**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS,
LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS**

CRISTINA SOTO COCCO

**A presença de Victor Hugo em José de Alencar: o grotesco hugoano
em *A Pata da Gazela***

(VERSÃO CORRIGIDA)

São Paulo

2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS,
LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

A presença de Victor Hugo em José de Alencar: o grotesco hugoano
em *A Pata da Gazela*

CRISTINA SOTO COCCO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre.

ORIENTADORA: Profa. Dra. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto.

(VERSÃO CORRIGIDA)

São Paulo

2012

AGRADECIMENTOS

A Deus, força suprema, por tudo o que sou.

Ao meu pai, Luigi Cocco, à minha mãe, Ana Soto Cocco, ao meu irmão, Fernando Soto Cocco; enfim, a toda minha família que sempre me apoiou em meus estudos e me incentivou mostrando-se presente em todos os momentos, refúgio acalentador.

À minha orientadora, Dra. Maria Cecília Queiroz Pinto, por acreditar em meu trabalho e mostrar o quanto eu podia crescer.

Aos professores Dr. Gilberto Pinheiro Passos e Dra. Heloisa Brito de Albuquerque Costa, que fizeram parte de minha banca de qualificação, pela leitura atenta de meu trabalho, pelas valiosas contribuições e sincero incentivo.

Aos meus professores do Centro Universitário Fundação Santo André, que me ofereceram a base sólida e a vontade de prosseguir com meus estudos. À Carla Strambio, Dra. Diva Valente Rebelo, Dr. José Marinho do Nascimento, Dr. Juarez Donizete Ambires, grandes mestres.

Aos meus amigos, sempre presentes mesmo em minhas constantes ausências, em especial Ana Lúcia Branco, que permaneceu ao meu lado nos mais importantes momentos de minha carreira acadêmica.

À Dra. Eliane Gouvêa Lousada, pelos riquíssimos ensinamentos, aos meus colegas e alunos dos Cursos Extracurriculares de Francês – FFLCH – e da Aliança Francesa.

Enfim, a todos os que de alguma forma me acompanharam nesse percurso e que me deram coragem para continuar.

RESUMO

Este estudo da presença de Victor Hugo em *A Pata da Gazela*, de José de Alencar, objetiva analisar como o conceito de grotesco, teorizado pelo escritor francês no prefácio de *Cromwell*, experimentado e trabalhado em *Han d'Islande*, *Notre-Dame de Paris* e *L'homme qui rit*, teria sido adaptado por Alencar, escritor de relevante importância para a formação da Literatura Brasileira que faz menção em seu romance a duas criaturas monstruosas de Victor Hugo: Gwynplaine e Quasimodo. Para isso, propomos um olhar para a sociedade francesa e brasileira do século XIX, no intuito de verificar como se deu a contribuição hugoana.

Palavras-chave: Victor Hugo – José de Alencar – Presença francesa – Grotesco – Criaturas monstruosas

ABSTRACT

This study of Victor Hugo's presence in *A Pata da Gazela* by José de Alencar, aims to analyze how the concept of grotesque, that was theorized by the French writer in the preface of *Cromwell*, experienced and worked in *Han d'Islande*, *Notre-Dame de Paris* and *L'homme qui rit*, would have been adapted by Alencar, an important writer for the formation of the Brazilian Literature, who mentions in his novels two monstrous creatures of Victor Hugo's: Gwynplaine and Quasimodo. In order to do that, we propose a look to the French and Brazilian societies of the nineteenth-century, to check how important Hugo's contribution is.

Keywords: Victor Hugo – José de Alencar – French presence – Grotesque – monstrous creatures

ABREVIATURAS

CM – Cinco Minutos

CP – Ao correr da pena

CPSR – Como e porque sou romancista

HI – Han d’Islande

HQR – L’homme qui rit

I – Iracema

L – Lucíola

LM – Les misérables

NDP – Notre-Dame de Paris

PC – Préface de Cromwell

PG – A Pata da Gazela

S – Senhora

SO – Sonhos d’Ouro

V - Viuvinha

SUMÁRIO

Introdução	08
1 Victor Hugo e sua produção literária	13
1.1 Victor Hugo e suas primeiras experiências literárias	14
1.2 O jovem Hugo, autor de <i>Han d'Islande</i>	15
1.2.1 Acerca da estrutura e de alguns temas de <i>Han d'Islande</i>	16
1.2.2 A preparação do cenário para a aparição de Han	22
1.3 O sublime e o grotesco antes e depois de Victor Hugo	31
1.3.1 Hugo e o prefácio de <i>Cromwell</i>	33
1.3.2 O sublime e o grotesco nos romances de Victor Hugo	36
1.4 <i>Notre-Dame de Paris</i> : entre duas tradições	37
1.4.1 A complexidade das personagens	40
1.4.2 A máscara perpétua	43
1.5 <i>L'homme qui rit</i> : o duplo e a convivência do grotesco e do sublime	46
1.5.1 Gwynplaine e a deformação artificial do corpo	50
1.5.2 A união do início com o fim	53
1.6 Retomando o percurso	55
2 José de Alencar e sua produção literária	56
2.1 A importância de Alencar para a literatura brasileira	58
2.2 <i>A Pata da Gazela</i> , um simples entretenimento?	64
2.2.1 Sublimes pés de Cinderela	65
2.2.2 A apresentação das personagens e a posição social	67
2.2.3 O rei da floresta e o da sociedade: a recorrência à fábula	69
2.2.3.1 O “terror das florestas” diante do coice do Burro	72
2.2.3.2 O Leão desprovido de suas defesas	73
2.2.4 Leopoldo e a força do magnetismo	76
2.2.5 O caráter de Horácio e Leopoldo e a reação face à imagem do horrível	78
2.2.6 Sacralização do objeto amado	85
2.3 <i>A Pata da Gazela</i> : um romance ligeiro e complexo	88
3 Aproximações de leitura: José de Alencar, leitor de Victor Hugo	91
3.1 A literatura na França e no Brasil no século XIX	92
3.2 Dois escritores, dois contextos e um convite à reflexão	102
3.3 <i>Fables</i> : uma fonte para Alencar e também para Victor Hugo	107
3.4 A força do amuleto e a importância do calçado	112
3.5 <i>A Pata da Gazela</i> e a aclimação do grotesco hugoano	115
3.5.1 O grotesco e a sedução feminina: a figura da mulher	117
3.5.1.1 Amélia: personagem feminina de Alencar	119
3.5.2 Horácio e a personagem grotesca alencariana	121
Considerações finais	124
Referências	127

Un livre est quelqu'un. Ne vous y fiez pas. Un livre est un engrenage. Prenez garde à ces lignes noires sur du papier blanc ; ce sont des forces ; elles se combinent, se composent, se décomposent, entrent l'une dans l'autre, se dévident, se nouent, s'accouplent, travaillent. Toute ligne mord, telle ligne serre et presse, telle ligne entraîne, telle ligne subjugué. Les idées sont un rouage. Vous vous sentez tiré par le livre. Il ne vous lâchera qu'après avoir donné une façon à votre esprit. Quelquefois les lecteurs sortent du livre tout à fait transformés.

(Victor Hugo)

INTRODUÇÃO

“O artista é como o Proteu da fábula; deve ter o dom de metamorfosear-se a cada momento; deve mudar de figura, de sentimento, de expressão, assim como muda de vestuário.”¹

(José de Alencar)

José Martiniano de Alencar pode ser considerado um dos maiores escritores brasileiros do Romantismo, tanto pela natureza como pela extensão da obra produzida que abrange crônicas, romances, peças teatrais, poesia e crítica literária.

Em sua autobiografia, *Como e porque sou romancista*, de 1873, Alencar descreve a emoção que sentiu quando teve diante de si pela primeira vez a coleção de *A Comédia Humana*, pertencente à biblioteca particular de um de seus amigos. Hesitando na escolha do primeiro romance balzaquiano que leria, o jovem cearense decide começar por um dos mais breves, porém, diante da dificuldade do “francês de Balzac”, quase abandona o intento. “Todavia achava eu um prazer singular em percorrer aquelas páginas, e por um ou outro fragmento de ideia que podia colher nas frases indecifráveis, imaginava os tesouros, que ali estavam defesos à minha ignorância” (*CPSR*, p.139)².

Sua curiosidade e a certeza de que a leitura seria realmente enriquecedora fazem Alencar perseverar. Armandando-se de dicionário, demora oito dias para ler *Grenadière*, mas, termina em apenas um mês o volume de Balzac. No mesmo ano, lê ainda Alexandre Dumas e Alfredo de Vigny, além de muito Chateaubriand e Victor Hugo, como relata em sua autobiografia.

Nessas obras, Alencar diz ter encontrado a elegância e a beleza fundidas aos fios de uma história real, como os das novelas que lia em sua juventude. O impacto dessas

¹ Excerto da crônica “Não escreverei hoje minha revista, mas um romance”, de *Ao Correr da Pena*.

Obs.: Para a transcrição das citações, achamos conveniente seguir as atuais normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, assinado em Lisboa, em 16 de dezembro de 1990, aprovado no Brasil pelo Decreto Legislativo no. 54, de 18 de abril de 1995 e implantado desde janeiro de 2009.

² Para as referências aos romances de Alencar e Hugo, presentes no corpo do trabalho, serão mencionadas apenas suas abreviaturas constantes na página que antecede o Sumário. Salvo ressalva, os romances alencarianos citados se encontram na edição da Livraria Olympio, 1967. Os outros escritos, *CPSR* e *CP*, remetem à edição da Aguilar, v.I, 1964 e à da Martins Fontes, 2004, respectivamente.

descobertas se fez presente em sua produção literária, de forma que alguns temas e ideias encontrados nos estrangeiros lhe serviram de inspiração.

Para Alencar, a nova e grande nacionalidade brasileira é formada pelos traços de várias nacionalidades que se diluem aos poucos e que se infundem na alma da pátria que os adotou. Desta forma, também a literatura nacional seria resultado deste rico contato com outras civilizações, ou, em suas palavras, a “alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e cada dia se enriquece ao contacto de outros povos e ao influxo da civilização” (“Bênção Paterna”, *SO*, p.165).

Sociedades nascentes inclinam-se naturalmente à recepção de influxos de civilizações mais adiantadas. Os povos que ainda estão em formação

[...] copiam tudo, aceitam o bom e o mau, o belo e o ridículo, para formarem o amálgama indigesto, limo de que deve sair mais tarde uma individualidade robusta. Palheta, onde o pintor deita laivos de cores diferentes, que juntas e mescladas entre si, dão uma nova tinta de tons mais delicados, tal é a nossa sociedade atualmente (“Bênção Paterna”, *SO*, p.166).

Nos romances urbanos, em que encontramos “perfis” femininos, como *Senhora*, *Lucíola* e *Diva*, é marcante o aproveitamento de Balzac e de Dumas, entre outros, como bem observa Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto em *Alencar e a França: Perfis*. A ensaísta ressalta, em sua densa análise, a capacidade de Alencar em retrabalhar e ajustar esses modelos ao tamanho da sociedade fluminense.

Implicado em seu papel de escritor e sabendo que era preciso trabalhar para a criação de uma literatura realmente brasileira, ele busca, de maneira consciente, inspiração na estrangeira, principalmente na francesa, cujas raízes consistentes ofereciam uma base e uma tradição seguras, elementos primordiais para a literatura nacional em formação.

No período especial e ambíguo da formação da nacionalidade, poetas, escritores e artistas são “os operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade que se vai esboçando no viver do povo” (“Bênção Paterna”, *SO*, p.167). Assim, transformando o objeto assimilado e adaptando-o à realidade e às necessidades do país, o autor apropria-se do estrangeiro para falar da terra brasileira.

Contudo, a crítica da época chega a acusá-lo injustamente de imitação, principalmente de Chateaubriand. Convicto da autenticidade de seu trabalho engajado com a

realidade brasileira, o escritor se defende convidando os críticos a encontrarem algo em sua obra que seja cópia do estrangeiro.

Pretendendo colaborar para os estudos sobre o papel de José de Alencar para a Literatura Brasileira e a importância de autores franceses no desenvolvimento de sua criação literária, a presente dissertação nasceu do interesse em verificar a relevância de Victor Hugo, notório pelo precioso aporte ao campo literário, que foi certamente lido por Alencar.

Além de mencionar seu nome em *Como e porque sou romancista*, sua contribuição é explicitada em *A Pata da Gazela*, romance no qual a criatividade de uma personagem a leva a imaginar figuras monstruosas como as de Hugo.

O autor europeu não apenas criou personagens que ficaram marcadas pelo grotesco, como também efetivou sua legitimação enquanto categoria estética. Em *Do Grotesco e do Sublime*, título atribuído ao prefácio de *Cromwell*, o escritor considera que a natureza multiforme do grotesco seria mais atraente do que a unicidade do belo e, por meio do contraste, tal componente realçaria elementos do sublime.

A harmonia dos contrários não era, até então, desenvolvida com vigor na obra literária, sendo raros os escritores que se arriscavam a se aventurar nessa junção. Os dois elementos eram, geralmente, trabalhados isoladamente, como observaremos em uma breve incursão histórica em que procuraremos verificar a presença do grotesco e do sublime nas artes em geral. Dessa forma, Hugo é responsável pela consolidação do grotesco no campo artístico, transformando-o em um elemento-chave na arte romântica.

Considerando esse recorte, nosso alicerce será a leitura de três romances de Hugo – *Han d'Islande*, *Notre-Dame de Paris* e *L'homme qui rit* – e do prefácio de *Cromwell*. Tais obras foram escolhidas, portanto, por serem representativas do aspecto delimitado: o grotesco hugoano. Contentar-nos-emos em centrar nossas análises em um único romance de José de Alencar por considerá-lo suficientemente expressivo para alcançarmos nossos objetivos.

Ressaltamos, desde o início, que acreditamos essencial estabelecer os diferentes contextos em que Alencar e Hugo estavam inseridos, assim sendo, não poderíamos deixar de tratar, mesmo que brevemente, de questões que envolvem o momento histórico das publicações desses dois autores.

Dentre o referencial teórico utilizado para a discussão referente a essa problemática, destaca-se a contribuição do próprio José de Alencar que, em seu artigo *Como e porque sou romancista*, discute questões relacionadas a suas próprias obras, a seu papel como escritor e à formação da literatura brasileira. Encontramos ainda outras reflexões interessantes sobre esses

temas em prefácios e posfácios de algumas de suas obras, em cartas, bem como disseminados em seus romances através de narradores e personagens.

Observamos que são raros os estudos que tratam da questão do papel do escritor, do público leitor do século XIX e da recepção da literatura nessa época. Contudo, encontramos as valiosas contribuições de Hélio de Seixas Guimarães, e seu *Os leitores de Machado de Assis*, no qual observa que o processo de urbanização e de desenvolvimento das classes médias teve uma grande importância e provocou impacto imediato na literatura, pedindo uma mudança na forma de expressão.

Para um estudo comparativo, entender como a literatura estrangeira e a nacional eram recebidas em determinada época, quais eram as expectativas dos leitores e o papel exercido pelos escritores, quais influências o contexto histórico, social e político exerceriam na enunciação ficcional, podem resultar na melhor compreensão de uma obra literária e colaboram para se evitar meras comparações textuais.

Procuramos, assim, evitar estabelecer paralelos qualificativos entre autores que poderiam ser demasiadamente desmerecidos ou enaltecidos se fossem simplesmente postos lado a lado.

Portanto, com o objetivo de contribuir para alargar a discussão sobre a recepção e adaptação de elementos estrangeiros que tantos subsídios ofereceram para a formação da literatura brasileira, a presente dissertação pretende, a partir da análise de uma obra de José de Alencar, *A pata da Gazela*, observar o que nela pode ser considerado uma presença de Hugo, principalmente no tocante ao grotesco.

Algumas questões iniciais se colocam: qual teria sido a contribuição de Victor Hugo para a obra alencariana? Como a temática do grotesco teria sido recebida por José de Alencar? A história social e cultural brasileira justificaria essa escolha?

Para tentarmos respondê-las, propomos dividir este estudo em três momentos principais:

Primeiramente, nossa atenção se centrará na produção literária de Victor Hugo a fim de observarmos como o autor teria trabalhado a criação de suas personagens monstruosas e como desenvolveria a temática do grotesco.

Em seguida, vamos dirigir nosso olhar a José de Alencar e seu papel para a literatura brasileira. Faremos uma análise de *A Pata da Gazela*, propondo uma leitura mais atenta desse romance que foi considerado por alguns críticos como um simples “entretenimento”.

Tendo feito algumas considerações sobre a produção literária de Victor Hugo e de José de Alencar nos dois primeiros capítulos, poderemos chegar ao nosso propósito de responder às perguntas iniciais sobre a possível contribuição hugoana para Alencar.

Para tal, na terceira e última parte desse estudo, observaremos como se dava a recepção de obras nacionais e estrangeiras, o papel do escritor e do novo público leitor, bem como proporemos uma reflexão acerca da história política social e cultural do Brasil e da França no século XIX, visto que tais elementos poderiam fornecer subsídios para entendermos a importância de Alencar na Literatura brasileira e o porquê dele ter recorrido ao francês Victor Hugo.

1. VICTOR HUGO E SUA PRODUÇÃO LITERÁRIA

« Le but de l’art est presque divin : ressusciter s’il
fait l’histoire ; créer, s’il fait de la poésie »³

(Victor Hugo)

Victor Hugo, notável homem de letras, nascido no ano de 1802, em Besançon, é reconhecido por seu respeitável trabalho no campo da literatura do século XIX, tendo deixado um número considerável de obras escritas em diferentes gêneros, que não se restringiram ao território francês, mas ultrapassaram barreiras geográficas para comporem a Literatura Mundial.

Muitas de suas produções continuam vivas não apenas no formato original criado pelo autor, mas passaram para outros campos semióticos, tornando-se filmes, seriados, musicais, entre outros. Para exemplificar, podemos pensar em *Quasimodo* e *Gwynplaine*⁴, que saem de seus romances originais e migram para outras fontes artísticas, tornando-se ainda mais conhecidos.

Adaptada por Disney, a obra hugoana *Notre-Dame de Paris* encontrou grande repercussão entre crianças, jovens e adultos que reconhecem facilmente a personagem do corcunda sineiro da catedral parisiense⁵.

Quanto a *Gwynplaine*, encontramos a personagem, ou melhor, seu sorriso permanente, na figura de Joker – conhecido no Brasil como Coringa –, principal inimigo de Batman. A história em quadrinhos do super-herói de origem norte-americana começou a ser publicada nos anos de 1930 e atualmente Batman é um dos heróis mais conhecidos do mundo, bem como o Coringa, um dos maiores vilões dos quadrinhos.

³ “O objetivo da arte é quase divino: ressuscitar se ela faz história; criar, se ela faz poesia”.

Obs.: Salvo disposição em contrário, as traduções constantes deste trabalho, feita por nós, são meramente ilustrativas. Optou-se por traduzir as citações francesas por considerarmos que o assunto tratado nesta dissertação é relevante não apenas para quem trabalha com os estudos linguísticos, literários e tradutológicos em francês, mas também estudiosos e interessados pela literatura brasileira do século XIX e/ou por José de Alencar.

⁴ As duas personagens citadas como exemplo foram, por nós, escolhidas justamente por terem sido mencionadas por José de Alencar em *A Pata da Gazela*.

⁵ Não sendo nosso objetivo discutir as modificações que a obra sofreu na passagem de um gênero a outro, contentamo-nos em mencionar apenas que, na adaptação cinematográfica “O Corcunda de Notre-Dame”, grande destaque se deu a Quasimodo, cujo apelido aparece inclusive como título do filme.

Portanto, a contribuição de Victor Hugo à arte continua presente e não cessa de multiplicar-se com o passar do tempo.

1.1 Victor Hugo e suas primeiras experiências literárias

Ainda na infância, aos nove anos, Victor Hugo inaugura sua carreira literária ao fazer a tradução do poema *Le bonheur que procure d'étude*, de Virgílio. Como resultado do bom trabalho, ele recebe uma menção da Academia francesa, incentivo que o encoraja a dedicar-se à poesia e a escrever diversos ensaios poéticos nos anos seguintes. Em 1820, o jovem Hugo é premiado por sua *Ode sur la mort du duc de Berry*, mesmo ano em que publica *Bug-Jargal* no *Conservateur littéraire*, iniciando seus escritos em prosa.

Após essa primeira experiência com o gênero prosa, Hugo continua a escrever odes, porém, passa a dedicar-se também ao romance e, em 1823, publica *Han d'Islande*, despertando a atenção do escritor Charles Nodier que lhe faz uma crítica bem argumentada. Passados três anos dessa data, Hugo publica uma segunda versão de *Bug-Jargal*, na qual vemos praticamente toda a obra original modificada. O fato de retomar um texto já publicado a fim de melhorá-lo mostra sua propensão à evolução literária.

Mantendo ainda o interesse pela poesia e pelo romance, Victor Hugo se lança também ao teatro e publica *Cromwell* em 1827, texto acompanhado de um prefácio onde discute as fases da poesia e questões teóricas acerca do drama. Essa introdução encontra grande repercussão por tratar do conceito do grotesco e do lugar que ele deveria ter na literatura.

A partir de então, continua a produzir intensamente nos campos da poesia, do romance e do teatro, mostrando-se um escritor engajado ao retratar, através da arte, suas convicções políticas e ideológicas que convidam a sociedade a refletir sobre assuntos relevantes que a cercam.

Ressaltam-se seus questionadores discursos realizados durante a carreira política, quando discute temas de variados teores ligados à injustiça social, em defesa da condição feminina e da escola laica e gratuita. Em seus protestos, mostra-se contrário ao trabalho das crianças, à miséria, ao ensino religioso e à pena de morte. Seu pensamento visionário não se

limita às fronteiras territoriais da França, propondo, no século XIX, reflexões sobre a criação de uma federação europeia e o direito do voto universal.

Victor Hugo obteve reconhecimento não apenas na posterioridade, mas também em seu tempo, o que pode ser considerado uma exceção no cânone artístico. Poucos dias após sua morte, que ocorreu em 1885, foi levado ao Panteão, lugar de homenagem aos grandes homens da história da França.

De suas obras, como delimitado na introdução deste estudo, trataremos apenas de três em especial que, juntamente com o prefácio de *Cromwell*, nos permitiriam traçar um panorama da evolução do tema do grotesco.

1.2 O jovem Hugo, autor de *Han d'Islande*

Escrito em 1821, quando Victor Hugo tinha a idade de dezoito anos, e publicado em 1823, *Han d'Islande* foi o segundo romance do escritor que até então demonstrava maior interesse por obras poéticas. O autor mostra-se satisfeito com sua produção final, como indica no prefácio à segunda edição do livro, datado de abril do mesmo ano, no qual diz ter feito apenas certas correções quanto a dados históricos e acréscimos de epígrafes.

Cabe ressaltar que este é o segundo romance hugoano, porém, *Bug Jargal*, primeiro livro em prosa escrito por Hugo, que na época tinha apenas dezesseis anos, sofreu importantes modificações em 1825, sete anos depois de sua publicação⁶. Tais alterações se deram tanto na forma quanto no conteúdo, resultando em uma nova obra onde praticamente apenas o título foi conservado, de modo que alguns críticos consideram *Han d'Islande* o primeiro romance hugoano.

Mostrando-se avesso à redação do prefácio, Hugo procura ser o mais breve possível no de *Han d'Islande*, de janeiro de 1823. Nele, declara ter sabiamente decidido nada dizer sobre o autor da obra, nem suas informações pessoais nem o gênero que escreve. No entanto, se o romance não sofreu grandes transformações da primeira para a segunda versão, de abril do mesmo ano, percebemos um acréscimo considerável de informações nesse último prefácio como, por exemplo, a reflexão do autor sobre a questão de não ter escrito seu nome sob o

⁶ Conforme nota do editor, a primeira edição foi escrita em apenas quinze dias para cumprir uma aposta feita entre irmãos e amigos.

título do romance, que chegou a ser denominado « enfant abandonné d'un père inconnu »⁷. Tal fato não deve ser visto como uma possível rejeição da obra, mas, justamente o contrário, pode ser considerado um indício de que suas pretensões eram maiores, como observamos em suas imponentes palavras:

Il faut avouer qu'outre l'agrément de voir les sept ou huit caractères romains qui forment ce qu'on appelle son nom, ressortir en belles lettres noires sur de beau papier blanc, il y a bien un certain charme à le faire briller isolément sur le dos de la couverture imprimée, comme si l'ouvrage qu'il revêt, loin d'être le seul monument du génie de l'auteur, n'était que l'une des colonnes du temple imposant où doit s'élever un jour son immortalité, qu'un mince échantillon de son talent caché et de sa gloire inédite⁸ (HI, p.37).

Nessa fala, Victor Hugo revela o intuito de contribuir para a arte literária e de ser grandioso enquanto escritor. A comparação do livro com uma coluna do templo de sua imortalidade demonstra a consciência do papel que teria para a literatura não apenas francesa, mas mundial.

Em *Han d'Islande* encontramos um jovem Victor Hugo que já se mostra interessado por questões do grotesco, mas não no sentido barroco, de pensamento absurdo ou de figura incoerente, como deixa claro em seu prefácio. Embora não discorra sobre o assunto, podemos perceber um prenúncio da reflexão sobre o tema que será desenvolvido em 1827 com a teoria apresentada em *Do Grotesco e do Sublime*. Além desta experiência, também encontramos em *Han d'Islande* o experimento da criação de figuras monstruosas, que terá continuidade em outras obras como *Notre-Dame de Paris* e *L'homme qui rit*.

1.2.1 Acerca da estrutura e de alguns temas de *Han d'Islande*

Han d'Islande é composto por cinquenta e um capítulos, mais uma conclusão, sendo que todos se iniciam com uma epígrafe, chamadas pelo próprio autor em seu prefácio à primeira edição de “estranhas e misteriosas”. Segundo Hugo, elas « [...] ajoutent

⁷ “filho abandonado de pai desconhecido”.

⁸ “É preciso confessar que, além do prazer de ver os sete ou oito caracteres romanos que formam o que se chama seu nome, destacar-se em belas letras negras sobre o belo papel branco, há certo charme ao fazê-lo brilhar isoladamente no verso da capa impressa, como se a obra que ele sonhara, longe de ser o único monumento do gênio do autor, fosse apenas uma das colunas do templo imponente onde deve se elevar um dia sua imortalidade, apenas uma pequena amostra de seu talento escondido e de sua glória inédita”.

singulièrement à l'intérêt, et donnent plus de physionomie à chaque partie de la composition »⁹ (*HI*, p.29).

O que poderia ser visto apenas como um detalhe chama-nos a atenção, visto que a própria capa da segunda edição contém uma epígrafe: « Souvent le même effet naît de causes contraires »¹⁰ (Anonyme). Assim, antes mesmo de iniciarmos a leitura do romance, a citação selecionada nos leva a refletir sobre as grandes oposições que podemos vivenciar e antecipa esse relevante tema que será desenvolvido no romance.

As epígrafes escolhidas para cada capítulo são de diversas fontes, de modo que encontramos citações de obras de autores franceses, em grande parte, mas também de outras nacionalidades, como ingleses ou espanhóis. Tal procedimento, além de revelar o grande conhecimento cultural do jovem Hugo, mostra também sua dedicação para com este romance ao buscar em tão variado repertório de leitura as passagens condizentes a cada um dos capítulos.

Feitas essas considerações sobre a estrutura de *Han d'Islande*, é interessante notar que no decorrer do romance o narrador conversa muitas vezes com o leitor, solicita sua participação ativa na leitura, como percebemos, por exemplo, no primeiro capítulo, em um momento em que o enredo é interrompido para uma descrição detalhada do espaço narrativo.

Avant de raconter le reste de la scène, il n'est peut-être pas inutile de décrire le lieu où elle se passait ; c'était – *le lecteur l'a sans doute déjà deviné* – dans un de ces édifices lugubres que la pitié publique et la prévoyance sociale consacrent aux cadavres inconnus [...] ¹¹ (*HI*, p.41, grifo nosso).

Como destacado, o narrador não apenas chama o leitor para participar da trama, mostrando que ele é importante e que não foi esquecido, mas também acentua sua capacidade de compreensão ao afirmar estar certo de sua inferência na leitura.

Em vários outros momentos nos deparamos com o narrador exaltando o correto e atento trabalho do leitor como, por exemplo, no capítulo V: « Nos lecteurs ont sans doute reconnu le lieutenant admirateur de mademoiselle de Scudéry¹² » (*HI*, p.74). Ora, desde o capítulo III, sabemos que o tenente Ahlefeld é um ávido leitor de Madeleine de Scudéry, de modo que, ao evocar elementos característicos de uma de suas obras mais conhecidas, *Clélie*, escrita no século XVII, na qual temos os caminhos dos sentimentos, espera-se que o leitor faça uso de seu repertório prévio de leituras para entender as alusões que são feitas.

⁹ “[...] acrescentam de forma singular ao interesse e dão mais fisionomia a cada parte da composição”.

¹⁰ “Frequentemente o mesmo efeito nasce de causas contrárias”.

¹¹ “Antes de contar o resto da cena, talvez não seja inútil descrever o lugar onde ela se passava; era – *o leitor sem dúvida já adivinhou* – em um destes edifícios lúgubres que a piedade pública e a previdência social consagram aos cadáveres desconhecidos [...]”.

¹² “Nossos leitores sem dúvida já reconheceram o tenente admirador da senhorita de Scudéry”.

