e conteúdo; por fim, tem-se a recepção da obra, que responde pela comunicação entre obra e leitor, o qual, pautado nos seus conhecimentos antecedentes e em sua posição ideológica, manifestará a sua percepção individual da obra. A avaliação desses fatores dentro da estrutura social é importante para o esclarecimento da produção artística, visto que:

Com efeito, a atividade do artista estimula a diferenciação de grupos; a criação de obras modifica os recursos de comunicação expressiva; as obras delimitam e organizam o público. Vendo os problemas sob esta dupla perspectiva, percebe-se o movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas (CANDIDO, 2006, p. 34).

Assim, levando em conta a tríade autor, obra e público, e, olhando para um contexto abrangente, visitaremos primeiramente alguns fatores que deram base ao surgimento do gênero romance e possibilitaram sua posterior consolidação. Este percurso faz-se necessário para compreendermos de que maneira o contexto social se funde formalmente às obras artísticas do período. Tais ocorrências não serão vistas como meros reflexos sociais nas obras, mas como dados contextuais da produção literária na Europa do séc. XVIII ao XIX, e que formataram o aspecto dos romances produzidos até então. Veremos também que, dentre estes vários aspectos, o da Ironia Romântica apresenta-se com intensidade na obra hugoana e se torna parte fundamental em seu projeto literário. Como veremos tal recurso também na última parte do trabalho, já voltada para a análise do espaço literário em si, apontaremos aqui como a ironia ocorre em outras instâncias dentro da obra que não somente no tocante à arquitetura.

Ao fim deste capítulo trar-se-á um breve panorama, também, da produção da teoria e crítica arquitetônica do mesmo período, de forma a entrelaçar suas ocorrências e perceber as possíveis confluências de ambas as áreas.

1.1 A ASCENSÃO DO ROMANCE E O PÚBLICO LEITOR

Antes de iniciarmos nosso percurso exclusivamente sobre a obra hugoana, convém-nos apresentar os caminhos que levaram à consolidação do gênero romanesco, que, não sem percalços, se estendeu dos séculos XVIII ao XIX e, aos poucos, conquistou espaço dentro do meio literário. Importante notar que esse período foi marcado pelo surgimento de uma nova classe média, pelo pensamento filosófico individualista e pelas mudanças do público leitor – mudanças estas que se apresentavam como terreno fértil para a produção de um novo formato literário que se delineava.

Embora o termo romance tenha surgido apenas no final do século XVIII (WATT, 2010, p. 10), seu formato é anterior e a sua produção é fruto de um longo processo que remonta às novelas medievais. Ainda que textos ficcionais em prosa existissem em formato embrionário desde a Idade Média, a preocupação em estabelecer um discurso cuja temática envolvia a vida e os feitos dos homens comuns e da vida doméstica surge apenas em meados do séc. XVIII. Mesmo nesse período, o romance ainda não se denominava como tal, uma vez que a variedade de

publicações que levavam o título de memórias e relatos pretendia conferir veracidade ao texto ficcional a fim de torná-los atrativos ao público leitor ainda cético com narrativas do gênero e, portanto, não se intitulavam como romance (ABREU et al., s/d, p. 1-2). Apontamentos paratextuais e intertextuais que reforçavam o caráter de “história real” e averiguavam a veracidade da narrativa eram também artifícios frequentes (LIMA, 2009, p. 198-199).

Em *O Corcunda de Notre Dame*, vários são os momentos em que o narrador se utiliza de informações reais e fatos verídicos; observa-se, dentro da obra, uma série de referenciais externos utilizados a fim de conferir maior credibilidade ao texto. Para isso, bem como para reforçar o caráter engajado e até ensaístico do romance, Victor Hugo se utiliza de fontes históricas de textos medievais, como o *La Chronique Scandaleuse*, de Jean de Roye. Desse texto, o autor retirará nomes de personagens, eventos, e até ditados comuns da era medieval, com o intuito de aclimatar o leitor e remetê-lo ao período no qual a história ocorre.

Em *Ascensão do Romance* (2010), de 1956, o crítico e historiador Ian Watt nos apresenta um estudo direcionado às obras de três romancistas que, em sua análise, foram os pioneiros do gênero na Inglaterra: Defoe, Richards e Fielding. O estudo pauta-se na compreensão de que os fatores sociais do período contribuíram para o surgimento do romance e influenciaram autores e suas obras. Segundo Watt, o seu estudo busca, entre outros objetivos, “elucidar de modo mais sistemático as relações constantes entre as características literárias do romance e as da sociedade que começou a florescer” (WATT, 2010, p. 7).

O autor considera que o avanço da produção do romance não foi um fenômeno isolado, mas foi fruto de uma nova visão de mundo que vinha se delineando até então. Watt tampouco considera a questão como um evento repentino, mas insere-o dentro da corrente contínua da história. Para Watt,

[...] tanto as inovações filosóficas quanto as literárias devem ser encaradas como manifestações paralelas de uma mudança mais ampla – aquela vasta transformação da civilização ocidental desde o Renascimento que substitui a visão unificada de mundo da Idade Média por uma outra muito diferente, que nos apresenta essencialmente um conjunto em evolução, mas sem planejamento, de indivíduos particulares vivendo experiências particulares em épocas e lugares particulares (WATT, 2010, p. 33).

O teórico afirma que o surgimento e posterior avanço desse gênero ocorreram graças ao clima de experiências sociais compartilhadas, sendo o

romance o campo propício para a expressão da individualidade. A orientação individualista seria, então, a mais importante característica do romance, principalmente no período de seu nascimento, e o critério que diferenciaria o gênero das narrativas tradicionais.

Este novo gênero, ainda disforme no século XVIII e melhor definido no século XIX, exaltou o novo homem moderno – subjetivo, atrelado a uma sociedade à qual não se sente pertencente. Tal proposta se revela complexa em *OCND*, quando temos um cenário medieval que dialoga e interage com personagens moldadas no século XIX, e escancara ainda mais esse processo de descolamento.

O teórico alemão Volker Klotz defende a ideia de um subgênero do romance desse período, e denomina de “romance metropolitano” todas as narrativas que, de alguma forma, colocavam as cidades em primeiro plano, elevadas à categoria de personagem:

Seria o caso de Lesage para Madri; de Hugo, Balzac e Zola para Paris; de Defoe e Dickens para Londres [...]. Esses romancistas recriam um espaço urbano real de forma virtual em sua ficção literária, dando-lhe voz e vez. Cidades soterradas no espaço e no tempo readquirem vida e atualidade na narrativa ficcional, permitindo reconstruir relações sociais e formas de vida em sociedade que a história individual e coletiva já condenara ao esquecimento (KLOTZ, apud. FREITAG, 1998, p. 06).

Roger Chartier (1998) destaca dentro desse cenário o que, segundo o autor, foi uma segunda revolução da leitura, sendo a primeira revolução a mudança de suporte: do rolo para o códex. Foi em meados do século XVIII que a leitura intensiva, de textos sagrados lidos, relidos e decorados, será substituída pela leitura extensiva. Como suportes condicionantes desse “furor de ler”, Chartier aponta “o crescimento da produção do livro, a multiplicação e a transformação dos jornais, o sucesso dos pequenos formatos à redução do preço do livro [...], como as bibliotecas de empréstimo” (CHARTIER, 1998, p. 100).

É importante notar que, neste, mesmo momento de rupturas pelo qual passava o movimento literário da época, processaram-se também mudanças significativas no público leitor, podendo inclusive ser fator de importância para determinar o surgimento do romance (WATT, 2010, p. 37).

Watt toma cuidado, em seu texto, ao referir-se ao aumento do público leitor, pela profusão de dados e estimativas sobre a produção e venda de livros que, até então, lhe pareciam pouco confiáveis.

De opinião distinta é o estudo de Roger Chartier (1988) sobre os dados da produção livresca do século XVII. O autor aponta dados numéricos bastante precisos, considerando informações de inventários particulares e de depósitos de livrarias. Esses dados, porém, não dão conta de registrar a quantidade de leitores de um mesmo livro, emprestado ou cedido, e nem de ouvintes da leitura oral, hábito ainda frequente nesse período.

Roger Chartier, em *A História Cultural* (1988), observa esse fenômeno dentro do contexto francês, que, dentre as produções livrescas da época, uma em especial se destacou e permitiu a expansão e popularização da leitura no país. A fórmula editorial da *Bibliothèque Bleue*, criada no século XVII pelos Oudot, propunha a distribuição de livros com baixo custo de impressão, que refletiam em sua baixa qualidade (CHARTIER, 1988, p. 165).

Mesmo com o aumento significativo de leitores e leitoras, evidente no aumento das impressões livrescas, alguns fatores impediam sua maior expansão, como as poucas oportunidades de instrução e critérios econômicos (WATT, 2010, p. 39-42). Entretanto, não se pode negar a influência das obras romanescas encontradas em bibliotecas públicas, ou circulantes, como passaram a se chamar a partir de 1725, para o aumento do público leitor:

A maioria das bibliotecas circulantes continha todo tipo de literatura, porém o romance constituía a principal atração e sem dúvida foi o gênero que mais contribuiu para ampliar o público leitor de ficção ao longo do século (WATT, 2010, p. 45).

Havia, porém, um público em específico que preocupava a elite letrada pelo seu aumento significativo – o público feminino. Para eles, esse tipo de público poderia se deixar influenciar mais profundamente que os demais, e a leitura de romances poderia desvirtuar os seus bons costumes.

Sobre esse aumento de interesse por parte do público feminino, Watt argumentará que “as mulheres das classes alta e média podiam participar de poucas atividades masculinas, [...] Assim, dispunham de muito tempo livre e ocupavam-no basicamente devorando livros” (WATT, 2010, p. 46).

No início do capítulo de *OCND* intitulado “Isto Matará Aquilo”, o narrador faz um alerta: “Perdoem-nos nossas leitoras por interrompermos por um momento a trama [...]” (HUGO, 2013, p. 188), sugerindo que seu público, em boa parte feminino,

não estaria habituado a grandes digressões em meio ao enredo. O narrador faz nesse trecho uma alusão ao modo como se pensava sobre leitoras de romance, que, em geral, eram tidas como mulheres ingênuas, preparadas somente para leituras superficiais. O simples ato de leitura não supervisionada era motivo de preocupação, uma vez que o pensamento totalizante era de que “as mulheres eram leitoras despreparadas e incapazes de discernimento, necessitando sempre de tutela em suas leituras” (MULLER, 2015, p. 11).

Pode-se pensar, ainda, o trecho como uma estratégia irônica para ressaltar o pensamento globalizante de que o público feminino estava em busca de histórias com peripécias. Veremos adiante que o uso da ironia surge em distintos momentos da narrativa, e que esse pode se tratar de mais um deles.

Diferentemente das epopeias clássicas, que se baseavam em modelos antecedentes e em padrões preestabelecidos, o gênero romanesco possibilitava uma aproximação maior com o público leitor por conferir maior força dramática e individualidade às personagens. A “fidelidade à experiência individual” faz do romance “o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à individualidade, à novidade” (WATT, 2010, p. 13).

Ainda observando esse contexto de modernidade e corroborando com a concepção de Watt de que o gênero se funda através da concepção individualista característica do homem moderno, Cláudio Magris, em seu ensaio, “O romance é concebível sem o mundo moderno?” entende o romance como “O gênero literário por excelência dessa transformação universal [...] que representa o indivíduo na ‘prosa do mundo’ [...]” (MAGRIS, *in* MORETTI, 2009, p. 03).

Para Magris, o romance como odisséia da vida comum não somente apresenta os traços do período, mas funde-se a ele; e não apenas o representa, como “é o mundo moderno, não apenas não poderia existir sem este, como a onda sem o mar, mas por alguns aspectos identifica-se com este, é a mutável expressão dele, como o olhar e o contorno da boca são a expressão de um rosto” (MAGRIS, *in* MORETTI, 2009, p. 03).

Com o intuito de formatar essa nova concepção individualista e realista nos primeiros romances, novas técnicas narrativas se desenvolveram, e dois aspectos dessa mudança foram importantes: a caracterização do individualismo nas personagens e a ambientação (WATT, 2010, p. 18).

O detalhismo da caracterização das personagens, pelo menos no início da produção romanesca, demonstra a importância dada aos processos individuais da consciência humana, conceitos estes tomados de empréstimo da filosofia, em especial de Descartes e Locke, e valoriza dentro de suas obras o ser humano como indivíduo particular, em oposição às figuras tipificadas e genéricas utilizadas nos períodos anteriores.

Assim como na vida cotidiana, na qual nomes próprios definem a individualidade de cada ser, nos romances eles surgem como sugestões à personalidade de cada personagem e se opõem à tradição literária que previa a utilização de nomes históricos ou tipos preexistentes (WATT, 2010, p. 19). Tais nomes sugestivos atribuídos às personagens surgem “de modo a sugerir que fossem encaradas como indivíduos particulares no contexto social contemporâneo” (WATT, 2010, p. 19).

Essa prática ocorre também na obra hugoana, seja através da escolha dos nomes das personagens principais, seja na caracterização de personagens secundárias por meio de nomes de personalidades que de fato existiram.

Perceberemos, em toda a narrativa, uma preocupação nítida do autor em utilizar o nome das suas personagens para nos dizer sobre elas, ou ainda, sobre o que o narrador ou as outras personagens pensam a seu respeito.

Nota-se em *OCND* também uma preocupação em utilizar-se de nomes de personagens que fossem coerentes com o período da narração, os quais, em alguns casos, foram inteiramente retirados de relatos históricos e documentais, como o *La Chronique Scandaleuse* (BASTOS, 2014, p. 24), uma das fontes principais de Victor Hugo.

Além disso, algumas personagens receberam nomes bastante sugestivos e irônicos, como é o caso de Clopin Trouillefou, figura que surge brevemente no início e no fim da narrativa. Segundo nota do tradutor Jorge Bastos, “O nome Clopin lembra *clopinier*, ‘capengar’, e o sobrenome mistura *trouille* – ‘medo’ ou, num francês vulgar, ‘diarreia’ – e *fou*, ‘louco’” (BASTOS, 2014, p. 45).

Da mesma forma, pode-se observar nos nomes conferidos a duas de suas personagens principais - Quasímodo e Esmeralda – a mesma preocupação em sugerir suas origens e peculiaridades.

Em sua versão original, Esmeralda é nomeada como *La Esmeralda*, diferindo da palavra *émeraude* – a pedra preciosa esmeralda, em francês – e,

portanto, menos familiar. Esta escolha já nos diz inicialmente o caráter de estranhamento da figura em relação ao seu conjunto e à maneira objetificada pela qual tanto o narrador quanto as demais personagens irão enxergá-la.

Semelhante ao recurso que o narrador utiliza com *La Esmeralda*, o nome de Quasímodo nos dá pistas de sua identidade. O narrador nos explica porque Claude Frollo batizou-o assim:

Batizou o filho adotivo e deu-lhe o nome de Quasímodo, por querer lembrar o dia em que fora encontrado, ou por querer caracterizar com esse nome o quanto a pobre pequena criatura era incompleta e malfeita. Quasímodo, de fato, caolho, corcunda e capenga, não passava de um quase. (HUGO, 2013, p. 161).

Com o mesmo afincio por parte dos romancistas, também a caracterização dos ambientes deu ao romance o relevo necessário para a definição tanto das personagens quanto do período temporal da narrativa. Isso porque, além da dimensão espacial ser o critério determinante para a apreensão da dimensão temporal, a “força dramática” das descrições espaciais pode revelar indícios de quem por ele transita ou habita. Considerável foi a importância e atenção que os autores desse período dedicavam aos ambientes, que Alan Tate sugeriu que “‘colocar o homem inteiramente em seu cenário físico’ [...] constitui ‘a característica distintiva do gênero romance’” (TATE, apud. WATT, 2010, p. 29).

A demarcação temporal e espacial conferida aos primeiros romances é também destaque em *OCND*. Tais demarcações possibilitam o enraizamento da personagem e conferem à mesma maior intensidade dramática, vinculando suas ações e personalidade ao espaço em que habita.

É interessante, para a nossa análise, destacar a importância do espaço dentro da construção da narrativa romanesca. Neste gênero em ascensão, diferentemente das tragédias e comédias clássicas em que o espaço era vago e genérico, as descrições espaciais passam a se tornar mais importantes, conferindo maior força dramática à narrativa. Esta característica pode ser observada em *O Corcunda de Notre Dame*, cujo espaço urbano e os elementos construídos (como a própria Catedral e o Beco dos Ratos, por exemplo), de detalhada descrição, podem funcionar como base de compreensão das personagens, além de permitirem a inscrição temporal da narrativa. Não são poucas as passagens em que o narrador se demora nas descrições, e as veremos com maior atenção na sequência deste

trabalho, mas podemos aqui exemplificar com uma delas. Trata-se de uma cena descrita já no início da obra, tendo como cenário o Palácio do Bailio,

Acima de nossas cabeças, uma dupla abóbada em ogiva, revestida de lambris de madeira esculpida, pintada de azul, com flores de lis em douraduras. Sob nossos pés, um piso alternando mármore pretos e brancos. A poucos passos de nós, uma enorme coluna, depois outra e mais outra. Ao todo, sete colunas ao longo da sala, sustentando, a partir do meio da sua altura, as bases da dupla abóbada (HUGO, 2013, p. 26).

A descrição se estende por mais alguns parágrafos, sinalizando uma percepção espacial que parte do geral (teto, paredes e piso) para o específico, numa espécie de narrativa visual na qual o narrador indica o que e para onde se deve olhar. É somente após esse processo de apreensão espacial, que já delimitou a imagem do espaço interno e já inseriu temporalmente a narrativa (o arco ogival como uma das características da arquitetura gótica e, portanto, medieval), que o narrador inserirá o contingente humano:

Imaginemos agora esse imenso salão oblongo, sob a frouxa claridade de um dia do mês de janeiro, invadido por uma multidão colorida e barulhenta que deambula junto às paredes e contorna as sete colunas, e começaremos a ter uma ideia geral ainda confusa de toda a cena [...] (HUGO, 2013, p. 26).

A preciosidade na descrição de ambientes e personagens, e a orientação individualista do gênero romanesco dão o contorno daquilo que seria, segundo Watt, “a característica mais original do gênero romance” (WATT, 2010, p. 11) e que, de certa forma, o diferenciava das ficções anteriores: o realismo.

O termo realismo aplicado ao romance possui para Watt o sentido de “um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram tão comumente no romance e tão raramente em outros gêneros literários que podem ser considerados típicos dessa forma” (WATT, 2010, p. 34). Enquanto que nas narrativas anteriores a premissa foi a de extrair motivos da História e da mitologia, no romance, o realismo surgiu como uma maneira de compreender as realidades individuais de cada ser, em tempo e espaço específicos, não convencionados pela tradição literária anterior; ao contrário destes, esse novo procedimento narrativo conferiu autenticidade à experiência humana e, por conseguinte, à obra literária.

Ainda em seus primórdios e, por conta das polêmicas geradas pelo formato literário ainda incipiente, os próprios autores se prestaram a discutir suas obras e

teorizar a respeito delas. Um dos recursos utilizados pelos romancistas para demarcar seu espaço dentro da literatura desse período foi a redação de prefácios, posfácios e outros paratextos (ABREU et al., s/d., p. 02).

Tais elementos textuais exteriores às narrativas foram, em parte, uma tentativa de se afirmar e assumir uma nova posição perante o que se entendia como obra literária, cujo conteúdo pretendia explanar sobre os possíveis problemas técnicos pelos quais passavam os autores, além de trazer explicações sobre quais seriam os seus objetivos para a obra.

Já em sua primeira edição, o romance *O Corcunda de Notre Dame* recebeu um paratexto ambíguo de Victor Hugo, sob o nome de Introdução. Ambíguo porque, enquanto contém a data da escrita de tal texto e demarcações como “dessa frágil lembrança do autor desse livro” (HUGO, 2013, p. 17), recebe também informações que visam afirmar a autenticidade do conteúdo narrado, como a origem da palavra *Anankê* - vislumbrada em uma igreja, não se sabe se pelo autor ou pelo narrador, e que, portanto, poderia também ser lida como elemento interno da narrativa.

Além desse texto, uma nova nota foi inserida na obra quando da sua oitava edição, em 1832. Esta nota visa explicar as razões pelas quais três capítulos inéditos foram inseridos, “Isto Matará aquilo”, “Impopularidade” e “*Abbas meati Martini*”. Na mesma, Victor Hugo afirma o seu objetivo central, não apenas dessa obra, mas componente de seu projeto literário como um todo, conforme já apresentado anteriormente na Introdução deste trabalho:

Em todo o caso, qualquer que seja o futuro da arquitetura e a maneira como nossos jovens arquitetos, na expectativa dos novos monumentos, venham a resolver a questão dessa arte, conservemos os monumentos antigos. Inspiremos, se for possível, à nação o amor pela arquitetura nacional. É esta, declara o autor, uma das metas principais deste livro, uma das metas principais da sua vida (HUGO, 2013, p. 21).

Victor Hugo, ainda que trate sobre a inserção dos capítulos inéditos, se utiliza da nota para dar explicações sobre o que o motivou a escrever a obra. Assim como seu prefácio de *Cromwell*, o autor aproveita este elemento paratextual para refletir e teorizar sobre a literatura, bem como para expressar suas opiniões sobre outros campos artísticos:

Para o autor, um romance nasce por necessidade, de certa maneira, com todos os seus capítulos, como um drama nasce com todos os seus atos.

Não creiam ser arbitrário o número de partes que compõe o todo, nesse misterioso microcosmo que chamamos drama ou romance (HUGO, 2013, p. 19).

Esse processo de discussão que, ao passo que estabelece um novo formato literário, ao comentar sobre ele também funda sua própria teoria, expande-se ainda mais com a publicação de revistas literárias e periódicos que pretendiam dar espaço também aos leitores e críticos.

Obviamente que tal tumulto em torno desse novo gênero causou polêmica no meio literário e foi alvo de duras críticas por parte de seus detratores. Para estes, o romance era visto como um gênero perigoso, capaz de influenciar negativamente seus leitores e desvirtuar a moral de um público, que, para crítica, seria demasiado ingênuo – o público feminino (ABREU, 2003, p. 279), como já apontamos anteriormente. A leitura de romances era tida como perda de tempo, uma vez que não edificavam a alma como os textos religiosos faziam, não indicavam os valores esperados pela moral da época e nem correspondiam ao rigor e erudição das belas letras (ABREU, et al., s/d, p. 02).

Para os críticos da época, o intuito da leitura de textos de ficção era originar o deleite através de um tema edificante em uma forma narrativa agradável, e estimular a instrução através de exemplos virtuosos. De acordo com a pesquisadora Márcia Abreu, “Sua principal qualidade era instruir pela apresentação de uma situação exemplar a partir da qual se denunciavam os vícios e se enalteciam as virtudes” (ABREU, et al., s/d, p. 03). Já o romance considerado não virtuoso,

[...] afetava o gosto e o julgamento moral dos leitores, razão pela qual os censores criam estar prestando um bom serviço quando impediam a circulação de uma obra que não contribuía para a formação do que eles consideravam bom gosto nem para o fortalecimento do bom comportamento moral (ABREU, et al., s/d, p. 03).

Tal aspecto da avaliação moral tinha, para os críticos da época, maior peso que a análise formal da obra, e, ainda que a mesma tivesse neste quesito algum mérito, era pelo teor moralizante que seria julgada. A grande preocupação quanto ao conteúdo das obras era de que “Elas ensinavam a fazer coisas reprováveis, favoreciam o contato com cenas de adultério, incesto, sedução, crimes, possibilitando ao leitor aprender como levar a cabo situações semelhantes, como evitar riscos, como burlar as leis” (ABREU et al., s/d, p. 03).

Ciente dos ataques constantes da crítica aos seus textos, Victor Hugo deixa transparecer em *OCND* sua indignação. Em dado momento do primeiro capítulo, o narrador revela,

Se tivéssemos a felicidade de ter *inventado essa tão verídica história* e, conseqüentemente, recaísse sobre nossos ombros, perante a *sagrada Crítica*, tal responsabilidade, não se poderia contra nós evocar o *preceito clássico: Nec deus intersit* (HUGO, 2013, p. 37, grifo nosso).

É possível notar nesse trecho a alusão irônica que o narrador faz à “Sagrada Crítica”, negando o rompimento ao preceito clássico tão caro à crítica da época, que coibia a intervenção divina como modo de solução dos conflitos ocorridos na narrativa. Essa alusão demonstra a posição do objeto ficcional diante de uma possível crítica literária, que à época da publicação do romance ainda o tinha como gênero menor.

Um segundo aspecto pode ser observado na preocupação do narrador com possíveis críticas negativas quanto à sua narração e, por isso, decide reafirmar o caráter de “tão verídica história”, na tentativa de convencer seu leitor menos instruído – e sua “sagrada” crítica – de que os fatos pareciam absolutamente reais ou, ao menos, buscava narrá-los como se fossem.

Retomando nosso foco para o período que antecede a sedimentação do romance, porém, pelo viés da filosofia e, tendo como base os filósofos alemães da Universidade de Iena, Shiller e Schlegel, o autor Pedro Duarte, em sua obra *Estio do tempo* (2011) destaca não só a necessidade do romance em estabelecer-se como uma nova leitura de um novo mundo, mas afirma que

A forma do romance surge como resposta aos problemas colocados para a criação artística na ausência da base religiosa tradicional. Essa nova mitologia precisava de outro espaço de elaboração, contendo reflexão moderna (DUARTE 2011, p. 55).

Duarte entende o romance mais como uma articulação entre diversos gêneros do que um gênero literário específico e estanque, e entende essa diversidade de composição como o fator que permite sua continuidade. A capacidade do romance em agregar discursos distintos é, para o autor, a sua singularidade maior: “filosófico e poético, épico e dramático, clássico e barroco, em canção e narração” (DUARTE, 2011, p. 58). Para o autor,

Somente porque se configura como combinação de diversos gêneros, o romance pode pôr em ação sua forma própria de articular as partes no todo que ele mesmo é, fora dos marcos de composição literária da tradição. Sua continuidade é forjada artificialmente pela heterogeneidade de seus componentes (DUARTE, 2011, p. 57).

Como vimos nesse breve apanhado, as particularidades características dos romances do final do século XVIII encontram-se, ainda, na obra de Victor Hugo. Podemos observar em *O Corcunda de Notre Dame* alguns traços característicos do romance elucidados por Watt, ainda que a obra não pertença ao rol dos primeiros do seu gênero.

1.2 A LUPA DO REAL: O PROJETO LITERÁRIO HUGOANO E A IRONIA ROMÂNTICA

Outros, parece-nos, já o disseram: o drama é um espelho em que se reflete a natureza. Mas, se este espelho é um espelho ordinário, uma superfície plana e unida, devolverá dos objetos apenas uma imagem apagada e sem relevo fiel, mas descolorida; sabe-se que a cor e a luz perdem à simples reflexão. É, pois, preciso que o drama seja um *espelho de concentração* que, longe de enfraquecê-los, *reúna e condense* os raios corantes, que faça de um vislumbre uma luz, de uma luz uma *chama*. Só então o drama é arte (HUGO, 2014, p. 69, grifo nosso).

