



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**

**Faculdade de Ciências e Letras  
Campus de Araraquara - SP**

**ROSÁRIA CRISTINA COSTA RIBEIRO**

**A ESPACIALIDADE NO ROMANCE HISTÓRICO  
FRANCÊS NO SÉCULO XIX: BALZAC, HUGO E ELÉMIR**



**ARARAQUARA  
2013**

**unesp**  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**

**Faculdade de Ciências e Letras  
Campus de Araraquara - SP**

**ROSÁRIA CRISTINA COSTA RIBEIRO**

**A ESPACIALIDADE NO ROMANCE HISTÓRICO  
FRANCÊS NO SÉCULO XIX: BALZAC, HUGO E ELÉMIR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP – *Campus* de Araraquara, com vistas à obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa.

**ARARAQUARA**

**2013**

Ribeiro, Rosária Cristina Costa

A espacialidade no romance histórico francês no século XIX: Balzac, Hugo e Elémir / Rosária Cristina Costa Ribeiro – 2013

172 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara)

Orientador: Sidney Barbosa

1. Balzac, Honore de, 1799-1850.
2. Hugo, Victor, 1802-1885. 3. Bourges, Elémir, 1852-1925.
4. Romance histórico francês -- Século XIX. I. Título.

ROSÁRIA CRISTINA COSTA RIBEIRO

**A ESPACIALIDADE NO ROMANCE HISTÓRICO  
FRANCÊS NO SÉCULO XIX:  
HUGO, ÉLÉMIR E BALZAC**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP – *Campus* de Araraquara, com vistas à obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa.

Data da defesa: 28/05/2013

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador:** Prof. Dr. Sidney Barbosa (FCL-Ar/ UnB)

---

**Membro Titular:** Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite (FCL-Ar)

---

**Membro Titular:** Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi (FCL-Ar)

---

**Membro Titular:** Profa. Dra. Claudia Felicia Falluh Balduino Ferreira (UnB)

---

**Membro Titular:** Prof. Dr. Henrique Silvestre Soares (CELA - UFAC)

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Campus de Araraquara

A todos os que acreditaram, pelo apoio,  
e a todos que não acreditaram, pelo incentivo.

## Agradecimentos

Em primeiro lugar, ao Prof. Dr. Sidney Barbosa pela orientação, dedicação e amizade;

Às professoras Dra. Guacira Marcondes Machado Leite e Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi pela leitura atenta e pelas sugestões preciosas;

Aos funcionários da Sessão de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP – Araraquara;

Às professoras Dra. Corinne Saminadayar-Perrin, Dra. Marie-ève Therenty e a todo o *Groupe RIRRA 21* pela acolhida e pela dedicação;

Ao *Bureau de Relations Intenationales* da Université de Montpellier III – Paul Valéry ;

À minha família pela dedicação, compreensão e paciência;

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – pela bolsa de estudos PDSE, que possibilitou a concretização deste trabalho.

*La memoria del corazón elimina los malos  
recuerdos y magnifica los buenos,  
y gracias a ese artificio,  
logramos sobrellevar el pasado.*  
Gabriel García Márquez

## Resumo

Inicialmente o trabalho distingue as várias denominações desse tipo de romance para fazer a escolha de uma delas. De acordo com diversos críticos contemporâneos, o romance histórico tradicional nasceu pelas mãos de Sir Walter Scott, no Romantismo inglês. Entretanto, foi na França oitocentista que este tipo de romance alcançou sua maior expressão com obras como *Les chouans* (1829) e *Notre-Dame de Paris* (1831). É preciso distinguir também o romance histórico tradicional daqueles outros tipos muito célebres e comuns que, naquela época, utilizavam a história como pano de fundo, ou romanceavam essa mesma história (e aqui podemos citar, por exemplo, *La Reine Margot*, de 1845). Assim, o percurso teórico parte de teóricos como Louis Maigron (1866-1954) passa por Georg Lukács (1885-1971) até Gérard Genette (1949), Jean Molino (1945) e Claudie Bernard<sup>1</sup>, já na segunda metade do século XX. O trabalho centrou-se em um embate direto com os textos literários, objetivando caracterizar a construção da espacialidade nos romances do *corpus* escolhido. A escolha dos romances partiu do conceito de micro-gênero (Molino, 1975), que estabelece a determinação de características em comum entre as obras a serem analisadas, como, por exemplo, o tema ou a data de publicação. Dessa forma, baseando-se na data e local de publicação (França do século XIX), foram escolhidos os seguintes romances: *Les Chouans* (1829) de Honoré de Balzac, *Quatrevingt-treize* (1874) de Victor Hugo e *Sous la hache* (1883) de Élémer Bourges. A partir da leitura e análise da realização de algumas reflexões a respeito dessas obras, pôde-se comprovar que, apesar da distância temporal entre a publicação delas, todas seguem o mesmo padrão de definição da espacialidade e fazem parte da mesma escola literária, o Romantismo. Resta dizer que o romance histórico tradicional francês do século XIX foi a expressão autêntica de um povo castigado pelas transformações políticas e sociais do século XVIII e sedento de reencontrar seu espírito de união, de bem-estar e de nacionalismo.

**Palavras-chave:** Romance Histórico francês – Século XIX literário – Balzac – Hugo – Bourges.

---

<sup>1</sup> Sem data de nascimento.

## Resumé

Dans un premier temps, ce travail fait la distinction parmi les plusieurs dénominations de ce que l'on appelle roman historique pour choisir seulement un type parmi eux. Selon divers critiques contemporains, le roman historique traditionnel est né avec l'oeuvre de Walter Scott, dans le Romantisme Anglais. Cependant, c'est la France du XIX<sup>e</sup> siècle qui a connu la plus grande expression de cet espèce de roman, avec la parution de *Les chouans* (1829) et *Notre-Dame de Paris* (1831). Il faut aussi distinguer le roman historique traditionnel des autres types de romans historiques, très célèbres et répandus dans la même époque, que tantôt utilisaient l'histoire comme toile de fond, tantôt romançaient cette même histoire (et là on peut citer, par exemple, *La Reine Margot*, paru en 1845). En effet, le parcours théorique part de théoriciens comme Louis Maigron (1866-1954), passe par Georg Lukàcs (1885-1971), allant jusqu'à Jean Molino (1945) et Claudie Bernard (sans date de naissance connue), dans la deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle. Donc, le travail de recherche consiste en la lecture, le repérage et l'analyse des extraits, notamment ceux liés à la description de l'espace, l'établissement de parallèles entre eux, et la compréhension du rapport espace-roman historique du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour composer le *corpus*, un 'microgenre' a été établi (microgenre peut désigner, d'après Molino (1975), un groupe « d'œuvres proches par le temps et par le lieu, qui appartiennent à un même ensemble culturel et entre lesquelles existent de nombreux liens de filiation, influence, ressemblance, etc. »). Ainsi, les romans choisis, *Les Chouans* (1829) de Honoré de Balzac, *Quatrevingt-treize* (1874) de Victor Hugo et *Sous la hache* (1883) de Élémer Bourges, appartiennent à la France du XIX<sup>e</sup> siècle. Il faut dire encore que le roman historique traditionnel français du XIX<sup>e</sup> siècle a été l'expression authentique d'un peuple châtié par les transformations politiques et sociales du XVIII<sup>e</sup> siècle qui avait besoin de retrouver son sprit d'union, de bien-être et de nationalisme.

**Mots-clé:** Roman historique français - – Littérature du XIX<sup>e</sup> siècle – Balzac – Hugo – Bourges.

## Sumário

|                                                                                                                                        |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Introdução                                                                                                                             | 12  |
| 1ª Parte: Alguns fundamentos do romance histórico                                                                                      | 16  |
| 1. O romance histórico                                                                                                                 | 17  |
| 1.1. A herança scottiniana                                                                                                             | 22  |
| 1.2. História romanceada X romance histórico                                                                                           | 28  |
| 1.3. Percurso crítico do Romance histórico                                                                                             | 30  |
| 1.4. Jean Molino: <i>Qu'est-ce que c'est le roman historique?</i>                                                                      | 33  |
| 2ª Parte: A espacialidade como expressão do romance histórico em <i>Les Chouans</i> , <i>Quatrevingt-treize</i> e <i>Sous la hache</i> | 49  |
| 1.1. <i>Les Chouans ou la Bretagne en 1799</i> e o romance histórico no século XIX                                                     | 51  |
| 1.1.1. O romance e a crítica                                                                                                           | 54  |
| 1.1.2. O enredo e a estrutura romanesca                                                                                                | 57  |
| 1.2. A espacialidade                                                                                                                   | 61  |
| a) Os espaços de transição                                                                                                             | 66  |
| a.1) A estrada                                                                                                                         | 66  |
| b) Os espaços campestres                                                                                                               | 68  |
| b.1) A montanha de <i>La Pélérine</i>                                                                                                  | 68  |
| b.2) A floresta                                                                                                                        | 70  |
| b.3) O vilarejo de Fougères                                                                                                            | 71  |
| b.4) Os campos ao redor da cidade                                                                                                      | 74  |
| c) Moradias Insólitas                                                                                                                  | 76  |
| c.1) A habitação camponesa                                                                                                             | 76  |
| c.2) Castelos e demais construções monárquicas                                                                                         | 79  |
| d) Fronteiras: a ligação com a Inglaterra                                                                                              | 84  |
| e) Paris: um lugar distante                                                                                                            | 85  |
| 2.1. <i>Quatrevingt-treize</i> e o romance histórico no século XIX                                                                     | 88  |
| 2.1.1. <i>Quatrevingt-treize</i> e a crítica lukacsiana                                                                                | 90  |
| 2.1.2. O enredo                                                                                                                        | 92  |
| 2.2. Espacialidade                                                                                                                     | 94  |
| a) Os espaços de transição                                                                                                             | 97  |
| a.1) <i>En Mer</i>                                                                                                                     | 97  |
| a.2) As estradas                                                                                                                       | 97  |
| b) Os espaços campestres                                                                                                               | 98  |
| b.1) As florestas bretãs                                                                                                               | 98  |
| b.2) <i>En Vendée, le coeur de la bataille</i>                                                                                         | 100 |
| b.3) As florestas em Vendée                                                                                                            | 101 |
| c) As moradias insólitas                                                                                                               | 103 |
| c.1) A toca de Tellmarch                                                                                                               | 103 |
| c.2) Os castelos e os demais espaços monárquicos                                                                                       | 104 |
| d) A fronteira                                                                                                                         | 116 |
| e) Paris: um lugar distante                                                                                                            | 119 |

|                                                                                      |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.1 <i>Sous la hache</i> e o romance histórico do século XIX                         | 131 |
| 3.1.1. <i>Sous la hache</i> e a crítica                                              | 134 |
| 3.1.2. O enredo                                                                      | 139 |
| 3.2. A espacialidade                                                                 | 141 |
| a) Os espaços de transição                                                           | 142 |
| a.1) A estrada                                                                       | 142 |
| b) Os espaços campestres                                                             | 144 |
| b.1) Saint-Judicaël-de-Mer-Morte                                                     | 144 |
| b.2) O pântano e a moradia insólita de <i>La Halbrandière</i> ou <i>les Halbrans</i> | 149 |
| c) Locais sagrados                                                                   | 152 |
| c.1) A igreja                                                                        | 152 |
| c.2) O cruzeiro                                                                      | 156 |
| c.3) O cadafalso                                                                     | 158 |
| Conclusão                                                                            | 163 |
| Referências Bibliográficas                                                           | 166 |

Ao sermos admitidos no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, nosso objetivo foi dar continuidade ao trabalho de pesquisa sobre o estudo do espaço nos romances de Victor Hugo, iniciado durante a Graduação nesta mesma Faculdade, no nível de Iniciação Científica.

Naquele momento inicial, optamos por analisar a categoria espacial no último romance escrito pelo autor francês e publicado em 1874, *Quatrevingt-treize*, com o intuito de classificá-lo em algumas categorias inerentes ao texto e relacionar esses diversos espaços às funções sociais das personagens, estabelecendo, então, uma correspondência entre essas realidades e a estruturação do romance. Contudo, as análises iniciais apontaram para a necessidade de exploração da peculiaridade do gênero em que o mesmo estava classificado: o romance histórico tradicional.

Desta maneira, a questão dos gêneros literários tornou-se imperativa graças à própria questão da espacialidade. Por descrever espaços existentes na realidade objetiva e histórica, o romance chama a atenção para sua relação com o cotidiano e com fatos realmente ocorridos no contexto, a maioria deles geridos e relacionados aos espaços.

É preciso esclarecer também que desde o princípio de nossos trabalhos com o romance de Victor Hugo, nossa metodologia consistiu, sempre, e desde que possível, em um embate direto com o texto literário do autor, selecionando, a partir dele, as teorias mais adequadas e necessárias a sua análise.

No que diz respeito ao instrumental teórico, além daquele que vinha sendo reunido para o trabalho com a espacialidade na iniciação científica e no mestrado, buscamos outros aportes que melhor definissem o gênero escolhido por Hugo para escrever sua última obra romanesca. Assim, a partir das teorias expostas na Disciplina História e Ficção, ministrada pela Profa. Márcia Valéria Zamboni Gobbi, selecionamos uma teoria que, em nossa opinião, melhor atendia às necessidades de pesquisa. Trata-se de *Le roman historique* de George Lukács, publicado em 1936. Esta será, pois a base teórica de onde partiremos em nossa *démarche* analítica.

No doutorado, que aqui se apresenta sob sua forma final, inicialmente, desejávamos simplesmente continuar o trabalho expandindo o *corpus* para os demais romances históricos hugoanos. Segundo Philippe Van Tieghem (1985), o espírito arquitetural de Hugo levou-o a visualizar uma trilogia na qual *Quatrevingt-treize* representaria a Revolução e as outras duas partes seriam compostas por *L'homme qui rit* (1869), representante da Aristocracia (Inglaterra anterior a 1688) e por fim um romance que representasse a Monarquia (França anterior a 1789), que acabou não sendo escrito. Naquele primeiro projeto, esse 'lugar vazio' seria preenchido por *Notre-Dame de Paris* (1831), devido a sua importância no conjunto da obra romanesca de Victor Hugo e aos aspectos culturais e, sobretudo, arquiteturais que ele engloba numa perspectiva histórica. O projeto que possibilitou nossa admissão no curso de Pós-Graduação, ainda contava com a possibilidade aberta de inclusão de mais um romance, como *Les Misérables* (1862), por sua temática citadina registradora do momento de êxodo rural ocorrido na França desde o século XVIII, além de outros momentos históricos importantes para a cidade de Paris, como a Revolução de 1848.

Entretanto, durante o desenvolvimento do projeto e também devido à nossa estada na *Université de Montpellier III*, na França, em “estágio sanduíche”, foi verificada a fragilidade do mesmo, uma vez que o *corpus* apesar de muito grande não continha, contudo, um micro-gênero<sup>2</sup> bem definido. Depois de várias hesitações e tentativas de acerto para se determinar quais os romances a serem estudados, a pesquisa

---

<sup>2</sup> Molino, 1975.

teve, finalmente, seu *corpus* definitivamente estabelecido após entendimentos e sugestões da Profa. Dra. Corinne Saminadayar-Perrin, nossa orientadora na França, além das do Prof. Dr. Sidney Barbosa, nosso orientador na UNESP, que muito nos ajudaram a definir as linhas que balizam o presente projeto tornado tese.

Segundo Molino (1975), um micro-gênero ou ‘micro-genre’ é um conjunto “de obras próximas pelo tempo e pelo local [de publicação], que pertencem a um mesmo conjunto cultural e entre as quais existem numerosas ligações de filiação, influência, semelhança [na estrutura e na temática], etc.”<sup>3</sup> (tradução nossa). Esse critério será o fio condutor de nosso trabalho e será mais explorado no primeiro capítulo deste trabalho.

Deste modo, o *corpus* da tese compreende hoje os seguintes romances históricos do século XIX, a saber, *Les Chouans* de Honoré de Balzac, *Quatrevingt-treize* de Victor Hugo e *Sous la hache* de Élémer Bourges. Esses romances foram os escolhidos por serem constitutivos de um ‘microgenre’, nos termos de Molino. Esta condição facilita a realização da pesquisa e justifica a eleição do *corpus* para estudo.

No que concerne às temáticas e à estruturação dos romances, a primeira característica que limita nossa pesquisa é a influência de Walter Scott sobre esses romancistas e suas obras. Já o segundo critério é o do tema da Revolução Francesa e sua predileção pela fase do Terror (1792-1793), além de todos esses textos retratarem o mesmo momento histórico (a resistência contrarrevolucionária nas províncias do oeste da França pós-revolucionária). Em terceiro lugar, surge a semelhança no contexto biográfico dos autores no momento da produção desses romances. Apesar de tratar-se de épocas diferentes dentro do século XIX, Balzac vivia em Paris, em 1829, um clima de instabilidade política, com o retorno da monarquia, decorrente das revoltas de 1830. Quarenta anos depois, Victor Hugo, na mesma cidade, assistia ao fim do governo ditatorial de Napoleão III e aos massacres da Comuna de Paris e Bourges, apesar de não estar em Paris no momento da produção (Fontenaibleau, nas cercanias, portanto), habitou por muito tempo a cidade e vivia, assim como Hugo, as agruras materiais e morais da Comuna, além de engajar-se num pessimismo *fin-de-siècle* decadentista. E, por fim, podemos citar as semelhanças entre as estruturas dos referidos romances, o que acaba sendo, ao mesmo tempo, um resultado das aproximações anteriores e mais um ponto em comum.

---

<sup>3</sup> « d'œuvres proches par le temps et par le lieu, qui appartiennent à un même ensemble culturel et entre lesquels existent de nombreux liens de filiation, influence, ressemblance, etc. »

O formato do gênero romance histórico tradicional, teorizado por Maigron (1898), por George Lukács, e também por Bakhtin (cronotopo), Molino e Claudie Bernard, entre outros, compreende infinitas possibilidades de interpretação, mas a nosso ver, a visão ideológica, estimulada tanto pelo título quanto pela própria escolha de gênero, é a que mais salta aos olhos e a que parece mais instigante ao leitor. Unindo essa visão à análise da categoria espacial nesta narrativa, o que nos interessa mais particularmente, chega-se a um ponto convergente, que pode ser sintetizado na seguinte problemática: qual a relação entre essa categoria da narrativa e o gênero romanesco histórico tradicional?

Para responder satisfatoriamente a essa questão, esta tese apresenta-se dividida em duas partes principais: a primeira delas aborda, rapidamente, a tese do romance histórico (tradicional, clássico ou romântico, dependendo do crítico) do século XIX francês e ocidental, de um modo geral. Já a segunda parte, é constituída pelas análises referentes à espacialidade em cada um dos romances pertencentes ao *corpus*, buscando, assim, determinar as semelhanças e diferenças entre esses romances, de modo a apreender neles uma estrutura em comum.

Diversos teóricos serão utilizados nos percursos em ambas as partes do trabalho. Entretanto, as análises partirão, em sua maioria, de um embate direto com o texto literário, tendo como apoio, principalmente, as obras de Molino (1975) e de Claudie Bernard (1989; 1996).

No que concerne à organização material das partes, nossa tese apresenta esta pequena “introdução”, em que, dentre outras informações acadêmicas, relatamos as peripécias e as decisões tomadas para a definição do *corpus* e para a eleição da fundamentação teórica a ser adotada no desenvolvimento da tese. Em seguida, contamos com uma “Primeira parte”, na qual são apresentadas, rapidamente, algumas definições a respeito do romance histórico que nos serviram de base para a composição da segunda. Esta “Segunda parte”, por sua vez, carrega em si o resultado de nosso trabalho no embate direto com as obras literárias. Assim, cada um dos capítulos apresenta as análises, reflexões e conclusões referentes a um romance de nosso *corpus*.

Gostaria ainda de frisar nesta introdução a importância da concessão de bolsa para nossa estadia pelo projeto PDSE – Programa de Doutorado Sanduiche no Exterior (Processo número: 5254/11-6), concedido pela CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). Sem essa contribuição, nos teria sido impossível alcançar nossos objetivos.

# ***PRIMEIRA PARTE :***

## ***ALGUNS FUNDAMENTOS DO ROMANCE HISTÓRICO***

## **1. O Romance Histórico**

*Nous ne pouvons connaître le réel que par  
comparaison avec l'imaginable.<sup>4</sup>*  
White

O século XIX francês viu o estabelecimento da forma literária que seria considerada a “epopeia burguesa” (Lukacs, 1965), o romance. Com os primeiros anos do Romantismo, entre 1815 e 1848, o romance consagrou-se como forma de expressão desse tipo de sociedade na qual o individualismo era uma das características definidoras. No mesmo período, o conceito de ‘História’ entrou em um processo de alteração devido à influência das demais ciências que se consolidavam. Entretanto, houve um momento, nos primeiros anos desse movimento literário, no qual as barreiras

---

<sup>4</sup> Só podemos conhecer o real por comparação ao imaginável.

entre História e Literatura ainda não estavam definidas. Esse momento coincidiu com a ‘explosão’ de Walter Scott e do romance histórico em solo francês:

O divórcio gradual da História e da literatura coincide com a transformação de seus respectivos estatutos, que Gossman vê começar por volta do final do século XVIII e que desabrochará totalmente um pouco mais tarde, no século XIX. A partir desse momento, a literatura cessa de ser antes de tudo uma técnica, uma ‘retórica’, para tornar-se um *corpus* de textos genais, quase sacralizados, que se opõe à realidade histórica decepcionante e à historiografia que trata dessa mesma história; esse é o princípio da Literatura como instituição e como mito. Entretanto, em História, a questão da ‘exposição’ perde terreno diante do ‘conhecimento’ e seus métodos, que se põem a criticar, notadamente após a descoberta da importância do ponto de vista do ‘investigador’ dentro da investigação. A História caminha cada vez mais na direção do ideal de imparcialidade das Ciências da Natureza, o que a marcará decisivamente durante a era positivista, e também na direção do culto da mimese, que exige que a forma permaneça tão apagada, tão invisível quanto possível. Seu objeto também se modifica: ela deixa de se concentrar sobre acontecimentos ‘únicos’ (políticos ou militares) para se interessar, como as Ciências Exatas, em ‘grande número’, em suas múltiplas manifestações. É então, em fim, que se especializa e profissionaliza. Antes da ascensão do positivismo entretanto se situa um período de transição quando a História e a literatura, a partir de então autônomas e ambas em mutação, comunicam-se uma última vez: estou falando da época romântica. (BERNARD, 1989, p.10-11 – tradução nossa)<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> *Le divorce graduel de l’Histoire et de la littérature va de pair avec la transformation profonde de leurs statuts respectifs, que Gossman fait commencer vers la fin du XVIIIe siècle et qui s’épanouira plus tard dans le XIXe. A partir de ce moment, la littérature cesse d’être avant tout une technique, une ‘rhétorique’, pour devenir un corpus de textes géniaux, quasi sacrés, qu’on oppose à la réalité historique décevante et à la historiographie qui en traite ; ce sont les débuts de la Littérature comme institution et comme mythe. Cependant, en Histoire, la question de l’‘exposition’ perd du terrain devant celle de la ‘connaissance’ et de ses méthodes, qu’on se met à critiquer, notamment après la découverte de l’importance du ‘point de vue’ de l’enquêteur dans l’enquête. L’Histoire se tourne de plus en plus vers l’idéal d’impartialité des sciences de la nature, qui la marquera décisivement pendant l’ère positiviste, et vers le culte de la mimesis, qui exige que la forme reste aussi effacée, aussi invisible que possible. Son objet aussi se modifie : elle cesse de se concentrer sur des événements ‘uniques’ (politiques ou militaires) pour s’intéresser, comme les sciences exactes, au ‘grand nombre’, dans ses multiples manifestations. C’est alors enfin qu’elle se spécialise et se professionnalise. Avant l’avènement du positivisme toutefois se situe une période de transition où l’Histoire et la littérature, désormais autonomes et toutes deux en mutation, communiquent une dernière fois : je veux parler de l’époque romantique. (BERNARD, 1989, p.10-11)*

Assim, entre as diversas formas de interpenetração de história e romance<sup>6</sup>, a que mais nos chama a atenção é aquela manifestação do romance conhecida como histórica e tradicional (ou clássica, ou ainda romântica), e que contribuiu especialmente para a fase nacionalista do Romantismo no Ocidente, segundo diversos autores, pode assim ser adjetivada pela sua investigação do passado. Entretanto, a grande diferença entre este tipo de romance e as obras da historiografia do período é a substituição dos grandes ‘fatos públicos’ (Bernard, 1989) pelos ‘pequenos fatos verdadeiros’; ou ainda, nas palavras do próprio Victor Hugo (1874), na substituição da História pela lenda. Essa troca pode, dessa forma, proporcionar à narrativa ocupar-se muito mais com a representação de indivíduos médios (Scott) ou representativos de ‘espécies sociais’ (Balzac) do que a historiografia. Gengembre (2006) utiliza o romance histórico chinês para definir essa característica: “O romance histórico chinês não repete a História, mas estabelece uma ponte entre a cultura erudita das letras e a cultura popular, permitindo a grande número de pessoas aderir a sua representação do mundo que esse romance expõe”<sup>7</sup> (tradução nossa). Não seria essa uma das razões do sucesso do romance histórico (apesar dos altos e baixos), uma vez que esse tipo de romance junta historiografia e lenda, ou seja, o erudito e o popular, agradando a um grande público?

Já para Molino (1975), História e romance estão baseados na sequência de fatos e análise de caracteres; o que diferenciaria um do outro seria o tipo de verdade que buscam. Para ilustrar seu pensamento, o crítico francês cita um artigo de 1920<sup>8</sup>, “*Système des Beaux-Arts*”, de Alain:

Enfim, o confidencial não tem vez na história; ela faz reviver, no máximo, os homens, como nós os vemos viver, condicionando sempre as ações aos motivos. Ora, o que é romanesco é a confidência que nenhum testemunho pode certificar, que não se prova, e que, ao

---

<sup>6</sup> Mais adiante, nesse mesmo capítulo, trataremos rapidamente sobre as formas que o romance histórico pode tomar.

<sup>7</sup> “*Le roman historique chinois ne répète pas l’Histoire, mais établit un pont entre la culture savante des lettrés et la culture populaire, permettant au plus grand nombre d’adhérer à la représentation du monde qu’il expose*” (p. 106)

<sup>8</sup> Molino utiliza-se de uma publicação de 1958 desse mesmo texto.

contrário do método histórico, dá a realidade às ações. (ALAIN apud MOLINO, 1975, p. 213 - tradução nossa).<sup>9</sup>

Segundo Claudie Bernard (1989), no século XIX, com o surgimento da História, o homem deixou de ser somente *homo faber* para tornar-se também, ou principalmente, *homo historicus*, no mesmo momento em que a História se confundiu com o passado. Ou seja, o relato escrito do passado estabeleceu-se como historiografia e o passado narrado, aquele transmitido oralmente por lendas, tradições familiares ou religiosas, não entrou em sua constituição. Entretanto, a historiografia herdou dessas tradições a sua forma de narrativa, com tempo, espaço, ‘personagens’ e uma ordem cronológica que é aquela da maioria dos romances. A busca pelo passado passou a ser a busca pela própria identidade, como podemos ler em Claudie Bernard (1989) quando cita Raymond Aron (*Les dimensions de la conscience historique*, Paris: Plon, 1964):

O homem só tem verdadeiramente um passado se ele tem a consciência de ter um [...]. De outro modo, os indivíduos e as sociedades trazem neles um passado que eles mesmos ignoram, que sofrem passivamente [...]. O passado só adquire consistência, na verdade existência, pelo pensamento que o reflete, que reflete sobre ele, e que de resto lhe transmite seu nome: *historia*, significa primeiramente pesquisa intelectual, e *histor* o cientista. (BERNARD, 1989, p. 8 – tradução nossa).<sup>10</sup>

Dessa forma, naquele momento de busca pelo passado e pela própria identidade nacional na França, como é o caso do Romantismo, surge um novo gênero que une a narração e o relato histórico: o romance histórico.

---

<sup>9</sup> *Bref, le confidentiel n'a point de place dans l'histoire; elle fait revivre, tout au plus, les hommes comme nous les voyons vivre, remontant toujours des actions aux motifs. Or, ce qui est romanesque c'est la confidence qu'aucun témoignage ne peut appuyer, qui ne se prouve point, et qui, au rebours de la méthode historique, donne la réalité aux actions.* (ALAIN apud MOLINO, 1975, p. 213).

<sup>10</sup> « *L'homme n'a vraiment un passé que s'il a conscience d'en avoir un [...]. Autrement, les individus et les sociétés portent en eux un passé qu'ils ignorent, qu'ils subissent passivement [...]. Ils n'accèdent pas à la dimension propre de l'histoire.* ». *Le passé n'acquiert de consistance, voire d'existence, que par la pensée qui le réfléchit, qui réfléchit sur lui, et qui du reste lui a transmis son nom : historia, c'est d'abord la recherche intellectuelle, et histor le savant.* (BERNARD, 1989, p. 8).

Sob a influência de várias modalidades de romance, mas principalmente inspirado no romance de modos (ou costumes), surge então na Inglaterra romântica, o que hoje é conhecido como romance histórico, clássico, tradicional ou, simplesmente, histórico, e que foi traduzido incessantemente pelo mundo todo, provocando uma onda desse tipo de romance em diversas Literaturas. E foi retratando seu país (a Escócia) de modo mais penetrante que Walter Scott<sup>11</sup> tornou-se o “grande mestre” do gênero (THIERRY, 1824, *apud* GENGEMBRE, 2006, p. 50), alguém que, segundo Thierry “*qu’il y ait jamais eu en fait de divination historique*” ( que realmente nunca dominou a clarividência histórica). E continua mais adiante:

Walter Scott [...] simples romancista , trouxe sobre a história de seu país um olhar mais firme e mais penetrante do que os próprios

---

<sup>11</sup> Poeta, romancista e editor escocês, filho de um jurista e de Anne Rutherford, filha de um médico e professor universitário. Descendente de famílias famosas da fronteira escocesa, Scott nasceu em 1771, em Edimburgo, onde frequentou o liceu e a universidade. A sua ascendência atraiu-o desde a infância para a história dos clãs fronteiriços da Escócia, que conheceu através das suas lendas e baladas. A infância de Scott foi ainda marcada pela poliomielite, que lhe deixou marcas até ao fim da vida. O seu gosto romântico pelo passado foi estimulado pela leitura e tradução dos poetas alemães seus contemporâneos, particularmente Bürger e Goethe. Praticou advocacia entre 1792 e 1806 e em 1808 foi nomeado funcionário da Coroa em Selkirkshire, cargo que nunca abandonou. Estreou-se nas letras com poesia narrativa de temas escoceses, com que alcançou grande popularidade. Em 1797 foram publicadas algumas das suas baladas, compostas a partir do modelo das baladas e narrativas de raiz popular da tradição escocesa, que recuperou. O gosto de Scott pelo passado da Escócia e o seu interesse pela Idade Média, refletido no romance gótico, levaram-no a colaborar com “*Monk*” Lewis (Matthew Gregory Lewis) na composição das *Tales of Wonder* em 1801. A coletânea de baladas *Minstrelsy of the Scottish Border*, uma das suas obras mais relevantes, foi publicada em 3 volumes entre 1802 (vols.1 e 2) e 1803 (vol.3). A fama do autor estabeleceu-se definitivamente com a publicação do poema *The Lay of the Last Minstrel* em 1805, a que se seguiram *Marmion* (1808) e *The Lady of the Lake* (1810). Scott tornou-se deste modo o escritor mais popular do seu tempo. Entre as suas diversas atividades destacam-se a colaboração com o periódico *Edinburgh Review* e a participação na fundação da revista *Tory Quarterly* em 1809. A recepção menos calorosa a *Rokeby* (1811), *Lord of the Isles* (1815) e *Harold the Dauntless* (1817) foi determinante na orientação da sua carreira no sentido do romance histórico, a que se dedicou a partir de 1815. Foi como criador do romance histórico que Scott definiu a sua reputação e estabeleceu a sua influência posterior na literatura europeia. Com os rendimentos provenientes da escrita, Scott mandou construir um gigantesco castelo em Abbotsford, na fronteira escocesa, em 1811. Os negócios editoriais em que Scott se envolveu com James Ballantyne resultaram em sucessivas dívidas e culminaram, com o envolvimento de Archibald Constable, na falência (1826). As dificuldades económicas posteriores e a determinação de Scott em pagar todas as suas dívidas motivaram a extensa produção literária que caracteriza os últimos anos da sua vida. Os seus romances mais conhecidos foram escritos a partir de 1814: *Waverly* (1814), *Guy Mannering* (1815), *The Antiquary* (1816), *Old Mortality* (1816), *Rob Roy* (1817), *The Heart of Midlothian* (1818), *The Bride of Lammermoor* e *The Legend of Montrose* (1819). Todas estas obras se inspiram em episódios das lutas religiosas e dinásticas que marcaram a história da Escócia nos séculos XVII e XVIII. A partir de 1819 Scott intensificou o seu ritmo de escrita em virtude do agravamento da sua situação económica. Datam desse período as seguintes obras: *Ivanhoe* (1820), *The Monastery* e *The Abbot* (1820), *Kenilworth* (1821), *Quentin Durward* (1823), *St. Ronan's Well* (1823) e *The Talisman* (1825). A última fase da carreira de Scott inicia-se com *Woodstock* (1826) e *The Fair Maid of Perth* (1828), e termina com *Castle Dangerous* e *Count Robert of Paris* (1832) no ano da sua morte. A obra de Walter Scott está intimamente associada à afirmação da história e dos interesses da Escócia, cuja sociedade retratou através da ação individual dos seus membros num contexto definido com pormenor. Na literatura portuguesa a influência de Scott é detetável em Alexandre Herculano e Almeida Garrett (particularmente em *O Arco de Santana*). Faleceu em 1832. (SCOTT, 2013).

historiadores. Ele estudou curiosamente, em cada período, a composição essencial da nação escocesa ; e é assim que ele conseguiu dar às cenas históricas nas quais figuram suas personagens algumas vezes imaginárias, o mais alto grau de realidade. [...]. (THIERRY, 1824, *apud* GENGEMBRE, 2006, p. 50-tradução nossa)<sup>12</sup>.

Foi desse modo que, resgatando o passado da Escócia, Scott, ao ser traduzido, inspirou não somente o Romantismo francês, alvo desta pesquisa, mas também todo o romantismo ocidental como um todo e promovendo uma herança literária, uma quase tradição de resgate do nacionalismo ocidental por meio de um tratamento literário do passado.

### 1.1. A herança scottiniana

Sempre que pensamos em romance histórico e em todas as suas vertentes, é impossível não tratarmos de Walter Scott. Durante todo século XX, e até mesmo no XIX, muitas obras de crítica e história literárias de fôlego surgiram exatamente para pagar tributo ao romântico escocês, como, por exemplo, Louis Magron – *Le roman historique à l'époque romantique – essai sur l'influence de Walter Scott* (1898), Hector Mackay – *L'influence de Sir Walter Scott sur Victor Hugo* (1948), ou ainda Gérard Gengembre (2006) - *Le Roman historique*, já no século XXI. E são esses críticos que nos embasam em nossa breve busca pela herança scottiana.

Segundo Mackay (1948), a partir da publicação e da grande onda de traduções das *Warveley Novels* (1817) na França, Walter Scott tornou-se um dos autores mais traduzidos, copiados e um dos que mais serviram de inspiração aos românticos franceses nos primeiros trinta anos do século XIX: “*Jamais un écrivain étranger n'avait tellement touché les coeurs des français. Scott trouvait des lecteurs dans toutes les classes. Il était aimé du grand public comme des littérateurs.*” (p. iii). – “Nunca um escritor estrangeiro havia tocado tanto o coração dos franceses. Scott encontraria

---

<sup>12</sup> *Walter Scott [...] simple romancier , [a] porté sur l'histoire de son pays un coup d'oeil plus ferme et plus pénétrant que celui des historiens eux-mêmes. Il a curieusement étudié, à chaque période, la composition essentielle de la naton écossaise ; et c'est ainsi qu'il est parvenu à donner aux scènes historiques où figurent ses personnages quelquefois imaginaires, le plus haut degré de réalité. [...].*(THIERRY, 1824, *apud* GENGEMBRE, 2006, p. 50).

leitores em todas as classes sociais. Ele era amado pelo grande público assim como pelos literatos”. (tradução nossa).

Ainda no texto de Mackay (1948), podemos ver a intenção de Hugo de produzir uma obra nos moldes de Walter Scott. Em uma carta escrita a sua noiva em 1821, ele afirma:

Esse romance era um longo drama cujas cenas eram quadros nos quais as descrições iam além dos cenários e dos costumes. Além disso, todos os personagens pintavam por si mesmos. Foi uma ideia que as composições de Walter Scott me inspiraram, e que eu queria tentar, visando o interesse de nossa literatura. (HUGO apud MACKAY, 1948, p. Vi – tradução nossa).<sup>13</sup>

Hugo tratava na ocasião do romance *Han d’Island* (1923), seu primeiro romance histórico. Mas a influência de Scott, ainda segundo Mackay, vai além do aspecto romanesco e chega ao drama. Sim, como um dos autores mais adaptados da primeira parte do século XIX, o crítico canadense considera que foi a intenção de colocar em cena todo caráter pitoresco das obras de Scott que proporcionou a querela entre os clássicos e os românticos, conhecida Batalha d’Hernani (1830).

Em alguns casos, essa influência foi até mesmo tratada pelo próprio autor, como é o caso de Victor Hugo em *Philosophie et littérature mêlées*, reunião de escritos produzidos entre 1819 a 1834. Nesse texto crítico, Hugo propõe-se fazer uma revisão de suas influências literárias desde os primeiros textos e romances, de *Han d’Islande* (1823) até *Notre-Dame de Paris* (1836):

Há na vida de todo escritor de consciência um momento no qual ele sente a necessidade de contar com o passado, de classificar em ordem e datar as diversas impressões que ele tomou da forma de seu espírito nas diferentes épocas, de coordenar, colocando tudo às claras, as contradições tanto superficiais quanto radicais de sua vida, e de mostrar, se houver lugar, por quais relações misteriosas e íntimas as ideias aparentemente divergentes de sua juventude se prendem ao pensamento único e central que pouco a pouco se revela no meio delas e que termina por absorvê-las todas. (HUGO, 2012, p. 1- tradução nossa).<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Ce roman était un long drame dont les scènes étaient des tableaux, dans lesquels les descriptions suppléaient aux décorations et aux costumes. Du reste, tous les personnages peignaient par eux-mêmes. C’était une idée que les compositions de Walter Scott m’avaient inspirée, et que je voulais tenter, dans l’intérêt de notre littérature. (HUGO apud MACKAY, 1948, p. vi)

<sup>14</sup> Il y a dans la vie de tout écrivain consciencieux un moment où il sent le besoin de compter avec le passé, de classer en ordre et de dater les diverses empreintes qu’il a prises de la forme de son esprit à différentes époques, de coordonner, tout en les mettant franchement en lumière, les contradictions plutôt

Nessa obra, Hugo passa em revisão toda a Literatura desde Homero, passando por Dante e por Shakespeare, Racine e Molière, até aqueles dias. Em um texto de 1819, intitulado *Fantaisie* (mais precisamente de abril de 1819), Hugo faz uma comparação entre Scott e Le Sage<sup>15</sup> na qual revela o que considera como características fundamentais de Scott:

Ele poderia, a meu ver, gozar das reflexões úteis da comparação entre os romances de Le Sage e de Walter Scott, ambos superiores em seu gênero. Le Sage me parece o mais espiritual, Walter Scott é mais original; um é excelente em contar as aventuras de um homem, o outro mistura à história de um indivíduo a pintura de todo um povo, de todo um século; o primeiro ri de toda verdade de lugares, modos, história; o segundo, escrupulosamente fiel a essa mesma verdade, lhe deve o brilho mágico de seus quadros. Em ambos, os caracteres são traçados com arte; mas em Walter Scott eles parecem mais bem defendidos, porque são mais proeminentes, de uma natureza mais fresca e menos polida. Le Sage sacrifica frequentemente a consciência de seus heróis pelo cômico do enredo; Walter Scott dá a seus heróis almas mais severas; seus princípios, seus preconceitos mesmos têm alguma coisa de nobre no que eles não sabem contornar diante dos acontecimentos. A gente se espanta, após ter lido um romance de Le Sage, da prodigiosa variedade do plano; se espanta ainda mais, acabando um romance de Scott, da simplicidade de seu enredo; é que o primeiro coloca a sua imaginação nos fatos, e o segundo nos detalhes. Um pinta a vida e o outro o coração. Enfim, a leitura das obras de Le Sage dá, de qualquer forma, a experiência do destino; a leitura dos romances de Walter Scott dá a experiência dos homens. (HUGO, 2012, s.p – tradução nossa).<sup>16</sup>

Dessa maneira, podem-se perceber, sobretudo, os reflexos da obra de Scott em um leitor mais atento. A alma humana representada em suas páginas e,

---

*superficielles que radicales de sa vie, et de montrer, s'il y a lieu, par quels rapports mystérieux et intimes les idées divergentes en apparence de sa première jeunesse se rattachent à la pensée unique et centrale qui s'est peu à peu dégagée du milieu d'elles et qui a fini par les résorber toutes.* (HUGO, 2012, p. 1)

<sup>15</sup> (1668-1747) Romancista e dramaturgo francês, autor de *Gil Blas* (1715).

<sup>16</sup> *Il pourrait, à mon sens, jaillir des réflexions utiles de la comparaison entre les romans de Le Sage et ceux de Walter Scott, tous deux supérieurs dans leur genre. Le Sage, ce me semble, est plus spirituel, Walter Scott est plus original; l'un excelle à raconter les aventures d'un homme, l'autre mêle à l'histoire d'un individu la peinture de tout un peuple, de tout un siècle; le premier se rit de toute vérité de lieux, de mœurs, d'histoire; le second, scrupuleusement fidèle à cette vérité même, lui doit l'éclat magique de ses tableaux. Dans tous les deux, les caractères sont tracés avec art; mais dans Walter Scott ils paraissent mieux soutenus, parce qu'ils sont plus saillants, d'une nature plus fraîche et moins polie. Le Sage sacrifie souvent la conscience de ses héros au comique d'une intrigue; Walter Scott donne à ses héros des âmes plus sévères; leurs principes, leurs préjugés même ont quelque chose de noble en ce qu'ils ne savent point plier devant les événements. On s'étonne, après avoir lu un roman de Le Sage, de la prodigieuse variété du plan; on s'étonne encore plus, en achevant un roman de Scott, de la simplicité du canevas; c'est que le premier met son imagination dans les faits, et le second dans les détails. L'un peint la vie, l'autre peint le cœur. Enfin, la lecture des ouvrages de Le Sage donne, en quelque sorte, l'expérience du sort; la lecture de ceux de Walter Scott donne l'expérience des hommes.* (HUGO, 2012, s.p.).

consequentemente, a alma do povo escocês chama a atenção de Hugo, que mais tarde, como já lemos anteriormente, inspirar-se-á no ‘grande mestre’ para compor ele também seus romances históricos nos quais os quadros apresentados espelhem o presente ou o futuro da nação.

Em junho de 1823, Hugo escreve mais algumas palavras sobre Scott, em um ensaio intitulado ‘Sur Walter Scott – à propos de *Quentin Durward*’:

Poucos historiadores são fiéis quanto o romancista. Sente-se que ele quis que seus retratos fossem quadros, e os seus quadros retratos. Ele nos pinta nossos antepassados com suas paixões, com seus vícios e seus crimes, mas de modo que a instabilidade das superstições e a impiedade do fanatismo parecem sair da perenidade da religião e da santidade das crenças. Nós gostamos então de encontrar nossos ancestrais com seus preconceitos, frequentemente tão nobres e tão salutares, com seus belos penachos e suas boas couraças.

Após o romance pitoresco, mas prosaico, de Walter Scott, restará um outro romance a criar, mais belo e mais completo ainda na nossa opinião. É o romance por vez drama, por vez epopeia, pitoresco mas poético, real mas ideal, verdadeiro mas grande, que enquadrará Walter Scott em Homero.(HUGO, 2012, s.p. – tradução nossa).<sup>17</sup>

O conceito de passado que Hugo toma e o papel dos antepassados, e do próprio presente, reflete amplamente o momento histórico no qual o escritor francês vive. Esse momento de transição do conceito de História será abordado mais adiante no tópico 1.3, quando falaremos sobre o percurso crítico do romance histórico. Entretanto, gostaríamos de adiantar algumas reflexões que essa citação provoca: emprestamos de Molino (1975) um dos principais conceitos abordados neste trabalho, o microgênero. Esse procedimento de análise consiste em construir grupos de obras agrupadas por diversos motivos, entre eles a filosofia e conceitos partilhados por seus autores, momento e lugar de produção e publicação. Essa concepção de história e de passado que Hugo expõe nesse pequeno trecho sobre Scott, será o mesmo retomado por Balzac e também por seu grande admirador Élémer Bourges.

---

<sup>17</sup> Peu d'historiens sont aussi fidèles que ce romancier. On sent qu'il a voulu que ses portraits fussent des tableaux, et ses tableaux des portraits. Il nous peint nos devanciers avec leurs passions, leurs vices et leurs crimes, mais de sorte que l'instabilité des superstitions et l'impiété du fanatisme n'en fassent que mieux ressortir la pérennité de la religion et la sainteté des croyances. Nous aimons d'ailleurs à retrouver nos ancêtres avec leurs préjugés, souvent si nobles et si salutaires, comme avec leurs beaux panaches et leurs bonnes cuirasses.

Après le roman pittoresque, mais prosaïque, de Walter Scott, il restera un autre roman à créer, plus beau et plus complet encore selon nous. C'est le roman à la fois drame et épopée, pittoresque mais poétique, réel mais idéal, vrai mais grand, qui enchâssera Walter Scott dans Homère. (HUGO, 2006).

Por sua vez, Balzac afirma em seu *Avant propos* da edição de *La Comédie Humaine*, de 1842: “Walter Scott elevava o romance ao valor filosófico da história [...]. Nele reunia, às vezes, o drama, o diálogo, o retrato, a paisagem, a descrição; fazia entrar no romance o maravilhoso e o verdadeiro, esses elementos da epopeia, fazia o romance acotovelar a poesia pela familiaridade das mais modestas linguagens.” (BALZAC *apud* GENGEMBRE, 2006, p. 51 – tradução nossa). Gengembre (2006) escreveu recentemente a respeito da influência de Scott na França. Em seu livro *Le Roman Historique: 50 questions*, o autor apresenta-nos na questão número 15 um resumo sobre o tema, apontando principalmente para as obras de Hugo e de Balzac:

Tudo procede de Walter Scott. E foi um historiador que melhor o qualificou, como “o maior mestre que jamais houve em matéria de adivinhação histórica”: [...] Nunca apresentou um quadro de uma revolução política ou religiosa sem prendê-la ao que a tornava inevitável, ao que se deve, depois dela, produzir outras revoluções parecidas, ao modo de existência do povo, a sua divisão em raças distintas, em classes rivais ou em facções inimigas. (Augustin Thierry, 1824). (GENGEMBRE, 2006, p. 50).<sup>18</sup>

A influência scottiana pode ser simplificada em dois pontos fundamentais: a cor local e a presença de personagens que definem e representam o ambiente e o momento no qual vivem (personagens típicas – Lukacs, 1936).

Em suma, Walter Scott não está longe de colocar no romance o que prega Victor Cousin em 1828, em seu *Cours d’histoire de la philosophie*: “Sim, dê-me o mapa de um país, sua configuração, seu clima, suas águas seus ventos, e toda sua geografia física ; dê-me suas produções naturais, sua flora, sua zoologia, etc. ;e eu encantarei de vos dizer logo mais qual será o homem desse país, e qual lugar esse país representará na história, não acidentalmente, mas necessariamente, não em determinada época, mas em todas, enfim a ideia que ele é chamado a representar nesse programa...”. (GENGEMBRE, 2006, p. 50-tradução nossa)<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> *Tout procède de Walter Scott. Et c’est un historien qui l’a le mieux énoncé, en le qualifiant de « plus grand maître qu’il y ait jamais eu en fait de divination historique » : [...] Jamais il ne présente le tableau d’une révolution politique ou religieuse, sans la rattacher à ce qui la rendait inévitable, à ce qui doit, après elle, en produire d’analogues, au mode d’existence du peuple, à sa division en races distinctes, en classes rivales ou en factions ennemies ».* (Augustin Thierry, 1824). (GENGEMBRE, 2006, p. 50).