Dessa forma, ao atentar para o gosto literário da personagem, temos uma dupla economia narrativa. Primeiramente, Ahlefeldt será reconhecido sem que seu nome precise ser citado; em segundo lugar, o fato de ser apreciador de *Clélie* nos permite conceder-lhe certas características pessoais que um admirador desse tipo de obra possuiria.

Além disso, ao afirmar que não há dúvidas de que todos os que leem *Han d'Islande* reconhecerão a referência estabelecida, ressalta-se o bom conhecimento do leitor e do bom uso que fará deste conhecimento e, para um ou outro mais distraído, tal comentário serve como aviso de que deverá estar atento para futuras interações com o texto.

Observa-se que, em certas ocasiões, o leitor é colocado no cenário da história narrada e deve valer-se de suas emoções sensoriais, como observamos no excerto a seguir:

Si la nuit empêche le lecteur de distinguer les traits des deux voyageurs, il les reconnaîtra peut-être à la conversation que l'un d'eux entame [...] ¹³ (*HI*, p.142).

Chamado a fazer parte da história a ponto de poder sentir as emoções provocadas pela narrativa, o leitor poderia ter dificuldade diante da escuridão do cenário que comprometeria sua visão. No entanto, além de recorrer aos estímulos sensoriais, o astuto leitor de *Han d'Islande* se valerá de suas inferências e de sua habilidade de leitura que lhe permitirão aproveitar as informações dadas para fazer induções no romance.

Com essa técnica, Victor Hugo acaba aproximando mais o leitor do enredo, dando a impressão de que não se trata apenas de uma história narrada a uma pessoa qualquer, mas sim a um leitor que participa de forma ativa e que é acompanhado atentamente pelo narrador.

Quanto ao espaço e ao tempo, esses dois elementos estão bem demarcados no romance. O leitor é transportado à Noruega e colocado logo no início em um ambiente lúgubre junto a dois cadáveres. É o próprio narrador que chama a atenção para o lugar onde a cena acontece.

À l'époque déjà loin de nous, et dans le pays peu civilisé où j'ai transporté mon lecteur, on n'avait point encore imaginé, comme dans nos villes de boue et d'or, de faire de ces lieux de dépôt des monuments ingénieusement sinistres et élégamment funèbres ¹⁴ (*HI*, p.41).

Há plena consciência de que a época e o país escolhidos para a narrativa estão distantes dos leitores. No entanto, ao mesmo tempo em que o narrador afasta o leitor de sua realidade espaço-temporal, parece aproximá-lo do fato narrado, pois ao ressaltar determinadas características da cidade norueguesa, também o convida a observar e comparar com o que ele

¹³ Se a noite impede o leitor de distinguir os traços dos dois viajantes, ele talvez os reconhecerá pela conversa que um deles empreende”.

¹⁴ “Na época, já longe de nós, e em um país pouco civilizado onde eu transportei meu leitor, não se havia ainda imaginado, como em nossas cidades de lama e de ouro, de fazer desses lugares depósito de monumentos engenhosamente sinistros e elegantemente fúnebres”.

denomina de “nossas cidades de lama e de ouro”, expressão que traz dois elementos antitéticos para caracterizar o mesmo local.

Nesse contraste entre as cidades, podemos perceber certa ironia que chama o leitor a sair um pouco do texto e refletir sobre a França do século XIX. O lugar apresentado no romance é verdadeiramente funesto, mas não é tão diferente da cidade do narrador ou do leitor da época; apenas será mostrado naturalmente, sem a maquiagem que lhe poderia ser atribuída, como indicam os advérbios “engenhosamente” e “elegantemente”. A escolha desses dois atributos evidencia o cuidado em mostrar que são mãos humanas que trabalham sobre o fúnebre na tentativa de mudar sua natureza, técnica que contribui para acentuar sua gravidade.

Assim, por mais que uma descrição possa por vezes parecer tenebrosa, não representará algo tão diferente do que acontece na real época em que os leitores vivem, mas aparecerá pura, sem máscaras ou outros artifícios.

Quanto à menção temporal, temos, no segundo capítulo da obra, a indicação exata do ano em que a história transcorre: 1699. Essa exatidão da data confere maior verossimilhança à narrativa.

Nada impede que se acredite no que será narrado, haja vista a distância espaço-temporal. No entanto, esse mesmo fator permite conferir maior flexibilidade à imaginação e isenta a narrativa de corresponder inteiramente aos padrões da verossimilhança, pois em outro tempo e em outro lugar o que parece bizarro poderia ser considerado normal.

Consequentemente, desde o início do romance, após o narrador fazer a comparação entre os dois espaços – o seu e o da narrativa – abre-se o leque de possibilidade para encontrarmos novas alusões à sociedade francesa do século XIX, sem que para isso seja feita uma referência direta. Assim sendo, o leitor deve estar constantemente atento e não apenas esperar pelos avisos do narrador para enxergar as possíveis comparações.

O primeiro capítulo de *Han d’Islande* inicia-se com uma discussão sobre até onde o amor poderia conduzir. Somos introduzidos diretamente no meio de um debate sobre a morte de uma moça chamada Guth Stersen e de seu noivo Gill Stadt, sem sabermos ainda onde estamos e quem são as pessoas que participam do diálogo.

Aos poucos, descobrimos que as personagens falavam sobre a mina em que Gill trabalhava e sobre as razões da morte de Guth. Acreditava-se que ela havia se matado ao saber do falecimento do noivo, entretanto, um soldado traz outra versão, na qual afirma que a jovem era amante de um de seus colegas e que ela morreria justamente enquanto celebrava com este amante a morte de quem seria seu futuro marido.

Logo nesse início, percebemos uma crítica feita às pessoas que não aceitam passivamente o esperado de uma vida “normal” e que tentam mudar a sorte, pois se Guth não tivesse ambições e se Gill não tivesse sonhado em trabalhar em minas, os dois não teriam terminado naquela situação¹⁵.

Seguindo a conversa inicial, tem-se a trama criada por Hugo que, em geral, nessa obra, utiliza a divisão em capítulos para marcar a ruptura espacial de uma sequência e passar de uma cena a outra, mostrando o desenrolar das diferentes ações das personagens. Saímos, por exemplo, do necrotério em que entramos no início da obra para nos dirigirmos, no segundo capítulo, à prisão de Munckholm, onde somos apresentados a Schumacker, prisioneiro também conhecido como Conde de Griffenfeld.

Essa técnica pode tornar um pouco mais complexa a compreensão no início do romance, visto que o leitor se depara com personagens que ainda lhe são desconhecidas falando sobre assuntos que ainda lhe são estranhos. No entanto, também a consideramos uma forma eficaz para aguçar a curiosidade do leitor, uma vez que um clímax é criado a cada capítulo e quem acompanha a trama deseja conhecer seu desfecho, mas deve aguardar o narrador voltar à cena esperada. Nessa expectativa, novo clímax ocorre, contribuindo, assim, para tornar a leitura fluente e interessante.

Quanto às personagens principais, destaca-se Schumacker, cuja origem humilde não o impedia de encontrar favores junto a seu senhor e de conquistar uma vida próspera como grande chanceler da Dinamarca e da Noruega. Contudo, ele foi alvo de conspiração e acaba sendo considerado traidor, isolado dos dois reinos e aprisionado em Munckholm junto a sua filha Éthel. Com essa decadência brusca, seus opositores conseguem se elevar e o posto de chanceler, que antes lhe pertencia, passa a ser ocupado por seu inimigo mortal, o conde de Ahlefeld. O único de seus adversários que não lhe deveu a ascensão foi Ulric Frédéric Guldenlew, filho natural do rei Frédéric III, vice-rei da Noruega.

Personagem correta, acusada sem motivos e vítima de conspiração, Schumacker representa os injustiçados. O tema da injustiça social também aparecerá em *L'homme qui rit*, quando Gwynplaine, após ser destituído de seus verdadeiros títulos, passa por diversos sofrimentos, para finalmente ter seu posto restituído.

¹⁵ Veremos que esse pensamento será retomado em outro momento do romance pela personagem Han, que não se conforma ao ver Gill morto e não entende o que o levou a querer trabalhar em uma mina, uma vez que poderia ter evitado sua morte e continuado a descendência de Ingolphe, o Exterminador. A única coisa a fazer seria vingar-se e, como não sabia o nome do soldado a quem Guth teria dado preferência, exterminaria todos os que portavam o uniforme de oficial.

Em *Han d'Islande*, vemos que, por vezes, Schumacker chega a perder a esperança nas pessoas, como observamos nesta conversa que ele tem com Ordener.

– Vous n’aimez pas les hommes, noble comte ?
Le vieillard se mit à rire tristement.
– Je pleure d’être homme, et je ris de celui qui me console [...] ¹⁶ (HI, p.66).

Nesse excerto, encontramos toda a descrença de quem se viu sozinho quando mais precisava do apoio de seus antigos amigos. O riso triste que antecede sua fala por si só já expressaria seu sentimento diante da constatação de que as pessoas que o rodeavam só o procuravam em sua abastança.

O infortunado Schumacker conta com a ajuda de Ordener Guldenlew sem saber que se trata do filho de alguém que considera inimigo. O moço, por sua vez, enfrenta grandes perigos para provar a inocência do Conde de Griffenfeld e, conseqüentemente, trazer de volta a felicidade a Éthel. Os dois jovens acreditam no amor, que lhes dá força para lutar contra as adversidades que surgem. Éthel teme por Ordener, que devia desafiar Han na tentativa de livrar Schumacker da conspiração que fizeram contra ele.

Em uma narrativa em que a presença do fúnebre e do grotesco é tão marcante, o sentimento dos dois enamorados acaba sendo um contraste a todo este cenário.

Tous deux restèrent sans paroles, parce qu’ils étaient dans un de ces moments solennels, si rares et si courts sur la terre, où l’âme semble éprouver quelque chose de la félicité des cieux. Ce sont des instants indéfinissables que ceux où deux âmes s’entretiennent ainsi dans un langage qui ne peut être compris que d’elles ; alors tout ce qu’il y a d’humain se tait, et les deux êtres immatériels s’unissent mystérieusement pour la vie de ce monde et l’éternité de l’autre ¹⁷ (HI, p.72).

Percebe-se todo o poder do amor que ultrapassa os limites físicos, transportando os enamorados a um lugar sublime, mesmo estando em uma prisão. Além da criação de um novo espaço, recorre-se ao tempo psicológico, de forma que o instante se prolonga como se fosse uma eternidade ¹⁸.

¹⁶ “- O senhor não ama os homens, nobre conde? / O velho se pôs a rir tristemente. / - Eu choro por ser homem, eu rio de quem me consola [...]”.

¹⁷ “Ambos ficaram calados, porque eles estavam em um desses momentos solenes, tão raros e tão curtos na terra, onde a alma parece provar alguma coisa da felicidade dos céus. São instantes indefiníveis em que duas almas se entretêm assim em uma linguagem que só pode ser compreendida por elas; então, tudo o que há de humano se cala, e os dois seres imateriais se unem misteriosamente para a vida deste mundo e a eternidade do outro”.

¹⁸ No tocante à energia vinda do amor, destaca-se que um pertence do amado é capaz de dar força sobrenatural, como bem sabe Éthel, que entrega um cacho de seus cabelos a Ordener quando ele decide procurar Han, elemento que discutiremos em outro momento desse estudo.

1.2.2 A preparação do cenário para a aparição de Han

O clima funesto percorre toda a narrativa de *Han d'Islande* a começar pela escolha do local para o início do romance, uma espécie de necrotério, onde jazem dois cadáveres. Para a descrição do cenário, observa-se uma preocupação em acentuar sua lugubridade. « La mort était là dans toute sa laideur, dans toute son horreur; et l'on n'avait point encore essayé de parer son squelette décharné de pompons et de rubans »¹⁹ (HI, p.41). Ressalta-se a feiura da morte, que se apresenta sem os artifícios dos túmulos modernos artisticamente trabalhados, ou seja, de forma pura, sem valer-se da mão humana para ser maquiada e modificada.

Cria-se, novamente, um paralelo entre o lugar narrado e a França do século XIX, ou seja, o que acontece em um espaço/época acaba se repetindo e o que às vezes consideramos como atrocidades distantes podem, sem nos darmos conta, – pois aparecem com pompons e fitas – continuarem veladamente atuais e serem tacitamente aceitas.

O narrador nos faz observar detalhadamente os dois mortos, preocupando-se em acentuar as marcas de decomposição dos corpos.

[...] la décomposition s'annonçait dans le corps de la jeune fille par les larges taches bleues et pourprées qui couraient le long de ses membres sur la place des vaisseaux sanguins. Les traits de Gill paraissaient durs et sombres ; mais son cadavre était si horriblement mutilé, qu'il était impossible de juger si sa beauté était aussi réelle que le disait la vieille Olly²⁰ (HI, p.42).

Ao descrever o estado da jovem, Victor Hugo consegue mostrar a presença da morte atuando sobre o cadáver. O uso do verbo “correr” para indicar a ação das marcas azuis e arroxeadas nos vagos sanguíneos a antropomorfiza e colabora para construir uma imagem de destruição que se alastra aos poucos. A morte parece estar viva percorrendo todo o corpo para atingi-lo e ganhá-lo por inteiro.

Quanto à descrição de Gill, ela é mais concisa e pontual, no entanto, não menos severa, pois o corpo mutilado do rapaz nos é apresentado de forma fria e objetiva. A mutilação impede o reconhecimento de seus belos traços de outrora.

¹⁹ “A morte estava lá em toda sua feiura, em todo seu horror; e não se havia ainda tentado ornar seu esqueleto descarnado de pompons e de fitas”.

²⁰ “[...] a decomposição se anunciava no corpo da jovem pelas largas marcas azuis e arroxeadas que corriam ao longo de seus membros no lugar dos vasos sanguíneos. Os traços de Gill pareciam duros e sombrios; mas seu cadáver estava tão horivelmente mutilado, que era impossível de julgar se sua beleza era tão real quanto o dizia a velha Olly”.

Outra personagem que chama a atenção por sua aparência é o responsável pelo lugar em que jazem os falecidos. Em sua primeira aparição, Spiagudry, conhecido como guarda infernal dos mortos, precisa se esforçar para fazer uma careta graciosa.

A tensão aumenta quando um novo cadáver chega ao necrotério, pois uma das personagens observa a aparência do morto e diz estar certa de que não se tratava de suicídio, evocando como responsável por essa morte a mesma pessoa que provocara um incêndio ocorrido na catedral. Com esta associação, reconhecem o culpado: Han.

Eis a primeira aparição do nome do tão temível personagem que deu origem ao título do romance. Ninguém sabia ao certo quem era essa criatura que aterrorizava a Noruega. Alguns diziam que Han era um gigante, outros que era um anão, quem o via pela primeira vez também o via pela última.

Todo o suspense que se cria em torno do nome do terrível monstro da Islândia contribui para preparar sua atemorizante chegada. No necrotério, os vivos já haviam se retirado, ficando apenas Spiagudry, que lia livros sobre plantas e meditava sobre uma passagem de Thormodus Torfæus: « Quand un homme allume sa lampe, la mort est chez lui avant qu'elle soit éteinte... »²¹ (HI, p.82). Essa passagem introduz uma forte tensão, pois a ficção se unirá à realidade, visto que, quando Spiagudry resolve apagar sua lâmpada, ele ouve uma voz vinda da sala dos cadáveres. A associação da citação com o contexto é imediata, levando a imaginação dos leitores encontrar naquela voz o timbre da morte em pessoa.

La lampe qu'il portait éclaira alors un tableau bizarrement hideux. D'un côté, le corps maigre, long et légèrement voûté de Spiagudry ; de l'autre, un homme petit, épais et trapu, vêtu de la tête aux pieds de peaux de toutes sortes d'animaux encore teintées d'un sang desséché, et debout au pied du cadavre du Gill Stadt, qui, avec ceux de la jeune fille et du capitaine, occupait le fond de la scène.²² (HI, p.82).

Desta forma, temos a primeira descrição fiel de Han. Suas vestes retratam um pouco de sua personalidade, pois, a pele de animais selvagens não apenas cobria seu corpo, mas também se unia a traços de sua fisionomia bestial. Seu comportamento, sua aparência, seus pertences, tudo se misturava para formar a sua pessoa.

Han desejava ver Gill e sua raiva combinada a seu desespero o tornava ainda mais feroz. A forma como ele o abraça fortemente mostra seu desejo de dar-lhe vida se ele tivesse esse poder.

²¹ “Quando um homem acende sua lâmpada, a morte chega em sua casa antes que ela se apague...”

²² “A lâmpada que ele carregava iluminou, então, um quadro bizarramente horrendo. De um lado, o corpo magro, longo e levemente curvado de Spiagudry; do outro, um homem pequeno, espesso e atarracado, vestido da cabeça aos pés de peles de todos os tipos de animais ainda pintados de um sangue que ainda não havia secado, e em pé diante do cadáver do Gill Stadt, que, com os da jovem e do capitão, ocupava o fundo da cena”.

Puis, soulevant le cadavre entre ses bras et l'étreignant fortement, il se mit à pousser des cris sauvages d'amour et de douleur, pareils aux grondements d'un ours qui caresse son petit ; à ces sons inarticulés, se mêlaient, par intervalles, quelques mots d'un jargon étrange que Spiagudry ne comprenait pas²³ (*HI*, p.84).

A cena horripilante é atenuada pela comparação do ato desesperado de Han com a imagem do urso que acaricia seu filhote. Han demonstra grande pesar ao ver o corpo de Gill, pois ele era sua única esperança de ver perpetuar a raça do demônio de Ingolphe. Morto, sem descendentes, não haveria possibilidade para a continuação da lenda do exterminador.

A dor é seguida pela atitude brutal de Han, que, inesperadamente, pede ajuda a Spiagudry para retirar o crânio de Gill.

L'impatience transporta le petit homme. Ses yeux gris et ternes brillèrent comme deux charbons ardents.

- Aide-moi! répéta-t-il en agitant son sabre.

Ces deux mots furent prononcés de la voix dont les prononcerait un lion, s'il parlait. Le concierge tremblant et à demi mort, s'assit sur la pierre noire, et soutint de ses mains la tête froide et humide de Gill, tandis que le petit homme, à l'aide de son poignard et de son sabre, en enlevait le crâne avec une dextérité singulière²⁴ (*HI*, p.86).

Han demonstra agilidade e destreza ao realizar tal ato, de forma que aquilo lhe parecia ser natural. Acrescente-se que a irracionalidade do gesto brutal contrasta com seu próximo passo, o de confiar a Spiagudry um cofre para ser entregue a viúva Stadt como forma de pagamento pelo filho, de modo que não fique totalmente desamparada.

Nessa apresentação de Han, temos também a atenção voltada para a força de sua voz. O rugido que caracteriza Han passa por uma crescente variação de som, como assinalam os dois trechos a seguir

Ces paroles sont suivies d'un éclat de rire horrible, qui se termine en rugissement sauvage, auquel répond soudain un hurlement parti de la galerie²⁵ (*HI*, p.275).

[...] C'était quelque chose de plus hideux qu'une bête féroce, de plus monstrueux qu'un démon : c'était un homme auquel il ne restait rien d'humain²⁶ (*HI*, p.323).

²³ “Depois, suspendendo o cadáver entre os braços e o abraçando fortemente, ele se pôs a emitir gritos selvagens de amor e de dor, parecidos aos grunhidos de um urso que acaricia seu filhote; a esses sons inarticulados, se misturavam, em intervalos, algumas palavras de um jargão estranho que Spiagudry não compreendia”.

²⁴ “A impaciência transportou o pequeno homem. Seus olhos cinzas e baços brilharam como dois carvões ardentes. / - Ajude-me! Ele repetiu agitando seu sabre. / Estas duas palavras foram pronunciadas com a voz que as pronunciaria um leão, se ele falasse. O porteiro tremendo e meio-morto, sentou-se sobre a pedra preta, e sustentou com as suas mãos a cabeça fria e úmida de Gill, enquanto que o pequeno homem, com a ajuda de seu punhal e de seu sabre, retirava o crânio com uma destreza singular”.

²⁵ “Estas palavras são seguidas por uma gargalhada horrível, que termina em bramido selvagem, ao qual responde subitamente um uivo vindo da galeria”.

²⁶ “[...] Era alguma coisa mais horripilante que uma besta feroz, mais monstruoso que um demônio: era um homem ao qual não restava nada de humano”.

Na primeira citação, vemos o rugido característico do monstro, mas observa-se que ele é antecedido por um riso, de teor igualmente macabro. O som chega a se confundir com o de outros elementos da natureza. Teria vindo realmente de Han ou de algum animal feroz? A dúvida aumenta a agonia criada.

Quanto ao segundo excerto, a força do estranho rugido de Han chama ainda mais nossa atenção, visto que tal som ultrapassa a monstruosidade que poderia vir de um animal ou mesmo de um demônio. Para acentuar sua bizarra e difícil classificação, finalmente lhe é atribuído o título de “homem”, mas, em seguida, a essência desse atributo lhe é retirada: o fato de ser humano. Assim sendo, não lhe restava nada dessa condição.

Além do rugido que ultrapassa a questão de um imaginário monstruoso por misturar o bestial ao humano, Han apresenta outra particularidade marcante: um estranho brilho do olhar. Essa característica é observada por Spiagudry em sua tentativa de alertar Ordener do perigo que corriam ao tentarem procurar pela criatura. « – [...] ces deux yeux flamboyants comme des comètes, qui se sont fixés sur nous... [...] savez-vous qu’il n’y a en Norvège qu’un seul homme dont les yeux rayonnent ainsi dans les ténèbres ?... »²⁷ (HI, p.245).

Conhecido por seus traços macabros, Han deixa o traço de sua bestialidade por onde passa. Entretanto, ao mesmo tempo em que sabemos que ele não medirá esforços para vingar a morte de Gill Stadt, percebemos que sua existência não tem mais sentido, como transparece em suas palavras no instante em que resolve se entregar.

[...] – Je boirais tout le sang qui coule dans vos veines avec délices. Ma nature est de haïr les hommes, ma mission de leur nuire. [...] je vengeais mon fils. – Maintenant, juges, mon fils est mort ; je viens ici chercher la mort. L’ame d’Ingolphe me pèse, parce que je la porte seul et que je ne pourrai la transmettre à aucun héritier. Je suis las de la vie, puisqu’elle ne peut plus être l’exemple et la leçon d’un successeur. J’ai assez bu de sang ; je n’ai plus soif. – À présent me voici : vous pouvez boire le mien²⁸ (HI, p.465-466).

No momento em que acreditamos que Han desistirá da luta para vingar Gill e se entregará à condenação, temos uma nova surpresa; antes de ser retirado para a execução, ele consegue incendiar sua cela e, por consequência, toda a prisão. No lugar em que estava, foram encontrados um cadáver e dois crânios, mas Han havia obtido o que tanto desejava, pois o que sobrava do regimento de Munckholm fora exterminado com o fogo.

²⁷ “- [...] estes dois olhos flamejantes como cometas, que se fixaram sobre nós... [...] você sabe que na Noruega há apenas um homem cujos olhos irradiam assim nas trevas?...”

²⁸ “[...] – Eu beberia todo o sangue que corre em suas veias com prazer. Minha natureza é de odiar os homens, minha missão é de prejudicá-los. [...] eu vingava meu filho. – Agora, juízes, meu filho está morto; eu venho aqui procurar a morte. A alma de Ingolphe me pesa, porque eu a carrego só e não poderei transmiti-la a nenhum herdeiro. Eu estou lasso da vida, uma vez que ela não pode mais ser o exemplo e a lição para um sucessor. Bebi o suficiente de sangue; não tenho mais sede. – No presente eis me aqui: vocês podem beber o meu”.

Han é a grande personagem que se destaca nesse romance, no entanto, juntamente a esse monstro, que vai surgindo aos poucos, primeiramente apenas como um boato, para depois ganhar corpo e voz, temos outros elementos, como cenário e diferentes personagens, que também trazem consigo o monstruoso.

Para exemplificar essa constatação, destacamos a própria natureza, que aparece em toda sua magnitude e chega a ser devastadora, como ocorre na cena em que se prenuncia a tempestade. Percebemos a iminência de sua força violenta que contribui para aumentar a tensão narrativa, preparando o leitor para algo de descomunal que está por vir. O clima se alia à geografia: o local não é propício para se enfrentar uma tempestade e, para escapar à fúria da natureza, Ordener e Spiagudry têm como único refúgio a “Torre-Maldita”, famosa por ser amaldiçoada.

Por mais perigo que a torre possa apresentar, nada se compara ao poder incomensurável de uma tempestade, porém, na porta, são recebidos por uma mulher que estranha a imprudência dos dois em procurar abrigo naquele local.

A atenção do narrador se volta para o aspecto da mulher. « Ses traits livides, sa figure sèche et anguleuse, avaient quelque chose de cadavéreux, et il s'échappait de ses yeux creux des rayons sinistres pareils à ceux d'une torche funèbre [...] »²⁹ (HI, p.146). Suas características são sinistras visto que os atributos que lhe são dados acentuam a ideia de morte e acabam conduzindo a uma afinidade entre a personagem e o local descrito.

A insistência da mulher em alertar os estrangeiros do perigo que correriam se entrassem naquele lugar amaldiçoado acentua a monstruosidade do dono do local, pois a impiedade da natureza – ressaltada no início do capítulo – é comparada à do proprietário e, de acordo com o persistente alerta da hospedeira, era preferível o raio ao abrigo na torre de Vyglá. « Le seul vivant qui puisse entrer ici n'entre dans aucune demeure des autres vivants, il ne quitte la solitude que pour la foule, il ne vit que pour la mort. Il n'a de place que dans les malédictions des hommes, [...] il n'existe que par leurs crimes [...] »³⁰ (HI, p.147).

Mesmo ciente do perigo, Ordener não está disposto a desistir e, para conseguir o que deseja, oferece ouro pelo abrigo, de forma que a guardiã da torre abrande sua resistência. Todavia, ao entrar, o jovem percebe sua imprudência, pois todos os objetos apontam para o

²⁹ “Seus traços lívidos, seu rosto seco e angular, tinham alguma coisa de cadavérico, e de seus olhos fundos escapavam raios sinistros parecidos aos de uma tocha fúnebre [...]”.

³⁰ “O único ser vivo que pode entrar aqui não entra em nenhuma morada dos outros vivos, ele deixa a solidão apenas pela multidão, ele vive apenas pela morte. Ele tem lugar apenas nas maledicências dos homens, [...] ele existe apenas pelos seus crimes [...]”.

lúgubre. Misturada à realidade, a imaginação contribui para aumentar o clima fatídico: crânios indicariam a morte de crianças no local e a carne servida no jantar seria carne humana.

Quando o leitor começa a se habituar ao macabro lugar, eis que surge o temível Nychol Orugix, carrasco de Drontheimhus,

[...] ses yeux, entourés d'une ligne de pourpre, brillaient comme du feu dans du sang. Le bas de son visage, entièrement rasé, laissait voir sa bouche grande et profonde, dont un rire hideux entrouvrait les lèvres noires comme les bords d'une plaie incurable³¹ (HI, p.154).

As cores fortes usadas para a descrição dos olhos do temível anfitrião acentuam o que já havia sido preparado sobre sua raiva e violência, de forma que podemos nos indagar se o sangue que vertia teria se impregnado em seu olhar.

Quanto à menção ao riso horripilante e à ferida incurável, levanta-se a hipótese de que esses dois elementos tenham servido de inspiração e experimento para Victor Hugo que, anos mais tarde, desenvolveria esses atributos macabros em *L'homme qui rit*, gerando, assim, a marca característica de Gwynplaine com seu riso permanente proveniente de uma ferida criada por mãos humanas.

Vemos, portanto, que *Han d'Islande* nos apresenta diversas personagens com características horripilantes e monstruosas. Algumas, inclusive, desejam ser comparadas com o próprio Han, como é o caso de Nychol Orugix, ou mesmo do justo Schumacker.

No momento em que aguarda a condenação e se vê na mesma sala em que estava o monstro da Islândia, o Conde de Griffenfeld procura mostrar como o admirava e o quanto eram parecidos.

Les deux prisonniers s'observent longtemps en silence: on dirait qu'ils se sentent tous deux et se reconnaissent mutuellement ennemis des hommes.

[...]

– Han d'Islande, reprend Schumacker, je t'aime parce que tu hais les hommes.

– Voilà pourquoi je te hais.

– Écoute, je hais les hommes, comme toi, parce que je leur ai fait du bien, et qu'ils m'ont fait du mal.

– Tu ne les hais pas comme moi : je les hais, moi, parce qu'ils m'ont fait du bien, et que je leur ai rendu du mal.

Schumacker frémit du regard du monstre. Il a beau vaincre sa nature, son âme ne peut sympathiser avec celle-là³² (HI, p.473-474).

³¹ “[...] seus olhos, envoltos por uma linha arroxeadada, brilhavam como fogo no sangue. A parte inferior de sua face, inteiramente barbeada, deixava ver sua boca grande e profunda, da qual um riso horrendo entreabria os lábios negros como as bordas de uma ferida incurável”.

³² “Os dois prisioneiros se observam longamente em silêncio: poder-se-ia dizer que ambos se sentem e se reconhecem mutuamente inimigos dos homens. [...] – Han d'Islande, retoma Schumacker, eu te amo porque você odeia os homens. / - Eis porque eu te odeio. / - Ouça, eu odeio os homens, como você, porque eu lhes fiz bem, e eles me fizeram mal. / - Você não os odeia como eu: eu os odeio porque eles me fizeram bem, e eu lhes devolvi o mal./ Schumacker estremece do olhar do monstro. Ele esforça-se para vencer sua natureza, mas sua alma não pode simpatizar com aquela”.