Em 1827, ao publicar seu drama *Cromwell*, Victor Hugo publica juntamente um prefácio, intitulado *Do Grotesco e do Sublime* (2014). Porém, mais do que discorrer sobre a obra que prefaciava, seu conteúdo se expande para além dos limites concernentes à narrativa ao abordar questões teóricas caras ao conjunto literário hugoano. Dentre algumas discussões que faz, uma em específico se detém na problemática da representação. Segundo o autor, a arte, no seu caso a literatura, não deveria ser compreendida como um simples espelho da realidade, mas produzida e interpretada como um “espelho de concentração”, cujas características do real fossem absorvidas de maneira concentrada e, então, refletidas com aquilo que lhe é intrínseco, essencial. A ficção seria, então, uma espécie de lente côncava que concentra os “raios luminosos” provenientes do universo real e, na sequência, os transforma em “chama”, tal qual a lupa com os raios de sol.

Por mais poética que seja a linguagem do prefácio, o mesmo não pode ser considerado um texto autoteorizante ou autorreflexivo, uma vez que se trata de um paratexto e, portanto, separado da narrativa de *Cromwell*.

Na virada do século XIX para o século XX surge, dentro do contexto de produção do romance, uma outra alternativa além dos paratextos e revistas literárias, de modo a afirmar-se e apropriar-se desse espaço ainda em disputa: propor a discussão das questões pertinentes ao universo literário dentro do próprio corpo da narrativa.

Durante o período do desenvolvimento deste novo gênero, percebeu-se, não só na narrativa de Victor Hugo, mas, principalmente, em seus antecessores, uma necessidade de afirmação e explicação do conteúdo da obra, como que ensinando o leitor não habituado com o gênero como ler um romance. Tal constatação é verificada pelo professor Luiz Costa Lima (2009), que compreende que a dificuldade da produção romanesca no seu surgimento adveio da necessidade de assumir um novo controle diante de outros discursos controladores, num primeiro momento religioso-moral e, num segundo momento, também científico.

Em resposta a esses discursos, o autoconhecimento da obra que se sabe como obra poderia ser uma forma de controle positivo, cujo empenho teórico dentro do texto poderia estabelecer uma nova constante na sua época, além de provocar o sentido crítico do público: “Estimular a dúvida em sua veracidade passava a ser não só jogar com a norma contrária à ficcionalidade da escrita como espicaçar a curiosidade do leitor” (LIMA, 1999, p. 208).

Como os romancistas ainda buscavam estabelecer a prosa romanesca como gênero literário de respeito, o processo referencial tinha, mais do que valor estético, a função de demonstrar ao público e à crítica todas as possibilidades de expansão que a obra era capaz de atingir, inclusive remetendo-se ao próprio processo de escrita.

Conforme aponta Yves Reuter, em seu livro *Introdução à Análise do Romance* (2004),

O ganho da autonomia do espaço literário terá também uma consequência nos temas romanescos. Um certo número de romances colocará em cena atores do mundo editorial ou da imprensa, escritores que buscam o sucesso, cenas da vida do artista [...], ou ainda a própria prática da escritura. Isso acontece, nas últimas décadas [séc. XIX], com o tema recorrente do romancista escrevendo seu livro (REUTER, 2004, p. 09).

A literatura alemã, que dentro deste contexto começa a produzir uma teoria voltada especificamente para o romance, denomina esse recurso de Ironia Romântica, termo criado mais exatamente por um de seus representantes, Friedrich Schlegel.

Segundo o estudioso Pedro Duarte, a Ironia Romântica não pretende por fim na resolução de seus conflitos; oposta à concepção dialética hegeliana que prevê o fim do seu conflito com a síntese, não produz resultante e não visa a conciliação, mas,

Ironia é o que junta e separa opostos, forçando-os a entrar em contato. Sua ambivalência entre sentido literal e real potencializa a opacidade da linguagem. Mantém distintos, mas aproximados em tensão, significante e significado, palavra e coisa, forma e conteúdo, expressão e ideia (DUARTE, 2011, p. 129).

A estratégia da Ironia Romântica consistia em suspender a narrativa durante alguns instantes e se dirigir diretamente ao leitor, de forma a questioná-lo sobre os próprios acontecimentos descritos. Tal interpelação, segundo Karin Volobueff (1999, p. 99), no entanto, “não se esgota na mera interrupção do fluxo narrativo com o narrador dirigindo-se ao leitor. É, muito além disso, um recurso que se destina a fomentar uma constante discussão e reflexão sobre literatura” (VOLOBUEFF, 1999, p. 99). Através dessa estratégia, a obra poderia obter duplo êxito: a compreensão do romance se daria mais facilmente pelo público, que seria, de certa forma, instruído pelo próprio texto, e seria melhor aceito pela crítica, que compreenderia dentro da própria obra a qualidade de sua construção e toda a sua ambiguidade.

Perceberemos em *OCND* que o caráter complexo proposto pelo recurso da Ironia Romântica atinge a composição global da obra, fazendo ambíguos tanto forma como conteúdo.

Quanto ao conteúdo, o mesmo se propõe a estabelecer contatos entre arquitetura e literatura, uma como alegoria da outra. O conteúdo do enredo aponta para os danos causados à arquitetura pela invenção do livro que justamente dá vida ao romance; ao mesmo tempo, a obra utiliza-se da arquitetura para falar sobre sua visão romântica da literatura. Veremos este aspecto melhor desenvolvido na terceira parte da presente dissertação, que se dedicará exclusivamente à análise do espaço dentro da obra. Já na forma, a ironia se revela, entre outros momentos, no diálogo

com o leitor, constantemente interpelado, na mescla de romance e ensaio, na averiguação do real.

É importante reconhecer neste momento as múltiplas vozes dentro da narrativa hugoana, que possibilita, inclusive dentro dela mesma, diferentes posicionamentos teóricos sobre o conceito de representação. Essa alternância de vozes, advindas do narrador e das distintas personagens, são por vezes conflitantes, o que reforça ainda mais o caráter autoteórico – paradoxal e irônico – da obra hugoana.

Durante o início da encenação descrita nos dois primeiros capítulos do romance, o narrador faz um comentário que muito nos interessa para a questão autoteórica do texto. Parte deste trecho foi analisado no subcapítulo anterior. Vejamos novamente:

Com certeza foi necessária a intervenção de ninguém menos que Júpiter para salvar os quatro infelizes guardas do bailio do palácio. Se tivéssemos a felicidade de ter inventado essa tão verídica história e, consequentemente, recaísse sobre nossos ombros, perante a sagrada Crítica, tal responsabilidade, não se poderia contra nós evocar o preceito clássico: *Nec deus intersit* (HUGO, 2013, p. 37, grifo nosso).

É preciso levar em conta, antes de tudo, em que ponto da narrativa esse trecho se insere para prosseguirmos com nossa análise. Os dois primeiros capítulos da obra ocorrem em meio a uma encenação teatral, uma moralidade denominada *O bom discernimento da senhora Virgem Maria*. Dentre as personagens da peça está o deus romano Júpiter que, antes da peça iniciar, tentará acalmar os ânimos do povo que esperava impacientemente a chegada dos integrantes da realeza. Quando essa mesma multidão intenta contra a segurança dos atores, fez-se necessária a “intervenção divina” de Júpiter para que a ordem fosse restaurada.

Além da alusão irônica do narrador à “Sagrada Crítica”, há ainda um novo aspecto autoteorizante proposto nesse trecho, o qual, ao que nos parece, é ainda mais complexo: a referência a Horácio “*Nec deus intersit*” surge com o propósito de reafirmar a aparente veracidade dos fatos. O narrador argumenta que a intervenção de Júpiter de fato ocorreu, e que, por não se tratar de ficção, não feriu o princípio clássico da Poética Horaciana: nada de intervenção divina. Tal citação, pela sua ironia, já seria importante para a nossa análise autoteórica, não fosse o próprio texto a nos revelar um aspecto ainda mais conflitante. Júpiter, na narrativa, não passava

de personagem da peça encenada. Porém, aos olhos deste mesmo narrador, que insiste em afirmar o caráter “real” da sua história, quem de fato ali está é o próprio deus romano. A insistência do narrador em tratar o ator da peça como Júpiter e não como a personagem que é, ocorre ainda em outras sequências, exemplificada no diálogo a seguir:

- *Júpiter!* – disse. Júpiter querido!
Júpiter não ouvia.
 O louro, enfim, perdendo a paciência, gritou, já quase em cima dele:
 -*Michel Giborne!*
 -Quem me chama? – perguntou ele, num susto.
 -Eu – respondeu o personagem vestido de preto.
 -Ah! – disse *Júpiter* (HUGO, 2013, p. 39, grifo nosso).

Chamam-nos a atenção nesse trecho as formas distintas com que narrador e personagem tratam Michel Giborne. Enquanto que Gringoire, o autor da peça encenada, se refere à personagem pelo seu nome – Michel Giborne, ou seja, seu nome “real”, o narrador refere-se a ele por Júpiter – personagem que interpreta na encenação. Não se trata de uma simples troca de nomes, mas, em um nível interpretativo menos superficial, de uma intenção do texto em demonstrar as diferentes visões acerca da realidade dentro da própria obra ficcional. Ora, se a personagem era na encenação o deus romano, poderia ele, naquele momento, ser Michel Giborne? De acordo com o narrador, logo que Michel encena Júpiter, esse se transforma no próprio deus. Para o narrador, o conceito de representação é tão complexo e paradoxal que é impossível uma distinção exata entre realidade e ficção, a ponto de ele próprio não reconhecer os limites entre Júpiter/Michel e nem os seus próprios, sendo incapaz de se aperceber dentro da engrenagem poética da qual faz parte.

Ao confrontar seus próprios recursos, o texto coloca-se propositadamente em contradição para escancarar o seu caráter ficcional, jogando com os limites entre ficção e realidade, fazendo com que o próprio narrador não se reconheça como mecanismo interno. O artifício da Ironia Romântica é perceptível em *OCND* porque o tempo todo o leitor é motivado, senão impelido a observar e, acima de tudo, reagir ativamente às demandas que o texto solicita.

Esse traço é característico de uma época em que o romance ainda tinha a necessidade de se afirmar dentro do meio literário e os escritores buscavam assumir uma nova postura quanto à autoria dos seus textos. Isto é, o autor também se

coloca numa posição de criticidade frente à sua própria produção, ou, conforme nos aponta Karin Volobuef (1999): “Aquilo que se costuma denominar ironia romântica constitui-se como uma determinada escritura poética que sinaliza, dentro do texto, a presença de seu autor” (VOLOBUEF, 1999, p. 91).

O romance hugoano, inscrito em um período histórico cuja prosa romanesca ainda não obtinha seu devido valor como gênero literário, concentra-se em reforçar as possibilidades de linguagem do texto, ainda que entre em choque com a poética clássica, valendo-se, para isso, da Ironia Romântica ao reconhecer-se paradoxalmente como obra. O texto instrumentaliza a si próprio como articulador teórico: discute, entre outros temas, como a arquitetura, o conceito de representação dentro do fazer poético, sendo possível a análise da narrativa sob o viés autoteórico.

É possível interpretar essa peça teatral narrada como uma cena especular da obra como um todo, pois, ao abordar o conceito de representação da peça, põe em questão o estatuto do próprio texto produzido. Assim, tal encenação serve como espelho que reproduz as visões das personagens e do narrador sobre os limites entre realidade e ficção.

Na obra de Victor Hugo, em nenhum momento a ficção é entendida como cópia do real. Ainda que o narrador de *OCND* tenha certas predileções pelos receituários clássicos e preocupe-se em adequar-se a eles, observa-se que a construção da narrativa se dá de maneira oposta: ela não suporta a ideia de literatura como arte mimética, fruto de uma realidade irrefletida; mas, para ela, é fundamental o processo da lente como uma lupa, reconhecendo o processo da escrita como organização e posterior subversão da realidade.

Pode-se concluir que, em *OCND*, a literatura é compreendida como um espelho côncavo, que absorve os elementos que configuram a realidade, e que, por isso mesmo, aproxima-se tanto dela. O que resta ao leitor é a reflexão sobre a complexidade da construção literária e a possibilidade de valorar a literatura a partir de conceitos construídos dentro dela mesma.

É possível, dentro de uma mesma obra, haver distintas e até divergentes concepções sobre o que é literatura, e isso pode ocorrer através dos diferentes posicionamentos que tanto o narrador quanto as personagens podem ter diante do tema. Notadamente, essas múltiplas visões fazem com que o texto literário seja capaz de discutir e confrontar-se internamente e, através desse percurso, construir uma crítica sobre o seu próprio processo. Para Jonathan Culler, em *Teoria literária*:

uma introdução (1991), o processo autoreferencial é característica imanente de toda obra literária, e configura-se como um dos cinco traços essenciais do que se denomina literatura. Segundo o autor:

Os romances são, em algum nível, sobre os romances, sobre os problemas e possibilidades de representar e dar forma e sentido à experiência [...]. A literatura é uma prática na qual os autores tentam fazer avançar ou renovar a literatura e, desse modo, é sempre, implicitamente uma reflexão sobre a própria literatura. (CULLER, 1999, p. 41)

O ato de “fazer avançar ou renovar” a literatura é um movimento contínuo e constante, pertencente a uma única engrenagem que, na cadeia das práticas discursivas, é apenas mais um elo. Depreende-se disso que toda obra literária, como todo produto artístico, não o é por si só, mas pertencente de algo maior. Da mesma maneira que iniciamos este subcapítulo com uma citação, convém encaminhar seu término com uma última, desta vez do pesquisador Pedro Duarte (2011):

Fiel à sua condição moderna, a força desse tipo de arte vem da sua reflexividade autoconsciente, que coloca em questão, para o leitor, o estatuto que ele tem diante de si. Pensávamos que o sentido estava no que era contado, mas somos deslocados para o lugar onde aquilo que é contado está: a própria obra. Só que a obra singular faz parte da (ideia de) arte em geral, estando em conexão com outras obras. Somos, assim, deslocados pela segunda vez. Primeiro, fomos do conteúdo da obra para a sua forma. E agora, vamos desta a seu pertencimento à ideia de arte. [...] a obra expõe que, se não está na vida empírica naturalista, pertence, porém, à vida das formas (de arte) em geral, na qual todas as obras se comunicam umas com as outras, como astros de um universo fantástico (DUARTE, 2011, p. 132).

1.2.1 Victor Hugo e o Brasil

Sem querer interromper a linha de raciocínio a qual seguimos, faremos agora um breve parêntese neste capítulo para comentarmos rapidamente sobre a presença de Victor Hugo e de sua obra no Brasil.

Segundo Erich Auerbach, Victor Hugo foi “a mais vigorosa personalidade da literatura francesa da sua época” (AUERBACH, 2015, p. 356). Seu prestígio entre os escritores do período foi tanto que, para o crítico, “ninguém no século XIX lhe igualou a glória” (AUERBACH, 2015, p. 356).

A importância de suas obras ganhou, ainda em seu tempo, escala intercontinental, aportando em terras brasileiras e dialogando com toda uma geração de dramaturgos, poetas e romancistas.

O século XIX no Brasil, assim como na América Latina de forma geral, foi marcado por um período de grandes mudanças políticas e sociais, e por movimentos de independência, pautados pelo desejo de ruptura com as metrópoles colonizadoras. Tal anseio por ruptura também atinge a esfera cultural, com novos ideais advindos de uma necessidade das ex-colônias em estabelecer uma identidade nacional, distanciando-se dos padrões coloniais.

Segundo Maria Cecília de Moraes Pinto,

É nesse quadro que cultural e artisticamente a França se faz presente no Brasil desde o começo do século XIX. Em vários níveis centro irradiador de ideias revolucionárias, quando não gerador, ela se ergue como o grande modelo. Segue-se uma autêntica invasão que, no entanto, impõe-se na proporção de nossas necessidades e apelos. Emblemática nesse sentido, a Missão artística francesa de 1816, convocada e financiada pelo declinante governo português, abre caminho às formas de apropriação com que respondemos ao estímulo externo (PINTO, 2003, p. 117).

A obra de Victor Hugo chega ao Brasil nessa esteira, que, segundo estudiosos, surge pela primeira vez no “tom” hugoano evocado na poesia de Gonçalves de Magalhães, nos anos de 1830 (PINTO, apud. LEÃO, 2003, p. 117).

Já as primeiras referências textuais são encontradas, ainda de maneira tímida, em epígrafes e citações de importantes poetas românticos brasileiros, como Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Castro Alves e Casimiro de Abreu (PINTO, 2003, p. 119).

Há relatos de que a primeira tradução integral de uma obra hugoana se deu somente em 1841, através da tradução do poema “*Madame autor de Vous*”, da obra *Les Feuilles d’Antomne*, traduzido por Maciel Monteiro (FARIA, apud. LEÃO, 2003, p. 105). Há indícios, ainda, de uma aproximação anterior, que se deu por meio da encenação do drama *O Rei se diverte*, em 1836, no Rio de Janeiro (FARIA, 2003, p. 106).

José de Alencar foi mais um dos grandes autores brasileiros do período a ser influenciado pelas obras do francês. Admirava-o tanto pela forma com que construía os cenários e suas figuras grotescas, como pela sua escrita de grande apelo popular, e que o inspiraria a produzir uma obra mais acessível, de fácil leitura para o público brasileiro (COCCO, 2012, p. 91).

Outro nome importante da literatura brasileira a beber das fontes hugoanas foi Machado de Assis. A referência a Victor Hugo se faz presente, principalmente, através de inúmeras citações em suas crônicas, escritas durante sua juventude. Mas, os seus vestígios também são encontrados em seus poemas, críticas teatrais, contos e romances (CALLIPO, 2006). De acordo com Daniela Callipo,

[...] para Eugênio Gomes (1949), a influência hugoana é marcante e facilmente perceptível: as *Ocidentais* seriam uma réplica às *Orientales*, o poema “Abîme” teria inspirado “Círculo Vicioso”, “Le Satyre” seria a fonte de “Viver”. Já Gilberto Pinheiro Passos (2006, p. 79-83) analisa o intertexto resultante do aproveitamento de “Vieille chanson du jeune temps”, de *Les Contemplations*, em “Missa do Galo”(GOMES apud. CALLIPO, 2006, p. 20).

Além de grande leitor de Victor Hugo, o autor de *Dom Casmurro* foi o responsável pela primeira tradução de *Os trabalhadores do mar*, em 1886. A obra chegou ao Brasil em formato de folhetim, qual era traduzida trecho a trecho, conforme chegava da Europa, e publicada no jornal *Diário do Rio de Janeiro*. Ainda no mesmo ano, o romance foi compilado em três volumes pela Tipografia Esperança, tamanho o seu sucesso editorial (BARRETO, 2012, p. 86).

Especificamente o romance *O Corcunda de Notre Dame* tardou a ser traduzido por aqui. Ainda que pudesse haver traduções portuguesas circulando no Brasil, sua tradução brasileira só ocorreu em 1957, quando na publicação de uma coletânea de romances do autor, traduzidos por Ozanam Pessoa de Barros e Hilário Correia (CARVALHO; FEITOSA, 2014, p. 68).

Atualmente, as obras de Victor Hugo possuem centenas de traduções no Brasil, entre as quais se destacam as traduções dos também escritores Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Machado de Assis, Olavo Bilac, Múcio Teixeira, Celso Vieira, Gonçalves de Magalhães, Tobias Barreto, Euclides da Cunha e Vinicius de Moraes, grandes responsáveis pela difusão da obra hugoana (BARRETO, 2012, p. 85).

Victor Hugo teve grande parte de sua obra traduzida no Brasil: todos os seus romances, por exemplo, possuem várias traduções. A diversidade de seus escritos não traduzidos, no entanto, continua a despertar o interesse dos tradutores contemporâneos, uma vez que

a obra de Victor Hugo, em toda a sua extensão, compreende mais de 18.000 páginas, que abarcam o teatro, o romance, a poesia, a teoria, a crítica, a política, a história; acrescida ainda de sua literatura de viagem, sua correspondência, os fragmentos e textos inacabados, assim como um conjunto de planos e projetos não realizados (BARRETO, 2012, p. 85).

A difusão da obra hugoana no Brasil se deu ao mesmo tempo em que as primeiras produções romanescas originalmente brasileiras começaram a surgir. Não seria, pois, exagero nenhum, dizer que Victor Hugo auxiliou na consolidação de uma identidade literária no Brasil e deixou marcas em nossa literatura.

1.3 A ARQUITETURA NO SEC. XIX

Os séculos XVIII e XIX na Europa, além de marcados pelas inúmeras transformações na literatura e nos hábitos de leitura, também foram palco de abruptas transformações na arquitetura, bem como demarcaram o nascimento de sua teoria e crítica modernas.

Segundo o teórico de arquitetura Josep Maria Montaner, as origens da crítica da arquitetura remontam a meados do século XIX, juntamente com o surgimento do neoclassicismo (MONTANER, 2013, p. 11). Dentro desse período, o que se produzia prioritariamente em arquitetura na Europa resumia-se a uma busca inatingível pelos ideais do passado, e o padrão estético dominante previa a replicação de elementos arquitetônicos típicos do mundo antigo, em especial, Grécia e Roma. Destacam-se nomes como Anton Mengs e Gotthold Lessing, teóricos neoclássicos que se levantaram criticamente contra o barroco tardio (MONTANER, 2013, p. 11).

Há de se fazer uma ressalva à afirmação de Montaner, uma vez que, se considerarmos os tratados de arquitetura como textos críticos, sua origem é bem anterior. Como exemplo, tem-se os tratados de Palladio e Alberti, escritos no Renascimento e, mais antigo ainda, o Tratado de Vitruvius, datado do século I A.C. O que se tem certamente no período apontado por Montaner (século XIX) é, principalmente, uma maior difusão de textos teóricos voltados à crítica, bem como uma maior quantidade dos mesmos.

Esse período também foi marcado pelo avanço das discussões sobre patrimônio histórico, as quais deram origem às teorias do restauro. Tais teorias

surgiram com grande força na França e na Inglaterra, destacando-se duas correntes: a positivista e a anti-mecanicista.

A corrente positivista, liderada pelo arquiteto francês Viollet-Le-Duc, preconizava o restauro completo do edifício, inclusive alterando algumas de suas características originais quando se julgasse necessário, quase que numa idealização inatingível de um período passado. Segundo essa ótica, não seria necessário levar em conta a autenticidade da obra restaurada, mas a tipologia histórica a qual ela pertencia. No cruzeiro da Catedral de Notre Dame, por exemplo, foram acrescentadas flechas que não constavam no desenho original (CHOAY, 2006, p. 156-157).

Já a corrente anti-mecanicista, tendo como principal nome o teórico inglês John Ruskin, apregoava que um edifício ansiava ser, antes de tudo, verdadeiro. Segundo esse pensamento, seria execrável qualquer tipo de alteração nas obras do passado, pois, nessa perspectiva, as marcas impressas do tempo constituem a essência do edificado. Logo, numa postura anti-intervencionista radicalmente oposta à de Viollet-Le-Duc, o destino de todo o monumento histórico seria a ruína e sua desagregação total (CHOAY, 2006, p. 155).

Olhando para produção arquitetônica da época em que o romance foi publicado, convém ainda observar a prática em três escalas distintas: a urbana, a arquitetônica e a da vida íntima. É preciso estar ciente de que, tanto arquitetura quanto as demais práticas sociais e culturais, estão sempre atreladas ao estado das coisas de determinado período e, por isso mesmo, mantêm-se vinculadas entre si.

Notadamente, compreende-se o gênero romanesco como um gênero produzido sobretudo no meio urbano urbano, uma vez que a cidade não só comportava os novos modos de vida modernos, mas era por si só o símbolo da modernidade. De acordo com Frances Vernier: “é na cidade então que se concretizam todos os aspectos mais marcantes da revolução industrial, é nela e nela só que de maneira maciça e espetacular a modernidade surgiu” (VERNIER, 2004, p. 64).

A pesquisadora francesa aponta que, em Paris, nesse período, o grande fluxo de imigrantes, aliado à ausência de um plano de crescimento, fez com surgissem “periferias improvisadas”, aumentando consideravelmente a densidade populacional e evidenciando a grande discrepância entre nova e velha arquitetura e entre as construções luxuosas e as extremamente pobres. Em sua perspectiva, esse

caos instaurado nada mais seria do que uma “prefiguração sensível desse temível mundo no qual os homens nada seriam senão números” (VERNIER, 2004, p. 64), e continua:

Rápidas mutações sociais e arquitetônicas, ainda mais sensíveis porque se superpõem bruscamente à imagem concreta de passado fixado em nomes de ruas e monumentos, desenhando de forma quase teatral a própria aparência da modernidade (VERNIER, 2004, p. 64).

Enquanto símbolo, o espaço urbano representava os ideais da nova burguesia e de um novo posicionamento do homem no mundo moderno. Já enquanto estrutura, favoreceu a difusão dessas ideias, através da vida em comunidade, além, é claro, de possibilitar o surgimento das casas de edição e bibliotecas, por exemplo.

Muito semelhante à configuração urbana medieval, como bem apontado por Jacques Le Goff em *Por amor às cidades* (1998), que visualiza a urbe moderna mais próxima ao traçado urbano da Idade Média que ao contemporâneo (LE GOFF, 1998, p. 09), a nova cidade parisiense tinha como um dos seus diferenciais a cultura do letramento. Muito embora boa parcela da sociedade não fosse alfabetizada, a cidade moderna passa a ser comunicável por meio da linguagem escrita: cartazes, placas, anúncios que, mesmo sem serem lidos por parte dos habitantes, começavam a modificar a paisagem urbana e criar uma segunda camada interpretativa dentro dela (WATT, 2010, p. 40).

O surgimento de uma cultura letrada também impôs uma necessidade de armazenamento do material livresco. As bibliotecas públicas fizeram-se necessárias para a catalogação desses livros que, em outro tempo, eram de propriedade e guarda exclusiva da Igreja ou da nobreza. Mais do que uma mera construção, tratava-se de uma necessidade crescente, com um programa ainda pouco explorado pela arquitetura. Como exemplo dessa nova tipologia construtiva, citam-se a Biblioteca de *Sainte-Genève* e a Biblioteca Nacional da França, projetadas por Henri Labrouste entre 1843 e 1851. Essas edificações, além de cumprirem com suas propriedades funcionais, são importantes para a história da arquitetura, uma vez que marcam o início de um movimento pré-modernista, do qual Labrouste fazia parte. Sua inovação tecnológica e estética advém do pioneirismo na utilização do ferro não apenas como estrutura, mas também como ornamento (SANTA ROSA, 2013).

Já na escala íntima do desenho arquitetônico, que diz respeito aos espaços internos das habitações, percebem-se sensíveis alterações em decorrência da popularização do livro e da leitura. O desenho de mobiliário, por exemplo, passa a ser configurado em função dos novos hábitos de leitura, surgindo elementos até então pouco utilizados nas residências, como escrivaninhas, secretárias, estantes, e até ambientes inteiros destinados a essa prática. Essa mudança na conformação espacial é confirmada por Witold Rybczynski (2002) em sua obra *Casa: pequena história de uma ideia*, destinada a abordar a evolução do pensamento humano e as mudanças no ambiente residencial decorrentes desse desenvolvimento. Segundo Rybczynski, “viviam-se na era (sec. XVIII) da literatura e as pessoas também precisavam de mesas para escrever – secretárias e escrivaninhas –, assim como estantes” (RYBCZYNSKI, 2002, p. 52).

Em direção oposta ao pensamento dominante da época, encontramos no texto de Hugo um posicionamento crítico contra o neoclassicismo da arquitetura, que para ele era oriundo de um vazio discursivo, de quem não tinha mais o que dizer. Em suas elucidações sobre os “perigos” do livro de papel, o narrador de *OCND* aponta para um processo de perda de identidade e autenticidade da arquitetura, que, desprovida de sua função maior, aos poucos passa a travestir-se de outras épocas, desprovidas de sentido próprio.