<sup>19</sup> *En somme, Walter Scott n’est pas loin de mettre en roman ce qui prône Victor Cousin en 1828, dans son Cours d’histoire de la philosophie : « Oui, donnez-moi la carte d’un pays, sa configuration, son climat, ses eaux, ses vents, et toute sa géographie physique ; donnez-moi ses productions naturelles, sa flore, sa zoologie, etc., et je me flatte de vous dire à peu près quel sera l’homme de ce pays, et quelle*

Nessas palavras de Victor Cousin, temos o gérmen do que será a fórmula do romance histórico tradicional, iniciado por Scott, teorizado por Luckàcs e, posteriormente por Claudie Bernard (*Le passe recomposé*, 1996) e que Gengembre expõe também em suas páginas “[...] *Cor local e vida cotidiana, fisionomia do passado, oposição entre personagens tipos encarnando forças antagônicas, dramatização misturada a momentos cômicos, história nacional: a fórmula se impõe*”.(tradução nossa)<sup>20</sup>.

Um elemento importante para nossa análise e que Mackay (1948) atribui à influência de Scott é a Guilhotina. Nos três romances analisados por nós, a trajetória das personagens acompanha o deslocamento desta terrível máquina. De acordo com o crítico acima referido, essa presença teria sido inspirada nos romances scottianos:

O carrasco, com toda sua aparelhagem, interessou a Hugo como a Scott. O retrato desse personagem sinistro e assustador em *Waverley*, em *A prisão de Edimburgo* e em *Os puritanos* contara muito na concepção de algumas cenas de *Han d'Islande* e de *Notre-Dame de Paris*.<sup>21</sup> (MACKAY, 1948, p. 66-tradução nossa).<sup>22</sup>

Assim, acrescentamos mais um aspecto que pode contribuir para o estabelecimento do microgênero que formamos para basear nossas análises. Esse simples aspecto estrutural (a presença da guilhotina e seus deslocamento dentro do romance) contribui para a descrição desses romances como arquétipos do romance histórico tradicional, e por que não, romântico.

---

place ce pays jouera dans l'histoire, non pas accidentellement, mais nécessairement, non pas à telle époque, mais dans toutes, enfin l'idée qu'il est appelé à représenter. ». Balzac est déjà présent dans ce programme... (GENGEMBRE, 2006, p. 50)

<sup>20</sup> “[...] *Couleur locale et vie quotidienne, physiologie du passé, opposition entre des personnages types incarnant des forces antagonistes, dramatisation mêlée à des moments comiques, histoire nationale : la formule s'impose*”.

<sup>21</sup> *Le bourreau, avec tout son outillage, intéressa Hugo comme Scott. Le portrait de ce personnage sinistre et effrayant dans Waverley, dans La Prison d'Edimbourg et dans Les Puritains, compte pour beaucoup dans la conception de certaines scènes de Han d'Islande et de Notre-Dame de Paris.*(MACKAY, 1948, p. 66).

<sup>22</sup> Chamamos a atenção aqui para o fato de Mackay analisar somente os primeiros romances hugoanos, deixando, assim, de utilizar como exemplo *Quatrevingt-treize* (1874) por tratar-se de um romance tardio em relação às demais produções de Hugo.

## 1.2. História romanceada X romance histórico

Nesse subcapítulo, trataremos da distinção entre *história romanceada* e *romance histórico* sem, entretanto, abordar todas as subdivisões deste tipo de romance. Ou seja, subdivisões do romance histórico, como a saga, o ciclo ou mesmo o romance histórico de caráter regionalista, estão inseridas dentro da classificação maior de romance histórico ou mesmo história romanceada dependendo de cada caso.

Começamos essa breve discussão com um trecho de Claudie Bernard (1989), no qual essa crítica afirma que: “[...] o romance histórico, com Dumas, Féval e seus imitadores, se aprofundam, reclama Lukacs, em uma ‘historinha’ sentimentalista, ou abusa de Indivíduos históricos grossamente instalados em uma decoração mal feita”. (BERNARD, 1989, p. 32-tradução nossa)<sup>23</sup>. Essa constatação de Claudie vem ao encontro da definição, ou melhor, diferenciação entre romance histórico e história romanceada proposta por Gengembre (2006):

[...] A história romanceada tem a intenção de contar de forma agradável os acontecimentos históricos e a vida de personagens autênticas. Ela oferece uma narração agradável, viva, que parece se inspirar na História narração ou na História ressurreição à Michelet. Essa filiação deve, entretanto, ser fortemente relativizada, até mesmo contestada, pois, [...] o projeto de Michelet tinha uma ambição bem maior. Ao lado dela, a História romanceada tem uma pálida figura, mas ela seduz um público desejoso de mudar de ambiente e mergulhar em outra época. Entretanto, essa sedução tem um custo: ela adapta as personagens, as mentalidades para torná-las mais próximas, ela deforma os fatos, tanto pela simplificação, quanto pela dramatização, ou ainda pela vontade de torná-los mais pitorescos. [...]. (GENGEMBRE, 2006, p. 104-105-tradução nossa)<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> [...] le roman historique, avec Dumas, Féval et leurs imitateurs, s'enfoncé, déplore Lukács, dans une 'petite histoire' sentimentaliste, ou abuse d'Individus historiques grossièrement campés dans un décor de pacotille. (BERNARD, 1989, p. 32).

<sup>24</sup> [...] L'histoire romancée prétend raconter sous une forme plaisante les événements historiques et la vie de personanges authentiques. Elle offre un récit agréable, vivant, qui semble s'inspirer de l'Histoire narration ou de l'Histoire ressurrection à la Michelet. Cette filiation doit cependant être fortement relativisée, sinon contestée, car, [...] le projet de Michelet avait une ambition bien plus grande. À côté d'elle, l'Histoire romancée fait pâle figure, mais elle séduit un public désireux à la fois de se dépayser et de se plonger dans une autre époque. Cependant, cette séduction a un coût : elle adapte les personnages, les mentalité pour les rendre plus proches, elle déforme les faits, tantôt par simplification, tantôt par dramatisation, tantôt par volonté de les rendre plus pittoresques. [...]. (GENGEMBRE, 2006, p. 104-105).

Assim, reforçamos a escolha do *corpus* desta tese entre os romances que se apresentam de fato como históricos. Entretanto, outra observação nos cabe fazer: segundo Claudie Bernard (1989), *Sous la hache* (1894) se encaixaria juntamente com essas obras nas quais o enredo seria uma simples ‘historinha’ sentimental. Ora, escolhemos esse romance para também fazer parte do *corpus* exatamente por discordarmos dessa afirmação. No capítulo referente ao romance citado, nos empenhamos em demonstrar o quanto Bourges foi fiel ao seu mestre Victor Hugo e seu ‘grande modelo’ *Quatrevingt-treize*, inclusive rerepresentando os mesmos ideais que o romance hugoano.

### 1.3. O percurso crítico do romance histórico

Uma das grandes diferenciações entre a história romanceada e o romance histórico é também a grande atenção que este último recebe da crítica. Louis Maigron (*Le Roman historique à l'époque romantique* - 1898) foi o primeiro grande teórico do romance histórico e, segundo Molino (1975) foi ele quem inspirou Lukàcs a escrever o seu admirável *Le roman historique* (1935-37). Essas duas obras representam, até hoje, os trabalhos de maior fôlego sobre esse tipo de romance, sendo comparáveis na atualidade com os escritos de Claudie Bernard (1989, 1996).

Ainda segundo Molino (1975), o trabalho de Maigron segue os parâmetros da teoria da nascente história literária e estudos literários. Esses procedimentos consistiriam entre três pressupostos: 1) há gêneros literários cuja evolução segue a dos seres vivos – nascem, crescem e morrem; 2) Os gêneros literários têm uma função (assim, a função do romance histórico teria sido a de preparar o surgimento do Romantismo na França); 3) há forte relação dessa função e sua ligação com a sociedade no qual o gênero se expande:

Com um ardor e uma confusão sem iguais, uma geração nova procura a forma da arte capaz de convir a uma nova sociedade. Por duas vezes pelo menos, pela Revolução e pelo Império, o fundamento social foi profundamente remexido e como que retornado. [...] Assim como a sociedade, a literatura devia se transformar também. (MAIGRON, 2011, p. VII-tradução nossa)<sup>25</sup>

E Molino completa assim o seu pensamento a esse respeito: “*Le roman historique est le genre où s’expriment les nouveaux idéaux de la société, exaltation de l’histoire nationale et amour du pittoresque, de la ‘couleur locale’*”(O romance histórico é o gênero no qual se expressam os novos ideais da sociedade, a exaltação da história nacional e o amor pelo pitoresco, pela ‘cor local’”.(1975, p. 197 – tradução nossa).

---

<sup>25</sup> Avec une ardeur et une confusion sans égales, une génération nouvelle cherche la forme d’art capable de convenir à une société nouvelle. Par deux fois au moins, par la Révolution et par l’Empire, le fonds social a été profondément remué et comme retourné. [...] Comme la société, la littérature, elle aussi devait se transformer. (MAIGRON, 2011, p. VII)

Não podemos nos esquecer de que, apesar de posterior a Lukàcs, Bakhtin tratou exatamente dessa maleabilidade do romance e sua forma ainda não definida em *Epos e romance*, em *Questões de Literatura e estética* (1975). Nesse capítulo, o crítico russo aponta para o fato de o romance ser o único gênero literário em formação e que, devido a esse caráter, se moldaria de acordo com a sociedade que o produz, sendo, assim, a forma nova de uma nova sociedade, como a epopeia fora anteriormente para as civilizações antigas. Entretanto, Bakhtin nos alerta que essa ideia é anterior até mesmo a Hegel, tendo sido elaborada pela primeira vez por Blankenbourg (*Ensaio sobre o romance*, XVIII).

Segundo a teoria Lukacsiana, após os acontecimentos de 1848<sup>26</sup> na França, quando a burguesia e o proletariado separam-se ideologicamente e, conforme o pensamento de Lukacs, o marxismo toma a dianteira, à frente, inclusive, da ideologia progressista e o verdadeiro romance histórico tornar-se-ia impossível, pois, nesse período de desagregação, o povo teria sua representação diminuída ou mesmo apagada. Desse fato resultaria um “[...] romance exótico e particular, no qual se reflete a subjetividade, passiva ou reacionária, do escritor burguês isolado. [...]” - (“[...] *roman exotique et privé, où se reflète la subjectivité, attentiste ou réactionnaire, de l’écrivain bourgeois isolé*. [...]” – tradução nossa) (MOLINO, 1975, p. 199).

Quanto ao problema de estética, ele é resolvido por Lukàcs pelo princípio de correspondência entre o romance e o real. Ele distingue o gênero dramático, o épico e o romanesco. Daí resulta que o bom romance histórico é aquele que não se trata por um gênero específico, pois “a relação do escritor [...] com a realidade histórica não pode ser diferente, em princípio, da sua relação com a realidade em geral.” - (“*la relation de l’écrivain [...] avec la réalité historique ne peut être différente en principe de sa relation avec la réalité en général*”) - (1965, p. 189).

Segundo Molino, tanto Maigron quanto Lukàcs atrelam suas teorias ao historicismo. E, cada um a seu modo, decretam a desagregação ou morte do romance histórico: Maigron, pela encenação de ‘cadáveres’, nas peças de Alexandre Dumas; e Lukàcs, pela mistificação da história e apego a um naturalismo ‘*sans âme*’ que isola o protagonista do povo.

---

<sup>26</sup> Revoluções de 1848 que encerraram a Monarquia de Julho, instauraram a Segunda República e marcou a separação dos interesses da alta burguesia e do proletariado em geral.

Com base nesses dois primeiros teóricos, para Molino:

[...] A definição clássica do romance histórico, uma narrativa na qual o enquadramento é real e os personagens são fictícios, não tem nenhum valor universal: ela é o resultado de uma estilização parcial e datada, segundo a qual um tipo particular foi tomado por modelo e a forma mais acabada de uma essência que definiria o romance histórico em si. (MOLINO, 1975, p. 201 – tradução nossa)<sup>27</sup>.

Para o crítico francês, o conceito de romance histórico seria mais amplo, quase como um romance de costumes, aberto a outras definições e outras culturas, e não teria nascido com Walter Scott e nem morrido em 1848. Dessa forma, ele vai ao encontro de Bakhtin, uma vez que prega a liberdade original e a inconstância da forma romance.

Weinhardt (1994) chama a atenção para Bakhtin, em seu *Epos e romance*. Entretanto, este não classificou o romance histórico separadamente. Apenas distinguiu o romance da epopeia como um todo:

M. Bakhtin, além de apontar a variedade da organização do plurilinguismo no romance e os modos de que este dispõe para incorporar as diversas linguagens, estabelece uma distinção entre epopeia e romance que não se limita aos aspectos históricos e nem aos formais, mas mostra que cada gênero (entendido aqui como "epos" e como "romance", termos que dão título ao capítulo) comporta uma concepção de tempo, o que por sua vez é a expressão de mundos distintos, presididos por estruturas sociais diversas, por diferentes conceitos e funções de arte.

O epos já não tem lugar no presente, é um gênero fechado e encerrado como o mundo que representou, enquanto o romance é o único a se encontrar em processo de construção, capaz de dar conta da multiplicidade do presente justamente pelo seu caráter acanônico. O tempo representado na epopeia é o 'passado absoluto', fechado e inquestionável, a ser reverenciado sem crítica, com uma hierarquia estratificada e heróis que sumarizam em si o passado heroico nacional, heróis sem fissura entre o aspecto externo e interno, direito e avesso perfeitamente idênticos, ação e modo de ser sem conflitos.

A inconsciência da epopeia quanto à relatividade do passado pode ser a chave para se estabelecer a diferença e, consequentemente, o traço fundamental do romance, sobretudo quando acrescido do adjetivo *histórico*. A matéria do romance é o passado histórico, ainda vivo, sujeito a revisões, inconfundível com o passado mítico, cristalizado, imutável. O romance não comporta heróis, no sentido clássico, mas

---

<sup>27</sup> [...] La définition classique du roman historique, un récit où le cadre est réel et les héros sont fictifs, n'a aucune valeur universelle : elle est le résultat d'une stylisation partielle et datée, selon laquelle un type particulier a été pris pour le modèle et la forme la plus achevée d'une essence qui définirait le roman historique en soi. (MOLINO, 1975, p. 201).

seres humanos, igualmente capazes de atos heroicos determinados por motivos vis e de ações condenáveis movidas por sentimentos nobres. Assim, da perspectiva bakhtiniana, a denominação *romance histórico* não é determinada por qualquer traço interno, mas é um dado externo, peculiaridade sem relevância para a realização estética. Entretanto, é ainda lição de Bakhtin que o romance pode, em vista de sua capacidade de incorporar qualquer outro discurso, eventualmente valer-se inclusive de procedimentos épicos. (WEINHARDT, 1994, p. 49-50).

Mais recentemente, o final do século XX viu o surgimento de novas teorias e ideias mais adaptadas aos novos romances históricos novecentistas. Falamos, por exemplo, da *Metaficção historiográfica* de Linda Huchteon. Entretanto, ainda seguindo a esteira tradicional do século XIX, temos alguns ‘discípulos’ de Lukacs, representados por Bernard e Molino neste trabalho.

#### 1.4. Jean Molino : Qu’est-ce que c’est le roman historique?

O texto de Molino (1975) apresenta sua análise no sentido reverso dos demais teóricos que trataram sobre o romance histórico. Ao invés de tentar procurar o ‘histórico’ dentro do romance, Molino concebe que, anteriormente ao século XIX, romance e História eram uma coisa só. É a partir desse conceito que busca o momento de separação.

Nessa perspectiva teleológica, antes de se encarnar como eles mesmos, história e romance se misturaram, ou, sobretudo, começaram por não existir separadamente, nasceram da mesma origem, o romance histórico. Então, o que nós devemos explicar, é como as duas Ideias precisaram se misturar antes de nascer separadamente e definitivamente a sua existência acabada : o que nós queremos saber é como e porque houve alguma coisa – o romance histórico – que é o pai ao mesmo tempo do romance e da história. (MOLINO, 1975, p. 196 – tradução nossa).<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Dans cette perspective téléologique, avant de s’incarner tels qu’en eux-mêmes, histoire et roman se sont mêlés, ou plutôt ont commencé par ne pas exister séparément, sont nés de la même origine, le roman historique. Alors, ce que nous avons à expliquer, c’est comment les deux Idées ont eu besoin de se mêler avant de naître séparément et définitivement à leur existence achevée : ce que nous voulons savoir, c’est comment et pourquoi il y a eu quelque chose – le roman historique – qui est le père à la fois du roman et de l’histoire. (MOLINO, 1975, p. 196).

Mais adiante, no parágrafo seguinte, Molino resume o fenômeno que ocorre no caso do romance histórico: apenas uma homonímia entre romance histórico, romance e histórico. Ou seja, para esse autor, o romance histórico é apenas uma das formas possíveis de relação entre o romance e a História, e não a união entre eles.

Partindo do princípio de que o romance histórico é algo independente, em sua constituição, dos conceitos modernos de História e de romance, Molino dirige sua investigação para muito antes de Walter Scott e propõe o que considera ser as características e tipos de romance histórico. Por fim, conclui sua teorização com o enquadramento dos romances históricos em ‘microgêneros’ e ‘macrogêneros’.

Dessa forma, se ultrapassarmos os ‘preconceitos’ impostos pelo século XIX “[...] os romances de temática histórica – ou de pretensão histórica – dos séculos XVII e XVIII não nos parecem mais simples rascunhos do romance histórico perfeito da era romântica, eles têm o mesmo direito à existência, ao reconhecimento, eles têm tanto sentido quanto.”<sup>29</sup> (MOLINO, 1975, p. 205). Essas mesmas concepções de história e de romance (e também, por que não dizer, de romance histórico) são aquelas que levaram Stendhal e Mérimée a criticar seus predecessores, entre eles Balzac; assim como Balzac também criticou seus herdeiros<sup>30</sup>. Essa discussão coincide com o surgimento do Realismo literário e também com a prerrogativa lukacsiana que o verdadeiro romance histórico estaria, depois de 1848, impossibilitado de existir.

### • Características do Romance Histórico:

Por tratar de modo tão abrangente o romance histórico, considerando em sua abordagem outras épocas e outras culturas, muito além de seus precursores, Molino acaba dividindo e categorizando de três formas as personagens presentes no romance histórico. Assim, de acordo com a porcentagem da presença de cada um dos tipos e do tipo ao qual pertence o protagonista, podemos classificar a obra em três variantes de romances históricos.

<sup>29</sup> [...] *les romans à thème historique – à prétention historique – des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles ne nous apparaissent plus comme les ébauches maladroites du roman historique parfait de l’âge romantique, ils ont le même droit à l’existence, à la reconnaissance, ils ont autant de sens.* (MOLINO, 1975, p. 205)

<sup>30</sup> O ponto crucial dessa discussão é a proporção que o drama ocupa nesses romances. Para Balzac, faltava dramaticidade nos romances stendhalianos e, conseqüentemente, seu protagonista vivia poucas peripécias e dependia das descrições psicológicas para conduzir a narrativa. Já Stendhal criticava exatamente o complicado nó estabelecido pelo autor nas narrativas balzaquianas. (MOLINO, 1975).

[...] E primeiramente quando se trata dos grandes personagens da história: é preciso ou não representá-los no primeiro plano? Tal é a questão para a qual os romancistas vão dar respostas opostas.

Para o historiador do século XVII ou do XVIII, a história é mesmo feita pelos grandes homens, quer dizer por aqueles que se encontram colocados nos centros de iniciativa que permitem mudar a face das coisas. A história, nós a vimos, é feita de complôs, de intrigas, de facções, de grandezas e de decadências ritmadas pelas revoluções. Também os primeiros papéis da história real devem ser os primeiros papéis do romance [...]. O romance histórico escolheu no seu passado uma crise na qual a fonte da mudança prevista é a conjunção de vontades particulares. (MOLINO, 1975, p. 223 – tradução nossa)<sup>31</sup>.

O primeiro tipo abordado coincide com o personagem das obras de história romanceada, nas quais quase 100% das personagens são figuras históricas (que Molino classifica como romances históricos que apresentam ‘grandes homens’). Esse tipo de personagem pode também aparecer nos romances históricos tradicionais, mas apenas de forma distanciada, nunca retratados diretamente ou como protagonista de alguma situação. De todos os críticos aqui apresentados, este é o único a amplificar a noção de romance histórico e incluir nele a história romanceada como um dos possíveis tipos.

O modelo seguinte é aquele criado por Walter Scott, teorizado por Maigron (1898) e por Lukàcs (1936). São personagens típicas, representantes das ideologias de seu próprio momento histórico. Ou como Hugo escreveu, “são figuras nas quais podemos vislumbrar nossos próprios antepassados”. Nos romances chamados clássicos, tradicionais ou até mesmo românticos, esse tipo de personagem é o tipo predominante:

A exclusão dos grandes homens assim como no romance de W. Scott como nos romances dos partidários da nova história, não é, pois, a consequência de um problema técnico, dificuldade de representar de maneira autêntica, ou ao menos verossimilhante, heróis sobre os quais tanto se escreveu e cujas atitudes, ou as falas arriscam soar como falsas. [...]. (MOLINO, 1975, p. 224-tradução nossa)<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> [...] Et d’abord quand il s’agit des grands personnages de l’histoire : faut-il ou non les représenter au premier plan ? Telle est la question à laquelle les romanciers vont apporter des réponses opposées. Pour l’historien du XVIIe ou du XVIIIe siècle, l’histoire est bien faite par les grands hommes, c’est-à-dire par ceux qui se trouvent placés aux centres d’initiative qui permettent de changer la face des choses. L’histoire, nous l’avons vu, est faite de complots, d’intrigues, de factions, de grandeurs et de décadences rythmées par des révolutions. Aussi les premiers rôles de l’histoire réelle doivent-ils être les premiers rôles du roman [...]. Le roman historique choisit dans le passé une crise dans laquelle la source du changement prévu est la conjonction des volontés particulières. (MOLINO, 1975, p. 223).

<sup>32</sup> L’exclusion des grands hommes, dans le roman de W. Scott comme dans les romans des partisans de cette nouvelle histoire, n’est donc pas la conséquence d’un problème technique, difficulté de représenter

Esse sujeito secundário com referência ao segundo tipo de personagem de romance histórico também está presente nos romances de Walter Scott e é tomado como sendo o princípio básico para os romances analisados neste trabalho. É o caso da personagem típica que se torna protagonista. Apesar de estatisticamente inexpressivo, seu peso para o enredo é muito grande. Para o *corpus* levantado, essa figura acaba sendo sempre a que exatamente está descrita a seguir: um homem, jovem, que faz o enredo do romance girar ao redor de si, simpático:

Se o grande homem está conservado como indivíduo, o romance se organizará em torno dele. Se ele desaparece e se transforma em ‘número’, qual será o centro do romance? O herói, nesse caso, só pode ser um homem médio, esse personagem jovem, simpático e simples, cujas mediócras aventuras individuais permitem somente transmitir, em certo ponto, ao lugar onde se produziu algo de importante. [...]. (MOLINO, 1975, p. 225 – tradução nossa).<sup>33</sup>

Por fim, o terceiro tipo está presente nos romances de Balzac. Trata-se do coletivo, das classes, do povo. É um tipo de romance no qual [...] *il faut renoncer totalement au héros, en transformant un groupe, une classe en héros collectif*. (é preciso renunciar totalmente ao herói, transformando um grupo, uma classe em herói coletivo – tradução nossa), (MOLINO, 2006, p. 226). De alguma forma, as personagens típicas também acabam cumprindo esse papel de classe. Então, o que para Molino é um terceiro tipo, para Lukacs é simplesmente uma das características de uma personagem típica.

Entretanto, no decorrer do texto, Molino retoma a questão da personagem, ampliando as possibilidades em mais um tipo que muito interessa a este trabalho de pesquisa: as personagens marginais. Muitos são os exemplos de marginais no nosso *corpus*. O primeiro deles constitui, na verdade, também um tipo de grupo social: os *chouans*. Dentre eles, Gallope-Chopine é aquele que tem sua morada explorada pelo enredo e suas mazelas exacerbadas. Já em *Quatrevingt-treize*, é o mendigo Tellmach

---

*de manière authentique, ou du moins vraisemblable, des héros sur lesquels on a tant écrit et dont les attitudes, ou les paroles, risquent de sonner faux. [...]. (MOLINO, 1975, p. 224)*

<sup>33</sup> *Si le grand homme est conservé comme individu, le roman s’organisera autour de lui. S’il disparaît et se transforme en ‘chiffre’, quel sera le centre du roman ? Le héros, dans ce cas, ne peut être qu’un homme moyen, ce personnage jeune, sympathique et falot, dont les médiocres aventures individuelles permettent seulement de passer, à point nommé, à l’endroit où il se produit quelque chose d’important. [...]. (MOLINO, 1975, p. 225)*

que se encaixa perfeitamente no papel de marginalizado, exatamente porque ele fica à beira do caminho esperando a passagem dos nobres que lhe jogam migalhas. Por fim, em *Sous la hache*, é Coatchmach que desempenha melhor esse papel, especialmente devido a sua condição de demência. Esse fato, ao mesmo tempo em que o marginaliza, o coloca também na categoria de portador do mal, ao contrário dos outros dois aqui citados.

Mas seria inexato restringir as categorias de personagens do romance histórico aos três tipos já enumerados, grandes homens, heróis médios e multidão. Um lugar essencial, e frequentemente subestimado, é aquele que ocupam os marginais. O abade Bremond [...] insiste justamente sobre o papel dos excêntricos: « Mendigos homéricos, loucas e boemias, chefes *highlanders*, seriam necessárias trinta páginas para celebrar os foras da lei, os párias de Walter Scott e a opulenta família de seus excêntricos »<sup>34</sup>. Mas o marginal, tão estereotipado seja devido aos traços, exteriores e psicológicos, que o distinguem das outras personagens, não tem função definida e vários papéis lhe podem ser atribuídos. Ele pode ser, em primeiro lugar, um simples elemento de decoração, antítese simplesmente pitoresca das outras personagens: função de contraste colorido que só raramente está ausente do romance romântico. Mas ele pode preencher também funções mais importantes e que dizem respeito à significação geral da obra: para W. Scott, o marginal ou excêntrico é frequentemente o testemunho irredutível de uma concepção da vida ultrapassada que não quer reconhecer que os bons e velhos tempos acabaram. (MOLINO, 1975, p. 227-tradução nossa)<sup>35</sup>.

Assim, podemos dizer que Gallope-Chopine, pelo próprio contraste que causa a presença do príncipe bretão em sua casa e pelo seu papel no enredo tem sua principal característica no contraste que forma com este. Já Tellmach e Coatchmach são testemunhas de um passado (às vezes, nem tão longínquo) e suas ações são fundamentais para o desenrolar do enredo. Refletimos aqui a necessidade da condição marginal para os fatos que envolvem essas figuras. No caso de Gallope-Chopine,

<sup>34</sup> BREMOND, H. 'Walter Scott'. In : **Pour le romantisme**. Paris: Bloud et Gay, 1923. p. 91.

<sup>35</sup> *Mais il serait inexact de restreindre les catégories de personnages du roman historique aux trois types déjà énumérés, grands hommes, héros moyen et foule. Une place essentielle, et souvent sous-estimée, est celle qu'occupent les marginaux. L'abbé Bremond [...] insiste justement sur le rôle des excentriques : « Mendicants homériques, folles et bohémiennes, chefs highlanders, il me faudrait trente pages pour célébrer les outlaws, les parias de Walter Scott et l'opulente famille de ses excentriques »<sup>35</sup>. Mais le marginal, quelque typé qu'il soit grâce aux traits, extérieurs ou psychologiques, qui le distinguent des autres personnages, n'a pas de fonction définie et plusieurs rôles peuvent lui être attribués. Il peut être, en premier lieu, un simple élément du décor, antithèse simplement pittoresque des autres personnages : fonction de contraste coloré qui n'est que rarement absente du roman romantique. Mais il peut s'acquitter aussi de fonctions plus importantes et qui touchent à la signification générale de l'oeuvre : chez W. Scott, le marginal ou l'excentrique est souvent le témoin irreductible d'une conception de la vie dépassée qui ne veut pas reconnaître que le bon vieux temps est fini.* (MOLINO, 1975, p. 227).

qualquer outro habitante poderia fazer as articulações que este fazia, independente de sua condição marginal. Por outro lado, a condição de mendicância de Tellmach e de demência de Coatchmach são os dispositivos que desencadeiam suas respectivas ações no enredo. Um breve exemplo vem de Tellmach. Não fosse mendigo, não teria conhecido pessoalmente o senhor das terras onde habitava (uma vez que o nobre marquês vivia em Versailles e só se permitia ser visto pelos empregados da casa), não moraria em uma toca na floresta e não poderia ter prestado socorro tanto ao marquês quanto à mãe ferida na batalha. O fato de ter salvado a ambos deu ensejo à própria narrativa. Assim, podemos afirmar que as personagens secundárias possuem maior liberdade de deslocamento e também de ação, especialmente aquelas ‘protegidas’ pela loucura ou pela mendicância; essa liberdade não poderia ser atribuída a uma personagem registrada historicamente, uma vez que, apesar da liberdade de criação, o autor ficaria preso às suas principais atuações registradas pela História e todas as demais pequenas ações seriam condicionadas às ‘grandes’.

[...] Vivemos na pele das criações secundárias de Walter Scott, desposamos os interesses de todos os atores, quando avançamos com eles em direção a grande figura histórica. Ele nunca fez de um grande acontecimento o assunto de seu livro; mas ele explica-lhe minuciosamente as causas, pintando o espírito e os modos de toda uma época, e se mantendo no meio social, ao invés de se deslocar para a alta região dos grandes fatos políticos [...]. (BALZAC, 1840, p. 79).<sup>36</sup>

Nesse curto trecho de Balzac, temos um rápido resumo do enredo dos três romances pertencentes ao nosso *corpus*. Em todos os romances aqui analisados, o tema é a Revolução francesa. Mas não o grande momento da Revolução, em 1789 e nem em Paris, o centro ‘irradiador de civilização’, e sim em 1793 e 1799 na ‘longínqua’ região Oeste da França. Entretanto, é nessa região afastada e devastada que nossos romancistas explicam, cada qual a seu modo, a essência dessa Revolução que alterou a configuração política de todo o Ocidente.

---

<sup>36</sup> [...] *On a vécu dans le pourpoint des créations secondaires de Walter Scott, on a épousé les intérêts de tous les acteurs, quand on s'avance avec eux vers la grande figure historique. Il n'a jamais fait d'un immense événement le sujet de son livre; mais il en a expliqué minutieusement les causes, en peignant l'esprit et les mœurs de toute une époque, et se tenant dans le milieu social, au lieu de se placer dans la haute région des grands faits politiques. [...].* (BALZAC, 1840, p. 79).

A segunda forma de categorização que Molino propõe é temporal. Ou seja, a concepção de tempo e história que o texto transmite:

A forma de um romance histórico é inseparável da concepção de tempo que nele se manifesta: a construção do romance projeta na ordem do livro, pela organização das frases, das páginas ou dos capítulos uma imagem do tempo. Está aí a fonte do tempo romanesco, [...]. Mas esta temporalidade é imediatamente vista como constituindo um ‘analogon’ da temporalidade vivida. [...]. Assim se explica o jogo de espelhos indefinido entre o tempo vivido e o romanesco, que o analista pode conduzir tão longe quanto queira, sem nunca conseguir nada além do que se perder. O tempo do romance não existe : o que existe são as ancoragens temporais, a partir das quais nós reconstruímos alguma coisa que ‘parece’ com o tempo vivido. (MOLINO, 1975, p. 228-tradução nossa)<sup>37</sup>

Aqui é interessante lembrar a forma de organização dos romances estudados. Balzac, Hugo e Bourges usam o tempo do romance de maneira idêntica. Nos três casos, grande parte do romance é dedicada a uma introdução espaço-temporal e todos começam a partir da mesma fórmula: uma primeira frase que define data e local:

Nos primeiros dias do ano VIII, no começo do vindimário, ou para se adaptar ao calendário atual, por volta do final do mês de setembro de 1799, uma centena de camponeses e um grande número de burgueses, que haviam partido pela manhã de Fougères para alcançar a cidade de Mayenne, subiam a montanha da Pelegrine [...]. (tradução nossa) (BALZAC, 1983, p. 5).<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> *La forme d'un roman historique est inséparable de la conception du temps qui s'y manifeste : la construction du roman projetée dans l'ordre du livre, par l'organisation des phrases, des pages ou des chapitres une image du temps. C'est là la source du temps romanesque, [...]. Mais cette temporalité est immédiatement visée comme constituant un analogon de la temporalité vécue. [...]. Ainsi s'explique le jeu de miroirs indéfini entre temps vécu et temps romanesque, que l'analyste peut mener aussi loin qu'il veut, sans jamais réussir qu'à s'y perdre. Le temps du roman n'existe pas : ce qui existe, ce sont des ancrages temporels, à partir desquels nous reconstruisons quelque chose qui « ressemble » au temps vécu. (MOLINO, 1975, p. 228-tradução nossa)*

<sup>38</sup> *Dans les premiers jours de l'an VIII, au commencement du vendémiaire, ou pour se conformer au calendrier actuel, vers la fin du mois de septembre 1799, une centaine de paysans et un assez grand nombre de bourgeois, partis le matin de Fougères pour se rendre à Mayenne, gravissant la montagne de la Pèlerine [...](BALZAC, 1983, p. 5). No trecho balzaquiano, além das características citadas, podemos*

Nos últimos dias de maio de 1793, um dos batalhões parisienses conduzidos à Bretanha por Santerre explorava o temível bosque da Saudraie em Astillé. (tradução nossa). (HUGO, 2001, p. 32).<sup>39</sup>

Em uma das mais tristes noites do final de novembro de 1793, um oficial republicano, voltando do reconhecimento, subia a passos lentos a rampa que conduz ao vilarejo de Saint-Judicael-de-Mer-Morte, no país de Retz. (tradução nossa). (BOURGES, 2003, p. 1).<sup>40</sup>

A segunda parte, na qual começa a narração de fato, transcorre em poucos dias, em geral, uma ou duas semanas. Nesses trechos, temos a impressão que o tempo passa na mesma velocidade do tempo vivido, pois o leitor vai levar quase esse mesmo tempo para ler o romance.

E por fim, a terceira categorização que Molino faz é a partir do que ele nomeia ‘microgênero’ e ‘macrogênero’. Este tipo de diferenciação centrar-se-á sobre o período literário ao qual a obra corresponde.

Voltemos, porém, à questão inicial : o que é um romance histórico ? Todos os gêneros literários designados por uma expressão do mesmo tipo – a palavra romance seguida de um adjetivo que a qualifica – são, às vezes, ‘microgêneros’ e ‘macrogêneros’. De um lado, eles servem para designar um grupo de obras próximas pelo tempo e pelo lugar, que pertencem a um mesmo conjunto cultural e entre as quais existem numerosas ligações de filiação, influência, semelhança, etc. O romance histórico do período romântico é mesmo, nesse sentido, um microgênero: nascido sob a influência de W. Scott, ele se difundiu como uma moda, triunfa depois desaparece das frentes da cena literária que ele um momento ocupou. A existência de um microgênero é pois um fato cultural que se manifesta como a cristalização consciente de uma forma literária: [...] a existência de um microgênero não tem como consequência necessária a presença de uma ‘estrutura’ comum em todas as obras que o compõem: é o reconhecimento social que cria o gênero e não a percepção de semelhanças. O romance histórico da época romântica nos traz precisamente a prova no seio de um mesmo gênero. Ao lado do microgênero literário, é preciso dar lugar ao macrogênero, no qual um

---

já observar nesse primeiro romance como o autor caracteriza, muitas vezes, suas personagens como massas.

<sup>39</sup> *Dans les derniers jours de mai 1793, un des bataillons parisiens amenés en Bretagne pour Santerre fouillait le redoutable bois de la Saudraie en Astillé.* (HUGO, 2001, p. 32)

<sup>40</sup> *Par l’une des plus tristes soirées de la fin de novembre 1793, un officier républicain, revenant de reconnaissance, gravissait à pas lents la rampe qui conduit au petit village de Saint-Judicaël-de-Mer-Morte, dans le pays de Retz.*

traço constitutivo comum serve para isolar um conjunto de obras mais ou menos distanciadas no tempo e no espaço. O romance histórico é também um macrogênero: o termo designa então as narrativas que, em qualquer cultura que seja, utilizam a história segundo procedimentos diversos. As novelas e memórias históricas dos séculos XVII e XVIII francês, os romances antigos do século XII, os Jiang-che – ‘explicações da história’ – do período Song ou a História dos três reinos pertencem ao romance histórico como macrogênero. (MOLINO, 1975, p. 232-233 – tradução nossa)<sup>41</sup>

A constituição de um microgênero foi fundamental para nossa pesquisa, uma vez que pudemos, por meio dele, encontrar a melhor fórmula de análise para obras relativamente distanciadas no tempo. Entretanto, durante nossas pesquisas, pudemos perceber a semelhança cultural e social do contexto de produção das três obras analisadas neste trabalho; porém, a semelhança estrutural também é um caráter fundamental de nossa pesquisa. A aproximação entre as estruturas é tamanha que podemos sugerir, se nos é permitido, que um dos motivos do fracasso de *Salambô* (1862), de Flaubert, além do extremo rigor na investigação dos fatos e das extensas descrições, é que Flaubert usou uma estrutura totalmente moldada para a expressão do gosto romântico, assim, sua incrível pesquisa histórica não rendeu os frutos que ele esperava por ter utilizado uma forma na qual não caberia bem as expectativas realistas.

---

<sup>41</sup> Revenons à la question initiale : qu'est-ce que le roman historique ? Tous les genres littéraires désignés par une expression du même type - le mot roman suivi d'un adjectif qui le qualifie - sont à la fois des «microgenres» et des «macrogenres». D'un côté, ils servent à désigner un groupe d'œuvres proches par le temps et par le lieu, qui appartiennent à un même ensemble culturel et entre lesquelles existent de nombreux liens de filiation, influence, ressemblance, etc.. Le roman historique de l'âge romantique est bien, en ce sens, un microgenre : né sous l'influence de W. Scott, il se répand comme une mode, triomphe puis disparaît des devants de la scène littéraire qu'il avait un moment occupée. L'existence d'un microgenre est donc un fait culturel qui se manifeste comme cristallisation consciente d'une forme littéraire : [...] l'existence d'un microgenre n'a pas comme conséquence nécessaire la présence d'une «structure» commune dans toutes les œuvres qui le composent : c'est la reconnaissance sociale qui crée le genre et non la perception de ressemblances. Le roman historique de l'époque romantique nous apporte précisément la preuve de la coexistence de plusieurs modèles très différents d'explication et de narration historique au sein d'un même genre. A côté du microgenre littéraire, il faut faire place au macrogenre, dans lequel un trait constitutif commun sert à isoler un ensemble d'œuvres plus ou moins éloignées dans le temps et l'espace. Le roman historique est aussi un macrogenre : le terme désigne alors les récits qui, dans quelque culture que ce soit, utilisent l'histoire selon des procédés divers. Les nouvelles et mémoires historiques des XVII et XVIII siècles français, les romans antiques du XIIe siècle, les jiang-che - « explications de l'histoire » - de l'époque Song ou l'Histoire des trois royaumes appartiennent au roman historique comme macrogenre. (MOLINO, 1975, p. 232-233)

- Estabelecimento da topografia e da cronologia no romance histórico romântico:

A primeira característica levanta por Molino para o romance histórico tradicional é o estabelecimento do espaço e tempo, fixando, assim, a narrativa no passado:

O romance histórico de 1830 é um romance do passado que, desde seu título, desde suas primeiras linhas nos dá uma indicação cronológica, uma data [...].

Essa precisão extrema, tanto topográfica quanto cronológica, faz nascer os dois elementos de narrativa constitutivos da abertura do romance histórico; o topos de data e o topos de lugar. A significação funcional desses elementos é dupla: trata-se ao mesmo tempo de situar e de distanciar. A data, quanto a ela, evoca de um lado, graça às associações mais ou menos vagas que aí se encontram ligadas na consciência do leitor, nomes, fatos, imagens, que constituem assim a aura histórica sobre o fundo da qual se destacará a narrativa. Não se trata de forma alguma de uma ciência histórica presente no leitor, e que corresponderia a um esforço de informação fornecido pelo autor; trata-se de um fundo de cumplicidade comum existente mesmo para um romance histórico que descreve uma época para a qual nós não temos informação explícita, e que funciona como um plano de fundo de perspectiva. Mas, ao mesmo tempo em que ela situa, a data distancia e, em sua precisão, interpreta o papel das três pancadas a partir das quais, no teatro, a cortina se abre sobre o palco. (MOLINO, 1975, p. 215-216 tradução nossa).<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> *Le roman historique de 1830 est un roman du passé qui, dès son titre, dès ses premières lignes nous donne une indication chronologique, une date: [...].*

*Cette précision extrême, aussi bien topographique que chronologique, donne naissance aux deux éléments de récit constitutifs de l'ouverture du roman historique ; le topos de date et le topos du lieu. La signification fonctionnelle de ces éléments est double : il s'agit au même temps de situer et de éloigner. La date, quant à elle, évoque d'une part, grâce aux associations plus ou moins vagues qui s'y trouvent liées dans la conscience du lecteur, des noms, des faits, des images, qui constituent ainsi l'aura historique sur le fond de laquelle se détachera le récit. Il ne s'agit pas du tout d'une science historique présente dans le lecteur, et qui correspondrait à l'effort d'information fourni par l'auteur ; il s'agit d'un fond de complicité commun existant même pour un roman historique qui décrit une époque pour laquelle nous n'avons pas d'information explicite, et qui fonctionne comme arrière-fond de perspective. Mais en même temps qu'elle situe, la date éloigne et, dans sa précision, joue le rôle des trois coups sur lesquels, au théâtre, le rideau s'ouvre sur la scène.*

*Ainsi le roman historique affirme-t-il, dès le début, son opposition au roman du présent. [...].* (MOLINO, 1975, p. 215-216).

- A ressurreição do passado no presente:

O corte ou a continuidade do passado em relação ao presente caracterizam, para Molino, as duas principais formas de categorizar o romance histórico.

[...] O século XIX, e o historicismo que surge com ele, começam por ver em todos os lugares traços do passado, por se dar conta de que ele nos cerca. O romance histórico tem prazer em sublinhar essa continuidade que existe entre o passado e o presente. [...] Quando o romance começa pela evocação de uma paisagem, essa paisagem, recolocada dentro de uma dada região francesa, aparece como o símbolo da continuidade da história humana, de um povo e de uma nação. [...].

Compreende-se porque a ressurreição do passado se liga estreitamente a essa filosofia: o passado só pode ser tornado presente na medida em que se sente-o ainda vivo entre nós. Enquanto que, para o historiador clássico, a lição que o passado dá é uma lição política ou moral eterna, para o historiador e o romancista românticos, a lição do passado está inscrita na textura mesmo do presente. (MOLINO, 1975, 217-218 – tradução nossa)<sup>43</sup>

A relação de corte, assim como a historiografia, mostram fatos e personagens isolados no tempo e no espaço, um começo, meio e fim com uma finalidade em si mesmos. O romance dramatiza um fato isolado, sem conexão com seu passado ou, principalmente, seu futuro. Já o romance histórico tradicional apresenta uma relação de continuidade: a situação retratada no enredo é fruto do passado e a semente do futuro.

- **A construção dos espaços em oposição: a floresta X a cidade:**

Entre 1795 e 1799, ou seja, logo após o governo do Terror, Chateaubriand já percebe as influências e as mudanças inspiradas pelo próprio Cristianismo, registrando-

---

<sup>43</sup> [...] *Le XIXe siècle, et l'historicisme qui apparaît avec lui, commencent par voir partout de traces du passé, par se rendre compte qu'il nous entoure. Le roman historique se plaît à souligner cette continuité qui existe entre le passé et le présent. [...] Lorsque le roman commence par l'évocation d'un paysage, ce paysage, replacé dans le cadre d'une région française donnée, apparaît comme le symbole de la continuité de l'histoire humaine, d'un peuple et d'une nation.*[...].

*On comprend pourquoi la résurrection du passé se lie étroitement à cette philosophie : le passé ne peut être rendu présent que dans la mesure où on le sent encore vivant parmi nous. Alors que, pour l'historien classique, la leçon que donne le passé est une leçon politique ou morale éternelle, pour l'historien et le romancier romantiques la leçon du passé est inscrite dans la texture même du présent.* (MOLINO, 1975, 217-218)

as em *Le génie du Christianisme* (1802). Nesse ensaio já podemos ler, classificadamente, as marcas da religião na arquitetura, pintura, narrativas, filosofia. Chateaubriand aí descreve, baseado nas obras de Dante e Virgílio, as florestas como as portas do inferno (p. 213). Essa relação entre as trevas do inferno e das florestas reaparecem nos romances históricos presentes na segunda parte deste trabalho e também na obra de Claudie Bernard (1989 e 1996). Para Claudie, as trevas se completam: a antiga ordem monarquia-igreja, representadas pelos castelos, fortalezas, palácio e igrejas têm nas florestas os seus reflexos. Pode parecer estranho, a princípio, unir as visões de inferno e igreja, mas é por meio do medo imposto pelo conceito de inferno que as igrejas, sobretudo na Idade Média, congregava seus fiéis: “[...] a floresta, descanso dos sátiros e dos selvagens, engendra alucinações, superstições, e brutalidades avassaladoras”. (BERNARD, 1989, p. 82).

Nas obras retratadas, o espaço natural opõe-se à cidade, sejam os pântanos a Saint-Judicaël de Mer Morte, ou Paris à Vendée, ou ainda Paris à Bretanha. Assim, os espaços ocupados pelos camponeses acabam por se ajudar: “A alma da terra passa pelo homem”, escreve Hugo em seu *Quatrevingt-treize*, mas é também esse homem que maneja a terra; a igreja e a monarquia conduzem seu povo e sua principal inspiração (espelhamento) está nas florestas.

Ainda sobre a obra de Claudie Bernard, cabe acrescentar as duas definições de História que a autora propõe. Para ela, o próprio significado da palavra história em francês (coincidente em português com História e Estória) proporciona a cumplicidade fundamental para o romance histórico (BERNARD, 1989, p. 7):

A palavra “história” em francês recobre sentidos diferentes que torna importante, no início de uma análise sobre romance histórico, dar precisão, para dar conta de sua cumplicidade fundamental. Partamos, pois, da oposição tradicional e forte entre a história como conhecimento de acontecimentos passados, e a história (estória) como produção de acontecimentos imaginários; História com H maiúsculo, história com minúsculo. (BERNARD, 1989, p. 7- tradução nossa).

Apesar de utilizarmos, em português, a dupla tradução História e estória, é de uso comum também separarmos História e história, sendo a segunda forma relativa a fatos imaginários. Hugo também levanta essa questão em seu romance, mas sua distinção se dá entre História e a Lenda, aquilo que é digno de ser registrado e aquilo que segue como verdade apenas em uma tradição oral própria de determinada população.

- **O local sagrado:**

Ainda no que diz respeito à arquitetura, Chateaubriand (1802) aborda a importância da igreja como prédio para a população. Além de marcar a presença humana nos campos, a torre de relógio de uma igreja é o símbolo de um poder imemorial que ultrapassa gerações:

É tudo isso que está essencialmente ligado a nossos costumes; um monumento só é venerável enquanto uma longa história do passado, é, por assim dizer, a marca sobre esses arcos enegrecidos dos séculos. Eis porque não há nada de maravilhoso em um templo que se viu construir, e do qual os ecos e os domos se formaram diante de nossos olhos. <sup>44</sup>(CHATEAUBRIAND, 1830, p. 300).

Assim, Hugo, lembrando Chateaubriand, comprova em *Notre-Dame de Paris*, são os monumentos que contam a história da humanidade antes da invenção da prensa e da popularização do livro. Dessa forma, os romances históricos tradicionais utilizam novamente os monumentos, inclusive as florestas, para recontar a história e suas lendas.

Além disso, Chateaubriand descreve a origem da ligação essencial entre as igrejas e templos e as florestas, ligando, assim, definitivamente, as trevas: “As florestas foram os primeiros templos da Divindade, e os homens tomaram às florestas as primeiras ideias de arquitetura”. (CHATEAUBRIAND, 1830, p. 302)<sup>45</sup>.