Graças a esse diálogo, Schumacker acaba reconhecendo que o mal que acredita ter dentro de si não pode ser comparado ao de Han. Por mais que diga não acreditar nos homens e detestá-los, na verdade o que ele detesta é a injustiça. Portanto, a tentativa de aproximação é fracassada, pois Schumacker sente ódio pelas pessoas que lhe fizeram o mal sem que tivessem motivos para isso. Quanto a Han, ele abomina os homens que lhe fizeram o bem; portanto, não havia explicação lógica para agir daquela maneira.

Percebe-se que o monstro sente um êxtase de prazer ao falar de seus feitos, ou seja, de suas atrocidades. A forma como Victor Hugo escreve proporciona vivacidade à cena, de modo que podemos sentir todo o deleite da personagem. Por conseguinte, expomos o excerto tal como o autor o concebeu.

– Le bonheur de sentir des chairs palpitantes frémir sous ma dent, un sang fumant réchauffer mon gosier altéré ; la volupté de briser des êtres vivants contre des pointes de rochers, et d’entendre le cri de la victime se mêler au bruit des membres fracassés. – Voilà les plaisirs que m’ont procurés les hommes.

Schumacker recula avec épouvante devant le monstre dont il s’était approché presque avec l’orgueil de lui ressembler. Pénétré de honte, il voila son visage vénérable de ses mains ; car ses yeux étaient pleins de larmes d’indignation, non contre la race humaine, mais contre lui-même. Son coeur noble et grand commençait à s’effrayer de la haine qu’il portait aux hommes depuis si longtemps en la voyant reproduite dans le coeur de Han d’Islande comme par un miroir effrayant.

– Hé bien ! dit le monstre en riant, ennemi des hommes, oses-tu te vanter d’être semblable à moi ?

Le vieillard frissonna : – O Dieu ! plutôt que de les haïr comme toi, j’aimerais mieux les aimer³³ (HI, p.474).

Face ao outro, Schumacker é capaz de ver e reconhecer a si mesmo. Acreditando estar diante de um espelho, consegue enxergar sua realidade, mas através da imagem reversa do que vê refletido. Assim, o justo e irreprochável condenado percebe, finalmente, que seu ódio não era originado por uma possível crueldade de seu caráter.

Quanto a Nychol Orugix, chamamos a atenção para o diálogo que ele estabelece com Han na véspera da data prevista para sua execução. O preso recebe a visita de Nychol em sua cela, mas o trata com ironia perguntando-lhe se tinha certeza de que seria pendurado em praça pública no dia seguinte. Sem perceber, ou sem relevar as insinuações feitas por Han, que mostrava segurança sobre o seu futuro, o carcereiro se animava em gabar-se de suas proezas.

³³ “- A felicidade de sentir as carnes palpitantes estremecer sobre meu dente, um sangue fumegante aquecer minha goela alterada; a volúpia de quebrar seres vivos contra as pontas das rochas e de ouvir o grito da vítima se misturar ao barulho dos membros estraçalhados. – Eis os prazeres que me forneceram os homens. / Schumacker recuou com espanto diante do monstro do qual ele havia se aproximado quase com o orgulho de se assemelhar. Envergonhado, ele escondeu sua face venerável com as mãos; pois seus olhos estavam cheios de lágrimas de indignação, não contra a raça humana, mas contra ele mesmo. Seu coração nobre e grande começava a se assustar ao ver o ódio, há tanto tempo sentido pelos homens, reproduzido no coração de Han d’Islande como por um espelho assustador. / - Bom! Disse o monstro rindo, inimigo dos homens, você ousa se gabar de ser parecido comigo? / O velho arrepiou-se: - Oh Deus! Antes de odiar como você, eu preferiria amá-los”.

[...] – Mon ami, tu as raison, c'est un bel état que le nôtre. Ah !... ma main sait ce que pèse la tête d'un homme.

– As-tu quelquefois bu du sang des humains? demanda le brigand.

– Non ; mais j'ai souvent donné la question.

– As-tu quelquefois dévoré les entrailles d'un petit enfant vivant encore?

– Non ; mais j'ai fait crier des os entre les ais d'un chevalet de fer ; j'ai tordu des membres dans les rayons d'une roue ; j'ai ébréché des scies d'acier sur des crânes dont j'enlevais les chevelures ; j'ai tenaillé des chairs palpitantes, avec des pinces rougies devant un feu ardent ; j'ai brûlé le sang dans des veines entrouvertes, en y versant des ruisseaux de plomb fondu et d'huile bouillante.

– Oui, dit le brigand pensif, tu as bien aussi tes plaisirs³⁴ (HI, p.487).

Nesse diálogo, percebemos a grande vontade do carrasco em parecer tão perverso quanto Han. Diante de um “modelo inspirador de crueldade”, ele mostra vivacidade e prazer em falar de seus feitos. Seu interlocutor, no entanto, não aparenta tão grande entusiasmo, apenas questiona suas ações, acentuando as diferenças.

Assim, por mais que Nychol insista em descrever todo o mal que já tinha praticado em sua vida, ele não consegue estabelecer uma afinidade convencível, pois o carrasco mata por obrigação, não bebe o sangue de seus mortos por prazer como Han o faz.

Vemos, portanto, que nem Orugix, com suas crueldades, nem Schumacker, com seu ódio, não podem ser equiparados a Han.

No romance, apenas uma única personagem consegue se assemelhar a Han d'Islande, e não se trata de um ser humano, mas de um animal: um urso. Friend parecia compartilhar os mesmos gostos de seu companheiro, principalmente pela carne humana, sentindo prazer em beber o sangue fresco das suas presas.

– J'entends, dit celui-ci, cela est déjà trop mort pour toi, tandis que l'autre palpite encore. – Tu es raffiné dans tes voluptés, Friend, autant qu'un homme ; tu veux que ta nourriture vive encore au moment où tu la déchires ; tu aimes à sentir la chair mourir sous ta dent ; tu ne jouis que de ce qui souffre ; nous nous ressemblons ; - car je ne suis pas homme, Friend, je suis au-dessus de cette espèce misérable je suis une bête farouche comme toi. – Je voudrais que tu puisses parler, compagnon Friend, pour me dire si elle égale ma joie, la joie dont palpitent tes entrailles d'ours quand tu dévores des entrailles d'homme ; mais non, je ne voudrais pas t'entendre parler, de peur que ta voix ne me rappelât la voix humaine³⁵ (HI, p.279).

³⁴ “[...] – Meu amigo, você tem razão, é um belo estado o nosso. Ah!... minha mão sabe o que pesa a cabeça de um homem. / - Alguma vez você já bebeu sangue dos humanos? Perguntou o malfeitor. / - Não; mas frequentemente eu os interroguiei antes da tortura. / - Alguma vez você devorou as entranhas de uma criancinha ainda viva? / - Não; mas eu fiz ossos gritarem entre pranchas de um cavalete de ferro; eu torci membros nos raios de uma roda; eu afiei as lâminas das serras de aço sobre os crânios dos quais eu retirava os cabelos; eu torturei as carnes palpitantes com pinças avermelhadas diante de um fogo ardente; eu queimei o sangue nas veias entreabertas despejando torrentes de chumbo fundido e de óleo fervente. / - Sim, disse o malfeitor pensativo, você teve também teus prazeres”.

³⁵ “- Eu entendo, diz Han, esse já está muito morto para você, enquanto que o outro ainda palpita. – Você é refinado em tuas volúpias, Friend, como um homem; você quer teu alimento ainda vivo no momento em que o dilacera; você gosta de sentir a carne morrer sob teus dentes; você se alegra somente do que sofre; nós nos parecemos; - pois eu não sou um homem, Friend, eu estou acima desta espécie miserável eu sou uma besta selvagem como você. – Eu gostaria que você pudesse falar, companheiro Friend, para me dizer se sua alegria se

Dessa vez, é o próprio Han que, conversando com o urso, procura encontrar afinidades entre ele e o animal. Assim como o monstro da Islândia, Friend preferia a comida ainda viva para sentir a carne morrer sob os dentes. Para que pudesse estar mais próximo do outro, Han chega a desejar que o animal fale, mas logo essa vontade é interrompida, pois Friend poderia assemelhar-se a um homem, perdendo, assim, todas suas qualidades. Esta constatação leva Han a refletir sobre sua própria natureza: ele se sentia superior à raça humana, considerava-se um animal feroz³⁶.

Como pudemos observar, nesse romance, vários elementos contribuem para o cenário de Han, o grande monstro hugoano, e prenunciam a criação de outras figuras monstruosas, experiência que continuará em algumas obras vindouras de Victor Hugo.

Há, portanto, um prenúncio do trabalho monumental começado por este jovem de dezoito anos que produz uma obra já pensando em um plano maior, em uma composição que poderia ser considerada coluna junto à qual outras se ajuntariam para formar uma estrutura firme de um templo grandioso, tal era seu desejo revelado no prefácio a esse livro.

Trazendo à discussão temas de grande polêmica, Victor Hugo consegue abarcar em sua obra questões que mostram desde as condições dos mais desfavorecidos até as de quem desfruta de poder. Discute tanto a luta de sobrevivência dos mineradores, que são explorados e enfrentam péssimas condições de trabalho, quanto a bajulação dos que convivem com os poderosos e que visam à obtenção de favores pessoais.

Pode-se encontrar ainda em *Han d'Islande* a convicção de Victor Hugo em sua luta contra a pena de morte, representada pelos esforços de Athanase que tenta salvar doze condenados; na denúncia das injustiças sofridas por inocentes, ilustradas com Schumacker, homem correto que é preso e condenado sem motivos. Quem executa a pena de morte também não escapa à condenação, como acontece a Musdoemon, ou seja, a lei deve ser imparcial e não proteger ninguém em especial. O único que parece passar ileso diante das condenações é Ahlefeld, que, no entanto, acaba descobrindo que sua mulher o havia traído e não era pai de seu filho, de forma que não teria descendentes legítimos.

Todo o universo criado conduz a uma atmosfera lúgubre que perpassa todo o romance e chega muitas vezes ao grotesco, não ao excesso de temas ou à pura apresentação de seres bizarros, mas a algo diferente, que Hugo ainda não expõe claramente em seu prefácio,

equipara a minha, a alegria que tuas entranhas de urso palpitam quando você devora as entranhas de homem; não, eu não gostaria de te ouvir falar, tenho medo que tua voz me lembre a voz humana”.

³⁶ Em outro romance de Victor Hugo, *L'homme qui rit*, há também a presença de um urso, Homo, que terá características humanas e será companheiro inseparável de uma personagem chamada Ursus.

mas que se encontra presente de forma diluída em *Han d'Islande*. Nele, o bestial e o humano se misturam formando uma máscara do fúnebre; o grotesco clama por justiça, reivindicando seu lugar.

Han d'Islande pode ser considerado, enfim, como uma pequena semente de mostarda que se tornará uma enorme e frondosa árvore capaz de produzir notórios ramos como *Notre-Dame de Paris* e *L'homme qui rit*, ou, seguindo o pensamento de Victor Hugo, um pilar que sustentará um imponente templo.

1.3 O sublime e o grotesco antes e depois de Victor Hugo

Como procuramos ressaltar, o romance *Han d'Islande* parece prenunciar a teoria que Victor Hugo desenvolveria anos mais tarde no prefácio de sua obra teatral *Cromwell*, publicada em 1827. Antes de analisarmos quais contribuições o autor traz para a literatura ao escrever esse texto, que também ficou conhecido como *Do Grotesco e do Sublime*, veremos de forma concisa o que se dizia antes de sua teoria sobre os dois conceitos em questão.

Urge ressaltar que tanto o sublime quando o grotesco datam de muito tempo, mas eram apreciados e usados de forma individual, sem que houvesse relação intrínseca entre os dois.

O mais antigo tratado sobre o sublime, nomeado *Do sublime*, não tem uma autoria comprovada, mas é atribuído a Longino, filósofo que teria teorizado e problematizado tal conceito na Grécia Antiga.

Nesse tratado, o sublime é considerado “o ponto mais alto e a excelência do discurso. [...] É superior ao Belo, pois além de agradar, provoca o êxtase. É, portanto, o Belo poético em sua forma mais extremada e elevada” (LONGINO, 1996, p. 44).

O objetivo do sublime não é a persuasão da mente, mas a exaltação do espírito. “Invariavelmente, o admirável, com o seu impacto, supera sempre o que visa persuadir e agradar: o persuasivo depende de nós, ao passo que aqueles lances geniais carregam um poder, uma força irresistível e subjagam inteiramente o ouvinte” (Ibidem, p. 45). Devido a sua força inerente, ele prevalece sobre a razão.

O sublime ainda é marcado pela sensação de inacessibilidade face ao incomensurável e transcende o belo. Cabe ressaltar que o belo não tem por contrário o feio, de forma que, se

um traço positivo for retirado dele como, por exemplo, a proporção ou a harmonia, a produção não levará ao feio, mas ao grotesco.

Extremo do sublime, o grotesco é muitas vezes considerado sinônimo de estranho, bizarro, extravagante ou cômico. O conceito chegou a ser visto como subclasse do cômico, um cômico de mau gosto.

O vocábulo “grotesco” começa a ser empregado no século XV como referência à decoração ornamental que misturava os reinos animal, vegetal e mineral, encontrada em grutas na Itália. A concepção de mundo no século XVI proporciona uma ampla difusão do grotesco, pois privilegia a natureza híbrida, como seres humanos com traços animalescos. Na pintura, Rafael e Leonardo da Vinci constroem um mundo diferente e distorcido misturando o lúdico, o alegre e o onírico ao sinistro e angustiante.

Na literatura, destaca-se François Rabelais e algumas de suas personagens que possuem certas características descomunais, como apetite desmedido e corpos colossais. Em *Gargantua*, por exemplo, a personagem principal nasce de onze meses e sai pela orelha de sua mãe. O desproporcional apresentado ao leitor pelas características de Gargantua leva ao grotesco.

Em seu estudo sobre Rabelais, escrito no fim dos anos 30, mas publicado na União Soviética em 1965, Bakhtin observa que as imagens presentes em *Gargantua* parecem disformes, monstruosas e horrendas se consideradas do ponto de vista da estética “clássica”. Bakhtin associa o grotesco à festa de carnaval devido à inversão da ordem oficial. O grotesco transforma o horrível e assustador em algo inofensivo e agradável.

Voltando ao século XVI, Montaigne classifica seus *Essais* como grotescos, sem proporção nem ordem. O termo converte-se em novo conceito estilístico, o que permite a ampliação de seu sentido e seu emprego como adjetivo. A estética barroca do século XVII privilegia a valorização do contraste e a exaltação de elementos do grotesco nas obras de arte.

No século XVIII, o conceito é desenvolvido na Alemanha e ganha uma denotação mais lúgubre, mistura de horror, contra-senso e tormento. A estranheza ainda é proporcionada pelo teatro de títeres, no qual o natural é animado mecanicamente. Temos também o gênero “roman noir”, que se configura pela representação de um horror extremo ao ressaltar traços do grotesco monstruoso, satânico e escatológico em sua estrutura. Nesta época, Wieland, um teórico da caricatura, faz uma análise do seu efeito psíquico:

[...] várias sensações, evidentemente contraditórias, são suscitadas: um sorriso sobre as deformidades, um asco horripilante e o monstruoso em si, como sensação fundamental [...] aparece um assombro, um terror, uma angústia perplexa, como se o mundo estivesse saindo fora dos eixos e já não encontrássemos apoio nenhum (KAYSER, 1986, p.30-31).

Nessa observação, vemos a preocupação em analisar como se realiza a recepção do grotesco e as sensações que ele pode provocar. O elemento é visto sob uma nova perspectiva, na qual o foco se descentraliza do objeto e passa ao receptor.

Finalmente, no século XIX, há uma busca em captar o ser humano em sua plenitude, de forma que, no Romantismo, o grotesco encontra um árido terreno para se desenvolver, mas juntamente com o seu oposto, o sublime. A convivência entre feiura física e beleza interior, que até então não era comum à obra de arte, passa a ser explorada.

É Victor Hugo quem efetiva a legitimação do grotesco enquanto categoria estética. No prefácio de *Cromwell*, de 1827, ele se opõe à distinção dos gêneros e propõe a ruptura do teatro clássico. O drama romântico deve ter como um dos fundamentos a aliança do riso e das lágrimas, da beleza e da feiura, do sublime e do grotesco, pois

[...] la poésie de notre temps est donc le drame ; le caractère du drame est le réel ; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires³⁷ (PC, p.17).

Assim, é preciso que a vida seja representada tal como ela é, com todos os seus contrastes³⁸.

Observaremos mais atentamente quais são as contribuições que podemos encontrar nesse importante texto onde Victor Hugo discute a questão da convivência do grotesco e do sublime.

1.3.1 Hugo e o prefácio de *Cromwell*

Hugo inicia o prefácio de *Cromwell*, bem como o fizera em *Han d'Islande*, deixando clara sua contrariedade em ter de redigir tal gênero textual. Para o autor, esse espaço, em geral, não contribuía para uma discussão que pudesse levar a uma melhor compreensão da

³⁷ “[...] a poesia do nosso tempo é, portanto, o drama; o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Pois a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários”.

³⁸ Posteriormente, dentre os estudiosos do grotesco, destaca-se Wolfgang Kayser que, em 1957, publica *O grotesco*, no qual relata como o conceito foi ganhando novas concepções, desde a Antiguidade até o século XX, e como ele está presente na literatura e pintura deste período. O teórico observa que a monstruosidade e a desproporção são as características mais importantes do grotesco. “O grotesco é ‘sobrenatural’ e ‘absurdo’, isto é, nele se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo” (KAYSER, 1986, p. 30).

leitura, servia apenas para que os escritores pudessem apresentar seus próprios talentos, além de ser um meio eficaz para aumentar o número de páginas de um livro.

Uma vez que não podia evitá-lo, Hugo propõe usar seu prefácio para outra causa. Partindo do princípio de que não é sempre a mesma sociedade que ocupa a terra durante o decorrer dos séculos, o escritor faz um paralelo entre as fases do homem e as da poesia.

Em um primeiro momento, temos o homem jovem, que descobre um mundo que lhe é novo e que o encanta. Há uma proximidade da criatura humana com Deus e prevalece a individualidade sobre o coletivo, visto que não se tem ainda desenvolvido o sentimento de propriedade.

Correspondendo a esta fase onde tudo é hino e canto, temos a poesia lírica. « Voilà le premier homme, voilà le premier poète. Il est jeune, il est lyrique. La prière est toute sa religion : l'ode est toute sa poésie »³⁹ (PC, p.5).

Aos poucos, esse homem jovem dos tempos primitivos vai se transformando e surge uma nova relação com o outro. Nessa segunda fase, « [...] la famille devient tribu, la tribu devient nation »⁴⁰ (PC, p.5). O que era desordem ganha uma organização e temos, por conseguinte, a criação e desenvolvimento de rituais e leis.

Os espaços ocupados pelas nações parecem não ser mais suficientes e passam a exigir migrações e viagens. Essas mudanças se refletem na poesia. « Elle chante les siècles, les peuples, les empires. Elle devient épique, elle enfante Homère »⁴¹ (PC, p.6). Na tragédia antiga privilegia-se as proporções gigantescas, desmesuradas; o teatro é marcado pelo grandioso, tudo colabora para a elevação.

Enfim, um terceiro tempo se inicia, no qual uma religião espiritualista vem ocupar o lugar do paganismo. Tal crença

[...] enseigne à l'homme qu'il a deux vies à vivre, l'une passagère, l'autre immortelle, l'une de la terre, l'autre du ciel. Elle lui montre qu'il est double comme sa destinée, qu'il y a en lui un animal et une intelligence, une âme et un corps [...]»⁴² (PC, p.7).

A poesia reflete esse pensamento e é no drama, em especial, que podemos observar a necessidade de quebra da unicidade, pois, assim como o cristianismo separa alma e corpo, homem e Deus, a musa moderna « [...] sentira que tout dans la création n'est pas

³⁹ “Eis o primeiro homem, eis o primeiro poeta. Ele é jovem, ele é lírico. A prece é toda sua religião: a ode é toda sua poesia”.

⁴⁰ “[...] a família se torna tribo, a tribo se torna nação”.

⁴¹ “Ela canta os séculos, os povos, os impérios. Ela se torna épica, ela dá a luz a Homero”.

⁴² “[...] ensina ao homem que ele tem duas vidas para viver, uma passageira, a outra imortal, uma da terra, a outra do céu. Ela lhe mostra que ele é duplo como seu destino, que ele tem em si um animal e uma inteligência, uma alma e um corpo [...]”.

humainement beau, que le laid y existe à côté du *beau*, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière »⁴³ (PC, p.09, grifo do autor).

Se na natureza as criações se misturam, embora cada elemento guarde sua essência sem se confundir com o outro, o resultado na obra de arte é termos igualmente uma combinação de sombra e luz, corpo e alma, grotesco e sublime.

Essas três fases, observadas nas mudanças dos homens, estendem-se à poesia e são ainda resumidas por Hugo.

Le caractère de la première poésie est la naïveté, le caractère de la seconde est la simplicité, le caractère de la troisième, la vérité. [...] Les personnages de l'ode sont des colosses [...] ; ceux de l'épopée sont des géants [...] ; ceux du drame sont des hommes [...] ⁴⁴ (PC, p.14).

Nesse parágrafo, o autor do prefácio de *Cromwell* consegue sintetizar o que caracteriza cada uma dessas três idades, atribuindo-lhes o justo adjetivo. Com precisão, ele nos mostra as modificações do caráter da poesia e do tipo de personagem demandado pelas diferentes épocas. As três etapas têm importância a seu tempo, pois uma serviu de base para o desenvolvimento da outra, cada uma correspondendo às necessidades de seu período.

Era preciso aceitar as modificações na arte, pois, assim como houve um tempo em que os deuses deixaram de ser as personagens principais para dar lugar a poderosas personagens de força descomunal, era chegada a hora de aceitar uma nova mudança onde teríamos simples homens como personagens. Consequentemente, a arte não podia deixar de refletir a complexidade da natureza humana, bem como a riqueza de sentimentos.

Victor Hugo tinha consciência de que suas considerações sobre a riqueza do grotesco na poesia não seria bem recebida por todos, visto que da arte se esperava o belo e o bom gosto, mas não o feio e o grotesco.

A tradição ensinava que não se misturava a comédia com a tragédia. No entanto, tal combinação era uma realidade, « [...] c'est de la féconde union du type grotesque au type sublime que naît le génie moderne, si complexe, si varié dans ses formes, si inépuisable dans ses créations, et bien opposé en cela à l'uniforme simplicité du génie antique »⁴⁵ (PC, p. 10).

⁴³ “[...] sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do *belo*, o disforme perto do gracioso, o grotesco no inverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz”.

⁴⁴ “O caráter da primeira poesia é a ingenuidade, o caráter da segunda é a simplicidade, o caráter da terceira, a verdade. [...] Os personagens da ode são os colossos [...]; os da epopeia são os gigantes [...] os do drama são os homens [...]”.

⁴⁵ “[...] é da fecunda união do tipo grotesco ao tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado em suas formas, tão inesgotável em suas criações, e bem oposto nisso à uniforme simplicidade do gênio antigo”.

Enquanto o belo é a forma em absoluta simetria, o feio apresenta inúmeros tipos, diversas paixões, vícios e crimes. Ao sublime, livre de mesclas impuras, reúnem-se os encantos, graças e belezas; o grotesco abrange os ridículos, as enfermidades e as feiúras. Salvo exceções como Shakespeare, a coexistência dos contrários na poesia era algo até então pouco trabalhado.

1.3.2 O sublime e o grotesco nos romances de Victor Hugo

Toda essa teoria desenvolvida por Victor Hugo acaba por aparecer de uma forma ou de outra, com diferentes graus de intensidade, em suas obras literárias, inclusive nas que precedem a publicação de *Do Grotesco e do Sublime*.

Em *Han d'Islande*, o romancista já havia brincado com o imaginário do leitor ao criar um grande monstro temido pelos habitantes da Noruega. Todos conheciam sua fama, mas ninguém o tinha visto pessoalmente, de modo a imaginarem-no um homem gigante. O monstro que, na verdade, possuía a estrutura corporal de um homem baixo, tinha dificuldade para convencer as pessoas de sua identidade.

Essa característica de Han nos faz pensar nas considerações de Hugo, apresentadas em *Do Grotesco e do Sublime* sobre a liberdade da idade moderna, que permite ao artista o trabalho com as formas bizarras sem se prender a características pré-determinadas a um tipo. « Le génie moderne conserve ce mythe des forgerons surnaturels, mais il lui imprime brusquement un caractère tout opposé et qui le rend bien plus frappant ; il change les géants en nains [...] »⁴⁶ (PC, p.11). Estendendo a teoria à sua obra, vemos o artista conceber figuras sobrenaturais e dar-lhes características que, a princípio, não lhes seriam atribuídas.

Um amedrontador monstro temido por todo um país poderia caber em um anão? No momento em que os inimigos do Conde de Griffenfeld procuram uma personagem que possa se passar por Han e dizer diante do tribunal que toda a revolta dos mineradores era organizada por Schumacker, a principal característica visada para a escolha do falsário era o corpo colossal.

⁴⁶ “O gênio moderno conserva este mito dos ferreiros sobrenaturais, mas ele lhe imprime bruscamente um caráter oposto e que o torna bem mais impressionante; ele transforma os gigantes em anões [...]”.

Contrariamente ao verdadeiro Han, que tem dificuldade para ser reconhecido diante do tribunal de condenação, ninguém ousa contestar a identidade do falso Han, pois seu tamanho condiz com o imaginário coletivo da figura de monstro.

Quanto à crueldade da personagem, que deseja exterminar todo um exército e cuja fama popular a faz a mais sanguinária das temíveis lendas vivas, ressaltamos que se melhor observado, ele possui um sentimento que o eleva. Seu desejo de destruição nasceu de um enternecimento, pois percebemos não apenas o ódio, mas também o desconsolo de ver morto aquele que considerava como um irmão. Sua vingança estava alicerçada no amor e na dor e, embora ele fosse cruel, não deixava de carregar consigo algo de positivo.

Não sendo nosso objetivo o de esgotarmos a questão de como o grotesco e o sublime vão aparecer nas obras de Victor Hugo, veremos, no entanto, como ele teria aplicado essa teoria em dois de seus romances, *Notre-Dame de Paris* e *L’homme qui rit*.

1.4 *Notre-Dame de Paris*: entre duas tradições

Notre-Dame de Paris, de subtítulo “1482”, foi publicado por Victor Hugo em 1831, quatro anos depois de ter teorizado acerca do grotesco. O livro, segundo o narrador, nasceu da impressão do autor ao ver a palavra “fatalidade” escrita com caligrafia gótica em uma das torres da catedral de Notre-Dame. Tais letras acabaram desaparecendo com o passar do tempo e devido aos trabalhos de restauração realizados nos muros do templo.

Duas informações, portanto, contribuem para a veracidade da história que será narrada: a primeira diz respeito à escolha de um lugar real como cenário, e a segunda, está nos traços das graves letras que já não existem, mas que já existiram e que comprovariam sua autenticidade.

Assim, um leitor mais curioso, que queira verificar nos muros da catedral a existência de tal escrito, deve se contentar em acreditar no que lhe é dito, pois no momento atual da narrativa nada mais resta da enigmática palavra.

Além disso, o autor enfatiza a distância temporal entre os leitores e os acontecimentos narrados, por diversos momentos, como podemos conferir nas primeiras linhas do romance « Il y a aujourd’hui trois cent quarante-huit ans six mois et dix-neuf jours

que les parisiens s'éveillèrent au bruit de toutes les cloches [...]»⁴⁷ » (NDP, p.37) . Ou ainda, « S'il pouvait nous être donné à nous, hommes de 1830, de nous mêler en pensée à ces parisiens du quinzième siècle et d'entrer avec eux, [...] dans cette immense salle du Palais, si étroite le 6 janvier 1482 [...]»⁴⁸ » (NDP, p.39).

Dessa forma, somos situados na narrativa e sabemos desde o início que, ao mesmo tempo em que temos uma obra ficcional, há um relato do que acontecera há séculos em um lugar que continua a existir até os dias atuais, ou seja, devemos estar preparados, pois real e imaginário não se misturam.

Assim como em *Han d'Islande*, em *Notre-Dame de Paris* o narrador fala constantemente com seus leitores, como observado na passagem a seguir. « Que le lecteur nous permette de le ramener à la place de Grève, que nous avons quittée hier avec Gringoire pour suivre la Esmeralda »⁴⁹ (NDP, p.224). Além de conversar com o leitor, o narrador mostra que ele tem sua importância, pois não foi esquecido de um dia para o outro, mas tem plena consciência de sua condução.

No tocante à estrutura da obra, na edição de 1832, Victor Hugo faz um comentário sobre os capítulos acrescidos, que não são novos, mas inéditos, pois foram escritos na mesma data que os outros, pertencendo ao mesmo manuscrito, embora não tenham sido publicados na primeira versão.

Tais capítulos não fazem diferença, segundo o autor, para quem busca apenas o drama em seu romance. Entretanto, para quem procura o pensamento da estética e da filosofia, tais acréscimos completam o plano concebido por Victor Hugo para *Notre-Dame de Paris*, como observamos em suas palavras: « Voici donc maintenant son œuvre entière, telle qu'il l'a rêvée, telle qu'il l'a faite, bonne ou mauvaise, durable ou fragile, mais telle qu'il la veut »⁵⁰ (NDP, p.32).