Da mesma maneira, vejam como, a partir da descoberta da imprensa, a arquitetura pouco a pouco murcha [...] a seiva se perde, o pensamento dos tempos e dos povos se esvai! O resfriamento pouco se faz notar no sec. XV, pois a imprensa é ainda demasiado débil e, no máximo, extrai da poderosa arquitetura um excedente de vida. A partir do sec. XVI [...] deixa de exprimir a sociedade em sua essência, se torna miseravelmente arte clássica. De gaulesa, europeia, nativa que era, torna-se grega e romana; de verdadeira e moderna, passa a pseudoantiga (HUGO, 2013, p. 196).

A preocupação com os rumos da arquitetura, já no início do século XIX, reaparece em meados do mesmo século, com os movimentos que pretendiam romper com os padrões neoclássicos e “pseudo-antigos”, como o *Arts & Crafts* e, posteriormente, o *Art Nouveau*. Estes movimentos entendiam a retomada dos ideais clássicos na arquitetura como uma perda da identidade e da individualidade tão importantes ao homem moderno, transferindo do ato arquitetônico qualquer responsabilidade de se vincular com a sua época (PEVSNER, 2015).

Tal ruptura veio a culminar, no sec. XX, com o surgimento da arquitetura moderna, tendo como representantes Le Corbusier, Frank Lloyd Wright e Mies Van der Rohe, este último, autor da célebre máxima: “A Arquitetura é a vontade da época que se agarra ao espaço. Viva. Cambiante. Nova. Nem ao passado, nem ao futuro, só se pode dar forma ao presente” (ROHE, apud. RAMOS, 2013, p. 170).

Tal qual a literatura, a arquitetura é também um material rico para a investigação das sensibilidades de determinado período; estas práticas têm o potencial de nos revelar os fragmentos da história - tanto o que é falado, escrito e construído, como o não dito, o não-escrito, a ruína.

Apresentou-se aqui, com um panorama bastante geral, alguns apontamentos sobre um período que marcou ambas as práticas, relacionadas em tema e em momento histórico com a obra de Victor Hugo. Porém, e não era o intento deste capítulo, tais relações estão longe de se esgotar: o que se pretendeu foi um pequeno passeio histórico de forma a apresentar algumas das possíveis relações e influências que uma exerceu sobre a outra.

2. CIRCUNDAÇÃO EXTERNA: O ESPAÇO DA LITERATURA E A LITERATURA DO ESPAÇO

Espaço é tudo aquilo que nos une. Espaço é, também, tudo aquilo que nos separa e nos limita. É tangível quando dotado de propriedades materiais, como quando nos referimos ao Espaço Urbano, ou, mais intimamente, ao espaço privativo da casa. Mas é, ainda, intangível quando determina condições abstratas, como quando falamos de espaço social.

O Espaço, enquanto significante de universo (espaço sideral), é concreto e experienciável, e apreende o tempo em si porque o perpassa. Aliás, quando se fala “o espaço de um instante”, apreende-se o tempo mais uma vez.

Percebe-se nesses poucos exemplos que o termo espaço é semanticamente variado e se torna dotado de sentido apenas quando acompanhado de outros termos que o quantifiquem ou qualifiquem-no: o seu cerne é, portanto, vazio.

Deve-se levar em conta que a apreensão do espaço não se deu sempre da mesma maneira, seja por conta da percepção humana sobre sua situação relacional com o que o cerca, como pelo desenvolvimento tecnológico e científico que modificam as técnicas de mensuração e apreensão (BRANDÃO, 2013, p. 18).

Precisamos estar cientes, a esta altura do caminho, da impossibilidade de esgotarmos os assuntos que cercam o espaço e as suas abordagens. Por isso, e pela complexidade do tema, nos ateremos apenas em suas definições que serão úteis para a posterior análise da obra, priorizando os campos da arquitetura e urbanismo, filosofia e literatura.

Entretanto, será necessário estabelecer algumas conceituações sobre suas características intrínsecas, como lugar, paisagem e território. Na sequência, adentraremos em leituras mais específicas, observando as relações entre arquitetura e literatura e, mais adiante, abordando as teorias do espaço literário.

Por fim, introduziremos o método da Topoanálise, que foi desenvolvida por Oziris Borges Filho (2007), e que será fundamental para a leitura de *OCND*.

2.1 SOBRE O CONCEITO DE ESPAÇO

Em que pese o passar dos séculos, há algumas perguntas relacionadas ao espaço que continuam a suscitar interesse por parte de estudiosos das mais diversas especialidades. Muito embora nos pareça algo evidente e visível, há uma série de questões que perpassam diversos campos de estudo e produzem reflexões variadas que ora se excluem, ora se complementam. Por isso, propõe-se aqui uma sistematização, ainda que breve, sobre suas múltiplas interpretações.

De acordo com o *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano, (2007) podemos classificar as abordagens filosóficas do espaço em três: quanto à sua natureza, quanto à sua realidade ou quanto à sua estrutura métrica.

Quanto à natureza do espaço, Abbagnano nos apresenta três teses: “[...] como qualidade posicional dos objetos materiais no mundo; [...] como continente de todos os objetos materiais. A esses dois conceitos pode-se acrescentar outro, fundado pelo próprio Einstein: [...] como campo” (ABBAGNANO, 2007, p. 348). Na primeira, o espaço é reduzido à situação relacional entre os objetos materiais e advém da sua relação. Na segunda, é o espaço o meio de suporte para as relações, não podendo advir dessas, mas sendo seu promotor. Na última, o espaço é tomado como elemento mensurável, considerado por suas dimensões e acrescido, pela teoria de Einstein, de uma quarta dimensão: o tempo.

A abordagem da realidade do espaço também divide-se em 3 ideias totalizantes (ABBAGNANO, 2007, p. 348): a primeira delas, de origem Aristotélica,

aponta o espaço como condição de existência, vinculado à noção de uma mente criadora, relativizando-o a uma realidade imposta, anterior e divina.

A segunda tese, postulada por Hobbes, e depois por Locke, Leibniz e Hume, opõe-se à primeira e define o espaço como produto subjetivo, dependente da interpretação individual experimentada e, portanto, fruto de uma ideia. Para Hobbes, espaço é “a imagem da coisa existente enquanto existente, ou seja, não se considerando dela outro acidente que não seu aparecer fora do sujeito imaginante” (HOBBS, apud. ABBAGNANO, 2007, p. 351).

A essa concepção subjetivista, Kant acrescentará a noção de base fenomenológica e transcendental, sendo o espaço absoluto e não relativo. Sendo assim, o espaço não é percepção, nem tampouco materialidade, mas intuição e condição de manifestação.

O E. é uma representação necessária a priori, que serve de fundamento para todas as intuições externas. Nunca se pode formar a representação da inexistência do E., ainda que se possa perfeitamente pensar que no E. não há objeto algum. O E. deve ser, portanto, considerado como a condição da possibilidade dos fenômenos, e não como uma determinação dependente deles; é uma representação a priori que está necessariamente no fundamento dos fenômenos externos (HOBBS, apud. ABBAGNANO, 2007, p. 351).

A terceira ideia geral sobre a realidade do espaço afirma que o mesmo não possui atributos quaisquer que o definam como real ou irreal. A constatação dessa instabilidade adveio com a postulação das geometrias não euclidianas, que apontam para a impossibilidade de esclarecer se esses esquemas geométricos estão ou não incorporados fisicamente na estrutura do mundo.

No domínio das ciências sociais, a discussão mais recente, proposta por Edward Soja (1993), questiona a abordagem hegemônica, que até o século XX privilegiou o tempo em detrimento do espaço, e subjugou-o a cenário dos acontecimentos temporais. Para o autor, cabe ao projeto pós-moderno propor o reequilíbrio entre história e geografia e reestruturar a articulação entre o espaço e o tempo (SOJA, 1993, p. 18).

A visão de Edward Soja toma partido e defende o conceito de “era do espaço” articulado por Michael Foucault:

A grande obsessão do século XIX foi, como sabemos, a história: com seus temas de desenvolvimento e suspensão, crise e ciclo, temas do passado

em eterna acumulação, com sua grande preponderância de homens mortos e da ameaçadora glaciação do mundo. [...] A era atual talvez seja, acima de tudo, a era do espaço. Estamos na era da simultaneidade: Estamos na era da justaposição, na era do perto e do longe, do lado a lado, do disperso. Estamos num momento, creio eu, em que nossa experiência do mundo é menos a de uma vida longa, que se desenvolve através do tempo, do que a de uma rede que liga pontos e faz intersecções com sua própria trama. Poder-se-ia dizer, talvez, que alguns conflitos ideológicos que animam a polêmica atual opõem os fiéis descendentes do tempo aos decididos habitantes do espaço (FOUCAULT, apud. SOJA, 1993, p. 17).

Já no campo da física, duas concepções bastante divergentes são traçadas ao longo da história: a primeira delas, de origem newtoniana, define o espaço como absoluto, finito e mensurável. Essa noção coloca o espaço como cenário e suporte do mundo (BRANDÃO, 2013, p. 21).

A segunda concepção, proposta por Albert Einstein, defende a relatividade do espaço, uma vez que o tempo, sua quarta dimensão, não é finito. Essa concepção “coloca sob suspeita o paradigma teórico que se consolidara até então” (BRANDÃO, 2013, p. 21).

A esses pensadores, unem-se outros, com teorias não menos importantes, como a perspectiva fenomenológica de Heidegger e Bachelard, a “geofilosofia” de Deleuze e Félix Gattari, ou a “heterotopologia” de Foucault (BRANDÃO, 2013, p. 21). Muitos desses nomes figuram também como referência para a constituição das noções de espaço literário, que serão vistas posteriormente.

2.2 PAISAGEM, LUGAR E TERRITÓRIO

Convém agora elencar e explicitar alguns termos que nos serão importantes para a posterior análise da obra, como lugar, paisagem e território. Assim como o que ocorre com as definições de espaço, tais termos também possuem uma pluralidade de significados para os distintos campos, inclusive com sobreposições de concepções. A organização das definições pautou-se, principalmente, nos referenciais apresentados no texto *Espaço e Literatura* (2007) de Oziris Borges Filho. Além disso, outras fontes de referência foram trazidas ao texto, enriquecendo o panorama traçado previamente pelo autor.

Dentro do campo filosófico, há duas correntes principais que definem o conceito de lugar. Em ambas, porém, o termo possui a mesma definição que o conceito de espaço, sendo ambos indistinguíveis (BORGES FILHO, 2007, p. 18).

A primeira delas, proposta por Aristóteles, define o lugar como “o limite que contorna qualquer corpo” (BORGES FILHO, 2007, p. 18). Na concepção aristotélica, tanto lugar como espaço dependem da existência de um único corpo, e existe apenas enquanto limite deste.

A segunda corrente, apresentada por Descartes, coloca o lugar como situação de relação entre os corpos, passando de limite para condicionante de existência dos elementos. Nas duas linhas de pensamento, lugar e espaço são idênticos: na primeira, define-se por termos proporcionais e relativos aos objetos; na segunda, existe apenas enquanto relação entre eles (BORGES FILHO, 2007, p. 18).

Espaço e lugar, porém, apresentam definições distintas dentro do campo da geografia. Para o geógrafo Yi-Fu Tuan (1983), o espaço existe apenas enquanto ideia abstrata inalcançável, que apenas se concretiza no processo de pertencimento, transformando-se em lugar:

Na experiência, o significado de espaço frequentemente se funde com o de lugar. O “espaço” é mais abstrato do que “lugar”. O que começa como indiferenciado transforma-se em um lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. Os arquitetos falam sobre as qualidades espaciais do lugar, podem igualmente falar das qualidades locacionais do espaço. [...] A partir da segurança e estabilidade do lugar estamos cientes da amplidão, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice versa (TUAN, 1983, p. 06).

Para o autor, o espaço torna-se lugar quando vinculado à experiência humana e só será tangível se dotado de aspectos que possibilitam o pertencimento. Tuan ainda apresenta o lugar como “pausa”, oposto ao movimento permitido pelo espaço: “[...] cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar” (TUAN, 1983, p. 06).

O geógrafo Milton Santos (2004) apresenta o lugar como a relação pessoal com aquilo que nos cerca. Por conta disso, lugares múltiplos podem ser sobrepostos num único espaço, dependendo do uso atribuído a ele. Segundo Santos, o lugar surge quando há

um cotidiano compartilhado entre as mais diversas pessoas, firmas e instituições - cooperação e conflito são a base da vida em comum. Porque cada qual exerce uma ação própria, a vida social se individualiza; e porque a contiguidade é criadora de comunhão, a política se territorializa, com o confronto entre organização e espontaneidade. O lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das

paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade (SANTOS, 2004, p. 218).

Podemos observar, em *OCND*, processos contrastantes de formação de lugar que se sobrepõem em um mesmo espaço. Um desses exemplos, e talvez o mais complexo, é a Catedral de Notre Dame, que é ao mesmo tempo morada-mãe de Quasímodo, cárcere de Esmeralda e ruína de Claude Frollo. Veremos no terceiro capítulo como esses processos múltiplos se desenvolvem para cada personagem.

A diferenciação entre espaço e lugar também aparece no campo da arquitetura e do urbanismo. Para Simon Unwin, autor de *A Análise da Arquitetura* (2013), o aspecto primordial que define a geração de um lugar reside na ação antrópica de moldar o espaço através da arquitetura. Assim, lugar e arquitetura estão estreitamente vinculados porque um gera o outro, e não existe criação de lugar sem que haja arquitetura. Unwin define o lugar como

[...] uma configuração de elementos de arquitetura que parecem (conforme o que os sentidos informam à mente) acomodar ou oferecer a possibilidade de acomodação para uma pessoa, um objeto, uma atividade, uma atmosfera, um espírito um deus. [...] Trata-se do “lugar” como consequência, uma consequência inevitável, do fato de estar no mundo (UNWIN, 2013, p. 27).

Nesta concepção a formação de lugar exige duas instâncias de ação do homem sobre o espaço: a primeira ocorre na produção material da sua forma, que modela e define o espaço, tornando-o habitável. A segunda instância é o processo de apreensão e interpretação do espaço moldado. Assim, “O ‘lugar’ é onde a mente toca o mundo” (UNWIN, 2013, p. 27).

É preciso deixar aqui uma ressalva ao pensamento de Unwin, que define arquitetura como toda e qualquer construção humana, independente de qualidades formais e funcionais; essa visão difere-se de inúmeros pesquisadores da área, as quais não entrarão no mérito dessa pesquisa, mas, precisamos demarcar tal reconhecimento.

Com a mesma multiplicidade de definições que encontramos para o termo lugar, o conceito de paisagem também possui diversas concepções. Porém, como aponta Oziris Borges Filho, “muitos deles conservam um traço comum na definição de paisagem, que é a definição de olhar” (BORGES FILHO, 2007, p. 23). Por isso, independente de se tratar de paisagem natural ou antrópica, paisagem “é aquela

que diz ser ela uma extensão de espaço que se coloca ao olhar” (BORGES FILHO, 2007, p. 23).

De acordo com o autor, há três ideias principais associadas ao conceito de paisagem. A primeira delas está vinculada à origem do termo: a terminologia paisagem é derivada do francês *paysage*, que basicamente significa aquilo que conseguimos abarcar num lance de vista (BORGES FILHO, 2007, p. 23).

Porém, o termo inglês *landscape*, derivado do alemão *landschaft*, apresenta-nos uma segunda ideia: a paisagem como aquela que é conformada pela ação do homem. Segundo Werther Holzer,

“Landschaft” se refere a uma associação entre sítio e os seus habitantes, ou se preferirmos, de uma associação morfológica e cultural. [...] Esta palavra transmutada em “Landscape” chegou a geográfica norte-americana pelas mãos de Sauer que, cuidadosamente, enfatizava que seu sentido continua sendo o mesmo: o de formatar (landshape) a terra, implicando numa associação das formas físicas e culturais. (HOLZER apud. BORGES FILHO, 2007, p. 23)

De acordo com o termo de origem alemã, a paisagem é resultante de um processo, e esta diferença de significado, como nos aponta Borges Filho, apresenta-se em “[...] todas as definições que, ao longo das décadas, os geógrafos elaboraram desde Humboldt (1862) [...], passando por Troll (1862), Georges Bertrand (1968), e chegando, finalmente, a Milton Santos (2000) [...]” (BORGES FILHO, 2007, p. 24).

Milton Santos, aproximando-se da definição alemã, apresenta a paisagem como “o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza” (SANTOS, 2004, p. 66). Para o autor, não há paisagem sem que haja formatação do espaço por intermédio da mão humana, e esta só adquire sua forma com a sobreposição dos valores impostos pelo homem. Em outras palavras, “O espaço são essas formas mais a vida que as anima” (SANTOS, 2004, p. 66). Essa perspectiva, segundo Lopes, em *As especificidades de análises do espaço, lugar, paisagem e território na geografia* (2012), coloca a paisagem como “[...] uma realidade posta, ou seja, realidade objetiva. Nesse caso, a paisagem é o produto de um imbricamento dinâmico, maleável entre os componentes formadores da paisagem, elementos físico-naturais e sociais” (LOPES, 2012, p. 27).

A esta concepção sistêmica e organizacional de paisagem, determinada pelos seus aspectos físicos e sociais aos quais a geografia se atém, soma-se uma

concepção de caráter cultural observada por Euler Sandeville (2000) e vinculada à noção de percepção de “realidades geográficas, históricas, artísticas, bem como da própria carga simbólica que lhe atribuem os diferentes contextos culturais” (SANDEVILLE, apud. BORGES FILHO, 2007, p. 24).

A terceira ideia geral define a paisagem pelo seu caráter estético, moldado pelos fenômenos sociais e culturais que se modificam ao longo do tempo. Assim, uma paisagem que outrora era considerada desagradável, pode tornar-se bela de acordo com as transformações culturais que nela se impõem (BORGES FILHO, 2007, p. 25).

Tal qual a noção de lugar proposta na geografia, a concepção estética da paisagem aponta para a possibilidade de construção de múltiplas paisagens sobrepostas, que variam conforme a sociedade e até mesmo conforme a concepção individual do que é belo. Também veremos isso ocorrer em *OCND*, quando distintas personagens lançam olhares diferentes por sobre os espaços construídos. Assim, o que uma personagem percebe como ambientação, outra compreenderá seu caráter belo e, portanto, a verá como paisagem.

Partindo para nossa última conceituação, e diferente dos demais, o termo território possui uma definição praticamente unívoca, atrelado sempre à noção de poder. Para Lopes (2012),

O início de utilização do conceito território tem por fundamento as concepções de Friedrich Ratzel, final do século XIX. Para o mesmo, o território é uma área/parcela da superfície da terra usufruída por um grupo humano (LOPES, 2012, p. 28).

A noção ainda simplista de Ratzel aproxima o território da noção de espaço, desvinculando o seu caráter político intrínseco. Claude Raffestin (1993) irá estabelecer a diferenciação entre espaço e território levando em conta o ato da apropriação:

É essencial compreender bem que o espaço é anterior ao território. O território se forma a partir do espaço, é o resultado de uma ação conduzida por um ator sintagmático (ator que realiza um programa) em qualquer nível. Ao se apropriar de um espaço, concreta ou abstratamente (por exemplo, pela representação), o ator “territorializa” o espaço (RAFFESTIN, 1993, p. 143).

Podemos observar aqui uma nítida diferença entre lugar e território, ainda que ambos sejam sobrepostos ao espaço preexistente. Enquanto entendemos o lugar atrelado ao sentido de pertencimento, no território o sentido é de propriedade. Os papéis dos atores do espaço não são os mesmos: no primeiro tem-se a noção de fazer parte, incorporar-se cultural e socialmente ao espaço e pertencer a ele; no segundo, o espaço é tido como posse, e suscetível tanto às demandas de poder sobre ele imposto quanto a estabelecer ele próprio sua dominação.

Em nossa análise da obra poderemos observar a conformação de territórios e territorialidades através das relações de poder entre as personagens e o espaço urbano. Os espaços em *OCND* conformam campos de força invisíveis na narrativa, sendo tanto dominados como dominando as personagens.

Pode-se delimitar, de antemão, que todos os espaços descritos em *OCND* são, ao nosso ver, dotados de características que os transformam em lugar, paisagem e território. A atribuição desses valores aos espaços da narrativa corrobora com a noção de vazio nuclear que o termo carrega dentro em si.

Por ora, basta que tenhamos definidos estes termos que, por mais próximos e similares que pareçam, mantêm especificidades que nos serão importantes no prosseguimento do trabalho.

2.3 RELAÇÕES SENSÍVEIS: LITERATURA E ARQUITETURA

Em primeiro lugar, antes de adentrarmos ao tema proposto neste item, é preciso esclarecer que a concepção de arquitetura adotada neste trabalho não se restringe àquela praticada e construída por e para grandes nomes, que chamaremos de arquitetura erudita ou arquitetura culta.

Durante muito tempo, a arquitetura erudita foi a grande responsável por registrar e afirmar as ideias hegemônicas de determinados momentos históricos, uma vez que, pelo seu alto custo, era símbolo de status e poder, como foi na Idade Média, com suas suntuosas Igrejas Góticas, tendo como ilustração, inclusive, a Catedral de Notre Dame, espaço importante da narrativa que analisaremos. Não precisamos ir muito distante, nem em tempo, nem em lugar: o projeto de Brasília, idealizado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, trazia como ideal a criação de uma capital moderna e progressista, reflexo este também das intenções do governo de Juscelino Kubitschek. Para Yves Bruand (2012):

Com efeito, a nova capital foi concebida, no espírito de seu fundador, como um símbolo do desenvolvimento do Brasil e da união nacional, como uma afirmação da grandeza e da vitalidade do país, de sua capacidade e de empreendimento e sua confiança no futuro. A ideia que ela representava só podia desempenhar sua missão de galvanizar a opinião pública, através de um êxito arquitetônico grandioso que levasse a marca de uma personalidade forte (BRUAND, 2012, p. 183).

Entendemos que essa concepção de arquitetura, somente como uma arte erudita, refinada, acima dos padrões populares, não representa a totalidade do termo, que é muito mais abrangente. Arquitetura, a nosso ver, é a manifestação genuína das atividades do habitar humano, toda a construção que, além de servir ao uso, contenha algum valor estético, mesmo que de maneira não intencional. Ela pode ser tanto relacionada às grandes e importantes construções – atuando como símbolos ou propagandas de poder, como pode ser aquela construída com base no saber popular e na cultura de um povo, a chamada arquitetura vernacular.

Carlos Lemos define a arquitetura popular (ou vernacular) como uma “arquitetura sem arquitetos”, isto é, construções belas de alguma forma, sem ter havido *a priori* uma intenção plástica regida pelos cânones ditos civilizados, sem ter havido uma vontade de fazer arte” (LEMOS, 1994, p. 09).

A arquitetura vernacular se constrói com base nos saberes gerados por determinado grupo, através dos materiais e recursos locais, muitas vezes produzida por aqueles que são ignorados pelos consumidores ou produtores da arquitetura erudita.

A título de comparação, a arquitetura erudita está para a literatura clássica, como o romance está para a arquitetura vernacular. Pode-se compreender, de uma maneira geral, que o gênero romance traz à superfície as histórias ocultas, dos homens comuns e da vida cotidiana, assim como a arquitetura vernacular. Já a arquitetura erudita registra a história oficial, dos grandes nomes, governos, eventos, e ideias, tal qual uma epopeia clássica, por exemplo.

Não foram poucos os estudiosos que se debruçaram na relação entre literatura e arquitetura, compreendendo ambas como manifestações sensíveis de sua época. O que, a princípio, parece complexo e até forçoso torna-se, através das perspectivas de autores como Ángel Rama, Giulio Argan, Paul Ricoeur, entre outros, uma fonte importante para análises do gênero. Sobre tais perspectivas excursionaremos a seguir.

2.3.1 Arquitetura como linguagem

Dentro da teoria da arquitetura e do urbanismo é comum a comparação que se faz entre o espaço construído e outros meios discursivos; para o historiador Giulio Carlo Argan, por exemplo, a cidade pode ser lida e interpretada da mesma forma que reconhecemos uma língua. Segundo ele: “A configuração humana, enfim, não seria mais do que o equivalente visual da língua, e não tenho nenhuma dificuldade em admitir que os fatos arquitetônicos estão para o sistema urbano como a palavra está para a língua” (ARGAN apud. BRANDÃO, 2013, p. 36).

Vemos essa mesma concepção no capítulo ensaístico “Isto matará Aquilo”, de *OCND*. Nele, como observaremos no terceiro capítulo, os elementos arquitetônicos apresentam-se como sistemas de significação que somente são interpretáveis, ou semanticamente compreensíveis, em seu conjunto. Não é à toa, portanto, a preocupação do narrador com o “livro de papel”, que, para ele, blasfema o de pedra.

Roland Barthes, em seu artigo *Semiologia e Urbanismo* (1994), apontará não somente para a qualidade estética e documental de *O Corcunda de Notre Dame*, mas perceberá nele uma compreensão muito sensível do espaço urbano como narrativa. Para ele,

Um dos autores que melhor expressou esta essencial natureza de significação do espaço urbano foi, acredito, Victor Hugo. [...] Hugo dá evidência de um modo mais moderno de conceber o monumento e a cidade, na verdade como um escritor, como um registro de homem no espaço. (BARTHES, 1994).

A mesma reflexão no âmbito do urbanismo surge através da fala do urbanista teórico Kevin Lynch. Em seu livro *A Imagem da Cidade* (1960), Lynch apresenta a possibilidade de interpretação do espaço urbano de modo mais utilitário, através de alguns signos que permitem sua leitura. São eles: Vias, Limites, Pontos Nodais, Bairros e Marcos (LYNCH, 2011). Desta maneira, o autor individualiza a apreensão da cidade, que resulta de leituras diferentes para cada habitante, qual tem, ao seu dispor, elementos estratégicos para ler a cidade conforme sua vivência. Contemporaneamente, Kevin Lynch não possui mais status de referência no campo teórico, ainda que continue sendo objeto de estudo, o que comprova sua relevância para a história da arquitetura e do urbanismo.

O caráter subjetivo de leitura e compreensão dessas imagens urbanas pode ser verificado através da criação literária. Autores de um mesmo período e de um mesmo local podem narrar em suas obras cidades literárias completamente distintas, como é o caso, por exemplo, das diferentes “Parises” de Balzac, Baudelaire e do próprio Victor Hugo.

De modo complementar, o antropólogo uruguaio Ángel Rama entenderá essa relação sob uma perspectiva política, destacando a expressividade dos discursos de poder imbuídos no desenho e no planejamento urbano.

A obra *Ciudad Letrada* (1998), de Rama, empenha-se em analisar de que forma a língua foi utilizada como instrumento de poder no processo de dominação, sobretudo da América Latina.

Conforme ele aponta,

As cidades desenvolvem suntuosamente uma linguagem mediante duas redes diferentes e superpostas: a física, que o visitante comum percorre até perder-se em sua multiplicidade e fragmentação; e a simbólica, que a ordena e interpreta, embora somente para aqueles espíritos afins, capazes de ler, como significações, o que não passa de significantes sensíveis para os demais [...]” (RAMA apud. BRANDÃO, 2013, p. 37).