- **Algumas considerações:**

**A participação feminina no corpus:**

Uma das consequências do procedimento utilizado por Balzac é que a temática amorosa abre o enredo para admitir uma maior participação feminina. Esse fato ocorre, sobretudo, por uma grande liberdade histórica que o feminino representa em relação ao masculino. Sempre à margem da historiografia oficial, poucas foram as mulheres que se

---

<sup>44</sup> *C'est que tout cela est essentiellement lié à nos mœurs ; c'est qu'un monument n'est vénérable qu'autant qu'une longue histoire du passé est pour ainsi dire empreinte sous ces voûtes toutes noires de siècles. Voilà pourquoi il n'y a rien de mer veilleux dans un temple qu'on a vu bâtir, et dont les échos et les dômes se sont formés sous nos yeux.*

<sup>45</sup> *Les forêts ont été les premiers temples de la Divinité, et les hommes ont pris dans les forêts la première idée de l'architecture.*

tornaram personagens históricas. Nesse sentido, Balzac dá uma contribuição para o contexto social desde o seu primeiro romance, tal como o havia tentado Rousseau, sem sucesso, no século anterior, com a publicação de sua *Julie, ou La nouvelle Héloïse* (TREW, 2007). Por outro lado, para bem realizar a representação dessas personagens no romance, uma carga maior de conhecimento histórico foi exigida da parte do autor. Nesse sentido, Trousson (1997) frisa ainda que “Porque são conduzidas por suas paixões, as personagens femininas dependem menos do que as masculinas do determinismo socio-histórico” (“*Parce qu’elles sont menées par leurs passions, elles dépendent moins que les personnages masculins du déterminisme socio-historique.*” (p. 442)). E mais adiante continua: “Em *Os chouans*, é a mulher que faz renascer a intriga e permite a irrupção do acaso, da irracionalidade, do incontrollável na lógica dos acontecimentos administrados pelos homens” (TROUSSON, 1997, p. 442)<sup>46</sup>. Como o faria um ‘jornalista’ dos modos comportamentais que foi Balzac, a conduta feminina é descrita em toda a sua sutileza, tanto na personagem de Marie de Verneuil quanto nas demais personagens do mesmo sexo:

O admirável nas mulheres é que elas nunca pensam em suas ações mais condenáveis, o sentimento as arrasta, há naturalidade mesmo em sua dissimulação, e nelas o crime se apresenta sem baixeza, na maior parte do tempo elas nem sabem como isso acontece. (BALZAC, citado em TROUSSON, 1997, p. 442).<sup>47</sup>

Desse modo, pela inclusão e valorização da personagem feminina Balzac ganha um maior terreno quase virgem no campo ficcional, e acrescenta um caráter ideológico de difícil contestação, no que diz respeito à Marie de Verneuil, apesar das ferozes críticas da imprensa sua contemporânea fez a essa personagem.

---

<sup>46</sup> - “Dans *Les Chouans*, c’est la femme qui fait repartir l’intrigue et permet l’irruption du hasard, de l’irrationnel, de l’incontrôlable dans la logique des événements agencés par les hommes.”

<sup>47</sup> Il y a cela d’admirable chez les femmes qu’elles ne raisonnent jamais leurs actions les plus blâmables, le sentiment les entraînent ; il y a du naturel même dans leur dissimulation, et c’est chez elles que le crime se rencontre sans bassesse, la plupart du temps elles ne savent comment cela s’est fait. (BALZAC, citado em TROUSSON, 1997, p. 442).

[...] Nascida para pertencer à aristocracia, destituída por seu nascimento ilegítimo, comprometida aos olhos do mundo, amante de Danton, a Revolução a rejeitou como uma cortesã, mulher desclassificada e amarga que aceitou, por trezentos mil francos, ser Judite. Ela mesma recontará sua existência sem nada esconder, para concluir com orgulho: “Eu vos desprezaria se vós tivésseis a fraqueza de me desposar”. (TROUSSON, 1997, p. 443).<sup>48</sup>

Ainda segundo Trousson, na edição de 1834, Balzac atenuou os traços aventureiros e ressaltou os sentimentais de Marie para agradar Mme Hanska, sua companheira e consultora em matéria de literatura. De toda forma, esse tipo de personagem feminina que conduz ou acompanha o deslocamento na narrativa é algo recorrente nos romances históricos analisados por nós. Assim como a personagem balzacquiana, temos também em *Quatrevingt-treize* a personagem de Micaela Fléchard que passa a perseguir a tropa monarquista após o sequestro de seus três filhos. Apesar de sua personalidade ser construída de maneira muito diferente da de Marie de Verneuil, essa pobre camponesa também foi criada para viver no mundo do *Ancien Régime*, bem diferente daquele pregado (e imposto também) pela República. Em *Sous la hache*, vemos o mesmo tipo de personagem em Rose-Manon. O que mais chama a atenção nesse caso é que ela mistura características de suas antecessoras: quando encontrada por Gérard Choudieu, Rose-Manon passasse por uma hábil camponesa, entretanto, quando sua vida é narrada por ela mesma (como também o faz Marie), vemos então sua origem aristocrática e sua imagem de cortesã.

Neste capítulo que se resume à primeira parte dos resultados de nosso trabalho de pesquisa, empreendemos um caminho pouco usual pela teoria sobre o romance histórico. Enquanto o hábito é começar por Aristóteles e sua mimese, percorrer um caminho que passa obrigatoriamente por Lukacs, Bakhtin e Linda Huchteon, preferimos um caminho um pouco menos visitado: os teóricos franceses do século XX, como Molino e Claudie Bernard.

Nossa opção baseou-se na própria constituição do *corpus* objeto de estudo, todo francês e restrito ao século XIX, e na pouca visibilidade que esses estudiosos do romance históricos têm em nosso país. Não podemos deixar de dizer aqui que nossa estadia na Université Montpellier 3 – Paul Valéry, sob orientação da Profa. Dra.

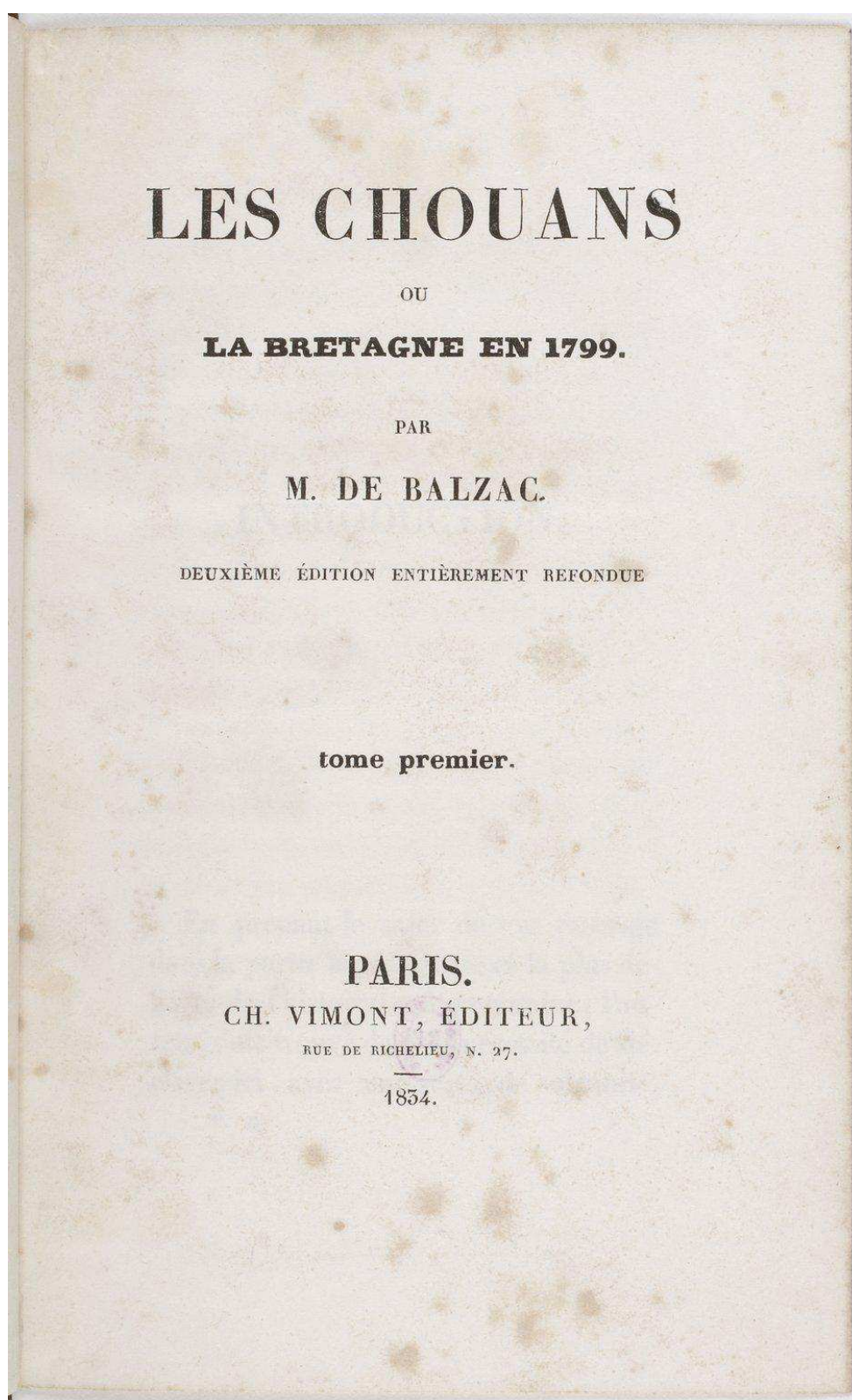
---

<sup>48</sup> [...] *Née pour appartenir à l'aristocratie, déchuée par sa naissance illégitime, compromise aux yeux du monde, maîtresse de Danton, la Révolution l'a rejetée au rang de courtisane, femme déclassée et amère qui a accepté, pour trois cents mille francs, de jouer les Judith. Elle même racontera son existence sans rien celer, pour conclure avec orgueil : 'Je vous mépriserais si vous aviez la faiblesse de m'épouser'.*

Corinne Saminadayar-Perrin, foi imprescindível para a nossa formação como pesquisadora do romance histórico francês do século XIX e para a consecução de nossos objetivos nesta tese.

## **SEGUNDA PARTE:**

***A ESPACIALIDADE COMO  
EXPRESSÃO DO ROMANCE HISTÓRICO  
EM LES CHOUANS, QUATREVINGT-  
TREIZE E SOUS LA HACHE.***



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

**Figura 1-Capa da 2ª edição. Fonte gallica.bnf.fr**

### **1.1. *Les Chouans ou la Bretagne en 1799* e o romance histórico do século XIX.**

*Les Chouans ou la Bretagne en 1799* (1829) é o primeiro romance publicado por Honoré de Balzac apresentando-se como Balzac e torna-se, portanto, o primeiro a fazer parte da *Comédie Humaine*. Juntamente com *Une passion dans le désert* (1830), esse romance compõe *Scènes de la vie militaire*. Anteriormente a esse período, o autor havia escrito alguns romances, projetado muitos outros, diversas ‘versões’ dos romances de Walter Scott (talvez pela popularidade dos romances de Scott e a visão do lucro rápido que esses romances poderiam produzir), mas sempre com pseudônimos como Lord R’Hoone (*Jean-Louis* (1823), *Clotilde de Lusignan* (1823), *L’Héritière de Birague*

(1822)) ou ainda como Horace de Saint-Aubin, em uma juventude tumultuada e repleta de instabilidades e problemas financeiros.

Em 1828, segundo Trousson (1997), Balzac inicia uma pesquisa para a elaboração do romance. O primeiro passo é a estadia em Fougères, Bretanha:

Faz um mês, eu trabalho em obras históricas de interesse e espero que, na falta de um talento completamente problemático para mim, os modos nacionais me trarão talvez felicidade. [...] Foi-me apresentado, pelo mais puro acaso, um fato histórico ocorrido em 1798 que tem uma ligação com a Guerra dos Chouans e dos Vendeanos, esse fato me fornecera uma obra de fácil execução. Ele não exige nenhuma pesquisa, fora essa das localidades. Meu primeiro pensamento foi em você e eu resolvi ir pedir-lhe asilo por uns vinte dias. (BALZAC apud TROUSSON, 1997, p. 436-437).<sup>49</sup>

Prevista para durar no máximo vinte dias, essa estada se arrasta por quase dois meses, durante os quais Balzac capta informações para a elaboração de seu romance, o que nesse período do Romantismo francês constituía uma inovação, uma vez que os românticos não se preocupavam em documentar seus trabalhos. Os aproximadamente quarenta dias de pesquisas que resultaram em *Le Gars*, primeiro título que recebera a obra. Após esse título, vários outros foram pensados por Balzac, como, por exemplo, o de inspiração scottiniana, *Les Chouans ou la Bretagne il y a trente ans*. Entretanto, o romance foi publicado em 1829 com o título *Le dernier Chouan ou la Bretagne en 1800*, com clara inspiração de *O último dos moicanos* (1826) do escritor estadunidense James Fenimore Cooper.

A versão final, com as correções sugeridas por Madame de Hanska só ficou pronta em 1834 com o título que conhecemos hoje: *Les Chouans ou la Bretagne en 1799*.

---

<sup>49</sup> Depuis un mois, je travaille à des ouvrages historiques d'un intérêt et j'espère qu'à défaut d'un talent tout à fait problématique chez moi les mœurs nationales me porteront peut-être bonheur. [...] On m'a présenté, par hasard le plus pur, un fait historique de 1798 qui a rapport à la guerre des Chouans et de Vendéens, lequel me fournit un ouvrage facile à exécuter. Il n'exige aucune recherche, si ce n'est celle des localités. Ma première pensée a été pour vous et j'avais résolu d'aller vous demander asile pour une vingtaine de jours. (BALZAC apud TROUSSON, 1997, p. 436-437).

O enredo de *Les Chouans*, assim como grande parte da obra balzaquiana, surgiu da observação da sociedade ou de relatos conhecidos. Nesse romance histórico, Balzac inspira-se em uma história na qual a ganância provoca a derrocada final; entretanto, Balzac elabora um final nos moldes românticos para seu par:

[...] Quanto à estória, talvez se trate da que relatou em suas *Memórias* a Duquesa de Abrantes e que Balzac pode transpor em outros momentos e lugares. O visconde François d'Aché, que participou da conspiração contra Bonaparte no ano XII, foi enviado pela comitê de Londres, para costa francesa, com a tarefa de encontrar dinheiro para a causa. Ajudado por duas mulheres, a Marquesa de Combray e de sua filha, Madame Acquet, ele resolveu, não sem relutância, por pilhar, em junho de 1807, carro postal de Alençon. O caso deu errado: Madame de Combray foi presa, Madame Acquet e *Le Chevallier*, seu amante, foram executados. De acordo com a Madame d'Abrantes, d'Aché se refugiou em Caen, na casa de uma ex-amante, Madame de Vaubadon, que ele havia abandonado. Por vingança e ganância, ela o teria entregue à polícia por 60 mil francos e d'Aché foi baleado pelos guardas. A realidade é um pouco menos romanesca, pois Madame de Vaubadon não tinha nenhuma motivação causada por ciúme passional, mas Balzac preferiu a versão da Duquesa, obviamente mais sedutora para um romancista, na qual ele pode inspirar-se para *Les Tableaux d'une vie privée*. [...]. (TROUSSON, 1997, p. 437).<sup>50</sup>

Esse relato apresentado por Mme d'Abrantès representa o extrato do que será *Les Chouans*. O jovem nobre Montauran recebe da nobreza francesa, refugiada na Inglaterra, a missão de arrecadar fundos para a causa monarquista e de organizar uma nova investida vendeana contra a República. Entretanto, Fouché, líder das armadas revolucionárias, cria uma estratégia na qual uma bela jovem, Marie de Verneuil, é incumbida por trezentos mil francos de seduzir e entregar Montauran. Em meio à

---

<sup>50</sup> [...] Quant à l'anecdote, peut-être s'agit-il de celle que rapporte dans ses *Mémoires* la duchesse d'Abrantès et que Balzac a pu transposer en autres temps et lieux. Le vicomte François d'Aché, qui avait pris part au complot de l'an XII contre Bonaparte, fut envoyé par le comité de Londres sur la côte française avec la mission de trouver de l'argent pour la cause. Aidé par deux femmes, la marquise de Combray et sa fille, Mme Acquet, il s'était résolu, non sans répugnance, à piller, en juin 1807, la voiture postale d'Alençon. L'affaire tourna mal : Mme de Combray fut emprisonnée, Mme Acquet et son amant *Le Chevallier* furent exécutés. Selon Mme d'Abrantès, d'Aché se réfugia à Caen chez une ancienne maîtresse, Mme de Vaubadon, qu'il avait naguère abandonnée. Par vengeance et cupidité, elle l'aurait livré à la police pour soixante mille francs et d'Aché avait été abattu par les gendarmes. La réalité est un peu moins romanesque, car Mme de Vaubadon n'avait aucun motif de jalousie passionnelle, mais Balzac a préféré le version de la duchesse, évidemment plus séduisante pour un romancier, dont il a pu s'inspirer déjà pour *Les tableaux d'une vie privée*. [...]. (TROUSSON, 1997, p. 437).

disputa entre *Bleus* e *Blancs*, em uma guerra já então perdida para esses últimos, a paixão floresce nesses dois corações que pertencem a lados opostos na batalha.

Para Balzac, essa era o elemento essencial que faltava aos romances de Scott: a temática amorosa. Em linhas gerais, ao contrário do que acontece com alguns romances de fundo histórico ou de História romanceada, quando a História é usada como pano de fundo para a narrativa amorosa, no romance histórico tradicional a História, ou melhor, a ideologia histórica conduz o enredo. Ora, em Balzac, a temática amorosa serve como argumento e paralelo da História. Toda discussão filosófica e política é passada em revisão pela relação amorosa narrada. Podemos pensar aqui, em uma análise bem simplificada, no tema universal da traição: ora, esse tema é o que une a parte claramente histórica da narrativa à ligação amorosa entre as personagens. Marie de Verneuil hesita a todo instante entre ‘entregar’ o chefe *chouan* e proteger seu único amor. Ao entregar Montaurant, ela, Marie, torna-se traidora perante seu amado, ao protegê-lo ela torna-se traidora para a República.

### 1.1.1. O romance e a crítica

Quando pensamos na crítica de *Les chouans*, a questão da classificação como romance histórico é a que primeiro surge. Por escrever em um momento quando os romances de Scott estavam no auge da popularidade, tornou-se impossível a Balzac desviar de questões como “seria uma cópia?”, ou ainda “quais as inovações em relação a Scott?”. Como pudemos ler no tópico anterior, o autor acabou se posicionando como um crítico da falta da intriga amorosa, e apostou nesse viés para o sucesso de seu primeiro romance:

Romance histórico ou romance de amor? Pode-se hesitar, uma vez que o sentimento mantém nele um lugar determinante e que, desse ponto de vista, Balzac se afasta de Walter Scott, que lhe atribui uma

importância medida sem lhe acordar uma função na ação. Ora, acrítica não hesitou, muitas vezes, em colocar a paixão de Marie de Verneuil e do Marquês de Montauran como a mais romântica da *Comédie humaine*. Balzac era o primeiro a reconhecer essa diferença em relação a seu modelo, [...].

No casal de amantes, Montauran – *le Gars* – é o menos convincente. Embora ele só demonstre por ela, primeiramente, um desejo indiferente que procede de seu ‘amor imoderado pelas mulheres’, acredita-se que ele se apaixona por Marie, da qual ele não tardará a descobrir a verdadeira identidade. Mas surpreende-se ao ver esse homem, muito jovem é verdade, mas investido de poderes consideráveis, enviado por príncipes para reunir os ‘esforços dos Vendeanos aos dos Chouans’, encarregado de uma missão política e militar de alta importância, ‘uma cabeça que vale por milhares de cabeças’, entregar-se a sentimentos perigosos, não somente para ele mesmo mas também para sua causa, comprometer várias vezes a segurança dos *gentils-hommes* e dos Chouans e se permitir imprudências de comandante, correndo como um ‘cachorrinho’. O homem que deve levantar a Bretanha para impor condições a Bonaparte se expõe loucamente em encontros galantes, paquera na estrada sob os olhos dos republicanos que escoltam Marie, se junta a ela em uma choupana durante um dos maiores enfrentamentos entre *Blancs* e *Bleus*, se esgueira pela casa de Fougères quando a cidade está tomada pelo comandante Hulot. Tudo isso seria mesmo inverossímil se Balzac não conseguisse fazer aceitar na trama romanesca e na iminência permanente do perigo como nos afrontamentos constantes dos amantes, às vezes unidos, às vezes separados por lutas políticas. (TROUSSON, 1997, p. 440-442).<sup>51</sup>

O êxito de Balzac em aliar a trama amorosa ao romance histórico (e aqui tomamos a liberdade de crer que o autor alcançou o êxito) se deve, talvez, a forma como esse entrelaçamento acontece: são os preceitos políticos de cada um dos amantes que

---

<sup>51</sup> *Roman historique ou roman d'amour ? On pourrait hésiter, puisque le sentiment y tient une place déterminant et que, sur ce point, Balzac s'est écarté de Walter Scott, qui lui attribue une importance mesurée sans lui accorder une fonction dans l'action. Or la critique n'a pas hésité parfois à tenir la passion de Marie de Verneuil et du Marquis de Montauran pour la plus romantique de la Comédie humaine. Balzac était le premier conscient de cette différence par rapport à son modèle, [...].*

*Dans le couple d'amants, Montauran – le Gars – est le moins convaincant. Quoiqu'il n'éprouve d'abord pour elle qu'un désir indifférencié qui procède de son 'amour immodéré des femmes', on conçoit qu'il s'éprenne de Marie, dont il n'a pourtant pas tardé à découvrir la véritable identité. Mais on est surpris de voir cet homme, fort jeune il est vrai mais investi de pouvoirs considérables, mandaté par les princes pour réunir 'les efforts des Vendéens à ceux des Chouans', chargé d'une mission politique et militaire capitale, 'une tête qui vaut milliers de têtes', s'abandonner à des sentiments dangereux son seulement pour lui-même mais pour sa cause, compromettre à plusieurs reprises la sécurité des gentils-hommes et des Chouans et se livrer à des imprudences de sous-lieutenant courant la grisette. L'homme qui doit soulever la Bretagne pour imposer des conditions à Bonaparte s'expose follement dans des rendez-vous galants, marivaude sur la route sous l'oeil des républicains qui escortent Marie, la rejoint dans une chaumière au plus fort des rencontres des Blancs et des Bleus, se glisse dans la maison de Fougères quand la ville est tenue par le commandant Hulot. Tout cela serait bien invraisemblable si Balzac ne réussissait à le faire accepter dans l'élam romanesque et l'imminence permanente du danger comme dans l'affrontement constant des amantes, à la fois unis et séparés par les luttes politiques. (TROUSSON, 1997, p. 440-442).*

determinam os encontros, as alegrias, as pequenas vinganças. E essa mistura ocorre de modo mais claro na personagem de Madame du Gua: mesmo percebendo sua forte atração por Montauran, não podemos dizer se ela é pura paixão, puro sentimento amoroso ou se é fruto de sua admiração política por tudo o que ele representa ou pode vir a representar (caso o levante consiga atingir seu objetivo).

Em se tratando da recepção da obra no momento de sua publicação, Trousson (1997, p. 457) frisa que esta foi “morna e de vendas medíocres”:

Raros artigos apareceram em *Le Corsaire*, *Le mercure du XIXe siècle*, *L'Universel* ou ainda no *Trilby* e nenhum lhe foi favorável. Somente a *Revue Encyclopédique* saudou ‘uma obra muito superior a toda literatura comercial que nos inunda’. O romance havia sido publicado em março de 1829 e havia vendido até 2 de dezembro 450 exemplares. Ele se recuperou depois, tornando-se uma das obras mais vendidas de seu autor. (TROUSSON, 1997, p. 457 – tradução nossa).

A partir dessas palavras, a impressão que temos é que a empreitada de Balzac de ‘copiar’ Walter Scott para alcançar rapidamente o sucesso foi um fiasco. Por outro lado, Guisé (1975), em seu prefácio para a edição de *Les chouans* de 1983, relata um fato curioso ao qual ele atribui esse ‘fracasso’ inicial da obra: na verdade, obras ‘pirateadas’ por editores belgas e alemães teriam entrado no mercado editorial francês a preços muito a baixo dos praticados pelas editoras francesas, camuflando assim o bom número inicial de vendas.

Outro ponto que chama a atenção da crítica balzaquiana é a relação desse primeiro romance escrito por Balzac e o conjunto da *Comédie Humaine*. Como já tratamos anteriormente, *Les chouans* encaixa-se nas *Scènes de la vie militaire*, juntamente com *Une passion dans Le désert*. Mas suas personagens, assim como é característico nas obras de Balzac, ressurgem em outros escritos, como é o caso do Comandante Hulot, já tornado Marechal Hulot em *La cousine Bette*. Entretanto,

segundo críticos como Gérard Gengembre (2006) e Trousson (1997), o mais importante nessa relação da parte com seu todo é o propósito que rege ambos os aspectos: o desejo de análise de Balzac. Enquanto a *Comédie Humaine* se propõe como uma análise, uma historiografia da história contemporânea, *Les chouans* retrata um período anterior 30 anos a ele. Porém, Balzac trama o enredo de forma a identificarmos, no final da narrativa, depois de um salto de trinta anos, já em 1827, uma figura que se sugere ser Marche-à-terre, em uma feira na cidade de Fougères, ligando assim esse passado não tão distante ao presente. Trousson (1997, p. 457) classifica esse procedimento romanesco como o “ponto de partida” de toda a *Comédie*, em sua preocupação com a contemporaneidade.

### 1.1.2 O enredo e a estrutura romanesca

No que diz respeito à estrutura da obra, esse é somente um romance dividido em três partes, a saber, *L’embuscade*, *Une idée de Fouché* e *Un jour sans lendemain*. Ao contrário de *Quatrevingt-treize* (1874), romance com o qual possui várias aproximações, em *Les chouans* essas divisões em capítulos não representam as espacialidades, mas sim trazem informações, rupturas importantes no enredo. Por outro lado, à semelhança do romance hugoano, o primeiro capítulo de Balzac serve de introdução aos demais capítulos, especialmente ao terceiro, no qual se concentra a temática da obra.

Segundo René Guisé (1983), crítico editor da versão utilizada por nós,

Quando Balzac, para a edição *Furne*, reduz a três o número de subdivisões de seu romance, ele colocou aqui, de modo eficaz, o corte entre a primeira e a segunda partes. Mas ela se situa no meio do antigo capítulo VI.

Termina aqui esse que pode ser considerado como o prólogo do romance, a verdadeira ação romanesca não está ainda começada (não se viu ainda a heroína). Essa primeira parte serviu sobretudo para colocar o contexto histórico e o ambiente : retomada da agitação no

Oeste, coincidindo com os problemas no Diretório, e as reações na ocasião da instalação do Consulado.

[...] Aqui, Balzac acrescentou dois parágrafos tomados a uma proclamação de Bonaparte aos Departamentos do Oeste de 21 nivose (11 de janeiro de 1800). Eles são, em parte, posteriores a ação do romance (final de novembro de 1799).

Notemos ainda que esse prólogo anunciou os episódios do romance: a reunião de la Vivetière na qual ocorrerá o massacre dos soldados republicanos, a expedição dos Chouans a Mortagne que explica o futuro reencontro das personagens em Alençon. Anuncia-se até mesmo que o Gars seria combatido pela ‘astúcia e traição’ e que enviava-se ‘mulheres’ contra ele. (GUISE, 1983, p. 472).<sup>52</sup>

Assim, a primeira parte resume os principais acontecimentos do enredo e sobre tudo no que diz respeito à espacialidade. Praticamente, todos os espaços e deslocamentos realizados durante todo o romance já são anunciados nesse primeiro capítulo. De modo didático, Balzac adianta sempre a informação sobre o deslocamento especial, ou seja, traça um percurso para seu leitor, que, nos demais capítulos, poderá ‘encaixar’ a temática amorosa nesse contexto previsto. Um exemplo dessa estratégia é o trecho que retrata a previsão da cobrança da dívida de Orgemont:

--Onde eu vos pagarei?, perguntou Orgemont.

-- Tua casa de campo de Fougères não é longe da fazenda de Gibarry, onde mora meu primo Galope-chopine, outrora chamado de o grande Cibot, tu lhe enviará com o pagamento, disse Pille-miche.

-- Isso não está certo, disse Orgemont.

-- O que é que a gente tem a ver com isso? Retomou Marche-à-terre. Pense que, se eles não estiverem com Galope-Chopine daqui quinze dias, nós te faremos uma visitinha que te curará a gota, que você tem no pé. (tradução nossa). (BALZAC, 1983, p. 70)<sup>53</sup>

<sup>52</sup> Quand Balzac, pour l'édition Furne, réduisit à trois le nombre des subdivisions de son roman, il plaça ici, et de façon heureuse, la coupure entre la première et la deuxième partie. Mais elle se situe au milieu de l'ancien chapitre VI.

Se termine donc ici ce qui peut être considéré comme le prologue du roman, la véritable action romanesque n'étant pas encore engagée (on n'a pas encore vu l'héroïne). Cette première partie a surtout servi à poser le contexte historique et le décor : reprise de l'agitation dans l'Ouest, coïncidant avec les problèmes du Directoire, et les réactions lors de l'installation du Consulat.

[...] Ici, Balzac a ajouté deux paragraphes pris dans une proclamation de Bonaparte aux départements de l'Ouest du 21 nivôse (11 janvier 1800). Ils sont, en partie, postérieurs à l'action du roman (fin novembre 1799).

Notons encore que ce prologue a annoncé des épisodes du roman : la réunion de la Vivetière où aura lieu le massacre des bleus, l'expédition des chouans à Mortagne qui explique la futur rencontre des personnages à Alençon. On a même annoncé que le Gars serait combattu par la 'ruse et la trahison' et qu'on envoie 'des femmes' contre lui. (GUISE, 1983, p. 472).

<sup>53</sup> - Où vous les paierai-je ?, demanda d'Orgemont.

Assim, desde o primeiro capítulo a propriedade rural de Orgemont e a humilde morada de Galope-Chopine são estabelecidas como espacialidades em uma forma de pré-texto. Dessa forma, a única introdução alheia a esse acordo feito no primeiro capítulo será a presença acidental de Marie de Verneuil durante o ‘pagamento’.

## • O enredo

Diferente dos demais romances aqui analisados, *Les Chouans* propõe como ano base dos acontecimentos o ano VIII do calendário republicano. Essa escolha implica duas ideias diferentes: 1ª) Balzac preferiu o calendário revolucionário ao gregoriano, possivelmente para aproximar-se ainda mais do período relatado (1799); a 2ª) Diz respeito aos acontecimentos próprios desse ano. 1799 é um momento no qual a *Guerre de Vendée* é considerada perdida: a região está totalmente devastada, o governo Republicano está totalmente estabelecido, e as chances da monarquia reassumir o poder via Inglaterra é praticamente inexistente. Ou seja, Balzac escolhe um momento histórico menos visado pela historiografia, quer dizer, menos documentado e com mais possibilidades de criação ficcional sem tocar em pontos delicados da história registrada.

Assim, os republicanos, comandados pelo futuro marechal Hulot, ajudado pelo policial Corentin, provável filho bastardo de Fouché (Joseph Fouché, primeiro primeiro ministro francês, durante a República do Terror), devem capturar o Marquês de Montauran, apelidado de Gars, chefe dos insurgentes bretões. Após ter sido atacado pelos ‘chouans’, Hulot, em um hotel da cidade de Alençon, se encontra dividindo a mesa do café da manhã com o próprio Gars, disfarçado, e também Marie de Verneuil. Marie, filha bastarda de um antigo aristocrata, necessitando de dinheiro, possui um acordo com Corentin para seduzir e entregar o jovem marquês de Montauran.

---

- *Ta maison de campagne de Fougères n'est pas loin de la ferme de Gibarry, où demeure mon cousin Galope-Chopine, autrement dit le grand Cibot, tu les lui remettras, dit Pille-miche.*

- *Cela n'est pas régulier, dit d'Orgemont.*

- *Qu'est-ce que cela nous fait ? reprit Marche-à-terre. Songe que, s'ils ne sont pas remis à Galope-Chopine d'ici à quinze jours, nous te rendrons une petite visite qui te guérira de la goutte, si tu l'as aux pieds.*

Entretanto, Marie não contava apaixonar-se pelo Gars. A partir desse momento, ela passa a protegê-lo de Hulot, o que provoca os ciúmes de Corentin, apaixonado por ela, e de Madame du Gua, falsa mãe de Montauran e apaixonada por ele. Perseguida por Gua, Marie acaba caindo em uma mentira e, acreditando-se traída, prepara um plano para entregar Montauran. Dessa forma, os dois amantes acabam assassinados pelas balas do batalhão republicano.

Uma divergência total desse romance em relação aos outros é que, no final, antes de morrer, Montauran aceita a inevitável predominância da República, entra em acordo com Hulot e pede-lhe que avise a seu irmão, que está na Inglaterra, que a luta contra a república já acabou e que ele deve aceitá-la.

## 1.2 A espacialidade

No que tange a presente tese, as análises aqui apresentadas são compostas de trechos retirados, especialmente, do primeiro capítulo do romance, que serve como introdução aos outros dois capítulos e no qual a constituição da espacialidade romanesca toma conta. Como introdução à narrativa, pouco do enredo desenvolve-se nesse primeiro capítulo, não há nem mesmo a personagem de Marie de Verneuil.

Em linhas gerais, podemos dizer que existem três tipos de descrição espacial no primeiro capítulo do romance. O primeiro diz respeito à *province*, ao estabelecimento do território em sua divisão política; já do segundo tipo fazem parte os trechos que ressaltam as características do périplo a ser seguido, a saber, o interregno entre Mayenne e Alençon. Por fim, o terceiro tipo de descrição é aquele que trata das

peculiaridades, das especificidades, dos pormenores, ou seja, são os extratos nos quais o autor tem maior liberdade e acaba empregando um número maior de adjetivos.

• A definição da espacialidade:

Assim, como nos demais romances históricos pertencentes ao nosso *corpus*, já nas primeiras linhas são estabelecidos o período histórico representando e espacialidade (como já tratado também na primeira parte deste trabalho). Desse modo, Balzac define claramente qual parte da França será o palco de seu romance histórico:

Nos primeiros dias do ano VIII, no começo do vendimário, ou para se adaptar ao calendário atual, lá pelo fim do mês de setembro de 1799, uma centena de camponeses e um grande número de burgueses, que tinham partido de manhã de Fougères para chegar a Mayenne, subiam a montanha de La Pèlerine[...].” (tradução nossa). BALZAC, 1983, p. 10).<sup>54</sup>

[...] Os departamentos do Oeste, conhecidos pelos nomes de Vendée, a Bretanha e uma porção da Baixa-Normandia, pacificados fazia três anos pelas atenções do general Hoche após uma guerra de quatro anos, pareciam ter agarrado essa oportunidade para recomeçar a luta. [...]” (tradução nossa) (*ibidem*, p. 10).<sup>55</sup>

Com esse modo de introdução da narrativa, o autor estabelece desde o princípio qual será seu modo de tratamento do tempo e espaço. Por tratar-se de um romance histórico que se pretende, mesmo se romântico, descritivo e com caracteres realistas, torna-se indispensável o estabelecimento do que Bakhtin nomeou cronotopo literário<sup>56</sup>.

<sup>54</sup> *Dans les premiers jours de l'an VIII, au commencement de vendémiaire, ou pour se conformer au calendrier actuel, vers la fin du mois de septembre 1799, une centaine de paysans et un assez grand nombre de bourgeois, partis le matin de Fougères pour se rendre à Mayenne, gravissaient la montagne de La Pèlerine [...].* (BALZAC, 1983, p. 10).

<sup>55</sup> *Les départements de l'Ouest, connus sous le nom de Vendée, la Bretagne et une portion de la Basse-Normandie, pacifiés depuis trois ans par les soins du général Hoche après une guerre de quatre années, paraissaient avoir saisi ce moment pour recommencer la lutte. [...].*

<sup>56</sup> Para definir brevemente o sentido de cronotopo, utilizaremos as ideias contidas no artigo de Bezerril e Pereira (2011): “De acordo com Bakhtin [...], o cronotopo é a porta de entrada da análise do gênero, isto é, o centro de organização dos acontecimentos espaços-temporais. Rodrigues (2001), a respeito, afirma que cada gênero de discurso situa-se em um determinado cronotopo: engendra-se em determinado horizonte espacial, temporal, temático e valorativo (axiológico, apreciativo, avaliativo); possui recortes

O conceito de cronotopo está presente em sua obra *Esthétique et théorie du roman* (publicada pela primeira vez em 1975, em russo). Apesar de tratar-se de um método de análise que se pretende muito amplo, sendo possível, por meio dele, penetrar e classificar qualquer tipo de texto narrativo, nestes escritos, optaremos por utilizarmos, principalmente, os textos que fazem diretamente referência ao romance histórico a fim de nos centrarmos nesse tipo de romance.

•Algumas considerações sobre o Oeste francês:

Apesar de toda a importância do porto de Honfleur para a colonização do Québec e ter se constituído como um importante ponto de defesa nessa região, onde se desenvolveram as principais guerras contra a Inglaterra (constituindo-se como um ponto de defesa fundamental para a união do território francês como um todo), o Oeste francês é visto como o centro de uma região de tradições arcaicas que remontam aos antepassados, assim como podemos ver expresso no texto balzaquiano:

[...] A Bretanha é, de toda a França, o lugar onde os costumes gauleses deixaram mais fortes marcas. As partes dessa província onde, atualmente ainda, a vida selvagem e o espírito supersticioso de nossos rudes antepassados permaneceram, por assim dizer, flagrantes, se nomeiam o território dos Gars. [...] também a sua vida guarda profundos vestígios das crenças e das práticas supersticiosas dos velhos tempos. Aí, os hábitos feudais são ainda respeitados. Aí, os antiquários encontram de pé os monumentos dos Druidas. Aí, o gênio da civilização moderna se espanta de penetrar através de imensas florestas primordiais. Uma incrível ferocidade, uma obstinação brutal, mas também a fé no juramento ; a ausência completa de nossas leis, nossos hábitos, de nossa vestimenta, de nossas novas moedas, de nossa linguagem, mas também a simplicidade patriarcal e das heroicas virtudes se combinam para tornar os habitantes desses campos mais pobres de combinações intelectuais que os Mohicanos e os Peles Vermelhas da América do Sul, mas também tão grandes, tão astutos, tão duros quanto eles. O lugar que a Bretanha ocupa no centro da

---

ideológicos específicos e apresenta posições de autoria e destinatários próprios”. (p.35-36). Assim, cada gênero possui, segundo Bakhtin, uma forma de cronotopo. De modo bem simplificado, esses dois aspectos, o tempo e o espaço, produzem uma imagem de homem que atua nesse mesmo espaço e nesse mesmo tempo.

Europa torna-a muito mais curiosa de se observar que o Canadá. [...] Os esforços tentados por alguns grandes espíritos para conquistar a vida social e a prosperidade nessa bela parte da França, tão rica de tesouros ignorados, tudo, mesmo as tentativas do governo, morre no seio da imobilidade de uma população devotada as práticas de uma rotina imemorial. Essa infelicidade se explica bastante pela natureza de um solo ainda marcado pelas enxurradas, por seus lagos e pântanos; espinhado de sebes, espécie de fortificação feita de barro que se faz, de cada lado de um campo, de uma cidadela; privado de estradas e de canais; depois, pelo espírito de uma população ignorante, entregue a preconceitos dos quais os perigos serão apontados pelos detalhes desta história, e que não quer nossa moderna agricultura. [...]. Aí nada de vilarejos. As construções precárias que se nomeia de moradia são raras através do território. Cada família vive como em um deserto. As únicas reuniões conhecidas são as assembleias efêmeras que de domingo ou nas festas religiosas essa população consagra à paróquia. Essas reuniões silenciosas, dominadas pelo Pároco, o único mestre desses espíritos grosseiros, não duram mais que algumas horas. (tradução nossa) (BALZAC, 1983, p. 21-24).<sup>57</sup>

Segundo Ragon (1986), a ideia propagada pela historiografia (sobretudo pela obra de Michelet (1798-1874)) de uma região revoltosa devido a sua ignorância perante o novo modo de vida estabelecido a partir da Revolução francesa é falsa. Segundo ainda o mesmo pesquisador, a referida região entrou em conflito com Paris exatamente para assegurar um dos lemas da revolução: a liberdade; especialmente, a liberdade de culto, uma vez que os padres que não aderiam aos ideais republicanos eram perseguidos e assassinados, além, é claro, de serem impedidos de exercer o ofício.

---

<sup>57</sup>. [...] *La Bretagne est, de toute la France, le pays où les mœurs gauloises ont laissé les plus fortes empreintes. Les parties de cette province où, de nos jours encore, la vie sauvage et l'esprit superstitieux de nos rudes aïeux sont restés, pour ainsi dire, flagrants, se nomment le pays des Gars. [...] Aussi leur vie garde-t-elle de profonds vestiges des croyances et des pratiques superstitieuses des anciens temps. Là, les coutumes féodales sont encore respectées. Là, les antiquaires retrouvent debout les monuments des Druides. Là, le génie de la civilisation moderne s'effraie de pénétrer à travers d'immenses forêts primordiales. Une incroyable férocité, un entêtement brutal, mais aussi la foi du serment ; l'absence complète de nos lois, de nos mœurs, de notre habillement, de nos monnaies nouvelles, de notre langage, mais aussi la simplicité patriarcale et d'héroïques vertus s'accordent à rendre, les habitants de ces campagnes plus pauvres de combinaisons intellectuelles que ne le sont les Mohicans et les Peaux rouges de l'Amérique septentrionale, mais aussi grands, aussi rusés, aussi durs qu'eux. La place que la Bretagne occupe au centre de l'Europe la rend beaucoup plus curieuse à observer que ne l'est le Canada. [...] Les efforts tentés par quelques grands esprits pour conquérir à la vie sociale et à la prospérité cette belle partie de la France, si riche de trésors ignorés, tout, même les tentatives du gouvernement, meurt au sein de l'immobilité d'une population vouée aux pratiques d'une immémoriale routine. Ce malheur s'explique assez par la nature d'un sol encore sillonné de ravins, de torrents, de lacs et de marais ; hérissé de haies, espèces de bastions en terre qui font, de chaque champ, une citadelle ; privé de routes et de canaux ; puis, par l'esprit d'une population ignorante, livrée à des préjugés dont les dangers seront accusés par les détails de cette histoire, et qui ne veut pas de notre moderne agriculture. [...] Là point de villages. Les constructions précaires que l'on nomme des logis sont clairsemées à travers la contrée. Chaque famille y vit comme dans un désert. Les seules réunions connues sont les assemblées éphémères que le dimanche ou les fêtes de la religion consacrent à la paroisse. Ces réunions silencieuses, dominées par le Recteur, le seul maîtres de ces esprits grossiers, ne durent que quelques heures.*

• Delimitação da espacialidade:

Assim como os demais romances aqui analisados, e como visto anteriormente no princípio deste capítulo, o estabelecimento da espacialidade e da temporalidade, claramente definidas, desde as primeiras linhas faz parte da constituição desse tipo de romance histórico. Entretanto, Balzac vai além dos seus seguidores e estabelece o que de fato constitui-se como o Oeste e define espacialmente o alcance da Guerra da Vendée:

[...] Os departamentos do Oeste, conhecidos como Vendée, a Bretanha e uma porção da Baixa-Normandia, pacificadas fazia três anos pelas atenções do general Hoche após uma guerra de quatro anos, pareciam ter aproveitado a oportunidade para recomeçar a luta. [...] (tradução nossa). (BALZAC, 1983, p. 10 – cf 59).<sup>58</sup>

O momento citado é exatamente a ocasião, durante a virada do século XVIII para o XIX, quando a França passou a ser atacada externamente em várias frentes e o governo republicano requisitou o levante de um grande número de homens para constituir suas defesas. É nesse momento que os Vendeanos, já apaziguados de sua guerra, empreendem novo combate, unindo-se à Inglaterra. Dessa maneira, buscavam reafirmar sua autonomia perdida durante esses primeiros anos de república.

---

<sup>58</sup> [...] *Les départements de l'Ouest, connus sous le nom de Vendée, la Bretagne et une portion de la Basse Normandie, pacifiés depuis trois ans par les soins du général Hoche après une guerre de quatre années, paraissaient avoir saisi ce moment pour recommencer la lutte. [...].*

### a) Os espaços de transição:

#### a.1) A estrada:

Quando pensamos rapidamente nas definições de cronotopo de Bakhtin, citadas anteriormente, não podemos deixar de ver a estrada como um espaço de transição, onde várias personagens se encontram. Temos então a estrada como um dos lugares do encontro. É por meio desses espaços transitórios que diversos personagens, representantes de diversas condições sociais, se cruzam. É exatamente nesse ‘entroncamento’ de destinos que começa a narrativa balzacquiana e que ocorrem os principais encontros.

Ao que se refere ao deslocamento pelo norte francês, é preciso dizer que grande parte do romance balzaquiano tem como espaço a estrada. Em quase três quartos do livro as personagens estão se deslocando: seja a *demi-brigand* de Hulot, de Fougères a Mayenne (deslocamento leste-oeste), seja o quarteto Marie de Verneuil, Montauran, Madame du Gua e Francine que vão de Mayenne à Alençon (deslocamento oeste-leste), onde nunca chegam.

[...] saídos de manhã de Fougères com destino a Mayenne, subiam a montanha de La Pelerine, situada no meio do caminho entre Fougères e Ernée, cidadezinha na qual os viajantes costumavam descansar. (tradução nossa). (BALZAC, 1983, p. 5 – cf. 59).<sup>59</sup>

A estrada é também o lugar de perigos inesperados:

---

<sup>59</sup> [...] partis le matin de Fougères pour se rendre à Mayenne, gravissaient la montagne de la Pèlerine, située à mi-chemin environ de Fougères à Ernée, petite ville où les voyageurs ont coutume de se reposer.

O dia seguinte de sua partida, Hulot e seus dois amigos se encontraram já manhã alta a caminho de Alençon, a uma légua aproximadamente da cidade, em direção a Mortagne, em uma parte onde o caminho se acotovela com os campos cortados pelo Sarthe. [...] Esses barrancos e esses arbustos, que anunciam ao viajante a proximidade da Bretanha, tornavam pois, então, essa parte da estrada tão perigosa quanto bela. Os perigos que deviam se encontram no trajeto entre Mortagne e Alençon, eram a causa da partida de Hulot. [...] (tradução nossa). (BALZAC, 1983, p. 79).<sup>60</sup>

Esses perigos inesperados tem uma direta relação com os encontros inesperados que se pode ter nas estradas pelas quais as personagens do romance transitam. Assim, no decorrer do enredo, o encontro entre os oficiais republicanos e os *chouans* torna-se inevitável, ou seja, o enfrentamento entre duas visões de mundo, dois modos de vida, duas formas de governo se enfrentam.

De forma mais geral, a estrada pode adquirir outros significados. Ela é, quase sempre, a esperança de algo melhor. Como podemos ver em *Les Chouans* é pela estrada que as personagens pretendem atingir espacialidades onde o destino as espera. O que elas não esperam é encontrar seu destino na própria rota. A estrada é também a transposição dos espaços, e sua posterior conquista. De um modo geral, essa busca pela transposição dos espaços está presente na tradição literária de uma forma geral. Rotas importantes como a da Seda, a Rota 66 e outras estradas para o Oeste são figuras recorrentes na literatura ocidental. Em *Les chouans*, mais do que a busca pelo desconhecido ou pelos espaços inabitados, a estrada leva a liberdade tão sonhada e a revolução dos destinos presos, de alguma forma, a ela.