Uma característica marcante desse romance é a frequência de elementos opostos que caracterizam uma mesma pessoa, como podemos observar desde o primeiro capítulo de *Notre-Dame de Paris*, no qual se descreve a festa do dia 6 de janeiro de 1482, data em que duas comemorações se misturavam: a celebração religiosa do dia de Reis e também a popular

⁴⁷ “Há hoje trezentos e quarenta e oito anos, seis meses e dezenove dias que os parisienses acordaram com o barulho de todos os sinos [...]”.

⁴⁸ “Se nós, homens de 1830, pudéssemos nos misturar em pensamento a estes parisienses do século quinze e de entrar com eles, [...] nesta imensa sala do Palais, tão estreita no dia 6 de janeiro de 1482 [...]”.

⁴⁹ “Que o leitor nos permita levá-lo à praça de Grève, que nos deixamos ontem com Gringoire para seguir a Esmeralda”.

⁵⁰ “Eis, portanto, agora sua obra inteira, tal como ele a sonhou, tal como ele a fez, boa ou má, durável ou frágil, mas tal como ele a quer”.

festa dos Loucos. Assim sendo, as pessoas se interessavam ao mesmo tempo pela apresentação do mistério e pela eleição do papa dos loucos.

Colaborando para a oposição entre a tradição profana e a festa religiosa desse dia, percebe-se também em *Notre-Dame de Paris* a luta das “belas letras” contra as caretas. Observamos os esforços de Gringoire para que o povo preste atenção ao espetáculo que ele havia escrito, pois, com o início da eleição do papa dos loucos, o interesse dos que estavam presentes se volta para a nova atração. No entanto, o autor da peça demonstrava estar convencido da qualidade de sua obra: « Le pouvoir de la poésie est grand sur le peuple; je les ramènerai. Nous verrons qui l’emportera, des grimaces ou des belles-lettres »⁵¹ (NDP, p.74).

Para acentuar a rivalidade, percebemos o minucioso trabalho de Victor Hugo que transparece nas escolhas lexicais voltadas ao campo da batalha, indicando a existência de uma disputa entre dois tipos de gosto que lutavam para garantir seu espaço sobre o outro.

Essa fala de Gringoire parece revelar não apenas sua persuasão da superioridade da peça encenada sobre o gosto popular, mas ainda a retomada da discussão travada por Victor Hugo, em *Do Grotesco e do Sublime*, sobre o papel do grotesco no drama. Ora, assim como Gringoire, muitos críticos não aceitavam que pudesse haver espaço para uma coexistência do belo com o caricato na poesia.

Contrário a esse pensamento, Hugo mostra em *Notre-Dame de Paris* que o povo manifesta-se avesso ao gosto clássico da pureza das “belas letras” e favorável às caretas e ao caricato. O narrador faz questão de ressaltar que o público em geral não compartilhava do pensamento de Gringoire: « Hélas! Il était resté le seul spectateur de sa pièce »⁵² (NDP, p.74).

Ninguém estava disposto a assistir a peça clássica que era representada, todos preferiam o espetáculo popular. Para dar maior verossimilhança a este fato, destaca-se uma única personagem que estava voltada para o local onde se realizava a peça, contudo, sua presença é explicada por seu posto, pois se tratava de um segurança que cumpria com suas obrigações e que não mostrava interesse pelo que era representado, realçando ainda mais a indiferença para com a obra e seu conceito de pureza da poesia e beleza das belas letras.

⁵¹ “O poder da poesia é grande sobre o povo; eu os trarei. Nós veremos que os levará, as caretas ou as belas letras”.

⁵² “Infelizmente! Ele ficara como o único espectador de sua peça”.

1.4.1 A complexidade das personagens

Como pudemos observar no item anterior, Gringoire faz uma peça em que busca ressaltar a pureza no teatro. Contudo, esse gosto não condiz com seu espírito contraditório, « [...] esprit essentiellement mixte, indécis et complexe, tenant le tout de tous les extremes, incessamment suspendu entre toute les propensions humaines, et les neutralisant l'une par l'autre »⁵³ (*NDP*, p.96). Como observa o narrador de *Notre-Dame de Paris*, Gringoire bem poderia representar o gosto marcado pela oposição do clássico e do romântico, hesitante entre o alto e o baixo.

A primeira vez que Gringoire se depara com a egípcia Esmeralda, um sentimento conflitante se produz em sua pessoa. « Si cette jeune fille était un être humain, ou une fée, ou un ange, c'est ce que Gringoire, tout philosophe sceptique, tout poète ironique qu'il était, ne put décider dans le premier moment, tant il fut fasciné par cette éblouissante vision »⁵⁴ (*NDP*, p.88). Suas características – filósofo, cético – não permitiam que ele acreditasse em ente mágico e, no entanto, a moça mais lhe parecia um ser irreal. Gringoire percebe em Esmeralda uma máscara de desdém e zombaria, mas que, ao mesmo tempo, considerava graciosa.

A cena seguinte continua a ressaltar sua complexidade, pois, após segui-la pelas ruas de Paris, Gringoire se dá conta de que precisa encontrar um abrigo onde possa passar a noite de 6 de janeiro, e acaba encontrando um lugar apelidado de “Corte dos Milagres”, lugar mal iluminado, onde vozes, risos e sombras se confundem.

Par moments, sur le sol, où tremblait la clarté des feux, mêlée à de grands ombres indéfinies, on pouvait voir passer un chien qui ressemblait à un homme, un homme qui ressemblait à un chien. Les limites des races et des espèces semblaient s'effacer dans cette cité comme dans un pandémonium. Hommes, femmes, fêtes, âge, sexe, santé, maladie, tout semblait être en commun parmi ce peuple ; tout allait ensemble, mêlé, confondu, superposé ; chacun y participait de tout⁵⁵ (*NDP*, p.106).

Elementos opostos, naturezas diversas, tudo se misturava; desde os fogos às sombras até os animais às pessoas. Gringoire descobre que o lugar era na realidade um cabaré e os participantes recebiam bem os desconhecidos que lá chegavam desde que fizessem parte do

⁵³ “[...] espírito essencialmente misto, indeciso e complexo, tendo o todo em todos os extremos, incessavelmente suspenso entre todas as propensões humanas, e as neutralizando uma a uma”.

⁵⁴ “Se esta jovem era um ser humano, ou uma fada, ou um anjo, é o que Gringoire, sendo filósofo cético, sendo poeta irônico, não pode decidir em um primeiro momento, tanto ele foi fascinado pela deslumbrante visão”.

⁵⁵ “Por vezes, sobre o solo, onde tremia a claridade dos fogos, misturada a grandes sombras indefinidas, poder-se-ia ver passar um cão que parecia um homem, um homem que parecia a um cão. Os limites das raças e das espécies pareciam se apagar nessa cidade como em um pandemônio. Homens, mulheres, festas, idade, sexo, saúde, doença, tudo parecia ser em comum entre o povo; tudo ia junto, misturado, confundido, sobreposto; cada um participava de tudo”.

grupo de ladrões; caso contrário, o visitante não sairia de lá, pois morreria degolado. A única salvação seria que uma mulher recebesse o condenado como marido. Sem esperança de que pudesse sair vivo da Corte dos Milagres, Gringoire se espanta ao ouvir Esmeralda dizer que o arrematava.

Nessa passagem, temos a inversão de valores, onde animalesco e humano se confundem e onde a ordem natural é alterada, culminando com a voz de uma mulher que poderia ser considerada frágil, mas que na realidade tem o poder de salvar a vida de Gringoire.

Salientamos que logo no início do romance ele se encanta pelos pés de Esmeralda, parte do corpo que parece proporcionar belos movimentos de dança à moça. Perdendo-se em seus pensamentos, os pés pareciam-lhe ter o poder de guiá-lo.

[...] Il le retrouvait vite et le renouait sans peine, grâce à la bohémienne, grâce à Djali, qui marchaient toujours devant lui ; deux fines, délicates et charmantes créatures, dont *il admirait les petits pieds*, les jolies formes, les gracieuses manières, les confondant presque dans sa contemplation ; pour l'intelligence et la bonne amitié, les croyant toutes deux jeunes files ; pour la légèreté, l'agilité, la dextérité de la marche, les trouvant chèvres toutes deux⁵⁶ (NDP, p.98, grifo nosso).

Contudo, sua consciência não pode distinguir essa mistura de pés, sendo que a confusão acaba reaparecendo em outro momento, acentuando a dificuldade que tem para separar a mulher e o animal, pois « [...] en son âme et conscience, le philosophe n'était pas très sûr d'être éperdument amoureux de la bohémienne. Il aimait presque autant la chèvre »⁵⁷ (NDP, p.278).

Respeitando a castidade de Esmeralda, o poeta não consegue definir seu sentimento pela jovem, que não era tão diferente do que sentia pela cabra Djali, ou do que acreditava que o animal sentia: « [...] Ce qui est sûr, c'est que Djali m'aime déjà presque autant qu'elle »⁵⁸.

O gosto pitoresco de Gringoire acaba sendo confirmado pela própria personagem. « J'ai d'abord aimé des femmes, puis des bêtes. Maintenant j'aime des pierres [...] »⁵⁹ (NDP, p.405). No entanto, sua participação torna-se pouco significativa na evolução narrativa à medida que duas outras personagens disputam a atenção da egípcia.

⁵⁶ “[...] ele o encontrava rápido e o reatava facilmente, graças à boêmia, graças a Djali, que caminhava sempre diante dele; duas finas, delicadas e encantadoras criaturas, *das quais ele admirava os pequenos pés*, as belas formas, as graciosas maneiras, confundindo-as quase em sua contemplação; pela inteligência e boa amizade, acreditando ambas jovens; pela leveza, agilidade, destreza do andar, acreditando ambas cabras”.

⁵⁷ “[...] em sua alma e consciência, o filósofo não estava muito certo de estar perdidamente apaixonado pela boêmia. Ele amava quase igualmente a cabra”.

⁵⁸ “[...] O que é certo, é que Djali já me ama quase tanto quanto ela”.

⁵⁹ “Primeiramente eu amei mulheres, depois animais. Agora eu amo pedras [...]”.

Uma delas, Claude Frollo, fora destinada desde criança à vida eclesiástica. Sério quanto aos estudos, aprendia tudo rapidamente; no entanto, a peste de 1466 mata seus pais e muda seu destino.

Cette catastrophe fut une crise dans l'existence de Claude. Orphelin, aîné, chef de famille à dix-neuf ans, il se sentit rudement rappelé des rêveries de l'école aux réalités de ce monde. Alors, ému de pitié, il se prit de passion et de dévouement pour cet enfant, son frère ; chose étrange et douce qu'une affection humaine à lui qui n'avait encore aimé que des livres⁶⁰ (NDP, p.168).

O contato com o irmão o faz perceber que havia outras coisas na vida além dos estudos, « [...] la vie sans tendresse et sans amour n'était qu'un rouage sec, criard et déchirant »⁶¹ (NDP, p.168). No entanto, a afeição ao irmão lhe bastava nesta descoberta do “primeiro amor”.

Quanto a Jehan Frollo, irmão de Claude, « C'était un vrai diable, fort désordonné, ce qui faisait froncer le sourcil à dom Claude, mais fort drôle et fort subtil, ce qui faisait sourire le grand frère »⁶² (NDP, p.179). O jovem acostumou-se a receber a ajuda financeira de Claude e, ao invés de dedicar-se aos estudos, mostrava preferência em gastar o dinheiro com farras. Em uma cena em que percebe sua carteira vazia, vemos o quanto é esperto e oportunista, pois, mesmo não tendo bons conhecimentos de grego ou latim, pergunta se Claude quer que ele explique a palavra gravada em grego no muro da catedral – há pouco observara o irmão escrever a palavra “fatalidade”. Com sua voz doce e hipócrita, consegue desestabilizar Claude para chegar ao ponto que queria, pedir-lhe dinheiro.

Voltando ao primogênito, no decorrer do romance, percebemos que sua atração por Esmeralda aumenta. Nos momentos em que a contempla do alto da catedral, tem-se a impressão de que duas forças lutam dentro de si:

Il eût été difficile de dire de quelle nature était ce regard, et d'où venait la flamme qui en jaillissait. C'était un regard fixe, et pourtant plein de trouble et de tumulte. Et à l'immobilité profonde de tout son corps, à peine agité par intervalles d'un frisson machinal, comme un arbre au vent [...] à voir le sourire pétrifié qui contractait son visage, on eût dit qu'il n'y avait plus dans Claude Frollo que les yeux de vivant »⁶³ (NDP, p.273).

⁶⁰ “Esta catástrofe foi uma crise na existência de Claude. Órfão, primogênito, chefe de família aos dezenove anos, ele se sentiu rudemente chamado dos devaneios da escola às realidades deste mundo. Então, comovido de piedade, ele se encheu de paixão e de dedicação para com esta criança, seu irmão; coisa estranha e doce uma afeição humana a ele que até então tinha amado apenas os livros”.

⁶¹ “[...] a vida sem ternura e sem amor era apenas uma engrenagem seca, desagradável e dilacerante”.

⁶² “Era um verdadeiro diabo, muito desorganizado, que fazia dom Claude franzir a sobrancelha, mas muito engraçado e muito sutil, o que fazia o irmão mais velho sorrir”.

⁶³ “Teria sido difícil dizer de que natureza era aquele olhar, e de onde vinha a flama que dele jorrava. Era um olhar fixo, e, entretanto, cheio de tremor e de tumulto. E a imobilidade profunda de todo seu corpo. Agitado apenas por intervalos de arrepio maquinal, como uma árvore ao vento [...] a ver o sorriso petrificado que contraía seu rosto, poder-se-ia dizer que, em Claude Frollo, apenas os olhos eram vivos.

A simples ideia de perdê-la a outro homem o deixa enciumado. Sua falta de destreza diante dos sentimentos afasta a moça, que sente medo da forma como ele a trata.

Contrastando com essa personagem, temos Phoebus, por quem Esmeralda se apaixona inocentemente, causa de sua perdição e morte. O galante rapaz era um mero conquistador que usava o mesmo discurso para todas as moças, de forma que não tinha dificuldades em fazer declarações: « - Si je t'aime, ange de ma vie! s'écria le capitaine en s'agenouillant à demi. Mon corps, mon sang, mon âme, tout est à toi, tout est pour toi. Je t'aime, et n'ai jamais aimé que toi »⁶⁴ (NDP, p.314). Contudo, toda eloquência desaparece no momento de dizer o nome de sua “amada”, de tal forma que chega a ser bizarra essa sua dificuldade: « - Écoutez, ma chère Similar... Esmenarda... [...] »⁶⁵ (NDP, p.314). Deslumbrada diante de Phoebus, Esmeralda não percebe seu discurso vazio e ainda se culpa por ter um nome complicado.

Outra personagem que chama a atenção por sua descrição é Gudule, que vivia como reclusa. « Ce n'était ni une femme, ni un homme, ni un être vivant, ni une forme définie ; c'était une figure ; une sorte de vision sur laquelle s'entrecoupaient le réel et le fantastique, comme l'ombre et le jour »⁶⁶ (NDP, p.242). Enigmática, ela perguntava se ninguém havia visto uma jovem de quinze anos e dizia para tomarem cuidado, pois as egípcias passariam e roubariam as crianças. Seu papel ganha extrema relevância no decorrer do romance.

Todas essas personagens parecem, portanto, possuir características complexas que chegam a se opor, mas o grande destaque se concentra em Quasimodo.

1.4.2 A máscara perpétua

Finalizada a eleição do papa dos loucos, apresentado no início do romance, todos estavam satisfeitos com a escolha, pois o candidato era realmente merecedor do título.

O êxtase atinge seu ápice com a constatação de que a máscara não podia ser retirada, pois a horrenda careta era real e natural. « L'acclamation fut unanime. On se précipita vers la chapelle. On en fit sortir en triomphe le bienheureux pape des fous. Mais c'est alors que la

⁶⁴ “- Sim, eu te amo, anjo da minha vida! Exclamou o capitão ajoelhando-se. Meu corpo, meu sangue, minha alma, tudo é para você, tudo é por você. Eu te amo, e eu sempre amei apenas você”.

⁶⁵ “- Ouça, minha cara Similar... Esmenarda... [...]”.

⁶⁶ “Não era nem uma mulher, nem um homem, nem um ser vivo, nem uma forma definida; era uma figura; uma espécie de visão sobre a qual se entrecortavam o real e o fantástico, como a sombra e o dia”.

surprise et l'admiration furent à leur comble. La grimace était son visage »⁶⁷ (*NDP*, p.75). Esperava-se por algo horrendo, mas ninguém imaginava que a camuflagem fosse verdadeira.

Todo o corpo do vencedor do papa dos loucos colaborava para torná-lo inteiramente caricato.

Ou plutôt toute sa personne était une grimace. Une grosse tête hérissé de cheveux roux ; entre les deux épaules une bosse énorme dont le contre-coup se faisait sentir par devant ; un système de cuisses et de jambes si étrangement fouvoyées qu'elles ne pouvaient se toucher que par les genoux, et, vues de face, ressemblaient à deux croissants de faucilles qui se rejoignent par la poignée ; de larges pieds, des mains monstrueuses [...] ⁶⁸ (*NDP*, p.75-76).

Há um cuidado especial em descrever a aparência desarmoniosa de Quasimodo, o sineiro de Notre-Dame que ficara surdo e que também era corcunda e coxo. Todos esses qualificativos servirão para acentuar um efeito contrário que a personagem deixava transparecer, pois acrescenta-se que [...] avec toute cette difformité, je ne sais quelle allure redoutable de viguer, d'agilité et de courage ; étrange exception à la règle éternelle qui veut que la force, comme la beauté, résulte de l'harmonie. [...] ⁶⁹ (*NDP*, p.76).

Nessa passagem, percebe-se uma reflexão sobre o conceito da beleza e o que se acredita como resultado da harmonia. Um corpo tão marcado pelo desgracioso poderia mesmo assim abrigar o vigor, a agilidade e a coragem? A aberração sintetizada no rei eleito não impedia de encontrar nele traços positivos. Tal constatação era uma disparidade com o que se acreditava a respeito da deformidade.

Deixado, ainda pequeno – segundo as pessoas que o encontraram, o “monstrinho”, teria quatro anos –, em um lugar destinado às crianças abandonadas, foi criado por Claude Frollo, a quem lhe dedicava inteira veneração. Destaca-se ainda a importância da catedral de Notre-Dame para Quasimodo, que passou toda sua infância e juventude encerrado em sua área.

Para Quasimodo, a igreja tornou-se sua casa e seu refúgio em um sentido bem estrito do termo, pois representava para ele todo o universo. Percebe-se ainda que, ao mesmo tempo em que o local se alarga – « Notre-Dame avait été successivement pour lui, selon qu'il

⁶⁷ “A aclamação foi unânime. As pessoas se precipitaram em direção da capela. Fizeram sair em triunfo o felizardo papa dos loucos. Mas é então que a surpresa e a admiração foram ao ápice. A máscara era sua face”.

⁶⁸ “Ou antes, toda a sua pessoa era uma máscara. Uma grande cabeça eriçada de cabelos ruivos; entre os dois ombros uma corcunda enorme, da qual a consequência se fazia sentir pela frente; um sistema de coxas e de pernas tão estranhamente tortas que elas podiam se tocar apenas pelos joelhos, e, vistas de frente, pareciam a duas foices que se uniam pelo cabo; largos pés, mãos monstruosas [...]”.

⁶⁹ “[...] com toda esta deformidade, eu não sei qual aparência temível de vigor, de agilidade e de coragem; estranha exceção à regra eterna que quer que a força, como a beleza, resulte da harmonia [...]”.

grandissait et se développait, l'œuf, le nid, la maison, la patrie, l'univers »⁷⁰ (NDP, p.171), ele também encerra seu habitante, transformando-o em parte integrante, assim como uma carapaça.

On pourrait presque dire qu'il en avait pris la forme, comme le colimaçon prend la forme de sa coquille. C'était sa demeure, son trou, son enveloppe [...] il y adhérerait en quelque sorte comme la tortue à son écaille. La rugueuse cathédrale était sa carapace⁷¹ (NDP, p.172).

Sobre essa questão, destacamos o minucioso estudo de Gaston Bachelard, em *A Poética do Espaço*, de 1957, no qual ele propõe um estudo fenomenológico dos valores de intimidade do espaço interior. No capítulo IV, intitulado “O ninho”, encontramos a atenção do crítico que se dirige à Victor Hugo e sua capacidade de associar as imagens e os seres à função de habitar. Seguindo o filósofo, assim como uma concha, o ninho assume sua forma pelo interior; é a casa construída pelo corpo e para o corpo.

Quasimodo e o espaço por ele habitado tornam-se uma única pessoa. Poderíamos ainda arriscar e acrescentar que, tal como nos muros da catedral destacam-se os traços que formam a palavra “fatalidade”, igualmente a vida da personagem estava designada àquela sorte.

Acrescente-se que sua aberração o deformava ainda mais, visto que dela resultavam dois efeitos: primeiro, ele não tinha percepção imediata devido a seu olhar turvo; segundo, ela o tornava mau.

Sobre essa segunda consequência, uma lógica nos é apresentada. « Il était méchant en effet, parce qu'il était sauvage ; il était sauvage parce qu'il était laid »⁷² (NDP, p.174). Tal raciocínio ainda é melhor explicado pelo narrador.

D'ailleurs, Il faut lui rendre cette justice, la méchanceté n'était peut-être pas innée en lui. Dès ses premiers pas parmi dles hommes, il s'était senti, puis il s'était vu conpué, flétri, repoussé. La parole humaine pour lui, c'était toujours une raillerie ou une malédiction. En grandissant il n'avait trouvé que la haine autour de lui. Il l'avait prise. Il avait gagné la méchanceté générale. Il avait ramassé l'arme dont on l'avait blessé⁷³ (NDP, p.174).

⁷⁰ “Notre-Dame tinha sido sucessivamente para ele, ao tempo que crescia e se desenvolvia, o ovo, o ninho, a casa, a pátria, o universo”.

⁷¹ “Poderíamos quase dizer que ele tinha ganhado sua forma, como o caracol ganha a forma de concha. Era sua morada, seu buraco, seu invólucro [...] ele aderiu a ela como a tartaruga a seu casco. A rugosa catedral era sua carapaça”.

⁷² “Ele era mau, com efeito, porque ele era selvagem; ele era selvagem porque ele era feio”.

⁷³ “Aliás, é preciso lhe ser justo, a maldade não era talvez inata nele. Desde seus primeiros passos entre os homens, ele se sentira e depois se vira ralhado, estigmatizado, rejeitado. A palavra humana, para ele, era sempre uma zombaria ou uma maldição. Ao crescer ele encontrou apenas o ódio ao seu redor. Ele o tinha tomado. Ele tinha ganhado a maldade geral. Ele tinha tomado a arma com a qual o tinham machucado”.

No entanto, embora deixe bem claro que o fato de ser mau não seria diretamente consequência de sua deformidade, e sim de uma autodefesa face à reação negativa das pessoas que o viam e o repulavam ou provocavam, Quasimodo estava condenado àquela sorte.

1.5 *L’homme qui rit*: o duplo e a convivência do grotesco e do sublime

Publicado por Victor Hugo em abril de 1869, *L’homme qui rit* é composto por duas partes. A primeira, intitulada “La Mer et la Nuit”, contém dois capítulos, chamados pelo autor de preliminares, e três livros, cada um formado por diferentes capítulos; a segunda, “Par Ordre du Roi”, é formado por nove livros, também subdivididos em capítulos. Por último, temos a conclusão, nomeada novamente de “La Mer et la Nuit”, retomando o título dado à parte inicial da obra.

A obra *L’homme qui rit* ficou conhecida, em especial, graças à figura mutilada de Gwynplaine, em cuja face havia sido imprimida uma deformação que sugeria um riso permanente. Partiremos de uma breve recapitulação de alguns assuntos tratados neste romance filosófico para tentarmos ver de que forma o grotesco e o sublime teriam sido nele trabalhados por Hugo.

Logo no primeiro capítulo, chama-nos a atenção o nome de duas personagens: Ursus e Homo. A princípio, poderíamos supor se tratar de um animal e de um homem respectivamente; no entanto, o que encontramos é uma inversão.

Postos lado a lado, os dois companheiros se complementam pela oposição e, além da ironia sugerida pelos nomes, que já seria indício de uma troca de posições, acrescenta-se o comportamento de Homo, um lobo que era dócil e subalterno. Tais características parecem convidar o leitor a observar se o mesmo não se passa em sua sociedade. « Notre suprême contentement est de regarder défilier toutes les variétés de la domestication. C’est ce qui fait qu’il y a tant de gens sur le passage des cortèges royaux »⁷⁴ (*HQR*, I, p.49)⁷⁵.

⁷⁴ “Nosso contentamento supremo é de ver desfilar todas as variedades da domesticação. É o que faz ter tantas pessoas na passagem dos cortejos reais”.

⁷⁵ Para as citações de *L’homme qui rit*, além da abreviatura *HQR*, indicaremos também o volume, visto que a obra consultada, da Editora Gallimard, constitui-se de dois tomos.

Com a domesticação, mesmo descontente, o povo não mostraria sua revolta, o que muito convinha para os cortejos reais ou, ousando transpor a reflexão para outra realidade espaço-temporal, o que muito convém para o governo: o povo submisso oferece menos riscos aos dirigentes.

Ursus tinha várias ocupações, dentre as quais ressaltamos duas que despertam curiosidade por serem reveladoras de sua personalidade: ele era ventríloquo e médico.

A primeira dessas atividades, o ventriloquismo, nos mostra sua facilidade de ter dentro de si o múltiplo. Ursus conseguia imitar tanto as vozes humanas quanto os sons da natureza, sua habilidade permitia-lhe ir de um extremo a outro, passando do severo ao tranquilo.

À lui tout seul, il faisait le murmure d'une foule [...] il vous faisait entendre, à son gré, ou une place publique couverte de rumeurs humaines, ou une prairie pleine de voix bestiales ; tantôt orageux comme une multitude, tantôt puéril et serein comme l'aube⁷⁶ (*HQR*, I, p.50).

Desta forma, por si só, ele podia imitar uma multidão, emitindo sons que variavam do mais calmo ao mais feroz. Tal capacidade pode ser percebida como um sinal da convivência de vários em um único ser.

Some-se que Ursus também era poeta, fazia e encenava comédias. Esse talento se une ao do ventriloquismo e amplia o poder de multiplicar o singular. Notável no solilóquio, ele era seu próprio auditório. « Il s'interrogeait et il se répondait »⁷⁷ (*HQR*, I, p.53). Vislumbramos nessa passagem um resquício do método socrático da reflexão por meio do questionamento, de forma que a indagação seria o caminho para se chegar ao conhecimento. Acrescente-se que Ursus também era filósofo.

Quanto à segunda atividade que merece destaque, trata-se da prática da medicina que dava a Ursus o poder de utilizar-se de plantas e, assim, curar pela natureza. Seu objetivo em ser médico era bem claro: ele queria aumentar os dias de vida das pessoas. Este fato não parece apresentar nada de particular, porém o que surpreende é o motivo inesperado dessa boa ação, que nos é apresentado no final do mesmo capítulo. Ursus odiava o gênero humano e considerava a morte como alívio e libertação. Assim, curando as pessoas, ele podia prolongar os sofrimentos delas, de forma que ele curava e dizia: « Je fais aux hommes tout le mal que je peux »⁷⁸ (*HQR*, I, p.68).

⁷⁶ “Sozinho, ele fazia o murmúrio de uma multidão [...] ele vos fazia ouvir, conforme sua vontade, ou uma praça pública coberta de rumores humanos, ou um prado cheio de vozes bestiais; tanto tempestuoso como uma multidão, tanto pueril e sereno como a aurora”.

⁷⁷ “Ele se interrogava e ele se respondia”.

⁷⁸ “Eu faço aos homens todo o mal que posso”.

Esse pensamento, inesperado até então, mostra as reais intenções de Ursus e chega a causar certa estranheza ao ser revelado, pois o mais comum seria esperar que um médico propiciasse a cura como eliminação da dor e não como perseverança do sofrimento.

Outra característica de Ursus diz respeito ao riso e ao choro, « il lui était difficile de sourire et il lui avait toujours été impossible de pleurer »⁷⁹ (*HQR*, p.55). Esta descrição mostra a indiferença de Ursus, que parecia não deixar transparecer seus sentimentos, permanecendo sempre em seu tom de gravidade.

Em outro momento, o narrador nos descreve um riso amargo, mas reafirma que Ursus não sorria. « Il ne souriait pas, nous l'avons dit, mais il riait: parfois, fréquemment même : d'un rire amer. Il y a du consentement dans le sourire, tandis que le rire est souvent un refus »⁸⁰ (*HQR*, I, p.68). Esta constatação do consentimento contido no sorriso e do riso como refúgio chama-nos a atenção por parecer preparar os leitores para a futura apresentação de Gwynplaine.

No tocante a Homo, uma de suas características era o “olhar oblíquo”. Ursus ensinara, ou melhor, segundo as palavras do narrador, ele “comunicara” a Homo uma parte de seus talentos. O lobo, por sua vez, também transmitira a Ursus o que ele sabia, como privar-se de teto, de pão, de fogo e de « [...] préférer la faim dans un bois à l'esclavage dans un palais »⁸¹. (*HQR*, I, p.57). O campo lexical utilizado para essa descrição nos remete novamente às atitudes de Homo que se assemelham às de um ser humano. Suas escolhas são reveladoras da grande sapiência do animal, como vemos nessa sua preferência por não viver em um palácio se para isso tivesse de ser escravo.