Ainda, Rama argumenta que esse plano de domínio encontrou solo fértil na América Latina, apresentando-se inclusive, através das formas concretas do planejamento das cidades. Para ele,

[...] a cidade latino-americana veio a ser basicamente um parto da inteligência, uma vez que foi inscrita em um ciclo da cultura universal em que a cidade se tornou o sonho de uma ordem e encontrou nas terras do Novo Continente, o sítio propício para encarnar (RAMA, 1998, p. 17, tradução nossa)³.

É importante salientar que, nas relações apresentadas, os autores não estão necessariamente se restringindo à literatura como o ato de produção literária, mas referem-se à cultura letrada como um todo, representada em todos os seus discursos verbais.

Luiz Alberto Brandão comenta que paralelos interessantes entre arquitetura/urbanismo e literatura surgem por conta da hipótese de que ambos

³[...] la ciudad latinoamericana ha venido siendo básicamente un parto de la inteligencia, pues quedo inscrita em um ciclo de la cultura universal em que la ciudad pasó a ser sueño de una orden y encontro en las tierras del Nuevo Continente, el sitio propicio para encarnar.

representam “uma espécie de ápice das possibilidades de organização material e simbólica da humanidade, sintetizando o ideal da razão moderna” (BRANDÃO, 2013, p. 37). Isso porque em si mesmos se configuram como sistemas complexos e contraditórios, como “signos da modernidade”, servindo como a base de suas narrativas.

2.3.2 Arquitetura e narratividade

Uma abordagem um pouco diferente das já apontadas e, talvez, mais próxima de entender o espaço construído como um produto histórico de mesmo valor e mesma categoria da literatura – como narrativa, está na análise que Paul Ricoeur faz em *Architecture et narrativité* (1996), proferida originalmente em 1996. Em seu discurso, Ricoeur aponta para uma analogia entre o espaço construído e o tempo narrado, aproximando a arquitetura da narratividade: “[...] a arquitetura seria para o espaço como a narrativa é para o tempo, ou seja, uma operação ‘configurante’ [...]” (RICOEUR, s/d, p. 02, tradução nossa)⁴. Assim, o autor elabora reflexões a respeito do tempo, memória, história e narrativa, e apresenta a interdependência entre a temporalidade e a espacialidade, tanto da arquitetura quanto do urbanismo.

De acordo com essa perspectiva, os signos preexistentes apresentáveis nas edificações possibilitam a nossa própria compreensão da existência, pois,

Histórias de vida não são dados adquiridos, são sempre obtidas por mediação ou refiguração de narrativas pelas quais os indivíduos se definem: ‘compreender o mundo dos signos é o meio de se compreender’. Assim, nossas vidas vão corresponder ao ‘tecido de histórias narradas’ (Ricoeur, 1994, p. 356) que, por sua vez, é o que dá coerência, configuração e significado à experiência humana (RICOEUR apud. DUARTE, s/d., p. 02).

De forma a articular paralelismos entre arquitetura e narratividade, Paul Ricoeur apresenta de que maneira o conceito da tríplice mimese (prefiguração, configuração e refiguração) é operado através do espaço construído.

A prefiguração seria o primeiro estágio da narrativa, antecedente, inclusive, do próprio ato da produção artística, literária ou cultural. Trata-se, antes disso, da

⁴ [...] l'architecture serait à l'espace ce que le récit est au temps à savoir une opération “configurante”[...].

compreensão prévia de mundo: “[...] é, portanto, a ‘penetração’ da narrativa na vida, sob a forma de conversação ordinária” (RICOEUR, s/d.,p. 03, tradução nossa)⁵. Em resumo, são os contatos e intercâmbios da memória que fazemos na vida.

No campo da arquitetura, a prefiguração seria o contexto no qual o arquiteto está inserido, seu repertório, e até mesmo sua experiência particular do ato de morar, uma vez que, na história da humanidade, o habitar antecede o ato de construir (RICOEUR, s/d., p. 03).

O segundo estágio seria a configuração. É nesse momento que a operação mimética se efetiva, através da produção artística propriamente dita. Esse estágio se conforma por três características: a primeira, a *mise-en-intrigue*, consiste na organização da trama narrativa, cuja função é “representar a ação, de modo a sintetizar a sucessão de elementos díspares e heterogêneos em uma história” (DUARTE, s/d. p. 07). A segunda característica é a inteligibilidade, ou seja, a construção de sentido na narrativa. Por fim, temos a intertextualidade, que consiste na confrontação com outros textos distintos. Segundo Ricoeur,

[...] o ato de ‘configuração’ possui uma tripla estrutura: de um lado, a *mise en intrigue*, que chamei de “síntese do heterogêneo”; de outro lado, a inteligibilidade, a tentativa de esclarecer o inextricável; por fim, a confrontação de diversas narrativas, lado a lado, uma contra a outra, ou após as outras, isto é, a intertextualidade (RICOEUR, s/d., p. 09, tradução nossa).⁶

Paul Ricoeur coloca a arquitetura em paralelismo com esses elementos configurantes. A primeira característica – intriga – corresponde ao ato do fazer arquitetônico, na tentativa de síntese entre elementos composicionais de naturezas distintas, constituída por variáveis formais e programáticas (RICOEUR, s/d, p. 10).

Quanto à inteligibilidade, tem-se na arquitetura o conjunto articulado dos signos que codificam o edifício e dão sentido a ele. Neste ponto, é necessária a observância da diferença entre os símbolos:

[...] de natureza cultural, que embasam a ação a ponto de se transformarem na principal motivação da ação - o simbolismo implícito -, dos símbolos autônomos pertencentes à palavra ou à escrita - aqueles que estão

⁵ [...] est donc “enfouissement” du récit dans la vie, sous la forme de la conversation ordinaire.

⁶ [...] l'acte de “configuration” possède une triple membrure : d'une part, la mise-en-intrigue, que j'ai appelée la “synthèse de l'hétérogène”; d'autre part, l'intelligibilité, la tentative de mise au clair de l'inextricable ; enfin, la confrontation de plusieurs récits les uns à côté des autres, contre ou après les autres, c'est-à-dire l'intertextualité.

explícitos. Tanto os primeiros como os segundos são marcados por uma capacidade de interação, são modelos de significações que mantêm uma relação (DUARTE, s/d. ,p. 7-8).

Por fim, o último elemento de configuração, a intertextualidade, é percebido dentro da arquitetura como a relação “intertextual” de cada nova edificação com as suas antecessoras, que são, por vezes, completamente distintas entre si, configurando e construindo a paisagem heterogênea das cidades. Essa operação dentro da arquitetura, assim como na literatura, possibilita a ocorrência de movimentos tanto de continuidade, quanto de ruptura com as tradições anteriores:

Assim como cada escritor escreve “depois”, “de acordo com” ou “contra”, cada arquiteto se coloca em relação a uma tradição estabelecida. E, na medida em que o contexto construído guarda em si mesmo o traço de todas as histórias de vida que cunharam o ato de habitar dos cidadãos de outrora, o novo ato “configurante” projeta novos modos de habitar que serão inseridos no emaranhado dessas histórias de vidas já passadas (RICOEUR, s/d. p. 11)⁷.

A última etapa do ato narrativo, a refiguração, completa enfim o ciclo da mimese. Em arquitetura, é o equivalente à recepção e leitura do espaço edificado, “entrecruzamento do mundo do texto/edifício com o mundo do leitor/habitante” (DUARTE, s/d., p. 11). Deve-se ter em mente que a interpretação da obra arquitetônica, assim como de qualquer outra produção mimética, é suscetível ao horizonte de expectativas de quem o interpreta e, portanto, não basta que seja bem elaborado para que seja bem aceito (RICOEUR, s/d., p. 08).

Por essa mesma razão, a leitura de qualquer arte mimética será sempre inconclusa, uma vez que estarão sempre abertas às múltiplas possibilidades de sentido operadas pelos múltiplos interpretantes.

A operação da tríplice mimese dentro da arquitetura nos possibilita refletir sobre os “lugares da memória”, inscritas espacialmente, quer seja dentro de cada obra edificada, quer seja na leitura da paisagem urbana como um todo. Essa inscrição, por sua vez, é dotada de distintas camadas de temporalidades, conforme conclui Ricoeur:

⁷ De même que chaque écrivain écrit “après”, “selon” ou “contre”, chaque architecte se détermine par rapport à une tradition établie. Et, dans la mesure où le contexte bâti garde en lui-même la trace de toutes les histoires de vie qui ont scandé l'acte d'habiter des citoyens d'autrefois, le nouvel acte “configurant” projette de nouvelles manières d'habiter qui viendront s'insérer dans l'enchevêtrement de ces histoires de vie déjà échues.

É necessário, portanto, fazer o luto da compreensão total e admitir o que há de inextricável na leitura de nossas cidades. Elas alternam glória e a humilhação, vida e a morte, os mais violentos eventos fundadores, e a doçura de viver. É essa grande recapitulação que fazemos na sua leitura (RICOEUR, s/d, p. 16, tradução nossa)⁸.

2.3.3 Literatura como teoria arquitetônica

É amplamente aceita a afirmação de que o romance surgiu nas cidades, tratando-se, portanto, de um fenômeno urbano. Seus principais nomes, escrevendo sobre os mais diversos temas, pautaram suas obras a partir de uma ótica muito particular sobre a urbe.

Charles Baudelaire e Victor Hugo, por exemplo, construíram distintas percepções de Paris, mesmo ambos tendo habitado a cidade durante o mesmo período. Diferentemente de *OCND*, a Paris presente em *As Flores do Mal* não evoca a cidade romantizada, com descrições dos grandes espaços públicos, monumentos ou praças. Pelo contrário, no poema *Spleen de Paris*, por exemplo, “são sempre lugares afastados ou íntimos que Baudelaire escolhe como se, constrangido a viver em uma cidade, nela buscasse incansavelmente seus refúgios menos urbanos: parques ermos ou alcovas” (VERNIER, 2007, p. 65).

Enquanto a obra hugoana preocupa-se em pintar Paris em seus pequenos detalhes, e apresentá-la em toda a sua monumentalidade e escala, a obra de Baudelaire ocupa-se em observar o trivial, o efêmero da cidade, que é vista senão de relance pelo solitário homem moderno, inadaptado a sua nova condição. Há em Baudelaire uma preocupação maior com os contornos sociais da cidade do que com a sua estrutura propriamente dita: “A cidade moderna em Baudelaire é a grande cidade, [...] Mas, no essencial, é a sociedade que vive em uma grande cidade. Neste sentido, a preocupação central é com a ‘cidade’ e não com a ‘urbe’” (GAETA, 2004, p. 04).

Com efeito, é possível afirmar que o texto literário pode ser tratado como um documento em que se expõem as relações ocorridas nas cidades e em sua arquitetura. Mas, como poderia uma obra de ficção, carregada da subjetividade do

⁸ Il faut donc faire le deuil de la compréhension totale et admettre qu'il y a de l'inextricable dans la lecture de nos villes. Elles alternent la gloire et l'humiliation, la vie et la mort, les événements fondateurs les plus violents et la douceur de vivre. C'est cette grande récapitulation que nous faisons à leur lecture.

autor e de sua visão particular sobre o meio urbano, ser material teórico para a análise arquitetônica? Para que isso seja possível, explicaremos, no corpo deste texto, um modelo de metodologia de análise criado pelo professor e pesquisador Adson Cristiano Bozzi Ramatis Lima e defendido em sua tese intitulada *Oscilando entre o ser e o nada: a aventura urbana de Sartre na América* (2010).

A literatura, como qualquer outra forma de criação humana, possui suas limitações de representação. O espaço descrito no texto ficcional, seja da arquitetura das edificações ou do urbanismo, terá como destaque a imagética popular justapondo-se às características físicas das construções (LIMA, 2010, p. 24). Com essa análise, não se pretende esgotar esse assunto e nem se sobrepor a outros documentos arquitetônicos. De acordo com Lima

A literatura pode ser um meio para o conhecimento da imagem da cidade que os seus habitantes se formam, e não do espaço no sentido mais propriamente físico. Seria, então, uma questão de qualidade, e não de quantidade; saímos do domínio do mensurável para entrarmos na questão do imaginário. [...], a literatura é uma fonte privilegiada para a extração de um imaginário urbano cristalizado e sedimentado (LIMA, 2010, p. 24)".

Por se tratar de uma imagem urbana consolidada entre os seus habitantes, faz-se necessário na metodologia conhecer primeiramente a produção literária contemporânea à do autor em estudo. Isso quer dizer que, se quisermos nos valer do texto hugoano como instrumento teórico-arquitetônico, precisaremos conhecer também a imagem urbana descrita em outros autores do seu período. Dessa forma, através da literatura comparada, serão observadas nos textos singularidades e generalizações vinculadas no período em estudo. Esse entrecruzamento de informações é necessário para diminuir ao máximo algum erro de interpretação por parte do pesquisador (LIMA, 2010, p. 25-26).

O conhecimento das obras de outros autores do mesmo país e pertencentes ao mesmo período histórico se faz importante "Uma vez que a coincidência da presença de imagens em diferentes autores é suscetível de confirmar uma hipótese de trabalho" (LIMA, 2010, p. 27). Percebe-se, dessa forma, que a metodologia parte de um recorte particular em direção ao geral.

No entanto, não se pode supor que o texto literário dê conta de abarcar os fenômenos históricos ocorridos na cidade narrada, e, por isso, é pressuposto que haja um conhecimento histórico prévio.

A leitura do texto literário no idioma de origem é de suma importância para o método. Entende-se que eventuais dúvidas ocorridas no traslado de uma língua para outra podem ser dirimidas se houver acesso ao texto original (LIMA, 2010, p. 26).

Um último ponto do método, não menos importante, é a questão do gênero literário, mais especificamente nas diferenças entre poesia e prosa, uma vez que o espaço na poesia não é evocado da mesma forma que no romance. Na poesia, pelo seu caráter lírico/musical, o autor pode sacrificar a semântica do texto em função da fruição e do deleite artístico das palavras. Neste caso, o texto pode ser vazio de sentido para que se valorize a prosódia gramatical. Já no texto em prosa, as palavras devem possuir um sentido. Não à toa, boa parte do pensamento literário/filosófico do mundo é escrito em prosa (LIMA, 2010, p. 29).

2.4 ESPAÇO E LITERATURA

Foi possível observar até aqui a multiplicidade de conceituações para a categoria do espaço, tanto na filosofia, como na arquitetura e em outros campos. Vimos, também, as convergências teóricas e conceituais possíveis entre arquitetura e literatura.

No entanto, dentro dos estudos literários, a profusão de teorias que abordam o espaço é, também, bastante generosa. Essa diversidade, conforme Luis Alberto Brandão (2007),

[...] é fonte não somente de uma abertura crítica estimulante, já que articulatória, agregadora, mas também de uma série de dificuldades devidas à inexistência de um significado unívoco, e ao fato de que o conceito assume funções bastante diversas em cada contexto teórico específico. Tal multifuncionalidade também se demonstra na posição variável ocupada pela categoria espaço no âmbito da Teoria da Literatura (BRANDÃO, 2007, p. 207-208).

Logo, entende-se que o espaço literário pode ser compreendido, estudado e configurado de maneira diversa, bem como é múltipla sua função, estando esta intrinsecamente ligada ao seu contexto. Na literatura, o espaço ganha destaque pela importância que exerce, principalmente por ser o responsável pela articulação entre os outros elementos da narrativa, como afirmam Carlos Reis e Ana Cristina Lopes:

Entendido como domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens, cenários geográficos, interiores, decorações, objectos, etc.; Em segunda instância o conceito de espaço pode ser entendido em sentido *translato*, abarcando então tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até as psicológicas (espaço psicológico) (REIS; LOPES, 2002, p. 135).

Com base nessa abordagem, compreende-se que o espaço constitui-se na relação que estabelece com os elementos do seu entorno. Tem-se aqui uma concepção que aborda o espaço em uma perspectiva relacionista, sendo que nessas relações, uma das maneiras de se estabelecer e apreender o espaço é através da perspectiva das personagens. Abordagem semelhante é feita pelo estudioso Paulo Soethe, o qual se posiciona da seguinte maneira:

Assumo, diante disso, a definição do espaço literário como conjunto de referências discursivas, em determinado texto ficcional e estético, a locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies, percebidos pelas personagens ou pelo narrador (de maneira efetiva ou imaginária) em seus elementos constitutivos (composição, grandeza, extensão, massa, textura, cor, contorno, peso, consistência), e às múltiplas relações que essas referências estabelecem entre si (SOETHE, 2007, p. 223).

2.4.1 O método da Topoanálise

Chegamos, enfim, à elucidação de um método que julgamos ser o mais completo para o uma leitura estrutural da obra em relação ao tema do espaço. Faremos uma exposição breve sobre a topoanálise, para que possamos desenvolvê-la mais lentamente por meio da análise de *OCND* na última parte deste trabalho.

Este método toma de empréstimo o termo de Bachelard (1993), mas atribui a ele um novo peso. Bachelard define a topoanálise como “o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (BACHELARD, 1993, p. 28); já Oziris Borges Filho expandirá a sua noção ao entender que “a topoanálise abarca também todas as outras abordagens sobre o espaço” (BORGES FILHO, 2007, p. 33), e abordagens filosóficas, sociológicas e estruturais, tanto na vida íntima como na social são importantes para a análise do espaço dentro de uma obra literária.

Assim, o método prevê a interpretação dos efeitos de sentido criados através das descrições espaciais, sejam eles psicológicos ou objetivos. Por isso, também será necessário recorrer a interpretações dos aspectos simbólicos proporcionados no texto.

Convém ressaltar que esse método não diferencia os termos espaço e lugar. Ou seja, mantém a condição da teoria literária que denomina espaço da forma mais ampla possível. A concepção de lugar, como já vista anteriormente, é considerada no método como a justaposição entre o cenário (ou a natureza) e a fruição das personagens.

O espaço pode desempenhar muitas funções dentro de uma narrativa, e, dentre tantas possibilidades, Borges Filho elenca quais seriam as mais evidentes e importantes para um estudo topoanalítico.

A primeira das funções do espaço apresentadas é a de inserir as personagens em um contexto socioeconômico e psicológico para completar sua caracterização. Trata-se daqueles espaços utilizados frequentemente pelas personagens, que preveem ou revelam os seus traços mais importantes, sendo, em resumo, uma “projeção psicológica” dessa personagem (BORGES FILHO, 2007, p. 36).

Outra função possível para o espaço é a de influenciar a personagem ou sofrer as suas ações. Muitas vezes as ações de determinada personagem ocorrem somente devido às características do ambiente em que se encontra. No romance *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, por exemplo, Jerônimo é tido inicialmente como um trabalhador exemplar. Aos poucos, porém, a personagem sofre as influências do local onde vive, mostrando-se, no decorrer da narrativa, um homem relapso com as obrigações laborais. Diferentemente da função anterior, o espaço não é um mero reflexo, mas influenciador das ações.

O espaço dentro da narrativa também pode propiciar determinada ação. Nesse caso, diferentemente do anterior, o espaço não influencia a personagem, apenas favorece determinado ato. Em *O Guarani*, de José de Alencar, o índio Peri habita um local aberto, espaço ideal para executar suas atividades, como correr e lançar flechas. Tais atividades não seriam possíveis se o ambiente não fosse compatível com tais práticas.

Pode-se entender também como função espacial situar a personagem geograficamente. Nesse caso o espaço não possui outros atributos a não ser apresentar a localização das personagens, atuando como um pano de fundo tão somente.

As próximas duas funções apresentadas são opostas entre si. A primeira visa representar as emoções e sentimentos vividos por determinada personagem.

Diferente do que ocorre com os espaços que caracterizam as personagens e que são frequentemente visitados por elas, esses espaços são casuais, e surgem com o intuito de demonstrar o estado emocional da personagem em determinado momento da narrativa. Borges Filho denomina esses espaços de “espaços homólogos” (BORGES FILHO, 2007, p. 40), pois tanto espaço como personagem demonstram estados análogos.

Em oposição à função anterior, o espaço também pode surgir em contraste com as personagens, numa relação heteróloga (BORGES FILHO, 2007, p. 40). Nesse caso, personagem e espaço são indiferentes um ao outro.

A última função do espaço apresentada pelo autor é a de antecipar a narrativa através de seus elementos conformadores, uma espécie de “prolepse espacial” (BORGES FILHO, 2007, p. 41). Nesse caso, através de indícios presentes nos cenários narrados, é possível antever as ações futuras das personagens.

A topoanálise propõe, ainda, a análise do espaço literário através da observação de outros dezoito itens (além das funções do espaço), que são: espaço e enredo, topografia literária, segmentação do texto, macro e micro espaços, cenário, natureza, paisagem, ambiente, coordenadas espaciais, espacialização, gradientes sensoriais, fronteiras, espaço lingüístico, figuras de retórica, espaço da narrativa e narração, topopatia e toponímia.

Dentro desses itens podemos destacar os gradientes sensoriais, os quais são explorados pelos sentidos das personagens, e receberão grande atenção em nossa análise. Para o gradiente da visão, por exemplo, pode-se analisar o uso das cores, e quais seriam as suas funções dentro de determinada espacialização.

Neste caso, a topoanálise sugere a utilização de um dicionário de símbolos como modo de tentar interpretar as funções de determinada cor em uma narrativa. Para Borges Filho,

O símbolo faz parte da cultura humana desde os primórdios de sua evolução [...]. Essa relação tão marcante entre ser humano e cores torna necessário perceber quais são as simbologias básicas das cores para melhor analisar um texto. O artista, mesmo inconscientemente, está imerso no caldo cultural da sociedade em que foi criado, assim não há como, ao produzir sua obra, escapar de algumas simbologias que lhe impregnam a formação cultural (BORGES FILHO, 2007, p. 76).

Evidentemente, não é possível forçar uma análise literária para que todos os itens da topoanálise sejam explorados. O objetivo de um estudo topoanalítico é,

justamente, valer-se dos itens que são observáveis no texto e analisar, por meio deles, a produção de sentido.

Por essa variedade de formas de leituras espaciais que a topoanálise apresenta, é possível perceber que o interesse não reside numa mera análise psicológica e nem em uma avaliação completamente estruturalista, mas busca respaldo na geografia, filosofia e arquitetura.

Assim sendo, todas as concepções anteriormente apresentadas desde o início deste capítulo servirão como bagagem teórica importante para a aplicação do método da topoanálise em nossa obra.

3. DEAMBULAÇÃO INTERIOR / ADENTRANDO A NAVE

O conceito de *Promenade Architecturale* como elemento intencional de projeto arquitetônico surge apenas na Arquitetura Modernista, e seria, pois, um anacronismo forçar sua análise dentro de uma obra de período anterior. Porém, alguns traços primordiais desse conceito podem ser observados em um elemento importante da arquitetura religiosa cristã, sobretudo nos períodos românico e gótico: o deambulatório.

Entende-se por deambulatório uma espécie de corredor que circunda a abside dos templos cristãos com o intuito de observar a nave principal, sem que seja necessário adentrá-la ou atrapalhar a cerimônia religiosa (COLE, 2013, p. 334). Ainda que o termo refira-se a uma parte específica das igrejas, o ato de deambular a edificação internamente, inclusive através das naves laterais, designa uma forma de apreciação do edifício em sua totalidade, e convida o usuário – ou fiel – a compreender seus recônditos em cada detalhe para, enfim, entender o sentido geral do edifício. Pretendemos operar esse passeio, esse “deambular”, também aqui em nossa análise.

Após as duas excursões anteriores de nossa *Promenade Littéraire*, chegamos, enfim, à última parada. Neste momento nos dedicaremos a contemplar exclusivamente a obra hugoana e refletir sobre seus aspectos internos que dizem respeito às questões espaciais.

Primeiramente faremos uma análise sobre o espaço narrado e os efeitos de sentido produzidos por ele. Usaremos, para isso, o método da topoanálise, brevemente apresentado no capítulo anterior.

Em seguida, lançaremos duas reflexões ensaísticas sobre a obra, ambas tendo o espaço arquitetônico como foco. Na primeira, trataremos sobre o texto literário como suporte e material teórico para a história e teoria da arquitetura, ou seja, sua leitura como documento, refletindo principalmente sobre o capítulo *Isto matará Aquilo*.

A segunda e última reflexão, também a nossa última parada do percurso, se empenhará em demonstrar como a arquitetura se transforma em material teórico dentro da obra, e como sua linguagem não verbal representa e discute em *OCND* as noções de literatura.

3.1 POR UMA TOPOANÁLISE EM *O CORCUNDA DE NOTRE DAME*

O espaço mais evidente e talvez o mais estudado de *OCND* é, sem dúvida, a Catedral de Notre Dame de Paris. Seja pela sua relevância histórica externa à obra, seja pela precisão de detalhes com que é descrita, é no seu interior que correm alguns dos momentos mais importantes da narrativa, e, portanto, é natural que seja fruto de mais análises do gênero.

Contudo, há outros espaços dentro do romance que também merecem atenção. Eles conduzem o enredo, validam as ações das personagens e possuem diversos tipos de função enquanto estrutura narrativa, desde caracterizar as personagens, locá-las geograficamente, até propiciar a ação e antecipar a narrativa.

Torna-se conveniente aqui nos valermos do método da Topoanálise elaborado por Oziris Borges Filho. Talvez por se tratar de uma metodologia relativamente recente e ainda de curto alcance, poucos trabalhos foram encontrados nesse sentido, sendo, em sua maioria, artigos acadêmicos; logo, utilizá-la em nossa dissertação, de certa forma, pode contribuir para a sua difusão.

O método sugere a análise da construção dos espaços no texto e quais suas funções na produção de sentido. Segundo Borges Filho, a topoanálise “[...] é a investigação do espaço em toda a sua riqueza, em toda a sua dinamicidade na obra literária” (BORGES FILHO, 2007, p. 33). Em suma, o trabalho do topoanalista é perceber como os espaços são narrados e explorados dentro da obra. É importante observar, também, quais estratégias textuais foram utilizadas para a construção e percepção desses espaços.

Em *OCND*, quase todos os espaços narrados são internos à cidade de Paris, variando na localização dentro da urbe e na proporção de sua escala.

Podemos dizer, então, que a cidade de Paris como um todo configura o que se chama de macroespaço (BORGES FILHO, 2007, p. 46-47), pois é em seu interior que as ações ocorrem, em cada um dos seus microespaços determinados.

O narrador irá subdividir o macroespaço em porções menores toda vez que necessita localizar um microespaço dentro da cidade. A sua divisão pauta-se em mapas medievais da cidade parisiense, separando-a em setores distintos entrecortados pelo rio Sena: a Cité, a Universidade e a Cidade (*la Cité, l'Université, e la Ville* na publicação francesa). Esses setores serão descritos de maneira mais

clara somente no décimo quinto capítulo, após uma série de acontecimentos antecedentes.

O capítulo intenta construir uma imagem da antiga cidade medieval, uma vez que se narra olhando para o passado, remontando inicialmente seus aspectos históricos e acontecimentos importantes.

Após as considerações históricas, o narrador inicia a descrição da urbe, apresenta seus setores e descreve:

Vistos num sobrevoo, esses três burgos, a Cité, a Universidade e a Cidade, apresentavam cada qual uma malha inextricável de ruas estranhamente misturadas. Logo de início, porém, percebia-se que os três fragmentos urbanos formavam um só corpo. Viam-se de imediato dois eixos paralelos, sem ruptura, sem perturbação, quase em linha reta, que atravessavam simultaneamente as três cidade de uma ponta à outra, do sul ao norte, na perpendicular do Sena, fazendo a ligação, a mistura, a infusão, vertendo, transvazando sem parar a população de uma para a outra (HUGO, 2013, p. 135-136).