---

<sup>60</sup> *Le lendemain de leur départ, Hulot et ses deux amis se retrouvaient de grand matin sur la route d'Alençon, à une lieue environ de cette dernière ville, vers Mortagne, dans la partie du chemin qui côtoie les pâturages arrosés par la Sarthe.[...] Ces talus et ces ajoncs, qui annoncent au voyageur l'approche de la Bretagne, rendaient donc alors cette partie de la route aussi dangereuse que belle. Les périls qui devaient se rencontrer dans le trajet de Mortagne à Alençon et d'Alençon à Mayenne, était la cause du départ de Hulot. [...].*

## b) Os espaços campestres

### b.1) A montanha de La Pélerine:

Na jornada empreendida no primeiro capítulo, o primeiro espaço a ser ultrapassado é a montanha de *La Pélerine*. A figura da montanha, em geral, constitui-se como uma etapa penosa e cheia de dificuldades. No caso do romance balzaquiano, corresponde ao primeiro enfrentamento entre os soldados da república e os *chouans*. A certeza da emboscada faz surgir a exploração minuciosa dos arredores pelos próprios soldados: [...] Eles examinavam então disfarçadamente os bosques, as sendas e os rochedos que margeavam a estrada, [...]. (tradução nossa). (BALZAC, 1983, p. 8-9).<sup>61</sup>

[...] Do alto de la Pélerine surge aos olhos do viajante o grande vale do rio Couësnon, do qual um dos pontos culminantes é ocupado no horizonte pela cidade de Fougères. Seu castelo domina, no alto do rochedo onde está construído, três ou quatro rotas importantes, posição que a tornou outrora uma das chaves para o domínio da Bretanha. Daí os oficiais descobriram, em toda a sua extensão, essa bacia também notável pela prodigiosa fertilidade de seu solo quanto pela variedade de seus aspectos. De todos os lados, montanhas de xisto se erguem formando um anfiteatro, elas escondem suas encostas avermelhadas com florestas de carvalhos, e ocultam em seus declives vales cheios de frescor. Esses rochedos descrevem uma vasta curva, circular na aparência, no funda da qual se estende com suavidade uma imensa pradaria desenhada como um jardim inglês. A multiplicidade de plantas vivas que circundam as irregularidades e as numerosas propriedades, todas cheias de árvores, dão a esse tapete verde uma fisionomia tão rara entre as paisagens da França, e escondem fecundos segredos de beleza em seus múltiplos contrastes, dos quais os efeitos são tão grandes que conseguem tocar até as almas mais frias. Nesse momento, a vista do território era animada por esse brilho fugidio com o qual a natureza se contenta em aumentar, às vezes, suas incorruptíveis criações. Enquanto o destacamento atravessava o vale, o sol nascente tinha lentamente dissipado esses vapores brancos e leves que, nas manhãs de setembro, volteiam sobre as pradarias. No

<sup>61</sup> [...] Ils examinaient alors à la dérobée les bois, les sentiers et les rochers qui encaissaient la route, [...].

instante no qual os soldados se voltaram, uma mão invisível parecia tirar dessa paisagem o último véu no qual ela estava embalada, névoas finas, parecidas com esse tecido de gaze diáfana que cobre as joias preciosas e através dos quais incitam a curiosidade.

Nesse vasto horizonte que os oficiais beijavam, o céu não oferecia a mais leve nuvem que se pudesse acreditar, pelo sua claridade de prata, que essa imensa abóbada azul fosse o firmamento. Era, sobretudo, um dossel de seda sustentado pelos cumes irregulares das montanhas, e colocado nos ares para proteger essa magnífica reunião de campos, pradarias, riachos e bosques. Os oficiais não deixavam de examinar esse espaço onde jorravam tantas belezas campestres. (tradução nossa) (BALZAC, 1983, p. 14)<sup>62</sup>

No extrato acima, temos um exemplo de como o romance explora algumas das características da escola literária da qual faz parte. Uma das figuras recorrentes no Romantismo é a natureza, inclusive, como um dos temas mais importantes e, é claro, um dos mais carregados de significações. É interessante notar, em nosso percurso analítico, que vai desde o primeiro romance histórico romântico (*Les Chouans*) até alguns dos últimos (*Quatrevingt-treize* e *Sous la hache*), como a natureza foi sendo explorada nos diversos momentos: em Balzac ela faz parte da constituição do ser, tanto os monarquistas quanto os republicanos têm uma relação direta com o ambiente natural (os primeiros um pouco mais que os segundos exatamente por serem os habitantes originais da região), a beleza natural da região é ressaltada em diversos momentos; entretanto, essa natureza tão bela muitas vezes representa o perigo oculto, a embosca, as trevas que, de algumas forma, favorecem aos habitantes originais e também representa,

---

<sup>62</sup> *Du sommet de la Pèlerine apparaît aux yeux du voyageur la grande vallée du Couësnon, dont l'un des points culminants est occupé à l'horizon par la ville de Fougères. Son château domine, en haut du rocher où il est bâti, trois ou quatre routes importantes, position qui la rendait jadis une des clés de la Bretagne. De là les officiers découvrirent, dans toute son étendue, ce bassin aussi remarquable par la prodigieuse fertilité de son sol que par la variété de ses aspects. De toutes parts, des montagnes de schiste s'élèvent en amphithéâtre, elles déguisent leurs flancs rougeâtres sous des forêts de chênes, et recèlent dans leurs versants des vallons pleins de fraîcheur. Ces rochers décrivent une vaste enceinte, circulaire en apparence, au fond de laquelle s'étend avec mollesse une immense prairie dessinée comme un jardin anglais. La multitude de haies vives qui entourent d'irréguliers et de nombreux héritages, tous plantés d'arbres, donnent à ce tapis de verdure une physionomie rare parmi les paysages de la France, et il enferme de féconds secrets de beauté dans ses contrastes multipliés dont les effets sont assez larges pour saisir les âmes les plus froides. En ce moment, la vue de ce pays était animée de cet éclat fugitif par lequel la nature se plaît à rehausser parfois ses impérissables créations. Pendant que le détachement traversait la vallée, le soleil levant avait lentement dissipé ces vapeurs blanches et légères qui, dans les matinées de septembre, voltigent sur les prairies. A l'instant où les soldats se retournèrent, une invisible main semblait enlever à ce paysage le dernier des voiles dont elle l'aurait enveloppé, nuées fines, semblables à ce linceul de gaze diaphane qui couvre les bijoux précieux et à travers lequel ils excitent la curiosité. Dans le vaste horizon que les officiers embrassèrent, le ciel n'offrait pas le plus léger nuage qui pût faire croire, par sa clarté d'argent, que cette immense voûte bleue fût le firmament. C'était plutôt un dais de soie supporté par les cimes inégales des montagnes, et placé dans les airs pour protéger cette magnifique réunion de champs, de prairies, de ruisseaux et de bocages. Les officiers ne se lassaient pas d'examiner cet espace où jaillissent tant de beautés champêtres.*

muitas vezes, o estado de abandono no qual a região se encontra, dando uma visão um pouco mais perversa da natureza. Já em *Quatrevingt-treize*, a natureza é a grande aliada do camponês, do vendeano, da nobreza, sendo uma das principais dificuldades, muitas vezes, para os exércitos republicanos. O próprio narrador aponta para a união entre a nobreza e a floresta, frisando que as trevas se auxiliam. Já em *Bourges*, a natureza é definitivamente uma inimiga a ser batida pelos republicanos. O ambiente natural favorece o trânsito do habitante, mas sua constituição rude é totalmente provocada pela dificuldade e pelas agruras impostas pela vida no *marais*.

#### b.2) As florestas:

Em *Les Chouans*, montanhas e florestas se alternam. Nesse romance, a montanha não representa necessariamente a morada dos deuses, como previam Claudie Bernard (1996) e como consta também no *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant (1993) (verbetes Montanha). Nesse romance, a subida ou descida da montanha representa talvez muito mais a elevação espiritual e a capacidade de reflexão do que propriamente um lugar a salvo da selvageria representada sobre tudo pelos bosques. Por outro lado, o espaço silvícola possui uma forte ligação com a barbárie e emboscada (palavra que dá título ao primeiro capítulo do romance).

Assim como em outros romances sobre a *Chouannerie*, a paisagem campestre é predominante. O interessante em Balzac é que, pela data escolhida, 1799, o narrador pode frisar com sapiência o abandono em que se encontrava essa região após anos de guerra (a Guerra da Vendée durou efetivamente de 1793 a 1799, apesar da paz só ter chegado após 1815, ano dos últimos levantes):

**[...] Essa infelicidade se explica bastante pela natureza de um solo** ainda marcado pelas enxurradas, por seus lagos e pântanos; espinhado de sebes, espécie de fortificação feita de barro que se faz, de cada lado de um campo, de uma cidadela; privado de estradas e de canais; depois, pelo espírito de uma população ignorante, entregue a preconceitos dos quais os perigos serão apontados pelos detalhes desta

história, e que não quer nossa moderna agricultura. [...]. Aí nada de vilarejos. As construções precárias que se nomeia de moradia são raras através do território. Cada família vive como em um deserto. (tradução nossa). (BALZAC, 1983, p. 22 – grifos nossos ; cf. p. 60-61).<sup>63</sup>

Balzac, assim como Hugo em seu *Quatrevingt-treize*, chama a atenção para a natureza agreste da região, entretanto o autor de *Les Chouans* pinta com cores mais fortes o estado de quase miséria em que vivia a população. Por outro lado, ele liga também a espacialidade, a composição do terreno ao espírito da população, ou seja, a espacialidade compondo a personagem (esse procedimento é completado e intensificado pela descrição da moradia camponesa no tópico c.1).

### b.3) O vilarejo de Fougères :

Fougères é uma das fontes inesgotáveis de descrição utilizada no romance. No próprio projeto de composição do romance, a cidade de Fougères existente na Bretanha ganha grande importância. É nessa cidade medieval de geografia atraente que Balzac passa grande parte do período de composição fazendo pesquisas e anotações para seu futuro romance. Além disso, o próprio nome do lugar remete a sua natureza característica: as samambaias. Essa planta por necessitar de grande umidade acaba sendo a representante de uma natureza rica e verdejante. E são essas duas particularidades da cidade que Balzac faz questão de ressaltar. Última espacialidade do romance, é aqui que será decidida a sorte de Montauran e Marie de Verneuil:

---

<sup>63</sup> [...] *Ce malheur s'explique assez par la nature d'un sol encore sillonné de ravins, de torrents, de lacs et de marais ; hérissé de haies, espèces de bastions en terre qui font, de chaque champ, une citadelle ; privé de routes et de canaux ; puis, par l'esprit d'une population ignorante, livrée à des préjugés dont les dangers seront accusés par les détails de cette histoire, et qui ne veut pas de notre moderne agriculture. [...] Là point de villages. Les constructions précaires que l'on nomme des logis sont clairsemées à travers la contrée. Chaque famille y vit comme dans un désert.*

Os últimos acontecimentos desta história têm dependido disposição dos lugares onde eles aconteceram, é necessário dar aqui uma descrição detalhada, sem a qual o resultado seria um difícil de entender.

A cidade de Fougères é parcialmente assentada em um rochedo de xisto que se diria caído em frente das montanhas que enerram no poente o grande vale de Couesnon, e ganham diversos nomes dependendo da localidade. Seguindo essa exposição, a cidade é separada das montanhas por um desfilareiro no fundo do qual corre um pequeno rio chamado Nançon. Parte do rochedo que está voltado para leste tem como ponto de vista a paisagem da qual se gozava na pico de La Pelerine, e o ponto de vista de quem olha para oeste é o tortuoso vale do Nançon; msa existe um lugar de onde se ver ao mesmo tempo tanto um segmento da curva formada pelo grande vale, e os lindos desvios do pequeno (vale) que vêm se fundir nesse lugar. Esse lugar, escolhido pelos habitantes para seus passeios, e onde ia dar Mademoiselle de Verneuil, fora precisamente o palco onde deveria se desenrolar o drama iniciado em la Vivetière. Assim, por mais pitorescas que sejam outras partes de Fougères, a atenção deve ser exclusivamente colocado sobre os acidentes do terreno que se observa do alto da Promenade.

Para dar uma ideia do aspecto que apresenta rochedo de Fougère visto desse lado, pode-se compará-lo a uma dessas imensas torres do lado de fora das quais os arquitetos sarrascenos fizeram andar por andar largos balcões ligados entre eles por escadas em espiral. De fato, esse rochedo termina em uma igreja gótica das quais as pequenas flexas, o sino, e os arcos tornam quase perfeitaa sua forma de pão de açuca. De ante da porta, dedicado a São Leonardo, se encontra uma pracinha irregular da qual o solo é sustentados por uma parede erguida em forma de rampa, e que se comunica por uma outra rampa com Promenade. Parecido com uma segunda cornija essa explanada se desenvolve circularmente em torno do rochedo, a algumas léguas da praça de São Leonardo, e oferece um largo terreno cheio de arvores, que terminanas fortificações da cidade. Depois, a dez léguas das muralhas e dos rochedos que suportam esse terraço devida a uma feliz disposição do Xistos e um paciente engenho, existe um caminho em curva nomeado *A Escada da Rainha*, escavado na rocha, e que conduz a uma ponte construída sobre o rio Nançon por Ana da Bretanha. Enfim, sob esse caminho, onde figura uma terceira cornija, jardins descem de terraço em terraço até o rio e assemelham-se a arquibancadas carregadas de flores.

Paralelamente à Promenade, grandes rocha que ganham o nome do vilarejo a qual elas pertecem, e que se chamam também Montanhas de Saint-Sulpici, se estendem ao longo do rio e descem em doces escarpas no grande vale, onde elas descrevem um brusco contorno em direção ao norte. Essas rochas retas, incultas e escuras, parecem tocar os Xistos da Promenade; em alguns lugares elas estão a um tiro de fuzio, e garantem contra os ventos do norte um estreito vale longo em trinta léguas, onde o rio Nanson se divide em três brasos que regam uma pradaria carregada de fabricas e deliciosamente plantada.

Em direção ao sul, o lugar onde termina a cidade próprimamente dita e onde começa o vilarejo de São Leonardo, o rochedo de Fougères faz uma dobra, se adoça, diminui de altura e vira-se no grande vale seguindo o rio, que ele fecha aperta, assim, contra as montanhas de

Saint-Sulpici formando uma garganta de onde escapa em dois riachos em direção Couësnon, onde ele vai se desembocar. Esse lindo grupo de colinas rochosas é chamado de *Nid-aux-crocs*, o vale que elas desenhavam chama-se Gibarry, e seus gordos prados fornecem uma grande parte da manteiga conhecida entre os gourmets com o nome de manteiga de *la Pré-Valaye*.

No lugar onde a Promenade acaba nas fortificações se ergue uma torre nomeada *Torre do Papegaut*. A partir dessa construção quadrada sobre a qual era construída a casa onde habitava Mademoiselle Verneuil, reina tanto uma muralha quanto o rochedo quando ele oferece mesas retas; e a parte da cidade, sentada sobre essa alta base insuperável, descreve uma vasta meia lua, ao fim da qual as rochas se inclinam e se escavam para dar passagem ao Nonson. Aí, está situada a porta que leva ao vilarejo de Saint-Sulpice, cuja o nome é igual ao da porta e a do vilarejo

[...]

Tais são os traços mais salientes dessa natureza cuja a principal característica é uma rusticidade selvagem, adocicado por agradáveis motivos, por uma feliz mistura dos trabalhos mais magníficos do homem, com os caprichos de um solo atormantado por oposições inesperadas, por não sei que tipo de imprevisto que surpreende, espanta e confunde. Em nenhuma parte da França o viajante encontra contrastes tão grandiosos como aqueles oferecidos pelo Couësnon. [...]” (tradução nossa). (BALZAC, 1983, p. 217-221).<sup>64</sup>

<sup>64</sup> *Les derniers événements de cette histoire ayant dépendu de la disposition des lieux où ils se passèrent, il est indispensable d'en donner ici une minutieuse description, sans laquelle le dénouement serait d'une compréhension difficile.*

*La ville de Fougères est assise en partie sur un rocher de schiste que l'on dirait tombé en avant des montagnes qui ferment au couchant la grande vallée du Couësnon, et prennent différents noms suivant les localités. A cette exposition, la ville est séparée de ces montagnes par une gorge au fond de laquelle coule une petite rivière appelée le Nançon. La portion du rocher qui regarde l'est a pour point de vue le paysage dont on jouit au sommet de la Pèlerine, et celle qui regarde l'ouest a pour toute vue la tortueuse vallée du Nançon ; mais il existe un endroit d'où l'on peut embrasser à la fois un segment du cercle formé par la grande vallée, et les jolis détours de la petite qui vient s'y fondre. Ce lieu, choisi par les habitants pour leur promenade, et où allait se rendre mademoiselle de Verneuil, fut précisément le théâtre où devait se dénouer le drame commencé à la Vivetière. Ainsi, quelque pittoresques que soient les autres parties de Fougères, l'attention doit être exclusivement portée sur les accidents du pays que l'on découvre en haut de la Promenade.*

*Pour donner une idée de l'aspect que présente le rocher de Fougères vu de ce côté, on peut le comparer à l'une de ces immenses tours en dehors, desquelles les architectes sarrasins ont fait tourner d'étage en étage de larges balcons joints entre eux par des escaliers en spirale. En effet, cette roche est terminée par une église gothique dont les petites flèches, le clocher, les arcs-boutants en rendent presque parfaite sa forme en pain de sucre. Devant la porte de cette église, dédiée à saint Léonard, se trouve une petite place irrégulière dont les terres sont soutenues par un mur exhaussé en forme de balustrade, et qui communique par une rampe à la Promenade.*

*Semblable à une seconde corniche, cette esplanade se développe circulairement autour du rocher, à quelques toises en dessous de la place Saint-Léonard, et offre un large terrain planté d'arbres, qui vient aboutir aux fortifications de la ville. Puis, à dix toises des murailles et des roches qui supportent cette terrasse due à une heureuse disposition des schistes et à une patiente industrie, il existe un chemin tournant nommé l'escalier de la Reine, pratiqué dans le roc, et qui conduit à un pont bâti sur le Nançon par Anne de Bretagne. Enfin, sous ce chemin, qui figure une troisième corniche, des jardins descendent de terrassé en terrasse jusqu'à la rivière, et ressemblent à des gradins chargés de fleurs.*

*Parallèlement à la Promenade, de hautes roches qui prennent le nom du faubourg de la ville où elles s'élèvent, et qu'on appelle les montagnes de Saint Sulpice, s'étendent le long de la rivière et s'abaissent en pentes douces dans la grande vallée, où elles décrivent un brusque contour vers le nord. Ces roches droites, incultes, et sombres, semblent toucher aux schistes de la Promenade ; en quelques endroits, elles en sont à une portée de fusil, et garantissent contre les vents du nord une étroite vallée, profonde de cent*

Nesta longa descrição de Fougères, podemos ver novamente a questão da estrada, ligada agora a outra espacialidade que a contém. A Tour du Papegau é o destino final da Promenade que circunda e explora toda a espacialidade do vilarejo. Essa posição antecipa o desfecho do romance: após diversas andanças, em um jogo de gato e rato, o par amoroso Verneuil-Montauran encontrará seu fim exatamente nessa triste morada. Prevista por Corentin, e pela própria Marie, como o lugar perfeito para um ninho de amor, essa construção acaba por ser a derradeira morada dos protagonistas.

#### b.4) Os campos ao redor da cidade

Outra espacialidade que chama a atenção no romance são os campos ao redor de Fougères. Destino final do romance, os arredores da cidade acumulam funções: é a ligação entre monarquistas e a igreja, é a expressão da rudeza da vida no campo, é a sublime ligação entre Marie e a natureza, e é também o lugar de ameaça para a vida da própria Marie, ou seja, é nos arredores de Fougères que se concentram as peripécias que definirão os rumos do enredo.

---

*toises, où le Nançon se partage en trois bras qui arrosent une prairie chargée de fabriques et délicieusement plantée.*

*Vers le sud, à l'endroit où finit la ville proprement dite, et où commence le faubourg Saint-Léonard, le rocher de fougères fait un pli, s'adoucit, diminue de hauteur et tourne dans la grande vallée en suivant la rivière, qu'il serre ainsi contre les montagnes de Saint-Sulpice, en formant un col d'où elle s'échappe en deux ruisseaux vers le Couësson, où elle va se jeter. Ce joli groupe de collines rocailleuses est appelé le Nid-aux-crocs, la vallée qu'elles dessinent se nomme le val de Gibarry, et ses grasses prairies fournissent une grande partie du beurre connu des gourmets sous le nom de beurre de la Prée-Valaye.*

*A l'endroit où la Promenade aboutit aux fortifications s'élève une tour nommée la tour du Papegaut. A partir de cette construction carrée, sur laquelle était bâtie la maison où logeait mademoiselle de Verneuil, règne tantôt une muraille, tantôt le roc quand il offre des tables droites ; et la partie de la ville, assise sur cette haute base inexpugnable, décrit une vaste demi-lune, au bout de laquelle les roches s'inclinent et se creusent pour laisser passage au Nançon. Là, est située la porte qui mène au faubourg de Saint-Sulpice, dont le nom est commun à la porte et au faubourg. [...]*

*Tels sont les traits les plus saillants de cette nature dont le principal caractère est une âpreté sauvage, adoucie par de rians motifs, par un heureux mélange des travaux les plus magnifiques de l'homme, avec les caprices d'un sol tourmenté par des oppositions inattendues, par je ne sais quoi d'imprévu qui surprend, étonne et confond. Nulle part en France le voyageur ne rencontre de contrastes aussi grandioses que ceux offerts par le grand bassin du Couësson[...].*

Enquanto mademoiselle de Verneuil caminhava no campo, ela acreditara renascer, a frescura da manhã reanimara seu rosto que desde fazia várias horas parecia-lhe batido por uma atmosfera flamejante. Ela tentou encontrar o caminho indicado pelo sovina; mas desde o deitar da lua a obscuridade tinha se tornado mais forte tanto que ela fora forçada a caminhar ao acaso. Logo o medo de cair nos precipício tomaram-lhe o coração e lhe salvou a vida; pois ela parou de repente pressentindo que a terra lhe faltaria em baixo dos pés se ela desse mais um passo. Um vento mais fresco que acariciava seus cabelos, o murmúrio das águas, o instinto, tudo serviu para lhe indicar que ela se encontrava no final de um dos rochedos de Saint-Sulpice. Ela passou os braços em torno de uma árvore, e esperou a aurora com viva ansiedade, pois ela ouvia um barulho de armas, de cavalos, e de vozes humanas. Ela deu graças à noite que preservara-a do perigo de cair nas mãos dos Chouans, se, como-lhe tinha dito sovina, eles cercavam Fougères.

Parecido com fogos acessos a noite para marcar um sinal de liberdade, alguns lampejos avermelhados passaram por cima das montanhas das quais as bases conservaram as cores azuladas que contrastaram com as nuvens de orvalho flutuantes sobre o vale. Logo um disco de rubis se levantara lentamente no horizonte, os céus o reconheceram; os contornos da paisagem, o sino de São Leonardo, os rochedos, os prados sepultados nas sombras reapareceram insensivelmente e as árvores situadas sobre os cumes se desenharam em seus fogos nascentes. O sol se descobriu por um gracioso impulso do meio de seus laços de fogo ocre e safira. Sua viva luz se harmonizou por linhas iguais de colina em colina, transbordou de vale em vale. As trevas se desperdiçaram e o dia se derrubou sobre a natureza. Uma brisa picante tremeu no ar, os pássaros cantaram, e a vida acordou em todos os lugares. Mas apenas a moça tivera o tempo de abaixar seus olhos sobre essa paisagem tão curiosa, que, por um fenômeno bem frequente nesses frescos recantos, vapores se estenderam, cobrindo os vales, subindo até as mais altas colinas, sepultando essa rica bacia com um manto de neve. Logo mademoiselle de Verneuil acreditou rever um desses mares de gelo que cobrem os Alpes. Depois esta nebulosa atmosfera rolou em ondas como o oceano, levantando camadas impenetráveis que se balançaram com delicadeza, ondularam, turbilhonaram violentamente, contraindo aos raios solares as tintas de um rosa vivo, oferecendo aqui e acolá transparência de um lago de prata fluida de repente o vento do norte soprou sobre essa ilusão e dissipou as neblinas que depositaram um cor-de-rosa cheio de óxido sobre a relva. Mademoiselle de Verneuil pudera, então, perceber uma imensa massa escura colocada sobre os rochedos de Fougères. (tradução nossa). (BALZAC, 1983, p. 247-249).<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> *Lorsque mademoiselle de Verneuil marcha dans la campagne, elle crut renaître, la fraîcheur du matin ranima son visage qui depuis quelques heures lui semblait frappé par une atmosphère brûlante. Elle essaya de trouver le sentier indiqué par l'avare ; mais, depuis le coucher de la lune, l'obscurité était devenue si forte, qu'elle fut forcée d'aller au hasard. Bientôt la crainte de tomber dans les précipices la prit au coeur, et lui sauva la vie ; car elle s'arrêta tout à coup en pressentant que la terre lui manquerait si elle faisait un pas de plus. Un vent plus frais qui caressait ses cheveux, le murmure des eaux, l'instinct, tout servit à lui indiquer qu'elle se trouvait au bout des rochers de Saint-Sulpice. Elle passa les bras autour d'un arbre, et attendit l'aurore en de vives anxiétés, car elle entendait un bruit d'armes, de chevaux et de voix humaines. Elle rendit grâce à la nuit qui la préservait du danger de tomber entre les mains des Chouans, si, comme le lui avait dit l'avare, ils entouraient Fougères.*

Neste trecho, podemos perceber como a natureza reflete o estado de alma da protagonista feminina. Essa transformação da natureza antecipa a virada no estado de coisas e o futuro negro que espera Marie.

### c) Moradias insólitas

#### c.1) A habitação camponesa:

A morada do camponês, em geral, reflete toda a união entre seu habitante e a natureza que o circunda. É o que acontece nessa obra de Balzac, entretanto, a natureza é uma das bases formadoras desse camponês rude e habituado a uma vida sofrida e a uma natureza que é “mãe” (agricultura) ao mesmo tempo em que é também “madrasta” (dificuldades apresentadas pela terra). A casa camponesa, assim, é um prolongamento da floresta na qual ela está inserida, e contribui para perpetuar o ciclo natureza-monarquia-igreja.

[...] De fato, como muitos agricultores bretões, Galope-chopine empregava, por um sistema de agricultura que lhe é particular, seus insumos em lugares altos, de modo que quando eles os utilizam, as

---

*Semblables à des feux nuitamment allumés pour un signal de liberté, quelques lueurs légèrement pourprées passèrent par-dessus les montagnes dont les bases conservèrent des teintes bleuâtres qui contrastèrent avec les nuages de rosée flottant sur les vallons.*

*Bientôt un disque de rubis s'éleva lentement à l'horizon, les cieux le reconnurent ; les accidents du paysage, le clocher de Saint-Léonard, les rochers, les prêtres ensevelis dans l'ombre reparurent insensiblement, et les arbres situés sur les cimes se dessinèrent dans ses feux naissants. Le soleil se dégagea par un gracieux élan du milieu de ses rubans de feu, d'ocre et de saphir.*

*Sa vive lumière s'harmonisa par lignes égales, de colline en colline, déborda de vallons en vallons. Les ténèbres se dissipèrent, le jour accabla la nature. Une brise piquante frissonna dans l'air, les oiseaux chantèrent, la vie se réveilla partout. Mais à peine la jeune fille avait-elle eu le temps d'abaisser ses regards sur les masses de ce paysage si curieux, que, par un phénomène assez fréquent dans ces fraîches contrées, des vapeurs s'étendirent en nappes, comblèrent les vallées, montèrent jusqu'aux plus hautes collines, ensevelirent ce riche bassin sous un manteau de neige.*

*Bientôt mademoiselle de Verneuil crut revoir une de ces mers de glace qui meublent les Alpes. Puis cette nuageuse atmosphère roula des vagues comme l'Océan, souleva des lames impénétrables qui se balancèrent avec mollesse, ondoyèrent, tourbillonnèrent violemment, contractèrent aux rayons du soleil des teintes d'un rose vif, en offrant ça et là les transparences d'un lac d'argent fluide. Tout à coup le vent du nord souffla sur cette fantasmagorie et dissipa les brouillards qui déposèrent une rosée pleine d'oxyde sur les gazons. Mademoiselle de Verneuil put alors apercevoir une immense masse brune placée sur les rochers de Fougères.*

águas pluviais já os desproveram de todas as suas qualidades. Dona da casa por alguns instantes, Marie lhe fez prontamente o inventário. O quarto onde ela esperava Barbette era toda casa. O objeto mais aparente e mais pomposo era uma imensa lareira cuja *manto* era formada por uma pedra de granito azul. A etimologia dessa palavra sua prova em um farrapo de sarja verde bordada com um laço verde pálido, cortada arredondadamente, que pendia ao longo dessa prateleira no meio da qual se levantava uma boa virgem em gesso colorido. Sobre o pedestal da estátua, mademoiselle de Verneuil leu dois versos de uma poesia religiosa muito conhecida na região:

Eu sou a Mãe de Deus

Protetora desse lugar.

Atrás da Virgem uma assustadora imagem manchada de vermelho e azul, sob o pretexto de pintura, representava Saint Labre. Uma cama de sarja verde, em formato de caixa, um disforme berço de criança, uma roca, cadeiras grosseiras, um baú esculpido guarnecido de alguns utensílios, completavam, com um pouco mais, a mobília de Galope-chopine. Diante da janela, se encontrava uma longa mesa de castanheira acompanhada de dois bancos da mesma madeira, aos quais a luz dos vitrais dava sombras manchadas de acaju envelhecido.

Uma imensa peça de sidra, sob o barril do qual mademoiselle de Verneuil observara uma bolha amarelada cuja umidade decompunha o assoalho mesmo que ele fosse formado de pedaços de granito assentados com uma argila vermelha, provava que o dono da casa não tinha roubado seu apelido de Chouan.

Mademoiselle de Verneuil levantara os olhos como que para fugir desse espetáculo, e então, pareceu-lhe ter visto todos os morcegos da terra, tamanha era a quantidade de teias de aranha que pendiam do forro.

Dois enormes jarros, cheios de sidra, se encontravam sobre a longa mesa. Esses utensílios são um tipo de cerâmica de barro escuro, cujo modelo existe em diversos lugares da França, e que um parisiense pode figurar supondo os potes nos quais os gourmets servem a manteiga da Bretanha, um ventre mais arredondado, envernizado em lugares desiguais e nuançado de manchas naturais como aquelas das conchas. Essa jarra é terminada por uma espécie de gargalo, bem parecido com a cabeça de uma rã tomando ar fora da água. A atenção de Marie terminara por se concentrar sobre esses dois jarros, mas o barulho do combate, que vinha de repente mais distinto, a força de procurar um lugar mais limpo para se esconder sem esperar por Barbette, quando a mulher se mostrou de repente. (tradução nossa) (BALZAC, 1983, p. 255-256)<sup>66</sup>

<sup>66</sup> [...] En effet, comme beaucoup de cultivateurs bretons, Galope-chopine mettait, par un système d'agriculture qui leur est particulier, ses engrais dans des lieux élevés, en sorte que quand ils s'en servent, les eaux pluviales les ont dépouillés de toutes leurs qualités. Maîtresse du logis pour quelques instants, Marie en eut promptement fait l'inventaire. La chambre ou elle attendait Barbette composait toute la maison. L'objet le plus apparent et le plus pompeux était une immense cheminée dont le manteau était formé par une pierre de granit bleu. L'étymologie de ce mot avait sa preuve dans un lambeau de serge verte bordée d'un ruban vert pâle, découpée en rond, qui pendait le long de cette tablette au milieu de laquelle s'élevait une bonne vierge en plâtre colorié. Sur le socle de la statue, mademoiselle de Verneuil lut deux vers d'une poésie religieuse fort répandue dans le pays :

Je suis la Mère de Dieu

Protectrice de ce lieu.

Derrière la vierge une effroyable image tachée de rouge et de bleu, sous prétexte de peinture, représentait saint Labre. Un lit de serge verte, dit en tombeau, une informe couchette d'enfant, un rouet,

Neste trecho podemos ver a simplicidade da casa, dividida em um único cômodo, o modo de vida, próximo aos animais e à agricultura, o hábito de preparar seus próprios alimentos, a falta de higiene detectada por Marie e a ligação entre o estilo do dono da casa e a própria morada. Se tomarmos as palavras de Bachelard que diz que a casa representa a própria alma de seus moradores, podemos dizer que esse trecho representa a essência do romance histórico romântico: uma espacialidade que representa seu habitante no nível físico, sentimental e moral, que carrega em si toda a tradição do lugar onde vive (tradição religiosa, tradição alimentar, tradição no modo de pensar).

Nesse momento, a narração acaba sofrendo uma longa pausa, que se arrasta por várias páginas, mas que por outro lado coloca o leitor dentro do ambiente da ação, garantindo um lugar especial à espacialidade no desenrolar da trama. O que não se pode esquecer é que Balzac é um escritor muito hábil na arte de descrever, principalmente a pintura dos modos da sociedade parisiense do século XIX; entretanto, nesse primeiro romance, as longas descrições também estão ligadas à sua necessidade de rápida escritura do romance. As páginas nos romances são mais facilmente ocupadas pela descrição, que podem se arrastar por várias páginas. Os trechos de peripécias, entretanto, podem ocupar pouco espaço nas páginas, mas ser fruto de um grande esforço do autor. Dessa forma, quando lhe faltou a inspiração necessária para as ações, Balzac esmerou-se em descrições.

---

*des chaises grossière, un bahut sculpté garni de quelques ustensiles, complétaient, à peu de chose près, le mobilier de Galope-chopine. Devant la croisée, se trouvait une longue table de châtaignier accompagnée de deux bancs en même bois, auxquels le jour des vitres donnait les sombres teintes de l'acajou vieux.*

*Une immense pièce de cidre, sous le bondon de laquelle mademoiselle de Verneuil remarqua une boue jaunâtre dont l'humidité décomposait le plancher quoiqu'il fût formé de morceaux de granit assemblés par un argile roux, prouvait que le maître du logis n'avait pas volé son surnom de Chouan.*

*Mademoiselle de Verneuil leva les yeux comme pour fuir ce spectacle, et alors, il lui sembla avoir vu toutes les chauves-souris de la terre, tant étaient nombreuses les toiles d'araignées qui pendaient au plancher.*

*Deux énormes pichets, pleins de cidre, se trouvaient sur la longue table. Ces ustensiles sont des espèces de cruches en terre brune, dont le modèle existe dans plusieurs pays de la France, et qu'un Parisien peut se figurer en supposant aux pots dans lesquels les gourmets servent le beurre de Bretagne, un ventre plus arrondi, verni par places inégales et nuancé de taches fauves comme celles de quelques coquillages.*

*Cette cruche est terminée par une espèce de gueule, assez semblable à la tête d'une grenouille prenant l'air hors de l'eau. L'attention de Marie avait fini par se porter sur ces deux pichés ; mais le bruit du combat, qui devint tout à coup plus distinct, la força de chercher un endroit propre à se cacher sans attendre Barbette, quand cette femme se montra tout à coup.*

## c.2) Castelos e demais construções monárquicas

No que diz respeito às construções aqui relatadas, nos concentramos em espacialidades que representassem um lugar neutro, um lugar monarquista e um lugar republicano. Apesar, de apresentar outros castelos importantes como o de Orgemont, escolhemos esses três com considerar que o que acontece em La Vivetière, Les trois maures e Tour du Papegau são momentos decisivos para o enredo.

O primeiro desses lugares, L'auberge de trois maures, é a espacialidade onde de fato o enredo principal inicia-se. Anteriormente a essa passagem, o narrador concentra-se no pré-texto e em alguns pequenos fatos pontuais para explicar as origens de algumas relações escusas, como a relação entre Montauran e Madame du Gua.

Espacialidade ligada a estrada, L'Auberge é o primeiro lugar onde todas as personagens presentes no desfecho do romance se encontram. Podemos dizer que, de certa forma, é um espaço neutro, no qual monarquistas e republicanos têm a mesma liberdade. Obviamente, os proprietários do albergue possuem uma relação um pouco mais próxima com os *chouans*, habitantes da região. Entretanto, eles percebem a importância dos hóspedes republicanos e se propõem a agradá-los.

Enquanto que cada soldado abria o compasso, para empregar a expressão do comandante, o carro horrível que servia então de baú tinha atingido o hotel dos Três Mouros; situado no meio da grande rua de Alençon. O barulho das ferraduras que fazia esse carro informe levou o dono do lugar ao passo da porta. Era um acaso ao qual ninguém em Alençon não devia esperar a descida do baú no albergue dos Três Mouros; mas o mais espantoso acontecimento de Mortagne a fizera sofrer por tantas pessoas, que as duas viajantes, para se furtarem a curiosidade geral, entraram agilmente na cozinha, inevitável antecâmara dos albergues em todo o Oeste; e o anfitrião se dispunha a segui-las após ter examinado o carro, quando condutor da mala postal segurou o pelo braço.

[...]

Após ter dado uma olhada na cozinha escurecida pela fumaça e na mesa ensanguentada pelas carnes cruas, mademoiselle de Verneuil se salvara em uma sala vizinha com a leveza de um pássaro, pois ela

temia o aspecto e o cheiro daquela cozinha, tanto quanto a curiosidade de um chefe sujo e de uma mulherzinha gorda que já a examinavam com atenção.”(tradução nossa). (BALZAC, 1983, p.91)<sup>67</sup>

O aspecto da sujeira é o que mais chama a atenção nesse hotel. Marie percebe-lhe as condições de higiene na cozinha, mas mais adiante, Balzac reforça a situação de abandono do lugar. Essa situação, de alguma maneira, reforça a própria situação de abandono que o autor quer retratar em relação à região. Apesar dos elogios à natureza, a todo instante a falta de apreço e o relaxamento mostram-nos os estragos que uma guerra prolongada pode trazer a uma região.

A mesma destruição e descaso podem ser percebidos no próximo espaço a ser analisado. É a propriedade de La Vivetière. Espacialidade totalmente monarquista, é nesse local que Marie de Verneuil é desmascarada e humilhada por Madame du Gua. Esse também é o espaço da principal emboscada, estruturada no primeiro capítulo e desenvolvida no segundo. É logo no começo de *Une idée de Fourché* que acontece o Massacre de La Vivetière, quando numerosos soldados da escolta republicana são mortos depois de terem sido atraídos para a localidade. De qualquer ponto de vista que se olhe, La Vivetière representa o desespero para os republicanos e a atitude de Marie de Verneuil de seguir para lá é o que garante, no final, o êxito de sua ação como republicana, mas a sua perdição enquanto amante.

Logo, por ordem do marquês, o carro deixou a grande estrada e se dirigira em direção a la Vivetière, através de um caminho esburcado cercado de barrancos plantados com macieiras que faziam dele mais um fosso que uma estrada. Os viajantes deixaram os Azuis ganhar lentamente em seguida a eles o solar cujo telhado acinzentado aparecia e desaparecia esporadicamente entre as árvores da estrada

---

<sup>67</sup> *Pendant que chaque soldat ouvrait le compas, pour employer l'expression du commandant, la voiture horrible qui servait alors de malle avait promptement atteint l'hôtel des Trois-Maures ; situé au milieu de la grande rue d'Alençon. Le bruit de ferraille que rendait cette informe voiture amena l'hôte sur le pas de la porte. C'était un hasard auquel personne dans Alençon ne devait s'attendre que la descente de la malle à l'auberge des Trois-Maures ; mais l'affreux événement de Mortagne la fit suivre par tant de monde, que les deux voyageuses, pour se dérober à la curiosité générale, entrèrent lestement dans la cuisine, inévitable anti-chambre des auberges dans tout l'Ouest ; et l'hôte se disposa à les suivre après avoir examiné la voiture, lorsque le postillon l'arrêta par le bras.*

[...]

*Après avoir jeté un coup d'oeil sur cette cuisine noircie par la fumée et sur une table ensanglantée par des viandes crues, mademoiselle de Verneuil se sauva dans la salle voisine avec la légèreté d'un oiseau, car elle craignit l'aspect et l'odeur de cette cuisine, autant que la curiosité d'un chef malpropre et d'une petite femme grasse qui déjà l'examinaient avec attention.*

onde alguns soldados permaneciam, ocupados em disputar seus sapatos em sua forte argila.

– Isso parece furiosamente ao caminho do paraíso, gritou Beau-pied.

Graças à experiência do representante do correio, mademoiselle de Verneuil não tardara a ver o castelo de la Vivetière. Esta casa, situada sobre a traseira de uma espécie de promontório, era envolvida por duas lagoas profundas que só permitiam chegar lá seguindo uma estreita calçada. A parte dessa península onde se encontrava as habitações e os jardins estava protegida a certa distância atrás do castelo, por um largo fosso onde se descarregava a água excedente das lagoas, com as quais ele comunicava, e formava assim realmente uma ilha quase inexpugnável, descanso precioso para um chefe que só poderia ser surpreendido por traição. Escutando gemer as dobradiças enferrujadas da porta e passando sob a abóbada em ogiva de um portal arruinado pela guerra precedente, mademoiselle de Verneuil avançou a cabeça. As cores sinistras do quase que se oferecia a seus olhos apagaram quase os pensamentos de amor e de galanteios entre os quais ela se aconchegava. O carro entrara em um grande pátio quase quadrado e fechado pelas margens abruptas das lagoas. Essas margens selvagens, banhadas por águas cobertas de grandes manchas verdes, tinham em todos os lugares ornamentos de árvores aquáticas desfolhadas; das quais os troncos enfezados, as cabeças enormes e esbranquiçadas elevadas acima dos juncos e dos espinheiros, pareciam-se com gárgulas grotescas. Essas sebes feias parecem se animar e falar quando as rãs desertam coachando, e que os frangos d'água, acordados pelo barulho do carro, voaram chafurdando sobre a superfície das lagoas. O pátio cercado de ervas e arbustos floridos, juncos, mini-arbustos ou parasitas, excluía toda ideia de ordem e de esplendor. O castelo parecia ter sido abandonado há muito tempo.

Os tetos pareciam dobrar-se sob o peso da vegetação que crescia neles. As paredes, mesmo que construídas em pedras sólidas de xisto, que abundavam no solo, ofereciam numerosas fendas onde a hera prendia suas garras. Dois corpos de prédios reunidos em esquadro a uma alta torre e que ficava de frente para as lagoas, compunham todo o castelo, do qual as portas e as janelas penduradas e apodrecidas, as balaustrada enferrujada, as vidraças arruinadas, pareciam querer cair ao primeiro sopro de tempestade. O vento norte soprava então através dessas ruínas as quais a lua emprestava, por sua luz indecisa, o caráter e a fisionomia de um grande espectro. É preciso ter visto as cores dessas pedras graníticas cinzas e azuis, casadas com o xistos negros e feroz, para saber quanto verdadeira é a imagem, que sugeria a vista dessa carcaça vazia e sombria. Suas pedras desajuntadas, suas vidraças sem vidros, sua torre em ameias, seus telhados durante o dia davam completamente a ideia de um esqueleto; e seus pássaros de caça que voam gritando acrescentam um traço a mais nessa vaga semelhança. Alguns altos pinheiros atrás da casa balançavam acima dos telhados sua folhagem escura, e alguns seixos, talhados para decorar os cantos, enquadravam tristes guirlandas, parecidas com as texturas de uma coroa fúnebre. Enfim, as formas das portas, a grosseria dos ornamentos, o pouco das construções, tudo anunciava um desses solares feudais desses que orgulharam a Bretanha, com razão talvez, pois eles formam sobre essa terra gaélica uma espécie de história monumental dos tempos nebulosos que precedem o estabelecimento da monarquia. Mademoiselle de Verneuil, em sua imaginação na qual

a palavra castelo lembravam sempre as formas de um tipo conveniente, gelada da fisionomia fúnebre desse quadro, pulou levemente fora da caleche, e o contemplou sozinha com terror, meditando no partido que ela devia tomar. Francine ouviu Madame du Gua soltar um suspiro de alegria se encontrando fora do alcance dos Bleus, e uma exclamação involuntária lhe escapou quando o portal fora fechado e que ela se viu em uma espécie de fortaleza natural. Monturan se tinha vivamente lançado em direção de mademoiselle de Verneuil adivinhando os pensamentos que a preocupavam. (tradução nossa). (BALZAC, 1983, p.160-162).<sup>68</sup>

<sup>68</sup> *Bientôt, par l'ordre du marquis, la voiture quitta la grande route et se dirigea vers la Vivetière, à travers un chemin creux encaissé de hauts talus plantés de pommiers qui en faisaient plutôt un fossé qu'une route. Les voyageurs laissèrent les Bleus gagner lentement à leur suite le manoir dont les faîtes grisâtres apparaissaient et disparaissaient tour à tour entre les arbres de cette route où quelques soldats restèrent occupés à en disputer leurs souliers à sa forte argile.*

*– Cela ressemble, furieusement au chemin du paradis, s'écria Beau-pied.*

*Grâce à l'expérience du postillon, mademoiselle de Verneuil ne tarda pas à voir le château de la Vivetière. Cette maison, située sur la croupe d'une espèce de promontoire, était enveloppée par deux étangs profonds qui ne permettaient d'y arriver qu'en suivant une étroite chaussée. La partie de cette péninsule où se trouvaient les habitations et les jardins était protégée à une certaine distance derrière le château, par un large fossé où se déchargeait l'eau superflue des étangs avec lesquels il communiquait, et formait ainsi réellement une île presque inexpugnable, retraite précieuse pour un chef qui ne pouvait être surpris que par trahison. En entendant crier les gonds rouillés de la porte et en passant sous la voûte en ogive d'un portail ruiné par la guerre précédente, mademoiselle de Verneuil avança la tête. Les couleurs sinistres du tableau qui s'offrit à ses regards effacèrent presque les pensées d'amour et de coquetterie entre lesquelles elle se berçait. La voiture entra dans une grande cour presque carrée et fermée par les rives abruptes des étangs. Ces berges sauvages, baignées par des eaux couvertes de grandes taches vertes, avaient pour tout ornement des arbres aquatiques dépouillés de feuilles ; dont les troncs rabougris, les têtes énormes et chenues, élevées au-dessus des roseaux et des broussailles, ressemblaient à des marmousets grotesques. Ces haies disgracieuses parurent s'animer et parler quand les grenouilles les désertèrent en coassant, et que des poules d'eau, réveillées par le bruit de la voiture, volèrent en barbotant sur la surface des étangs. La cour entourée d'herbes hautes et flétries, d'ajoncs, d'arbustes nains ou parasites, excluait toute idée d'ordre et de splendeur. Le château semblait abandonné depuis longtemps.*

*Les toits paraissaient plier sous le poids des végétations qui y croissaient. Les murs, quoique construits de ces pierres schisteuses et solides dont abonde le sol, offraient de nombreuses lézardes où le lierre attachait ses griffes. Deux corps de bâtiment réunis en équerre à une haute tour et qui faisaient face à l'étang, composaient tout le château, dont les portes et les volets pendants et pourris, les balustrades rouillées, les fenêtres ruinées, paraissaient devoir tomber au premier souffle d'une tempête. La bise sifflait alors à travers ces ruines auxquelles la lune prêtait, par sa lumière indécise, le caractère et la physionomie d'un grand spectre. Il faut avoir vu les couleurs de ces pierres granitiques grises et bleues, mariées aux schistes noirs et fauves, pour savoir combien est vraie l'image, que suggérait la vue de cette carcasse vide et sombre. Ses pierres disjointes, ses croisées sans vitres, sa tour à créneaux, ses toits à jour lui donnaient tout à fait l'air d'un squelette ; et les oiseaux de proie qui s'envolèrent en criant ajoutaient un trait de plus à cette vague ressemblance. Quelques hauts sapins plantés derrière la maison balançaient au-dessus des toits leur feuillage sombre, et quelques ifs, taillés pour en décorer les angles, l'encadraient de tristes festons, semblables aux tentures d'un convoi. Enfin, la forme des portes, la grossièreté des ornements, le peu d'ensemble des constructions, tout annonçait un de ces manoirs féodaux dont s'enorgueillit la Bretagne, avec raison peut-être, car ils forment sur cette terre gaëlique une espèce d'histoire monumentale des temps nébuleux qui précèdent l'établissement de la monarchie. Mademoiselle de Verneuil, dans l'imagination de laquelle le mot de château réveillait toujours les formes d'un type convenu, frappée de la physionomie funèbre de ce tableau, sauta légèrement hors de la calèche, et le contempla toute seule avec terreur, en songeant au parti qu'elle devait prendre. Francine entendit pousser à madame du Gua un soupir de joie en se trouvant hors de l'atteinte des Bleus, et une exclamation involontaire lui échappa quand le portail fut fermé et qu'elle se vit dans cette espèce de forteresse naturelle. Montauran s'était vivement élançé vers mademoiselle de Verneuil en devinant les pensées qui la préoccupaient.*

Nesse trecho podemos perceber algo que se tornará mais claro em Hugo, o castelo medieval representando fisicamente a monarquia. Já a Tour du Papegau será o grande edifício transformado em republicano que representará essa ideologia no Romance. Obviamente, essa construção ainda mantém características próprias da sua origem, mas seu uso será transformado. Isso acontece em Hugo com a Tour Gauvain no último capítulo e também com a Igreja de Saint-Judicaël em Bourges, ambas transformadas em tribunal revolucionário. A Tour do Papegau também terá o mesmo destino: inicialmente utilizada como morada de Marie de Verneuil e armadilha para Montauran, é nesse lugar que ambas as personagens terão seu julgamento e sua execução.

Mademoiselle de Verneuil caminhara corajosamente na direção da casa e vira as figuras indistintas de uma multidão que fugia com a sua chegada dando sinais de um medo exaltado. Ela era como que levada por um poder desconhecido cuja influência a matava; a leveza de seu corpo, que lhe parecia inexplicável, tornava-se motivo de medo para ela mesma. Essas figuras, que se levantavam em massa a sua aproximação e como de debaixo da terra onde elas pareciam deitadas, deixavam escapar gemidos que não tinham nada de humano. Enfim, ela chegara, não sem penar em um jardim devastado nos quais as cercas e as barreiras estavam quebradas. (tradução nossa). (BALZAC, 1983, p. 228)<sup>69</sup>

Neste trecho, apesar de descrever uma espacialidade prioritariamente republicana, temos a predominância do estado de abandono que toma conta da descrição de quase todas as espacialidades que representam construções.