Ursus e Homo se assemelham em muitas convicções e divergem quanto a determinadas atitudes, no entanto, os dois trazem consigo o duplo, ou mesmo o múltiplo: Ursus com sua multidão dentro de si e Homo com suas características de animal e de homem.

O duplo se faz presente até mesmo na residência dos dois companheiros, que era uma espécie de “cabane-voiture”, servindo ao mesmo tempo de transporte e moradia. Nela, Ursus e Homo se locomoviam perpetuamente, pois ficar sempre em um único lugar seria deixar-se domesticar.

No interior da morada, duas inscrições despertam curiosidade pelo conteúdo, inteiramente transcrito no capítulo. A primeira, chamada “Seules choses qu'il importe de

⁷⁹ “Era-lhe difícil de sorrir e sempre lhe fora impossível chorar”.

⁸⁰ “Ele não sorria, nós o dissemos, mas ele ria: às vezes, frequentemente mesmo: um riso amargo. Há consentimento no sorriso, enquanto que o riso é geralmente uma recusa”.

⁸¹ “[...] preferir a fome em um bosque à escravidão em um palácio”.

savoir”⁸², nos fala essencialmente de barão, visconde, duques, lordes, pares, enfim, da aristocracia e de seus privilégios. Na frente dessa inscrição, havia uma segunda, intitulada “Satisfactions qui doivent suffire à ceux qui n’ont rien”⁸³. As duas inscrições opunham-se entre si, uma representando o poder e a riqueza; a outra mostrando a pobreza e as misérias do povo. Mais uma vez estamos diante de um contraste.

Quanto a Gwynplaine, o rapaz possuía a face deformada e carregava consigo permanentemente a expressão de uma pessoa que ri. Quem olhava para ele achava-se diante do horrível. Ele causava pavor nas mulheres, era insuportável vê-lo e impossível olhá-lo: « Gwynplaine, pour une femme, était insupportable à voir et impossible à regarder »⁸⁴ (*HQR*, II, p.21). Seu riso o despersonificava, era um riso infernal e desumano.

Cabe ressaltar que apenas o rosto de Gwynplaine era deformado, o que engrandece a sensação de horror.

Il était du reste grand, bien fait, agile, nullement difforme, si ce n'est de visage. Ceci était une indication de plus parmi les présomptions qui laissaient entrevoir dans Gwynplaine plutôt une création de l'art qu'une oeuvre de la nature⁸⁵ (*HQR*, II, p.12).

Ora, se todo seu corpo fosse irregular, Gwynplaine não provocaria tamanho pavor. A desproporção é o grande enaltecedor de sua monstruosa aparência, pois denuncia que a deformação não é natural.

Não obstante, Gwynplaine tem um grande coração e, mesmo sozinho, salva do frio Dea, um bebê abandonado quetambém apresentava uma deformidade, nascera cego; no entanto, sua deficiência era natural, diferente da de Gwynplaine, que tinha o corpo perfeito até o momento em que a brutalidade de certos homens deixou-o marcado para a eternidade.

Já crescidos, os dois se apaixonam. Dea não podia ver o desesperante riso de Gwynplaine, mas, mesmo sob o alerta do rapaz para sua aparência desgraciosa, a jovem dizia que ser feio era fazer o mal, logo, ele era belo. Os dois se completavam, Dea tinha a beleza e Gwynplaine, a luz.

⁸² “Únicas coisas que importa saber”.

⁸³ “Satisfações que devem bastar aos que nada têm”.

⁸⁴ “Gwynplaine, para uma mulher, era insuportável de ver e impossível de olhar”.

⁸⁵ “Do restante, ele era grande, bem feito, ágil, nada disforme, a não ser a face. Esta era uma indicação a mais entre as presunções que deixavam entrever em Gwynplaine mais uma criação da arte que uma obra da natureza”.

1.5.1 Gwynplaine e a deformação artificial do corpo

Após os dois capítulos introdutórios, o primeiro livro da primeira parte nos apresenta a personagem principal, Gwynplaine, que surge no meio da escuridão, sendo apenas uma sombra menor entre outras maiores, sem que se pudesse distinguir a princípio se era um anão ou uma criança.

As sombras chegam trazidas por uma embarcação que parte deixando Gwynplaine para trás. Ao ver-se sozinha, nem a criança chamou pelos homens, nem eles se voltaram para buscá-la.

No início desse capítulo, intitulado “Solitude”, até mesmo a construção do texto parece mostrar o estado solitário da criança. Os parágrafos utilizados para a descrição da atitude e do sentimento da criança são construídos, em sua grande maioria, por períodos simples ou, quando muito, por orações justapostas.

Novamente forma e conteúdo aparecem integrados para mostrar o que Gwynplaine representaria naquele grupo que acabava de abandoná-lo. « Il leur était juxtaposé; rien de plus »⁸⁶ (*HQR*, I, p.97).

Num deserto, entre profundezas de onde se via subir a noite e profundezas de onde se ouvia o estrondo das ondas, correndo riscos de escorregar, a criança deveria subir a falésia. « Gravier est de l’homme, grimper est de la bête; il gravissait et grimpait »⁸⁷ (*HQR*, I, p.98). Se no início do romance voltamos nossa atenção para as características humanas e animais de *Ursus* e *Homo*, encontramos agora nessa criança a mistura do homem com o animal. Finalmente ela conseguiu subir a falésia e sair do precipício em que fora deixada.

É curiosa também a imagem criada para ilustrar o “cair da noite”, que na obra de Hugo nos é apresentada com o “subir da noite”. « On a tort de dire la nuit tombe; on devrait dire la nuit monte; car c’est de la terre que vient l’obscurité. Il faisait déjà nuit au bas de la falaise; il faisait encore jour en haut »⁸⁸ (*HQR*, I, p.86).

Ao dizer que a obscuridade vem da terra, do baixo, o narrador parece convidar implicitamente a refletir sobre essa constatação. Saindo do contexto em que ela foi utilizada, parece indicar que muito do que pensamos vir do alto, como uma imposição a ser aceita sem

⁸⁶ “Ele lhes era justaposto, nada mais”.

⁸⁷ “Escalar é do homem, galgar é da besta; ele escalava e galgava”.

⁸⁸ “Estamos errados em dizer que a noite cai; deveríamos dizer que a noite sobe; pois é da terra que vem a obscuridade. Já era noite na parte baixa da falésia; ainda era dia no alto”.

possibilidade de discussão, como um acaso, vem na verdade do baixo, das próprias pessoas e são resultados das ações humanas.

Dessa forma, somos duplamente confrontados com a imagem do alto e do baixo, primeiramente, com o sair do precipício para subir a falésia e, em seguida, com a atenção que é dada aos vocábulos “cair” e “subir” para caracterizar o anoitecer.

Quanto à origem da nossa pequena personagem, uma lei que a princípio fora criada para proteger as crianças nos é apresentada como possível causa para seu abandono. Os adultos que acompanhavam as crianças deveriam provar que eram seus pais para eliminar qualquer suspeita de que pudessem ser comerciantes. A justiça era tão severa para quem roubava crianças que até mesmo os pais naturais tinham dificuldade de comprovar a legitimidade de seus filhos. Como resultado, houve um súbito aumento no número de menores abandonados.

A criança tinha uma única pequena noção do que acontecia. « On l'avait amené là et laissé là. *On* et *là*, ces deux énigmes représentaient toute sa destinée: *on* était le genre humain ; *là* était l'univers »⁸⁹ (*HQR*, I, p.104, grifo do autor). Esses dois pronomes indefinidos ganham uma amplitude ainda mais vaga ao representarem toda a existência na vida desta criança abandonada pelos homens na vastidão do mundo.

Sozinha, confrontou-se com as mais duras realidades que lhe eram apresentadas de forma nua e crua, como observamos no início de sua caminhada em que se depara com uma coisa que já havia sido um ser humano. Toda a natureza contribui para aumentar a silhueta que tinha diante de si.

Cette masse passive obéissait aux mouvements diffus des étendues; elle avait on ne sait quoi de panique; l'horreur qui disproportionne les objets lui ôte presque la dimension en lui laissant le contour ; [...] il y avait de la nuit dessus et de la nuit dedans ; cela était en proie au grandissement sépulcral [...] ⁹⁰ (*HQR*, I, p.106).

A descrição do cadáver proporciona uma visão do horrível, ressaltada pela informação de que o espectro havia perdido suas proporções naturais. O horror agora preenchia todo o espaço, a noite contribuía para isso, pois ela estava por toda a parte: em cima, mostrando que terminara de subir, e estranhamente dentro, aumentando a ideia de não caber em si e ter de sair por algum outro lugar.

⁸⁹ “Alguém o havia levado lá e deixado lá. *Alguém* e *lá*, estes dois enigmas representavam todo seu destino: *alguém* era o gênero humano; *lá* era o universo”.

⁹⁰ “Esta massa passiva obedecia aos movimentos difusos das extensões; ela tinha não sei o quê de pânico; o horror que desproporciona os objetos lhe tirou quase a dimensão, deixando-lhe o contorno; [...] havia noite em cima e noite dentro; isso torturava o crescimento sepulcral”.

Constrói-se uma fúnebre visão do não existir, mas continuar presente, persistir, ser um resto.

C'était ce qui n'est plus.
Être un reste [...] Cet être, - était-ce un être ? – ce témoin noir, était un reste, et un reste terrible. Reste de quoi ? De la nature d'abord, de la société ensuite. Zéro et total (HQR, I, p.106)⁹¹.

Na descrição da desafortunada personagem, percebemos que nem mesmo o título de “ser” lhe parecia pertencer. Todavia, ao mesmo tempo em que não passava de zero, de resto, totalizava a nulidade.

A morte aparecia nua, sem o véu e o pudor que deveria apresentar para se cobrir. Os detalhes da decomposição do corpo aparecem enfatizados com a personificação da morte, que, tendo trabalhado fora de seu laboratório, estava, totalmente exposta. A detalhada descrição do cadáver provoca cada vez mais desconforto e horror. « Il dénonçait la loi d'en bas à la loi d'en haut. Mis là par l'homme, il attendait Dieu »⁹² (HQR, I, p.108).

Essa constatação parece mostrar a importância do cadáver, que ligava a lei do alto à do baixo, de forma que, ao ser abandonado por um, restava à pobre criatura esperar a justiça que viria do outro.

Mesmo querendo se afastar, a criança acabava se aproximando mais do cadáver, ao que o narrador chamou de “atrações do abismo”. « Il monta, tout en ayant envie de descendre, et approche, tout en ayant envie de reculer »⁹³ (HQR, I, p.109). Ela não podia controlar suas vontades, obedecia a uma força maior.

Observando atentamente o corpo, percebe-se que ele estava deformado, entretanto os dentes humanos haviam conservado o riso e a ausência dos olhos impedia que toda a cabeça do morto olhasse. Tudo contribuía para aumentar a imagem do horror.

Diante do terrível, a criança tornava-se ela mesma terrível, estava perdendo a consciência ante o torpor que a ganhava. O vento fez o espectro começar a se mexer, tomando uma atitude oblíqua e, com a chegada de um bando de corvos, o fantasma se removeu ainda mais. Houve um longo combate entre as aves, que se espantavam com os movimentos do cadáver, mas voltavam para atacá-lo. A morte parecia estar viva dentro do corpo já falecido, que ainda demonstrava lutar para que sua decomposição fosse natural e não vinda do exterior – representada pelos corvos.

⁹¹ “Era o que não é mais. / Ser um resto [...] Este ser, - era um ser? – este testemunho negro, era um resto, e um resto terrível. Resto de quê? Da natureza primeiramente, da sociedade em seguida. Zero e total”.

⁹² “Ele denunciava a lei de baixo à lei de cima. Colocado lá pelo homem, ele esperava Deus”.

⁹³ “Ele subiu, tendo vontade de descer, e aproximou, tendo vontade de recuar”.

Finalmente a criança consegue sair daquele local. Em um primeiro momento, correndo, mas, depois de um instante, segue o caminho andando para descer a falésia. Essa mudança poderia corresponder ao amadurecimento desse ser que se dá conta de que está sozinho e terá de enfrentar as dificuldades do caminho para sobreviver. Não há escapatória, não há rotas para fuga, é preciso continuar.

Temos, portanto, nos capítulos desse primeiro livro a longa descrição da trajetória de Gwynplaine que sofreu grandes injustiças em sua infância e que, sem parecer compreender a razão desses atos de crueldade que precisou suportar, encontra em sua caminhada solitária as dificuldades da vida representadas pelo abandono, pelo caminho tortuoso e pelo confronto com a morte.

O segundo livro que compõe *L'homme qui rit* inicia-se com uma tenebrosa tempestade que se anuncia em alto-mar, desamparando o mesmo navio que havia abandonado a criança da primeira parte do romance. A força da natureza destrói e condena, vingando-se dos que abandonaram nossa pequena personagem, pois nada resta daquelas pessoas que tanto sofrimento causaram a Gwynplaine.

A noite, que já havia aparecido na descrição do cadáver para preencher todo o vazio com sua ausência, reaparece agora em contraste com as trevas. « Dans la nuit il y a l'absolu; il y a le multiple dans les ténèbres. La grammaire, cette logique, n'admet pas de singulier pour les ténèbres. La nuit est une, les ténèbres sont plusieurs »⁹⁴ (*HQR*, I, p.155). Nessas considerações, percebe-se a relevância da natureza, grande espelho para a língua e, por que não, para a arte.

1.5.2 A união do início com o fim

Percebe-se, em diferentes momentos do romance, um trabalho para unir os opostos, como vimos na amizade criada entre Ursus e Homo, e na relação de completude entre Gwynplaine e Dea. Tal união pode ocorrer dentro de uma única pessoa, como ilustram os personagens Ursus e Gwynplaine: o primeiro era capaz de imitar várias vozes ao mesmo tempo, variando do mais calmo ao mais estrondoso som que um ser humano ou que a

⁹⁴ “Na noite há o absoluto; há o múltiplo nas trevas. A gramática, esta lógica, não admite singular para as trevas. A noite é uma, as trevas são várias”.

natureza pudesse emitir; o segundo, não imitava, mas trazia em si o contraste, visto que sua nobre alma encontrava abrigo em um corpo que fora marcado e deformado.

No penúltimo capítulo, “Le paradis retrouvé ici-bas”, Ursus e Dea acreditam que Gwynplaine havia morrido. Dea, doente, não tinha mais nenhuma razão para lutar contra a morte. No entanto, Gwynplaine aparece novamente e, ao vê-lo, ela pensa que ele redescera do paraíso, mas ele lhe explica que remontava do inferno e tinha chegado ao paraíso. O jogo entre o alto e baixo se faz presente no título do capítulo e os dois opostos parecem encontrar um equilíbrio: não importa se ela descera ou se ele subira, os dois tinham conseguido se encontrar e se unir.

No último capítulo “Non. Là-haut”, Gwynplaine, não podendo viver sem Dea, caminha até cair nas águas do Tâmbisa, para reencontrar Dea “là-haut”, no paraíso. O alto simboliza a alta sociedade, os lordes, a classe social que detém o poder e as riquezas, enquanto que o baixo simboliza o povo e a miséria.

A representação do alto e do baixo está, portanto, presente em toda a obra, tanto na natureza como na sociedade, convidando-nos à reflexão sobre o que pode significar um e outro.

Ainda no campo das oposições, além do monstruoso defeito de Gwynplaine em um corpo perfeito, temos várias outras disparidades como a voz áspera e doce de Ursus, a função de transporte e moradia da “cahute”, o céu e a terra, entre outros. O duplo se encontra, portanto, em personagens, objetos, lugares e também em um sentido mais amplo, toda a relação entre o “alto”, visto como a riqueza, o poder; e o “baixo” visto como o povo e a miséria.

Finalizando, podemos acrescentar a ideia de início e fim que aparece no romance como em um ciclo. A criança abandonada pelos “comprachicos” precisou subir o precipício, mas chegou um momento em que foi necessário descê-lo. De forma parecida, vemos esta mesma criança conseguir, aos poucos, restituir o que lhe pertencia, mas lhe fora tirado: um nome lhe é dado, um lar, comida, até, finalmente, seu verdadeiro título é reconhecido: Lord Chancharlie.

Assim, o mesmo título usado para o capítulo que abre o romance, “La Mer et la Nuit”, reaparece no último, como conclusão, simbolizando o ciclo que se completa, o início e o fim que se unem.

1.6 Retomando o percurso

Como procuramos ressaltar, as primeiras obras de Victor Hugo já contêm o germe da teoria que desenvolveria sobre o lugar do grotesco no campo literário. Observamos sua advertência ao leitor de *Han d'Islande*, que encontraria traços do grotesco, mas não no sentido que até então era comum, e sim em algo que poderia ser melhor empregado no campo artístico.

Seu prefácio de *Cromwell* aborda em profundidade o tema da junção do grotesco às belas letras, mostrando não haver motivos para que os dois conceitos permaneçam isolados na arte, visto que a coexistência dos contrários corresponde à realidade humana e mostra sua profundidade. De forma que tal união também enriqueceria a obra artística.

Após ter desenvolvido essa teoria, Hugo nos apresenta um romance cujos traços grotescos estão presentes em diversos elementos narrativos – espaço, personagens, tema. A horrenda figura de Quasimodo perpetuou-se no imaginário popular, simbolizando não apenas o caricato monstruoso, mas a nobreza dos atos, principalmente quando se trata de defender sua amada Esmeralda.

Victor Hugo continua seus experimentos na fabricação de monstros, criando Gwynplaine. Observa-se um aprofundamento no desenvolvimento do tema, visto que a personagem possuía o corpo perfeito, sendo deformado não pela natureza, mas por mãos humanas. Acentua-se, dessa forma, o impacto da deformidade: o divino foi modificado.

Urge ressaltar que Han, Quasimodo e Gwynplaine, três personagens monstruosas hugoanas nos são apresentadas juntamente com todo um cenário propício a suas aparições. Se demos maior importância às personagens que a outros elementos da narrativa, que são igualmente valiosos, trata-se apenas de um recorte para procurarmos melhor compreender a razão que leva José de Alencar a recorrer explicitamente a duas criações de Victor Hugo, o coxo, surdo e corcunda sineiro de Notre-Dame, e o nobre perfeito de nascença que teve a face deformada em sua infância.

2 JOSÉ DE ALENCAR E SUA PRODUÇÃO LITERÁRIA

« Rien de plus original, rien de plus de soi que de se nourrir des autres. Mais il faut les digérer. Le Lion est fait de mouton assimilé »⁹⁵

(Paul Valéry)

José de Alencar ocupa um lugar de grande importância na formação da Literatura Brasileira. Sua produção literária compreende diferentes gêneros como romances, novelas, crônicas, teatro, poesia, ensaios, cartas e escritos políticos.

Em *Como e porque sou romancista*, o cearense José de Alencar conta um pouco de sua trajetória enquanto escritor. Mudando-se, ainda criança, para o Rio de Janeiro, obtém suas primeiras conquistas na escola, aplicando-se para manter o título de primeiro da classe. Sobre seus estudos, acrescenta: “Sabíamos pouco; mas esse pouco, sabíamos bem. Aos 11 anos não conhecia uma só palavra de língua estrangeira, nem aprendera mais do que as chamadas primeiras letras” (*CPSR*, p.131).

Desde a infância, Alencar mostrava interesse pelos livros, sendo incentivado pela família que o elegera leitor da casa. Em seus relatos, ele descreve o prazer que a mãe e as tias sentiam ao ouvi-lo e como se entregavam às histórias a ponto de se emocionarem com as personagens.

O ambiente era propício à leitura e à descoberta do universo das letras e até mesmo a escassez de repertório, que o obrigava a reler por diversas vezes as mesmas obras, contribuiu para sua carreira como escritor. “Foi essa leitura contínua e repetida de novelas e romances que primeiro imprimiu em meu espírito a tendência para essa forma literária que é entre todas a de minha predileção” (*CPSR*, p.183). Ainda no Rio de Janeiro, ele traça seus primeiros esboços literários.

Em 1849, ano em que muda para São Paulo, para cursar estudos jurídicos, Alencar tinha dois moldes para o romance:

Um merencório, cheio de mistérios e pavoros; esse, o recebera das novelas que tinha lido. Nele a cena começava nas ruínas de um castelo,

⁹⁵ “Nada de mais original, nada de mais pessoal que se nutrir dos outros. Mas é preciso digeri-los. O Leão é feito de carneiro assimilado”.

amortalhadas pelo baço clarão de lua; ou nalguma capela gótica frouxamente esclarecida pela lâmpada, cuja luz esbatia-se na lousa de uma campã.

[...]

Outro molde, que me fora inspirado pela narrativa pitoresca de meu amigo Sombra, era risonho, loução, brincando, recebendo graças e perfumes agrestes [...] (CPSR, p.137).

Com seus companheiros passa a ouvir palestras literárias e a usufruir da opulência da livraria de Francisco Otaviano, amigo de um de seus colegas. Nessa ocasião, descobre com entusiasmo obras de autores estrangeiros, de modo especial, ingleses e franceses, que o deixam maravilhado e o incitam a perseverar na carreira de escritor.

Alencar reconhece-se nessas leituras: “O molde do romance, qual mo havia revelado por mera casualidade aquele arrojo de criança a tecer uma novela com os fios de uma ventura real, fui encontrá-lo fundido com a elegância e a beleza que jamais lhe poderia dar” (CPSR, p.139).

Dessa forma, o jovem encontra a fórmula que buscava, mas que até então não tinha plena consciência de como conseguir. Acrescido ao que achava importante para um romance – conter elementos da realidade – ele via a elegância, com uma maestria capaz de o sublimar. “O romance, como eu agora o admirava, poema da vida real, me aparecia na altura dessas criações sublimes, que a Providência só concede aos semideuses do pensamento, e que os simples mortais não podem ousar [...]” (CPSR, p.139-140).

Os dois primeiros anos em São Paulo foi de contemplação e recolhimento de espírito, até que em 1845 volta a escrever. No entanto, não dava seu nome às peças ligeiras que escrevia, assinava usando nomes como Byron, Hugo ou Lamartine. Reconhecia o “desacato aos ilustres poetas”, mas era a forma encontrada para “ouvir ignoto o louvor de seu trabalho” (CPSR, p.141).

Alencar observa a relevância de suas leituras de cronistas da era colonial, que lhe reavivaram as lembranças da infância e da terra natal, propiciando uma vaga ideia, um broto do qual resultaria *O Guarani* ou *Iracema*.

Enfim, distinguem-se duas etapas de sua produção literária. Na primeira, vemos um Alencar encantado com a leitura dos franceses – Chateaubriand, Dumas, Vigny, Hugo, Balzac –, desejoso que seu livro, sem deixar de lado o lirismo, trouxesse elementos da vida real. Uma segunda posição mostraria seu desejo de exaltar a terra natal, trazendo os índios para seus romances, de forma que Scott, Cooper e Marryat exerceriam grande impacto nesta linha, embora ele tenha continuado a ler escritores franceses.

Valendo-se de *Como e porque sou romancista*, Alencar fala sobre sua produção literária, a recepção de suas obras e sua reação frente à crítica.

2.1 A importância de Alencar para a literatura brasileira

Preocupado com a história de sua época, José de Alencar tinha consciência da necessidade da criação de uma identidade nacional, pois, até o século XVIII, a literatura, bem como a cultura em geral do nosso país, seguia moldes de Portugal, ou seja, do país colonizador.

A independência política colaborou para um novo posicionamento cultural e os artistas passaram a buscar novos parâmetros nos quais pudessem se apoiar. “Os brasileiros, para se posicionarem, viveram um processo de ‘desfiliação’ e ‘refiliação’ cultural típico de uma busca de direções alternativas” (RIVAS, apud PINTO, 1999, p.20).

A presença estrangeira no campo literário de países que passaram por esse período de formação de identidade não deve ser considerada sinônima de depreciação do nacional, e sim uma característica necessária e constitutiva, como destaca Antonio Candido, “há a consciência, ou a intenção, de estar fazendo um pouco a nação ao fazer literatura” (CANDIDO, 1969, p.18). Do mesmo modo, esse pensamento é válido para outras literaturas latino-americanas, que também se inspiraram em modelos já firmados para poderem se constituir nacionalmente.

Portanto, correspondendo à pós-Independência na política e à necessidade de oposição ao modelo colonial português, vemos uma forte presença francesa no Romantismo brasileiro. “Tudo vinha da França ou por via francesa. A hora da América era-nos dada pelo meridiano de Paris” (FRIEIRO, 1981, p.40). Tal declaração pode parecer um exagero, mas ilustra com precisão a forte influência que o hexágono exerceu nessa busca por novos parâmetros.

Tem-se na França o grande modelo inspirador, “na qualidade de país da liberdade (recentemente conquistada por nós), das Luzes (desejadas) e da própria ideia de Nação” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.46).

Grandes estudiosos, como Leyla Perrone-Moisés, observam que, por termos sido colônia, nossa literatura se principiou em língua que já tinha uma tradição e uma literatura; conseqüentemente, já nascemos devedores das fontes e não podemos esperar uma independência cultural. No entanto, essa mesma constatação demanda algo próprio, o que pode ser chamado de originalidade nacional. “Precisamos encontrar uma concepção da

tradição literária que nos liberte tanto do rancor da dívida quanto da veleidade da autossuficiência” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p.98).

Pesquisas mostram na produção alencariana a presença⁹⁶ de escritores estrangeiros. É o próprio Alencar quem observa em seu artigo *Como e porque sou romancista* a importância dessas leituras para sua produção.

Alvo de muitas críticas, José de Alencar foi acusado de copiar os franceses, sobretudo Chateaubriand. Some-se a isso o fato de ele não ter tido grande apoio para sua produção literária, encontrando dificuldades em relação à recepção de sua obra, como declara em alguns prefácios de seus romances ou em artigos.

No prefácio a *Sonhos d'ouro*, por exemplo, recomenda a seu “livrinho” que não espere ser bem recebido, pois certamente será considerado leve e “arrebicado à estrangeira”, ou seja, sem intuito literário ou originalidade.

No entanto, consciente de seu papel como escritor em um país que não valorizava muito a arte literária, ele encontra coragem para prosseguir em sua carreira: “Ora pois não te envergonhes por isto. És os livro de teu tempo, o próprio filho deste século enxacoco e mazorrar, que tudo aferventa a vapor, seja poesia, arte, ou ciência” (“Bênção Paterna”, *SO*, p.164).

No mesmo prefácio, Alencar faz um plano geral de sua produção e divide a literatura nacional em três fases – aborígene, histórica e a correspondente à infância da literatura brasileira, começada com a independência política, ainda não terminada até então, e que diz respeito à elaboração do verdadeiro gosto nacional. Ao citar algumas de suas publicações condizentes às fases mencionadas, revela seu ambicioso projeto: sua obra literária está ajustada ao molde desse esquema e abrange a literatura nacional em suas três fases.

O romancista ainda associa a sociedade de seu tempo à imagem da criança que tudo copia e aceita, formando apenas posteriormente sua individualidade robusta. Desta forma, traços advindos de diversas nacionalidades, principalmente a portuguesa e a francesa, “pouco a pouco vão diluindo-se para infundir-se n’alma da pátria adotiva, e formar a nova e grande nacionalidade brasileira” (“Bênção Paterna”, *SO*, p.166-167).

Nessa comparação feita por Alencar, percebemos que, de fato, para se constituir e formar sua identidade, uma pessoa adulta precisa passar por um período, no começo de sua vida, em que tudo será cópia do mundo que a cerca. Com o passar do tempo, essa necessidade

⁹⁶ Evitamos o termo “influência” por denotar algo passivo. O que ocorre é justamente o oposto, pois o que foi emprestado – temas, personagens, enfoque narrativo, efeitos estilísticos – precisa ser transformado, exigindo grande trabalho por parte do escritor que deve adaptar o empréstimo à sua época e sociedade.

se transforma e, aos poucos, com a experiência adquirida, esse mesmo indivíduo conseguirá agir/pensar por conta própria.

Tal reflexão transparece nos textos de Alencar, como bem observa Maria Cecilia Queiroz de Moraes Pinto em *Alencar e a França: Perfis*, ao considerar essa recorrência ao estrangeiro como forma de elevar o nível da literatura que ainda não tinha as qualidades que a tradição poderia lhe conferir.

Com efeito, dos romances aos inúmeros textos críticos, dos esboços autobiográficos às crônicas e às polêmicas literárias, é visível um esforço do escritor para alçar sua produção e a literatura brasileira ao nível das literaturas mais antigas, mais alentadas. Entre elas, particularmente a francesa (PINTO, 1999, p.24).

Contudo, ao mesmo tempo em que é necessária uma base em que se possa apoiar com firmeza, é preciso cuidado para não cair na pura cópia. A influência estrangeira em medida inadequada comprometeria o grande intuito de se fazer uma literatura brasileira. Antonio Candido observa a perspicácia de Alencar nesse ponto.