A explicação desses setores tem como função primária alocar geograficamente os microespaços, compreendendo-os em seu sentido territorial. Percebe-se, primeiramente, o domínio do narrador frente ao traçado urbano medieval. Além disso, parte também dele a compreensão de que esses espaços não somente demarcam e dividem fisicamente a cidade, mas também a fragmentam em grupos sociais, por sua vez, territorializados.

Na observação tanto dessa passagem como em todo o capítulo nota-se o controle do narrador em relação ao espaço narrado. Neste e em outros momentos da narrativa, ele levará o leitor através de caminhos específicos, direcionando o olhar e especificando as coordenadas, como quem desenha um mapa. Além disso, a visão que se inicia de cima “num sobrevoo”, e ao longo da descrição, convida o leitor a andar pelas ruas, subir e descer pelas torres, vasculhar os becos e remontar a cidade, demonstra o exercício narrativo excursional executado em todo o romance.

Percebe-se também, no trecho assinalado, assim como em vários momentos da narrativa, que as escolhas lexicais posicionam a visão do narrador para uma cidade personificada, não a diferindo das personagens em grau de importância, muito pelo contrário, aproximando-se delas. Veremos esse recurso mais adiante, e, por enquanto, atentemos apenas para as escolhas que permitem esse efeito no desfecho do capítulo:

[...] o *rumor* que Paris emite, durante o dia, é o da cidade que *fala*; à noite, é o da cidade que *respira*; aqui, é a cidade que *canta*. Que se preste atenção ao tutti dos campanários e que se acrescente a tudo isso o murmúrio de meio milhão de pessoas, o perpétuo *lamento* do rio, os *sopros* infinitos do vento [...] (HUGO, 2013, p. 152, grifo nosso).

Os microespaços contidos nos três setores, por sua vez, constituem o que denominaremos cenário. Será *cenário* quando o espaço for criado pelo homem, e *natureza* quando não tiver sofrido ação antrópica (BORGES FILHO, 2007, p. 47-48). Na obra analisada, não há espaço intocado, já que são quase todos internos ao tecido urbano; e, por isso, tratá-los-emos de cenário.

Entretanto, há dois elementos naturais contrapontísticos que, volta e meia retornam à narrativa: a água e o fogo. O primeiro elemento surge de maneira literal na divisão da cidade, entrecortada pelo rio Sena. Porém, em outros momentos, o narrador a utilizará também como metáfora, como, por exemplo, para representar uma multidão de pessoas, “o povo afluía sobretudo pelas avenidas [...]” (HUGO, 2013, p. 24), e para contar a história de Paris: “Poços de civilização, por assim dizer [...] tudo o que forma a alma de uma nação é filtrado e se junta incessantemente, gota a gota [...]” (HUGO, 2013, p. 133). Já o fogo surgirá em momentos específicos, relacionado sempre ao perigo e à luxúria, como veremos mais adiante.

Não são poucos os cenários narrados, e a amostra disso está nos nomes de alguns dos capítulos em que a obra se divide: em oito deles (num total de cinquenta e nove) os títulos se referem a cenários da narrativa ou apresentam figuras espaciais desses cenários. Alguns dos espaços mais importantes para o decorrer do enredo dão nome a alguns capítulos, como *O grande salão* (referindo-se ao Palácio do Bailio), *A praça da Grève*, *Notre Dame* e o *Buraco dos Ratos*.

O nome de cada capítulo anuncia o seu conteúdo, que, quando não trata exclusivamente das ações ocorridas nesses espaços, ao menos o introduz no enredo, descrevendo-o. Comparativamente, os capítulos que levam o nome de algumas personagens, como *Esmeralda*, *Quasímodo* e *Claude Frollo* também são em número de oito.

Em sua tese intitulada *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), base teórica do método da topoanálise, Osman Lins apresenta possibilidades de análise do espaço, ampliando a compreensão do tema. O autor defende, antes de tudo, a indissociabilidade entre tempo e espaço:

Move-se o homem e recorda o passado. Nada disso o pacifica ante o espaço e o tempo, entidades unas e misteriosas, desafios constantes à sua faculdade de pensar. Acessíveis à experiência imediata e esquivos às interrogações do espírito, sugerem – espaço e tempo – múltiplas versões, como se monstros fabulosos (LINS, 1976, p. 63).

Mais à frente, Lins esclarece as diferenças entre os termos *espaço* e *ambientação*,

O estudo de uma determinada personagem será sempre incompleto se também não for investigada a sua caracterização. Isto é: os meios, os processos, a técnica empregada pelo ficcionista no sentido de dar existência à personagem. Pode-se dizer, a grosso modo, que a personagem existe no plano da história e a caracterização no plano do discurso. A personagem diz respeito ao objeto em si, a caracterização, à sua execução. Essa é a distância que existe entre espaço e ambientação. (LINS, 1976:77).

Assim, ambientação é “o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente” (LINS, 1976, p. 77). Já o espaço é compreendido como a nossa “experiência de mundo” (LINS, 1976, p. 77).

Utilizaremos o termo espacialização proposto por Borges Filho no lugar de ambientação, para evitar a confusão com o termo ambiente. Para o autor, a espacialização é “a maneira pela qual o espaço é instalado dentro da narrativa [...], a maneira pela qual o narrador ou o eu-lírico cria o espaço na obra literária” (BORGES FILHO, 2007, p. 61). Há de se destacar que, no Brasil, anteriormente à tese de Osman Lins, muito pouco se havia estudado sobre os recursos do texto na descrição dos espaços narrados, sobretudo quando as descrições partem do narrador.

A topoanálise, então, toma de empréstimo as classificações propostas por Osman Lins, dividindo a espacialização em três tipos, variando de acordo com a forma com que essas espacializações são descritas, ou seja, se estão imbricadas ou descoladas da ação. As descrições podem ser: francas, reflexas ou dissimuladas.

Algumas descrições espaciais de *OCND* ocorrem entremeadas à narrativa. Em outros momentos, e como recorrente do seu período de produção, o narrador pausa a ação para descrever com maiores detalhes um determinado espaço. Chamamos este último modo de descrição franca. Será franca quando parte do narrador, qual é o nosso caso, ou reflexa caso a descrição parta da percepção da personagem (BORGES FILHO, 2007, p. 62).

Um exemplo de espacialização franca em *OCND* é o capítulo *A praça da Grève*, exemplificado no seguinte trecho: “Como hoje ainda, a praça formava um trapézio irregular, tendo de um lado o cais e dos três outros uma série de casas altas, estreitas e sombrias” (HUGO, 2013, p. 76). Assim como o excerto, o narrador dedica todo esse capítulo para oferecer detalhes sobre a constituição física da praça e compará-la com a situação em que ela se encontra no momento da narração. Esse tipo de descrição difere da mera transmissão de informação porque escancara com franqueza a percepção do narrador sobre o espaço, quando ele, por exemplo, aufere a qualidade de “sombria” às casas “estreitas e altas”.

Já para a espacialização entremeada na ação, sugere-se chamá-la de dissimulada. Nessa técnica, a construção do espaço no texto se dá em conjunto com as ações narradas, criando “harmonia entre espaço e ação, interpenetram-se seres e coisas, há uma fusão de componentes variados” (BORGES FILHO, 2007, p. 65).

Mais dinâmica, essa espacialização aparece em passagens onde o espaço em que se passa a ação não é apresentado previamente e, se o faz, não fornece muitas informações. Este é o caso da cena em que Gringoire sai em direção à Catedral de Notre Dame para salvar Esmeralda:

Saindo da Bastilha, Gringoire desceu a rua Saint-Antoine rápido como um cavalo fujão. Chegando à porta Baudoyer, se dirigiu diretamente à cruz de pedra que se erguia no meio da praça, como se pudesse distinguir na obscuridade o vulto vestido e encapuzado de negro, sentado num degrau da cruz (HUGO, 2013, p. 448).

Na espacialização dissimulada o espaço e seus detalhes aparecem na medida em que ocorrem as ações. Nesse caso, e diferente do que ocorre em momentos digressivos da narrativa, a espacialização não é feita em blocos, e a ação não é interrompida, tornando-a mais ágil. Essa justaposição, por vezes, torna mais complexa a identificação e compreensão espacial e temporal, modificando o ritmo do enredo.

A toponálise também sugere classificar a forma na qual se representa o espaço, podendo ser realista, imaginosa ou fantasiosa (BARBOSA; BORGES FILHO, 2008, p. 63). Na representação realista, os espaços que de fato existem no universo extratextual servem como base para a construção dos espaços dentro do texto. A indicação de lugares reconhecíveis na realidade reforça o efeito do real, tendência literária recorrente nos romances do século XIX.

Já os espaços imaginários são aqueles que não existem na realidade, mas carregam traços reais e são possíveis no universo extratextual. Por fim, os espaços imaginários são aqueles que são verossímeis dentro do texto, mas não são possíveis fora dele, porque não guardam semelhança com o real.

Encontramos em *OCND* a ocorrência das duas primeiras formas de representação. Alguns espaços de fato existiram e, inclusive, são descritos com grande precisão de detalhes, como é o caso da Catedral de Notre Dame e da Praça da Grève. Alguns dos espaços, inclusive, não existiam mais na época em que o romance foi escrito, mas guardam enorme semelhança de como foram no período em que se passa a narrativa.

Outro aspecto de importância na toponímia é a diferenciação entre espaço da narrativa e espaço da narração. Este último se refere à instância de onde parte a criação do texto, o ato de narrar. É a partir do espaço da narração que se cria o espaço da narrativa, que se refere ao momento da ação (BORGES FILHO, 2007, p. 149).

Borges Filho propõe algumas possibilidades de ocorrência desses espaços. Em nosso caso, compreendemos que o espaço da narrativa coincide parcialmente com o espaço da narração, que aparece sutilmente (BORGES FILHO, 2007, p. 149).

Pelo *incipit* da narrativa observamos que o enredo está temporalmente distanciado do ato da narração: “Faz hoje trezentos e quarenta e oito anos [...]” (HUGO, 2013, p. 23). O espaço de onde se parte essa narração não é esclarecido, mas suposto pelo seu distanciamento no tempo.

Em vários momentos da narrativa, porém, ocasiona-se a junção entre espaço da narrativa e espaço da narração. É o caso, por exemplo, dos inúmeros convites feitos pelo narrador para passearmos pelas ruas parisienses e adentrarmos aos cenários. Esses convites são, porém, complexos porque, ao mesmo tempo em que se caminha pelo cenário, a modalização verbal insiste na ideia de que tudo não passa de imaginação e os passeios, na verdade, são reconstituições do imaginário do próprio narrador.

A complexificação entre tempo da narrativa e tempo da narração ocorre, por exemplo, no seguinte trecho:

Da torre em que *estamos*, o palácio de Saint-Pol, mesmo semioculto pelas quatro grandes moradias a que antes nos referimos, *era* considerável e maravilhoso de se ver [...]. No chão, se *continuarmos a subir* os andares

desse anfiteatro de palácios que se *estendia* à distância [...] depois de *atravessarmos* a ravina profunda que a rua Saint-Antoine *abria* [...] (HUGO, 2013, p. 142-143, grifo nosso).

A incerteza temporal marcada pelo emprego de distintos tempos verbais demarca a importância do espaço como regulador e estruturador da narrativa.

O efeito de ambiguidade temporal também é causado pelas analepses utilizadas no enredo. Através de *flashbacks*, o narrador interrompe o acontecimento dos fatos para apresentar situações ocorridas no passado, que serão úteis para a compreensão das ações futuras, como, por exemplo, a história de Quasímodo e como ele fora encontrado e adotado por Claude Frollo:

Há dezesseis anos da época em que se passa essa história, numa bela manhã de domingo de quasímodo, uma criatura viva foi deixada depois da missa na igreja de Notre Dame, no estrado de madeira à esquerda do adro [...]. De fato, não era nenhum recém-nascido o tal “monstrinho” [...]. Tratava-se de um pequeno volume bastante anguloso e agitado, enfiado num saco de lona [...]. Um jovem padre já há algum tempo ouvia o que diziam as *haudriettes* [...]. Ele afastou silenciosamente a multidão, examinou o bruxinho e estendeu a mão por cima dele. Bem a tempo, pois todas as devotas já se lambiam os beijos à ideia dos gravetos que deem bom fogo (HUGO, 2013, p. 153-156).

Umberto Eco, em seu livro *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), argumenta que a técnica de suspensão da história, tanto para descrever o passado, como para descrições de objetos, personagens e paisagens, auxilia na pausa dos acontecimentos visando à diminuição da velocidade da narrativa. Esses “passeios inferenciais”, como chama Eco, estimulam a delonga como uma maneira de levar o leitor a refletir sobre a própria narrativa. Para o autor,

[...] não há dúvida de que às vezes uma grande quantidade de descrição, uma abundância de detalhes mínimos pode ser não tanto um artifício de representação quanto uma estratégia para diminuir a velocidade do tempo de leitura até o leitor entrar no ritmo que o autor julga necessário para a fruição do texto (ECO, 1994, p. 65).

O autor atribui à pausa descritiva uma possível segunda função, o que ele chama de “tempo de alusão” (ECO, 1994, p. 74). Neste caso, as delongas não só diminuem o ritmo dos acontecimentos, mas estimulam a percepção metafórica ou simbólica daquilo que o texto quer dizer.

Esse recurso é fortemente apresentado em *OCND* nas muitas vezes em que o narrador pausa os acontecimentos para, ou apresentar fatos passados, ou

discorrer sobre personagens e cenários. Como veremos, essa pausa também aponta para uma chamada à reflexão, seja para chamar a atenção sobre os próprios mecanismos narrativos (como a Ironia Romântica), seja para teorizar sobre a arquitetura.

Comumente, o enredo de um romance se constitui de quatro etapas chave: exposição, complicação, clímax e desfecho (BORGES FILHO, 2007, p. 42). Essas etapas estão condicionadas a espacializações específicas ou a conjuntos de espacializações importantes. A exposição se inicia no Palácio do Bailio; a complicação inicia-se num quarto de covil, o clímax se dá na Catedral, e o desfecho, num “cemitério” fora dos muros da cidade.

Os demais espaços narrados fazem a função de ligação entre esses momentos, uma vez que são responsáveis pelos deslocamentos das personagens na cadeia dos acontecimentos, além de propiciar o desencadeamento das ações. A topoanálise atribui o nome de percurso espacial (BORGES FILHO, 2007, p. 43) ao conjunto de deslocamentos e espaços-chave do enredo.

Feitas algumas considerações sobre o método, demonstrando sua comprovada validade para a leitura de *OCND*, nos ateremos em alguns espaços específicos: iniciaremos pela explanação do cenário inicial e final, passando por alguns espaços íntimos e, ao fim, nos demoraremos na Catedral de Notre Dame de Paris, espaço crucial da narrativa.

Tal qual a proposta percursional deste trabalho, podemos observar na obra hugoana os caminhos ou percursos elaborados pelo narrador para guiar a compreensão do espaço urbano e privado. Sua estrutura, no entanto, não se mostra clara ou sistematizada; muito pelo contrário, sua composição labiríntica remonta no nível textual a aparência da cidade medieval.

Essa construção labiríntica surge já nas primeiras páginas do romance, quando o narrador inicia os acontecimentos em um espaço interno, partindo do interior em direção ao espaço aberto. O Palácio do Bailio, palco de uma peça teatral, é a primeira espacialização que nos é apresentada, e será o cenário dos cinco primeiros capítulos. Em alguns momentos, sua descrição é franca, e o narrador interrompe o fluxo das ações para descrever com precisão os detalhes desse espaço:

Acima de nossas cabeças, uma dupla abóbada em ogiva, revestida de lambris de madeira esculpida, pintada de azul, com flores de lis em douraduras. Sob nossos pés, um piso alternando mármore pretos e brancos. A poucos passos de nós, uma enorme coluna, depois outra e mais outra. Ao todo, sete colunas ao longo da sala, sustentando, a partir do meio da sua altura, as bases da dupla abóbada. Ao redor das quatro primeiras colunas, tendas de comerciantes, repletas de objetos reluzentes e brilhosos. Em torno das três outras, bancos de carvalho gastos e polidos pelos calções dos pleiteantes e pelas togas dos procuradores. Em volta da sala, em toda a extensão das grossas paredes, entre as portas, entre todas as quinas, entre as colunas, a interminável sequência de estátuas de todos os reis da França, desde Faramundo (HUGO, 2013, p. 26).

Interessante notar que, mesmo que se trate de um cenário interno, o Palácio possui proporções gigantescas, capazes de abrigar “tendas de comerciantes”, não configurando exatamente um espaço íntimo, de escala reduzida.

A noção de amplitude é reforçada pelas proporções apresentadas ao longo das descrições: “gigantesco paralelogramo” (HUGO, 2013, p. 28), e “gritou o estudante de cima do capitel” (HUGO, 2013, p. 31), são alguns exemplos. Este último utiliza a escala humana da personagem para dar a noção das dimensões do salão, pois o estudante Joannes Frollo localiza-se dependurado num dos capiteis (parte superior de uma coluna) do palácio. Ora, se a figura humana se sustenta abraçada em um capitel, é possível imaginar o diâmetro da coluna, e como já nos disse o narrador anteriormente, a sala possui em seu comprimento a disposição de sete colunas semelhantes alinhadas. Assim, esse espaço, mesmo que fechado, pela sua proporção descrita, possui propriedades que o configuram também como espaço aberto.

Em outros momentos, sem pausar o desenvolvimento das ações nesse cenário, as descrições espaciais surgem de maneira dissimulada, ou seja, em meio aos acontecimentos. Isso porque determinados cenários narrados em *OCND* revelam-se intimamente ligados às personagens, nos quais descrições espaciais e descrições físicas são aproximadas, desvendando no próprio espaço narrado o estado interior de quem o habita. Exemplos como esse estão em toda a obra, e é interessante observarmos que desde o início da narrativa isso já ocorre. Vejamos a descrição espacial dissimulada do acesso externo a esse primeiro cenário:

A praça do palácio, abarrotada de gente, oferecia aos curiosos às janelas o *aspecto de um mar*, no qual cinco ou seis ruas *desembocavam* como se fossem *rios*, *vertendo* constantes e renovados *fluxos de cabeças*. Vagas dessa multidão, incessantemente avolumadas iam de encontro às casas, cujas esquinas se projetavam aqui e acolá como promontórios, na *bacia*

irregular da praça. No centro da alta fachada gótica do palácio, a grande escadaria se apresentava continuamente percorrida por uma *dupla corrente* nos dois sentidos, mas se *quebrando* no patamar intermediário e se espalhando em *ondas* mais largas pelas *duas vertentes* laterais. O *fluxo* dessa grande escadaria *desaguava* ininterruptamente, então, na praça, como uma *cascata num lago* (HUGO, 2013, p. 25, grifo nosso).

Este trecho extraído do primeiro capítulo da obra, intitulado *O Grande Salão*, revela desde o princípio uma estratégia que o narrador utilizará ao longo de sua narrativa, ou seja, a objetificação das personagens, além de, novamente, trazer à tona o tema da água. Nessa descrição, a objetificação ocorre através do uso de palavras que remetam a um recurso hídrico (“fluxos de cabeças”, “cascata num lago”), e o vínculo delas com o cenário constituído das mesmas características (“bacia irregular da praça”).

De maneira a parear personagem e espaço e, provavelmente, oferecer ao leitor a possibilidade de desvincular o espaço como mero pano de fundo e elevá-lo ao nível de personagem, o texto aponta, através de elementos isotópicos, para uma possível aproximação entre pessoas e espaços. Sobre a aposta isotópica do texto estético, Eco define como uma estratégia “harmônica” para o que está por debaixo da superfície, e que um “leitor sensível” será capaz de reconhecer (ECO, 2015, p. 78).

Nota-se na obra hugoana que, de fato, os espaços são configurados como personagens, que sentem, sofrem, e se manifestam de acordo com as ações, ou ainda, as conduzem. Nos espaços públicos, é evidente a imagem criada pelo narrador de uma cidade medieval abarrotada de pessoas que iam e vinham pelas ruelas e praças em multidões, como um grande fluxo d’água.

Outro exemplo desse vínculo entre espaço e personagem ocorre quando Quasímodo surge no enredo e é descrito pelo narrador tal qual um objeto, atribuindo-lhe características de figuras regulares: “Após tantas figuras pentagonais, hexagonais e heteróclitas [...]. Não vamos tentar dar ao leitor uma ideia do nariz tetraédrico, da boca em ferradura, do olho esquerdo minúsculo [...]” (HUGO, 2013, p. 93).

Para a nossa análise também é importante a observação dos efeitos de sentido produzidos pelos *gradientes sensoriais*, uma vez que cada ser humano apreende a realidade de maneira distinta, ocorrendo o mesmo no espaço ficcional. Para Borges Filho, tais gradientes “são os sentidos humanos: visão, audição, olfato,

tato, paladar [...] cada um deles estabelece uma relação de distância/proximidade com o espaço” (BORGES FILHO, 2007, p. 69). Esses sentidos serão fundamentais para a percepção dos espaços da narrativa.

O gradiente sensorial mais explorado no romance é o da visão, uma vez que é o meio de contato mais importante das personagens com o mundo exterior. É o caso, por exemplo, da composição imagética feita pelo narrador para a descrição do Palácio do Bailio. Para Quasímodo, por exemplo, o gradiente da visão é prejudicado, pelo fato de ser caolho.

Seguiremos a sugestão de Borges Filho em recorrermos a um dicionário de símbolos para analisarmos alguns elementos simbólicos da narrativa e entendermos sua conotação e importância no enredo (BORGES FILHO, 2007, p. 76). No comentário de Jean Chevalier, em *Dicionário dos Símbolos* (2000), o olho pode significar o símbolo de intelectualidade: “são o órgão da percepção sensível e quase universalmente símbolo da percepção intelectual” (CHEVALIER, 2000, p. 653).

Pela sua condição, a figura de Quasímodo é privada da percepção intelectual e, portanto, apartada do mundo e da sociedade, refugiado tão somente em seus pensamentos:

O espírito, com certeza, se atrofia num corpo malogrado, e Quasímodo mal sentia cegamente se mover dentro dele uma alma feita à sua imagem. As impressões dos objetos passavam por considerável refração até chegar ao pensamento. Seu cérebro produzia então uma filtragem particular e as ideias que o atravessavam saíam completamente tronchas. Necessariamente, a reflexão que brotava dessa refração era divergente e extraviada.

Tudo isso resultava em mil ilusões de ótica, mil aberrações de juízo, mil desvios por onde o seu pensamento, ora louco ora idiota, divagava (HUGO, 2013, p. 164)

Somado à privação da visão, que simbolicamente demonstra sua capacidade intelectual reduzida, a surdez também o afasta do convívio social.

O símbolo máximo desse distanciamento e exclusão se demonstra ainda mais intenso no último cenário da narrativa. Este cenário, descrito após o enforcamento de Esmeralda e o sumiço de Quasímodo, localiza-se externamente aos portões de Paris, em algo semelhante a um cemitério que outrora abrigou um patíbulo: “A cerca de cento e sessenta toesas das muralhas de Paris” (HUGO, 2013, p. 489), ou seja, a mais de 320 metros de distância da cidade.

Após seu enforcamento, Esmeralda é levada até esse local, descrito da seguinte maneira:

Que se imagine, no alto de uma colina de gipsita, um grande paralelogramo de alvenaria, com quinze pés de altura, trinta de largura e quarenta de comprimento, com portal, rampa externa e plataforma. Nessa plataforma erguiam-se dezesseis enormes pilastras de pedra bruta, retas, com altura de trinta pés, dispostas em colunata por três dos quatro lados do maciço bloco que as suportava, ligadas entre si no alto por fortes vigas, das quais pendiam correntes a intervalos regulares. Dependurados nessas correntes, viam-se esqueletos (HUGO, 2010, p. 489).

Este espaço, assim como o Palácio do Bailio, possui dimensões relativamente grandes: além de localizar-se no alto de uma colina, possui cerca de nove metros de largura, doze metros de comprimento e nove metros de altura.

Um desses esqueletos é o de Esmeralda, e sobre ele repousava uma segunda figura:

Num dos esqueletos, o de mulher, restavam ainda alguns farrapos de um vestido que um dia foi branco e no pescoço havia um colar de grãos de falso plátano [...]. O outro, que estreitava o primeiro nos braços, era um esqueleto de homem. Podia-se ver que tinha a coluna vertebral com forte desvio, a cabeça enfiada entre as omoplatas e uma perna mais curta do que a outra. Não fora enforcado. O homem a quem aqueles ossos haviam pertencido, então, viera até ali, e ali morrera. Quanto quiseram separá-lo do esqueleto que ele enlaçava, ele se reduziu a pó (HUGO, 2013, p. 490).

Nota-se que espaço inicial e final não se espelham e não são os mesmos, e nem finalizam com as mesmas figuras. Inicia-se a narrativa com o povo, e termina-se na solidão de Quasímodo e Esmeralda, no capítulo ironicamente intitulado *O Casamento de Quasímodo*.

Nestes cenários (inicial e final) conseguimos perceber a coesão da forma narrativa utilizada para a construção de todo o enredo. Em conjunto com a breve análise sobre o conceito de realidade apresentado no capítulo dois deste trabalho, e tido como propriedade do projeto literário hugoano, entende-se o primeiro e o derradeiro cenário como espectros da narrativa, na qual, desde o início, prenuncia-se o Anankê de Quasímodo e Esmeralda.

Observados os espaços mais abrangentes e públicos, e examinado a espacialização inicial e final, focalizaremos agora nos espaços internos e íntimos localizados fora da Catedral, bem como os elementos que os compõem.

Na topoanálise, como vimos, o desencadeamento das ações fixadas em espaços determinados constitui o percurso espacial da narrativa, que pode ser classificada como monotópica ou politópica. Borges Filho entende por narrativa politópica a que “possui diversos espaços pelos quais as personagens se movimentam e se relacionam” (BORGES FILHO, 2007, p. 104), em oposição à narrativa monotópica, que possui um único espaço. Essa classificação tem por base o conceito de polifonia espacial de Iuri Lotman: “O mesmo mundo do texto encontra-se fragmentado de maneira diferente, consoante os vários heróis. Ele surge como uma polifonia do espaço, um jogo pelas suas diversas formas de fragmentação” (LOTMAN apud. BORGES FILHO, 2007, p. 104).

Quando pensamos em narrativa politópica, o caso de *OCND*, podemos também refletir se as personagens compartilham da mesma característica, ou seja, se transitam por vários lugares. Em *OCND*, tem-se a maioria das personagens transitantes por vários espaços. As quatro personagens de livre trânsito mais relevantes são: Quasímodo, Esmeralda, Claude Frollo e Gringoire.

Quasímodo percorrerá boa parte dos cenários descritos, mas, em nenhum deles será bem vindo como no interior da Catedral de Notre Dame. Ainda que sua presença seja permitida em espaços públicos, estará sempre à margem da sociedade, sendo alvo de gozações constantes quando em meio ao populacho.

Esmeralda também transitará por distintos espaços, desde públicos, como a frente do Palácio do Bailio e o Pátio dos Milagres, até em espaços restritos, como a sua casa e o covil de Falourdel.

Da mesma forma, Claude Frollo e Gringoire transitarão entre espaços públicos e restritos. Gringoire, inclusive, reflete bem a figura do narrador e sua perspectiva enquanto vagueia pela cidade, assemelhando-se à figura do *flâneur*:

Sem saber o que fazer, Gringoire seguiu a cigana. Viu-a tomar com a cabra a rua de la Coutellerie e tomou, então a rua de la Coutellerie.