---

<sup>69</sup> *Mademoiselle de Verneuil marcha courageusement dans la direction de la maison, et vit les figures indistinctes d'une multitude qui fuyait à son approche en donnant les signes d'une frayeur panique. Elle était comme emportée par une puissance inconnue dont l'influence la matait ; la légèreté de son corps, qui lui semblait inexplicable, devenait un nouveau sujet d'effroi pour elle-même. Ces figures, qui se levaient par masses à son approche et comme de dessous terre où elles lui paraissaient couchées, laissaient échapper des gémissements qui n'avaient rien d'humain. Enfin elle arriva, non sans peines dans un jardin dévasté dont les haies et les barrières étaient brisées.*

d) Fronteiras: a ligação com a Inglaterra:

A ligação com o mar e com a Inglaterra também está presente nesse romance:

[...] Na Bretanha, os monarquistas tornaram-se mestres de Pontorson, com a finalidade de se colocar em comunicação com o mar. A cidadezinha de Saint-James, situada entre Pontorson e Fougères, fora tomada por eles, e pareciam querer fazer desse lugar, momentaneamente, sua praça de armas, o centro de seus abastecimentos ou de suas operações. Daí, eles poderiam corresponder-se sem perigo com a Normandia e com Morbihan. [...]. (tradução nossa). (BALZAC, 1983, p. 71).<sup>70</sup>

Assim como em outros romances sobre a *Chouannerie*, uma ênfase muito grande é dada à tentativa contra-revolucionária de domínio dos portos da Normandia, apesar desse espaço não ser diretamente apresentado no romance. O mar é sempre o horizonte longínquo e a ‘porta de entrada’ para o estrangeiro que quer aceder às terras francesas. Nos romances históricos que se desenrolam no norte francês, esse ‘estrangeiro’ é quase sempre o inglês ou mesmo o próprio francês exilado nas Ilhas Britânicas. De acordo com Bernard (1996), nos romances históricos sobre a *Chouannerie*, a Inglaterra é o espaço do pré e do pós-texto. Em *Les Chouans*, essa característica se realiza amplamente: a Inglaterra é o espaço onde está refugiada a nobreza francesa e é também de onde parte Montaurant, ou seja, é o pré-texto. Nas últimas páginas do romance, gravemente ferido, Montaurant encarrega o comandante Hulot de levar a seu irmão mais novo, na Inglaterra, a mensagem de não continuar a guerra contra a República (pós-texto).

O Diretório enviou para lá Moreau. Esse coelho defenderá as fronteiras? ... eu gostaria; mas a aliança terminará por nos esmager, e infelizmente, o único general que poderá nos salvar está, diabos, lá, no

<sup>70</sup> [...] En Bretagne, les royalistes s'étaient rendus maîtres de Pontorson, afin de se mettre en communication avec la mer. La petite ville de Saint-James, située entre Pontorson et Fougères, avait été prise par eux, et ils paraissaient vouloir en faire momentanément leur place d'armes, le centre de leurs magasins ou de leurs opérations. De là, ils pouvaient correspondre sans danger avec la Normandie et le Morbihan.

Egito! Como ele voltará, no mais? A Inglaterra é a comandante dos mares. (tradução nossa). (BALZAC, 1983, p. 35-36).<sup>71</sup>

e) Paris: um lugar distante

Nesse romance balzaquiano, Paris é só uma lembrança na memória de Mademoiselle Verneuil. A cidade é descrita do ponto de vista da personagem e de seu deslocamento pelos salões do período monárquico. Entretanto, ela também representa, no imaginário dos camponeses, a República tão distante e impositiva.

Com *Les Chouans* Balzac inaugurou um dos temas mais caros ao Romantismo francês: a Revolução francesa. Sobretudo, esse romance ressaltou as características de uma revolta dos departamentos do Oeste francês, que, segundo Hugo em *Quatrevingt-treize*, “A Vendée é uma chaga que é uma glória”<sup>72</sup> (HUGO, 2002, p. 232 – tradução nossa). O período retratado intitulado como ‘Guerra da Vendée’ foi um movimento que teve como característica a *Chouannerie*, forma de guerrilha que tinha como característica a imitação do grito da coruja (*chouin*, no dialeto regional). Entretanto, esse movimento contrarrevolucionário sempre foi pouco conhecido, verdadeiramente misterioso, mesmo no período de publicação de *Les Chouans*: segundo Ragon (1986), durante a Restauração, Louis XVIII encarrega o Conde de Beauvillier de fazer-lhe um relatório sobre a região. Por outro lado, a *Vendée* simboliza até hoje (graças às várias obras que trataram o tema) a resistência e a persistência dos franceses perante as mudanças provocadas pela revolução, bem como a desolação da região após anos de guerra, o *attachement* do povo a suas crenças, seu chão e sua religião.

---

<sup>71</sup> *Le Directoire y a envoyé Moreau. Ce lapin défendra-t-il les frontières ?... je le veux bien ; mais la coalition finira par nous écraser, et malheureusement le seul général qui puisse nous sauver est au diable, là-bas, en Égypte ! Comment reviendrait-il, au surplus ? L'Angleterre est maîtresse de la mer.*

<sup>72</sup> *La Vendée est une plaie qui est une gloire*

***QUATREVINGT-TREIZE***



Figura 2 - Capa da primeira edição. Fonte gallica.bnf.fr

## **2.1 *Quatrevingt-treize* e o romance histórico no século XIX**

*Quatrevingt-treize* foi publicado em 1874 e consta como último romance escrito por Victor Hugo, encaixando-se em um plano arquitetural estabelecido pelo autor no qual ele representaria a Revolução. Hugo tencionava escrever três romances históricos baseados em três momentos diferentes da História política europeia que contemplariam assim, a Revolução Francesa (*Quatrevingt-treize*), a aristocracia inglesa (*L’homme qui rit*, 1869) e *A monarquia francesa*, ou seja, a França anterior a 1789, que nunca foi escrito.

Quanto à escolha do título, e consequente tema do romance, o ano de 1793 remete-nos imediatamente aos anos sangrentos da Revolução Francesa, quando se instaurou o Regime do Terror<sup>73</sup>, segunda fase da Revolução. Esta fase durou até o ano de 1799, quando Napoleão tornou-se cônsul e iniciou outra fase da história francesa. O Terror caracterizou-se pelos massacres populares de Setembro, a morte do rei Luis XVI (Luís Capeto) e pelas enormes divergências entre as correntes políticas, que levaram a diversos assassinatos como o de Marat<sup>74</sup> e ao uso constante da Guilhotina<sup>75</sup>. Foi nesse mesmo ano que houve uma grande devastação material e que o povo passou a sofrer as consequências econômicas e financeiras devidas a dois conflitos: a Guerra Civil (interna) e a guerra contra a Europa (externa), que se estendeu para os anos seguintes. Foram estes os anos em que o Regime republicano foi imposto ao povo e nos quais ocorreram confrontos terríveis entre os girondinos e os jacobinos. Os primeiros tentavam ainda reconquistar o poder através da guerra, causando uma situação insustentável: “-- *Ce sera une date sanglante que cette année 93 où nous sommes.*”(HUGO, 2002, p. 294). Essa data é também emblemática para outro romance analisado neste trabalho, *Sous la hache*, que igualmente possui como espacialidade as províncias do Oeste da França. *Quatrevingt-treize* logo chama-nos a atenção pelo fato de o romance encontrar-se dividido em três partes: ‘No Mar’ (*En Mer*), ‘Em Paris’ (*À Paris*) e ‘Na Vendéia’ (*En Vendée*), todos nomes referentes à toponímia. Devido a essa disposição, chegamos a uma reflexão que julgamos necessária apontar antes de aprofundarmos no texto reflexivo e dissertativo sobre o romance. Essa ocorrência, aos nossos olhos, salienta o papel desempenhado pela espacialidade na trama romanesca e conduz a leitura para a relação existente entre as personagens e os espaços senão típicos, pelo menos os mais recorrentes de cada uma dessas regiões.

<sup>73</sup> “[...] Nesse período predominou o poder das classes populares, com tendências extremistas. Ocorreu nessa época o regime do terror, os massacres de setembro e a execução do rei e de sua família. Com a declaração de guerra e a vitória sobre os países estrangeiros, consolidou-se o triunfo dos revolucionários radicais, ficando o regime monárquico totalmente desacreditado do povo francês. Durante esse segundo período, a França foi governada pela Convenção Nacional, que criou a Junta de Salvação Pública, com funções executivas. Facções políticas de diversas correntes compunham a Convenção, destacando-se a dos Girondinos, que eram os republicanos aristocráticos, e a dos Jacobinos, que disseminavam as idéias radicais de Jean Jacques Rousseau, colocando-se ao lado dos plebeus e dos camponeses. Encabeçados por Marat, Danton e Robespierre, os revolucionários extremistas instituíram o regime do terror, exterminando todos os opositores da Revolução.”(MAIA, [198-], p. 2644).

<sup>74</sup> Um dos líderes do movimento Revolucionário Francês.

<sup>75</sup> “Instrumento provido de uma navalha triangular empregada para decepar a cabeça dos condenados à pena de morte. Esta (a navalha) era precipitada de uma determinada altura e caía violentamente sobre o pescoço separando cabeça e tronco. O conhecimento da guilhotina remonta à Idade Média. Seu atual nome é devido aos aperfeiçoamentos operados por um médico e político francês que se chamava Inácio Guillotin. O aparelho foi utilizado na França pela primeira vez em 25 de abril de 1793 na Praça da Revolução.” (MAIA, [198-], p. 1392).

Trata-se, assim, do romance que narra os enfrentamentos entre republicanos e monarquistas nas províncias do oeste francês, dentre os quais dois membros de uma mesma família, o marquês de Lantenac e o visconde Gauvain enfrentam-se, o primeiro como líder dos *blancs*, o segundo como capitão da armada revolucionária. Na última das três partes da obra, *En Vendée*, mais especificamente na propriedade da família, *la Tour Gauvain (la Tourgue)*, essas duas personagens se afrontam pessoalmente numa batalha, como uma metáfora filosófica dos embates entre o Antigo Regime e a República ocorridos no seio de uma mesma família, que, simbolicamente, podem representar o povo francês. Não podemos deixar de citar aqui a personagem de Cimourdain. Representante do Comitê de Salvação Pública incumbido de ‘vigiar’ as atitudes do jovem comandante do batalhão da Vendée. Esse ex-padre tem como função, na verdade, garantir que seu antigo pupilo, Gauvain, não dê quartel ao seu tio, Lantenac, o que constituiria por si só crime contra a República e condenação a pena de morte. De fato, isso acaba acontecendo, uma vez que Cimourdain não consegue impedir que Gauvain libertasse seu tio e seja condenado à morte na guilhotina.

### 2.1.1 *Quatrevingt-treize* e a crítica lukacsiana

Durante a Comuna de Paris (1871), Victor Hugo teve uma atuação importante contra as execuções da *Semaine sanglante*<sup>76</sup>. Ficou clara a partir de então a expressão de uma ‘ideologia’ humanista, iniciada por ele décadas antes. A manifestação desse humanismo propiciou o fenômeno que, segundo George Lukács (1965), é o ponto que diferencia o romance histórico escrito por Hugo e os romances históricos primordiais de Walter Scott. Para o teórico húngaro a diferença mais sensível entre esses dois romancistas reside no fato do forte caráter socializante do derradeiro romance de Victor Hugo, que não se apresenta em nenhum dos de Scott. A metafísica, como doutrina humanitária e o próprio humanismo social, são as ideologias propagadas politicamente pelo texto francês e que não constam no texto inglês, que é, *grosso modo*, totalmente desprovido de aspectos ideológicos. Na prática, a querela reside no fato de que Scott,

---

<sup>76</sup> Semana assim denominada pelo fato de que de 22 a 28 de maio de 1871 os contra-revolucionários, franceses aliados ao inimigo alemão, exterminam principalmente por fuzilamento, mas também com o uso de canhões e baionetas, os membros da Comuna de Paris, que foi assim violentamente encerrada.

mesmo resgatando a história e sua ideologia por meio do texto, não tencionava como Hugo fazer do texto literário um panfleto ideológico, algo que chamasse o povo para a luta ou mesmo para uma tomada de posição.

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

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

Após o romance pitoresco, mas prosaico, de Walter Scott, restará um outro romance a criar, mais belo e mais completo ainda segundo nós. É o romance, às vezes, drama e epopeia, pitoresco, mas poético, real mas ideal, verdadeiro mas grande, que encaixará Walter Scott em Homero. (HUGO *apud* LUKÁCS, 1965, p. 83 – tradução nossa).

Para Victor Hugo, os romances de Scott recuperavam a História, mas não possuíam um propósito em si, a não ser narrar certo acontecimento do ponto de vista do excluído, colocando, como em *Ivanhoé*, o conflito entre dois povos. Como podemos ler em Lukács, o romance ‘scottiano’ supõe um determinismo histórico no qual os indivíduos estão enquadrados, embora preenchendo uma posição marginal no sistema

social, como porta-vozes do povo. Mesmo depois de ter escrito *Han d'Island* e *Notre-Dame de Paris*, romances nos quais a influência de Scott é bem visível, o escritor francês ainda buscava a fórmula de um tipo de escritura que suplantasse aquela de Scott.

### 2.1.2. O enredo

A narrativa começa com o desembarque do Marquês de Lantenac nas praias da Bretanha. Tal figura aporta em terras francesas para ser o líder de uma revolta contrarrevolucionária no Oeste do país. Ele tem sua vida ameaçada pelos revolucionários, e em particular por seu sobrinho, o visconde Gauvain, que por sua vez, passou para o lado da República por influência do seu ex-tutor e ex-padre Cimourdain. Essa dupla representa para a narrativa a participação de nobres e de membros do clero junto ao exército revolucionário.

Assiste-se, assim, ao confronto de dois modelos, de duas visões da Historiografia, dois sistemas de valor. O Marquês de Lantenac encarna o Antigo Regime, aquele que representa o sagrado, a tradição, a fidelidade, o antimaterialismo em prol do espiritual, enquanto seu sobrinho representa o modernismo e o idealismo revolucionário e republicano. Uma terceira personagem, que por seu caráter investigativo acaba, em alguns momentos, se sobrepondo às duas personagens principais, é Cimourdain. Enviado à Bretanha pelo Comitê de Salvação Pública, esse ex-padre é encarregado de vigiar implacavelmente todas as atitudes do jovem comandante Gauvain. Dessa forma, enquanto Gauvain ilustra a República em sua magnanimidade, sua fraternidade, Cimourdain representa sua face mais obscura de repressão, a inflexibilidade, ou seja, a imposição dos seus ideais sem realmente conhecer o ser humano que habita as regiões mais longínquas do país. Além desses três personagens, que possuem laços ainda no pré-texto, temos também a presença das três crianças sequestradas por Lantenac. Mesmo não atuando de forma decisiva no desenrolar da narrativa, é o resgate dos filhos de Michelle Fléchard que conduz grande parte do enredo. Eles surgem já no primeiro capítulo do romance como ‘filhos da floresta’: crianças que, juntamente com a mãe, fogem tanto dos revolucionários quanto dos contrarrevolucionários, escondendo-se na floresta. Ainda no primeiro capítulo, são resgatadas pelo batalhão revolucionário da Saudraie e passam a fazer parte desse.

Durante uma invasão, os partidários de Lantenac destroem o acampamento republicano e sequestram as crianças. A jornada empreendida pela mãe para resgatar os filhos é o fio condutor dessa narrativa que termina poucas páginas depois da salvação das crianças em uma torre em chamas.

Dividido em três partes, *En Mer, à Paris e En Vendée*, somente esta última concentra praticamente 80% das ações do enredo e 50% do total de páginas do romance. A primeira parte apresenta a travessia e chegada de Lantenac ao continente, o encontro do batalhão com as três crianças na floresta e páginas a fio de descrição. Já a segunda parte, apresenta a cidade de Paris durante o ano de 1793 e um encontro considerado por muitos como mitológico entre Marat, Danton e Robespierre na Taverna do Pavão. Esse encontro serve de ensejo para a introdução da personagem Cimourdain na narrativa e para explicar sua relação com a Revolução.

Por fim, a última parte concentra a maior parte das ações. Estas, por sua vez, ocorrem em meio a uma paisagem mais silvícola, com destaque especial para a Tour Gauvain, símbolo da nobreza da família Lantenac-Gauvain e também do poder do Antigo Regime. É nessa torre que encontra fim a maioria das personagens, inclusive Gauvain, condenado a Guilhotina por Cimourdain, e o próprio Cimourdain, cometendo suicídio.

## 2.2. Espacialidade

Em seu estudo sobre o espaço, Michel Butor (1964) explora a ciência da arquitetura relacionada com a literatura, e nesse ponto sabemos que *Notre-Dame de Paris* (1831), primeiro romance histórico escrito por Victor Hugo é mais conhecido e divulgado. Nesse romance, publicado em 1830, a catedral parisiense é descrita em suas minúcias, por um narrador hugoano que, devido a sua acuidade e senso histórico quase profético, antevê a destruição da Paris medieval por Napoleão III e seu arquiteto Hausmann e propõe, via literatura, a salvaguarda não apenas da catedral de Notre-Dame, mas de outros monumentos históricos da célebre capital francesa (BARBOSA, 2003). Desse modo, Hugo coloca o edifício como peça principal da trama romanesca e tenta alterar com seu livro a realidade histórica. Ora, um dos objetivos de Victor Hugo em seus dois romances históricos era propagar também algumas ideias a respeito do espaço, no caso de *Quatrevingt-treize* (1874), a conservação arquitetônica dos prédios

medievais, fonte historiográfica do povo francês. Mas não é somente isso que os espaços medievais dos romances representam. Apoiado na escolha dos adjetivos, o autor atribui certas características ao edifício como a de representante do pensamento humano. Não podemos deixar de lembrar que, segundo as palavras do próprio Hugo, anteriormente a publicação dos livros, era nos edifícios que ficavam registrados a passagem da humanidade sobre a Terra. E será por meio da análise dessas descrições que reconstruiremos, agora, o papel dessa espacialidade tão peculiar como a de *Quatrevingt-treize*.

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

[...] Sob essa relação, a vaga fórmula do arcebispo [isso matará aquilo] tinha um segundo sentido; ela significava que uma arte iria destronar a outra. Ela queria dizer: a Imprensa matará a arquitetura. De fato, desde a origem das coisas até o século XV da Era Cristã inclusive, a arquitetura é o grande livro da humanidade, a expressão principal do homem em seus diversos estados de desenvolvimento seja como força, seja como inteligência. (tradução nossa). (HUGO, 2002, p.138).<sup>77</sup>

Mais adiante, na mesma página 138 do romance, o autor explica mais a fundo as ideias contidas nesse curto parágrafo. Ora, alterando-se o pensamento humano durante os séculos, seria plausível que mudasse também seu meio de expressão. O que Hugo defende é a conservação dos monumentos antigos e não a abolição dos livros.

---

<sup>77</sup> [...] Sous ce rapport, la vague formule de l'archidiacre [ceci tuera cela] avait un second sens ; elle signifiait qu'un art allait détrôner un autre art. Elle voulait dire : L'imprimerie tuera l'architecture. En effet, depuis l'origine des choses jusqu'au quinzième siècle de l'ère chrétienne inclusivement, l'architecture est le grand livre de l'humanité, l'expression principale de l'homme à ses divers états de développement soit comme force, soit comme intelligence.

Quando a memória das primeiras raças se sentiu sobrecarregada, quando a bagagem de lembranças do gênero humano tornou-se tão pesada e tão confusa que a palavra, nua e instável, arriscou perder o caminho, nós os transcrevíamos sobre o solo da maneira mais visível, mais durável e mais natural. Selamos a tradição com um monumento. Os primeiros monumentos foram quartos de rocha que o ferro não havia tocado, disse Moisés. A Arquitetura começou como toda escritura. Ela foi primeiramente alfabeto. Colocava-se uma pedra em pé, e era uma letra, e cada letra era um hieróglifo, e sobre cada hieróglifo repousava um grupo de ideais como a trave sobre a coluna. Assim fizeram as primeiras raças, em todos os lugares, ao mesmo tempo, sobre a superfície do mundo inteiro. Encontramos a pedra levantada dos celtas na Sibéria da Ásia, nos pampas da América. (tradução nossa). (HUGO, 2000, p. 138)<sup>78</sup>

Dessa forma, por todo o capítulo, Victor Hugo continua sua trajetória ensaística mesclando comentário sobre arquitetura e literatura, analisando cada detalhe de diversas construções e dando-lhes significações ligadas ao pensamento ideológico de cada época. Se nos fosse permitido debruçar-nos mais demoradamente sobre algumas ideias ali expostas, poderíamos dizer que escrita e arquitetura começaram juntas nas paredes das grutas, cavernas e rochedos. De fato, por ser mais concreta e imutável, no início, a arquitetura desenvolveu-se de maneira muito mais rápida do que a própria língua. Uma vez que, ao olharmos os primeiros livros manuscritos em língua portuguesa e em qualquer outra língua latina, veremos que, no século XIII quando se estabeleceram as primeiras obras escritas em português, havia grandes diferenças de grafia de uma mesma palavra, até mesmo em uma mesma obra. Ora, já nesse período existiam obras arquitetônicas monumentais estáveis, como as construções empreendidas por Carlos Magno, para nos determos somente na Idade Média na Europa Ocidental.

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

---

<sup>78</sup> *Quand la mémoire des premières races se sentit surchargée, quand le bagage des souvenirs du genre humain devint si lourd et si confus que la parole, nue et volante, risqua d'en perdre en chemin, on les transcrivit sur le sol de la façon la plus visible, la plus durable et la plus naturelle à la fois. On scella chaque tradition sous un monument.*

*Les premiers monuments furent ces simples quartiers de roche que le fer n'avait pas touchés, dit Moïse. L'architecture commença comme toute écriture. Elle fut d'abord alphabet. On plantait une pierre debout, et c'était une lettre, et chaque lettre était un hiéroglyphe, et sur chaque hiéroglyphe reposait un groupe d'idées comme le chapiteau sur la colonne. Ainsi firent les premières races, partout, au même moment, sur la surface du monde entier. On retrouve la pierre levée des celtes dans la Sibérie d'Asie, dans les pampas d'Amérique.*

sobre as destruições do patrimônio histórico francês e a permanência dessa preocupação na obra romanesca de Victor Hugo.

### a) Espaços de transição

#### a.1) *En Mer* (No mar)

Essa primeira parte do romance de Hugo intitulada « En Mer », composta por sua vez de três livros, simboliza a fronteira, *le Finistère*, a margem da *Bretagne* e a ligação com a Inglaterra, espaço de salvação para a aristocracia acuada pela Revolução. A narrativa começa a partir dessa extremidade e vai estabelecendo uma conexão entre o Mar, espécie de via eufórica que leva à liberdade e a Vendée. O limite com o mar faz do oeste francês uma região ambígua, espécie de sítio ambivalente, uma vez que serve ao mesmo tempo aos revolucionários e aos fugitivos aristocráticos. Assim, o mar se apresenta como uma das principais defesas dos vendeanos, uma parte mesmo da Bretanha e representa os papéis de ligação entre a Bretanha rebelde e a Inglaterra sua aliada, lugar de refúgio da nobreza, fonte de apoio e socorro militares. As considerações do personagem Robespierre esclarecem essa ligação:

[...] A guerra na floresta se organiza sobre uma vasta escala. Ao mesmo tempo uma descida inglesa se prepara; vendeanos e ingleses, é a Bretanha com Bretanha. Os grosseiros de Finistère falam a mesma língua que os tupinambás da Cornualha. [...].” (tradução nossa). (HUGO, 1979, p. 165)<sup>79</sup>

#### a.2) As estradas

O taberneiro deu uma olhada na estrada que estava deserta a perder de vista, e disse:  
-- E você viaja sozinho assim? (tradução nossa). (HUGO, 2002, p. 253)<sup>80</sup>

<sup>79</sup> [...] *La guerre de forêt s'organise sur une vaste échelle. En même temps une descente anglaise se prépare; vendéens et anglais, c'est Bretagne avec Bretagne. Les hurons du Finistère parlent la même langue que les topinambours de Cornouailles. [...].*

<sup>80</sup> *L'hôtelier jeta un coup d'oeil sur la route qui était déserte à perte de vue, et dit:  
--Et vous voyagez seul comme cela?*

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

O verão de 1792 foi muito chuvoso; o verão de 1793 foi muito quente. Após a guerra civil, não havia, por assim dizer, mais caminhos na Bretanha. Viajava-se, entretanto, graças à beleza do verão. A melhor estrada é uma terra seca. (tradução nossa). (HUGO, 2002, p. 252)<sup>81</sup>

## **b) Os espaços campestres**

### **b.1) As florestas bretãs**

Outro espaço muito recorrente nesse romance de Victor Hugo é o da floresta. Esse se apresenta como a primeira espacialidade descrita no romance. Existem sete florestas na narrativa, mas, inicialmente, uma delas apresenta um papel mais importante do que as demais: é a *Saudraie*, descrita já nas primeiras frases do romance. Esses espaços silvícolas pertencem ao ambiente da província, mas são retratados também na parte intitulada *En Mer*. Sua principal característica é que em nenhum momento eles aparecem ligados à cidade de Paris. Pelo contrário, de modo geral, as florestas trazem aspectos, manifestados no texto do romance através de adjetivos, que podem ser comparados com a Tourgue. Segundo Claudie Bernard, enquanto a montanha é a morada dos deuses, como acontece, por exemplo, na mitologia grega e de outros povos, e os grandes espaços mantêm uma relação clara com a liberdade, a floresta é o lugar dos selvagens, dos seres obscuros, dos sátiros, da espacialidade que ‘*engendre les hallucinations, les superstitions, les brutalités asservissantes [...]*’ (1997, p. 82). Até

---

<sup>81</sup> *L'été de 1792 avait été très pluvieux; l'été de 1793 fut très chaud. Par suite de la guerre civile, il n'y avait, pour ainsi dire plus de chemins en Bretagne. On y voyageait pourtant, grâce à la beauté de l'été. La meilleure route est une terre sèche.*

mesmo onde existe a vida vegetal que serve ao homem, ela acaba sendo um empecilho, por exemplo, para o deslocamento do batalhão.

O bosque da Saudraie era trágico. Era nessa mata que, desde do mês de novembro de 1792, a guerra civil tinha começado seus crimes; Mousqueton, o coxo feroz, tinha saído dessas espessuras funestas; a quantidade de mortes eram cometidas aí fazia arrepiar os cabelos. Não havia lugar mais assustador. Os soldados aí penetravam com precaução. Tudo estava cheio de flores; tinha em torno uma trepidante muralha de galhos de onde caía o agradável frescor das folhas; raios de sol furavam aqui e ali as trevas verdes; no chão, o gladiolo, a íris do brejo, o narciso do campo, o mosquitinho do campo. Essa pequena flor que anuncia do bom tempo, o açafraão da primavera, bordavam e salpicavam um profundo tapete de vegetação onde formigavam todas as formas de musgo, desde aquele que parece-se com a lagarta até aquele que se parece com uma estrela. Os soldados avançavam passo a passo, em silêncio, deslocando docemente os arbustos. Os pássaros chilreavam acima das baionetas. (tradução nossa). (HUGO, 2002, p. 33)<sup>82</sup>

Em *Quatrevingt-treize* as florestas têm um papel que é paradigmático ao que a Tourgue desempenha na última parte do romance: elas são espaços obscuros, que apresentam uma vida subterrânea e, em geral, são descritas como espaços carregados de superstição, ligados metaforicamente às características do Antigo Regime. Entretanto, nessa primeira parte, o verão toma conta da paisagem silvestre e a vida acaba prevalecendo. A prova dessa prevalência é o resgate de Michelle Fléchard e seus três filhos pelo batalhão revolucionário. Como tratamos anteriormente, *En Mer*, assim como *À Paris*, constituem-se como introdução à terceira parte. O primeiro capítulo de *En Mer* que traz essa caracterização das florestas bretãs é realmente introdutório, visto que as florestas fazem parte principalmente da terceira parte do romance. Evidentemente, a principal ação aí introduzida é o resgate de Michèle Fléchard e seus três filhos pelo batalhão republicano. As aventuras vividas por essa família será o fio condutor da trama que só ira de fato se desenrolar no último capítulo.

---

<sup>82</sup> *Le bois de la Saudraie était tragique. C'était dans ce taillis que, dès le mois de novembre 1792, la guerre civile avait commencé ses crimes; Mousqueton, le boiteux féroce, était sorti de ces épaisseurs funestes; la quantité de meurtres qui s'étaient commis là faisait dresser les cheveux. Pas de lieu plus épouvantable. Les soldats s'y enfonçaient avec précaution. Tout était plein de fleurs; on avait autour de soi une tremblante muraille de branches d'où tombait la charmante fraîcheur des feuilles; des rayons de soleil trouaient çà et là ces ténèbres vertes; à terre, le glaïeul, la flambe des marais, le narcisse des prés, la gémotte. Cette petite fleur qui annonce le beau temps, le safran printanier, brodaient et passaient un profond tapis de végétation où fourmillaient toutes les formes de la mousse, depuis celle qui ressemble à la chenille jusqu'à celle qui ressemble à l'étoile. Les soldats avançaient pas à pas, en silence, en écartant doucement les broussailles. Les oiseaux gazouillaient au-dessus des bayonnettes.*

b.2) « En Vendée », le cœur de la bataille

Finalmente, a terceira parte intitulada « En Vendée », como a mais longa do romance apresenta também o maior número de descrições, sobretudo no que diz respeito às cenas do Antigo Regime. Baseadas sobre duas espacialidades que se interrelacionam, as florestas bretãs e a Tour Gauvain, a Vendée (na verdade, a Bretanha) apresenta-se como um espaço privilegiado para a representação do ambiente selvagem (tanto no sentido de silvícola quanto de selvageria) e cheio de perigos.

A Vendée é constantemente marcada pela particularização dos espaços, uma vez que se passa rapidamente da floresta ao bosque e da cidade ao vilarejo. Essa particularização pode refletir algumas ideias hugoanas, segundo as quais a guerrilha vale mais do que a guerra, do mesmo modo que a lenda vale mais do que a História para recontar o passado. Assim, o marquês de Lantenac proclama: ‘Eu quero mais Chouannerie do que Vendée’ (HUGO, 1979, p. 103)<sup>83</sup>:

Há duas Vendées: a grande, que fazia a guerra das florestas, a pequena que fazia a guerra dos arbustos; aí está a diferença que separa Charette de Jean Chouan. A pequena Vendée era ingênua, a grande era corrupta; a pequena valia mais. Charette fora feito marquês, tenente dos exércitos do rei, e Cruz de São Luís; Jean Chouan permaneceu Jean Chouan. Charette limita com o bandido, Jean Chouan com o paladino. (tradução nossa). (HUGO, 1979, p. 246-247)<sup>84</sup>

Outro aspecto trazido pela particularização, especialmente em relação aos vilarejos é a questão da representação da cidade no imaginário medieval, que, segundo José Carlos Gimenez lembra, “[...] Uma primeira constatação dessa nova configuração social [Feudalismo] é a ruralização da sociedade [...]”. (2004, p. 82). Ou seja, uma sociedade majoritariamente dependente do campo e de suas lidas, com pouca ou nenhuma mobilidade social, na qual nobreza e clero auxiliam-se e se entendem

<sup>83</sup> “*Je veux plus de Chouannerie que de Vendée*” (mais guerrilha do que guerra).

<sup>84</sup> *Il y a deux Vendées: la grande, qui faisait la guerre des forêts, la petite, qui faisait la guerre des buissons; là est la nuance qui sépare Charette de Jean Chouan. La petite Vendée était naïve, la grande était corrompue; la petite valait mieux. Charette fut fait marquis, lieutenant-général des armées du roi, et grand-croix de Saint-Louis; Jean Chouan resta Jean Chouan. Charette confine au bandit, Jean Chouan au paladin.*

enquanto o povo submete-se a eles. Este é o retrato da Idade Média que ainda se faz sentir na Vendée de *Quatrevingt-treize*. Ora, uma vez que essa sociedade feudal será representada pela província, nada mais certo que a oposição a Paris que essa sociedade representa.

Trataremos, doravante, dos aspectos espaciais como metáfora do feudalismo e da monarquia, assim como Paris passa ser no contexto uma metáfora da população revolucionária e o próprio romance o é da Revolução.

### b.3) As florestas na Vendée

Sempre enfatizando as questões sociais e políticas como decorrentes das maneiras de agir da nobreza e do clero, o autor compara essas instituições às florestas apontando para o caráter obscuro de ambos. Para ele, todas as características impostas aos espaços e às instituições arcaicas lhe são imputadas.

A Bretanha é uma velha rebelde. Todas as vezes que ela se revoltou durante dois mil anos, ela teve razão; na última vez, ela estava errada. E entretanto, no fundo, contra a revolução como contra a monarquia, contra os representantes em missão quanto contra os governos de duques e pares, contra a moeda como contra a taxas, qualquer que seja os personagens combatentes. (tradução nossa). (HUGO, 2002, p.249)<sup>85</sup>

Entretanto, as florestas não são espaços completamente incultos ou desprezíveis em *Quatrevingt-treize*, pois a atividade humana se faz sentir muito fortemente nos bosques bretões. Essa região é descrita a partir dessa espacialidade que nos remete, como já foi dito anteriormente, ao obscurantismo intelectual, moral e ideológico do Antigo Regime (à monarquia, mas também ao clero). Segundo o próprio texto romanesco, a Vendée *est la révolte-prêtre* (a revolta-padre), sintagma que liga o movimento indiscutivelmente à Igreja:

Havia então na Bretanha sete florestas horríveis. A Vendée é a revolta-padre. Essa revolta teve por auxiliar a floresta. As trevas se

---

<sup>85</sup> *La Bretagne est une vieille rebelle. Toutes les fois qu'elle s'était révoltée pendant deux mille ans, elle avait eu raison; la dernière fois, elle a eu tort. Et pourtant au fond, contre la révolution comme contre la monarchie, contre les représentants en mission comme contre les gouverneurs ducs et pairs, contre la planche aux assignats comme contre la ferme des gabelles, quels que fussent les personnages combattant*

ajudam. As sete florestas-Negras da Bretanha eram a floresta de Fougères que barra a passagem entre Dol e Avranches; a floresta de Princé que tem oito léguas de circunferência; a Floresta de Paimpont, cheia de ravinas e de córregos. Quase inacessível do lado de Baignon, com uma retirada fácil sobre Concornet que era um vilarejo monarquista; a florestas de Rennes de onde se ouvia o badalar das paróquias republicanas, sempre numerosas perto das cidades; foi aí que Puysage perdeu Focard; a Floresta de Machecoul que tinha Charette por besta fera; a floresta de Garnache que era dos La Trémoille, dos Gauvain e dos Rohan; a floresta de Brocéliande que era das fadas.

Um homem de respeito na Bretanha tinha o título de “Senhor das Sete Florestas”. Era o Visconde de Fontenay, príncipe bretão.” (tradução nossa). (HUGO, 2002, p. 126)<sup>86</sup>

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

Símbolo do campesinato, a floresta é também ligada à nobreza uma vez que, além de ser a proprietária, era essa classe que sustentava essa forma de sobrevivência, estando as duas intimamente ligadas. Ademais, temos o uso de adjetivos para auxiliar o leitor na composição desse espaço. Outra vez podemos constatar o uso de adjetivos com carga negativa para expressar um conceito mais próximo da monarquia do que da república. Essa natureza sombria, explorada de uma maneira bélica por seus habitantes, resultava em um campo de batalha de difícil transposição para os representantes de Paris. E foi nesse momento de interação entre a terra e o homem que surgiram algumas lideranças camponesas como a de Jean Chouan, camponês que enfrentou os exércitos revolucionários e defendeu seu senhor até as últimas consequências, tornando-se símbolo do campesinato e de sua resistência .

---

<sup>86</sup> *Il y avait alors en Bretagne sept forêts horribles. La Vendée, c'est la révolte-prêtre. Cette révolte a eu pour auxiliaire la forêt. Les ténèbres s'entr'aident. Les sept forêts-Noires de Bretagne étaient la forêt de Fougères qui barre le passage entre Dol et Avranches; la forêt de Princé qui a huit lieues de tours; la forêt de Paimpont, pleine de ravines et de ruisseaux, presque inaccessible du côté de Baignon, avec une retraite facile sur Concornet qui était un bourg royaliste; la forêt de Rennes d'où l'on entendait le tocsin des paroisses républicaines, toujours nombreuses près des villes; c'est là que Puysaye perdit Focard; la forêt de Machecoul qui avait Charette pour bête fauve; la forêt de la Garnache qui était aux La Trémoille, aux Gauvain et aux Rohan; la forêt de Brocéliande qui était aux fées. Un gentilhomme en Bretagne avait le titre de « Seigneur des Sept-Forêts ». C'était le vicomte de Fontenay, prince breton.*

### c) As moradias insólitas

#### c.1) A toca de Tellmarch

Se de um lado, a floresta pode ser a morada de seres obscuros, mas que nem sempre trazem em si o símbolo da morte, por outro, há espaços iluminados como a toca do mendigo Tellmarch. Esse local foi visitado e serviu tanto à camponesa Michèle Flèchard, quanto ao líder monarquista na Vendée, marquês de Lantenac. Descrito pelo narrador com o uso de muitas palavras de sentido ‘pesado’ e “negativo”, era, na verdade, um lugar agradável e no qual alguém podia morar bem acomodado e em segurança. O espaço literário apresenta-se, assim, não como um bloco uniforme e de sentido único, mas traz em si as contradições e as possibilidades que a própria vida oferece em sua realidade multifacetada e polivalente. Em seu romance, Victor Hugo só faz exercer mais esse aspecto dos procedimentos narrativos e literários. Vejamos, por exemplo:

O marquês seguiu o pobre.

Eles entraram em um buraco. O covil do mendigo era aí. Era uma espécie de câmara que um grande velho carvalho deixara-o tomar; essa câmara era escavada embaixo das raízes e coberta com os galhos. Era obscuro, baixo, escondido, invisível. Havia lugar para dois.

[...]

[...] as grossas raízes da árvore dividiam compartimentos bizarros; e sentaram-se sobre um monte de musgos secos que era a cama. O intervalo entre duas raízes por onde se entrava e que servia de porta dava alguma claridade. A noite havia chegado, mas o olhar se adapta a luz, e termina-se por encontrar sempre um pouco de dia na sombra. Um reflexo do luar clareava vagamente a entrada.

Tellmach era um ‘filósofo’, palavra de camponês que significa um pouco médico, um pouco cirurgião e um pouco feiticeiro. Ele cuidava da ferida em sua toca sobre seu pálete de musgo, com essas coisas misteriosas que se chama de ‘simples’, e, graças a ele, ela vivera. (tradução nossa) (HUGO, 2002, p. 106)<sup>87</sup>

<sup>87</sup> *Le marquis suivit le pauvre.*

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

[...]

*[...] les grosses racines de l'arbre découpèrent des compartiments bizarres; et s'assirent sur un tas de varech sec qui était le lit. L'intervalle de deux racines par où l'on entra et qui servait de porte donnait quelque clarté. La nuit était venue, mais le regard se proportionne à la lumière, et l'on finit par trouver*

Tratava-se, pois, de um local quase subterrâneo que mais parecia um antro ou um esconderijo. E foi para este fim que tal lugar serviu, caracterizando alguma redenção de um espaço inicialmente fadado ao insucesso e ao nebuloso. Além desse aspecto, o lado animal de seu habitante é também salientado nessa citação.

Entretanto, seu bom coração e sua calorosa acolhida prestada a todos contrastam com a imagem de sua moradia, um lugar grosseiro quase repugnante; sobretudo com sua serventia, uma vez que ela representou para as personagens de Michèle e Lantenac a salvação física, no caso da primeira e política e moral, no caso da segunda. Por meio de uma leitura mais atenta, podemos suspeitar que Tellmach, pela sua trajetória dentro do romance (como, por exemplo, suas constantes mudanças de opinião a respeito da monarquia e da república) possa ser o *alter-ego* do próprio autor, guiando o leitor com sua visão experiente de sábio ancião pelos caminhos da ressignificação do espaço.

#### c.2) Castelos e demais espaços monárquicos

- La Tourgue

Transportando-nos para um espaço característico e simbólico da nobreza provinciana, temos nesta parte do romance explorada a *Tour Gauvain*. A primeira característica que o leitor constata é a sua divisão em duas alas: uma mais antiga e outra mais recente. A primeira é formada por uma torre redonda que é a marca característica do edifício. Essa é a parte tenebrosa, talvez por sua antiguidade e resistência material e é também o local no qual se encontram os cômodos mais sombrios como a masmorra (porão, espacialidade negativa), a sala principal, construída com poucas e pequeninas janelas, (espacialidade fechada, quase sem aberturas para o exterior), o quarto austero, no qual se encontra uma passagem secreta antiquíssima (espaço reduzido, com saída para o uso de poucos que a conheciam, simbolizando o exclusivismo da aristocracia) e, por fim, a porta de ferro que separa e isola os dois recintos (provavelmente remetendo para o espaço da incomunicabilidade, na época do fim do Antigo Regime, quando não

---

*toujours un peu de jour dans l'ombre. Un reflet du clair de lune blanchissait vaguement l'entrée. Tellmarch était un «philosophe», mot de paysans qui signifie un peu médecin, un peu chirurgien et un peu sorcier. Il soigna la blessée dans sa tanière de bête sur son grabat de varech, avec ces choses mystérieuses qu'on appelle des «simples», et, grâce à lui, elle vécut.*

era mais possível qualquer diálogo entre as classes sociais). A segunda parte, mais bonita e arejada abrigava cômodos mais práticos e abertos, contendo vários compartimentos de uso aberto e positivo, como uma biblioteca militar.

A coexistência dessas duas estruturas tão diferentes choca devido ao fato de elas serem inconciliáveis, tal como ocorria com o Antigo Regime e as Luzes, com os republicanos e com os monarquistas.

Os dois edifícios, um abrupto, o outro trabalhado, se chocavam mais do que se encostavam. Os dois estilos não estavam em acordo; mesmo que dois semi-círculos pareçam ser idênticos, nada se parece menos a um arco romano que uma arquivolta clássica. Essa torre difna das florestas era uma estranha vizinha para essa ponte digna de Versailles. Parece Alain Barbe-Tort dando o braço a Luís XIV. O conjunto terrificava. De duas majestades misturadas saía um não sei o que de feroz. (tradução nossa). (HUGO, 2002, p. 305)<sup>88</sup>

A biblioteca apresenta a torre do ponto de vista belicoso, mas ela pode também simbolizar o conhecimento e a cultura, as Luzes que provocaram o fim do Antigo Regime<sup>89</sup>. A cultura e os livros combatem a brutalidade e a ignorância feudais. Contrariamente à essa ideia, apresenta-se a Tourgue, com seu calabouço e seu salão térreo ‘qui se ressemblent à des tombeaux’. Assim, a Biblioteca e suas grandes janelas quadradas, que aparecem sempre abertas no romance, trazem o ar e a luz ao ambiente tão sombrio.

A Tourgue é o lugar no qual os três enredos do romance vão se desenrolar: primeiramente, um combate decisivo para a *Guerre de la Vendée*; em segundo lugar, o reencontro de Michèle Flécharde com seus filhos e em terceiro, o enfrentamento Gauvain-Cimourdain-Lantenac. Para empregar a metáfora usada pelo Professor Guilherme Carvalho, em conferência proferida no *Journée d'Études en Musicologie sur Gabriel Bacquier* – 29 de março de 2012, pode-se considerar esse espaço como o fio essencial ao tecido romanesco: ele ‘costura’ as três partes do romance de modo que a guerra civil seja apresentada como sempre visível.

<sup>88</sup> *Les deux édifices, l'un abrupt, l'autre poli, se choquaient plus qu'ils ne s'accostaient. Les deux styles n'étaient point d'accord; bien que deux demi-cercles semblent devoir être identiques, rien ne ressemble moins à un plein-cintre roman qu'une archivolte classique. Cette tour digne des forêts était une étrange voisine pour ce pont digne de Versailles. Qu'on se figure Alain Barbe-Tort donnant le bras à Louis XIV. L'ensemble terrifiait. Des deux majestés mêlées sortait on ne sait quoi de féroce.*

<sup>89</sup> Trataremos desse tema com maior profundidade mais adiante.

As ideias evocadas pelo aparecimento desse espaço são completamente funestas. A Tourgue é na maior parte do tempo um espaço de destruição, de dor e de ruína. As imagens e ideias produzidas por sua descrição são frequentemente tenebrosas, remetem ao Antigo Regime e o configuram.

O viajante que, há quarenta anos, entrando na floresta de Fougères do lado de Laignel e, saindo dela pelo lado de Parigné, fazia, sobre a borda desse profundo bosque, um encontro sinistro. Desembocando do matagal, ele tinha diante de si, bruscamente, a Tourgue. Não a Tourgue viva, mas a Tourgue morta. A Tourgue rachada, afundada, cheia de cicatrizes, desmantelada. A ruína é ao edifício o que o fantasma é para o homem. [...] (tradução nossa). (HUGO, 1979, p. 299)<sup>90</sup>

Na parte mais antiga, a austeridade é imperativa. Essa constatação pode ser feita no próprio título do IX subcapítulo do II capítulo da III parte, '*Les trois enfants*', no qual se define essa característica: "*IX – Une **bastille** de province*" (p. 324) (grifos nossos). As definições de bastilha encontradas com o sentido apenas de construção ou edifício retratam um castelo, um fortaleza, uma prisão rigorosa ou um edifício de aspecto tenebroso. Ao ler o romance de Victor Hugo, podemos perceber que a Tourgue pode prestar-se a todas essas definições e interpretações, além, é claro, da de moradia medieval. Uma de suas primeiras funções é a de prisão. Composta de uma masmorra úmida e fria com correntes de ar que seriam capazes de levar a morte o prisioneiro do calabouço somente pelas condições de sua atmosfera. Essa função completa um quadro no qual as trevas e as sensações de opressão imperam e contribuem para o aspecto tenebroso da totalidade desse espaço.

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

A sala do térreo não tinha seteiras, nem entradas de ar, nem claraboia; tinha tanta luz ou ar quanto um túmulo.  
[...]  
Nunca alguém tinha respirado nessa sala baixa. Ninguém aí passava

<sup>90</sup> *Le voyageur qui, il y a quarante ans, entre dans la forêt de Fougères du côté de Laignel et, en ressortait du côté de Parigné, faisait, sur la lisière de cette profonde futaie, une rencontre sinistre. En débouchant du hallier, il avait brusquement devant lui la Tourgue. Non la Tourgue vivante, mais la Tourgue morte. La Tourgue lézardée, sabordée, balafrée, démantelée. La ruine est à l'édifice ce que le fantôme est à l'homme. [...].*

vinte e quatro horas sem ser asfixiado.” (tradução nossa). (HUGO, 2002, p. 324)<sup>91</sup>

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

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

[...] Começada no século IX, ela fora concluída no XII, após a terceira Cruzada. As travessas diziam sua idade. Aproximava-se, subia-se o escarpado, percebia-se uma brecha, arriscava-se a entrar, estava dentro, era vazia. Era alguma coisa como o interior de uma clarineta de pedra colocada em pé sobre o solo. De alto a baixo, nenhum diafragma; sem telhado, sem teto, sem assoalho, pedras arrancadas das abóbadas e das lareiras, canhoneiras, em alturas diversas, cordões de corvos em granito e algumas vigas transversais marcando os andares; sobre as vigas os excrementos dos pássaros noturno, a parede colossal, quinze pés de espessura na base e doze no cume, aqui e ali fendas e buracos que tinham sido as portas, por onde se entrevia as escadas do interior tenebroso da parede. O passante que aí penetrasse à noite ouviria gritar corujas, cotovia, o socó e o noitibó, e viria sob seus pés amoras, pedras, répteis, e sobre a sua cabeça, através de um buraco escuro que era do alto da torre e que parecia a boca de um enorme poço, as estrelas.

Era a tradição do lugar que nos andares superiores dessa torre havia portas secretas, como as portas dos túmulos dos reis de Judá, de uma grande pedra móvel sobre um pivô, abrindo-se, depois se fechando, e apagando-se na parede; moda arquitetural trazida das cruzadas com as ogivas.” (tradução nossa). (HUGO, 2002, p. 300).<sup>92</sup>

<sup>91</sup> *La salle du rez-de-chaussée n'avait pas de meurtrières, pas de soupiraux, pas de lucarnes; juste autant de jour et d'air qu'une tombe.*

[...]