É digna de reparo a circunstância de não haverem, nos romances regionalistas e urbanos, inventado personagens socialmente inverossímeis, como se poderia esperar devido à influência estrangeira. Mais do que ela, funcionou aqui a *fidelidade ao meio observado*: e apesar da fascinação exercida por Balzac, Dumas, Feuillet, nunca se traçou em nossa literatura um Rastignac, um Monte Cristo ou um Camors, incompatíveis com as condições ambientes. Estude-se a influência do *Ivanhoé*, n' *O sertanejo*, d' *A dama das camélias*, em *Lucíola*, ou do *Romance dum rapaz pobre* em *Senhora* para se apreciar o tato com que Alencar manuseava sugestões europeias (CANDIDO, 2009, p.436, grifo nosso).

Assim, ressalta-se, nessa fina observação do crítico brasileiro, a forma como Alencar soube adaptar os modelos europeus ao contexto nacional, criando personagens que são socialmente adequadas a seu contexto.

Candido ainda observa que problemas de desnivelamento nas posições sociais dão força ao movimento narrativo de Alencar. “O moço de talento, que nos seus livros parte sempre à busca do amor e da consideração social, tem pela frente o problema de ascender à esfera do capitalista sem quebra da vocação” (CANDIDO, 2009, p.541). A solução face à questão do dinheiro seria a alienação da consciência. Enquanto vender a alma ao diabo era a saída encontrada nos mitos medievais; na sociedade burguesa, temos o carreirismo político ou o casamento com a herdeira rica – designados por Candido, respectivamente, como “prostituição da inteligência” e “prostituição do sentimento”.

Para exemplificar essas considerações, podemos pensar na forma como Guida e seu pai, em *Sonhos d'ouro*, estão dispostos a oferecer ao rapaz, de quem a moça gosta, tudo o que precisa para ser feliz, ou melhor, para tê-lo em seu poder.

- Ele é pobre... Sua felicidade depende de vinte contos... eu daria meus alfinetes...
- Criança. Não estou aqui? A dificuldade, desconfio que será obter dele que aceite...” (SO, cap. XXVII, p.297)⁹⁷.

Mesmo diante de um resquício de hesitação sobre a reação do rapaz diante da oferta, o pai sabia que, embora pudesse ser um trabalho difícil, conseguiria convencê-lo a aceitar a “ajuda”, pois a proposta não era incoerente.

Adequado a seu tempo e sociedade, não encontramos em Alencar o mesmo drama da carreira, comum a Stendhal e Balzac. Os heróis alencarianos podem receber uma “ajuda” para resolver questões financeiras sem que isso signifique uma desonra. Aceita-se naturalmente que uma personagem viva de renda, que receba dinheiro ou procure no casamento um forma de ascensão, situações tipicamente nacionais.

No mesmo romance, duas personagens, Fábio e Ricardo, discutem sobre uma maneira cômoda de não precisar mais trabalhar: casar-se com uma moça rica. Para Fábio, “um dote de um milhão com a perspectiva de outro por herança, em matéria de amor não é só força maior, é uma fatalidade” (SO, cap.XXIII). Ele não hesitaria em aconselhar o casamento milionário mesmo à mulher que amasse, pois considerava essa atitude moralmente aceitável.

Além de ascenderem graças à ajuda de outra pessoa, podemos encontrar ainda um hábil jogo de amor que mascara e atenua possíveis acusações de interesse. Candido vê no desfecho de *Senhora*, romance de notória conspurcação pelo dinheiro, um bom exemplo desse jogo. “A capacidade de observação levou o romancista a discernir o conflito da condição econômica e social com a virtude, ou as leis da paixão; seu idealismo artístico levou-o a atenuar o mais possível as consequências do conflito [...]” (CANDIDO, 2009, p.542).

Considerando as palavras do crítico, podemos refletir sobre a atitude de Fernando Seixas, que, após reconhecer sua antiga noiva na pessoa daquela a quem tinha se comprometido maritalmente por questões unicamente financeiras, procura se convencer de que sua atitude fora encadeada por um verdadeiro amor.

Custava-lhe a convencer-se que tivesse realmente diante de si a mulher de quem se julgava eternamente separado. A comoção foi tão forte que desvaneceu quase de seu espírito a lembrança do motivo que o trouxera àquela casa, e a posição falsa em que se achava. Uma satisfação íntima o absorveu completamente, e não deixou presa às amargas preocupações que pouco antes o dominavam. (S, parte I, cap.X, p.1010)⁹⁸.

⁹⁷ Para os romances de Alencar, além da referência ao número da página em que podemos encontrar o excerto selecionado, indicaremos igualmente o número do capítulo, de forma a facilitar a localização em outras edições.

⁹⁸ As referências à obra *Senhora* remetem à edição da José Aguilar, 1959.

O sentimento de satisfação que o envolve o faz esquecer de que até então agira puramente de forma racional em busca de dinheiro. A maneira como a cena é descrita parece minimizar essa questão para enaltecer o reencontro inesperado de dois enamorados que se acreditavam separados.

A inversão ocorre a ponto de Fernando imaginar que Aurélia suspeitasse que ele tivesse em vista apenas sua riqueza. Seria preciso convencê-la de sua sincera afeição, pois ele a amava desde o momento em que se conheceram. Sente-se ferido dentro d'alma ao ouvir da jovem que ele era um homem vendido.

A diferença de condição social encontrada em *Senhora* também aparecerá como motor do processo narrativo para outras obras como podemos observar em *Sonhos d'ouro*, onde encontramos um exemplo nítido do contraste social entre duas personagens, Ricardo e Guida. Desde a apresentação do jovem, a descrição volta-se para a singeleza, ele “trajava com extrema simplicidade. [...] Notava-se a ausência completa do ouro” (*SO*, p.169); enquanto ela trajava “um roupão de caxemira verde-escura, debruado a cairel de seda preta, com abotoadura de aço [...] calçava luvas de camurça amarela” (*SO*, p.175).

As diferenças aparecem não apenas sob a forma como ambos se vestem, mas também na maneira de agir e nas aspirações que têm. Contudo, o elemento de contraste que parece ganhar mais destaque é o dinheiro. Enquanto a moça rica não hesita em desperdiçar sua fortuna em coisas que chegam a ser inusitadas, Ricardo sofre por precisar de uma quantia que o separa de sua amada.

Ainda no tocante ao dinheiro, em muitos romances, sabe-se que a personagem tem boa condição financeira, mas o que fez para consegui-la ou como a mantém permanecem uma incógnita. Em *Encarnação*, por exemplo, sobre Hermano, “não se lhe conhecia profissão; sabia-se entretanto que era abastado, pois além de chácara de sua residência, possuía apólices e prédios na cidade” (*E*, cap.II, p.327).

Assim, da grande maioria de personagens nada é mencionado sobre a ocupação que têm na vida. Quando muito, devemos nos contentar com uma breve nota de como teriam conseguido acumular dinheiro em pouco tempo. Em *A Viuvinha*, a forma como Carlos consegue em cinco anos recuperar a fortuna da herança, gasta apenas em divertimento, e ainda reaver a honra de seu nome, tende a confirmar a inexistência do drama da carreira.

No tocante à questão da profissão, encontramos os negociantes que, como o próprio narrador de *A Viuvinha* diz, podem usar o título para se apresentarem à sociedade sem dever-lhe explicações.

A lei, a sociedade e a polícia estão no mau costume de exigir que cada homem tenha uma profissão; donde provém esta exigência absurda não sei eu, mas o fato é que ela existe, contra a opinião de muita gente.

Ora, não é uma coisa tão fácil, como supõe-se ter uma profissão. [...] a questão ainda é bem difícil de resolver para aqueles que não querem trabalhar.

[...] ter uma profissão honesta e decente sem trabalhar, eis o *sonho dourado* de muita gente [...]

O problema se resolveu simplesmente.

Há uma profissão cujo nome é tão vago, tão genérico que pode abranger tudo. Falo da profissão de *negociante* (V, cap.X, p.59, grifo do autor).

Alencar traz à tona uma discussão que retrata as modificações sofridas pela sociedade da época, mas de maneira que poderia ser considerada engraçada ou estranha para um pensamento voltado para o capitalismo.

Além da ocupação de negociante, temos a menção à carreira pública, em geral, vista como uma forma de ter assegurada uma aposentadoria, mas de estar condenado à mesmice.

Para ilustrar, citamos a crítica feita em *Senhora* em relação à carreira de empregado público, “vegetação social, em que tantos homens de talento consomem o melhor da existência numa tarefa inglória, ralados por contínuas decepções” (S, parte I, cap.VI, p.983). Fernando,

[...] reduzido à vida de expedientes, com a sua carreira cortada, que futuro era o seu? Não lhe restava senão resignar-se à vegetação de emprego público com a ridícula esperança de alforria lá para os cinquenta anos, sob a forma da mesquinha aposentadoria (S, parte I, cap.IX, p.1006).

Apenas após o casamento demonstra assiduidade e pontualidade, servindo-se do ordenado para totalizar a quantia que queria restituir a Aurélia.

Esses são apenas alguns dos exemplos em que, parafraseando Antonio Candido, podemos encontrar sugestões europeias manuseadas com tato por Alencar. O escritor soube, portanto, selecionar o que lia e fazer justos aproveitamentos para sua obra, de modo que não encontramos cópia de temas, personagens ou cenários dos seus mestres, mas uma releitura e adaptação ao seu contexto.

Diante desse exposto, acreditamos que podemos aplicar à obra alencariana a reflexão de Paul Valéry sobre o original: « Rien de plus original, rien de plus de soi que de se nourrir des autres. Mais il faut les digérer. Le Lion est fait de mouton assimilé »⁹⁹.

⁹⁹ “Nada de mais original, nada de mais pessoal que se nutrir dos outros. Mas é preciso digeri-los. O Leão é feito de carneiro assimilado” (In: VALÉRY, Paul. “Tel Quel I”. In: *Oeuvres II*. Paris: Pléiade, 1960).

2.2 *A Pata da Gazela*, um simples entretenimento?

Como delimitamos, trataremos de uma obra em especial, *A Pata da Gazela*, de subtítulo “Romance Brasileiro”, publicada por José de Alencar em 1870, ano em que o escritor adota o pseudônimo “Sênio”. O uso de tal apelido revela a consciência literária do autor que, em sua autobiografia intelectual, *Como e porque sou romancista*, escrito em 1873, explica o motivo dessa escolha.

Aí começa outra idade de autor, a qual eu chamei de minha ‘velhice literária’, adotando o pseudônimo de ‘Sênio’, e outros querem seja a da decrepitude. Não me afligi com isto, eu que, digo-lhe com todas as veras, desejaria fazer-me escritor póstumo, trocando de boa vontade os favores do presente pelas severidades do futuro (CPSR, p.154).

Neste excerto, além de encontrarmos a justificativa para o pseudônimo, indicador de sua experiência, vemos também a indignação do escritor diante de determinadas críticas sobre sua produção. O autor declara não se afligir com esses comentários, pois confia no valor de seu trabalho e acredita que será reconhecido, mesmo que apenas pela posterioridade.

Ainda ao falar sobre esse período, José de Alencar menciona o que há de novidade em sua obra. “Desta segunda idade, que V. tem acompanhado, nada lhe poderia referir de novo, senão um outro pormenor de psicologia literária, que omito por não alongar-me ainda mais” (CPSR, 1964, p.154).

Desta forma, o escritor chama a atenção para a nova técnica que passa a utilizar em sua produção literária e, embora não analise essa mudança nem faça grandes comentários sobre essa inovação em *Como e porque sou romancista*, acaba por despertar certa curiosidade diante da novidade e instiga o leitor a buscar esse acréscimo que ele chama de “psicologia literária”.

Diante do exposto pelo próprio autor, esperamos, enquanto leitores, que os romances produzidos a partir de 1870, correspondentes, portanto, à fase de “velhice literária”, tragam maior complexidade se comparados às primeiras obras do jovem Alencar. No entanto, justamente o livro produzido nesse ano é tido como secundário em sua bibliografia; diz-se que *A Pata da Gazela* visa apenas ao entretenimento, ficando “ao nível do romance ligeiro”, como observa Marisa Lajolo no artigo “A Cinderela da literatura brasileira”¹⁰⁰.

¹⁰⁰ LAJOLO, Marisa Philbert. “A Cinderela da literatura brasileira”. In: ALENCAR, José de. *A Pata da Gazela*. 16ª ed. São Paulo: Ática, 1998.

Teria Alencar, nesse primeiro romance de sua fase de “velhice literária”, escrito apenas uma sucessão de peripécias, um triângulo amoroso com um final previsível para divertir o leitor?

2.2.1 Sublimes pés de Cinderela

Em *A Pata da Gazela*, uma das personagens, Horácio, encontra uma pequena botina e, extasiado diante do tamanho do calçado, deseja conhecer a moça que teria aquele primor de pezinho. Na busca, o jovem corteja Laura, mas pouco depois se compromete com Amélia por achar que ela seria a pessoa que ele tanto procurava.

No entanto, o moço acredita ver uma monstruosidade ao olhar o pé da noiva, de forma que não hesita em desmanchar o compromisso e tornar a frequentar a casa de Laura. Por fim, percebe o novo equívoco e tenta restabelecer os vínculos com Amélia.

Ao mesmo tempo em que temos estas confusões provocadas por Horácio, acompanhamos as investidas de outra personagem, Leopoldo, que também procura conquistar Amélia, mas demonstra sentir um amor verdadeiro, pois acredita que suas almas teriam nascido uma para a outra, de forma que a união seria inevitável.

Não há dúvida de que há, neste romance alencariano, uma forte presença do conto “Cinderela”. É o próprio autor quem faz alusão à obra: “Era uma botina, já o sabemos; mas que botina! Um primor de pelica e seda, a concha mimosa de uma pérola, a faceira irmã do lindo chapim de ouro da *borralheira*” (PG, cap.II, p.89, grifo nosso).

Conhecido como “Cinderela”, “Borralheira”, ou ainda “A Gata Borralheira”, as variações do título são um indício das diferentes versões que o conto apresenta, dentre as quais uma das mais famosas atualmente é a do francês Charles Perrault.

No conto, o filho do Rei se encanta com a beleza e a graça de uma jovem desconhecida, que dizem ser uma grande princesa. O príncipe dança com Cinderela, que volta para casa, mas que ainda retorna para mais dois bailes. Na última noite, ela perde um dos sapatos.

Na versão de Perrault, a pressa de sair do local antes da meia-noite faz com que ela perca o calçado. Em “A Gatta Cenerentola”, publicada em *Pentameron* ou *O conto dos contos*, de Giambattista Basile, em 1634, importante fonte para Perrault, depois de fracassadas

tentativas para impedir a fuga da jovem, o príncipe coloca piche onde ela passaria e um dos sapatos fica grudado.

Observa-se que, em todas as versões, o essencial é mantido: Cinderela e o príncipe se encontram, ela perde um sapato, o príncipe o pega e, admirado, decreta o casamento com a jovem cujo pé o calce com perfeição. Em *A Pata da Gazela*, Horácio também fica com apenas uma botina em suas mãos. No entanto, ele não se apaixona pela pessoa em si, como o filho do rei, que se encanta pela jovem antes de ver como era seu sapato ou seu pé; mas idealiza apenas uma parte do corpo que deseja ardentemente ver e ter. Seu amor não é por uma jovem, mas por um pé. O único sentimento que demonstra ao perceber seus enganos durante a busca é o de alívio por evitar um comprometimento sério com o “pé errado”.

No conto, para que o sapatinho sirva, moças encolhem o pé, cortam dedos e/ou calcanhar. Ressalta-se que essa antiga história tem origem oriental, cuja cultura considera o pé pequeno “um sinal de virtude extraordinária, de distinção e beleza” (BETTELHEIM, 1978, p.277). Em Alencar, Laura tem pés enormes e desde a infância aprende a disfarçá-los, conseguindo ocultá-los até do marido, que morre sem descobrir o aleijão. Contudo, os pés que ganham maior destaque são os de outra personagem: Amélia esconde seus pés porque eles eram pequenos como os de uma criança. Há, portanto, uma inversão no conflito.

O ápice dessa inversão ocorre quando Amélia procura uma forma de fazê-los parecer maiores e calça uma enorme botina para testar o amor do noivo. Ela podia simplesmente mostrar a Horácio que seus pés eram realmente os que ele desejava, a jovem tinha diante de si um dos homens mais cobiçados pelas mulheres e ele a pedia em casamento; porém ela prefere testar seu amor e mostrar o inverso da realidade, pois, sabendo do afeto de Leopoldo, “queria ser amada por Horácio da mesma forma, com aquela sublime abnegação” (PG, cap. XVIII, p.154).

Cinderela também procura uma forma de verificar se o amor do príncipe é verdadeiro. Ao fugir dos bailes, ela revela o desejo de ser amada independente de sua aparência, mas por quem ela é na realidade. No dia em que experimenta o sapato, ela está vestida com suas roupas habituais, mesmo assim, o príncipe insiste para que ela também faça o teste. “Só se seu pretendente a vir no seu estado desvalorizado e ainda a desejar, ela será dele” (BETTELHEIM, 1978, p.304). A partir de então, não há mais motivos para fuga.

Essa busca pela essência seria resultado do amor sublime. No sublime há uma aniquilação da forma e do traço, pois “[...] o sublime, surgido no momento certo, tudo dispersa como um raio” (LONGINO, 1996, p.44). Leopoldo consegue atingir a sublimação, sendo que em diversos momentos ele declara sua admiração pela alma pura, pelo sorriso,

enfim, pela beleza celeste de Amélia. “Eu a contemplei, como se contempla uma luz brilhante: vê-se a chama, o esplendor, e nem se repara no espectro que a flama envolve como uma roupagem. Ela é minha luz” (PG, cap. IV, p.95).

O amor sublime exprime o mais alto grau de elevação, “onde o espírito, a carne e o coração vêm se fundir num diamante inalterável” (PÉRET, 1985, p.17). Esboçado no amor-paixão stendhaliano, este amor adquire todo seu sentido com o Romantismo.

Stendhal, em *De l'amour*, de 1822, analisa o encontro de almas que se reconhecem, pois já existe um modelo ideal. “Um dia ela [a alma] encontra alguém que se assemelha a tal modelo, a cristalização reconhece seu objeto pela perturbação que ele lhe inspira e consagra para sempre ao senhor do seu destino tudo aquilo que sonhava há tanto tempo” (STENDHAL apud PÉRET, 1985, p.20).

Leopoldo acredita nessa “atração irresistível, que impele duas almas entre si, e as chama fatalmente a se unirem e absorverem uma na outra” (PG, cap. IX, p.115). Mesmo depois de saber que Amélia fora pedida em casamento, continua tendo a certeza de que ela fora destinada a ele, portanto, a alma da jovem era dele, mesmo que tivesse de esperar a morte para poderem ficar juntas.

- Quando comecei a amá-la, D. Amélia, [...] acreditei na felicidade, e esperei alcançá-la neste mundo. Minha alma pressentiu a aproximação da irmã que Deus lhe destinara, e cuidou atraí-la e embebê-la em seu seio. Mas essa ilusão se desvaneceu logo. Soube qual era sua posição, e compreendi que a senhora não me podia pertencer. Resignei-me, pois, a amar unicamente sua alma; essa, ninguém me pode roubar, nem mesmo a senhora, porque Deus a fez para mim (PG, cap.XI, p.127).

De fato, temos um conflito com desfecho previsível e temas comuns ao Romantismo, como o amor idealizado, o encontro de pessoas que acreditam ter nascido uma para outra e o final feliz no qual ocorre um matrimônio. Contudo, uma análise mais atenta da obra pode mostrar a dimensão do gênio de Alencar, que ultrapassa o simples entretenimento do leitor.

2.2.2 A apresentação das personagens e a posição social

Em *A Pata da Gazela*, a referência à posição social das personagens acompanha suas aparições iniciais, mesmo que de forma às vezes velada. Para exemplificar, podemos pensar na apresentação das primas Laura e Amélia, que abrem o primeiro capítulo do romance.

Inicialmente, temos uma descrição do belo e luxuoso transporte que utilizavam e sabemos que as moças possuíam um laçaio que as acompanhava.

Antes ainda de conhecermos os nomes das jovens, as duas são identificadas por suas características físicas e por suas vestes. “O vestido roxo debruçou-se de modo a olhar para fora no sentido contrário àquele em que seguia o carro, enquanto o roupão, recostando-se nas almofadas, consultava uma carteirinha de lembranças [...]” (*PG*, cap.I, p.85). Valendo-se desse recurso para designar as personagens, Alencar, de certa forma, parece dar vida às roupas, transformando-as em seres animados.

O tema da conversa das moças, que discutem sobre as compras realizadas, também é um indicador para acentuar que elas gozam de uma posição social favorável.

Feita esta apresentação, uma nova personagem é introduzida no romance, Leopoldo, cuja descrição opõe-se ao luxo das moças. “Simples no traje, e pouco favorecido a respeito de beleza [...]” (*PG*, cap.I, p.86).

Para colaborar com a desfavorável descrição, ressalta-se a cor sombria que aparece tanto na roupa quanto no semblante do rapaz, contribuindo para aumentar a tristeza que parece carregar consigo. Todos esses elementos acentuam a imagem de pesar, “[...] ele trajava luto pesado, não somente nas roupas negras, como na cor macilenta das faces nuas, e na mágoa que lhe escurecia a fronte” (*PG*, cap.I, p.86).

Contrapondo-se à simplicidade e à falta de atrativos de Leopoldo, temos toda a opulência de Horácio, que desde sua primeira aparição revela extremo cuidado diante da aparência “[...] moço elegante não só no traje do melhor gosto, como na graça de sua pessoa: era sem dúvida um dos príncipes da moda, um dos leões da Rua do Ouvidor” (*PG*, cap.I, p.88).

Ainda no campo da posição social, encontramos também a importância dada ao dinheiro, que é percebida na apresentação do pai de Amélia e no dote já reservado à filha.

O Sr. Sales Pereira habitava nas laranjeiras uma bela chácara. Amélia era filha única, e seu dote, convertido em cem apólices, só esperava o noivo. Quanto à mulher, tinha uma boa pensão instituída no montepio geral. Seguro assim o futuro, vivia o negociante com certa largueza, economizando pouco ou nada de seus lucros anuais (*PG*, cap.VII, p.108).

A ideia do dote agrada Horácio que, a julgar por sua aparência e representação na sociedade, não parece precisar de dinheiro vindo de uma futura esposa, mas que, no entanto, mostra-se satisfeito pelo lucro que poderia obter.

Quando Horácio teve conhecimento destas particularidades domésticas, sorriu.

- ‘Bem! O meu pezinho tem um dote para seu calçado. Pode andar com luxo’ (*PG*, cap.VII, p.108).

Ressalte-se que a ideia em si do matrimônio não agradava a Horácio, em cujas considerações transparece a sua crença na impossibilidade de se encontrar felicidade nesse tipo de instituição.

‘O casamento é o suplício de Prometeu,’ pensava ele; ‘um homem atado ao rochedo da família com o coração devorado pelo tédio; uma criatura dividida em duas metades, que se contrariam a cada instante, porque estão ligadas. Em vez do romance, do idílio, do drama, a prosa monótona de uma história que se lê todos os dias. Esse prazer incomparável de sentir-se todo dentro de si, de resumir-se no seu único eu, de dispor livremente de sua pessoa e vida, não o tem o marido a menos que seja um biltre. O casamento dilata a superfície da alma; em vez de sofrer-se no seu coração apenas, sofre-se na mulher, no filho, e em cada um dos fios dessa grande teia humana que se chama família (*PG*, cap.X, p.123).

O casamento sob o ponto de vista de Horácio significa uma prisão, uma rotina sem perspectiva de novidades. Perde-se a liberdade e a pessoa deixa de sofrer sozinho para sofrer em dobro: por ela e pelo cônjuge.

Entretanto, embora Horácio considere que não possa haver algo de positivo na relação matrimonial, não hesita em submeter-se a esse “suplício” para realizar seu capricho.

O casamento é tudo isso; mas que importa, desde que não há outro meio de realizar o meu desejo e satisfazer esta paixão ardente e impetuosa? Daria a vida inteira, e sem hesitar, pela felicidade que eu sonho. Pois se eu a daria de uma vez, por que não a emprestarei sob hipoteca? (*PG*, cap.X, p.123).

Percebe-se a frieza de sentimentos de Horácio, que visa sempre alcançar seus objetivos sem considerar o que isso pode acarretar para outras pessoas. O que mais chama a atenção é essa falta de escrúpulo aplicada a si mesmo, pois mesmo sabendo que algo poderia prejudicá-lo e ocasionar consequências desastrosas para sua vida, o rapaz não hesita em atender a seus caprichos momentâneos.

2.2.3 O rei da floresta e o da sociedade: a recorrência à fábula

Desde sua primeira aparição, Horácio é associado à imagem do leão, figura que vai caracterizá-lo por todo o romance. É interessante observar como o mesmo animal é lembrado em contextos e situações diferentes, sempre condizentes ao estado de espírito da personagem.

Inicialmente, o moço é visto como o leão da Rua Ouvidor, de forma que o epíteto, atribuído aos rapazes cujas condições lhes permitiam pertencer a rodas dos galantes da época – século XIX – representa bem sua posição: era o leão da moda.

Contudo, tal característica, associada ao esplendor e ao poder, vai aos poucos se deteriorando, até chegar à inversão completa. Para ilustrar tais mudanças, Alencar recorre às fábulas, explicitando nas últimas linhas do romance que sua personagem é leitora de La Fontaine.

Pequena narrativa alegórica de dupla finalidade: instruir e divertir, a fábula tem uma função moral, quer impor um ponto de vista, uma correção aos atos. Sua origem é muito antiga, suas raízes se estendem da literatura oriental à ocidental.

No século XVII, La Fontaine retoma e renova as fábulas de Esopo e de Fedro. Ele acrescenta um toque de humor que dá graça e leveza ao texto. Valoriza-se a perfeição formal, como bem observa Jean Dominique Biard, grande estudioso do estilo de La Fontaine.

La Fontaine declara, no prefácio ao primeiro volume de *Contes*, que os esforços de um escritor devem se voltar para o estilo. « Ce n'est ni le vrai, ni le vraisemblable, qui font la beauté et la grâce de ces choses-ci ; c'est seulement la manière de les conter »¹⁰¹ (BIARD, 1969, p. 22). O tema é apenas pretexto para permitir o exercício da língua e do estilo.

O fabulista francês dedica suas fábulas a sua alteza, “Monseigneur le Dauphin”, na época com seis anos, e alerta, no Prefácio de seu livro de 1668, aos elementos essenciais à formação das crianças que, ainda indiferentes ao bem ou ao mal, aprenderiam a sabedoria e a virtude por meio desse “invólucro a verdades importantes”. « L'apparence en est puérile, je le confesse ; mais les puérités servent d'enveloppe à des vérités importantes »¹⁰² (LA FONTAINE, 1985, p.33).

Enfim, as fábulas retratam os seres humanos e os seus sentimentos, sendo, portanto, uma boa maneira de transmitir tão importante ensinamento aos jovens em formação.

Il leur faut apprendre ce que c'est qu'un lion, un renard, ainsi du reste ; et pourquoi l'on compare quelquefois un homme à ce renard ou à ce lion. C'est à quoi les fables travaillent ; les premières notions de ces choses proviennent d'elles¹⁰³ (Ibidem, p.39).

Resumindo, é uma forma de as pessoas mais experientes passarem seus conhecimentos aos mais novos que, diante dos diferentes temperamentos encontrados nos textos, estariam mais preparados para agirem na prática.

¹⁰¹ “Não é nem o verdadeiro, nem o verossímil, que dão a beleza e a graça a estas coisas; é somente a maneira de contá-las”.

¹⁰² “A aparência é pueril, eu confesso; mas as puerilidades servem de invólucro a verdades importantes”.

¹⁰³ “É preciso ensiná-las o que é um leão, uma raposa, assim em diante; e por que se compara às vezes um homem a essa raposa ou a esse leão. É para isso que servem as fábulas; as primeiras noções das coisas provêm delas”.

Ao leão, associam-se perífrases como “seigneur du voisinage”¹⁰⁴, “terreur des forêts”¹⁰⁵, além da tradicional “le roi des animaux”¹⁰⁶, mostrando o império que exerce sobre os outros animais. No entanto, percebemos um número considerável de fábulas em que temos a inversão dessa grandiosidade.

Em “Le Lion et le Moucheron” (fábula 9, livro II), o rei dos animais se vê desprezado por um mosquito.

“Penses-tu, lui dit-il, que ton titre de roi
Me fasse peur ni me soucie ?
Un bœuf est plus puissant que toi”¹⁰⁷

Ele não pode fazer nada contra as picadas que recebe e acaba sofrendo mais ao tentar se livrar do pequeno inseto, visto que é ele quem recebe os próprios golpes ao usar o rabo como defesa.

Embora no final da fábula o mosquito seja castigado, pois a alegria pela vitória o impede de desviar de uma teia de aranha, onde fica preso, o Leão aparece derrotado devido ao cansaço.

“ Le malheureux Lion se déchire lui-même,
Fait résonner sa queue à l’entour de ses flancs,
Bat l’air, qui n’en peut mais et sa fureur extrême
Le fatigue, l’abat : le voilà sur les dents”¹⁰⁸

Em “Le Lion abattu par l’Homme” (fábula 10, livro III), temos a imagem do Leão vencido por um ser humano. Uma pintura mostra o animal, cuja imensa estatura, não o impediu de ser esmagado por um único homem.

“Un lion d’immense stature
Par un seul homme terrassé.”¹⁰⁹

Um presunçoso Leão que passava diante da gravura, observa que no quadro a vitória era dada aos homens, mas se seus “compadres” soubessem pintar, seriam eles quem ficariam por cima. Percebe-se que mesmo proporcionando uma imagem de vitória sobre o leão, este não se deixa abalar, mas imagina seu triunfo diante da mesma situação.