- Por que não? – perguntou-se.

Gringoire, filósofo prático das ruas de Paris, já havia observado que nada é mais propício ao devaneio do que seguir uma bonita mulher sem saber aonde ela vai [...]. Aliás, para seguir de tal forma os transeuntes (sobretudo as transeuntes), algo que Gringoire fazia de bom grado, nada melhor do que não saber onde dormir [...]. De vez em quando, porém, passando pelos últimos grupos de burgueses que fechavam suas portas, ele pegava aqui e ali restos de conversas que rompiam o encanto de suas otimistas hipóteses (HUGO, 2013, p. 89-90).

A exceção a essas personagens livres de fronteiras espaciais é Gudule, que apresentaremos mais à frente.

Em alguns momentos da narrativa, os espaços internos podem ser compreendidos simbolicamente como os espaços da intimidade de seus protegidos. Um desses espaços é a casa de Esmeralda. A descrição desse espaço é bastante breve, e, mesmo assim, é possível apreender o ambiente em que a personagem habitava. A cena ocorre após Esmeralda ter salvado Gringoire da força e, para isso, aceitado esposar-se com ele:

Instantes depois, nosso poeta se viu num pequeno recinto abobadado em ogiva, isolado, quentinho, sentado diante de uma mesa que parecia muito convidativa às vitualhas de um guarda-mantimentos suspenso bem ao lado, tendo uma cama acolhedora em perspectiva e tudo isso a sós na companhia de uma bela jovem (HUGO, 2013, p. 114).

Nota-se, por meio da descrição, a simplicidade e modesta vida levada por Esmeralda, revelando, no interior da sua casa, o oposto do que a julgavam ser. Embora a chamassem de cigana e vissem na voluptuosidade da sua dança e de seus truques uma figura igualmente luxuriosa, é na sua morada que se apresentava quem ela realmente era. Após um primeiro momento de desconfiança entre Esmeralda e Gringoire, ambos começam a contar sobre suas histórias de vida. É nesse momento, também, que perceberemos que Esmeralda está, na realidade, apaixonada por um jovem capitão, Phoebus, que a “salvara” de Quasímodo.

Há, ainda, nessa espacialização, a suposição de uma orientação corporal na construção do lar de Esmeralda, construída sob o ponto de vista de Gringoire. Uma vez que a constituição dos espaços depende inextricavelmente da relação estabelecida com o sujeito (BORGES FILHO, 2007, p. 116), pode-se dizer que o narrador toma de empréstimo a visualização desse espaço pelo ponto de vista de Gringoire.

A personagem, posicionada de tal modo no ambiente, consegue apreendê-lo visualmente e observar os elementos que mais o interessavam no momento: um ambiente quente, uma cama confortável, um armário com alimento e uma mesa de refeição. Junto a isso, a presença da bela dama, pela qual sentia-se fascinado, confirma que a percepção desse espaço se faz de acordo com o que interessa ao próprio Gringoire, exausto de tanto andar, sem ter-se alimentado por falta de

recursos e completamente disposto a sentar-se à mesa e fazer uma bela refeição, que, de fato, ocorrerá em alguns momentos seguintes da narrativa.

A função dessa espacialização na narrativa, além de caracterizar a personalidade real de Esmeralda, cria a atmosfera para que ela transmita a verdade dos seus sentimentos. Esse cenário também sinaliza, no texto, que a interioridade de cada personagem só será apresentada no momento em que elas se encontram dentro de seus espaços íntimos, como também é o caso de Quasímodo.

Outro espaço íntimo de grande importância para a construção da narrativa é a cela de Gudule, conhecida como o Beco dos Ratos.

Gudule era uma velha mulher apartada da sociedade e malvista por ela. Sua história de infelicidades envolvia o rapto de sua filha quando bebê, e o seu desespero pela perda a fez enlouquecer, se isolando do mundo num pequeno compartimento obscuro e hermético.

A sua cela é reconhecida por todos que passam pelo local por conta de uma pequena abertura gradeada, por onde Gudule recebe a comida dos compadecidos com sua situação: “A cela era estreita, mais larga do que comprida, abobadada em ogiva e, vista daquela maneira, parecia mais o alvéolo de uma mitra de bispo, num tamanho grande” (HUGO, 2013, p. 226).

Segundo o narrador, essa seria aparência da única abertura da edificação:

Ao lado desse breviário vê-se uma estreita lucarna ogival, fechada por duas barras de ferro em cruz, dando para a praça, única abertura a deixar que entre um pouco de ar e claridade na pequena cela sem porta do andar térreo, escavada na própria parede da velha construção, repleta de paz ainda mais profunda e silêncio ainda mais triste [...] (HUGO, 2013, p. 210).

A escuridão da cela reconhecida pela pouca entrada de claridade, com uma única janela, aumenta a impressão negativa que se tem do espaço, e a inexistência de uma porta reforça ainda mais a sensação de claustrofobia.

A função desse espaço é demonstrar externamente a condição psicológica da prisioneira, descrita da seguinte maneira:

Não era mulher nem homem, não era um ser vivo nem tinha uma forma definida. Era uma figura, uma espécie de visão em que se sobrepunham o real e o fantástico, como sombra e luz. Mal se podia distinguir, por baixo dos cabelos soltos até o chão, um perfil magro e severo. O saco que a vestia deixava passar por uma extremidade um pé descalço, crispado na laje dura e gelada. A pouca forma humana que se pressupunha por baixo daquele invólucro de luto causava tremores (HUGO, 2013, p. 227).

O espaço da cela havia transformado a aparência física de Gudule, que sofre suas ações. Agora, ela não mais tinha um corpo seu, mas era parte integrante do espaço habitado:

A imagem, dando a impressão de estar incrustada no piso, parecia não ter movimento, nem pensamento, nem vida. Sob o fino saco de cânhamo, em pleno mês de janeiro, diretamente sobre o chão de granito, sem lume, no escuro de uma masmorra cujo respiro oblíquo só deixava entrar de fora o ar, nunca o sol, ela não parecia sofrer nem mesmo sentir o que fosse (HUGO, 2013, p. 227).

O método da topoanálise nos convida a observar dentro da obra literária o uso das cores, uma vez que essas, muitas vezes, são capazes de influenciar na percepção de determinado espaço. De acordo com Borges Filho, “Claro está que, ao dotar qualquer espaço de uma cor, o narrador ou eu-lírico está dotando-o igualmente de vários efeitos de sentidos, de várias conotações. Daí a necessidade de nos preocuparmos com a simbologia das cores” (BORGES FILHO, 2007, p. 76).

Nesse cenário, a cor representa um aspecto importante. Pelas descrições, é possível perceber a pouquíssima passagem de luz, advinda apenas da pequena lucarna. A escuridão, correlato do negro, “absorve a luz e não a restitui. Evoca, antes de tudo, o caos, o nada, o céu noturno, as trevas terrestres da noite, o mal, a angústia, o inconsciente e a Morte” (CHEVALIER; GHEEBRANT, 1999, p. 742).

De fato, a desgraça de Gudule não estava na cela em si, mas na sua perda. Assim, o espaço nada mais é que o reflexo de sua condição psicológica. Ambos se constituíram e se conformaram mutuamente: o espaço é configurado de acordo com o estado psicológico da personagem e, ao mesmo tempo, conforma a sua constituição física e mescla-se a ela.

Descobrir-se-á mais à frente na narrativa que a filha perdida de Gudule era ninguém menos que Esmeralda. Infelizmente, o momento desse reencontro será muito breve: pouco depois a jovem cigana será enforcada, e Gudule terá tido sua filha novamente em seus braços por apenas alguns instantes.

Há, ainda, um último espaço importante em nossa leitura: o quarto do covil de Falourdel, onde acontece o encontro entre Phoebus e Esmeralda. O nobre capitão seduz e atrai a ingênua cigana para um encontro levando-a para um quarto no covil de uma senhora chamada Falourdel. Primeiramente, vejamos as

características do covil apontadas pelo narrador, que se assemelham às características físicas da própria Falourdel:

A porta imediatamente se abriu, deixando que os recém-chegados vissem uma mulher velha, segurando uma lamparina velha, ambas igualmente trêmulas [...]. O interior da casa era tão deteriorado quanto ela. Tinha paredes de taipa, vigas escuras no teto, uma lareira desmantelada e teias de aranha em todos os cantos. No centro, viam-se algumas mesas e bancos mambembes, com uma criança toda suja de cinzas brincando por ali (HUGO, 2013, p. 296).

Diferentemente da descrição franca, mas breve desse ambiente de entrada da casa, a descrição do quarto destinado ao casal é dissimulada, ocorrendo em simultâneo às ações:

Quando voltou a si, Phoebus e Esmeralda estavam a sós, sentados em cima do baú de madeira, ao lado da lamparina [...]. Ao lado do catre havia uma janela, cuja vidraça, arrebatada como uma teia de aranha respingada de chuva, deixava que vissem, através das divisões quebradas, um pedaço do céu e a lua deitada ao longe, num edredom de nuvens macias (HUGO, 2013, p. 299).

A descrição do ambiente sombrio do covil e do quarto preparam para a fatalidade que ocorrerá na sequência. Esses espaços sujos e escuros homologam os fatos que transcorrerão na próxima cena, e que será a responsável pelo desencadeamento da sequência de acontecimentos trágicos que se seguirão:

De repente, acima da cabeça de Phoebus, ela viu outra cabeça, uma figura lívida, verde, convulsiva, com um olhar de quem sofre danação. Junto dessa figura havia uma mão, com um punhal. Eram a figura e a mão do padre [...]. A moça permaneceu imóvel, gelada, muda diante da assustadora aparição [...]. Viu o punhal se abater sobre Phoebus e erguer escaldante (HUGO, 2013, p. 304).

A tentativa de homicídio de Phoebus será atribuída a Esmeralda e será após esse fato que os momentos de maior tensão na narrativa acontecerão, culminando com a morte da jovem, do padre e, por fim, de Quasímodo.

3.1.1 *Notre-Dame de Paris*

Ainda que haja no romance outros espaços relevantes para o desenvolvimento da trama, conforme já pudemos apresentar alguns, é na Catedral

que os eventos mais importantes, ao menos para as personagens mais expressivas, acontecerão. Para Sidney Barbosa, inclusive, a Catedral de Notre Dame

[...] destaca-se como verdadeira protagonista do romance, visível e destacada já no próprio título, o espaço sagrado e ao mesmo tempo humano, um lugar de espiritualidade, mas também de acontecimentos, de sentimentos e de asilo [...] (BARBOSA, 2003, p. 92).

É interessante frisar que a Catedral se inscreve já no título da obra, inclusive sendo o seu título original apenas *Notre Dame de Paris 1482*, tendo o acréscimo de “o corcunda” apenas quando na sua tradução para o inglês e o português. Nota-se, por conta disso, e com a leitura do romance, a forte centralidade que a Catedral como espaço físico e simbólico ocupará ao longo da narrativa.

Internamente à Catedral, há alguns espaços significativos para o desenvolvimento da trama: a cela e o cômodo secreto de Claude Frollo, a sala dos sinos de Quasímodo e o cárcere de Esmeralda. Todos esses espaços imóveis se transformam no decorrer da história, não por si só, pois são estáticos, mas pela movimentação das personagens e pela mudança de percepção que as mesmas tomam frente a esses espaços.

Entendendo que tais espaços se relacionam intensamente com as personagens que os frequentam, abordaremos as relações espaciais entre as personagens (Frollo, Quasímodo e Esmeralda) e a Catedral.

Podemos aproveitar aqui o conceito Bakhtiniano de Cronotopo (1998), que não dissocia tempo de espaço, teoria muito próxima à elaborada por Einstein. Nessa indissolubilidade postulada por Bakhtin, o espaço possibilita a visibilidade do tempo e esse, em contrapartida, intensifica as possibilidades do texto literário:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (BAKHTIN, 1998, p. 211).

Assim, percebemos a Catedral como o cronotopo do exílio tanto de Quasímodo quanto de Esmeralda, pois em sua figura inscreve-se o passado coletivo de toda uma nação e o presente das personagens que não compartilham desse mesmo passado. Ambas a experimentam não somente através de deslocamentos

físicos em seu interior, mas também através das múltiplas temporalidades evocadas em sua construção.

A Catedral, símbolo máximo da dominação da Igreja na Idade Média, transforma-se para Quasímodo num local de abrigo e sobrevivência, em seu lar. É no interior de *Notre Dame de Paris* que Quasímodo tentará se expressar através dos sinos, é através dela que Quasímodo e Esmeralda se aproximarão e, por fim, é no alto de uma de suas torres que ocorrerá a queda e morte de Claude Frollo, o grande carrasco de ambos.

Uma das funções do espaço da Catedral na construção da personagem de Quasímodo opera no sentido de caracterizar a figura do corcunda, sendo a projeção tanto de sua subjetividade quanto de suas atribuições físicas.

Oziris Borges Filho classifica as relações íntimas entre personagem e espaço, podendo ocorrer tanto de forma positiva como negativa: “Em uma delas, a relação afetiva é positiva. A personagem sente-se bem no espaço em que se encontra, ele é benéfico, construtivo, eufórico. Nesse caso, temos a *topofilia*” (BORGES FILHO, 2007, p. 159).

Embora Quasímodo transite em diversos cenários, será nos abrigos dos sinos de Notre Dame que se sentirá seguro. Aliás, toda a Catedral tem para ele esse vínculo afetivo, de topofilia. Quasímodo ocupava a função de carrilhador dos sinos da Catedral, e cabia a ele tocá-los todos os dias. Essa função, no entanto, causou-lhe surdez quando criança, ao estourar os tímpanos com seu barulho estrondoso (HUGO, 2013, p. 163).

Ainda que o ofício tenha lhe causado esse infortúnio, os abrigos dos sinos continuaram sendo os espaços da sua intimidade. Os sinos eram sua família, todos personificados com nomes próprios: “E eram as únicas vozes que ele ainda podia ouvir [...]. Esse maior de todos se chamava Marie. Era o único na torre meridional, com sua irmã Jacqueline” (HUGO, 2013, p. 166).

Quasímodo nutre pela *Notre Dame de Paris* um amor insondável, onde, não só a habitava, como se sentia, também, pertencente a ela. Assim o narrador descreve essa relação:

Bastava-lhe a catedral. Ela era povoada de figuras de mármore, reis, santos e bispos que, pelo menos, não riam dele, mantendo apenas um olhar tranquilo e amigável. As demais estátuas, de monstros e demônios, também não demonstravam ódio. Pareciam-se demais com ele para isso. Elas zombavam preferencialmente dos outros homens. Os santos eram amigos e

o abençoavam, os monstros eram amigos e o protegiam (HUGO, 2013, p. 164-165).

Mais uma vez, pareando personagem e espaço, o narrador assemelhará Quasímodo à própria forma da Catedral, apontando novamente a função espacial de caracterização das personagens:

Foi assim que pouco a pouco, crescendo sempre junto à catedral, vivendo e dormindo nela sem quase nunca sair, absorvendo a cada hora sua influência misteriosa, o menino acabou se assemelhando, se incrustando, se tornando, por assim dizer, parte integrante dela. Seus ângulos salientes se encaixam, que nos perdoem a imagem, nas reentrâncias do edifício, fazendo com que Quasímodo parecesse não somente o morador, mas o conteúdo natural do templo. Quase se poderia dizer que havia assumido a sua forma, como o caramujo toma a forma da concha [...]. De resto, não apenas o corpo parecia ter-se moldado segundo a catedral, mas também o espírito (HUGO, 2013, p. 163)

Em *A Poética do Espaço* (1993), Gaston Bachelard dedica seu primeiro capítulo à análise fenomenológica do espaço íntimo da casa. Ele a compreende como o primeiro abrigo do ser, estabilizadora dos seus pensamentos: “a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (BACHELARD, 1993, p. 26).

Conforme a descrição de Bachelard, compreende-se a casa como o espaço da proteção, vinculada à ideia de maternidade. O narrador atribui à Catedral um valor positivo quando se refere à sua relação com Quasímodo.

Abrigado na Catedral, o corcunda imprime também sua marca ao espaço habitado, uma vez que “o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo” (BACHELARD, 1993, p. 25). Portanto, além de situar a personagem geograficamente, ou incumbir-lhe uma posição na narrativa, a Catedral estará sempre ligada a ele. Note-se que, pela falta de relações humanas, Quasímodo acaba por se assemelhar às figuras animalizadas da Catedral, sendo, por vezes, indistinguível destas.

Curiosamente, a relação maternal entre Quasímodo e a Catedral ocorre também no sentido inverso. Não somente a Catedral é o abrigo materno e seguro de Quasímodo, mas é, da mesma forma, guardada e protegida por ele.

Entende-se essa manifestação mútua de afeto como a evidência da personificação da Catedral, e que tem, portanto, personalidade própria, porque o

vínculo afetivo parte também dela em direção a Quasímodo. No trecho a seguir, é possível perceber a interdependência de ambos:

A presença desse ser extraordinário fazia circular por toda a catedral não sei qual sopro de vida. Parecia escapar dele, pelo menos no dizer das crescentes superstições ao redor, uma emanção misteriosa que animava todas as pedras de Notre Dame e fazia palpar as profundas entranhas da velha igreja. Bastava saber que ele estava ali para que se acreditasse ver as mil estátuas das galerias e dos pórticos ganhar vida e se mover. De fato, a catedral se tornava uma criatura dócil e obediente a seu comando, esperando aquela inspiração para erguer a voz potente, parecendo possuída e plena de Quasímodo como de um gênio familiar. Havia quem achasse que ele fazia respirar o imenso edifício. Realmente, o sineiro estava por todo lugar, desdobrava-se por todos os pontos do monumento. Às vezes, causando pavor, via-se nas maiores alturas de uma das torres, um anão estranho, que subia, serpenteava, arrastava-se de quarto, descia pelo lado externo do abismo, pulava de ressalto em ressalto, até chegar ao ventre de alguma górgone esculpida. Era Quasímodo, procurando desentocar corvos. [...] Nessas ocasiões, diziam as vizinhas a igreja inteira ganhava algo fantástico, sobrenatural, horrível. Olhos e bocas se abriam num lugar ou noutro ouvia-se o uivo de cães, dragões e tarascas de pedra que velavam dia e noite, de pescoço esticado e boca escancarada, em torno da monstruosa Catedral. [...] E todos esses fenômenos vinham de Quasímodo. O Egito veria nele o deus daquele templo; a Idade Média acreditou estar lá o demônio. Ele era, em todo caso, a sua alma (HUGO, 2013, p. 167,168).

Nesta passagem, o narrador parece nos dizer que Catedral e Quasímodo existem apenas porque estão vinculados. Sendo assim, há uma duplicidade de funções da espacialização Igreja em relação a Quasímodo: ela tanto caracteriza a personagem, como também sofre suas ações. Porém, e diferentemente de outras espacializações ocorrentes no romance, a catedral personifica-se, coexiste *com* o corcunda e *por causa* dele. Sua pulsão de vida somente é possível enquanto Quasímodo também vive. Tanto é que, logo adiante, o narrador acrescenta: “A tal ponto que, para quem teve conhecimento da existência de Quasímodo, Notre Dame se mostra hoje deserta, inanimada, morta [...] Aquele corpo imenso está vazio, é um esqueleto [...]” (HUGO, 2013, p. 168).

Passemos, agora, para a análise da relação entre Claude Frollo e a Catedral, observando de que maneira o espaço e tudo que o compõe representa as características psicológicas do cardeal.

Claude Frollo também nutria um sentimento especial pela Notre Dame, de veneração e respeito; contudo, diferentemente de Quasímodo, seu encanto estava na figura enigmática da catedral e a sua simbologia:

[...] era um singular destino para a Igreja de Notre Dame, àquela época, este de ser apreciada em dois planos diferentes e tão apaixonadamente por dois seres tão pouco semelhantes quanto Claude e Quasímodo (HUGO, 2013, p. 174).

Entre Frollo e Notre Dame não há o mesmo vínculo afetivo que há com Quasímodo. O corcunda pertence à Catedral, Frollo a reverência. Tanto é que as mesmas figuras enigmáticas que ganham vida com Quasímodo, para o padre permanecem estáticas, inanimadas: “O arqui-diácono Claude igualmente estava sempre a sondar o colosso de São Cristóvão e a comprida estátua enigmática que se erguia à entrada do adro [...]” (HUGO, 2013, p. 174).

É importante compreender que não somente os espaços narrados, mas também os objetos que nele se apresentam podem caracterizar uma personagem, seja indicando seu caráter, sua visão de mundo ou sua condição. Em sua obra *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa* (1975), Maurice-Jean Lefebvre aponta a importância dos objetos para a construção simbólica do espaço. Para o autor,

Nas paisagens e nos objetos, por mais naturais e inertes que possam parecer, dormita sempre sob o efeito de uma espécie de feiticismo inconsciente, uma potencialidade mágica. O objeto não reenvia, de maneira puramente abstrata, a um traço de caráter, a uma condição social ou a uma ideologia; dele emana uma atmosfera, ele é portador de um poder, pelo menos virtual, de enfeitiçamento (LEFEBVRE, 1975, p. 259).

Um dos espaços íntimos frequentados pelo padre é o claustro, distanciada do corpo da Igreja, mas dentro do seu complexo. Nele uma pequena lucarna permitia a visualização de parte da Igreja, onde Esmeralda ficaria refugiada. Não se tem uma descrição franca da cela de Frollo, nem tampouco temos informações sobre todos os objetos que a constituem. No entanto, o narrador descreve:

O quartinho, à exceção de algumas provetas deixadas num canto e cheias de uma substância sólida bastante equívoca, que muito se parecia com pó de projeção, nada oferecia de estranho ou misterioso. Havia, num outro ponto, algumas inscrições nas paredes, mas eram puras sentenças de ciência ou de devoção, extraídas de bons autores. O arqui-diácono acabava de se sentar à claridade de um lampião de três bicos em cobre, diante de um espaçoso móvel cheio de manuscritos. Apoiou o cotovelo no livro aberto de Honorius de Autun, *De Praedestinatione et libero arbitrio*, e folheou em profunda reflexão um infólio que ele acabava de trazer, o único texto impresso que se via em sua cela (HUGO, 2013, p. 179).

Esse aposento com pouquíssimos elementos representativos, típicos de uma cela canonical, oferece-nos a visão de um padre humilde, severo e dedicado

aos estudos religiosos, revelando a imagem daquilo que ele aparentava ser e a forma pela qual era visto. A descrição do claustro representa a exterioridade do padre, não o seu interior.

No entanto, ainda que essas descrições espaciais não condigam com a interioridade de Frollo, o claustro é, assim mesmo, seu local de intimidade, porque é nele que ocorrem os seus devaneios mais intensos. Após descobrir que Esmeralda estava refugiada na Catedral, Frollo inicia um processo delirante e obsessivo dentro de sua cela, conforme descrito no excerto a seguir:

Desde que soubera que a cigana estava viva, as frias ideias de espectros e tumbas que o haviam obcecado por um dia inteiro esmoreceram e a carne voltou a se impor. Contorcia-se na cama, sabendo que a jovem morena estava tão perto dali. A cada noite, a imaginação delirante fornecia imagens de Esmeralda em todas as situações que mais haviam feito ferver as suas veias [...]. Tais imagens de volúpia faziam seus punhos se crisparem, e um arrepio lhe percorria as vértebras. Certa noite, porém, essas imagens queimaram tão cruelmente nas artérias aquele sangue de padre virgem que ele mordeu o travesseiro, saltou da cama, jogou a sobrepeliz por cima da camisola e deixou a cela, de lamparina na mão, seminu, alucinado, com os olhos em chamas (HUGO, 2013, p. 377-388).

De acordo com a noção fenomenológica de Bachelard

a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz. Somente os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. Ao devaneio pertencem os valores que marcam o homem em sua profundidade (BACHELARD, 1993, p. 26).

Portanto, mesmo que a espacialização descrita não contenha vestígios da subjetividade de Frollo, a cela permite que sua interioridade seja expressa, porque acolhe seus devaneios. Nesse caso, se também analisarmos a função espacial desse quarto na toponálise, compreendemos que o mesmo atua em contraste à interioridade do padre, dando maior relevo aos seus delírios.

Já o objeto do livro que Claude Frollo folheava nos traz duas informações importantes: primeiramente, a personagem, assim como o narrador, se opunha intensamente ao livro impresso, e atribuía a ele o declínio da arquitetura - a morte do livro de pedra; no entanto, estava com um exemplar em seu quarto, declarando a ambiguidade de suas ações.

Em segundo lugar, atentemos para o nome do livro, traduzido do latim como *Da predestinação ou do livre-arbítrio* (BASTOS, 2013, p. 179). Neste título, que apresenta ambigualmente duas doutrinas opostas, a da predestinação e a do livre-

arbítrio - vemos o que seria um anúncio do final trágico do padre, que, ao mesmo tempo em que estava fadado ao seu destino, morreu porque escolheu matar Esmeralda. Esse objeto coloca em questão a palavra anunciada no início do livro e permite lançar a pergunta: estavam todos fadados aos desígnios do destino, ou poderiam, por meio do livre-arbítrio, modificá-lo?

Ao relatar as origens do padre, pouco antes de descrever a cela acima, o narrador apresentará outro cômodo de Frollo, este secreto e obscuro. Segundo o narrador:

[...] o arqui-diácono tinha preparado para seu próprio uso, na torre dando de frente para a Grève, bem ao lado da gaiola dos sinos, um pequeno e secreto cômodo [...]. O que a cela ocultava ninguém sabia, mas frequentemente se via, no chão arenoso do Terreno, à noite, por uma abertura na parte de trás uma claridade vermelha, intermitente, estranha, parecendo acompanhar as aspirações ofegantes de um fole e sugerindo mais vir de uma chama que de uma luz (HUGO, 2013, p. 174).

Não fica claro qual seria o uso desse ambiente, mas as figuras da luz vermelha e da chama evidenciam a obscuridade da figura de Frollo, em oposição ao seu outro aposento. Podemos também nessa espacialização explorar o significado simbólico da cor vermelha advinda do interior do cômodo.

Simbolicamente, o vermelho é correlacionado às noções de energia, sangue e poder (BORGES FILHO, 2007p. 90). Recorrendo ao *Dicionário de Símbolos*, temos que

O vermelho-claro, brilhante, centrífugo, é diurno, macho, tônico, incitando à ação [...]. O vermelho-escuro, bem ao contrário, é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o mistério da vida (CHEVALIER, 1999, p. 944).

A cor vermelha advinda do cômodo secreto demonstra a ambiguidade da constituição da personalidade de Claude Frollo. Sua dupla acepção, como vitalidade e como mistério, representa a interioridade do padre cindida entre o bem e o mal.

Outra ocorrência da cor vermelha nos espaços habitados e restritos a Claude Frollo está também na porta de acesso entre o claustro e a Igreja, da qual somente o Cardeal tinha a chave.