*On n'avait jamais respiré dans cette salle basse. Nul n'y passait vingt-quatre heures sans être asphyxié.*

<sup>92</sup> [...] *Commencée au neuvième siècle, elle avait été achevée au douzième, après la troisième croisade. Les impostes à oreillons de ses baies disaient son âge. On approchait, on gravissait l'escarpement, on apercevait une brèche, on se risquait à entrer, on était dedans, c'était vide. C'était quelque chose comme l'intérieur d'un claron de pierre posé debout sur le sol. Du haut en bas, aucun diaphragme; pas de toit, pas de plafonds, pas de planchers, des arrachements de voûtes et de cheminées, des embrasures à*

As descrições das construções do período medieval, ao contrário do que observamos nas características dos revolucionários, têm mais detalhes arquitetônicos, são mais rebuscadas, seus materiais mais sólidos (como as pedras e as muralhas). As freqüentes comparações como “*les tombes des rois de Juda*”, juntamente com a descrição desses ambientes<sup>93</sup>, deixam ao leitor a impressão de duração e firmeza, assim como foi a permanência da nobreza no poder durante a Idade Média: duradoura, estável e inabalável. Portanto, essa longevidade e firmeza podem ser tomadas como distanciamento do povo (grossas muralhas) e uma falta de contato com aqueles aos quais se oprimiam.

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

A brecha, uma fissura aberta nas paredes externas do salão principal da fortificação, segundo as palavras do próprio narrador, permitiu a respiração dentro daquele cômodo anteriormente tão sufocante. Isso simboliza a circulação das ideias revolucionárias libertadoras das classes camponesas.

A brecha dava entrada no que devia ter sido o andar térreo. De frente com a brecha, na parede da torre, se abria o balcão de uma cripta talhada na rocha e se prolongando nas fundações da torre até sob a sala do térreo.(tradução nossa). (HUGO, 2002, p. 301)<sup>94</sup>

A parte antiga da Torre, ou seja, a parte circular em si, caracterizada por suas grossas muralhas e salões asfixiantes comparados a um túmulo, até mesmo em sua

---

*fauconneaux, à des hauteurs diverses, des cordons de corbeaux de granit et quelques poutres transversales marquant les étages; sur les poutres les fientes des oiseaux de nuit, la muraille colossale, quinze pieds d'épaisseur à la base et douze au sommet, çà et là des crevasses et des trous qui avaient été des portes, par où l'on entrevoyait des escaliers dans l'intérieur ténébreux du mur. Le passant qui pénétrait là le soir entendait crier les hulottes, les tette-chèvres, les bihoreaux et les crapauds-volants, et voyait sous ses pieds des ronces, des pierres, des reptiles, et sur sa tête, à travers une rondeur noire qui était le haut de la tour et qui semblait la bouche d'un puits énorme, les étoiles.*

*C'était la tradition du pays qu'aux étages supérieurs de cette tour il y avait des portes secrètes faites, comme les portes des tombeaux des rois de Juda, d'une grosse pierre tournant sur pivot, s'ouvrant, puis se refermant, et s'effaçant dans la muraille; mode architecturale rapportée des croisades avec l'ogive.*  
[...]

<sup>93</sup> “O conceito de ambiente é muito pouco claro nas teorias sobre o espaço. Pode-se dizer que o ambiente é o cenário (espaço criado pelo homem) ou a natureza impregnados de um clima psicológico”. (BORGES FILHO, 2004, p. 99) cf. p.71 nota de rodapé.

<sup>94</sup> *La brèche donnait entrée dans ce qui avait dû être le rez-de-chaussée. Vis-à-vis de la brèche, dans le mur de la tour, s'ouvrait le guichet d'une crypte taillée dans le roc et se prolongeant dans les fondations de la tour jusque sous la salle du rez-de-chaussée.*

‘agonia’ de edifício antigo recebe a fissura provocada pelos revolucionários como algo satisfatório e libertador, ou seja, a vitória da Revolução contra a nobreza. Ao ver este edifício como uma câmara opressora, o autor dá seu toque de lenda e não destrói a construção mas a transforma heroicamente por meio do sofrimento revolucionário. Basta-nos lembrar que essa parte mais antiga do prédio pode ser comparada a parte mais antiga da família Gauvain, representada pelo Marquês de Lantenac e que, por sua vez, foi balançada pelos revolucionários.

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

Essa cripta era a prisão. Todas as fortalezas a tinham. Como muitas masmorras desse tempo, tinha ela dois andares. O primeiro andar, por onde se entrava pelo postigo, era um quarto abobadado bastante vasto, ao mesmo nível que a sala térrea. Viam-se na parede dessa quadra dois sulcos paralelos e verticais que iam de uma a outra parede passando pela abóbada onde estavam profundamente impressos, e que davam a ideia de duas calhas de rodas. Outrora, nos tempos feudais, era nessa câmara que se fazia o esartejamento, por um processo menos espalhafatoso que o dos quatro cavalos. Havia nela duas rodas, tão fortes e tão grandes, que tocavam as paredes e a abóbada. Ligava-se a cada uma dessas rodas um braço e uma perna do condenado, depois as faziam girar em sentidos opostos, o que despedaçava o homem. Era preciso força; daí os sulcos nas paredes por onde passavam as rodas. Pode-se ainda ver uma câmara dessas em Viandem.

Por baixo dessa câmara havia outra. Era a verdadeira prisão. Não se entrava nela por uma porta, mas sim por um buraco. O prisioneiro nu deixava-se descer, amarrado com uma corda por baixo das axilas, por um buraco que servia como respiradouro. Se ele teimasse em viver, jogavam-lhe comida por esse buraco. Vê-se um buraco como esse em Bouillon.

Por esse buraco entrava vento. O quarto inferior, cavado por baixo da sala do andar térreo, era mais um poço que um quarto. Ia dar a uma porção de água e estava cheio de um sopro glacial. O vento que fazia morrer o prisioneiro de baixo fazia viver o de cima. Tornava a prisão respirável. O prisioneiro de cima, às apalpadelas, só recebia o ar que entrava por esse buraco. De resto, quem nela entrava ou quem nela caía, não mais saía. Cumpria ao preso precaver-se na escuridão. Um passo em falso e o preso de cima tornava-se o preso de baixo. Era sua

responsabilidade. Se tinha amor à vida, esse buraco era perigoso; se a tinha como um tormento, era o recurso. O andar superior era a masmorra, o debaixo, o túmulo. Estratificação parecida com a sociedade de então.

[...]

De fora da torre, por cima da brecha que, há quarenta anos, era sua única entrada, avistava-se uma canhoneira mais larga do que as demais seteiras, da qual pendia uma grade de ferro despregada e torta. (tradução nossa). (HUGO, 2002, p. 301-302).<sup>95</sup>

A constante referência a outros espaços, muitas vezes existentes, e a comparação com eles reforça no texto hugoano uma característica de verossimilhança que contribui diretamente para a formação do gênero romance histórico. Nesse momento, ficção e realidade encontram-se, formando um mundo novo e sem limites dentro do romance. É nesse ‘mundo’ que o leitor pode reviver todas as ideologias e sentimentos correntes no momento retratado. Como no caso de Hugo, o momento retratado (França em 1793) possui características em comum com o momento da escritura (França de 1871).

### A ponte

Em contraste com a anciã torre circular, existiu uma parte mais nova da Tour Gauvain, construída durante um Medievo tardio, que tinha como base uma ponte que atravessava uma pequena ravina, tornando a construção, antes inexpugnável, frágil pelo lado da planície. Esse espaço está ligado intimamente à existência da personagem Gauvain na Tourgue, uma vez que é na biblioteca que estão guardadas suas recordações

<sup>95</sup> *Cette crypte était l'oubliette. Tout donjon avait la sienne. Cette crypte, comme beaucoup de caves pénales des mêmes époques, avait deux étages. Le premier étage, où l'on pénétrait par le guichet, était une chambre voûtée assez vaste, de plain-pied avec la salle du rez-de-chaussée. On voyait sur la paroi de cette chambre deux sillons parallèles et verticaux qui allaient d'un mur à l'autre en passant par la voûte où ils étaient profondément empreints, et qui donnaient l'idée de deux ornières. C'étaient deux ornières en effet. Ces deux sillons avaient été creusés par deux roues. Jadis, aux temps féodaux, c'était dans cette chambre que se faisait l'écartèlement, par un procédé moins tapageur que les quatre chevaux. Il y avait là deux roues, si fortes et si grandes qu'elles touchaient les murs et la voûte. On attachait à chacune de ces roues un bras et une jambe du patient, puis on faisait tourner les deux roues en sens inverse, ce qui arrachait l'homme. Il fallait de l'effort; de là les ornières creusées dans la pierre que les roues effleuraient. On peut voir encore aujourd'hui une chambre de ce genre à Vianden.*

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

[...]

*Du dehors de la tour, au-dessus de la brèche qui en était, il y a quarante ans, l'entrée unique, on apercevait une embrasure plus large que les autres meurtrières, à laquelle pendait un grillage de fer descellé et défoncé.*

de infância, inclusive seu pequenino berço. Nesse momento, chegamos em *Quatrevingt-treize* a um espaço que é o ícone da ideia de devastação, da intervenção destruidora dos seres humanos e da passagem do tempo na Tourgue e alhures:

A essa torre, e do lado oposto à brecha, se prendia uma ponte de pedra de três arcos pouco prejudicados. A ponte tinha suportado um prédio do qual restava alguns escombros. Essa estrutura de prédio, onde estavam visíveis as marcas de um incêndio, não tinha mais do que um alicerce escurecido, espécie de ossatura através da qual passava o dia, e que se erguia junto da torre, como um esqueleto ao lado de um fantasma.

Essa ruína está hoje completamente demolida, e dela não resta nenhum traço. (tradução nossa). (HUGO, 2002, p. 303)<sup>96</sup>

Este espaço, antes uma possibilidade de entendimento pela ligação entre duas partes separadas que uma ponte sugere, foi destruído pelo tempo e pelos revolucionários, visto alguns anos após, como relata o trecho, é uma lembrança da terrível primavera na qual o intempestivo Marquês de Lantenac ateou fogo ao pavilhão onde estavam trancados os filhos de Michèle Flechard, simbolizando com esse ato literário as agruras, a morte e os sofrimentos de todos que participaram daqueles tempos de revolução e de reação.

### A Biblioteca

Tal ponte acastela era formada por dois aposentos principais: a biblioteca e o celeiro. Esses cômodos tinham uma presença muito grande na construção e apontam para a renovação ideológica que se iniciava e que culminou com a queda dos direitos dos senhores feudais e com a ascensão do povo ao governo da França. Porém, a junção dessas duas partes, a antiga e a nova constituirá um espetáculo monstruoso (HUGO, 2002, op cit, p. 305).

Novamente, a relação entre as duas metades da construção coloca frente a frente duas noções de mundo, dois posicionamentos que não se afinam nunca e que dividiam o país naquele momento. Primeiro, a torre tosca, arcaica e a segunda parte, pomposa,

<sup>96</sup> *A cette tour, et du côté opposé à la brèche, se rattachait un pont de pierre de trois arches peu endommagées. Le pont avait porté un corps de logis dont il restait quelques tronçons. Ce corps de logis, où étaient visibles les marques d'un incendie, n'avait plus que sa charpente noircie, sorte d'ossature à travers laquelle passait le jour, et qui se dressait auprès de la tour, comme un squelette à côté d'un fantôme.*

*Cette ruine est aujourd'hui tout à fait démolie, et il n'en reste aucune trace.*

‘digna de Versalhes’, ou seja, representante de um luxo que foi um dos fatores que levou à derrocada o governo absolutista.

Do ponto de vista militar, a ponte, insistamos, quase entrega a torre. Ela embelezava e desarmava; ganhando em ornamento, ela perdia em força. A ponte colocava-a na mesma altura do planalto. Sempre inexpugnável do lado da floresta, ela estava agora vulnerável do lado do planalto. Outrora ela comandava o planalto, agora o planalto a comandava. Um inimigo instalado aí seria rápido mestre da ponte. A biblioteca e o celeiro eram para o assaltante, e contra a fortaleza. Uma biblioteca e um celeiro se pareciam no fato de que o livro e a palha são combustíveis. (tradução nossa). (HUGO, 2002, p. 305)<sup>97</sup>

O fato de Gauvain ter sido criado na parte nova da Torre, enquanto a outra parte pode ser considerada uma metáfora do Marquês de Lantenac, aponta para a fragilidade tanto do edifício quanto da possibilidade de continuação do sistema feudal e dos privilégios da nobreza, como um todo. Gauvain é o símbolo da luta ideológica que se opera em 1793.

Apesar de estar empoeirada e praticamente esquecida, a biblioteca é o único cômodo naquele conjunto arquitetônico descrito por Hugo que não apresenta ausência de luz e de ar: A Biblioteca: [...] *Six grandes fenêtres, trois de chaque côté, une au-dessus de chaque arche, éclairaient cette bibliothèque* [...] (HUGO, 2002, p. 308). Este espaço arejado e confortável do ponto de vista da climatização representa a sabedoria e o conhecimento, não só mundanos, mas também espiritual, eclesiástico. Encontrava-se na Biblioteca da Tourgue o *Evangelho de S. Bartolomeu*, um evangelho considerado apócrifo, ou seja, não aceito como verdadeiro ou que está oculto. Conta a hagiografia que tal evangelho não chegou até a atualidade. Apenas são conhecidos fragmentos. Mártir dos primeiros séculos, São Bartolomeu teve a pele arrancada antes de ser decapitado, provavelmente no Cáucaso, onde havia ido pregar o Evangelho. Mas a principal função dessa figura é lembrar a tristemente famosa “Noite de S. Bartolomeu”, episódio sangrento de infeliz memória na história da França, em que os protestantes parisienses foram dizimados, aos milhares, em nome do rei, por Catarina de Médicis. No capítulo que leva o nome ‘A Matança de S. Bartolomeu’ ocorre também a

<sup>97</sup> *Au point de vue militaire, le pont, insistons-y, livrait presque la tour. Il l'embellissait et la désarmait; en gagnant de l'ornement elle avait perdu de la force. Le pont la mettait de plain pied avec le plateau. Toujours inexpugnable du côté de la forêt, elle était maintenant vulnérable du côté de la plaine. Autrefois elle commandait le plateau, à présent le plateau la commandait. Un ennemi installé là serait vite maître du pont. La bibliothèque et le grenier étaient pour l'assiégeant, et contre la forteresse. Une bibliothèque et un grenier se ressemblent en ceci que les livres et la paille sont du combustible.*

‘matança’ do livro de S. Bartolomeu por três crianças presas na Biblioteca, e também o ataque militar a Tourgue que culmina com a morte de muitos, tanto republicanos como monarquistas.

Quanto à biblioteca, era uma sala oblonga tendo a altura e a largura da ponte, e uma porta única, a porta de ferro. Uma falsa porta vazada, capitonada em tecido verde, e que bastava empurrar, mascarava o interior da arcada da entrada da torre. A parede da biblioteca era de alto a baixo, do assoalho ao tecto, revestida de armários envidraçados seguindo um belo gosto da carpintaria do século XVII. Seis grandes janelas, três de cada lado, uma em cima de cada arco, clareavam a biblioteca. Por essas janelas, de fora e do alto do planalto, via-se o interior. (tradução nossa). (HUGO, 2002, p. 308)<sup>98</sup>

Esse tema comum na literatura do século XIX francês é tratado por Hugo de um modo bem diferente. Obviamente, ele traz para o texto a imagem da Noite de São Bartolomeu, mas também a servidão, a ignorância, o obscurantismo dos camponeses que vinham ‘visitar’ o livro por curiosidade. Dessa forma, esse livro pode simbolizar a Igreja, uma vez que se trata de um evangelho, e sua destruição pelas mãos das crianças a liberdade trazida pelo conhecimento. É o futuro, representado pelas crianças, que quer ‘destruir’, enterrar as lembranças trágicas como aquela de São Bartolomeu. Esse sofrimento só termina por meio de outro: a Guilhotina, o Terror de 1793. A motivação da escritura fica evidente, então. As milhares de mortes de trabalhadores na *Semaine sanglante* de maio de 1871 são invocadas também pela *Saint-Barthélemy*.

### O celeiro e sua porta de ferro

Por sobre a Biblioteca estava o celeiro, simbolizando talvez que o alimento intelectual deve pairar sobre todas as coisas, inclusive sobre a materialidade dos livros que contêm o conhecimento, mas ao contrário daquela, este ajudava a constituir a

<sup>98</sup> Quant à la bibliothèque, c'était une salle oblongue ayant la largeur et la longueur du pont, et une porte unique, la porte de fer. Une fausse porte battante, capitonnée de drap vert, et qu'il suffisait de pousser, masquait à l'intérieur la voussure d'entrée de la tour. Le mur de la bibliothèque était du haut en bas, et du plancher au plafond, revêtu d'armoires vitrées dans le beau goût de menuiserie du dix-septième siècle. Six grandes fenêtres, trois de chaque côté, une au-dessus de chaque arche, éclairaient cette bibliothèque. Par ces fenêtres, du dehors et du haut du plateau, on en voyait l'intérieur.

imagem sóbria da Tourgue: “[...] Era um aposento cheio de palha e feno, e iluminado por seis trapeiras”. (grifos nossos) (HUGO, [19--] a, v.II, p.89).<sup>99</sup>.

Quanto ao seleiro, que tinha, como a biblioteca, a forma oblonga da ponte, era simplesmente a parte de baixo da estrutura do telhado. [...]. Sem outro ornamento que uma figura de São Barnabé esculpida sobre a porte e acima desse verso.<sup>100</sup>  
*Barnabus sanctus falcem jubet ire per herbam.*<sup>101</sup> (HUGO, 2002, p. 309)

Por assim dizer, existiam nessa parte mais recente da torre dois elementos bastante significativos: a biblioteca, que se refere a um bem imaterial, que remete a um saber e o celeiro, que faz referência ao trabalho do campo e à produção dos alimentos (nesse caso, guardado pelas graças de São Barnabé). Esse conhecimento restrito à Tourgue e às reservas materiais do celeiro são os ‘tesouros’ que guardava aquela torre tão antiga. Era o local no qual cresceu Gauvain, caracterizado, assim, como espaço positivo, educativo e generoso como o é uma farta colheita.

No que diz respeito à frase em latim, o que podemos apreender é que, juntamente com São Bartolomeu, São Barnabé foi um dos apóstolos e também lhe é atribuído um evangelho, que figura entre os apócrifos. Ao contrário de São Bartolomeu, com o qual podemos fazer uma ligação direta a fatos históricos ocorridos na França, o nome de São Barnabé, como entrada enciclopédica, surge apenas como seguidor de Cristo nos primeiros tempos cristãos e apoiador de Saulo de Tarso perante a primeira comunidade cristã quando este se tornou cristão nas portas de Damasco, mais tarde denominado Paulo de Tarso, o apóstolo que foi buscar adeptos para a nova religião entre os gentios, pagãos estrangeiros fora da Casa de Israel, universalizando a Igreja cristã (que passa a ser *católica*, universal). No contexto do romance de Hugo, o santo encimando a torre avaliza uma ação e uma política (a Revolução Francesa) que se tornará também universal, pois seus ideais tomarão conta do mundo todo. Por outro lado, Barnabé tem intensa correspondência com o campo, uma vez que teve

<sup>99</sup> *Le grenier: [...] Cela faisait une grande halle encombrée de paille et de foin, et éclairée par six mansardes [...].* (HUGO, 2002, 309)

<sup>100</sup> *Quant au grenier, qui avait, comme la bibliothèque, la forme oblongue du pont, c'était simplement le dessous de la charpente du toit. [...] Pas d'autre ornement qu'une figure de saint Barnabé sculptée sur la porte et au-dessous ce vers:*

<sup>101</sup> Segundo nota do editor Yves Gohin, tal inscrição em latim pode ser traduzida como “*Saint Barnabé fait aller la faux à travers l'herbe*”, que, em português, quer dizer: “São Barnabé fez passar a foice por entre a erva” (tradução nossa), referindo-se às preces que são feitas a este santo pedindo-lhe boa safra de grãos, mais chuva, etc.

propriedades rurais em sua terra natal, Chipre e também nelas trabalhou para seu sustento, e depois para a evangelização dos pagãos.

Construídas sobre a ponte acastelada, a *Biblioteca* e o *Celeiro*, essas duas partes da fortaleza eram ligadas por uma porta de ferro muito grossa, relacionada acima com a parte mais antiga. Assim, da mesma forma que a parte nova é ligada à parte velha pela porta de ferro e formam uma mesma estrutura, Gauvain é ligado a Lantenac pela guilhotina (ou seja, pela morte, a qual Gauvain sofrerá no lugar do tio ancião) formando uma mesma família, uma mesma estrutura.

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

Subia-se de um andar a outro por uma escada em espiral de uma inicial dificuldade; as portas eram de viés e não tinham a altura de um homem, e era preciso abaixar a cabeça para passar por aí; ora, cabeça abaixada é cabeça cortada; e a cada porta, o sitiado esperava o sitiante. (tradução nossa). (HUGO, 2002, p. 307)<sup>102</sup>

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

Ela se apresenta, assim, como um espaço simbólico obstrutor e alterador de uma vontade revolucionária, inteiramente, coerente no contexto dos interesses políticos em jogo no enredo do romance:

O segundo andar do castelo sobre a ponte, sobrelevado graças aos pilares, correspondia aos segundo andar da torre; é a altura que, por mais segurança, tinha sido colocada a porta de ferro. A porta de ferro se abria do lado da ponte sobre a biblioteca e do lado da torre sobre uma grande sala abobadada com um pilar central. Essa sala, acaba-se de dizer, era o segundo andar da fortaleza.

[...]

Les quinze pés de espessura da parede deviam ter sido escavados para dar lugar à porta de ferro, e ao meio dos quais ela estava vedada, a encaixavam no longo arco; de modo que a porta, quando estava fechada, era, tanto do lado da ponte quanto do lado da torre, sob um pórtico de seis ou sete pés de profundidade; quando ela estava aberta,

<sup>102</sup> *On montait d'un étage à l'autre par un escalier en spirale d'un abord malaisé; les portes étaient de biais et n'avaient pas hauteur d'homme, et il fallait baisser la tête pour y passer; or, tête baissée c'est tête assommée; et, à chaque porte, l'assiégé attendait l'assiégeant.*

esse dois pórticos se confundiam e faziam a abóbada da entrada.”  
(tradução nossa). (HUGO, 2002, p. 306-307)<sup>103</sup>

Essa porta simboliza assim o isolamento total entre as duas partes da construção, sugerindo, desse modo, a separação entre o antigo e o novo, o *Ancien* e o *Nouveau Régime*, entre a Monarquia e a Revolução.

#### d) A fronteira

No desenrolar do enredo, esse elo representa sempre um perigo próximo, pois não se trata somente de Bretanha com Bretanha, mas também de monarquia com monarquia, aristocracia com aristocracia. Segundo Claudie Bernard (1997), em sua obra “O chouan romanesco [...] bem mais próximo do Oeste que a capital se encontra a Inglaterra. [...] Ela aparece de fato, vista de Paris, como uma perigosa réplica do Oeste. [...]”. (tradução nossa) (BERNARD, 1997, p. 75). A Inglaterra é, pois, o espaço do pré e do pós-texto, ‘branco’ equívoco onde se repousam as possibilidades escripturais, todo um não-dito da narrativa”. (BERNARD, 1997, p. 76)<sup>104</sup>.

Desta forma, a primeira parte do romance serve como introdução para o desenrolar da narrativa. O mar é um local em que se encontram tanto republicanos, quanto franceses monarquistas e ingleses mercenários. Além dessa ambiguidade proporcionada por essas características, o mar apresenta-se como um espaço que está ligado à morte. É um local que traz aspectos negativos, mas que age às cegas, uma vez que neste aspecto prejudica tanto os monarquistas quanto os republicanos.

Em *Quatrevingt-treize* o mar é também um local de grande perturbação, no qual as personagens sofrem diversas agruras e passam medos profundos para defender o que para eles era naquele momento o bem mais precioso: a existência da própria Monarquia

<sup>103</sup> *Le deuxième étage du châtelet du pont, surélevé à cause des piles, correspondait avec le deuxième étage de la tour; c'est à cette hauteur que, pour plus de sûreté, avait été placée la porte de fer. La porte de fer s'ouvrait du côté du pont sur la bibliothèque et du côté de la tour sur une grande salle voûtée avec pilier au centre. Cette salle, on vient de le dire, était le second étage du donjon.*

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

<sup>104</sup> *Le chouan romanesque [...] bien plus proche de l'Ouest que la capitale se trouve L'Angleterre. [...] Elle apparaît en fait, vue de Paris, comme une dangereuse réplique de l'Ouest. [...] - L'Angleterre, c'est donc l'espace du pré- et du post- texte, 'blanc' équivoque où sommeillent les possibilités scripturales, tout un non-dit du récit. [...]*

ou da República. No entanto, é aí que a armada republicana monta sua guarda e impede os ingleses e os nobres franceses de obterem tanto o êxito da fuga para uns quanto do ingresso clandestino no país para outros.

[...] encontrava-se na presença de um mar desmontado. Grandes ondas vinham beijar as chagas benzidas da corveta, beijos terríveis. O embalar do mar era ameaçador. A brisa tornava-se beijo. O mar começava a não ser mais sustentável. O mar, encrespando sob um vento rude e sobre um fundo devastador, estava selvagem. (tradução nossa). (HUGO, 2002, p. 73)<sup>105</sup>

Para exemplificar a importância do espaço do mar neste romance, mais especificamente o do Canal da Mancha, citaremos um espaço restrito e inteiramente ligado a ele, *La corvette Claymore*. Tal Corveta levava os mercenários ingleses e monarquistas franceses, além do príncipe bretão, Marquês de Lantenac. Hugo define a embarcação em uma frase: “*Angleterre et France mêlées*” (HUGO, 2002, p. 46), título do capítulo. É nesse espaço que temos a junção também de monarquia e da república perante a catástrofe marítima, ou seja, a permanência da natureza, de sua força, acima de todas as diferenças humanas, inclusive, as políticas.

Inglaterra e França misturas:

Na primavera de 1793, no momento no qual a França, atacada ao mesmo tempo em todas as suas fronteiras, tinha a patética distração da queda dos girondinos, eis o que se passava em um arquipélago da Mancha. Um noite, em 1º de junho, em Jersey, na pequena baía de Bonnenuit, uma hora depois do por do sol, em um desses tempos brumosos que são cômodos para se fugir porque são perigosos para a navegação, uma corveta lançava velas. Esse edifício era montado por uma tripulação francesa, mas fazia parte da flotilha inglesa colocada em estação e como sentinela na ponta oriental da ilha. O príncipe de La Tour-d’Auvergne, que não era da casa de Bouillon, comandava a flotilha inglesa, e era por suas ordens, e para um serviço urgente e especial, que a corveta tinha sido destacada.” (tradução nossa). (HUGO, 2002, p. 47)<sup>106</sup>

<sup>105</sup> [...]on se trouvait en présence d'une mer démontée. De grosses vagues venaient baiser les plaies béantes de la corvette, baisers redoutables. Le bercement de la mer était menaçant. La brise devenait bise.

La mer commençait à n'être plus tenable.

La mer, roulant sous un vent rude et sur un fond déchirant, était sauvage.

<sup>106</sup> I. ANGLETERRE ET FRANCE MÊLÉES

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

Em seu *Répertoire* Michel Butor (1964) apresenta suas considerações sobre o espaço literário e analisa algumas referências sobre o mar na obra de Hugo. Ele liga a figura do mar à *nature en furie*, além de destacar o aspecto instável do mar devido à presença das ondas. O valor histórico que se sobressai no mar de *Quatrevingt-treize* é aquele no qual um navio abarrotado de nobres desapossados tenta, a todo custo, atingir a costa da França republicana e, ao lado dos mercenários ingleses, conquistar uma terra que já lhes pertenceu outrora. Dessa forma, ao narrar fatos verdadeiramente acontecidos, mas com a participação de personagens as quais evidentemente não podemos atestar a existência, o autor do romance prolonga e realiza a ideia do romance histórico tradicional e preenche de dúvidas as certezas do leitor. Quanto mais desavisado ou alheio aos fatos é esse leitor, mais verdadeira parece-lhe a narrativa, chegando muitas vezes a substituir estes à descrição dos livros de História.

---

*prince de La Tour-d'Auvergne, qui était de la maison de Bouillon, commandait la flottille anglaise, et c'était par ses ordres, et pour un service urgent et spécial, que la corvette en avait été détachée.*

### e) Paris: um lugar distante

A segunda parte, « À Paris » caracteriza-se como o centro do romance. Na verdade, essa cidade é o centro da efervescência das ideias revolucionárias, tanto no que concerne à estruturação do texto, quanto ao espaço nevrálgico para o desenvolvimento da temática da obra. Pois, a parte central de *Quatrevingt-treize* ganha essa conotação de centro das energias da França republicana com a palavra ‘Paris’: *Paris étant le lieu où bat le cœur des peuples. Là était la grande incandescence plébéienne.* (HUGO, 1979, p. 73)<sup>107</sup>.

No plano do romance, « À Paris », anteposta por « En Mer » e seguida de « En Vendée », corta esses dois espaços rebeldes (o mar e a Vendée) como a lâmina de uma guilhotina. E o quarto livro de « À Paris », ‘La Convention’ é exatamente o ponto que separa essas duas partes e marca a metade do romance:

Nós nos aproximamos do grande cume.

Eis a Convenção.

O olhar torna-se fixo diante dessa assumidade.

Nunca nada mais alto surgiu no horizonte do homem.

Há o Himalaia e há a Convenção.

A Convenção é talvez o ponto culminante da História.

[...]

O 14 de julho entregou.

O 10 de agosto explodiu.

O 21 de setembro fundou.

21 de setembro, o equinócio, o equilíbrio. Libra. A Balança. Esse fora, seguindo a observação de Roma, sob esse signo da Igualdade e da Justiça que a república foi proclamada. Uma constelação fora anunciada.

A Convenção é o primeiro avatar do povo. É pela Convenção que se abriu uma grande página nova e que o futuro começa. (tradução nossa). (HUGO, 1979, p. 192-193)<sup>108</sup>

<sup>107</sup> “Paris sendo o lugar onde bate os corações dos povos. Aí estava a grande incandescência plebeia.” (tradução nossa).

<sup>108</sup> *Nous approchons de la grande cime.*

*Voici la Convention.*

*Le regard devient fixe en présence de ce sommet.*

*Jamais rien de plus haut n'est apparu sur l'horizon des hommes.*

*Il y a l'Himalaya et il y a la Convention.*

*La Convention est peut-être le point culminant de l'histoire.*

[...]

Em seus estudos teóricos a respeito de literatura, Michel Butor (1964) faz algumas considerações sobre a cidade de Paris e sobre as instituições republicanas. Neles, chama a atenção para o modo como Victor Hugo explorou-as em sua obra como um todo, não somente em *Quatrevingt-treize*. No que diz respeito especificamente à Paris, ele lembra-nos que «A cidade de Paris é sem dúvida hoje ainda um dos mais importantes desses centros» (p. 49). A revolução colocou Paris, e a França no centro de um acontecimento ideológico e social sem precedentes na História do mundo ocidental: ela é sozinha um símbolo imenso da Revolução e de todo século XIX francês.

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

As ruas de Paris naquele tempo:

Vivia em público; comia-se em mesas armadas em frente as portas; as mulheres, sentadas nos adros das igrejas, faziam fios cantando a Marseillaise; o parque Monceaux e o Luxembourg eram campos de manobra; havia em todas as ruas fábricas de armas funcionando, faziam-se espingardas a vista dos passantes, que batiam palmas; só se ouviam essas palavras em todas as bocas: *Paciência. Estamos em revolução*. Sorria heroicamente. Ia-se ao teatro como em Atenas, durante a guerra do Peloponeso; lia-se nos cartazes pelas esquinas: -- O cerco de Thionville. -- A Mãe de família salva das chamas. -- Os

---

*Le 14 juillet avait délivré.*

*Le 10 août avait foudroyé.*

*Le 21 septembre fonda.*

*Le 21 septembre, l'équinoxe, l'équilibre. Libra. La balance. Ce fut, suivant la remarque de Romme, sous ce signe de l'Égalité et de la Justice que la république fut proclamée. Une constellation fit l'annonce.*

*La Convention est le premier avatar du peuple. C'est par la Convention que s'ouvrit la grande page nouvelle et que l'avenir d'aujourd'hui commença.*

clube dos Sans-souci. – Os irmãos mais velhos da papisa Joana. – Os filósofos soldados. – A arte de amar no vilarejo. Os alemães estavam às portas; Nenhum chapéus sem um penacho. As mulheres diziam: nós estamos lindas com o gorro encarnado.

[...]

A rua de Richelieu se nomeava a Rua da Lei; o vilarejo de Saint-Antoine se nomeava vilarejo da Glória; havia na praça da Bastilha uma estátua da Natureza.

[...]

Sobre as paredes, cartazes, grandes, pequenos, brancos, amarelos, verdes, vermelhos, impressos, manuscritos, nos quais se lia: -- Viva a República!. As crianças balbuciavam o “Ça ira!”. (tradução nossa). (HUGO, 2002, p. 141 e ss.)<sup>109</sup>

No trecho acima, podemos perceber algumas das mais imediatas atitudes tomadas pelas lideranças revolucionárias: excluir o máximo possível a presença da monarquia das ruas parisienses. Como vimos no capítulo anterior, historicamente, monumentos foram destruídos, igrejas saqueadas, relíquias do medievo destruídas. O próprio texto hugoano fala por si a esse respeito. Naqueles dias, os nomes de ruas foram alterados, e até mesmo outro calendário foi criado com nomes de meses próprios da língua francesa (brumário, e com a contagem dos anos partindo de 14 de julho de 1789, data da tomada da Bastilha<sup>110</sup>.

<sup>109</sup> *Les rues de Paris ce temps-là :*

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

[...]

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

[...]

*Sur tous les murs, des affiches, grandes, petites, blanches, jaunes, vertes, rouges, imprimées, manuscrites, où on lisait ce cri: Vive la République! Les petits enfants bégayaient « Ça ira ! »*

<sup>110</sup> A Tomada da Bastilha é o símbolo da Revolução Francesa. Inspirados por diversos fatos ocorridos no cenário internacional (principalmente a Guerra de Independência dos Estados Unidos da América) e algumas filosofias correntes, como as do Iluminismo, dos pré-românticos alemães e das ideias de J.J.Rousseau, os revoltosos franceses promoveram uma revolução que tinha como alguns de seus objetivos extinguir o poder do rei, implantar um regime republicano, uma reforma agrária consistente, criar um Estado laico, separando a Igreja do Estado, fazer a divisão dos bens e terras da Igreja, entre outros. Essas ocorrências revolucionárias atingiram seu auge quando os revoltosos invadiram a prisão mais antiga e sólida da capital francesa, libertando os detentos e, principalmente, roubando armas e munições do Governo. Esse prédio, a Prisão da Bastilha, foi demolido pelos revolucionários e hoje no seu lugar encontra-se uma das praças mais famosas de Paris, com estação de metrô, bares, lojas, monumentos como a Colonne de Juillet (comemorativa da Revolução de 1830) e um dos mais modernos teatros estatais da França a Opéra Bastille, além dos os alicerces da antiga fortaleza medieval.

Mas *Paris* no universo romanesco hugoano não é somente objeto de descrição física e material. Alguns trechos de descrição mais antropológica delineiam a situação dos antigos nobres e eclesiásticos após o ‘apocalipse’ revolucionário:

[...] Um pouco das grandes lojas estavam abertas; mercearias e bazares ambulantes circulavam puxados por mulheres, iluminados por velas, os sebos fundindo sobre as mercadorias; lojas a céu aberto eram mantidas por ex-religiosas de peruca loira; tão remendada, costurando meias em uma loja, estava uma condessa; tal costureira era uma marquesa; Madame de Bouffleurs morava em um seleiro de onde ela via seu antigo palácio.” (tradução nossa). (HUGO, 2002, p. 142)<sup>111</sup>.

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

A não aceitação dessa nova ordem social e política foi um dos motivos que fizeram eclodir a revolta da Vendée retratada um século depois no romance *Quatrevingt-treize*. Um dos ‘alvos’ de Victor Hugo com a sua publicação era exatamente o de transmitir o caráter antropológico e filosófico da Revolução Francesa,

<sup>111</sup> [...] *Peu de grandes boutiques étaient ouvertes; des merceries et des bimbeloteries roulantes circulaient traînées par des femmes, éclairées par des chandelles, les suifs fondant sur les marchandises; des boutiques en plein vent étaient tenues par des ex-religieuses en perruque blonde; telle ravaudeuse, raccommoquant des bas dans une échoppe, était une comtesse; telle couturière était une marquise; madame de Boufflers habitait un grenier d'où elle voyait son hôtel.*

além de renovar as esperanças sociais e políticas de uma França em desalento à época de Victor Hugo. Nas falas de Michèle Flechard podemos ver, principalmente, a contrariedade dos camponeses e provincianos em aceitar essa nova realidade sócio-econômica e política da França.

Apesar de serem prejudicados pelo status anterior, a adaptação àquela situação falava mais alto e incomodava mais do que o próprio benefício. A presença do *bonnet rouge* (gorro-vermelho) nas cabeças femininas são ações que comprovam na população os efeitos do sentimento de aprovação à República. As mudanças ocorridas foram apenas reflexos dos acontecimentos na mentalidade do povo. Expressões como *on sourit heroïquement* são frequentes nas descrições dos habitantes de então da Cidade Luz. Comparações diretas com outros acontecimentos revolucionários históricos completam um recheio de verbos que denotam e retratam movimento, transformação e, pode-se dizer, instabilidade.

Outros momentos da descrição parisiense relatam os acontecimentos revolucionários registrados e confirmados historiograficamente, ou seja, isto pode ser verificado na História assim como na descrição antropológica e pode ser tomada como a parte representante da realidade do fato. Por exemplo, no excerto abaixo, temos o nome de Paris ligado a acontecimentos coordenados por Saint-Just<sup>112</sup>, Luis XIV<sup>113</sup> ou Robespierre. Até mesmo as metáforas com o Monte Sinai vêm reforçar e dar crédito ao que está sendo descrito:

Mais tarde, a cidade trágica sucedeu a cidade cínica; as ruas de Paris tiveram dois aspectos revolucionários bem distintos, antes e depois do 9 termidor; a Paris de Saint-Just deu lugar a Paris do Tallien; e estão aí as contínuas antíteses de Deus, imediatamente após o Sinai, a Courtille surgiu.

Um acesso de loucura pública, isso se viu. Isso já se tinha visto oitenta anos antes. Sai-se de Luis XIV como se sai de Robespierre, com uma

<sup>112</sup> Louis Antoine Leon de Saint-Just: Homem político francês. Apelidado de “arcanjo do Terror”. [...] fez parte do cortejo que escoltou Luís XVI de volta após a tentativa de fuga. Conhece Robespierre. Como este último, é fascinado pela cultura greco-romana (da qual fazem parte as idéias de Democracia e de República) e se compara com prazer a Brutus, o filho adotivo de Júlio César, que participou de seu assassinato. Deputado em 1791 pela *Assemblée législative*, na qual lhe recusam o direito de legislar em razão de sua idade. É eleito em Aisne em 1792 para a Convention, e se junta aos Montagnards. [...] Sua ferocidade é desencadeada contra seus adversários, os girondinos.[...](tradução nossa do artigo de Wikipédia acessado em 05/12/2006, as 14 h 27 min. ([http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Louis\\_Antoine\\_L%C3%A9on\\_de\\_Saint-Just&redirect=no](http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Louis_Antoine_L%C3%A9on_de_Saint-Just&redirect=no))).

<sup>113</sup> Rei francês de 1643-1715. Seu reinado foi o mais longo da história da França. Era cognominado o Rei Sol, ou O Grande. [...] Fundou a Academia Francesa de Ciências, o Observatório de Paris dentre outros organismos culturais e educacionais. Foi contemporâneo de Descartes, Pascal, Molière, Racine, Corneille, La Fontaine, Madame de Sevigné e do duque de Saint-Simon. Construiu o palácio de Versalhes. [...]. (MAIA, [198-], p. 1769).

grande necessidade de se respirar; daí a Regência que abre o século e o Diretório que o encerra. Duas saturnais após dois terrorismos. A França toma a chave dos campos, fora do claustro puritano como fora do claustro monárquico, com uma alegria de nação escapada. (tradução nossa). (HUGO, 2002, p. 147)<sup>114</sup>

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

Segundo Guy Rosa (1975), no capítulo intitulado “Le Cabaret de la Rue du Paon”, a presença de três personagens históricos conhecidos em um encontro secreto, o qual o autor sabia ter sido impossível, devido ao estado de saúde de Marat naquele verão de 1793, seria uma das provas que ressaltariam o caráter crítico de *Quatrevingt-treize* em relação aos demais romances históricos do século XIX, uma vez que exacerba e reivindica o caráter fictício desse trecho é, ainda segundo Rosa, a equidade entre as três personagens históricas e Cimourdain, que as trata de igual para igual.

Havia na rua do Pavão um cabaré que se chamava café. Esse café era uma câmara posterior, hoje histórica. Era aí que encontravam, às vezes, um pouco secretamente, homens tão poderosos e tão vigiados que hesitavam em se falar em público. Foi aí que tinha sido trocado, em 25 de outubro de 1792, um beijo famosos entre a Montanha e a Gironda. Era aí que Garat, mesmo que não conste em duas “Memórias” viera as informações nessa noite lúgubre na qual, após ter colocado Clavière em segurança na Rua de Beaune, parou seu carro sobre a Pont-Real para escutar o badalar dos sinos.

Em 28 de junho de 1793, três homens estavam reunidos em torno de uma mesa essa pós-câmara. Suas cadeiras não se tocavam: estavam sentados cada um de um lado da mesa, deixando vazio um quarto lugar. Eram aproximadamente oito da noite, estava ainda dia na rua,

<sup>114</sup> Plus tard, à la ville tragique succéda la ville cynique; les rues de Paris ont eu deux aspects révolutionnaires très distincts, avant et après le 9 thermidor; le Paris de Saint-Just fit place au Paris de Tallien; et, ce sont là les continuelles antithèses de Dieu, immédiatement après le Sinaï, la Courtille apparut.

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

mas já era noite no cômodo, e um lampião preso ao teto, luxo então, iluminava a mesa.

[...]

O primeiro desses homens se chamava Robespierre, o segundo Danton, o terceiro Marat. (tradução nossa). (HUGO, 2002, p. 160-161)<sup>115</sup>

Como espacialidade, essa é uma descrição interessante e que beira à igualdade com as demais descrições dos espaços monarquistas. A taverna é na verdade um quarto fechado nos fundos de um estabelecimento comercial, constituindo simbolicamente um espaço cavernoso e obscuro, facilitador de complôs e organização de manobras obscuras, com segundas intenções perigosas e subversivas. Lá são estabelecidas tramas escusas sobre a república. Em meio a essa obscuridade, Cimourdain surge como alguém escondido em meio à penumbra do ambiente. Esse fato traz à memória do leitor, consequentemente, a lembrança da origem clerical dessa personagem.

---

<sup>115</sup> *Il y avait rue du Paon un cabaret qu'on appelait café. Ce café avait une arrière-chambre, aujourd'hui historique. C'était là que se rencontraient parfois à peu près secrètement, des hommes tellement puissants et tellement surveillés qu'ils hésitaient à se parler en public. C'était là qu'avait été échangé, le 25 octobre 1792, un baiser fameux entre la Montagne et la Gironde. C'était là que Garat, bien qu'il n'en convienne pas dans ses « Mémoires, » était venu aux renseignements dans cette nuit lugubre où, après avoir mis Clavière en sûreté rue de Beaune, il arrêta sa voiture sur le Pont-Royal pour écouter le tocsin.*

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

[...]

*Le premier de ces hommes s'appelait Robespierre, le second Danton, le troisième Marat.*

## La Convention

No que diz respeito ao edifício no qual se instalou a Convenção, chama a atenção seus traços retos e limpos, ou seja, sem muitos ornatos; em contraste com a Tourgue (símbolo do antigo regime), que possui uma forma arredondada e uma rebuscada arquitetura. O ângulo reto marca o que é republicano na narrativa, enquanto as curvas e os arabescos são reservados à monarquia. Tal ângulo traz o sentido de objetividade e de eficácia:

Todo esse conjunto era violento, selvagem, regular. O correto no selvagem; representa um pouco toda a revolução. A sala da Convenção oferecia o mais completo exemplar do que os artistas chamaram depois “arquitetura messidor”. Era maciço e compacto. Os construtores desse tempo tomavam o simétrico pelo belo. A última palavra da Renascença tinha sido dita sob Louis XV, e uma reação se fez. Empurram o nobre até o sem graça, e a pureza até o tédio. O puritanismo existe em arquitetura. Após as efervescentes orgias de forma e cor do século XVIII, a arte se tinha colocado de dieta, e só se permitia a linha reta. Esse tipo de progresso leva a feiura. A arte reduzida ao esqueleto, tal é o fenômeno. É o inconveniente desses tipos de sabedorias e abstinências; o estilo é tão sóbrio que torna-se magro.” (tradução nossa). (HUGO, 2002, p. 200)<sup>116</sup>

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

---

<sup>116</sup> *Tout cet ensemble était violent, sauvage, régulier. Le correct dans le farouche; c'est un peu toute la révolution. La salle de la Convention offrait le plus complet spécimen de ce que les artistes ont appelé depuis «l'architecture messidor». C'était massif et grêle. Les bâtisseurs de ce temps-là prenaient le symétrique pour le beau. Le dernier mot de la renaissance avait été dit sous Louis XV, et une réaction s'était faite. On avait poussé le noble jusqu'au fade, et la pureté jusqu'à l'ennui. La prudence existe en architecture. Après les éblouissantes orgies de forme et de couleur du dix-huitième siècle, l'art s'était mis à la diète, et ne se permettait plus que la ligne droite. Ce genre de progrès aboutit à la laideur. L'art réduit au squelette, tel est le phénomène. C'est l'inconvénient de ces sortes de sagesse et d'abstinences; le style est si sobre qu'il devient maigre.*

Após explorar as duas primeiras partes do romance, é possível observar juntamente com Claudie Bernard (1997) que *Quatrevingt-treize* possui, nas primeiras partes 3 e 4 “livros” que funcionam como uma introdução à terceira parte, assim como pode também ser percebido nos demais romances do *corpus*: *Dans ‘En Mer’ et ‘À Paris’ sont caractérisés les deux camps, les rebelles d’abord, le gouvernement révolutionnaire ensuite ; ‘En Vendée’ met les adversaires en présence, et le centre républicain à l’épreuve. [...] (BERNARD, 1997, p. 174)<sup>117</sup>*. Portanto, « *En Vendée* » torna-se a parte mais significativa do romance, tanto por sua extensão quanto pelas ações que se desenvolvem nessa espacialidade. É nela que acontece o choque entre os dois lados da guerra, os enfrentamentos entre revolucionários e camponeses, uma batalha entre a República e o Antigo Regime, que insiste em não desaparecer na região oeste.

#### *A Taverne du Paon*

Victor Hugo, ao lado de Balzac, foi um dos autores que mais e melhor escreveu sobre Paris. Não só a cidade de sua época, mas de outros períodos como em *Notre-Dame de Paris* e em *Quatrevingt-treize*. Dessa forma, não poderíamos deixar de relatar aqui mais algumas descrições da cidade. No trecho abaixo, de maneira mais particular, o narrador trata de um local restrito: aquele gabinete na Taverna da Rua do Pavão.

[...] Eles estavam sozinhos nessa sala. Havia diante de Danton um copo e uma garrafa de vinho cobertos de poeira, lembrando a caneca de cerveja de Lutero, diante de Marat uma xícara de café, diante de Robespierre papéis. Junto aos papéis, via-se um desses pesados tinteiros de chumbo, redondos e estriados, que se parecem com aqueles dos estudantes do começo desse século. Uma pluma estava jogada ao lado da escrivaninha. Sobre esses papéis estava colocado um grande carimbo de cobre onde se lia “Palloy fecil”, e que imitava um modelo exato da Bastilha.

Um mapa da França estava esticado no meio da mesa.” (tradução nossa). (HUGO, 2002, p. 160 e 162)<sup>118</sup>

<sup>117</sup> “Em “No Mar” e “Em Paris” são caracterizados os dois campos, os rebeldes primeiro, o governo revolucionário em seguida; “Em Vendée” coloca os adversários frente a frente, e o centro republicano à prova.” [...]. (tradução nossa).

<sup>118</sup> [...]