¹⁰⁴ O epíteto “senhor da vizinhança” aparece em “La Génisse, la Chèvre et la Brebis, en société avec le Lion” (Fábula 6, livro I).

¹⁰⁵ O epíteto “terror das florestas” aparece em “Le Lion devenu vieux” (Fábula 14, livro III).

¹⁰⁶ O epíteto “rei dos animais” aparece em “Le Lion et le Rat” (Fábula 11, livro II), “Le Lion et l’Âne chassant” (Fábula 18, livro II) e “Le Lion malade et le Renard” (fábula 14, livro VI).

¹⁰⁷ “Você pensa, diz o mosquito, que teu título de rei / Me amedronta ou me preocupa? / Um boi é mais poderoso que você”.

¹⁰⁸ “O infeliz Leão se dilacera a si mesmo, / Faz ressoar seu rabo em volta de seus flancos, / Esforça-se inutilmente, até não poder mais e sua fúria extrema / O cansa, o abate: Ei-lo extenuado”.

¹⁰⁹ “Um leão de estatura imensa / Por um só homem vencido”.

Além dessas fábulas, há outras duas que foram explicitamente citadas no romance alencariano *A Pata da Gazela* e que terão certos pormenores analisados.

2.2.3.1 O “terror das florestas” diante do coice do Burro

Quando Horácio percebe que havia se enganado em sua busca, fica preocupado quanto ao que os amigos poderiam dizer: “Se os rapazes souberem disto, estou desonrado. Como posso eu mais apresentar-me na Rua do Ouvidor, quando a coisa divulgar-se? Todo o asno terá direito de atirar-me o coice, como ao leão moribundo da fábula”¹¹⁰.

Este leão ao qual Horácio se refere é o que aparece na fábula de Esopo, “O Leão e outros animais”, ou na de La Fontaine, “Le Lion devenu vieux” (fábula 14, livro III). Em estado terminal, a fraqueza do felino parece ser aumentada devido aos contrastes apresentados pelo narrador da fábula:

“Le Lion, terreur des forêts,
Chargé d’ans et pleurant son antique prouesse,
Fut enfin attaqué par ses propres sujets,
Devenus forts par sa faiblesse”¹¹¹

Nesta fábula, o Leão não é apresentado apenas como o rei dos animais, mas como o “terror das florestas”, o que acentua mais o temor que causaria aos outros animais. Entretanto, temos um contraste no segundo verso, no qual vemos a situação atual deste poderoso animal que, com idade avançada, chora sua antiga proeza.

Quem antes era fraco tornou-se forte diante das limitações e da fraqueza do Leão. Vários animais se aproximaram dele para lhe dar golpes – o cavalo deu um coice; o lobo, uma dentada; o boi, uma chifrada.

Diante destes ataques, o Leão nada fazia, apenas esperava seu destino.

Le malheureux Lion, languissant, triste et morne,
Peut à peine rugir, par l’âge estropié.
Il attend son destin, sans faire aucunes plaintes”¹¹²

Entretanto, a cena é agravada com a chegada de um animal que o leva a desejar a morte: até o burro vem lhe dar golpes.

¹¹⁰ Idem, ibidem, cap XV.

¹¹¹ “Este Leão, terror das florestas, / Com muitos anos de vida e chorando pela sua antiga proeza, / Foi enfim atacado pelos seus próprios súditos, / Que se tornaram fortes por sua fraqueza”.

¹¹² “O infeliz Leão, lânguido, triste e abatido, / Pode dificilmente rugir, estropiado pela idade. / Ele espera seu destino, sem reclamações”.

Ah! C'est trop, lui dit-il; je voulais bien mourir;
Mais c'est mourir deux fois que souffrir tes atteintes.¹¹³

Essa preferência pela morte à humilhação de receber golpes do burro nos remete a outra fábula, “Le Lion et l’Ane chassant” (fábula 18, livro II), mais especificamente ao verso 25, no qual observa-se o caráter do burro: “Car qui pourrait souffrir un âne fanfaron ?”¹¹⁴

Utilizando-se de uma fábula, La Fontaine faz alusão a outra, também de sua autoria; técnica que aumenta a familiaridade entre o leitor e seu texto, pois « [...] avec une grande apparence de simplicité, plonge le lecteur encore plus profondément au cœur du monde qu’il a créé »¹¹⁵ (BIARD, 1969, p.122).

Acrescentamos que em “Le Lion devenu vieux”, é possível observar certo sentimento de compaixão para com o Leão, pois La Fontaine não nos mostra o golpe dado pelo Burro.

2.2.3.2 O Leão desprovido de suas defesas

No último capítulo de *A Pata da Gazela*, Horácio recorre ao livro de fábulas e encontra justamente a que o leão deixa-se domar por uma frágil criatura e que correspondia a sua própria história: o rei da sociedade estava sob as vontades de Amélia.

A fábula à qual faz referência, “Le Lion amoureux” (fábula 1, livro IV) é dedicada à Senhorita de Sévigné, filha da Marquise de Sévigné, leitora de La Fontaine que achava suas fábulas “divinas”. Ao destacar a indiferença da jovem e bela Sévigné diante de seus pretendentes, uma questão lhe é feita:

Pourriez-vous être favorable
Aux jeux innocents d’une fable,
Et voir, sans vous épouvanter,
Un lion qu’Amour sut dompter ?¹¹⁶

Seria possível o Leão ser domado pelo Amor? A fábula nos mostra que quem não conhece esse estranho mestre chamado Amor pode ser considerado felizardo. Na mesma introdução, por meio da metalinguagem, a função da fábula nos é revelada:

¹¹³ “Ah! Já é demais, ele lhe diz; eu queria morrer; / Mas é melhor morrer duas vezes que sofrer teus ataques”.

¹¹⁴ “Pois quem poderia sofrer um asno fanfarrão?”

¹¹⁵ “[...] com uma grande aparência de simplicidade, faz o leitor mergulhar ainda mais profundamente no centro do mundo que ele criou”.

¹¹⁶ “Vós poderíeis ser favorável / Aos jogos inocentes de uma fábula, / E ver, sem vos espantar, / Um leão o qual o Amor soube domar?”

Quand on en parle devant vous,
Si la vérité vous offense,
La fable au moins se peut souffrir :
Celle-ci prend bien l'assurance
De venir à vos pieds s'offrir,
Par zèle et par reconnaissance.¹¹⁷

Desta forma, enquanto a verdade pode ofender, a fábula é suportável. É uma maneira de ensinar e transmitir conhecimentos e aconselhar, como parece ser o caso da que será contada à Senhorita de Sévigné, oferecida a ela por zelo e reconhecimento.

Os leitores são levados a uma época longínqua, “Du temps que les bêtes parlaient”, e tal distanciamento permite que o inverossímil seja aceito mais naturalmente, pois não estamos falando do presente, da nossa época¹¹⁸, mas do tempo em que os animais falavam e eram aceitos na aliança com os homens. Prevendo a surpresa do leitor, o narrador explica o bem que o enlace proporcionava.

Pourquoi non? Puisque leur engeance
Valait la nôtre en ce temps-là,
Ayant courage, intelligence,
Et belle hure outre cela.¹¹⁹

Temos um narrador que conversa com o leitor e às vezes procura convencê-lo a aceitar sua narração, por mais inverossímil que possa ser. Como observa Biard, essa impressão de familiaridade toca o leitor. Pode-se dizer que a personagem principal de *Fables* é o próprio La Fontaine, “en partie dû aux courtes digressions, aux remarques occasionnelles et aux confidences qui reflètent dans son œuvre le charme de sa personnalité”¹²⁰ (BIARD, 1969, p.122).

Não havia motivos para não aceitar a união, desde que o animal tivesse coragem e inteligência, além de uma bela aparência, pois a raça do leão valia a dos humanos. Após o preparo do leitor, o fato nos é apresentado: um leão, de ilustre descendência, encontra uma pastora e lhe faz um pedido de casamento. Contudo, mesmo sendo permitido a união de um leão com uma moça, o pai desejava um genro “menos terrível”.

¹¹⁷ “Quando alguém fala diante de vós, / Se a verdade vos ofende, / A fábula ao menos pode-se aguentar: / Esta garante / De vir a vossos pés se oferecer, / Por zelo e reconhecimento”.

¹¹⁸ Estamos considerando como “nossa época” os atuais leitores deste século XXI, bem como todos os leitores desde a época em que as *Fábulas* foram publicadas (século XVII).

¹¹⁹ “Por que não? Visto que a raça deles / Valia a nossa naquele tempo, / Tendo coragem, inteligência, / E, além do mais, bela aparência”.

¹²⁰ “em parte devido às curtas digressões, às observações ocasionais e às confidências que refletem em sua obra o charme de sua personalidade”.

Le père aurait fort souhaité
Quelque gendre un peu moins terrible.¹²¹

O pai se via com um dilema a princípio insolucionável, pois ao mesmo tempo em que lhe parecia muito duro entregar a filha à fera, recusar-lhe poderia ser igualmente ou ainda mais perigoso.

La donner lui semblait bien dur
La refuser n'était pas sûr¹²²

Diante de um conflito, o ardil é recorrente em diversas fábulas: dar uma “resposta de Normando”, ou seja, responder deixando a questão em aberto: o pai diz ao Leão que suas presas poderiam, no momento de uma carícia, machucar a filha, tão delicada.

Lui dit: « Ma fille est délicate;
Vos griffes la pourront blesser
Quand vous voudrez la caresser. »¹²³

Tem-se, como exemplificado, uma habilidosa resposta em que a pessoa não aceita, mas também não recusa algo claramente, mantendo a diplomacia. No entanto, o pai da moça propõe a solução para que o leão possa resolver seu problema:

Permettez donc qu'à chaque patte
On vous les rogne; et pour les dents,
Qu'on vous les lime en même temps:
Vos baisers en seront moins rudes
Et pour vous plus délicieux ;
Car ma fille y répondra mieux,
Étant sans ces inquiétudes.¹²⁴

O Leão aceita que suas garras sejam lixadas e que os dentes sejam limados. Desta forma, como o pai da jovem sugeria, seus beijos seriam menos rudes para ela e mais deliciosos para ele, uma vez que a moça não teria inquietações e responderia melhor às carícias.

Cego pelo amor, o animal retorna agora sem garras e sem dentes. É recebido por cachorros, diante dos quais nada podia fazer, pois estava totalmente desprotegido sem suas defesas. A fábula termina com a moral destacada do texto:

Amour, Amour, quand tu nous tiens
On peut bien dire : « Adieu prudence ».¹²⁵

¹²¹ “O pai teria bem desejado / Algum genro um pouco menos terrível”.

¹²² “Dar-lhe lhe parecia bem duro / Recusar-lhe não era seguro”.

¹²³ “Ele lhe diz: ‘Minha filha é delicada; / Vossas garras poderão machucá-la / Quando quiséreis acariciá-la”.

¹²⁴ “Permita, portanto, que a cada pata / Alguém as lixe; e para os dentes / Que alguém os lime ao mesmo tempo: / Vossos beijos serão menos rudes / E, para vós, mais deliciosos; / Pois minha filha corresponderá melhor; / Estando tranquila”.

¹²⁵ “Amor, Amor, quando você nos pega / Pode-se bem dizer: ‘Adeus prudência”.

La Rochefoucauld¹²⁶ havia refletido sobre a incompatibilidade do amor e da prudência em uma de suas máximas: « La prudence et l'amour ne sont pas faits l'un pour l'autre; à mesure que l'amour croît, la prudence diminue »¹²⁷. Eis como o leão imprudente acabou sendo facilmente vencido.

Segundo notas do editor, nas duas edições de 1668, essa fábula terminava com um gracejo sobre os animais e as pessoas. No entanto, a edição de 1678 suprimiu o trecho.

Par tes conseils ensorcelants,
Ce lion crut son adversaire:
Hélas ! comment pourrais-tu faire
Que les bêtes devinssent gens,
Si tu nuis aux plus sages têtes,
Et fait les gens devenir bêtes ?¹²⁸

Pela inversão de papéis os animais agem como se fossem seres humanos e a moral é transmitida. No entanto, há um número reduzido de fábulas em que seres humanos aparecem, mas é justamente o caso da fábula do leão apaixonado. Embora não chegue a se realizar, é proposta a união do animal com o humano, o que seria tão grotesco quanto a união da Bela com a Fera no conto de Mme. de Beaumont.

É interessante como Alencar termina seu romance com a citação da fábula e a aceitação de seu ensinamento por Horácio. Ao concordar com a moral da fábula, tem-se a impressão de que ele viu todos esses acontecimentos em sua vida como uma lição.

Portanto, José de Alencar se vale destas comparações para compor sua narrativa, técnica que reforça seu intento de aproximar um maior número de pessoas ao universo literário, trazendo elementos de conhecimento popular para a literatura.

2.2.4 Leopoldo e a força do magnetismo

Leopoldo, por sua vez, não tinha a imponência de um leão, porém, desde a primeira aparição, Amélia sente-se atraída pelo olhar do rapaz. A princípio, essa sensação a incomodava e provocava agitação interior. “Notando Amélia a insistência do mancebo, ficou

¹²⁶ Conforme notas do editor de LA FONTAINE, Jean de. *Fables*, Paris, Borbas, 1985, p.162.

¹²⁷ “A prudência e o amor não foram feitos um para o outro; à medida que o amor cresce, a prudência diminui”.

¹²⁸ “Por teus conselhos enfeitados, Este leão acreditou em seu adversário: Infelizmente! Como você poderia fazer / com que as bestas tornassem pessoas, / Se você prejudica as mais sábias cabeças, / E faz as pessoas se tornarem bestas?”

vivamente contrariada. Aquele olhar profundo, que parecia despedir os fogos surdos de uma labareda oculta, incutia nela um desassossego íntimo” (*PG*, cap.I, p.86).

A presença de Leopoldo continua incomodando-a por muito tempo, como se observa nos bailes realizados na casa de D. Clementina dos quais ambos participavam assiduamente. No entanto, com o passar do tempo, esse incômodo vai se transformando e ela começa a sentir sua falta nos momentos em que não estão juntos. “[...] seu olhar parecia agora sentir a ausência do mancebo” (*PG*, cap.VIII, p.113).

Amélia não consegue definir seus sentimentos, apenas constata uma incompletude na ausência do rapaz. “A princípio havia ali uma pessoa demais; agora faltava alguma coisa. Se não era um homem, era uma curiosidade, uma emoção” (*PG*, cap.VIII, p.113).

Mesmo quando seu relacionamento com Horácio se torna mais sério, ela volta à casa de D. Clementina e involuntariamente continua atraída por Leopoldo.

Quando o moço entrou, ela dançava com as costas voltadas para a porta e não o viu; porém, momentos depois virou o rosto como se obedecesse a um impulso estranho, e encontrou o olhar ardente de Leopoldo (*PG*, cap.IX, p.114).

O magnetismo entre os dois é tão forte que mesmo sem estar face a face, Amélia podia sentir a presença do rapaz que tanto a adorava.

A ideia de atração reaparece em diversos momentos, e é enfatizada pelas falhas tentativas de repulsa. “A moça fez insensivelmente um movimento para afastar-se, que entretanto a aproximou da porta. Aquele olhar que a atraía ao mesmo tempo que a repelia, causou-lhe um desvanecimento misturado de terror” (*PG*, cap.IX, p.114). Amélia observa o estranho sentimento que a invade e quanto mais se dá conta da singular atração que o rapaz lhe causa, mais cresce seu desassossego íntimo que chega ao terror, pois percebe a impossibilidade de fuga.

Em um baile preparado por Horácio, tem-se novamente a força do olhar de Leopoldo. Nota-se, entretanto, que o terror inicial e a incapacidade de definição do sentimento são transformados.

[...] o vulto de Leopoldo absorvido em contemplá-la com um olhar profundo e intenso, que servia de válvula às exuberâncias de sua alma. Sentindo-se sob a influência desse olhar, a moça inclinou a fronte, como um sinal de submissão, e abandonou-se à contemplação do mancebo (*PG*, cap.XIII, p.131-132).

Desta forma, a intensidade do olhar de Leopoldo é percebida de uma nova forma por Amélia que não procura mais fugir diante da insistência do apaixonado. Diferentemente da relação entre ela e Horácio, em que a moça se mostrava soberana; percebe-se uma inversão de papéis: quem se mostra submissa agora é Amélia.

2.2.5 O caráter de Horácio e Leopoldo e a reação face à imagem do horrível

Horácio demonstra muitas vezes indiferença e frieza diante dos sentimentos das outras pessoas, importando-se apenas com a realização de suas vontades. Tudo o que faz parece ser calculado, como revela sua atitude diante do objeto que vê cair no chão. O rapaz o apanha somente após ponderar que poderia obter algum lucro em troca da gentileza, visto que a dona do objeto parecia ter posses.

Naturalmente não se dignaria abaixar para apanhá-lo, nem mesmo ditar-lhe um olhar, se não visse aparecer ao lado da vitória o rosto de uma senhora, que *o aspecto da carruagem indicava pertencer à melhor sociedade* (PG, cap.I, p.88, grifo nosso).

Sentindo prazer em se mostrar na sociedade, o jovem se preocupa em ser visto nos locais frequentados por pessoas de notável posição econômica e social. É nesse ambiente que ele encontra o essencial de suas atividades. “Todas essas ocupações importantes, que absorvem a vida do leão, distraíram Horácio a ponto de se esquecer ele do objeto guardado no bolso do paletó” (PG, cap.II, p.88).

Esse comportamento pode ser visto como um indicativo da importância dada às distrações oferecidas pela sociedade, capazes de fazerem-no esquecer de qualquer outra urgência. Acrescente-se sua necessidade essencial de exibir as conquistas para outras pessoas. “[...] a admiração é sentimento que precisa da luz plena, da grande expansão. Se a Vênus de Praxíteles existisse, mas só para mim, palavra de honra que sua beleza não excitaria em minha alma o menor entusiasmo” (PG, cap.VII, p.105). Tal característica aumenta a futilidade da conquista para Horácio.

O rapaz, acostumado a ter tudo o que queria, demonstrava desânimo no relacionamento afetivo, visto que, por muito tempo, ele pôde ter para si diferentes tipos de mulheres, estando pois desejoso por algo diferente e, até então, não encontrado.

O mancebo admirava na mulher a formosura unicamente: apenas artista, ele procurava um tipo. Durante dez anos atravessara os salões, como uma galeria de estátuas animadas e vivos painéis, parando um instante em face dessas obras-primas da natureza (PG, cap.III, p.92).

Abrindo um parêntese, percebemos que, em *Cinco Minutos*, Carlota faz uma observação parecida ao ver a atitude da pessoa que a atrai. “Reparei que nessa multidão alegre e ruidosa tu só não dançavas nem galanteavas, e passeavas pelo salão como um expectador

mudo e indiferente, ou talvez como um homem que procurava uma mulher e só via *toilettes*” (CM, cap.VI, p.17-18). Contudo, ressalte-se que em *A Pata da Gazela*, Horácio busca apenas um objeto para sua satisfação, mostrando grande frieza quanto aos sentimentos, o que permite caracterizá-lo como um homem “blasé”,

[...] uma criatura que já experimentou de tudo e não mais sente prazer em nada, que precisamente por isso procura a satisfação no mais rústico e elementar, porque isso poderia representar uma fonte de restauração de seus sentidos esticelados, um banho de juventude por assim dizer (ROSENFELD & GUINSBURG apud BRAIT, 1996, p.32).

Esta definição é aplicável à personagem alencariana, que, embora jovem, já havia experimentado diferentes formas de amor e não mais acreditava poder encontrar algo que lhe pudesse parecer diferente. “As extravagâncias de Horácio, contemplando a botina, verdadeiras infantilidades de homem feito, bem revelavam a agitação dessa existência, embotada para o verdadeiro amor e gasta pelo prazer” (PG, cap.III, p.93).

A obsessão em encontrar a dona da botina cega Horácio a tal ponto que, por vezes, o rapaz deixa de se importar com o que as pessoas possam falar dele. Um exemplo é encontrado no seu retorno à Rua do Ouvidor em um horário em que apenas os trabalhadores circulavam por lá. “Seria misturar-se com os leopardos que aproveitam a ausência dos reis da moda, para restolhar alguma caça retardada” (PG, cap.V, p.99).

Horácio sabia que poderia comprometer sua reputação, mas visava apenas realizar suas vontades, sua busca era mais importante para ele do que os comentários gerais. Esse ato irracional é um indício da força que um desejo estava alcançando em sua vida. O leão começava a demonstrar submissão diante da moça cujo pé o atraía.

Há ainda outros momentos em que Horácio demonstra não se preocupar com o falatório que geraria e que poderia comprometer sua reputação “[...] muitas vezes ia fumar junto ao lugar onde se colocavam os lacaios, na esperança de conhecer o portador da botina” (PG, cap.V, p.99).

Nessa passagem, temos a questão da diferença de classes, algo que aparece em outros romances de Alencar como, por exemplo, em *A Viúvinha* ou em *Lucíola*.

No primeiro, a personagem Jorge demonstra uma necessidade de diferenciar-se do escravo. Ao chegar ao Rio, ele pergunta ao “preto de ganho” que conduzia os seus trastes quanto ele pagava para jantar. “O moço decidiu que não excederia do dobro. Era o mais que lhe permitia a diferença do homem livre ao escravo” (V, cap.XII, p.64).

Já em *Lucíola*, a diferença social também aparecerá, mas sob a forma de um desapeço pelo trabalhador assalariado. Paulo sente ciúmes de um homem que encontrara na

casa de Lúcia, mas quando ela lhe diz que se tratava de um sujeito que costumava se ocupar dos seus negócios, que era quase um criado, ele deixa de se preocupar e aceita sua presença junto à mulher. “A palavra produziu o seu efeito; desde que o Jacinto desceu ao mister de homem assalariado, não fiz mais reparo na sua assiduidade” (*L*, cap.XIX, p.430)¹²⁹.

Voltando à *A pata da Gazela*, primeiro Horácio demonstra interesse por Laura e começa a cortejá-la, mas, logo em seguida, a abandona sem explicações, pois percebe que ela não poderia lhe oferecer o que ele cobiçava. “Desde que a moça não era a dona feliz do mais lindo pé do mundo, tornava-se para ele uma criatura indiferente” (*PG*, cap.VII, p.108).

Sua frieza também é evidente, e consciente, quando, no teatro, pensa em procurar o camarote de uma conhecida e simular intimidade com ela apenas para provocar o ciúme em Amélia. “Com esse entretenimento, Horácio comprometeria seriamente a reputação de uma senhora; mas vingar-se-ia de Amélia, excitando-lhe ciúmes” (*PG*, cap.XII, p.129).

Horácio não mede esforços para sacrificar seu futuro e não hesita em desfazer o compromisso de casamento sem qualquer escrúpulo desde que encontre a dona de seus pezzinhos desejados.

Ele perde o controle de si mesmo e se mostra cada vez mais desesperado diante de suas tentativas falhas. “Serão meus a todo preço. Se for necessário um escândalo, não hesitarei. Mas Amélia não deve ter-se esquecido de mim já tão depressa; ela me tinha afeição. Vou pedir-lhe perdão de meu engano. Sujeitar-me-ei a todas as condições [...]” (*PG*, cap. XIX, p.155).

Contrapondo-se ao caráter de Horácio, que buscava apenas satisfazer os próprios interesses, usando as pessoas que apareciam diante de si sem se importar com qualquer sentimento alheio, temos a nobreza de espírito de Leopoldo.

Desde o primeiro instante em que vê Amélia, pois Leopoldo sente-se atraído por ela. Tendo-a perdido de vista, ele não se desespera, acredita no magnetismo que une almas feitas uma para outra, ele tinha a certeza de que a reencontraria, não havia como escapar daquela força de atração.

‘Eu tornarei a vê-la’, pensava ele consigo; ‘e ela me há de amar, tenho convicção. O amor é um magnetismo; eu acredito que o magnetismo se resume nele; que a lei da atração não é senão a lei da simpatia; os polos são a cabeça e o coração, na terra, como no homem’ (*PG*, cap.IV, p.94).

O rapaz não podia deixar de olhar para a moça e de admirá-la. Ressalte-se que esse encanto ultrapassava o físico, como se ele pudesse contemplar a alma de Amélia. Leopoldo

¹²⁹ As referências à obra *Lucíola* remetem à edição da José Aguilar, 1959.

era incapaz de descrevê-la, de dizer como ela era por fora, mas estava certo de que poderia reconhecê-la caso a visse novamente.

Não me lembro de seus traços, não posso lembrar-me!... Eu a contemplei, como se contempla uma luz brilhante: vê-se a chama, o esplendor, e nem se repara no espectro que a flama envolve como uma roupagem. Ela é minha luz; não sei a cor e a forma que tem, mas sei que cintila, que me deslumbra; que inunda meu ser de uma aurora celeste. Não poderia descrevê-la, como um poeta... Mas que importa? Pois que eu a sinto em mim; pois que eu a possuo em meu coração? (PG, cap.IV, p.95).

Nesse excerto, Alencar volta a trabalhar a ideia que aparece em *Lucíola* no momento em que ela pergunta a Paulo sobre a roupa que ela usava no dia em que se conheceram. Assim como Leopoldo, Paulo não podia se lembrar de como ela estava vestida. “[...] Não reparo na toilette das moças bonitas pela mesma razão por que não se repara na moldura de um belo quadro” (L, cap.IV, p.325).

Leopoldo respeita Amélia mesmo quando se sente enganado. Ele não deixa seu instinto o impulsionar a fazer algo que possa prejudicá-la.

Viera-lhe nessa ocasião o mesmo ímpeto que sentem de ordinário os amantes em igual situação: o de criticar e desmerecer nas prendas da mulher que os faz sofrer. É uma reação natural do coração; Leopoldo porém julgou indigno de si tal procedimento; tinha o direito de afastar-se, de fugir com horror dessa mulher, mas não o de ofendê-la. A culpa de amá-la era sua; e não dela (PG, cap.VIII, p.113).

Enquanto não podia conter o sentimento negativo, o rapaz preferiu, portanto, distanciar-se para preservar a pessoa amada. O nobre ato também é visto quando Leopoldo descobre que Amélia tinha se comprometido com outro homem. Ele não se desespera, pois podia esperar por ela, mesmo que fosse preciso aguardar o fim de suas vidas, eles se reencontrariam, suas almas estavam ligadas.

Tendo sublinhado essas diferenças, vemos que uma característica lhes é comum: ambos são atraídos por um magnetismo e são postos à prova. Eles devem enfrentar o dilema de ver um ideal se desvanecer: o que acreditam não corresponde à realidade. Contudo, a reação diante do horrível inesperado é um novo fator de oposição.

Leopoldo ficara impressionado ao ver a monstruosidade do pé que julgava ser o de Amélia. Não se tratava apenas do feio ou desgracioso, mas, como o rapaz enfatiza, era o disforme, o horrível.

[...] Leopoldo apenas vira um pé, que na precipitação de subir, levantara demais a saia. [...] O que seus olhos descobriram, era uma enormidade, um monstro, um aleijão. Ao tamanho descomunal para uma senhora, juntava a disformidade. Pesado, chato, sem arqueação e perfil, parecia mais uma base, uma prancha, um tronco, do que um pé humano e sobretudo o pé de uma moça (PG, cap.VI, p.101).

Na tentativa de descrever o pé visto, vários atributos são elencados, mostrando a dificuldade de Leopoldo em chegar a uma imagem realmente condizente com o que seus

olhos enxergavam. Tal enumeração contribui para aumentar a aberração em um crescendo que chega a eliminar qualquer possibilidade de correspondência entre a monstruosidade e o que seria um pé humano.

O Castro, que não admirara o matiz da rosa, notou a mácula e desgostou-se dela. Ele sentia-se com forças para amar o feio e o desgracioso, mas não o disforme, o horrível. Essa aberração da figura humana, embora em um ponto só, lhe parecia o sintoma, se não o efeito, de uma monstruosidade moral (PG, cap.VI, p.102).

Prosseguindo em suas considerações, Leopoldo centra-se sobre um impactante dilema: o quanto aquele aleijão afetaria o caráter de Amélia? Não era possível que a moça tivesse uma integridade moral se o seu corpo não era perfeito.

Percebe-se uma tentativa de fugir da realidade. “O aleijão só existia em sua imaginação; fora um desvario dos sentidos. Com efeito, como supor que uma senhora pudesse andar graciosamente com semelhante pata de elefante?” (PG, cap.VI, p.103-104). Esse pensamento mostra que Leopoldo ainda lutava para manter os sentimentos que tivera ao encontrá-la pela primeira vez.

A imagem que causara tanto impacto em Leopoldo é revisitada por suas lembranças, pois, distante da emoção do momento, o rapaz podia melhor refletir sobre o que havia visto. Ressalte-se que, à moda romântica, a natureza vem ajudar na comparação das imagens.

Agora Leopoldo podia apreciar os traços parciais que lhe tinham escapado pela manhã; esse pé era cheio de bossas como um tubérculo; não arremedava nem de longe o contorno dessa parte do corpo humano: era uma posta de carne, um cepo! (PG, cap.VI, p.104).

Mesmo a imagem da monstruosidade sendo tão forte, um olhar se dirige ao detalhe do calçado e é capaz de perceber sua graciosidade. “[...] Do rosto ao bico descia um galho de rosas, cujas hastes cingiam graciosamente, como uma grinalda, toda a volta do pé até o calcanhar” (PG, cap. VI, p.104).