A relação entre a Catedral e Esmeralda se dá de maneira um pouco diferente da que ocorre com as duas personagens anteriores, uma vez que Notre Dame não é seu local íntimo, e a cigana jamais a havia adentrado anteriormente. O

contato ocorre a partir de um momento de grande conflito na narrativa. Após o ataque de Frollo a Phoebus, o padre foge do local do crime e a culpa é atribuída a Esmeralda. Condenada ao enforcamento público, a cigana é levada à Praça da Greve, onde, instantes antes de a colocarem na forca, é resgatada por Quasímodo, que corre com Esmeralda no colo e adentra às portas da Catedral, rogando-lhe asilo. De acordo com o narrador:

Toda cidade na Idade Média e, até Luis XII, toda cidade da França, tinha seus locais de asilo. Esses locais, no dilúvio de leis penais e jurisdições bárbaras que inundava a sociedade, eram como ilhas a se erguerem acima da justiça humana. Todo criminoso que num desses asilos chegasse estava a salvo.[...]Os palácios do rei, as residências dos príncipes e as igrejas, principalmente, davam direito de asilo (HUGO, 2013, p. 360)

Contudo, uma vez dentro do asilo, o refugiado não poderia sair, “Ou seja, o asilo se tornava uma prisão como outra qualquer” (HUGO, 2013, p. 360). Sem escolha, Esmeralda é acolhida pelo Corcunda e encaminhada até uma pequena cela, no alto da Catedral.

Enquanto é carregada por Quasímodo até sua cela, Esmeralda permanece levemente desacordada. Entretanto, em alguns momentos de lucidez, a cigana tenta compreender o que estaria lhe ocorrendo, chegando a julgar-se morta. Durante o devaneio de Esmeralda, Quasímodo e a Catedral, são percebidos como imagens da sua pós-morte.

Enquanto durou a corrida, a jovem não tinha conseguido recuperar plenamente os sentidos, meio adormecida e meio desperta, de nada mais se dando conta, senão de estar sendo carregada no ar, flutuando, voando, pois algo a elevava acima do chão. De vez em quando, ouvia o riso explosivo e a voz ruidosa de Quasímodo a seu ouvido. Entreabria os olhos e, confusamente, via mais abaixo os mil telhados de ardósia e telha de Paris, como um mosaico vermelho e azul. Acima da cabeça, o rosto assustador e feliz de Quasímodo. Suas pálpebras, então, voltavam a cair: acreditava que tudo estava terminado, que tinha sido executada durante o desmaio (HUGO, 2013, p. 361).

A descrição da espacialização da cela surge somente ao final da ação, após Quasímodo deixa-la sozinha, e a cigana recobrar a consciência: “Examinou a cela. Era um quarto de mais ou menos seis pés quadrados, com uma pequena lucarna e uma porta, no plano ligeiramente inclinado do telhado de pedras chatas” (HUGO, 2013, p. 362-363).

Como já demonstrado na descrição, o espaço conta com poucos objetos, que se preenche somente com a profunda tristeza de Esmeralda. Note-se que, ainda que seja um cárcere, tal qual também era a cela de Gudule, esse espaço não contém a mesma carga negativa encontrada na descrição do Beco dos Ratos. A única característica aparentemente assustadora são as gárgulas locadas externamente, e que “pareciam se debruçar ao seu redor, estendendo o pescoço para vê-la pela lucarna” (HUGO, 2013, p. 363).

Dentro da cela, e após perceber que a sua cabritinha estava com ela, Esmeralda se sente reconfortada, “como se uma mão invisível tirasse o peso que há muito comprimia suas lágrimas no coração [...]” (HUGO, 2013, p. 363).

Com o decorrer dos dias, Esmeralda passa a circular pelas galerias da Catedral e, aos poucos, se afeiçoa a ela. Sua percepção do espaço também se modifica, uma vez que a Catedral abrandara o seu sofrimento:

[...] a igreja, aquela vasta igreja que a envolvia por todos os lados, que a guardava e salvava, era um soberano calmante. As linhas solenes da arquitetura, a atitude religiosa de todos os objetos ao redor, os pensamentos piedosos e serenos que dali ressudavam, por assim dizer, por todos os poros, agiam espontaneamente (HUGO, 2013, p. 368).

O método da Topoanálise sugere a observação de todos os estímulos sensoriais que compõem a espacialização. A cor vermelha associada a Frollo, por exemplo, é um atributo sensorial da visão.

Outros gradientes sensoriais podem estar presentes no texto literário, e, entre eles, está a audição. Em conjunto, tais gradientes contribuem para a criação de sentido em determinada espacialização. Borges Filho fornece alguns exemplos:

A chuva no telhado, o som do trovão, o assovio do vento, o choro são possibilidades que excitam o ser humano e que estarão presentes no texto literário, provocando atitudes e sentimentos nas personagens em relação ao espaço (BORGES FILHO, 2003, p. 95).

Esse recurso é amplamente explorado quando o narrador descreve a Catedral por meio da percepção de Esmeralda. Não só as atribuições físicas da Catedral, mas tudo aquilo que pertence de alguma forma a ela ou a seu rito compõe o seu todo e fazem parte da apreensão espacial de Esmeralda. Sons de cantos e ruídos pertencem ao corpo da Catedral, estão como que adossadas em sua arquitetura:

O edifício tinha, ao mesmo tempo, ruídos tão sacrossantos e majestosos que tranquilizavam aquela alma doente. O canto monótono dos ofícios, a resposta dos fiéis aos sacerdotes [...] o órgão explodindo como cem trompas, os três campanários zumbindo como colmeias de imensas abelhas [...] (HUGO, 2013, p. 368).

A complexidade da construção espacial desse cenário está em não constituir-se somente de matéria, mas de eventos transitórios, usos efêmeros ou não, que se engessam para criar a espacialização da narrativa.

A audição, neste caso, quebra a imagem estática que ocorreria caso a Catedral fosse narrada de maneira estritamente visual, conferindo-lhe dinamismo e vida. Cada som, seja dos sinos, seja o barulho dos fiéis, todos os ruídos pertencem a ela. Todos esses sons reforçam-se mutuamente para enfatizar a ideia de um espaço vivo.

Com o passar do tempo, Esmeralda tem seu estado de espírito totalmente modificado pela Catedral: “De modo que a cada sol nascente a encontrava mais calma, respirando melhor, menos pálida. À medida que as feridas se fechavam, a graça e a beleza voltavam a seu rosto” (HUGO, 2013, p. 368).

A influência da Catedral em Esmeralda é decisiva. Aqui o espaço colabora para que a cigana atinja outro nível de percepção em relação a Quasímodo. A transformação exercida em Esmeralda é tanta que, por fim, a cigana adquire certo afeto pelo corcunda, o qual se assemelha muito à Catedral. O encanto pela Igreja a faz enxergá-lo também de forma diferente.

Em certo momento, durante a estadia de Esmeralda, o corcunda deixa em sua cela dois vasos com flores: um de arenito, outro de vidro. Tais elementos são a representação objetificada da figura de ambos, o grotesco de Quasímodo e o sublime de Esmeralda. O vaso de cristal racha-se facilmente, de modo que a flor logo murcha, enquanto que o vaso de arenito possui rigidez o suficiente para manter o buquê (HUGO, 2013, p. 374-375). Novamente, e através dos objetos presentes na espacialização, é possível antever, ainda que sutilmente, o fim trágico da frágil cigana.

O interior da Igreja cumpre a função de influenciar as ações e sentimentos de Esmeralda, transformando-a a ponto de fazê-la sentir compaixão pela figura grotesca de Quasímodo. Essa função não é a mesma operada na relação entre Quasímodo-Catedral. Entre esses últimos, o que ocorre é uma projeção física e

psicológica, não uma transformação. Quasímodo pertence à Catedral, Esmeralda é transformada por ela.

Todos esses espaços relatados se passam no interior da Catedral. As únicas personagens que entram em seu domínio e interagem com ela são Quasímodo, Frollo e Esmeralda. No entanto, enquanto Esmeralda permanece aprisionada, um grupo de moradores do Pátio dos Milagres elabora um plano de ataque à Catedral, de forma a resgatá-la e, de quebra, saquear as riquezas da Igreja.

Após as primeiras tentativas de arrombamento dos vândalos, a Igreja parece adquirir vida, autodefendendo-se dos ataques recebidos. A catedral se transforma no seu próprio mecanismo de defesa:

Uma enorme viga acabava de cair do céu, esmagando uma dúzia de bandidos que se encontrava nos degraus da igreja, saltando repetidas vezes pelo adro, com o estrondo de um canhão, atropelando e quebrando mais algumas pernas entre os esfarrapados, que se afastavam com gritos de horror (HUGO, 2013, p. 408).

A princípio, os saqueadores não compreendem de onde vem tal viga, atribuindo-a a um feitiço. O narrador procede com os acontecimentos e esclarece, por fim, que o responsável pela aparente “vida” da igreja é, na verdade, Quasímodo. O corcunda, se apercebendo do ataque, e sem entender que se tratava do resgate de Esmeralda, sobe até o alto de uma de suas torres e, com toda a sua força, arremessa a enorme viga em direção aos vândalos, dando a impressão de que ela havia caído dos céus.

Ainda em defesa da Igreja, o corcunda aquece uma fornalha para derreter materiais metálicos, além de jogar sobre os vândalos uma chuva de cascalho “dando a impressão que a igreja se desfazia sozinha na cabeça deles” (HUGO, 2013, p. 411).

O chumbo derretido na fornalha é atirado do alto da Igreja, através das suas gárgulas:

As inúmeras esculturas de diabos e dragões ganhavam um aspecto lúgubre. A claridade inquieta da chama fazia com que parecessem se mover. Pítons davam a impressão de rir, carrancas ganiam, salamandras sopravam fogo, tarascas tossiam fumaça. Entre todos aqueles monstros arrancados do sono de pedra pelas chamas e pelo barulho, havia um que andava e era visto de vez em quando passar diante da ardente fogueira, como um morcego à frente de uma vela (HUGO, 2013, p. 413).

Outro elemento natural aludido no texto, além da água, é justamente a sua antítese, o fogo. O elemento já havia aparecido na chama observada no cômodo secreto de Frollo, e retorna recobrimdo o alto da Catedral. Nesse momento da narrativa, tais elementos naturais enfim parecem se encontrar:

Abaixo dessa chama, abaixo da escura balaustrada de trevos em brasa, duas gárgulas monstruosas vomitavam a incessante *cascata ardente*, que destacava seu *fluxo prateado* sobre o fundo de trevas da fachada interior. À medida que se aproximavam do chão, os dois *jatos de chumbo líquido* se alastravam, *como a água que escapa* dos mil buracos de um regador. As duas enormes torres, acima do fogo, apresentavam suas faces duras e recortadas, uma totalmente negra e a outra vermelha, parecendo ainda maiores, pela imensidão da sombra que projetavam até o céu (HUGO, 2013, p. 413, *grifo nosso*).

Através desse conflito, que encaminha a narrativa para o fim, evidencia-se a personalidade presente na Igreja, porque apresenta os distintos tratamentos que ela oferece: aos seus ela protege, aos outros, destrói.

Conforme ocorrem todos esses acontecimentos, desde o asilo de Esmeralda, até a morte de Frollo, a Catedral também sofre uma transformação. A Igreja deixa de ser entendida como espaço íntimo e seguro, e passa a ser o local do anankê de seus veneradores, inclusive para Quasímodo, que deixa a Catedral após a morte do padre e desaparece.

Como já afirmamos, os gradientes sensoriais são os responsáveis por conferir percepções distintas de um mesmo espaço. Essas percepções podem ser tanto benéficas quanto maléficas para as personagens. A Catedral de Notre Dame não será percebida da mesma maneira por Quasímodo, Esmeralda e Frollo, e, mesmo assim, estão todos psicologicamente atrelados a ela.

Questão importante em *OCND* é o duelo constante entre *bem x mal*, *divino x mundano*, *água x fogo*. O conflito entre o sagrado e o profano é intrínseco, não só nos embates das personagens (Frollo e Quasímodo, Esmeralda e Phoebus, Esmeralda e Frollo, para citar alguns duelos), como também está desenhado na catedral. Ou seja, outra função do espaço da Catedral no romance é apresentar essa dicotomia e refletir o estado psicológico das personagens e suas ações.

Através da análise das coordenadas espaciais da Catedral, percebe-se a sua figura como símbolo de contato entre a terra e o céu. Entende-se por coordenadas espaciais “a espacialidade que se organiza em torno, basicamente, dos eixos horizontal e vertical” (BORGES FILHO, 2007, p. 57).

A percepção desses eixos advém da relação corporal que o homem possui com aquilo que o cerca, e sua relação com o mundo é diretamente marcada por essas coordenadas, conferindo-lhe senso de orientabilidade (BORGES FILHO, 2007, p. 58-59).

Essa percepção egocêntrica é pautada nos instintos humanos mais primitivos, uma vez que o que está à nossa frente e acima de nós é mais facilmente percebido do que o que está às nossas costas e abaixo. Além da noção de orientação e segurança, podem-se atribuir cargas valorativas a essas coordenadas, dado que “em muitos casos, o alto está relacionado ao céu e a todo um leque de valores positivos” (BORGES FILHO, 2007, p. 60).

Deslocamentos horizontais são maioria na narrativa, uma vez que há deslocamentos por toda a malha urbana. Já os deslocamentos verticais são exclusividade da catedral, reforçando o caráter de ligação com o divino.

A noção de verticalidade expressa na catedral pode ser interpretada com mais uma finalidade, que não somente a ligação com o celestial. O espaço interno da Igreja é tido como o primeiro lar de Quasímodo e como a lembrança afetuosa da casa natal de Esmeralda. Para Bachelard, o espaço da casa é sempre relacionado com a verticalidade: “A casa é imaginada como um ser vertical. Ela se eleva. Ela se diferencia no sentido de sua verticalidade. É um dos apelos à nossa consciência de verticalidade” (BACHELARD, 1995, p. 36). Isso ocorre por conta da noção de porão e sótão, espaços antagônicos do lar. Na Catedral, em substituição a esses espaços, a verticalidade é expressa pela oposição entre as torres e as galerias subterrâneas.

O contraste entre o bem e o mal também se estabelece através da arquitetura da Catedral. Nela, imagens de santos convivem com gárgulas e estátuas demoníacas, arcos ogivais da arquitetura gótica harmonizam-se com capiteis românicos, as camadas da história francesa se mesclam à pátina deixada pelo tempo. Trata-se de um duelo esculpido na pedra, um devaneio quimérico: “Essa igreja central e geradora é, entre as velhas igrejas de Paris, uma quimera: tem a cabeça de uma, os membros de outra, o traseiro de uma terceira – e algo de todas” (HUGO, 2013, p. 128)

Reforça-se que a Catedral de Notre Dame também assume força negativa ao ser o palco da morte de Claude Frollo. Surge então aqui o dualismo bem x mal ao qual os espaços da narrativa estão sujeitos, dependendo da reatividade das

personagens, quais são diferentes conforme a subjetividade de sua percepção (BORGES FILHO, 2007, p. 71).

Os múltiplos propósitos dos espaços dentro do texto literário permitem a criação de contextos emocionais distintos, justamente pelas diferentes percepções evocadas numa mesma espacialização. A esse tom emocional que permeia o texto, seja através do espaço, seja através do ritmo da narrativa, Osman Lins chamará de atmosfera. Para o autor, a atmosfera é uma

[...] designação ligada a ideia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência, etc. –, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca (LINS, 1976, p. 101).

Sendo assim, percebe-se uma forte e ambígua carga emocional imanente à Catedral de Notre Dame. A Igreja torna-se responsável tanto pela atmosfera distensa que emana de seus cômodos internos, e que serve de espaço íntimo para Quasímodo, Frollo e Esmeralda, como pela atmosfera de tensão ao final da narrativa, na tentativa de invasão e na morte de Claude Frollo.

A carga emocional é incutida na Catedral através de recursos narrativos empregados no texto. Ao narrar os espaços internos como abrigo das personagens principais, o narrador se utiliza de adjetivações positivas, explora os gradientes sensoriais e humaniza a catedral. Já para criar a atmosfera tensa do final da narrativa, evocam-se as imagens das gárgulas e dos monstros. Nesse segundo momento, a catedral é mais animalesca do que humana e, portanto, mais assustadora e mais ferina.

Por fim, há um último ponto que queremos destacar sobre a Catedral: no início da narrativa, num capítulo que recebe o nome ambíguo de *Introdução*, o narrador dirá:

Ao visitar, ou melhor, ao vasculhar a igreja de Notre Dame há alguns anos, o autor desse livro encontrou, num recanto obscuro de uma das torres, essa palavra gravada à mão numa parede:

‘ΑΝΆΓΚΗ

Essas maiúsculas gregas, negras de tão vetustas e profundamente entranhadas na pedra com não sei quais indícios particulares da caligrafia gótica em suas formas e maneiras, deixavam claro que fora a mão da Idade Média a escrevê-las [...] (HUGO, 2013, p. 17).

Como bem observado pelo tradutor Jorge Bastos, a própria grafia utilizada na escrita do termo que designa fatalidade, antecipa o trágico final das principais personagens. De acordo com a nota do tradutor: “Já se viu na escolha dos caracteres gregos toda uma simbologia, com o H no final representando a catedral e suas torres, o Γ o poste da forca e assim por diante” (BASTOS, 2013, p. 17).

Sobre esse aspecto, há duas considerações interessantes a serem feitas. Em primeiro lugar, compreende-se a Catedral de Notre Dame como antecipadora dos acontecimentos já nas primeiras linhas da narrativa. A palavra que designa fatalidade, tatuada em seu corpo, premedita o destino de Frollo, Quasímodo e Esmeralda, fadados a um final trágico desde o início do romance.

Em segundo lugar, há o estabelecimento de uma relação direta entre texto e espaço, que representa na escolha da grafia utilizada a própria imagem da Catedral: o signo é dotado de espacialidade. Essa relação estreita entre espaço e texto permeia toda a narrativa e se revela, logo de início, no anankê escrito na Catedral. Dentro dele contém o destino das personagens e o espaço gerador desse destino. Assim, Quasímodo, Frollo e Esmeralda estavam atreladas não só ao seu trágico final, mas estavam vinculadas desde o princípio à Catedral.

Em outras palavras, no anankê mencionado pelo narrador, o espaço manifesta-se no signo verbal. Se, ao longo do romance o espaço surge como elemento de produção de sentido – atingindo, por vezes, *status* de personagem - aqui, antes mesmo de iniciar-se a narrativa, ele já se anuncia pela escolha gráfica do termo.

É muito interessante notar que a Catedral de Notre Dame assumirá funções muito diferentes no decorrer da narrativa. Ou seja, sua função no texto é sempre cambiante: ora alterando o estado psicológico das personagens, ora sendo influenciada por eles e, até, antecipando a narrativa. Essas múltiplas funções demonstram a potência da Catedral diante dos rumos do romance, articulando os momentos de maior tensão, conduzindo as personagens, representando os seus sentimentos, pulsando dentro do texto.

A exemplo da Catedral de Notre Dame como um todo, bem como das espacializações anteriores, vimos que os espaços narrados de *OCND* possuem funções mais profundas do que uma mera localização no enredo. Esses espaços tanto caracterizam as personagens, como induzem à ação e, em alguns casos, antecipam a narrativa.

Sabemos que, pela complexidade da obra e pelos múltiplos desdobramentos que a topoanálise possibilita, alguns cenários e percepções espaciais não puderam ser abordados. Entretanto, fica claro, pela nossa exploração, que a categoria espacial nesta obra é o fio que conduz o desenvolvimento da narrativa e permite o seu desenvolvimento.

No romance hugoano, os cenários não somente servem de base à narrativa, mas refletem-na, confirmando a hipótese de Osman Lins: “Não só o espaço e tempo, quando nos debruçamos sobre a narrativa, são indissociáveis. A narrativa é um objeto compacto e inextrincável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros” (LINS, 1976, p. 63).

3.2 *CECI TUERA CELA I*: A OBRA COMO TEORIA DE ARQUITETURA

O arquidiácono considerou em silêncio por algum tempo o gigantesco edifício e depois, estendendo com um suspiro a mão direita até o livro impresso aberto sobre sua mesa e a mão esquerda para Notre Dame, lançou um triste olhar que foi do livro à igreja:
-Hélas! – disse – isto matará aquilo (HUGO, 2013, p. 187).

É com esta frase final, dita no capítulo antecedente por Claude Frollo, personagem de *OCND*, que Victor Hugo denomina seu capítulo seguinte, qual, por sua característica ensaística e digressiva em relação ao enredo, compreende-se como o espaço cuja expressão ideológica do autor se faz presente com maior intensidade na narrativa.

Tanto para Victor Hugo quanto para sua personagem, o surgimento da imprensa criada por Gutemberg em 1430 fatalmente acabaria com a hegemonia da arquitetura enquanto modo de instrução das massas, delegando ao livro de papel, agora impresso e mais facilmente difundido, sua função comunicativa.

Nesse capítulo, o narrador se posiciona com veemência contra o livro impresso: um instrumento detentor de saberes e valores universais e que, portanto, poderia – e no seu pensamento, iria – substituir outras formas do conhecimento enciclopédico e assumir o controle social, destronando a prática arquitetônica. O pensamento humano estaria, para o narrador, em processo de transferência de forma de expressão: das artes do espaço para a literatura, um prenúncio do que para ele seria “a morte da arquitetura”. Para ele, “[...] a arquitetura foi o grande livro da humanidade, a principal expressão do homem em seus diversos estágios de

desenvolvimento, tanto no plano da força, quanto da inteligência (HUGO, 2013, p. 190).

Em dado momento do capítulo, o narrador aponta para o que seria uma possível analogia entre arquitetura e literatura, aproximando-se das relações estabelecidas por Rama, Argan e Ricouer, já apresentadas anteriormente neste trabalho. Sua comparação entrelaça também questões históricas, ao inserir ambas as práticas como manifestações sociais e, por isso, inscritas no tempo. Para o autor, a arquitetura seria um discurso primordial, no sentido de primeiro, desenvolvida tal qual a linguagem escrita e anterior a ela, sendo composta também por letras, palavras, sentenças e textos inteiros. Vejamos, então, tal excerto:

A arquitetura começou como qualquer escrita. Foi primeiramente alfabeto. Plantava-se uma pedra de pé, e isto era uma letra; cada letra era um hieróglifo e em cada hieróglifo repousava um grupo de ideias, como o capitel sobre a coluna. [...] Mais tarde, articularam-se palavras. Superpôs-se pedra sobre pedra, juntaram-se sílabas de granito e o verbo tentou algumas combinações. O imenso conjunto de Karnac já constituía uma sentença inteira.

E finalmente foram feitos os livros. As tradições haviam gerado símbolos [...] Todos esses símbolos, nos quais a humanidade tinha fé, cresciam, se multiplicavam [...] O símbolo precisou se expandir no edifício. A arquitetura então se desenvolveu com o pensamento humano, tornou-se gigante de mil cabeças e mil braços, fixando sob forma eterna, visível, palpável, todo esse simbolismo flutuante (HUGO, 2013, p. 190).

O narrador refere-se ao surgimento da imprensa como uma “revolução-mãe”, transferindo o pensamento humano e sua difusão a um novo modo de expressão, “a mudança de pele da serpente simbólica” (HUGO, 2013, p. 195). A volatilidade proporcionada pelo livro de papel jamais seria possível à arquitetura - sólida, onerosa, finita.

O pensamento humano descobre um meio de se perpetuar, não somente mais durável e mais resistente do que a arquitetura, mas também mais simples e mais fácil. A arquitetura perde o trono. Às letras de pedra de Orfeu sucedem as letras de chumbo de Gutemberg. O livro mata o edifício (HUGO, 2013, p. 195).

O historiador Roger Chartier (1998) descreve a invenção da imprensa como uma revolução de caráter técnico, que “modifica, em meados do século XV, os modos de reprodução dos textos e de produção do livro” (CHARTIER, 1998, p. 96). Claramente, essas mudanças não foram tão rápidas, pois a estrutura do livro, o códex, já era conhecido e utilizado no Oriente há, pelo menos, doze séculos; além

disso, sua produção ainda era bastante dependente do trabalho artesanal, cuja finalização dependia do traçado do iluminador e das conferências do corretor.

Na visão do narrador, essa revolução técnica acarretou transformações também na forma com que a sociedade se relacionava com o próprio espaço construído que, se não ocorreu de maneira imediata, tornou-se inevitável no decorrer da história. Segundo ele,

[...] o pensamento humano, mudando de forma, mudaria de modo de expressão; a ideia capital de cada geração não se escreveria mais no mesmo suporte nem da mesma maneira, e o livro de pedra, tão sólido e tão durável, cederia vez ao livro de papel, ainda mais sólido e mais durável” (HUGO, 2013, p. 189).

Em se tratando de Idade Média, podemos considerar os apontamentos de Jacques Le Goff (1998), um dos mais importantes estudiosos medievalistas. A importante contribuição do autor para os estudos sobre Idade Média se dá por conta de seu interesse por temáticas variadas sobre o período, tendo estudado desde a literatura medieval até o comportamento social na vida urbana. Em sua obra *Por Amor às Cidades*, o autor afirma que a cidade medieval é mais semelhante à cidade moderna do que à cidade antiga e, a partir dessa aproximação, é possível explicar uma série de questões sobre a cidade da Idade Média. Para o autor,

A cidade contemporânea, apesar de grandes transformações, está mais próxima da cidade medieval do que esta última da cidade antiga. A cidade da Idade Média é uma sociedade abundante, concentrada em um pequeno espaço, um lugar de produção e de trocas [...] (LE GOFF, 1998, p. 25).

Entretanto, a relação entre os habitantes medievais com a sua cidade era mais intensa e mais viva, sendo palco de festividades e trocas. Sendo assim, a relação da sociedade com o espaço construído parecia ainda mais vívida, e a interação do cidadão com o ambiente urbano era ainda mais forte do que a do mesmo com sua casa. Esta última, que se mesclava com a oficina de trabalho, não oferecia nenhum tipo de privacidade ou sensação de pertencimento. Tal noção de individualidade e privacidade, no entanto, não existia no período medieval, vindo a ser fruto do pensamento renascentista, o qual começará a tomar forma ao final da Idade Média. Portanto, a ausência de privacidade nos ambientes da casa, nada mais fazia do que perpetuar a noção de coletivo em sobreposição ao indivíduo.

Possivelmente, tais fatos sobre a urbe medieval, apontados por Le Goff, e delineados em *O Corcunda de Notre Dame*, começam a mudar no século XVII, oriundos de uma transformação social possibilitada, por entre outros fatores, pelo avanço da cultura letrada. Conforme já dito alhures, as relações que desencadearam tais mudanças são mais profundas e complexas, envolvendo questões econômicas e sociais. Porém, é inegável a constatação de que, à medida que o público leitor aumenta e o livro impresso ganha espaço, decresce a importância das construções e reduz o senso de coletividade observado no espaço urbano.

A Catedral Gótica de Notre Dame de Paris, de data de construção incerta, era objeto de fascínio de Victor Hugo, que, como fruto dessa admiração, escreveu o livro em sua homenagem. Para o autor, a Igreja, com suas ogivas góticas, suas torres inconclusas e suas gárgulas quiméricas, era o último vestígio de um pensamento original. Pode-se considerar que a construção seja o símbolo máximo do romantismo hugoano, a amálgama entre o Grotesco e o Sublime, tão fundamentais para o estilo do autor.

Alguns elementos simbólicos da Catedral objetivavam, além do efeito estético, instruir os fiéis dentro da crença cristã, presente nas esculturas que retratavam passagens bíblicas, por exemplo. As quimeras, outro elemento-chave da arquitetura gótica, além de cumprirem função prática – de gárgulas para o escoamento de água – serviam para lembrar ao povo das agonias vindouras que poderiam acometer os pecadores. Em sua obra, Victor Hugo compara a arquitetura religiosa a um livro em sua forma plena, não como algo que representava o outro objeto, mas que o era por si: “O templo de Salomão, por exemplo, de jeito nenhum se resumia a uma encadernação do Livro Santo; ele, literalmente, era o Livro Santo” (HUGO, 2013, p. 190).