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

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

***SOUS LA HACHE***

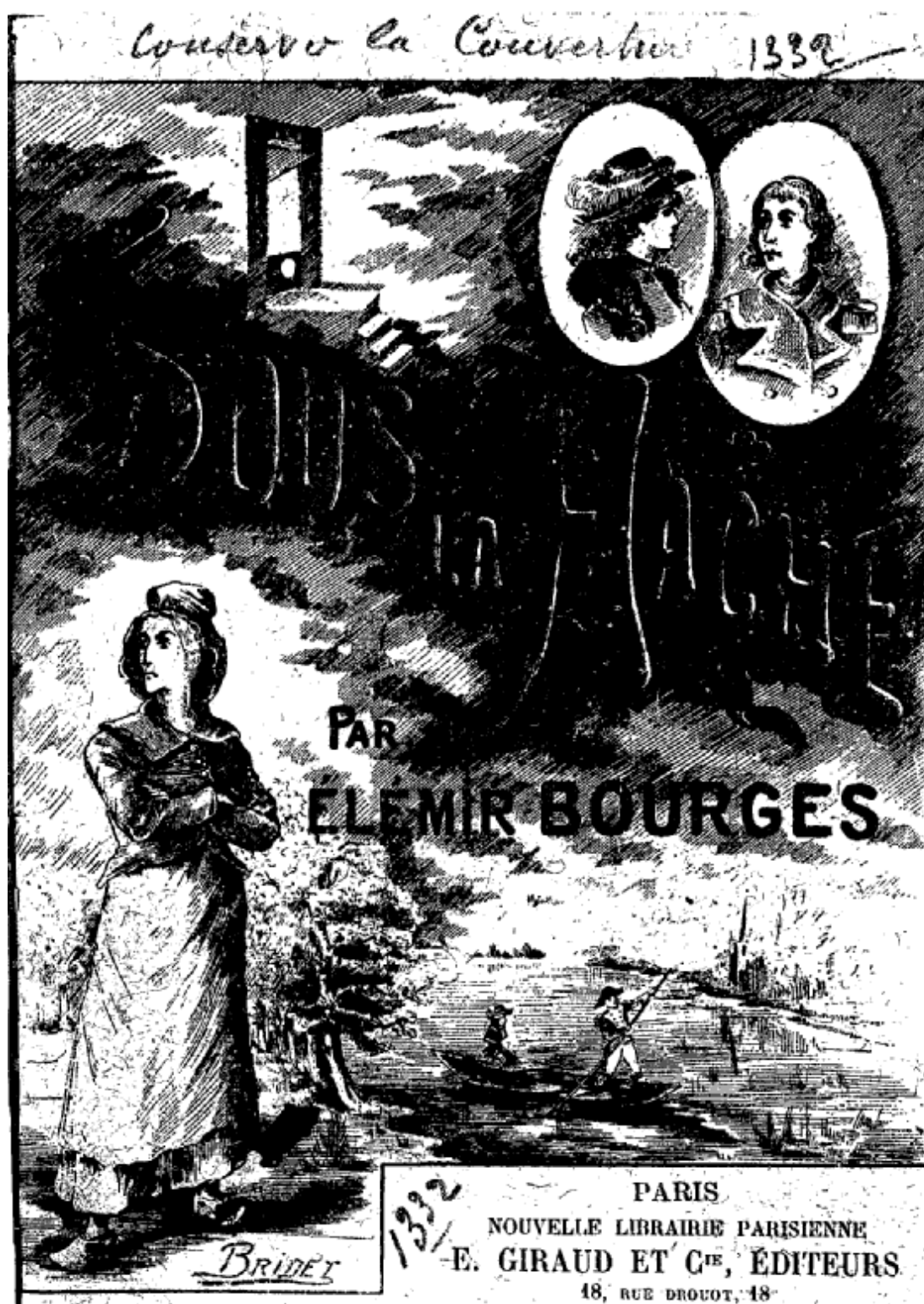


Figura 3 - Capa da Primeira edição de Sous la Hache - Fonte Gallica.bnf.fr

### **3. 1    *Sous la hache* e o romance histórico do século XIX**

- **Élémir Bourges**

Dentre os diversos autores conhecidos do Decadentismo francês, como Villiers de l'Isle-Adam, Barbey d'Aurevilly e Huysmans, encontra-se uma figura pouco lembrada, porém, tão importante quanto às demais: Elémir Bourges (1852-1925). Desconhecido mesmo em seu próprio país, Bourges produziu uma obra digna de pesquisas e estudos que, ainda hoje, espera receber a devida atenção.

Nascido em 1852, em Manosque, cidade francesa que se localiza próximo a Marselha, Bourges chega a Paris em 1874, onde exerce pequenos trabalhos em editoras

e jornais. Essas atividades lhe consomem todo o tempo e a pequena remuneração que obtém delas o leva a viver uma vida espartana. Graças à ajuda de amigos tais como Paul Bourget, Élémir consegue um emprego em dois jornais da época (*Le Gaulois*, 1881, e, posteriormente, *Parlement*, 1883). Todavia, Bourges que pretendia dedicar sua vida somente a sua obra literária, lamenta-se: “*Mon feuilleton m’ennuie*”<sup>119</sup>, mesmo realizando excelente trabalho. Mais tarde, lança com os amigos *La Revue des chefs-d’œuvres* (1881-1886), onde são publicados textos de Leopardi, Wagner, Tieck, Shelley, Cervantes, Defoe, Carducci, Lope de Vega, entre outros.

A publicação de seus romances começa ainda em Paris, em 1884. Élémir publica *Le Crépuscule des dieux*, com a ajuda do amigo Émile Zola, mesmo ano em que o também amigo Huysmans publica seu famoso *À Rebours*. Sobre essa primeira publicação, o crítico Raymond Trousson escreve:

(...) Admirado por Henri de Régnier, Edmond de Goncourt, Octave Mirabeau ou Jean Lorrain, o romance conheceu um certo sucesso – menor do que merecia : reimpresso seis vezes em vida do autor e traduzido para o espanhol, polonês e inglês. Mas ele está entre aqueles que merecem, ainda hoje, o título de obra-prima desconhecida. (TROUSSON, 1997, p. 929 – tradução nossa)<sup>120</sup>.

O enredo de *Crépuscule* consiste em narrar o drama vivido por Charles d’Este, duque de Blankenbourg, perseguido pelos prussianos durante a guerra entre a Áustria e a Prússia. Inspirado na obra de Wagner, *O anel do Nibelungo* (1848-1879), a narrativa ganha uma dimensão mítica (Trousson, 1997). Contudo, essa primeira obra publicada traz uma previsão, que, para alguns críticos, é a razão pela qual Bourges não se consolidou como figura literária e sua obra amarga até os dias atuais grande esquecimento:

(...) Contava a história de Charles d’Este, riquíssimo duque de Blankenbourg, caçado pelos prussianos, e de sua descendência pouco a pouco pervertida e destruída pelo incesto, dissipação, vício, depravação e morte. Em uma recusa radical ao naturalismo, uma língua deliberadamente clássica e com um sentido agudo do drama e da catástrofe, Bourges descrevia a decadência de uma família aristocrática, seu deslizar para uma decadência, com uma perspectiva

<sup>119</sup> TROUSSON, 1997, p. 928.

<sup>120</sup> (...) Admiré par Henri de Régnier, Edmond de Goncourt, Octave Mirabeau ou Jean Lorrain, le roman connu un certain succès – moindre qu’il ne méritait: réimprimé six fois du vivant de l’auteur et traduit en espagnol, en polonais et en anglais. Mais il est de ceux qui méritent, aujourd’hui encore, l’appellation de chef-d’œuvre méconnu. (TROUSSON, 1997, p. 929).

final de uma sociedade dominada por judeus e americanos ‘representantes da democracia e do futuro socialismo’<sup>121</sup>. Aqui a decadência, poderosamente orquestrada pelo wagnerismo, era ilustrada por meio das paixões crepusculares caras ao espírito *fin de siècle*. (...). (TROUSSON, 1997, p. 929 – tradução nossa)<sup>122</sup>.

A partir de 1886, o autor passa a receber uma pensão de sua mãe e recolhe-se na solidão da vida campestre em Samoi, um *village* localizado na floresta de Fontainebleau. Apesar de amigo de diversas figuras literárias e frequentador dos “*mardis de la Rue de Rome*”, chez Mallarmé, a reclusão na qual passou a viver não facilitou a divulgação de seus romances. Assim, suas obras, mesmo recebendo elogios da crítica literária, nunca atingiam o grande público. O próprio autor dizia, em 1894, quando iniciou seu ambicioso projeto literário, *La Nef* (1904 e 1922), “*Ce sera un livre pour vingt personnes. Mais cette idée ne me déplaît pas*”<sup>123</sup>. Na ocasião, porém, da publicação da segunda parte da obra, em 1922, foram vendidos 1150 exemplares.

Seu romance seguinte, *Les oiseux s’envolent et les fleurs tombent*, de 1892, foi publicado primeiro em folhetim, no *L’Echo de Paris* e na *Revue Hebdomadaire*, e só saiu em livro no ano de 1893. Segundo Trousson (1997), desdenhoso de seu próprio sucesso, Bourges não promoveu divulgação na imprensa e nenhum artigo sobre o romance foi apresentado. Todavia, traduções em espanhol e italiano foram realizadas.

Esse romance teve como inspiração a poesia chinesa, da qual Bourges era leitor. Seguindo uma temática *fin-de-siècle* e decadentista, Elémir Bourges usa a Comuna de Paris (1871) como pano de fundo para uma narrativa que mostra a impossibilidade de se alcançar a felicidade neste mundo, tema caro ao Decadentismo:

(...) Sobre o pano de fundo da Comuna de Paris, era, sobretudo, um conto estranho no qual Bourges entendia “expressar a tristeza da felicidade e a impossibilidade de ser feliz”<sup>124</sup>, a eterna e vã aspiração ao esplendor e ao absoluto, atravessada pela inquietude e insatisfação, das quais os heróis terminam por morrer de desgosto, de horror e de

<sup>121</sup> Bourges, em carta para sua noiva Anna, datada de 7 de fevereiro de 1882. In : SCHWAB, R. « Le premier roman d’ Elémir Bourges », Paris : Revue de Paris, 1928. p. 246.

<sup>122</sup> (...) Il contait l’histoire de Charles d’Este, richissime duc de Blankenbourg, chassé par les Prussiens, et de sa descendance peu à peu pervertie et détruite par l’inceste, la dissipation, le vice, la débauche et la mort. Dans un refus radical du naturalisme, une langue délibérément classique et avec un sens aigu du drame et de la catastrophe, Bourges décrivait l’affaiblissement d’une famille aristocratique, son glissement vers la déchéance, avec une perspective finale d’une société dominée par les Juifs et les Américains “représentant la Démocratie et le futur socialisme”<sup>122</sup>. Ici la décadence, puissamment orchestrée par le wagnérisme, s’illustrait à travers des passions crépusculaires chères à l’esprit à la fin de siècle. (...). (TROUSSON, 1997, p. 929)

<sup>123</sup> “Esse será um livro para vinte pessoas. Mas essa ideia não me desagrade.” (tradução nossa).

<sup>124</sup> Para Anna, dezembro de 1879, *loc. cit.* p. 236.

piedade – a apoteose dessa parábola da aventura humana(...).  
 (TROUSSON, 1997, p. 930 –tradução nossa)<sup>125</sup>.

Quanto ao romance algo deste trabalho, *Sous la hache*, escrito em 1878 e publicado em 1883, podemos dizer que a temática decadentista também lhe é cara. A falta de perspectivas para a região de Saint-Judicaël-de-Mer-Morte, o futuro da Revolução ou mesmo da religiosidade e da monarquia naquela região, ilustram o pessimismo *fin-de-siècle* que tomam conta da obra. Por outro lado, estruturalmente, temos uma obra inteiramente ligada ao Romantismo. Isso pode ser comprovado pela própria estrutura do *corpus*, o qual Élémir divide com Hugo e Balzac, figuras proeminentes do Romantismo francês, e pelo microgênero estabelecido que prioriza a estrutura utilizada nas três obras. Ou seja, Élémir segue os passos de seu grande mestre Victor Hugo, que, por sua vez, teve como inspiração os romances de Walter Scott e também, indiretamente, Balzac. Assim, nosso intuito neste trabalho restringe-se à análise estrutural da obra bourgiana no que diz respeito a sua adequação aos parâmetros do romance histórico tradicional, também conhecido como clássico ou romântico.

Por sua vez, a influência oriental em *Sous la hache* fica reduzida ao junco, ou *roseau*, que constitui-se como presença constante nas descrições mais voltadas à natureza. Símbolo da fragilidade, mas também da flexibilidade, da purificação, sua presença na obra pode remeter o leitor à fragilidade do destino do herói e a purificação de sua amada pelo próprio sentimento amoroso.

### 3.1.1 *Sous la hache* e a crítica

Segundo TOUSSON (1997), *Sous la hache* é o quarto romance de Élémir Bourges. Ele chega a sua versão definitiva em 1878. O autor submeteu-o à aprovação de

---

<sup>125</sup> (...) Sur l'arrière-plan de la Commune de Paris, c'était surtout un conte étrange où Bourges entendait "exprimer la tristesse du bonheur et l'impossibilité d'être heureux"<sup>125</sup>, l'éternelle et vaine aspiration à la splendeur et à l'absolu, traversée par l'inquiétude et l'insatisfaction, dont le héros finit par mourir de dégoût, d'horreur et de pitié – point d'orgue tragique de cette parabole de l'aventure humaine(...). (TROUSSON, 1997, p. 930).

seu amigo J. K. Hyusmans e no ano seguinte a obra foi indicada por Zola para publicação. Entretanto, a publicação só ocorreu efetivamente em 1883, no jornal *Le Parlement*, e em livro somente em 1885, após o aparecimento de *Le Crépuscule des dieux*.

*Sous la hache* é um romance histórico que se passa em 1793, durante a resistência da província da Vendée<sup>126</sup> ao progresso revolucionário e àquilo que os vendeanos consideravam como sendo a total descristianização da região. Com a escolha do tema, Bourges insere-se em um importante rol de escritores que fizeram do período revolucionário matéria para seus romances. Entre esses autores do século XIX encontram-se Victor Hugo e Balzac, figuras muito admiradas por Bourges, e seus próprios amigos Anatole France e Barbey d'Aurevilly<sup>127</sup>. Entretanto, de todos os autores estudados neste trabalho, Bourges é o único a situar seu romance exatamente na região da Vendée, contrariamente a Balzac e a Hugo que situaram as suas histórias em tal lugar.

É frisar brevemente a distinção histórica que existe entre a “Revolta da Vendée” - armada pouco organizada e que logo sucumbiu às pressões republicanas e que ocorreu exatamente na região do mesmo nome (*L'armée catholique et royale*) e a “Guerra da Vendée”, mais conhecida como *Chouannerie*, que se tratou de um movimento organizado mais amplamente, o qual resistiu de 1793 a 1801 (além de outros pequenos levantes ocorridos já mesmo durante o século XIX), e teve lugar nas províncias da Bretanha (da qual faz parte a Vendée), a Normandia e o Maine. A tropa vendeana se juntou a esse movimento, posteriormente, o que contribui para a confusão entre os dois movimentos. No período representado no romance, essa união já havia acontecido. Foi durante a *Chouannerie*<sup>128</sup> que ocorreram os episódios da travessia do rio Loire (em uma

<sup>126</sup> Região localizada no Noroeste da França (localizada abaixo da Bretanha), que assumiu uma atitude contra-revolucionária, combatendo durante vários anos o exército republicano. Tratava-se de região pobre e extremamente religiosa no período revolucionário.

<sup>127</sup> *Quatre-vingt-treize* (1874) de Victor Hugo; *Les Chouans* (1829) de Balzac; *Le chevalier des touches* (1863) de Barbey d'Aurevilly e *Les dieux ont soif* (1911) de Anatole France.

<sup>128</sup> Insurreição dos Chouans. Precedida pela Associação bretã, fundada clandestinamente pelo marques de La Rouërie em 1791 para recuperar as liberdades da Bretanha e restaurar a monarquia, a *chouannerie* foi desencadeada em 1793 na Bretanha e no Maine pelo levante de 300 000 homens (decreto de fevereiro) e pela perseguição dos padres e da religião católica pela República. Paralela a Guerra da Vendeia, mas diferente dela, a *chouannerie* se desenvolve de modo disperso. Bandos armados praticam a guerrilha, sob o comando de chefes improvisados ou de nobres, controlando esporadicamente os campos mais ermos [...]. Uma primeira trégua foi instituída em 19 de abril de 1795 (tratado de La Mabilais) e a anistia é rompida com a tentativa de desembarque em Quiberon (27/07/1795) dos emigrados apoiados pela Inglaterra. A pacificação conduzida pelo general Hoche paralisou por algum tempo os chouans. Mas em outubro de 1799, a luta retoma. [...]. (LAROUSSE, 2013 – tradução nossa). Entretanto, essa disputa é

marcha que cobriu centenas de quilômetros), as *Noyades de Nantes*<sup>129</sup> e *Les Colannes Infernales*<sup>130</sup>. Assim, é preciso se estar atento, pois nem sempre a denominada *Guerre de Vendée* se passa na Vendée propriamente dita.



Figura 4- Les noyades de Nantes en 1793 - 1882, Joseph Aubert.

muito ligada a Guerra da Vendéia, pois após a primeira grande derrota, a maioria dos levantados se juntou a essa guerra, unindo então as duas Revoltas.

<sup>129</sup> Entre novembro de 1793 e fevereiro de 1794, sob o governo revolucionário do Terror, milhares de prisioneiros foram afogados em Nantes. A pólvora dos fuzis tinha se tornado muito cara. Conduziam-se, então, os prisioneiros em barcos que seriam afundados. Isso aconteceu por iniciativa de Jean-Baptiste Carrier que queria assim desafogar as prisões onde o tifo matava sem ter valas suficientes para os mortos. Estima-se que a guilhotina era muito mais lenta em relação à 'banheira nacional'. E como não se podia afogar todos os prisioneiros de uma só vez, fazia por sessões: primeiro os padres e as religiosas seguidos dos « combatentes vendeanos », federalistas, aristocratas, mulheres, crianças, ... (BONNAVENTURE, 2013, tradução nossa). Este episódio ocorreu durante a Guerra da Vendéia e foi uma grande prova de que os ideais revolucionários não foram respeitados nem mesmo pela Revolução.

<sup>130</sup> As *colonnes infernales* foram operações conduzidas pelo exército republicano do general Turreau durante a Guerra da Vendéia (1793 - 1796), na França, a fim de destruir as tropas vendeanas. Mesmo após o estabelecimento da paz, diversos acordos de paz foram quebrados pelos camponeses, que insistiam em continuar lutando. Somente com a pacificação da região Oeste, promovida por Napoleão Bonaparte, já no século XIX, a situação voltou à calma (publicação do *Concordat*).



**Figura 5** La Charette, um dos comandantes vendeanos. Figura histórica presente no romance de Bourges.

" *Pour Dieu et pour le Roi !*" (Por Deus e pelo Rei) era o grito dos *chouans* na luta contra a Revolução. A guerra teve início com o levante de 300 000 homens. Descontentes com a Constituição civil e indignados com a execução do rei, eles se recusaram a lutar pela República.

O movimento começou em Saint-Florent-le-Vieil, e se estendeu rapidamente por toda a província da Bretanha. Entre seus líderes estavam nomes que se tornaram personagens tanto de *Sous la hache* (Charette), como de *Quatre-vingt-treize* (La Rochejaquelein).

Sobre essa escolha da espacialidade como componente literário, podemos ler em Trousson (1997):

Balzac e Barbey d'Aurevilly escolheram desenvolver a ação de seus romances em 1799, em uma época na qual a guerra monarquista não tinha mais nenhuma chance de ter hesito. O episódio balzaquiano, que começa em setembro, se desenrola durante uma breve insurreição que devia levantar a Vendée, a Bretanha e a Normandia e fracassar no

final de outubro, quando a derrota dos vendeanos diante de Choulet coloca fim ao tardio levante do Oeste da França. Barbey, ele também, evoca um tempo onde já não se batia por mais nada que a honra, sem esperança de vencer.

Bourges se prende a outro período e nos leva seis anos antes, em novembro de 1793. (...). (TROUSSON, 1997, p. 933-934 – tradução nossa)<sup>131</sup>.

Ou seja, a escolha de 1793 implica um período no qual nada estava ainda definido na ordem histórica dos fatos, o que dá mais liberdade para a criação artística, permitindo que o autor haja livremente, sem correr, entretanto, o risco de prejudicar a veracidade histórica. Além disso, por tratar-se de um período inicial dos confrontos, as ideias ainda ganham mais força e os combatentes atuam com mais veemência.

Dessa forma, a narrativa começa no mês de novembro de 1793, momento no qual os confrontos são recorrentes, bem como as mortes e execuções revolucionárias pela *Vorace*, apelido que o povo atribuiu à guilhotina. Voluntário provindo de Angers, Gérard Choudieu é o jovem capitão da armada republicana incumbido de exterminar a guerrilha no *marais* vendeano. Na desolada cidadezinha de Saint-Judicaël-de-Mer-Morte, seu exército acaba entrando em confronto com os rebeldes *maréchains* em um ambiente que mistura ódio (um soldado republicano fora encontrado crucificado numa porta) e religiosidade (o confronto se dá pela presença do batalhão revolucionário dentro da igreja de Saint-Gildas).

Durante o enfrentamento, o capitão Gérard mata o chefe dos *maréchains*, Perrot, conhecido como La Goule-Sabrée. A partir desse momento, para salvar sua vida, Choudieu empreende uma fuga desesperada pelos pântanos que cercam o vilarejo. Ele consegue abrigo em uma propriedade conhecida como Halbrandière, uma pobre cabana em pleno brejo. Entretanto, nessa habitação encontram-se também a mãe, La Jacqueline, e a esposa de La Goule-Sabrée, que está para dar a luz. Graças à uma benção que La Jacqueline proferira antes da entrada de Gérard, imaginando, é claro, tratar-se de seu filho que chegava, o capitão da armada revolucionária escapa da morte imediata, mas não da vingança de uma mãe.

---

<sup>131</sup> *Balzac et Barbey d'Aureilly avaient choisi de développer l'action de leurs romans en 1799, à une époque où la guerre royaliste n'avait plus aucune chance d'aboutir. L'épisode balzacien, qui débute en septembre, se déroule au cours de la brève insurrection qui devait soulever la Vendée, La Bretagne et la Normandie et échouer à la fin d'octobre, lorsque la défaite des Vendéens devant Choulet met fin au tardif soulèvement de l'ouest de la France. Barbey, lui aussi, évoque un temps où déjà l'on ne se battait plus que pour l'honneur, sans espoir de vaincre. Bourges s'attache à une autre période et nous ramène six ans en arrière, en novembre 1793. (...).* (TROUSSON, 1997, p. 933-934).

Naquela mesma noite, na humilde cabana, Gérard conhece *La Rebouteuse*, Rose-Manon Fernéal, moça de origem incerta (como seu próprio codinome) que assistia a parturiente, que acaba por falecer, juntamente com a criança. No amanhecer, a armada chega para a glória de Gerard, que se torna juiz do tribunal revolucionário e para perdição de Jacquine e de Rose-Manon, pois ambas são presas por *chouannerie*.

Apesar de conseguir libertar a ambas, a uma por amor e a outra por gratidão, Choudieu acaba sendo denunciado e executado como parte do plano de vingança de Jacquine.

O enredo é conduzido por uma personagem ambígua cujo nome é Coathgoumarch. Preso no início da tomada da cidade, ele denuncia Jacquine como chefe dos *maréchains*, fato que coloca a mãe de Goule-Sabrée como procurada por traição. Portador de más notícias, ele é o primeiro a chegar à pobre cabana de Jacquine, trazendo a notícia do assassinato de seu filho e denunciando Gérard. Coathgoumarch passa ser a personagem demoníaca sempre presente durante os incêndios e execuções, e o único a se comprazer com a dor alheia. Será ele também, que no final do romance, substituirá o carrasco na guilhotina e ceifará as vidas dos protagonistas Gérard e Jacquine.

### 3.1.2 O enredo

O enredo de *Sous la hache* se resume, assim como os demais romances, na intenção de representar a região do Oeste da França, Maine, Bretanha e Normandia, no período pós-revolucionário. No caso do romance de Bourges, ele reproduz, inclusive, o mesmo período retratado por Victor Hugo: 1793. Entretanto, ao invés de situar sua cidade ficcional já nas florestas mais fechadas, temos a pobre cidadezinha de Saint-Judicaël-de-Mer-Morte localizada na região salobra dos pântanos do Mar do Norte.

Assim, a narrativa começa exatamente em novembro de 1793, quando o jovem oficial do exército republicano, Gérard Choudieu, chega a Saint-Judicaël, no Pays de Retz. Gérard é encarregado, contra a sua vontade, de escoltar a guilhotina. O idiota do vilarejo, Coatgoumarch, denuncia para o republicano La Grande-Jacquine como uma das líderes da chouanneria. No mesmo momento, os ‘maréchains’ (soldados contrarrevolucionários) surpreendem o exército republicano no centro de Saint-judicaël, e um combate se inicia.

Choudieu consegue fugir após ter matado o líder do bando, La Goule-Sabrée, filho de Jacquine. Em sua fuga, Gérard vaga por um pântano até chegar a uma humilde propriedade, conhecida como La Halbrandière, residência de Jacquine. Pensando ser seu filho que chegava, a ‘maréchaine’ pronuncia uma benção e acaba se vendo obrigada a abrigar o assassino de seu filho e protegê-lo da fúria dos demais. Dentro da choupana, a nora e o neto de Jacquine, que acabam de morrer, e a parteira que tentava desesperadamente salvar-lhes a vida: Rose-Manon, La rebouteuse.

Gérard Choudieu volta à cidadezinha e é nomeado por Bénaben (ex-padre, comandante do exército republicano) como representante do Comitê de Salvação Pública. Sua nova posição lhe permite salvar a vida de Rose-Manon e de Jacquine no momento do julgamento de ambas. Entretanto, Jacquine, depois de libertada, se reapresenta, denúncia o plano de Gérard para salvá-la e decide seu destino: a morte pela guilhotina.

Depois da execução de Choudieu, Rose-Manon, assim como Cimourdain em *Quatrevingt-treize*, comete suicídio.

### 3.2 A espacialidade

Assim como os romances anteriores, *Sous la hache* possui uma caracterização desde a primeira página, assim como a temporalidade, situando as personagens e definindo, praticamente, suas ações e o desenrolar do enredo.

Por outro lado, nesse último romance a ser analisado, as estradas ganham uma importância menor, sendo menos caracterizadas em relação os romances anteriores. Por outro lado, enquanto os cursos d'água fazem só parte da paisagem em *Les chouans*, nessa obra o pântano ganha contornos de rota quase que obrigatória. Esse tipo de utilização do espaço aquático é mais uma das ligações entre o romance de Bourges e aquele de seu grande mestre, Victor Hugo.

## a) Os espaços de transição

### a.1) A estrada

Diferentemente dos demais romances aqui analisados, a estrada não é muito retratada. Ela é evidenciada em dois momentos especiais: a chegada da guilhotina e a tentativa de Rose-Manon de conseguir ajuda junto a Charrette. Entretanto, dentro da pequena cidade de Saint-Judicaël-de-Mer-Morte, temos diversos ‘caminhos’, como aquele que leva à propriedade de Halbrandière e as sendas que levam até a igreja (prisão de Rose-Manon e La Jacqueline).

O primeiro registro desse tipo de espaço surge já no primeiro parágrafo, em uma descrição mínima:

Por uma das mais tristes noites do final de novembro de 1793, um oficial republicano voltando do reconhecimento, subia a passos lentos uma rampa que conduzia ao pequeno vilarejo de Saint-Judicaël-de-Mer-Morte, no Pays de Retz. (tradução nossa). (BOURGES, 2003, p. 1)<sup>132</sup>

Essa primeira referência à estrada reflete o que acontecerá durante todo o romance: pouca caracterização, mas um apelo insistente para a dificuldade que o caminho apresenta. Na maior parte do romance, é o protagonista Gérard quem se desloca. Seja vistoriando a chegada da guilhotina (trecho citado acima), adentrando a pequena cidade, fugindo para o campo, ou regatando sua amada Rose-Manon, seu caminho é sempre cheio de obstáculos e dificultado pela ação da natureza do lugar: “Eles desceram em silêncio uma rua deteriorada. [...] imundices, pelo chão, obstruíam a estreita rua, ou ainda afundavam na lama até meia perna.”. (tradução nossa). (BORGES, 2003, p. 6)<sup>133</sup>. É a mistura entre água e terra, fatores primordiais para a existência da vida que impedem, no trecho citado, a progressão de Gérard e de seu exército. Uma das leituras que podemos fazer, já conhecendo o desfecho do enredo, apresenta os

<sup>132</sup> *Par l'une des plus tristes soirées de la fin de novembre de 1793, un officier Républicain revenant de reconnaissance, gravissait à pas lents la rampe qui conduit au petit village de Saint- Judicaël-de-Mer-Morte, dans le pays de Retz.*

<sup>133</sup> *Ils descendirent en silence une rue défoncée. [...] des immondices, par endroits, obstruaient l'étroite ruelle, ou bien l'on enfonçait dans la boue, à mi-jambe.*

elementos naturais, sobretudo a água, como uma ‘protetora’, como uma ‘mãe’ para Gérard, uma vez que os obstáculos colocados por ela parecem tentar impedir o herói de se entregar a seu trágico destino.

Essa dificuldade também está presente no deslocamento pelo pântano: “Durante esse tempo, o barco avançava lentamente, deslocando uma água pesada e negra como o Estige”. (tradução nossa), (BOURGES, 2003, p. 37)<sup>134</sup>. Nesse trecho, podemos ver a água novamente, mas desta vez como elemento que provoca a perdição da personagem principal. A referência ao rio Stix, rio mítico que transportava as almas até o Hades, de acordo com a mitologia grega, acaba encaminhando a leitura para um aspecto mais horrível do papel tanto da água quanto do deslocamento, uma vez que esse rio, como um dos rios que levam as almas aos ‘infernos’ é o rio dos horrores.

A esse respeito, é interessante pensarmos um pouco na figura do lunático Coatmarch. Esse personagem, envolto em grande mistério durante todo o romance, é responsável pelas previsões e, de alguma forma, está sempre envolvido nos horrores passados por Gérard Choudieu. Comparado pelo narrador a Moloch, esse personagem é uma sombra que persegue o protagonista como uma lembrança viva do destino que o espera (cf.).

Diferentemente do que sucede a Gérard, a estrada é uma auxiliar de Rose-Manon. No único momento do enredo em que essa personagem busca a estrada solitariamente, essa lhe parecem larga e livre de obstáculos: “No tempo em que se desenrolavam esses acontecimentos, Rose-Manon corria a toda velocidade sobre a grande estrada de Liège. A moça de tempos em tempos virava a cabeça, temendo que a perseguissem, mas o campo estava deserto.” (tradução nossa). (BOURGES, 2003, p. 119)<sup>135</sup>. Infelizmente, o destino de seu amado já estava traçado e nem mesmo toda a facilidade de deslocamento pode impedir o terrível destino previsto para Gérard Choudieu: a morte pela qual ele devia proteger: a guilhotina.

<sup>134</sup> *Pendant ce temps, la barque avançait lentement, déplaçant une eau lourde et noire comme l'eau du Styx [...].*

<sup>135</sup> *Dans le temps que s'accomplissaient ces événements, Rose-Manon courait à toute bride sur la grand-route de Liège. La jeune femme à chaque instant tournait la tête, craignant qu'on ne la poursuivît, mais la campagne était déserte.*

## b) Os espaços campestres

### b.1) *Saint-Judicaël-de-Mer-Morte*

O romance começa com a descrição da paisagem agreste e já devastada da Vendée, representada no romance pelo vilarejo fictício de Saint-Judicaël-de-Mer-Morte. Trata-se de uma região de *étangs*<sup>136</sup>, salobra e estéril, na qual a própria paisagem já é por si só muito dura e capaz de constituir o caráter de seus habitantes. Desde as primeiras descrições, como veremos logo abaixo, até o final do romance, temos a impressão de que estamos em um ambiente sem cores. Aliás, em todo o romance, há o predomínio das cores frias, o que remete aos sentimentos de opressão e solidão das personagens:

[...] Mesmo que tivesse a aparência jovem ainda, seu andar cansado e torto, a morna expressão de seus traços, seus olhos presos ao chão, tudo revelava nele uma secreta depressão. Ele cutucava com um junco, caminhando, as ervas secas na beira do caminho, de vez em quando parava. Sua vista se prolongava sobre a planície, pontilhada de brejos. Buques de árvores, aqui e ali, erguiam-se no meio dessa solidão. O céu baixo e descolorido onde as nuvens cinza pendiam em blocos enormes, se envolviam de uma bruma gelada que se via subir com lentidão. Depois, o vento oeste se levantou, soprando o langor e a febre, e os seus gemidos queixosos aumentavam a melancolia do moço. [...]” (tradução nossa). (BOURGES, 2003, p. 1 – grifos nossos)<sup>137</sup>.

É nesse cenário sem vida e de desolação que se desenrola o enredo de *Sous la hache*. O próprio nome do vilarejo desperta muita curiosidade. Apesar de tratar-se de uma espacialidade fictícia, o aposto *Mer-morte* é muito comum nessa região de *marais*

<sup>136</sup> Lagoas de alta concentração de sal, na região costeira e, em geral, produtoras de sal.

<sup>137</sup> [...] *Quoiqu'il eût l'air très jeune encore, sa démarche lasse et ployée, la morne expression de ses traits, et ses yeux attachés au sol, tout trahissait en lui quelques secret accablement. Il fouettait d'un jonc, en marchant, les herbes desséchées au rebord du chemin, de temps en temps s'arrêtait. Sa vue plongeait sur une grande plaine, parsemée de marais stagnants. Des bouquets d'arbres, çà et là, s'élevaient au milieu de cette solitude. Le ciel bas et décoloré où des nuages gris pendaient en blocs énormes, s'enveloppait d'une brume glacée que l'on voyait monter avec lenteur. Puis, le vent d'ouest se leva, soufflant la langueur et la fièvre, et ses gémissements plaintifs augmentaient la mélancolie du jeune homme. [...]*

devido à alta concentração de sal na água (serve também para marcar o contraste entre o mar aberto, cheio de vida, e essas lagoas salobras, mortas). Já a menção ao santo bretão, Saint-Judicaël, traz ao romance uma contribuição do ponto de vista sociológico. Esse santo liga o nome da cidadezinha obviamente à Igreja, mas também à nobreza, uma vez que ele era neto do príncipe do Condado de Léon, marcando, assim, essa localidade com os símbolos da religiosidade e do servilismo. Quanto à criação do nome do vilarejo fictício, Mercier (2003) nos diz que:

Os lugares, entre os quais: Saint-Judicaël-de-Mer-Morte, varrido do mapa no final do romance, nunca existiu verdadeiramente. Judicaël, antes de terminar piedosamente sua vida em um mosteiro, reinou sobre a Domnonée, na Bretanha do Norte, no século VII, no tempo de Dagoberto e Eloi com quem ele tratara. Era conde, era rei? Transformado em santo por uma tradição popular bretã à qual Bourges se refere, ele traz em todo caso ao romance sua aura medieval e espiritual. Quanto ao acréscimo « *Mer Morte* », bem comum nesse lugar de pântanos e de costas flutuantes, ele foi emprestado de um vilarejo real, situado entre Lège e Machecoul: Saint-Etienne-de-Mer-Morte. (...). (MERCIER, 2003, p. XII - tradução nossa)<sup>138</sup>.

Assim, Bourges constrói seu romance tendo como base um profundo estudo da região, da religiosidade e logicamente da historiografia a respeito do que ocorria naqueles espaços e no momento histórico retratado na obra.

(...) Partindo de uma localidade atestada, o acampamento de Charette em Lège, Bourges deduz um topografia fictícia que ele batiza com nomes inventados procedentes da fusão entre topônimos reais: ele utiliza aqui a técnica de um de seus grandes mestres venerado, Victor Hugo, que situa suas ficções em lugares que seus nomes não permitissem identificar. (...).

Eis a tela de fundo: personagens historicamente atestados, espaços geograficamente determinados procedentes da mistura entre verdade e verossimilhança. (...). (MERCIER, 2003, p. XII-XIII – tradução nossa)<sup>139</sup>

<sup>138</sup> *Les lieux, dont : Saint-Judicaël-de-Mer-Morte, rayé de la carte à la fin du roman, n'a bien évidemment jamais existé. Judicaël, avant de finir pieusement sa vie dans un couvent, avait régné sur la Domnonée, en Bretagne du Nord, au VIIe siècle, au temps de Dagobert et d'Eloi avec qui il traita. Était-il comte, était-il roi ? Métamorphosé en saint par une tradition populaire bretonne à laquelle Bourges se réfère, il apporte en tout cas au roman son aura médiévale et spirituelle. Quant à l'adjonction de « Mer Morte », bien naturelle dans ce pays de marais et aux côtes fluctuantes, elle est empruntée à un village réel celui-là, situé entre Lège et Machecoul : Saint-Etienne-de-Mer-Morte. (...). (MERCIER, 2003, p. XII)*

<sup>139</sup> (...) Partant d'une location attestée, celle du campement de Charette à Lège, Bourges en déduit une topographie fictive qu'il baptise de noms inventés procédant de la fusion entre des toponymes réels : il utilise ici la technique d'un de ses grands maîtres vénérés, Victor Hugo, qui situe ses fictions dans des lieux que leurs noms ne permettent pas d'identifier. (...).

Porém, a escolha criativa do nome de Saint-Judicaël-de-Mer-Morte é algo que chama ainda a atenção, pois envolve a sonoridade produzindo um efeito dúbio em francês, porém ligado intrinsecamente ao contexto da história narrada. Ao pronunciar-se da mesma maneira *mer-morte* (mar morto) e *mère-morte* (mãe morta) e produz-se um efeito sobre o caráter da personagem contestadora do status revolucionário, mas fadada ao insucesso devido à força militar dos parisienses: é assim que vemos La Jacquine durante quase a totalidade do romance, chegando, ao final, ao fato de se tornar literalmente uma *mère morte*. Primeiro, vemos o sofrimento dessa mãe que espera a chegada do seu filho e de seu neto, que está para nascer. Em um segundo momento, vemos a angústia dessa mulher quando recebe a informação que seu filho foi assassinado e, além disso, deve proteger seu assassino. E por fim, a consternação que lhe causa enterrar seus entes queridos e seu desejo de vingança que a leva a própria morte. Trata-se de uma personagem mãe que atua num espaço claramente definido como sendo um mar de mortes, um mar morto, no qual sucumbem todos os seus entes queridos, inclusive ela própria.

Dessa forma, o autor demonstra nesse momento os preceitos enumerados por Lukacs em seu clássico *Le Roman historique*, de 1935-36. Notamos a presença de fatos e personagens registrados pela historiografia, entretanto, essas personagens e esses episódios históricos não possuem um papel no primeiro plano da narrativa. Esse aspecto traz para a obra duas qualidades: primeira, ampara-a historicamente e, segunda, não contesta o papel da figura histórica citada. Assim, Bourges segue o exemplo de um de seus grandes ídolos, Victor Hugo, tanto no procedimento para a criação de topônimos, quanto de outras passagens similares entre *Sous la hache* e *Quatrevingt-treize*.

Quanto à caracterização do espaço do povoado onde a ação se desenrola, temos um típico vilarejo medieval. Não podemos nos esquecer de que uma das principais características da Vendée, e da Bretanha como um todo, durante os acontecimentos históricos do século XIX, era a forte presença não somente dos edifícios medievais até então preservados, mas de uma ideologia medieval, sobretudo religiosa, expressa politicamente por seu povo, ou seja, a total comunhão entre a terra e o homem. No trecho a seguir, a descrição das moradias de Saint-Judicaël-de-Mer-Morte demonstra o estado de pouco desenvolvimento dessas construções, nem de longe comparáveis aos

---

*Voilà posée la toile de fond : personnages historiquement attestés, espaces géographiquement déterminés procédant du mélange entre vérité et vraisemblance. (...).* (MERCIER, 2003, p. XII-XIII)

palacetes e *châteaux* renascentistas presentes em outras regiões da França, especialmente em Paris e Versailles, habitadas pelos revolucionários republicanos.

Eles desceram em silêncio uma rua entulhada. As tochas, nas mãos, enviavam seus raios vacilantes sobre **miseráveis choupanas. Elas eram perfuradas com uma única janela que fechava um quadro de madeira, e os telhados eram de juncos podres apoiados sobre paredes de ramos e barro.**

Nenhuma luz aparecia. Imundices, pelo chão, obstruíam a estreita rua, ou mesmo eles se afundavam na lama, até meia perna. Os soldados chegavam enfim a uma praça descoberta, quando cachorros enormes, latindo, se precipitaram contra eles. Recebidos na ponta das baionetas, eles avançavam novamente, a garganta ensanguentada. Eles eram transpassados, e as costas quebradas, expirantes, eles mostravam os dentes e rangiam ainda.

O terreno descia, formando como um pequeno vale, e à direita, no pico de escarpa rochosa, percebia-se vagamente uma capela dilapidada, que as cruzes de madeira do cemitério circundavam. No pé da encosta, e não longe dos poços construídos dos quais se viam os perfis durante a madrugada, uma cabana isolada se erguia. Pintada de alto a baixo de um vermelho sangue de boi descolorido pelas chuvas, ela mostrava na parede da frente uma janela de onde pendiam tufo de feno. O telhado de juncos descia até uma altura bem próxima ao solo, e a porta era erguida por três degraus de tábuas e de terra batida. [...]” (tradução nossa). (BOURGES, 2003, p. 6-7- grifos nossos)<sup>140</sup>.

Todos os aspectos da descrição desse espaço desolador contribuem para a instauração da catástrofe. São sinais do abandono e da desvalorização social. (Conhece-se bem o desprezo dos renascentistas pela Idade Média) O cenário é de terra arrasada: *misérables cahutes, des immondices [...] obstruaient l'étroite rue*. A própria configuração da cidade em forma de vale facilita o acúmulo de dejetos como é frisado no trecho extraído do romance. Só resta a inútil reação física violenta dos cães e das pessoas *en détresse*.

<sup>140</sup> *Ils descendirent en silence une ruelle défoncée. Les torches, aux mains, envoyaient leurs feux vacillants sur les misérables cahutes. Elles étaient percées d'une unique fenêtre que fermait un cadre de bois, et leurs toits de roseaux pourris s'appuyaient sur des murs de branchages et de boue.*

*Pas une lumière n'apparaissait. Des immondices, par endroits, obstruaient l'étroite ruelle, ou bien l'on enfonçait dans la boue, à mi-jambe. Les soldats arrivaient enfin sur une place découverte, quand des chiens énormes, en hurlant, se précipitèrent contre eux. Reçus au bout des baïonnettes, ils revenaient foncer, la gueule ensanglantée. On les larda de coups de pointe, et les reins cassés, expirants, ils montraient les dents et hurlaient encore.*

*Le terrain descendait, formant comme un petit vallon, et à droite, au sommet de la pente de roche, on apercevait vaguement une chapelle délabrée, qu'environnaient les croix de bois d'un cimetière. Tout au pied de l'escarpement, et non loin d'un puits maçonné qui se profilait dans la nuit, une cabane isolée se dressait. Peinte du haut en bas d'un rouge sang de bœuf délavé par les pluies, elle montrait sous son pignon une lucarne d'où débordaient quelques touffes de foin. Le toit de roseaux descendait fort bas, et la porte était exhaussée par trois marches de planches et de terre battue.[...].*

[...] Como Balzac, Bourges evoca um lugar pobre, atrasado, sem recursos, onde se erguem “miseráveis choupanas [...] com uma única janela de madeira, e seus telhados de juncos podres se apoiam sobre paredes de ramos e barro.”<sup>141</sup>. (TROUSSON, 1997, p. 935)<sup>142</sup>.

Afina-se com essa situação de miséria na qual a cidadezinha vivia, por exemplo, a descrição da chegada de Jacqueline a essa região. Dessa forma, o destino e o modo de vida dos habitantes do *marais* e de Saint-Judicaël são uma reprodução do estado no qual se encontra a terra em que vivem:

[...] Ela deixou seu pai, que morrera poucos anos após, e seguiu seu marido a Saint-Judicaël-de-Mer-Morte, pobre paróquia situada sobre os confins da Bretanha e do Poitou, e a mais miserável da província. A compra de uma corda de poço, de um cocho, de um touro comum aí eram coisas discutidas oito meses ou um ano durante, e nunca a receita pública não ultrapassava vinte ou trinta soldos. Pela venda das frutas de algum roceiro. [...]” (tradução nossa). (BOURGES, 2003, p. 23)<sup>143</sup>.

Esse tipo de descrição leva-nos para dois caminhos diferentes de interpretação. O primeiro chama a atenção para a lamentável situação na qual se encontrava o vilarejo, após alguns meses de guerra. Por outro lado, a miséria anterior à *Guerre de Vendée* aponta para o total abandono no qual vivia essa região, o que, *a priori*, a classificaria como pronta para acatar a Revolução, seu pretenso progresso e a democracia promovida por ela.

E essa segunda hipótese, leva-nos, então, a refletir e a indagar sobre o que de fato fez com que essa região rejeitasse todo progresso revolucionário proposto pelos republicanos. Um dos motivos apontados em *Sous la hache* é a religião. No exato momento no qual os *Maréchains* poderiam exterminar os *Bleus*<sup>144</sup>, a religião impõe um momento de reflexão, que acaba levando à sua perdição:

---

<sup>141</sup> BOURGES, 2003, p. 6.

<sup>142</sup> (...) Comme Balzac, Bourges évoque un pays pauvre, arriéré, sans ressources, où se dressent “des misérables cahutes (...) percées d’une unique fenêtre que fermait un cadre de bois, et leurs toits roseaux pourris s’appuyaient sur des murs de branchages et de boue”. (TROUSSON, 1997, p. 935)

<sup>143</sup> [...] Elle quitta son père, qui mourut peu d’années après, et suivit son mari à Saint-Judicaël-de-la-Mer-Morte, pauvre paroisse située sur les confins de la Bretagne et du Poitou, et la plus misérable de la province. L’achat d’une corde de puits, d’une auge, d’un taureau banal y était chose discutée huit mois ou une année durant, et jamais la recette publique n’avait dépassé vingt ou trente sols, pour la vente des fruits de quelque sauvageon. [...]

<sup>144</sup> Soldados republicanos.

– São Gildas! São Gildas! São Gildas! Deixe-nos queimar a tua igreja, e nós te construiremos, vencedores, uma maior e mais ornada; depois, se dirigindo aos camponeses:

-- Do outro lado! Bravos, tragam-me ajuda!

Mas as chuvas dos dias precedentes tinham fortemente encharcado os feixes de milho, e as hastes molhadas começaram a fumarar, sem que a chama pudesse tomá-la. Então todo trêmulo de furor e se expandindo nas palavras, Goule-Sabrée chamara São Gildas de patife, ímpio e grosseiro que recusava o bem que lhe era oferecido e levantava os braços contra a igreja, vociferando.” (tradução nossa). (BOURGES, 2003, p. 16)<sup>145</sup>.

A partir desse momento, todas as agruras vividas não somente por La Goule-Sabrée, mas também por toda sua família, serão justificadas e amparadas pela religiosidade. É pelo viés dessa fé que proporciona sofrimento e que pune que Jacqueline aceita abrigar o assassino de seu único filho, e que Coathgoumarch julga justa a morte de seu chefe, esposa e filho.

#### b.2) O pântano e a morada insólita de La Halbrandière ou *Les Halbrans*.

O pântano ou *marais*, morada dos *maréchains*, é uma das espacialidades mais importantes para o desenvolvimento do romance. Em *Sous la hache*, o pântano representa sobretudo um lugar de perdição, um espaço degradado, no qual a obscuridade de suas águas leva à morte. Enquanto no romance de Victor Hugo, *Quatrevingt-treize*, o espaço formador do caráter das personagens é a província como um todo (*bocage*, florestas, dunas, mar, etc.) e, em especial, o sistema senhorial vigente na região, em *Sous la hache* é o pântano, o *marais* que realiza esse papel. Esse fato pode mesmo ser comprovado pela denominação dada aos personagens *les maréchains*, ligando-os não somente aos habitantes do *marais*, mas também a tudo o que poroso, inseguro, sujo e de mau odor. Daí o caráter carregado e sua habilidade nas trevas, tanto simbolicamente como na prática, uma vez que esses moradores eram habituados à escuridão.