O temor do narrador residia no fato de que, por não mais existir a necessidade de instruir e ensinar pela arquitetura, esta não mais seria necessária em uma sociedade com acesso ao livro impresso e, por isso, estaria sujeita a demolições e substituições. Seu temor se confirma quando, em 1851, o Barão de Haussmann coordena um dos maiores projetos de sanitização de Paris, destruindo e descaracterizando boa parte da cidade de traçado medieval, e enterrando parte da memória e da identidade de toda uma nação.

Embora o capítulo *Isto Matará Aquilo* seja o mais expressivo enquanto crítica e teoria arquitetônicas, há outros momentos na narrativa em que o narrador

discorrerá sobre o tema, como, por exemplo, no capítulo que leva o nome da própria Catedral.

Durante todo esse capítulo, o narrador dedica-se a descrever a Catedral e o processo de modificação pela qual passou ao longo da história, deixando transparecer sua indignação quanto à maneira com que ela foi tratada e descaracterizada durante esse período, questionando:

Mas quem pôs abaixo as duas fileiras de estátuas? Quem deixou vazios os nichos? Quem entalhou, bem no meio do portal central, uma ogiva nova e bastarda? Quem ousou nele enquadrar essa impessoal e pesada porta de madeira esculpida à Luís XV ao lado dos arabescos de Biscornette? Os homens, os arquitetos, os artistas dos dias de hoje (HUGO, 2013, p. 124).

A preocupação maior do narrador não é o desgaste natural que o tempo imprimiu no corpo da igreja. Para ele, “o tempo talvez tenha beneficiado mais do que prejudicado a igreja, pois foi ele que espalhou pela fachada a sombria cor dos séculos que torna a velhice dos monumentos a sua idade de maior beleza” (HUGO, 2013, p. 124).

Ao contrário, sua revolta dirige-se mais ardentemente aos arquitetos e às imposições estilísticas que mutilaram os antigos elementos e impuseram-lhe uma roupagem anacrônica. Numa abordagem crítica frente a essa imposição de estilos, o narrador comenta:

As modas causaram mais estragos do que as revoluções. Foram diretamente ao cerne, atacaram a estrutura óssea da arte, cortaram, talharam, desorganizaram, mataram o edifício, tanto na forma quanto na simbologia, tanto na lógica quanto na beleza. Depois, elas o refizeram, pretensão que, pelo menos, nem o tempo nem as revoluções tiveram. Impudentemente adaptaram, com *bom gosto*, sobre as feridas abertas na arquitetura gótica, suas miseráveis bugigangas do dia, faixas de mármore, pompons de metal, verdadeira lepra de óvalos, volutas, enquadramentos, drapeados, guirlandas, franjas, flamas de pedra, nuvens de bronze, amores gorduchos e querubins balofos que começaram a devorar a face da arte no oratório de Catarina de Médicis e a fizeram expirar, dois séculos depois, atormentada e convulsiva, no *boudoir* da Dubarry (HUGO, 2013, p. 126).

Ainda nesse capítulo, o narrador nos apresentará de maneira clara uma definição teórica de arquitetura. De forma inovadora para o período, a arquitetura é tida para ele como algo primitivo, que parte de um saber coletivo traçado ao longo da história e construído através do tempo, e não como produto individual de um

gênio criador. As obras mais valiosas para a humanidade, para ele, são aquelas produzidas coletivamente,

[...] pois demonstram – como os vestígios ciclópicos, as pirâmides do Egito, os gigantescos pagodes hindus – que os maiores feitos da arquitetura não são tanto obras individuais e sim obras sociais; são antes a concepção trabalhada de um povo e não inspiração de um homem de gênio; são o legado de uma nação; os acervos produzidos pelos séculos; o resíduo das transformações sucessivas da sociedade humana; ou, resumindo, são formações, por assim dizer. Cada fluxo do tempo superpõe sua camada no monumento, cada geração acrescenta a sua pedra (HUGO, 2013, p. 128).

O caráter inovador do romance reside no fato de que, até o momento da sua escrita, não haver-se estabelecido um cânone na teoria ou na crítica no campo da arquitetura. Portanto, o que se faz no romance é também teorizar acerca dos elementos da arquitetura e do patrimônio material.

Em *O patrimônio arquitetônico francês, a modernidade e o romance Notre Dame de Paris de Victor Hugo* (2003), Sidney Barbosa defende que o romance hugoano constitui-se intencionalmente ideológico e demarca o início do pensamento moderno. Para o autor: “Nenhuma coisa poderia ser mais moderna do que se servir da literatura para defender uma ideia e posicionar-se, no texto do romance, já na sua primeira página, logo após a página de rosto” (BARBOSA, 2003, p. 93).

Esboçamos, nesse breve ensaio, uma tentativa de resposta aos questionamentos que Sidney Barbosa faz referindo-se ao romance hugoano. Porém, e juntamente com o autor, deixamos em aberto a questão para que também seja refletida em nossa contemporaneidade:

Será que o fato nos autoriza a pensar que há uma relação entre a criação literária e uma sensível atuação em prol do patrimônio histórico e arquitetônico? Em outras palavras: teria a literatura, considerada por muitos em diferentes épocas uma atividade “abstrata” e sem função prática, também uma função “concreta”, que influencie a vida das pessoas na sua materialidade cotidiana? (BARBOSA, 2003, p. 92).

Deixemos, pois, que a questão ecoe.

3.3 CECI TUERA CELA II: UM DISCURSO AMBÍGUO

Um deles, uma espécie de semi-homem, instintivo e selvagem, a precisava pela beleza, estatura e magnífico conjunto; o outro, de imaginação erudita e ardente, por sua significação e mito, pelo sentido nela embutido e pela simbologia espalhada nas esculturas da fachada, como um primeiro texto

sob o segundo, num palimpsesto, ou seja, pelo enigma que a catedral eternamente apresenta à inteligência (HUGO, 2013, p. 174).

Vimos no primeiro capítulo que os romances do século XIX apresentavam alguns traços comuns entre si; dentre eles estava o uso da Ironia Romântica, recurso esse que permitia discutir sobre o estatuto da literatura dentro do próprio fazer literário.

Vimos, também, que a obra de Victor Hugo fazia uso desse recurso, e, inclusive, apresentamo-lo através do exemplo da peça teatral do início da narrativa, e que se apresenta como uma forma de teorizar sobre o conceito de realidade.

Suscitou-se, com isso, uma dúvida: poderia então o espaço arquitetônico narrado em *OCND* ser também um recurso para discutir sobre a própria literatura?

Um aspecto importante da obra hugoana, trazido à discussão pela pesquisadora Chantal Brière (2007) em seu artigo intitulado *Victor Hugo et les architectes: un discours ambivalent*, aponta para uma possível relação intertextual que o autor francês estabelece na sua narrativa com a arquitetura gótica e neoclássica – que engrandece uma enquanto critica a outra – como uma forma de tratar ironicamente do seu próprio papel como escritor de ficção. Segundo a autora:

O discurso sobre a arquitetura e os arquitetos nos parece enfim ser um profundo questionamento sobre o ato da criação. Designando o outro como alvo – [...] – ele realiza uma fuga saudável, mas, na realidade o tratamento irônico trai uma dúvida do poeta no sentido mais amplo. Quando Hugo fala de arquitetura, pensa, muitas vezes, em escrita e, desde os prefácios de suas primeiras coletâneas de poesia, seu metadiscorso apoia-se nas metáforas arquiteturais para dar um contorno à sua criação. (BRIÈRE, 2007, p. 11, tradução nossa)⁹.

Se considerarmos a hipótese de Brière de que a arquitetura e o espaço urbano dentro da obra fazem parte, acima de tudo, de uma profunda reflexão sobre o próprio fazer literário do escritor, temos aqui uma analogia interessante entre arquitetura e literatura, tratando das duas áreas como práticas discursivas análogas.

⁹ Le discours sur l'architecture et des architectes nous semble enfin le lieu d'une interrogation profonde sur l'acte créateur. Désigner l'autre comme cible - [...] - procède d'un évitement salutaire, mais en réalité le harcèlement ironique trahit un doute du poète, au sens le plus large du terme. Quand Hugo parle d'architecture, il pense souvent écriture et, depuis les préfaces des premiers recueils poétiques, son métadiscours s'appuie sur les métaphores architecturales pour donner un contour à sa création.

O que se percebe é que alguns espaços narrados não estão descritos tão somente para cumprir as funções narrativas às quais se destinam. Em outro nível textual, é possível lê-los como uma reflexão sobre os conceitos de literatura.

Em dado momento da narrativa, o narrador pausará o ritmo dos acontecimentos para descrever de que maneira as edificações se construíam na Idade Média, conforme veremos na transcrição a seguir:

Na Idade Média, quando um edifício ficava pronto, havia no subsolo quase a mesma massa que na superfície. A menos que construídos sobre pilotis, como Notre Dame, palácios, fortalezas e igrejas tinham sempre um fundo falso. Nas catedrais, de certa forma era outra catedral que se estendia subterrânea, baixa, obscura misteriosa, cega e muda sob a nave superior resplandecente de luz e onde se ressoavam o órgão e os sinos, dia e noite [...] (HUGO, 2013, p. 321).

Nesse momento, o narrador descreve como seriam os edifícios construídos no período que, segundo ele próprio, havia sido o mais prolífico e rico da arquitetura. E continua:

As caves de um edifício formavam outro edifício, ao qual se descia, em vez de subir, com andares inferiores sob o amontoado de andares externos do monumento, como florestas e montanhas que margeiam um lago e têm suas imagens invertidas no espelho d'água abaixo delas (HUGO, 2013, p. 321).

Podemos considerar que, se a obra como um todo se fez valer do uso da ironia, esse trecho confirmaria que, de fato, a interpretação da obra não poderia ocorrer de maneira satisfatória a não ser através da análise de seus níveis mais profundos e ocultos.

A Catedral e a arquitetura gótica narrada em *OCND*, de acordo com esse prisma, podem representar dentro a obra hugoana qual seria a concepção do autor sobre a sua literatura: romântica, avessa aos padrões clássicos, e que tinha na junção entre o grotesco e o sublime o sentido da sua arte.

Em *Do Grotesco e Do Sublime* (2014), Victor Hugo defende que toda arte, principalmente a literatura, deveria fazer o uso do grotesco em suas linguagens. Desse modo, por meio do contraste, ele seria uma fonte de criatividade a se abrir para os artistas, complementando e contrastando, dessa forma, com o sublime.

Esse raciocínio não é inédito e o próprio autor cita casos grandiosos na arte que ajudam a fundamentar sua hipótese. O grande pintor Rubens desenha em seus

quadros cenas de coroações de reis e pompas reais; juntamente com essas figuras, pinta também a “hedionda figura de anão da corte” (HUGO, 2014, p. 33).

O autor cita a arquitetura da Idade Média como um bom exemplo do uso desse contraste:

Imprime sobretudo seu caráter a esta maravilhosa arquitetura que, na Idade Média, ocupa o lugar de todas as artes. Prende seu estigma na fachada das catedrais, emoldura seus infernos e seus purgatórios sob a ogiva dos portais, fá-los flamejar nos vitrais, desenrola seus monstros, seus cães de fila, seus demônios ao redor dos capitéis, ao longo dos frisos, nas bordas dos telhados (HUGO, 2014, p. 37-38).

Percebe-se, em *OCND*, a presença do grotesco e do sublime através de duas formas distintas. A primeira seria na representação das personagens antitéticas Esmeralda e Quasímodo. Esmeralda era graciosa e de beleza ímpar, atraindo a atenção de todos, inclusive despertando a paixão de Quasímodo e Frollo, o desejo de Phoebus e o fascínio de Gringoire, que não distinguia “se era um ser humano, uma fada ou um anjo” (HUGO, 2013, p. 80).

Quasímodo, por sua vez, era corcunda, caolho, manco e surdo, porém de grande agilidade: “Era uma estranha exceção à regra que diz ser a força um resultado, assim como a beleza, da harmonia [...]. Um gigante quebrado e mal colado” (HUGO, 2013, p. 67).

A segunda maneira de representação do grotesco em contraste ao sublime, e que coloca o espaço arquitetônico da obra também como estratégia de autorreflexão, está na figura da Catedral de Notre Dame. O símbolo da arquitetura gótica da Idade Média possuía os atributos de beleza e graça, ao mesmo tempo em que espantava pelo seu porte e por suas figuras demoníacas, as gárgulas. Em suma, uma quimera (HUGO, 2013, p. 128).

Coincidência ou não, pouco tempo após a escrita do prefácio de Cromwell, em que faz os apontamentos do que, para o autor, seria o modo moderno de se fazer literatura, Victor Hugo lança o seu primeiro romance: *O Corcunda de Notre Dame*.

De maneira inventiva, o romance analisado produz internamente uma reflexão geral sobre a arte, valendo-se das figuras espaciais como alegorias para suspender os limites da ficção. A arte, em *OCND*, é fruto do tempo, produzida dentro de um processo coletivo e ininterrupto, cuja marca autoral deve permanecer oculta.

Mais do que isso, a arte bebe e é embebida pela história, seja a oficial, seja a dos feitos comuns, não restando nada dentro de si que não a marca da inteligência humana:

Os grandes edifícios, como as grandes montanhas, são obra dos séculos. Inúmeras vezes a arte se transforma enquanto eles estão ainda em processo: *pendente opera interrupta*, e tranquilamente a obra continua segundo a arte transformada. A arte nova se apossa do monumento tal como ele se encontra, incrusta-se nele, assimila-o, desenvolvendo-o à sua maneira própria e o conclui, se possível for. A coisa se realiza sem problema, sem esforço, sem reação, segundo uma lei natural e tranquila. É um enxerto que acontece, a seiva que circula, a vegetação que se recobra. Evidentemente, há nessa fusão sucessiva de várias artes, em vários níveis, num mesmo monumento, matéria para livros inteiros e, muitas vezes, temos ali a história universal da humanidade. O homem, o artista e o indivíduo se apagam nessas grandes construções sem nome de autor; a inteligência humana nelas se resume e se totaliza (HUGO, 2013, p. 130).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se pudermos comparar a Ironia Romântica articulada por Victor Hugo e por outros autores do mesmo período com as artes plásticas, teremos no quadro *As Meninas*, de Velásquez um ótimo exemplo. A obra é complexa porque retrata o momento em que o próprio Velásquez está retratando a pequena dama real. A figura do pintor, retratada em primeiro plano, juntamente com as demais damas presentes, surpreende ao revelar o processo autorreferencial de uma obra que se entende e se representa como tal.

O recurso autorreflexivo presente em *OCND* vai mais além que o de Velásquez. A obra não só se utiliza da Ironia Romântica para escancarar seus próprios mecanismos, mas provoca uma reflexão geral sobre a arte e a arquitetura. O livro, este que para o narrador mataria a arquitetura, tornou-se o grande responsável por imortalizá-la.

Já os elementos arquitetônicos descritos no livro também são mais complexos do que aparentam. Além de serem elementos importantes da narrativa, como vimos em nossa excursão topoanalítica, também se prestam à alegoria da própria literatura.

A Catedral, porém, é um caso à parte. Enigmática, Notre Dame se revela tanto como espacialização, quanto como personagem, sendo a figura mais emblemática da narrativa.

Ao término de nossa *Promenade Litteraire*, podemos refletir sobre algumas considerações sobre a representação do espaço na narrativa hugoana, observando como o mesmo articula e constitui o romance.

Primeiramente, aponta-se o caráter inovador da obra, não só para o campo da literatura, mas também para a teoria da arquitetura. Antes mesmo de existir uma teoria da arquitetura devidamente canonizada, a não ser pelos tratados clássicos e

renascentistas, Victor Hugo ensaiará, no romance, reflexões teóricas importantíssimas, tanto na conceituação da arquitetura como linguagem, como na crítica que produz pelos novos modelos arquitetônicos que surgiam em sua época. Além disso, o romance é também um grito insurgente em favor da preservação do patrimônio arquitetônico francês.

Em segundo lugar, os cenários da narrativa hugoana são determinados predominantemente em consonância com o mundo real. Espaços que de fato constituíram a Idade Média, e nomes de personagens igualmente reais, contribuem para o efeito de realidade transmitido.

O detalhismo das descrições espaciais também contribui para esse efeito, tornando os espaços ainda mais reconhecíveis. Porém, em muitas passagens dentro da obra, esses detalhes cumprem uma função que está além de situar geograficamente as personagens, e têm um significado ainda maior no texto.

No romance hugoano, o espaço assume funções diversas, como caracterizar as personagens, induzir suas ações e antecipar os acontecimentos, e, por isso mesmo, contém informações essenciais para a constituição dos demais elementos da narrativa.

Os espaços descritos possuem lugar privilegiado na obra, sendo o fio condutor da tessitura do enredo. Ao assumir uma dimensão simbólica, as espacializações deixam de ser mera referencialidade e passam a representar a própria estrutura do romance.

Em outro nível textual e interpretativo, os espaços arquitetônicos da obra hugoana ainda apontam para uma compreensão do próprio sentido do texto, que, dessa forma, teoriza a si mesmo e reflete, em suas páginas, o próprio fazer literário.

O presente trabalho buscou analisar o romance *O Corcunda de Notre Dame*, de Victor Hugo, com o foco principal na análise do espaço urbano e arquitetônico construídos na narrativa. Coerente com seu tempo, o romance se engaja na descrição de uma Paris medieval que já vinha se desmanchando na paisagem do século XIX.

Em nossa pesquisa, procurou-se desenvolver um percurso, ou um passeio, que abordasse tanto os aspectos externos da obra, como o contexto de produção e o projeto literário hugoano, quanto seus aspectos estruturais, na tentativa de demonstrar que a complementaridade desses dois aspectos se faz fundamental para a compreensão do texto literário.

Conclui-se, em tempo, que *O Corcunda de Notre Dame*, bem como o vasto projeto literário de Victor Hugo, permite ao pesquisador infinitas possibilidades de análise, e esta aqui apresentada é apenas um pequeno exemplo. A complexidade de sua obra, ainda que perfeitamente ajustada ao seu tempo, ressoa na contemporaneidade e apresenta temas extremamente atuais.

Espera-se que a presente pesquisa possa contribuir para que haja mais investigações sobre o espaço na literatura, não visando somente o meio dos estudos literários, mas para suscitar interesse na interdisciplinaridade do assunto.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ABREU, Márcia. **Os caminhos dos livros**. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

ABREU, Márcia et al. **Caminhos do romance no Brasil: séculos XVIII e XIX**. s/d. Ensaio. Disponível em: <<http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/>>. Acessado em 10 jun. 2017.

AUERBACH, Erich. **Introdução aos estudos literários**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance**. São Paulo: UNESP; Hucitec, 1998.

BARBOSA, Sidney. O patrimônio arquitetônico francês, a modernidade e o romance Notre Dame de Paris de Victor Hugo. **Polifonia**, Cuiabá, n. 06, p. 87-101, 2003.

BARBOSA, Sidney; BORGES FILHO, Ozíris. Uma missa muito especial. **Revista Intertexto: revista do curso de Letras da UFTM**, Uberaba, v. 1, n. 2, p. 62-81, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://revistaintertexto.letras.uftm.edu.br/volume2/05%20%20UMA%20MISSA%20MUITO%20ESPECIAL.pdf>>. Acessado em: 30 ago. 2017.

BARTHES, Roland. **Semiotique et Urbanisme**. In: _____. Oeuvres complètes. Paris: Seuil, 1994. v. 2, p. 439-446.

BARRETO, Junia. Traições editoriais: Os trabalhadores do mar, de Victor Hugo a Machado de Assis. **Traduzires**, Brasília, n. 1, p. 84-94, maio 2012. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/10555>>. Acessado em: 10 jan. 2018.

BASTOS, Jorge. Apresentação e notas. In: HUGO, Victor. **O corcunda de Notre Dame**. Tradução de Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BAYARD, Pierre. **Como falar dos livros que não lemos**. Tradução de Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e Literatura**: Introdução à toponímia. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

_____. O espaço da narração e o espaço da narrativa. **Estudos Lingüísticos**, São Paulo, v. 37, p. 341-347, 2007b. Disponível em <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/37/EL_V37N3_35.pdf>. Acessado em 15 ago. 2017.

BRANDÃO, Luiz Alberto. Espaços literários e suas expansões. **Revista Aletria**. Belo Horizonte, v. 15, p. 2017-220, jan./jun. 2007. Disponível em: <<https://psiambiental.files.wordpress.com/2013/08/espac3a7os-literc3a1rios-e-suas-expansoes.pdf>>. Acessado em 25 jun. 2017.

_____. **Teorias do Espaço Literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRIÈRE, Chantal. **Victor Hugo et les architectes: un discours ambivalent**. Disponível em: <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Textes_et_documents/Briere_Victor%20Hugo%20et%20les%20architectes%20%20un%20discours%20ambivalent.pdf>. Acessado em 18 ago. 2016.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. Tradução de Ana M. Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CALLIPO, Daniela Mantarro. Rimas de Sândalo e ouro: a presença de Victor Hugo nas crônicas de Machado de Assis. **Signótica**, Goiânia, v. 18, n. 1, p. 17-42, jan./jun. 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/sig/article/viewFile/3717/3472?journal=sig>>. Acessado em: 02 jan. 2018.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de; FEITOSA, Luziane de Sousa. A obra Notre-Dame de Paris e sua adaptação literária para crianças e jovens no Brasil. **Literatura em debate**. Frederico Westphalen, v. 8 n. 14, p. 62-85, ago. 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/1445/1798>>. Acessado em: 10 jan. 2018.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros**: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Brasília: UNB, 1999.

_____. **A história Cultural entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Algés: Difusão, 1988.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio.** Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade; UNESP, 2006.

COCCO, Cristina Soto. **A presença de Victor Hugo em José de Alencar: o grotesco hugoano em A Pata da Gazela.** 2012. Dissertação Mestrado em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-10012013-175610/en.php>>. Acessado em: 03 jan. 2018.

COLE, Emily (Org.). **História Ilustrada da Arquitetura.** Tradução de Livia Chede Almendary. São Paulo: Publifolha, 2013.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria.** Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução.** Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

DUARTE, Pedro. **Estio do tempo: romantismo e estética moderna.** Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

DUARTE, Valquíria Guimarães. **A narratividade e o campo da arquitetura: a perspectiva de Paul Ricoeur e Walter Benjamin.** Disponível em: <<https://pos.historia.ufg.br/up/113/o/Valqu%C3%ADria.pdf>>. Acessado em: 25 set. 2017.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação.** Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Perspectiva, 1994.

FARIA, João Roberto. Victor Hugo e o teatro romântico no Brasil. **Lettres Françaises**, Araraquara, n. 5, p. 105-116, jan./dez. 2003. Disponível em: <<http://piwik.seer.fclar.unesp.br/lettres/issue/view/176/showToc>>. Acessado em: 02 jan. 2018

FREITAG, Barbara. Introdução. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 132, p. 5-16, jan./mar. 1998.

GAETA, Antonio Carlos. As cidades de Baudelaire e Hugo na Paris moderna de Walter Benjamin. **Morpheus**, Rio de Janeiro, v.3, n. 5, p. 1-10, jul./dez. 2004.

Disponível em <<http://seer.unirio.br/index.php/morpheus/issue/view/160>>. Acessado em 12 jan. 2018.

HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime**. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. Guerre aux démolisseurs! .In: **Littérature et philosophie mêlées**. Paris: Furne et cie. libraires-éditeurs, 1841, p. 279-284. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=I5YGAAAQAAJ&pg=PA279&dq=guerre+aux+demolisseurs+1825&hl=pt%2C%AD%E2%80%90%20BR&sa=X&ei=ecTUYqTJoqx0AGO1IH0Dg&ved=0CEgQ6AEwBA#v=onepage&q=guerre%20aux%20demolisseurs%201825&f=false>>. Acessado em: 14 jul. 2017.

_____. **O corcunda de Notre Dame**. Tradução de Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1980.

LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades**: conversações com Jean Lebrun. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: UNESP, 1998.

LEMOS, Carlos A. C. *O que é Arquitetura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

LIMA, Adson Cristiano Bozzi Ramatis. **Oscilando entre o ser e o nada**: a aventura urbana de Sartre na América. 2010. Tese Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-17062010-160327>>. Acessado em: 30 jun. 2017.

LIMA, Luiz Costa. A questão do controle. In: **O controle do imaginário & a afirmação do romance**: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy. São Paulo: Cia das Letras, 2009, p. 179-210.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LYNCH, Kevin. **A Imagem da Cidade**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

LOPES, Jecson Girão. As especificidades de análise do espaço, lugar, paisagem e território na geográfica. **Geografia, ensino & pesquisa**, Santa Maria, n. 2, p. 23-30, maio/ago. 2012.

MACIEL, Carlos Alberto. Villa Savoye: arquitetura e manifesto. **Arquitextos**, São Paulo: ano 02, n. 024.07, Vitruvius, maio 2002. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.024/785>>. Acessado em 12 jul. 2017.

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco (Org.). **A cultura do romance**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MONTANER, Josep Maria. **Arquitetura e Crítica**. Tradução de Alicia Duarte Penna. Barcelona: Gustavo Gilli, 2013.

MÜLLER, Andréa Correa Paraiso. A leitura feminina sob tutela na imprensa oitocentista. **Recorte**, Três Corações, n. 1, vol. 12, p. 1-15, jan./jun. 2015.

PEVSNER, Nikolaus. **Panorama da Arquitetura Ocidental**. Tradução de José Teixeira Coelho Netto e Silvana Garcia. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

PINTO, Maria Cecília de Moraes. Victor Hugo e a poesia brasileira. **Lettres Françaises**, Araraquara, n. 5, p. 117-128, jan./dez. 2003. Disponível em: <<http://piwik.seer.fclar.unesp.br/lettres/issue/view/176/showToc>>. Acessado em: 02 jan. 2018

RAMA, Ángel. **La Ciudad Letrada**. Montevideo: Arca, 1998.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. São Paulo: Ática, 1993.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Almedina, 2002.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Tradução de Angela Bergamini et al. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RICOEUR, Paul. **Architecture et narrativité**. S/d. Disponível em: <http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/articles_pr/architectureetnarrativite2.PDF>. Acessado em: 14 dez. 2016.

RYBCZYNSKI, Witold. **Casa: pequena história de uma ideia**. Tradução de Betina von Staa. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SANTA ROSA, Tatiane Schilaro. Henri Labrouste. Arquitetura entre passado e presente. **Arquitetismo**, São Paulo, ano 07, n. 074.06, Vitruvius, abr. 2013. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitetismo/07.074/4727>>. Acessado em: 14 dez. 2016.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SCHULZ, Norberg. O Fenômeno do lugar. In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SOETHE, Paulo. Espaço literário, percepção e perspectiva. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 15, p. 221-229, jan./jun. 2007.

SOJA, Edward W. **Geografias pós-modernas**: a reafirmação do espaço na teoria social. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.

UNWIN, Simon. **A análise da Arquitetura**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

VERNIER, Frances. Cidade e modernidade nas Flores do Mal de Baudelaire. Tradução de Maria Hirzman. **ARS**. São Paulo, v. 5, n. 10, p. 63-79, 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202007000200007&script=sci_arttext&tlng=es. Acessado em 10 jan. 2018.

VOLOBUEF, Karin. Ironia Romântica. In: **A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.