[...] Um vapor que subia da lama, do solo **encharcado e podre**, e dessas águas **decompostas**, os atordoavam a um e a outro. As **nuvens**

<sup>145</sup> -- *Saint Gildas ! Saint Gildas ! Saint Gildas ! Laisse-nous brûler ton église, et nous t'en bâtirons, vainqueurs, une plus grande et mieux ornée ; puis, s'adressant aux paysans :*

-- *Sus ! Les braves, portez-moi aide !*

*Mais les pluies des jours précédents avaient fortement détrempe le toit de chaume de maïs, et les tiges mouillées se mirent à fumer, sans que la flamme pût y mordre. Alors tout blême de fureur et se répandant en paroles, Goule- Sabrée appela saint Gildas un coquin, un impie et un rustre qui refusait le bien qui lui était offert et il levait les bras contre l'église, en vociférant.*

**de moscas** voavam em volta de suas cabeças; eles viam fugir, deslizar em onda espessa, perfis de feras indistintas. Galhos aglutinados de lama formavam costas na superfície da água, onde sapos estavam sentados. Gerard suava pesadamente sobre a vara; Rose-Manon, com a figura abaixada, observava o **emaranhado** de ervas, mas não encontrava nada de seguro, nem que fosse suficientemente **insondável** – e ambos provavam o gozo amargo que prolongava assim sua **agonia secreta**.

Eles chegaram enfim ao centro do pântano, a um lugar extraordinário. Era um poço, formado por plantas na água, umas, afundadas, invisíveis, e outras que emergiam; a onda aí parecia mais pesada e mais **impenetrável**, e se adivinhava vagamente sob a tranquilidade da superfície, **profundezas** de vaso e de ervas. Nenhuma dobra enrugava a superfície, e ela tinha esse brilho negro contra o qual os olhos mais perfurantes se quebram. Sai das coisas uma **fatalidade**, e como há montes de folhas, nos bosques, que parecem **corpos de assassinados**, assim esse poço era o lugar sinistro do pântano, o abismo onde seus segredos deviam **se enterrar**. [...]” (tradução nossa). (BOURGES, 2003, p. 89 – grifos nossos)<sup>146</sup>.

Os substantivos, adjetivos e expressões grifados chamam a atenção na descrição do pântano e trazem a ideia de obscuridade e profundidade malsã. Essa obscuridade pode remeter à obscuridade presente nas ideias sobre o Antigo Regime e sobre a Igreja nessa região tão afastada, à época, do centro efervescente da França; por outro lado, essa descrição chama-nos a atenção por sua similaridade com outra descrição de *Quatrevingt-treize: la cachette* (o calabouço). Esse era espaço símbolo das opressões durante o Antigo Regime, um espaço onde predominam a obscuridade, o pesar, a agonia, que estão sempre presentes formando uma atmosfera asfixiante.

Uma comparação recorrente na obra é a que liga o pântano e a Styx (em português, Estige). Na mitologia grega, Styx pode ser tanto uma ninfa dos rios quanto um dos rios que leva ao Hades, o rio da invulnerabilidade onde Aquiles teria se banhado, sendo essa segunda a possibilidade a que vem ao encontro de alguns trechos selecionados:

<sup>146</sup> [...] Une fadeur qui montait de la boue, du sol **détrempe et pourri**, et de ces **eaux décomposées**, les alanguissait l'un et l'autre. Des nuages de mouchérons bourdonnaient autour de leur tête ; ils voyaient fuir, glisser dans l'onde **épaisse, des linéaments de bêtes indistincts**. Des branches agglutinées de boue formaient des croûtes à fleur d'eau, où des crapauds étaient posés. Gérard suait en pesant sur la perche; Rose- Manon, la figure baissée, scrutait du regard le fouillis des herbes, mais ne trouvait rien d'assez sûr, ni qui fût assez **insondable** – et tous deux éprouvaient une âpre jouissance à prolonger ainsi leur **angoisse secrète**.

Ils parvinrent enfin au centre du marais, à un endroit extraordinaire. C'était un rond, formé par des plantes dans l'eau, les unes, noyées, invisibles, et les autres qui émergeaient. Cela faisait une bouche de puits ; l'onde y semblait plus **lourde** et plus **impénétrable**, et l'on devinait vaguement sous la tranquillité du flot, **des profondeurs** de vase et d'herbes. **Nul pli n'en ridait la surface**, et elle avait cet **éclat noir** contre lequel les yeux les plus perçants se brisent. Il sort des choses **une fatalité**, et comme il y a des fourrés, dans les bois, qui appellent les corps des assassinés, ainsi ce puits était l'**endroit sinistre** du marais, **le gouffre** où ses secrets devaient s'ensevelir. [...].

Durante esse tempo, o barco avançava lentamente, deslocando a água pesada e negra como o Estige destingia-se sombras sentadas. Um desses homens, em alguns momentos, jogava um punhado de palha na luminária suspensa na traseira, e a alta chama que se elevava, iluminava todo o pântano, cortando de negro, na frente, o camponês que em pé, que manejava o remo. A brisa tinha cessado; os pássaros que mexiam os caniços vinham rondar o barco, e queimavam as pontas das asas parecendo almas dolorosas, formando um cortejo de algum barqueiro infernal. [...]” (tradução nossa). (BOURGES, 2003, p. 37)<sup>147</sup>.

O pântano é também a morada de La Jacquine, a única a residir exatamente no *marais*. Sua casa é tão pobre quanto às demais casas do vilarejo ou mesmo tão sinistra quanto o próprio pântano:

Eles chegaram, por uma volta enorme, à Halbrandière, no pântano que tinham deixado pela manhã. Ele dormia sob seus olhos, imóvel, com suas bordas tomadas pelos juncos, suas águas pesadas de ervas e lama, e suas margens de vaca nua. Sobre a outra margem, bem de frente, se erguia a casa de Jacquine, pequena e construída de sabugos. Mais longe, um carvalho colossai erguia sua cabeça desfolhada depois, os canais luziam, separados por faixas de terra, plantadas com salgueiros e vergas, a planície de lama se estendia assim até o horizonte, toda lúgubre e desolada, de uma cor de cinza tenro. Os canais pareciam congelados como o chumbo, e o sol brilhando sinistramente, os fazia fumer um ar pesado, de uma névoa de febre visível, onde esses raios empalideciam. [...]. (tradução nossa). (BOURGES, 2003, p. 20)<sup>148</sup>.

Mais uma vez vemos no excerto a questão da falta de coloração nas descrições de *Sous la hache*. Além das adjetivações que nos lançam diretamente na obscuridade que envolve a casa, temos também um complemento da descrição do pântano por meio da água que cerca a casa. Mesmo em se tratando de reflexos, ou seja, de luz, é uma luz

<sup>147</sup> *Pendant ce temps, la barque avançait lentement, déplaçant une eau lourde et noire comme l'eau du Styx on y distinguait des ombres assises. L'un de ces hommes, par moments, jetait une poignée de paille dans la coque de fer suspendue à l'arrière, et la haute flamme qui s'élevait, illuminait tout le marais, découpant en noir, à l'avant, le paysan debout, qui maniait la gaffe. La bise avait cessé ; des oiseaux qui s'envolaient des roselières venaient tourner autour du bateau, et se brûler le bout des ailes cela faisait penser à des âmes dolentes, formant cortège à quelque nocher infernal. [...].*

<sup>148</sup> *Ils étaient arrivés, par un détour énorme, à La Halbrandière, au marais qu'ils avaient quitté le matin. Il dormait sous leurs yeux, immobile, avec ses bords encombrés de roseaux, ses eaux lourdes d'herbes et de boue, et ses berges de vache nue. Sur l'autre rive, juste en face, se montrait la maison de Jacquine, petite et bâtie de torchis. Plus loin, un chêne colossal dressait sa tête défeuillée puis, des canaux luisaient, séparés par des bandes de terre, plantées de saules et d'osiers, et la plaine de boue s'étalait ainsi jusqu'à l'horizon, toute lugubre et désolée, d'une couleur de cendre terne. Les canaux paraissaient figés comme du plomb, et le soleil, brillant sinistrement, les faisait fumer d'un air lourd, d'une buée de fièvre visible, où ses rayons s'apâlaissaient.*

‘chumbo’, de um cinza claro, através da qual “o sol, brilhando sinistramente, faziam esfumaçar um ar pesado [...]” (tradução nossa)<sup>149</sup>.

### c) Locais sagrados:

Dentre as três obras analisadas neste trabalho, aquela que simboliza a arquitetura cristã como o havia mostrado Chateaubriand (1802) é sem dúvidas *Sous la hache*. Nesse romance, a visão da torre da igreja e do cruzeiro é o que distingue o pobre vilarejo do pântano no qual ele está inserido. Outrossim, essa mesma igreja também é inspirada pela natureza à sua volta. Não só inspirada, mas também construída, uma vez que todos os materiais utilizados vêm da redondeza: assim como a vegetação local, a igreja possui muita palha e plantas secas em sua composição; além disso, ela é seca e simples como essa mesma vegetação de pântano salobro. Em muitos trechos, Jacquine compara a simples igreja de seu vilarejo com a suntuosa catedral de Anvers, símbolo mor do poder religioso na região.

#### c.1) A Igreja

Um dos aspectos que mais chamam a atenção nos romances históricos escolhidos para o *corpus*, pois se repetem em todos eles, é a profanação dos locais sagrados. No caso do romance de Bourges, é a igreja, o espaço símbolo da Igreja católica-instituição, que se transforma em tribunal revolucionário. Essa é uma das expressões mais fortes da substituição de um sistema de governo medieval pela recém-criada I República francesa.

No centro da história e do vilarejo, primeiramente a igreja; sem ela, não há blasfêmia nem julgamento de Deus. Ora é uma blasfêmia, uma injúria feita a São Gildas ao qual a igreja é consagrada, que dá seu primeiro impulso à narrativa, comandando Goule-Sabré, que colocou fogo em lugar sagrado para queimar os republicanos refugiados no interior. Ora, mesmo passada ao inimigo, a igreja continuou para os *marechains* a casa de Deus: também se solidarizaram com o gesto do chefe. E pela mesma razão, fora das razões de comodidade que a

<sup>149</sup> “le soleil, brillant sinistrement, faisaient fumer d’un l’air lourd [...]”.

fazem escolher como o único lugar público de tamanho suficiente, que os Azuis se determinaram a fazer dela a casa da República, em uma vontade política evidente de descristianização; é, pois aí, que residira, com decoro do poder, o tribunal sem apelo possível que constitua Comissão militar. Um acusador, três juízes, assim três vozes, nenhum equilíbrio possível, a absolvição ou a morte; e uma morte que mudou de sentido: sem salvação após ela, mas o nada para o mau cidadão. Esse ex-lugar de salvação que é lugar santo pode mesmo tornar-se prisão: os suspeitos são fechados na nave da capela vizinha de Saint-Jean-Décolasse, enquanto que Rose-Manon e a Grande-Jacquine serão detidas à parte nas masmorras [...]; mas elas não se distanciam da sua significação uma vez que elas estão presas em um túmulo, quadro simbólico do desfecho que se imagina facilmente as esperas. (MERCIER, 2003, p. XIV-XV)<sup>150</sup>

O que entra em cena aí é a descristianização, fenômeno que foi muito comum durante a Revolução.

A transformação da igreja (espaço sagrado) em tribunal (espaço laico) é principalmente caracterizada pela troca dos símbolos presentes no altar, o crucifixo é substituído pela estátua da Razão, o que envolve uma situação que vai além da simples solução dos conflitos naquela região. Cercados de camponeses extremamente crentes em sua fé, os soldados, que também professavam essa mesma fé durante a infância, não tinham certeza se realmente traziam o bem ou o mal para a aquela população. Por outro lado, os camponeses acreditam que os republicanos substituíram em seus corações a crença em Deus por outra crença: a da deusa 'Razão'. Trata-se de uma situação filosófica colocada pelas Luzes (sobretudo por Voltaire e Rousseau e que opõe tradição/modernização, superstição/visão científica, conservadorismo/progresso, aristocracia/burguesia, etc.) e que estava muito presente tanto na sociedade quanto nas ideias e sentimentos dos indivíduos que viveram naqueles tempos. Diante dessa situação

---

<sup>150</sup> « Au centre de l'histoire et du village, voici d'abord l'église ; sans elle, pas de blasphème ni de jugement de Dieu. Or c'est un blasphème, une injurie faite à Saint-Gildas auquel l'église est consacrée, qui donne sa première impulsion au récit, en condamnant Goule-Sabrée, qui a mis le feu au lieu sacré pour y brûler les républicains réfugiés à l'intérieur. Or, même passée à l'ennemi, l'église demeure pour les Maréchains la maison de Dieu : aussi se désolidarisent-ils du geste de leur chef. Et c'est pour la même raison, en dehors des raisons de commodité qui la font choisir comme le seul lieu public de taille suffisante, que les Bleus s'attacheront à en faire la maison de la République, dans une volonté politique évidente de déchristianisation ; c'est donc là que siégera, avec le décorum du pouvoir, le tribunal sans appel possible qui constitue la Commission militaire. Un accusateur, trois juges, donc trois voix, aucun équilibre possible, l'acquiescement ou la mort ; et une mort qui a changé de sens : pas de salut après elle, mais le néant pour le mauvais citoyen. Cet ex-lieu du salut qu'est le lieu saint peut même devenir prison : les suspects sont enfermés dans la nef de la chapelle voisine de Saint-Jean-Décolasse, cependant que Rose-Manon et la Grande-Jacquine seront détenues à part dans un enfeu (...) ; mais il n'en demeure pas moins qu'elles sont retenues dans une tombe, cadre symbolique de l'issue que l'on imagine aisément les attendre. » (MERCIER, 2003, p. XIV-XV)

o romance de Élemer apenas registra uma problemática histórica e social muito forte à época:

[...] Eles renegam Deus por sua má aventura, e lhe juraram grande raiva, e entendem o substituir por um ídolo que eles nomeiam “Razão”. Eles têm ainda outro ídolo que eles chamam em hebreu Marat, e chutam sua imagem nos altares e o que cantam é a canção do diabo, cheia de blasfêmias e de reneгаções, Marselhesa nomeiam-na. (tradução nossa). (BOURGES, 2003, p. 29)<sup>151</sup>.

A principal característica do romance de Bourges está no registro da expressão da fé católica dos *maréchains*, que se serviam principalmente da religião para justificar sua revolta.

Apesar de Claudie Bernard em sua obra *Le Chouan romanesque*, 1989, não considerar esse como sendo um romance histórico tradicional nos moldes luckasianos por julgar que a história é um simples pano de fundo para a intriga amorosa, acreditamos que ele seja um exemplo desse romance histórico romântico e que, se por um lado, as personagens que fazem parte do contexto republicano não expressam inteiramente sua ideologia, por outro, aquelas ligadas à *Chouannerie* constituem as linhas de força de sua época, marcando a ideologia libertária que moveu personagens tão humildes em prol da sua crença.

Quanto à transformação prática da Igreja no seu espaço, podemos ver na citação abaixo a decisão do personagem Abline, ex-padre e então delegado do Comitê de Salvação Pública, de transformar a nave da igreja em dormitório. Essa foi uma prática muito disseminada durante a Revolução francesa. Várias igrejas ainda hoje apresentam as marcas dessas transformações e mutilações sofridas durante esse período.

A sala do andar térreo estava lotado de soldados, alguns dormiam ao longo das paredes, em seus casacos, outros conversavam, sentados em círculos, contando histórias sobre Charette. Um deles saiu para prevenir Abline que o capitão Choudieu estava aí. No final de alguns instantes, o soldado reapareceu, de disse a Gerard para lhe seguir. Eles subiram uma escada, atravessaram um quarto nu, a segunda porta se abriu, e o jovem oficial viu diante dele Abline.

Ele escrevia sobre uma pequena mesa, perto da janela, apumado em seu uniforme azul do avesso, e uma echarpe tricolor, símbolo dos poderes quase ilimitados dos quais Carrier o tinha investido, estava

<sup>151</sup> [...] *Ils renient Dieu pour leur male aventure, et lui ont juré grande haine, et entendent le remplacer par une idole qu'ils nomment « Raison ». Ils ont encore une autre idole qu'ils appellent en hébreu Marat, et ils boutent son image sur les autels et ce qu'ils chantent, c'est la chanson du Diable, pleine de blasphèmes et de reniements, et la Marseillaise on la nomme.*

preso por um grande nó lateral. Ele tinha o chapéu de plumas em sua cabeça (os soldados diziam que ele não o tirava nunca de medo que se visse sua careca); seu sabre pendia perto dele, em uma ferragem da janela duas pistolas estavam colocadas, entre seus papéis em desordem, e prendera sobre Gerard, imóvel a pouca distância, um olhar que enobreceu o jovem. (tradução nossa). (BOURGES, 2003, p. 55)<sup>152</sup>.

No entanto, as apropriações das igrejas pelos soldados republicanos constituíam verdadeiros sacrilégios para a população local que acreditava piamente nos poderes das relíquias sagradas guardadas a sete chaves pelos padres.

—Vamos, cidadãos, disse Gerard, depois que respondeu, ele silenciou às congratulações dos novos colegas, é tempo de abrir a sessão, - e todos os quatro entraram na igreja.

O chão tinha sido varrido com cuidado, as marcas de sangue apagadas, e tinham sido colocados alguns bancos para o auditório de soldados que seguiam muito fielmente as sessões do tribunal, ainda que os mais velhos dentre eles seguiram as representações de Mademoiselle Favart. É no coro que se assentava a Comissão. A pobre barreira de madeira que substituíra, em São Judicael, os confessionários suntuosos dos prelados de período, tinham sido colocadas diante dos juízes, simulando a barra do acusado. O presidente tinha sua cadeira em frente, sobre os três degraus do altar, que vestiam de alto a baixo uma profusão de tecidos, com o busto da República, em seu pico. (tradução nossa). (BOURGES, 2003, p. 63)<sup>153</sup>.

Dentro da igreja, postado no lugar do padre, com aquelas vestimentas e com aquelas atitudes, Gérard torna-se o próprio diabo para Jacquine. É quando seu desejo de

<sup>152</sup> *La salle du rez-de-chaussée était encombrée de soldats, les uns dormant le long des murs, dans leurs manteaux, d'autres causant, rangés sa cercle, et débitant des anecdotes sur Charette. L'un d'eux sortit pour prévenir Abline que le capitaine Choudieu était là. Au bout de peu d'instant, le soldat reparut, et dit à Gérard de le suivre. Ils montèrent un escalier, traversèrent une chambre nue, la seconde porte s'ouvrit, et le jeune officier vit devant lui Abline.*

*Il écrivait à une petite table, près de la fenêtre, tout droit dans son habit bleu à revers, et une écharpe tricolore, symbole des pouvoirs presque illimités dont Carrier l'avait investi, se nouait par un large nœud, à son côté. Il avait le chapeau à plumes sur la tête (et les soldats disaient qu'il ne l'ôtait jamais, de peur qu'on ne vît sa tonsure); son sabre pendait près de lui, à une ferrure de la fenêtre deux pistolets étaient posés, parmi ses papiers en désordre, et il attachait sur Gérard, immobile à quelque distance, un regard que soutint fièrement le jeune homme.*

<sup>153</sup> -- *Allons, citoyens, dit Gérard, après qu'il eut répondu, comme il sied, aux congratulations de ses nouveaux collègues, il est temps d'ouvrir la séance, et tous les quatre entrèrent dans l'église.*

*Le sol avait été balayé avec soin, les traces de sang effacées, et l'on avait remis en place quelques bancs pour l'auditoire de soldats qui suivaient fort exactement les séances du tribunal, ainsi que les plus vieux d'entre eux avaient suivi les représentations de Mlle Favart. C'est dans le chœur qu'allait siéger la Commission. La pauvre barrière de bois qui remplaçait, à Saint-Judicaël, les confessionnaux somptueux des prélats du temps, avait été posée devant les juges, simulando la barre de l'accusé. Le président avait sa chaise en face, sur les trois marches de l'autel, que tapissaient du haut en bas une profusion de drapeaux, avec un buste de la République, à son sommet.*

vingança talvez atinja o ápice e destruir o assassino de seu filho já não é somente uma questão pessoal de justiça, mas também uma nova ‘cruzada’ contra os infiéis que destruíram o templo de expressão de sua religiosidade e violaram o espaço sagrado da cristandade.

[...] Então, tudo lhe pareceu de repente extraordinário na igreja. O grande altar decorado com três cores espantou a Marechaine; as vigas do teto não tinham a aparência de serem as mesmas e o reflexo das cortinas carmesins envolvia a nave de um avermelhamento de inferno, entre o qual os diabos riam. Sua vergonha logo desapareceu; os homens a confundiam, mas não os pressupostos de Satã, e Jacqueline no lugar de responder, caindo de joelhos se pôs a repetir do Creio em voz alta:[...] (tradução nossa). (BOURGES, 2003, p. 74)<sup>154</sup>.

Apesar de todo o respeito dispensado aos seus senhores e à igreja, os próprios camponeses eram caracterizados pela política do medo e muitas vezes relacionavam seus nobres como seres maléficos: “Então Gérard se lembrou que os *Maréchains* nomeavam infernos as cavernas mortuárias de seus antigos senhores, - e ele penetrara todos os quatro em um reduzido, úmido e tenebroso.” (tradução nossa). (p. 82)<sup>155</sup>.

Outro aspecto recorrente é a transformação dos espaços ligados ao antigo regime em prisão. Assim como ocorreu com a Tourgue, a famosa torre de *Quatrevingt-treize*, *Sous la hache* trás também um espaço, no caso a igreja, transformado em prisão. O paralelo que se pode estabelecer aqui é entre a simbologia de que a religião havia sido no *Ancien Regime* uma prisão para as pessoas simples e desprovidas de títulos ou status social. No caso do romance de Bourges, a personagem La Jacqueline acaba como prisioneira de suas promessas, as quais não podem ser quebradas.

## c.2) O cruzeiro

A ação que desencadeia todo o romance é o encontro do corpo do soldado crucificado em uma porta. Essa atitude cruel desperta a ira dos soldados contra os

<sup>154</sup> [...] Alors, tout lui parut soudain extraordinaire dans l'église. Le grand autel paré des trois couleurs épouvanta la Maréchine; les poutres du plafond n'avaient plus l'air d'être les mêmes et le reflet des rideaux cramoisis enveloppait la nef d'un rougeolement d'enfer, parmi lequel des Diables ricanèrent. Sa honte aussitôt disparut; les hommes la confondaient, mais non les supposés de Satan, et Jacqueline au lieu de répondre, en tombant sur ses deux genoux, se mit à répéter le Credo à voix haute: [...].

<sup>155</sup> «Alors Gérard se rappela que les Maréchains nommaient des enfers les caveaux mortuaires des anciens seigneurs, - et ils pénétrèrent tous quatre dans un réduit, humide et ténébreux. » (...).

*maréchains*. Essa cena possui o agravante de ter sido cometida diante de uma grande cruz, na qual se via um Cristo à moda ‘espanhola’ com um pano vermelho cobrindo-lhe a cintura. Esse é o momento no qual o autor do romance, Bourges, expressa toda a contradição daquela guerra. Ora, os soldados republicanos eram indivíduos provindos de todas as partes da França e, no geral, antes de 1789, eram pessoas que compartilhavam a fé católica e outras formas sociais da época aristocrática.

Contra a porta estava pregado um ser humano, hediondo, irreconhecível. Pregado no batente roído, como um enorme morcego, um soldado *Bleu* agonizara, sob os golpes do populacho. Dois cravos de ferro lhe transpassavam as mãos, dois outros separavam suas pernas; via-se o relevo de suas costelas uma a uma, pelos rasgos de seu uniforme. Um de seus olhos, grande, aberto, olhava para diante dele, perdido, espantado; e o buraco da boca, abaixo das narinas, parecendo urrar de dor, dava ao rosto miserável uma expressão espantosamente triste. (tradução nossa - BOURGES, 2003, p. 7)<sup>156</sup>.

No exato momento em que receberam ordens para empreender a vingança e quebrar a imagem do Cristo, muitos recuaram. Apenas Bara, personagem histórica que faz parte da trama, menino que acompanha o exército republicano, espécie de Gavroche à la Bourges, é que possui a coragem para despedaçar a imagem sagrada.

Outro lugar santo: o calvário do vilarejo. Os *Maréchains*, sobre a porta da casa em frente a ele, «pregaram o ímpio [um soldado revolucionário] na frente do Mestre, que reinava”. Eles “agarraram a oposição », mas nesse confronto há talvez menos oposição que simetria: tratam-se de fato de duas vítimas, Jesus Cristo crucificado sofreu no mais, em sua representação, a fúria destrutiva do jovem Bara, aplaudido por seus companheiros. É que “em despeito de Voltaire, de do século e da deusa Razão, eles não estavam muito seguros, esses homens a quem se tinha juntado as mãos em direção a Jesus durante sua infância, de atacar um Deus, mas eles provavam, violentos, o tremor da louca alegria do ignorante que mutila uma imagem e do renegado que insulta aquele que o faz tremer”. Não se muda impunemente de religião. Nesse tempo de miséria, no qual uma Revolução ameaça não mais renunciar e que se torna cada vez mais intransigente, pede toda religião, o abandono da crença antiga não

---

<sup>156</sup> *Contre la porte était cloué un être humain, hideux, méconnaissable. Piqué au battant vermoulu, ainsi qu’une énorme chauve-souris, un soldat Bleu avait agonisé, sous les coups de la populace. Deux fiches de fer lui perçaient les mains, deux autres écartelaient ses jambes ; et l’on voyait saillir ses côtes une à une, par les déchirures de son habit. Un des yeux, grand ouvert, regardait devant lui, hagard, épouvanté ; et le trou de la bouche, sous les narines, en semblant hurler de douleur, donnait au visage misérable une expression effroyablement triste.*

acontece sem um sentimento de culpa que se volta violentamente contra o antigo culto. (tradução – livre - MERCIER, 2003, p. XV)<sup>157</sup>

A fé desses camponeses e o sentimento de culpa que os assoma após as atitudes violentas, portanto, anticristãs, que têm que realizar é o que rege esse romance. Desde a dedicação de Jacquine até mesmo a própria morte de La Goulé Sabrée são justificadas pela fé desses *maréchains*. O fato de os revoltosos terem crucificado como numa cruz um soldado revolucionário em uma porta, desperta a ira dos demais soldados que criam coragem para destruir o cruzeiro existente no centro do vilarejo.

Estava, sobre um pedestal de pedra onde os musgos tinham crescido, uma alta cruz pintada de vermelho. Um Cristo de madeira, de uma altura natural, aí estava preso, e a chuva, misturando as grosseiras pinturas de seus cabelos e de sua carne, lhe tinham dado um aspecto hediondo. (tradução nossa). (BOURGES, 2003, p. 8)<sup>158</sup>.

A forma de assassinato do soldado republicano faz emergir um sentimento contraditório. Ao mesmo tempo em que os soldados nutriam profundo ódio pelos camponeses e pelo próprio catolicismo (exteriorizado pelo personagem Bara), esses mesmos homens se recordavam de seu passado cristão e de sua infância rural, traduzindo toda a contradição que trazia a presença daqueles homens no Oeste francês: impor pela força a liberdade.

### c.3) O cadafalso

Nesse romance, a figura da guilhotina, denominada *la Vorace*, tem uma presença e um significado marcantes. É ela que define e executa o destino dos homens. Ao menos

<sup>157</sup> *Autre lieu saint : le calvaire du village. Les Maréchains, sur la porte de la maison qui lui fait face, ont « cloué l'impie [un soldat révolutionnaire] en face du Maître, qu'il reniait ». Ils ont « saisi l'opposition », mais entre cette confrontation est peut-être moins opposition que de symétrie : il s'agit en fait de deux victimes, Jésus-Christ crucifié subissant de plus, dans sa représentation, la furie destructive du jeune Bara, applaudi par ses compagnons. C'est qu'« en dépit de Voltaire, et du siècle et de la déesse Raison, ils n'étaient pas bien sûrs, ces hommes à qui l'on avait joint les mains vers Jésus pendant leur enfance, de ne pas assaillir un Dieu, mais ils éprouvaient, déchaînés, le frémissement de joie scélérate de l'ignorant qui mutile une image et du renégat qui insulte à ce qui le faisait trembler ». On ne change pas impunément de religion. Dans ce temps de détresse où une Révolution menacée ne peut plus renoncer et n'en devient que plus intransigente, réclame toute religion, l'abandon de la croyance ancienne ne vas pas sans un sentiment de culpabilité qui se retourne en violence destructive de l'ancien culte.*

<sup>158</sup> *C'était, sur un socle de pierre où des mousses avaient poussé, une haut croix peinte en rouge. Un Christ de bois, de grandeur naturelle, y était attaché, et la pluie, en mêlant les groissiers peinturages de ses cheveux et de sa chair, lui avait donné un aspect hideux.*

é assim que acredita Gérard Choudieu, capitão republicano encarregado do transporte do artefato e que, ao final da trama, acaba ele próprio sendo também guilhotinado por ela. A guilhotina é a imagem que atravessa todo o romance, primeiramente como um espectro (nos pensamentos de Gérard), em segundo lugar como uma máquina que materializa o imaginário revolucionário de justiça e de acerto de contas entre a aristocracia e o povo.

O cortejo atingiu o pico da rampa, e o oficial, sozinho, recomeçou a subir. Desde essa aparição, sua tristeza tinha dobrado, ele sentia o coração apertado por pressentimentos fúnebres depois a solidão repentina o gelou com um horror supersticioso, e tremendo, os nervos à flor da pele, ele se apressou a chegar ao acampamento dos soldados. Duas fogueiras vermelhas aí queimavam, iluminando os casebres que estavam na borda da praça e a igreja de relógio pontudo que ocupava o fundo. Uma centena de homens estava sentada em roda, em torno de suas marmitas. [...] (tradução nossa). (BOURGES, 2003, p. 2)<sup>159</sup>

A guilhotina apresenta-se, assim, como uma sombra e como uma ameaça a ser temida ou combatida. Por exemplo, no caso do julgamento e condenação de Rose-Manon e La Jacquine, quando Choudieu providencia o desaparecimento da lâmina, tentando impedir a execução da pena de morte:

Ele [Gerard] tinha sem dúvida febre e seu passo diminuía pois as ideias turbilhonavam, uma alucinação o tomou. A guilhotina estava vermelha, pareceu se erguer e vir em direção a ele; uma onda de sangue brilhou diante de seus olhos, o sangue dos mortos da Voraz. Ele se ouvia chamar por vozes, milhares de vozes sussurravam seu nome; seus olhos fechavam invencivelmente, seu coração como que lânguido boiava em seu peito, e ele caiu desacordado. (tradução nossa). (BOURGES, 2003, p. 20)<sup>160</sup>

Com o desenrolar da história, porém, no desfecho da narrativa, a guilhotina irá terminar como uma espacialidade concreta, um palco para o suplício final das

<sup>159</sup> *Le cortège atteignit le sommet de la rampe, et l'officier, demeuré seul, recommença à la gravir. Depuis cette apparition, sa tristesse avait redoublé, il se sentait le cœur serré par des pressentiments funèbres puis la solitude soudain le glaça d'une horreur superstitieuse, et frissonnant, les nerfs au vif, il se hâta de regagner le bivouac de ses soldats.*

*Des feux rouges y brûlaient, éclairant les masures qui bordaient la place et l'église au clocher pointu qui en occupait le fond. Une centaine d'hommes étaient assis en rond, autour de leurs marmites. [...].*

<sup>160</sup> *Il [Gérard] avait sans doute la fièvre et son pas se ralentissait puis ses idées tourbillonnèrent, une hallucination le prit. La guillotine toute rouge, sembla se dresser et venir à lui ; une mare de sang brillait devant ses yeux, le sang des morts de la Vorace. Il s'entendit appeler par des voix, des milliers de voix chuchotant son nom; ses yeux se fermèrent invinciblement, son cœur comme alangui flotta dans sa poitrine, et il tomba évanoui.*

personagens tanto de um lado da guerra, como do outro, ou seja, a guilhotina realiza um acerto de contas doloroso e fatal com todas elas. Senão vejamos:

Não restava mais que Gerard. Cabeça nua, tranquilo e sereno, o oficial apareceu sobre a soleira. Ele pudera perceber Rose-manon, em uma janela, lhe jogar um beijo de adeus. Ele não tinha arrependimento na vida; ele tinha experimentado a felicidade. Ele caminhou conversando com o bom Burac até o pé da guilhotina, saudou de cabeça o Delegado, se despiu de seu uniforme e subiu a escada fatal. Seus pressentimentos se realizavam: a Voraz exercia sua sinistra influência ; era ela que o matava. A essa hora na qual o velho Sans-Terre acabara de expirar nas muralhas, não havia mais vivos, entre aqueles que tinham escoltado a vigília, além da vítima e do carrasco, Gérard e Coatgoumarch. O jovem deu ainda um pensamento para sua amada, depois se colocou sobre a lâmina; - ela caiu. Gerard tinha vencido. (tradução nossa). (BOURGES, 2003, p. 126)<sup>161</sup>

A atuação dessa “personagem” é sempre marcada pela tristeza, pela dor e pela apreensão, mesmo quando sua figura em si não esteja presente. Sobre a presença do infame instrumento, Trousson (1997) escreve: “(...) O romance traz bem seu título, pois a sombra da guilhotina domina de um extremo ao outro.” (TROUSSON, 1997, p. 944). De fato, Gérard passa toda a narração apenas à espera o momento em que ele próprio subirá ao cadafalso.

A esplanada parecia deserta. Era a hora da refeição dos soldados acampados as casas do vilarejo, e o oficial surpreso, só ouvia seus passos, caminhando. O sol, muito alto, dardejava sobre os rochedos, onde continuavam ainda as brasas de feno com as quais se queria queimar a Casa-Vermelha; e sinistra no meio da solidão, a guilhotina projetava uma sombra gelada e concentrada. A balaustrada cercava o assoalho; os dois cestos se alinhavam sob a luz do céu claro (e um deles estava vestido com um gorro encarnado). Sozinha, a estrutura onde se fixa a lâmina não estava posta no lugar, ainda. Gerard, apesar dele mesmo, se aproximou. Mesmo que ele visse todos os dias essa hedionda máquina e que tivesse assistido a execuções, nunca a tinha contemplado assim de perto. O cesto de cabeças estava aberto; o carpinteiro, por erro, só tinha feito oito degraus na escada, no lugar de dez regulamentares, a Voraz tinha o ar assustador de um altar divinal de sangue. O jovem o examinava, fascinado apesar de seu desgosto.

<sup>161</sup> *Il ne restait plus que Gérard. Tête nue, tranquille et serein, l'officier parut sur le seuil. Il avait pu apercevoir Rosé-Manon, d'une fenêtre, lui jeter un baiser d'adieu. Il n'avait nul regret à la vie; il avait goûté le bonheur. Il marcha en causant avec le bon Burac jusqu'au pied de la guillotine, salua de la tête le Délégué, se dépouilla de son habit, et gravit le fatal escalier. Ses pressentiments se réalisaient : la Vorace exerçait sa sinistre influence ; c'était elle qui le tuait. A cette heure où le vieux Sans-Terre venait d'expirer sur le Rempart, il n'y avait plus de vivants, parmi ceux qui l'avaient escortée la surveillance, que la victime et le bourreau, Gérard avec Coatgoumarch. Le jeune homme donna encore une pensée à sa maîtresse, puis se plaça lui-même sous la hache; - elle tomba: Gérard avait vécu.*

Decididamente a Esplanada estava vazia. Ledru, com seus ajudantes, tinha ido comer, levando até o Caqueux. O monstro se guardava sozinho por seu terror. [...]. (tradução nossa). (BOURGES, 2003, p. 83-84)<sup>162</sup>.

É uma imagem recorrente, não somente nesse romance, mas em todos os do *corpus* estudado por nós neste trabalho, a do deus Moloch. Esse deus, que está no mesmo nível de Cronos, tudo consome com o fogo de seus sacrifícios humanos (principalmente criancinhas), pode ser comparado com a personagem Coathgoumarch por sua proximidade com o macabro, com a maldade e com o lúgubre. A história narrada no romance termina sobre o ‘altar de sangue’ que se torna a guilhotina, com o seu deus que exige sacrifícios constantes, Coathgoumarch/Moloch, cujas últimas vítimas imoladas foram: Jacquine, Gérard e Rose-Manon, verdadeiras crianças intelectuais e sentimentais, em sua simplicidade e visão de mundo.

---

<sup>162</sup> *L’Esplanade paraissait déserte. C’était l’heure du repas des soldats cantonnés dans les maisons du village, et l’officier surpris, n’entendait que ses pas, en marchant. Le soleil, très haut, dardait sur les roches, où traînaient encore les brassées de foin dont on avait voulu brûler la Maison-Rouge ; et sinistre au milieu de cette solitude, la guillotine projetait une ombre grêle et ramassée. La balustrade entourait le plancher; les deux poteaux se profilaient sur le ciel clair (et l’un d’eux même, était coiffé d’un bonnet rouge). Seul, le linteau où se fixe le glaive n’était pas mis en place, encore. Gérard, malgré lui, s’approcha. Bien qu’il vît tous les jours la hideuse machine et qu’il eût assisté à des exécutions, jamais il ne l’avait contemplée d’aussi près. Le panier des têtes était ouvert ; la lunette, large béante, semblait prête à recevoir sa proie et basse, massive, trapue, car dans la hâte du départ, le charpentier, par erreur, n’avait fait son escalier que de huit marches, au lieu des dix réglementaires, la Vorace avait l’air de l’effrayant autel d’une divinité de sang. Le jeune homme l’examinait, fasciné malgré son dégoût. Décidément l’Esplanade était vide. Ledru, avec ses aides, était allé manger, entraînant même le Caqueux. Le monstre se gardait par sa seule terreur. [...].*

## CONCLUSÃO

Após todas as reflexões e análises apresentadas aqui presente trabalho, o ponto que mais nos chama a atenção é a corroboração da ideia presente já em nosso trabalho de mestrado: o romance histórico francês do século XIX possui uma espacialidade em sistema. Esse sistema consiste na oposição entre os espaços monárquicos e revolucionários, ou mais amplamente, em espaços selvagens e espaços urbanizados. Os romances por nós estudados apresentam, dentro do sistema de oposição espaços monárquicos espaços republicanos, constituições muito parecidas, na verdade, praticamente idênticas:

- 1) Deslocamento espacial: em todos os romances há o deslocamento entre cidades. No caso de *Sous la hache*, esse deslocamento é o pré-texto,

uma vez que o romance passa a ser narrado quando a escolta da guilhotina está em vias de atingir a pequena cidade de Saint-Judicaël. Entretanto, para todos os romances, o fim do romance é também o fim da marcha. O deslocamento espacial termina com o último capítulo, em geral, devido à morte do ‘condutor’. Por vezes, acompanhando o sistema monárquico/republicano, esse deslocamento é paralelo, ou seja, existem dois deslocamentos, mas que, na verdade, servem ao mesmo propósito.

2) Espaços tipicamente monárquicos, revolucionários ou de enfrentamento: os romances analisados apresentam, em uma análise um pouco mais circunscrita, espaços tipicamente monárquicos, como florestas, bosques, *marais*, mar, ou seja, espaços selvagens ou incultos como um todo. Já como espaços republicanos, a cidade, Paris, é sempre vista como ‘capital’, como um símbolo de um regime político, se faz presente (*Taverne de la Rue du Paon*, por exemplo); e por fim, espaços de enfrentamento ou transitórios que passam de monárquicos (ou clericais – ligados ao Antigo Regime de alguma forma) a republicanos (ou revolucionários – ligados aos novos regimes implantados), como as igrejas em *Sous la hache*, os prédios públicos em *Quatrevingt-treize*, os edifícios aristocráticos em *Les Chouans*. Todas essas possibilidades iniciam-se em *Le génie du Christianisme* (1802), de Chateaubriand, quando esse iniciador do romantismo francês coloca a floresta como primeiro lugar de culto às divindades e também como a arquitetura cristã influencia os espaços que a contém e ajuda a formar a personalidade das pessoas nesse mesmo local.

O romance histórico dito tradicional do século XIX teve importância fundamental para a reconstrução da identidade francesa no período pós-revolucionário. Ora, devido a grande instabilidade política advinda dos acontecimentos revolucionários, a população não mais entrevia seu próprio futuro escrito em seu passado. A Monarquia de Julho (período no qual surgiu o romance *Les Chouans*) manifestava, apesar de parecer contraditório, algum apreço pela Revolução de 1789. Entretanto, já durante a Segunda república e a ditadura de Napoleão III, com todas as suas imposições em forma de lei e enfrentamentos entre a população e o governo, a Revolução passou a ser uma

mancha de Terror na história francesa. É nesse momento que surgem a maioria dos romances regastando um vigor que há muito já se acreditava perdido.

Não podemos deixar de apontar aqui a influência desse tipo de romance e dos movimentos surgidos na Europa, sobretudo na França, em nossa literatura brasileira. Nosso século XIX também foi aquele da construção da identidade. Mas, diferentemente do que ocorreu na França, o romance histórico ficou preso ao Romantismo, e foram nossos romances de costumes que acabaram proporcionando essa ‘construção’.

Antes de finalizarmos, gostaríamos de retomar algumas palavras de Gerard Gengembre (2006, p. 51): “A cor local e a vida cotidiana, fisionomia do passado, oposição entre as personagens tipo que encarnam forças antagônicas, dramatização mesclada com momentos cômicos, história nacional: a fórmula se impõe”<sup>163</sup>. Assim, após todas as reflexões aqui propostas, gostaríamos de encerrar com essa que consideramos a melhor e mais simples definição do romance francês do século XIX, aquele dito tradicional, clássico ou ainda, adjetivação a qual preferimos, romântico. Foi essa a fórmula que impulsionou a revalorização do passado nacional francês e proporcionou, via prosa, a reconstrução da história.

---

<sup>163</sup> [...] *Couleur locale et vie quotidienne, physionomie du passé, opposition entre des personnages types incarnant des forces antagonistes, dramatisation mêlée à des moments comiques, histoire nationale : la formule s'impose.* (tradução nossa – GENGEMBRE, 200, p. 51).

## **REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS**

*Corpus:*

BOURGES, Elémir. **Sous la hâche**. Paris: Klincksieck, 2003.

BALZAC, Honoré de. **Les Chouan**. Paris : Le livre de Poche, 1983.

FLAUBERT, Gustave. **Salammbô**. Paris : Flammarion, 2001.

HUGO, Victor. **Quatrevingt-treize**. Paris: Gallimard, 2002.

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

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

*Referências bibliográficas:*

AMALVI, Christian (dir.). **Les Lieux de l'histoire**. Paris: Armand Colin, 2005.

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

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

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

BAKHTINE, Mikhaïl. **Esthétique et théorie du Roman**. Paris : Gallimard, 2004. Tradução Daria Olivier.

\_\_\_\_\_, **Questões de literatura e de estética**.

BALZAC, Honoré de. **Revue Parisienne**. Paris : Garnier frères, 1840. V. I (disponível em <https://play.google.com/store/books/details?id=C3gGAAAAQAAJ&rdid=book-C3gGAAAAQAAJ&rdot=1>; acesso em 17/01/2013, às 17:43.)

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

BARTHES, Roland. O discurso da História. In: **O rumor da língua**. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 163-180.

\_\_\_\_\_. O efeito de real. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 158-165. (Idem aqui, mesma editora e tradutor, p. 181-190)

BERNARD, Claudie. **Le passe recomposé**: le roman historique français du dix-neuvième siècle. Paris : Hachette, 1996.

\_\_\_\_\_. **Le Chouan romanesque**. Paris : PUF, 1989.

BERGEZ, Daniel, et al. **Méthodes critiques pour l'analyse littéraire**. Paris : Armand Colin. 2ª edição.

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

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

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

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

CHARTIER, Pierre. **Introduction aux grandes théories du roman**. Paris : Nathan, 2000.

CHATEAUBRIAND, François-René. **Le génie du Christianisme**. Paris : Ledentu, 1830. Disponível em : <https://play.google.com/books/reader?printsec=frontcover&output=reader&id=Swn55WllbKsC&pg=GBS.PP9>; acesso em: 23/06/2013, às 12h39.

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

CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des symboles**. Paris : Robert Laffont/Jupiter, 1993. (14ª reimpressão).

COMPAGNON, Antoine. “Elemir Bourges (1852-1925)”. In: **Encyclopaedia Universalis**. Disponível em: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/elemir-bourges/>, 17/01/2012, 11:49. p. 1-2.

DASPRE, André. ‘Le roman historique et l’Histoire’. In : **Revue d’Histoire littéraire de la France**. Paris : Société d’Histoire littéraire de la France, jan-fev 1975, ano 75, nº 1. p. 235-244.

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

DUQUETTE, Jean-Pierre. ‘Flaubert, l’histoire et le roman historique’. In : **Revue d’Histoire littéraire de la France**. Paris : Société d’Histoire littéraire de la France, jan-fev 1975, ano 75, nº 1. p. 344-352.

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

GENETTE, Gérard, et al. **Théorie des genres**. Paris : Éditions du Seuil, 1986.

GENGEMBRE, Gérard. **Le roman historique**. Paris : Klincksieck, 2006.

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

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

GUISE, René. ‘Balzac et le roman historique’. In : **Revue d’Histoire littéraire de la France**. Paris : Société d’Histoire littéraire de la France, jan-fev 1975, ano 75, nº 1. p. 353-372.

HUGO, Victor. **Philosophie et littérature mêlées (1834)**. Disponível em : <http://www.gutenberg.org/cache/epub/9644/pg9644.html.utf8>. Acesso em 12/10/2012.

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

\_\_\_\_\_. Uma teoria da paródia. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

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

LEBOIS, André. **Les tendances du Symbolisme à travers l'oeuvre d'Elémir Bourges**. Paris : Le cercle du livre, 1952.

LETERRIER, Anne-Sophie. **Le XIXe siècle historien. Anthologie raisonnée**. Paris: Belin, 1997.

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

\_\_\_\_\_. O romance como epopéia burguesa. Tradução Letícia Zini Antunes. In: **Adhominen: Revista de Filosofia, Política, Ciência da História**. Tomo II **Música e Literatura**. São Paulo: Ad Hominem, 1999.

MACKAY, Hector Ronaldson. **L'influence de sir Waalter Scott sur Victor Hugo**. Kelowna: 1948. Tese de doutorado defendida em outubro de 1948, disponível em : <https://circle.ubc.ca/handle/2429/41513>

MAIGRON, Louis. **Le roman historique à l'époque romantique**. Paris : Slatkine, 2011. (reimpressão da versão de 1898).

MARCHAL, Bertrand. **La religion de Mallarmé**. Paris ; Corti, 1988.

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

MERCIER, Michel. 'Préface'. In : BOURGES, Elémir. **Sous la hâche**. Paris: Klincksieck, 2003. p. VII-XXIV.

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

MORETTI, Franco. **Atlas do Romance europeu 1800-1900**. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.

MOLINO, Jean. 'Qu'est-ce que le roman historique ?'. In : **Revue d'Histoire littéraire de la France**. Paris : Société d'Histoire littéraire de la France, jan-fev 1975, ano 75, n° 1. p. 195-234.

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

PRADO, Márcio; BARBOSA, Sidney. 'O teatro simbolista'. In : MORETTO, Fúlvia. M. L. (Org. ) ; BARBOSA, Sidney (Org.). **Aspectos do teatro ocidental**. São Paulo : UNESP. 2006.

ROSA, Guy. 'Quatrevingt-treize ou la critique du roman historique'. In : **Revue d'Histoire littéraire de la France**. Paris : Société d'Histoire littéraire de la France, jan-fev 1975, ano 75, nº 1. p. 329-343.

SIGENGER, Gisèle. **Flaubert : une poétique de l'Histoire**. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.

TREW, Esther Maxine. **Personagens femininas nos primórdios do romance moderno: Pâmela e Júlia, ou A nova Heloisa**. Tese de doutoramento em Estudos Literários. Faculdades de Ciências e Letras da UNESP, *Campus* de Araraquara (SP), 2007.

TROUSSON, Raymond. **Le roman noir de la Révolution Française**. Paris : Nathan, 1997.

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

WEINHARDT, Marilene. *Considerações sobre o romance histórico*. In: **Letras**. Curitiba, UFPR, 1994. n. 43, p. 49-59.

#### *Referências enciclopédicas :*

BONNAVENTURE, Lydia. 'Les noyades de Nantes'. Disponível em : <http://notabene.forumactif.com/t12077-les-noyades-de-nantes> ; acesso em 23/01/2013.

*Chouannerie*. **Enciclopédia Larousse**. Disponível em: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/nom-commun-nom/chouannerie/33725> ; aceso em 23/01/2013.

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

Walter Scott. In **Infopédia** [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2013. [Consult. 2013-01-07].Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$walter-scott](http://www.infopedia.pt/$walter-scott)>.

*Figuras :*

Figura 1: [http://fr.wikipedia.org/wiki/Noyades\\_de\\_Nantes](http://fr.wikipedia.org/wiki/Noyades_de_Nantes). Acesso em: 23/01/2013, 16h59.

Figura 2: <http://home.nordnet.fr/blatouche/E21.html>, acesso : 26/01/2012, 10h35.