Esse breve momento, no entanto, prepara para um horror ainda mais forte, o da constatação da realidade. O enfeite permitiu a Leopoldo enxergar a fundo o que ainda lhe parecia vago.

Seguindo Bachelard, « [...] Le détail grandit les objets »¹³⁰ (BACHELARD, 1957, p.145). Ora, Leopoldo contempla aquele detalhe que o faz enxergar mais claramente a profundidade do drama. A escolha dos vocábulos em *A Pata da Gazela* consegue engrandecer ainda mais a imagem da deformidade do pé, pois estabelece um paralelo entre o aleijão e um pedaço de pau.

¹³⁰ “[...] O detalhe aumenta os objetos”.

A forma não podia passar despercebida ao observador. Vendo pouco antes a botina disforme, Leopoldo a tinha considerado o modelo exato do pé monstruoso, que ele avistara. Enganara-se: a botina era já o disfarce, a máscara do aleijão. Sua cópia ali estava em horrível nudez, no grosseiro toco de pau cheio de buracos e protuberâncias (PG, cap.VI, p.104).

O objeto escolhido para comparação não é apenas algo sem vida, mas que já pertenceu à natureza, o toco de pau foi árvore e agora é algo morto.

O aleijão excita geralmente uma invencível repugnância, repassada de terror. A aberração da forma humana abate o orgulho do bípede implume, fazendo-o descer abaixo do orangotango. Ao mesmo tempo, é ameaça viva a uma das mais caras aspirações do homem: a esperança de renascer em outra criatura, gerada de seu ser. Se a fatalidade pesar sobre a prole querida? (PG, cap.VIII, p.110).

Num movimento contrário à evolução humana – dos macacos ao *Homo sapiens* – recorre-se à imagem do orangotango para criar um efeito inverso ao progresso, ou seja, por uma antropogênese inversa, aquele ser estaria num estágio anterior ao ponto de partida da evolução. Observa-se que, muito maior que o problema estético, há a preocupação com uma possível herança genética da deformidade. O defeito seria uma fatalidade que se propagaria sobre a descendência? Essa é a grande preocupação que toma o espírito de Leopoldo.

“Imagine-se que dor era a do mancebo, quando via a deformidade surgir de repente para esmagar em seu coração a imagem da mulher amada, da virgem de seus castos sonhos?” (PG, cap.VIII, p.110). O aleijão ganha vida e força, sendo capaz de pisotear os sentimentos do rapaz.

Para ele a aberração do corpo estava ligada a uma deformidade no espírito. Ele que imaginava ter encontrado um belo anjo se depara com uma figura monstruosa que fere seus princípios de grandeza de alma. Havia algo sem vida naquele ser que tanto admirava. Não se tratava apenas do invólucro, mas de algo que poderia ter raízes profundas e envolver também o espírito.

O sentimento de desconsolo de Leopoldo chega ao ápice na consideração do pé com o resto do corpo da moça.

O contraste sobretudo era terrível. Se Amélia fosse feia, o senão do pé não passara de um defeito; não quebraria a harmonia do todo. Mas Amélia era linda, e não somente linda; tinha a beleza regular, suave e pura que se pode chamar a melodia da forma. A desproporção grosseira de um membro tornava-se pois, nessa estátua perfeita, uma verdadeira monstruosidade. Era um berro no meio de uma sinfonia; era um disparate da natureza; uma superfetação do horrível no belo. Fazia lembrar os ídolos e fetiches do Oriente, onde a imaginação doentia do povo reúne em uma só imagem o símbolo dos maiores contrastes (PG, cap.VIII, p.110).

O contraste acentua o horror, pois provoca uma quebra da harmonia. Quanto mais acentua a beleza, mais aumenta o terror chegando-se à monstruosidade de um mesmo corpo abrigar tão acentuada desigualdade.

Contudo, depois de todos esses pensamentos, temos uma tentativa de superar sua repugnância.

Não amo a sua beleza material, oh, não!’ pensava o mancebo. ‘O que eu adoro nela é a beleza moral, a alma nobre e pura, a criatura celeste, a luz, o anjo. Qualquer que fosse o invólucro de seu espírito imaculado, creio que havia de adorá-la tanto, como a adorei desde o momento em que primeiro a vi (PG, cap.VIII, p.110).

Leopoldo ainda hesitava, pois havia a dúvida sobre a pura imagem que até então havia criado para emoldurar sua amada e que agora era questionada. Para ele, o celestial era sinônimo de perfeito; logo, a deformidade de Amélia seria reveladora de um espírito mal.

Discute-se a questão da diferença entre mutilação e aleijão. Por ser natural, o aleijão provoca maior repugnância.

[...] A mutilação é um fato humano; o aleijão é um fato natural. Essa aberração do princípio criador, esse desvio da forma primitiva, indicam sem dúvida um vício na essência do organismo. Não se tem verificado que nos corpos mal conformados de nascença habita sempre uma alma enferma? Nos corcundas sobretudo, porque a espinha dorsal é o tronco da inteligência. A deformidade de um membro, de um ramo apenas, não denota eiva tão profunda do espírito, é certo, mas revela que a alma não é nobre e superior. Não se concebe o anjo dentro de um aleijão (PG, cap.VIII, p.111).

Não se trata apenas da aceitação do corpo, da aparência física; o que provoca maior aversão ao moço é a possibilidade da alma que abriga tal monstruosidade ser também enferma. A preocupação de Leopoldo se dá, portanto, em não acreditar que o aleijão e o anjo sejam compatíveis.

Desiludido, Leopoldo não consegue enxergar a beleza de Amélia diante de sua presença. Tudo para ele se resumia no monstruoso pé que é animalizado e chamado de “pata”. “[...] Através dos folhos roçagantes, sua vista fitava-se implacável no pé monstruoso que lhe esmagava o coração como a pata grosseira de um animal” (PG, cap. VIII, p.112).

No entanto, o rapaz não desiste de tentar rever em Amélia o encanto de outrora.

Era o mesmo desencanto, a mesma insistência de seu espírito para enxergar a formosura da donzela através de um prisma deforme e caricato. Nessas ocasiões ele sofria diante da moça a fascinação do horrível, como o poeta sofre muitas vezes a fascinação do Belo em face de um objeto desgracioso. Era então um poeta pelo avesso; um vate do monstruoso. Tinha na imaginação um gnomo de Vítor Hugo: criava Quasímodos e Gwynplaines do sexo feminino com uma fecundidade espantosa (PG, cap.IX, p.114).

Nesta comparação, vemos o quanto a imaginação de Leopoldo corria em busca de modelos. Há uma insistência diante do sofrimento, ele não vê apenas a realidade, mas cria a partir do que tem diante de si, contempla e poetiza o objeto desgracioso.

Para exemplificar estas viagens imaginárias, é feita uma alusão direta a duas personagens de Victor Hugo, Quasimodo, de *Notre-Dame de Paris*, e Gwynplaine, de *L'homme qui rit*.

Leopoldo continua em sua luta interior. Sua razão e sua emoção se revezavam, agravando a antítese da imagem de Amélia criada por seus pensamentos e a vista por seus olhos.

Quando porém a moça desaparecia de seus olhos, operava-se em seu espírito completa mutação. Esquecia completamente o aleijão, para só lembrar a linda e graciosa figura, que poucos momentos antes sua vista repelia. Amélia ausente vingava Amélia presente. O coração do mancebo detestava tanto esta, quanto adorava ainda a outra (PG, cap. IX, p.114).

A lembrança da moça não vinha acompanhada do aleijão, de forma que, ao pensar na amada, o rapaz tinha em mente apenas a grande admiração que ela lhe propiciava; no entanto, em sua presença, o aleijão cegava-lhe qualquer ínfimo de apreciação.

Finalmente, depois de tantas lutas interiores, temos a aceitação do sentimento.

Este amor é um inferno', pensava ele; 'tem um vício orgânico. Há de viver de dores e lágrimas; há de alimentar-se de minhas tristezas. E assim irá definhando até morrer de consunção, depois que me tiver devorado todo o coração. Que importa? Servirei de pasto a este abutre. O que somos nós afinal de contas? Uma presa; enquanto vivos, a presa das moléstias e das paixões próprias ou alheias; depois de mortos, a presa dos vermes ou das chamas (PG, cap.IX, p.114).

O amor de Leopoldo, portanto, conseguiu vencer esta barreira para sobrepor-se à beleza física e a qualquer receio que pudesse ter quanto à beleza moral ou mesmo quanto à integridade de possíveis descendentes.

Quanto a Horácio, ao primeiro vislumbre do seu engano e diante da monstruosidade do pé de Amélia, o rapaz muda rapidamente seus planos. Não hesita em abandonar a moça a quem prometera casamento, não se preocupa se poderia ferir os sentimentos da jovem que é deixada sem explicações. Buscava um “primor de pezinhos” e, ao encontrar a monstruosidade, nada o prende à pessoa que não lhe proporcionaria a realização de seu capricho.

2.2.6 Sacralização do objeto amado

Há um perceptível respeito diante do objeto amado, que se torna sagrado. Evita-se qualquer contaminação que possa macular a atmosfera pura que o envolve.

O mancebo colocara longe de si o charuto para não desvanecer com o fumo os bafejos daquele odor suave. Não havia aí o menor laivo de essência artificial preparada pela arte do perfumista; era a pura exalação de uma cútis acetinada, esse hálito de saúde que perspira através da fina e macia tez, como através das pétalas de uma rosa (*PG*, cap.II, p.89).

Nessa passagem vemos o cuidado de Horácio em não deixar a fumaça de seu charuto minimizar o perfume vindo do calçado. Observamos que, em *Lucíola*, também encontramos esta preocupação com a recusa de Paulo em fumar na casa de Lúcia. Ao lembrar o primeiro encontro dos dois, a moça diz não se incomodar se ele quisesse acender seu charuto.

- Mas naquela tarde, lembro-me... o senhor estava fumando. Se quer, pode acender o seu charuto; não me incomoda.
Recusei por delicadeza. (*L*, cap.III, p.321).

Essa recusa “por delicadeza” pode também ser sinal de profundo respeito pelo local, uma tentativa de conservá-lo puro.

Em *A Pata da Gazela*, encontramos ainda outra passagem onde observamos o ritual de respeito de Horácio para com o objeto que tanto lhe apraz. “Horácio, que até então se contentava com olhar e apalpar a botina, inclinou-se e beijou-a no rosto; mas tímida e respeitosamente. Não era essa a imagem do pé sedutor, que ele adorava como um ídolo?” (*PG*, cap.II, p.91).

A escolha do vocábulo “rosto” mostra que Horácio chega a dar vida ao calçado. O objeto que tanto lhe apraz é sacralizado e humanizado pelo rapaz.

Ainda quanto a este excerto, observa-se que a atitude de pudor do experiente conhecedor de mulheres face ao amado contrasta com a atitude de Leopoldo, que perde seu acanhamento diante da mulher que admira. “Sem disfarce ou acanhamento, recostando-se à ombreira de uma porta de escritório, esqueceu-se naquela ardente contemplação” (*PG*, cap.I, p.86). O sentimento que se instaura em ambos transforma suas maneiras de se portar, culminando na profunda transformação de Leopoldo que, no final do romance, chama a atenção de Horácio por seu alinho.

Desde, porém, que o homem tem certeza de ser amado, em vez de expandir-se, recolhe e concentra para saturar-se de felicidade. [...] respeita em sua pessoa o homem amado. [...] Não é só no homem que se opera essa metamorfose; mas em toda a natureza. Quando se arreiam os pássaros de sua mais bela plumagem, quando gorjeiam as melodias mais brilhantes, se não é na quadra dos amores? (*PG*, cap.XIX, p.156).

Retornando ao ritual de Horácio diante do calçado, vemos que a sacralidade adquirida pelo objeto é cada vez mais forte, como podemos observar na passagem a seguir.

Recolhendo, Horácio acendia duas velas transparentes e colocava-as a um e outro lado da almofada de veludo escarlate.

Sobre aquela botina via elevar-se como sobre um pedestal um vulto de estátua, mas vago, indistinto; e contudo esse esboço sem formas sedutoras, aquela

sombra sem alma e sem calor, lhe parecia de uma beleza deslumbrante. Não era ela a mulher a quem pertencia o mais formoso pé do mundo, o mimo, a obra-prima da natureza? (PG, cap.V, p.100).

O êxtase diante do que Horácio considerava sagrado o fazia ir além do simples objeto que tinha a seu alcance e nele a forma ganhava vida. Indo um pouco além, podemos nos indagar sobre o sagrado e o profano. As velas transparentes e a botina sob um pedestal nos fazem pensar na sacralidade dada ao objeto. Contudo, a cor da almofada – escarlate – em que repousa o calçado e as formas sedutoras que se constituíam no pensamento de Horácio parecem se opor à atmosfera imaculada. Assim, a pureza angelical e a sedução que deslumbra se misturam, juntamente com a fumaça que contribui para a imaginação de Horácio.

Quanto a Leopoldo, exime-se dizer que, desde o princípio, ele cuidava para que Amélia se mantivesse em seu celeste invólucro, que havia criado para não macular sua imagem.

Além do respeito pela atmosfera que circunda a pessoa amada, observa-se a importância dada à moradia e o cuidado em protegê-la de dissabores da vida.

Triste, acabrunhado por pensamentos acerbos, o moço continuou seu caminho pela Rua dos Ourives em direção a casa. Mal havia andado alguns passos, arrependeu-se; não queria levar à sua habitação esse primeiro transbordamento de um dissabor tão profundo; era melhor deixá-lo escoar-se antes de recolher à solidão habitual. Se tivesse alguma coisa a fazer! Qualquer ocupação bem aborrecida e maçante, que lhe servisse de antídoto ao desgosto íntimo! (PG, cap.VI, p.102).

O valor da casa ganha força nessa passagem, visto que, para Leopoldo, era preciso entrar nela dignamente e não enchê-la com sofrimento.

As análises de Bachelard inspiraram-nos a olhar atenciosamente para a descrição espacial em *A Pata da Gazela*. Vemos o respeito pelo lar, que deveria ser privado de preocupações, e a proteção que Amélia e Leopoldo encontram dentro da casa.

A princípio, destaca-se a importância da casa de D. Clementina, onde ocorriam os bailes frequentados por Amélia e Leopoldo. Em uma ocasião em que Horácio revelou uma ligeira vontade de acompanhar a moça, ela se opôs firmemente.

Aquela casa servia-lhe de abrigo contra a sedução que exercia em seu espírito a elegância de Horácio. Quando sentia-se vencida, fugia para ali, onde recobrava forças para resistir e domar completamente o leão, soberbo de suas conquistas passadas.

Era essa uma das razões; a outra era o receio de achar-se em face dos dois moços, repartida entre a sedução de um e a fascinação do outro. Pressentia que desse conflito resultaria alguma coisa, que ela não podia definir, mas que a enchia de sustos e inquietações (PG, cap.IX, p.116).

A casa de D. Clementina era, portanto, o refúgio de Amélia, lugar em que se sentia segura e que lhe dava força para prosseguir. No entanto, no final do romance, outro local ganha essa função, o seu próprio lar.

Certo de que o pé que tanto buscava pertencia a Amélia, Horácio estava disposto a tentar sua última jogada, mas ao chegar diante da casa da jovem, ele percebe que não tinha mais o que fazer, qualquer plano estaria fora de alcance: Leopoldo a acompanhava. O casal estava resguardado pelas paredes do domicílio, sendo ainda protegidos pela natureza, que contribui para o distanciamento final. “O temporal, desabando nesse momento, bateu com violência nos vidros da janela que fechou-se” (PG, cap.XIX, p.158).

2.3 *A Pata da Gazela*: um romance ligeiro e complexo

Voltando ao nosso ponto de partida, em que nos indagamos se *A Pata da Gazela* deve ser considerada apenas como um romance menor, cuja trama gira em torno de uma botina e da busca pela dona do calçado, ou seja, um simples retorno ao conto de *Cinderela*, percebemos que tal obra apresenta uma complexidade muito maior por detrás de uma aparência simples. José de Alencar soube valer-se de um calçado perdido para introduzir com a ajuda das fábulas, questões mais sérias que envolvem a sociedade brasileira do século XIX.

Para além do enredo do triângulo amoroso entre Leopoldo Amélia e Horácio, há graves críticas que são feitas à sociedade.

Ninguém imagina que belos talentos sorve essa voragem do mundo, que chamam a vida elegante.

São como as árvores luxuriantes que se vestem de linda folhagem, e consomem toda a seiva nessa gala estéril e efêmera. Nunca elas dão fruto, nem sequer flor.

Horácio de Almeida era uma de tantas inteligências desperdiçadas no incessante bulício da moda (PG, cap.III, p.91).

Horácio acaba sendo um exemplo do homem elegante que vive da aparência. Ressalta-se ainda nesse trecho a comparação com a natureza, que contribui para a explicação de um assunto que poderia ser, à época, complexo e espinhoso quanto ao entendimento e que explicita de forma clara e direta: não dá fruto, não dá flor – a árvore é bela e nada mais, ou seja, não tem serventia.

Encontramos em *A Pata da Gazela* a questão de certos “vícios” dos homens na sociedade como, por exemplo, a exagerada importância dada ao dinheiro e ao valor que lhe é atribuído. “[...] o mancebo sentia em si o furor de Otelo e procurava um punhal no seio; felizmente só achava a carteira, a adaga de ouro com que neste século se assassina mais cruelmente” (PG, cap.V, p.99).

José de Alencar também menciona o tema da obtenção do sucesso de modo ilícito. “É por isso que certos homens, não podendo distinguir-se entre a gente sisuda e honesta, fazem-se nódoas na sociedade; tornam-se vícios e torpezas. Assim adquirem a celebridade, que não obteriam com sua virtude ambígua e seu mesquinho talento” (PG, cap.VI p.102).

Em sua obra, encontramos opiniões sobre variados temas como, por exemplo, a questão da importância da vontade e do entusiasmo.

A razão cardeal de toda a superioridade humana é sem dúvida a vontade. O poder nasce do querer. Sempre que o homem aplique a veemência e perseverante energia de sua alma a um fim, ele vencerá os obstáculos, e se não atingir o alvo, fará pelo menos coisas admiráveis. Mas para que o homem se entregue assim a uma ideia e se cative a um pensamento, é necessário ser atraído irresistivelmente, ser impelido pelo entusiasmo.

É o entusiasmo que faz o poeta e o artista, o sábio e o guerreiro; é o entusiasmo que faz o homem ideia diferente do homem máquina. [...] Uma faísca dessa eletricidade moral, opera maravilhas iguais à centelha do raio. O que é o telégrafo a par com a eloquência? (PG, cap.VI, p.102).

Esses cortes na narrativa convidam o leitor a não se prender a um simples enredo que lhe é narrado, mas a sair da história e refletir sobre questões mais graves.

De fato a leitura atenta de *A Pata da Gazela* revela mais complexidade que podemos supor ao início. Reconhecemos que o romance possa ser “ligeiro”, no sentido de ser breve, atrativo para a massa de público leitor que descobria o mundo das letras e que não tinha muito tempo para se dedicar à leitura. Assim, “[...] a necessidade de abandonar o horaciano preceito do labor demorado é reforçada pela imposição de ajustar o que se vai escrever a quem não tem tempo para ler” (PINTO, 1999, p.41).

Nas palavras de Alencar,

Não se prepara um banquete para viajantes de caminho de ferro, que almoçam a minuto, de relógio na mão, entre dois guinchos de locomotiva

Os livros de agora nascem como flores de estufa, ou alfice de canteiro; guarda-se a inspiração de molho, como se usa com a semente; em precisando, é plantá-la, e sai a cousa, romance ou drama (“Bênção paterna”, SO, p.164)

Todavia, o desencanto diante de adversidades não impede o escritor de valer-se de sua experiência e continuar a lutar por suas convicções de que era preciso trabalhar pela Literatura Brasileira. Esta sua fase de “velhice literária” em que encontramos maior profundidade de psicologia literária abre caminho para grandes sucessores, como Machado de Assis, que seguirá por essa vereda iniciada por Alencar e que desenvolverá com maestria a complexidade psicológica das personagens.

Tendo o objetivo de analisarmos como Victor Hugo poderia estar presente no romance alencariano *A Pata da Gazela*, em um primeiro momento dirigimos nosso olhar ao trabalho do escritor francês a fim de observarmos sua contribuição para o desenvolvimento da

questão do grotesco na arte literária. Preparamo-nos assim, para nos atermos em especial ao romance produzido por Alencar em 1870, como pudemos verificar na segunda parte deste estudo.

Esse percurso nos leva agora a estabelecer possíveis aproximações de leitura entre os dois grandes mestres da literatura a fim de responder às nossas perguntas iniciais sobre a contribuição de Victor Hugo para a obra alencariana, em especial *A Pata da Gazela*; como a temática do grotesco teria sido recebida por José de Alencar e se a história social e cultural brasileira justificaria essas escolhas.

3. APROXIMAÇÕES DE LEITURA: JOSÉ DE ALENCAR, LEITOR DE VICTOR HUGO

“Nós nos constituímos somente nos opondo entre nós; nós nos definimos somente nos comparando entre nós; e não chegamos a nos conhecer a nós mesmos quando conhecemos somente a nós mesmos.”

(Brunetière)

José de Alencar foi, sem dúvida, um leitor atento de grandes escritores estrangeiros, como ressaltamos desde o início deste estudo. Reconhecemos a importância que nomes como Balzac, Chateaubriand, Scott, entre outros, tiveram para sua formação; todavia, limitamos nosso olhar a Victor Hugo, tendo como ponto de partida o excerto em que Alencar se declara explicitamente leitor do autor de *Cromwell*.

Era o mesmo desencanto, a mesma insistência de seu espírito para enxergar a formosura da donzela através de um prisma deforme e caricato. Nessas ocasiões ele sofria diante da moça a fascinação do horrível, como o poeta sofre muitas vezes a fascinação do Belo em face de um objeto desgracioso. Era então um poeta pelo avesso; um vate do monstruoso. *Tinha na imaginação um gnomo de Vítor Hugo: criava Quasímodos e Gwynplaines do sexo feminino com uma fecundidade espantosa* (PG, cap.IX, p.114, grifo nosso).

Alencar leu Hugo e foi influenciado por essa leitura a ponto de trazer personagens francesas para seu romance, de modo que o leitor deve, pois, estar atento para outros elementos que poderiam vir do renomado criador de figuras monstruosas.

É ainda digno de atenção ele ter feito a menção a Gwynplaine em menos de um ano após a publicação do romance em que a personagem aparece. Percebe-se que a recepção de *L’homme qui rit* fora imediata.

O que Alencar teria buscado em Hugo? Pelas leituras desenvolvidas, percebe-se que a presença hugoana não se dá simplesmente no aproveitamento de seus cenários ou de suas personagens tais como elas aparecem nas obras originais. Como insistimos no segundo capítulo, seu intento era, além de criar uma literatura nacional, oferecer um texto acessível, para também difundir a literatura de forma que mais pessoas pudessem se envolver com os livros e criar o hábito da leitura.

Hugo, por sua vez, estava inserido em um país onde a tradição literária já estava consolidada. Precisava mostrar que essa tradição por vezes necessitava ser repensada e

transformada, como bem indica em sua obra, mas não tinha a responsabilidade de formar leitores.

Esse fator deve ser considerado ao buscar uma presença hugoana em Alencar, pois, embora eles sejam contemporâneos, estamos lidando com duas realidades completamente diferentes. Consequentemente, veremos, no subitem seguinte, algumas peculiaridades da questão literária do século XIX na França e no Brasil, na tentativa de melhor compreendermos o papel do escritor e do leitor neste período tão marcado por transformações.

3.1 A literatura na França e no Brasil no século XIX

As diversas transformações sociais que ocorreram principalmente após a Revolução Francesa e a Revolução Industrial demandaram uma nova forma de expressão. Ligado à ascensão da burguesia e ao seu crescente interesse pela leitura, o romance encontra grande difusão no século XIX.

Candido observa que o triunfo desse gênero no Romantismo não é fortuito.

As contradições profundas do Romantismo encontraram neste gênero o veículo ideal. A emoção fácil e o refinamento perverso; a pressa das visões e o amor ao detalhe; os vínculos misteriosos, a simplificação dos caracteres, a incontinência verbal – tudo nele se fundiu (CANDIDO, 2009, p.430).

Vários fatores, portanto, contribuíram para a relevante difusão desse gênero literário em que o artista encontra espaço para expressar o espírito romântico e onde ficção e poesia se fundem. Na “Carta” presente no posfácio de *Senhora*, Alencar faz algumas considerações sobre o romance e sua composição.

A grande superioridade dessa forma literária penso eu que provém de sua natureza complexa; ela abrange e resume em si o drama, a narrativa e a descrição. Da justa combinação dos três elementos nasce o grande atrativo do romance (ALENCAR, 1959, p.1213).

O movimento romântico também pediu uma nova forma de escritura em que o artista pudesse se exprimir mais livremente. “Na França, a partir de 1820, e na Alemanha e na Inglaterra, desde os fins do século XVIII, uma nova escritura substituíra os códigos clássicos em nome da liberdade criadora do sujeito” (BOSI, 2002, p.96).

No tocante a essa questão, no prefácio de *Cromwell*, Victor Hugo explicita sua opinião de que, decorrente das mudanças correspondentes a cada época, a língua também apresentará suas transformações.

Les langues sont comme la mer, elles oscillent sans cesse. [...] Chaque siècle lui apporte et en emporte quelque chose. Qu'y faire ? cela est fatal. C'est donc en vain que l'on voudrait pétrifier la mobile physionomie de notre idiome sous une forme donnée. [...] Le jour où elles se fixent, c'est qu'elles meurent. – Voilà pourquoi le français de certaine école contemporaine est une langue morte¹³¹. (PC, p.33).

Nessa comparação com o mar, transparece sua consciência de que a língua passa por constantes modificações, ao longo do tempo e é justamente esse fator que a mantém viva. As transformações são, pois, imprescindíveis.

Ao considerarmos o caso do Brasil, percebemos que a escolha de Paris ou de Londres como modelo inspirador para as expressões literárias exigiu igualmente uma mudança na linguagem que até então ainda era colonial. No entanto, esperava-se que o autor se aproximasse o mais fielmente possível do “bom” português, ou seja, do falado em Portugal; caso não o fizesse, era acusado de ser “arrebicado à estrangeira”, expressão empregada por Alencar em “Bênção Paterna”, prefácio de *Sonhos d'ouro*, onde o escritor discute a questão da linguagem.

Os oráculos de cá, esses querem que tenhamos uma literatura nossa; mas é aquela que existia em Portugal antes da descoberta do Brasil. Nosso português deve ser ainda mais cerrado, do que usam atualmente nossos irmãos de além-mar; e sobretudo cumpre erriçá-lo de hh e çç, para dar-lhe o aspecto de uma mata virgem. (Bênção Paterna, SO, p.165).

Portanto, encontramos um grande paradoxo nessa demanda, pois, ao mesmo tempo em que se devia pensar em uma nova linguagem, era preciso tomar cuidado para não se fazer um uso exagerado do elemento estrangeiro.

Alencar expõe claramente sua opinião a respeito da língua portuguesa no Brasil. Ele tem plena consciência do que poderia ser um exagero de estrangeirismo e do que poderia ser um uso indiscriminado de costumes linguísticos utilizados pela antiga metrópole. Assim como há um grande trabalho a ser desenvolvido para que a literatura produzida mereça o título de brasileira, a língua usada para sua expressão também deveria respeitar elementos característicos do nacional.

Embora a crítica da época, em geral, não reconheça seu esforço, o escritor mostra estar ciente de seu trabalho para obter um equilíbrio entre o estrangeiro e o elemento que poderia ser caracterizado como brasileiro. A importância do outro para a consolidação do novo não pode ser renegada ou vista apenas como cópia e José de Alencar bem o sabia.

¹³¹ “As línguas são como o mar, elas oscilam sem cessar. [...] Cada século lhe traz ou lhe tira alguma coisa. O que fazer? Isso é fatal. Portanto, em vão, se desejava petrificar a móvel fisionomia de nosso idioma sob uma forma dada. [...] No dia em que elas se fixarem, elas morrem. – Eis o porquê do francês de certa escola contemporânea ser uma língua morta”.

Sair de si mesmo, de seu mundo limitado, mas preservando-se e construindo-se foi a grande preocupação de Alencar. E ao pensar em si, ele pensa no que de si pode dar ao país, não por descabida pretensão, mas por consciência de uma necessidade que o artista brasileiro não poderia ignorar, sobretudo naquele momento (PINTO, 1999, p.29).

Nessas considerações de Maria Cecília Queiroz Pinto, encontramos, de forma concisa, dois dados que caracterizam o escritor. O primeiro corresponde à necessidade do artista em buscar no outro os elementos para sua constituição, mas “preservando-se”, ou seja, não copiando o estrangeiro, e sim “construindo-se”, isto é, assimilando, transformando o que trouxe de fora para adequá-lo segundo sua realidade. O segundo dado diz respeito à consciência de seu papel, de sua importância enquanto escritor para a formação e o desenvolvimento cultural nacional.

Quanto à qualidade da produção literária no Romantismo, nota-se que o escritor deveria estar atento tanto às exigências dos leitores quanto às da crítica. Antonio Candido observa a grande variação qualitativa de obras de um mesmo autor, que podiam ir do péssimo ao genial. Para exemplificar, o crítico cita, entre outros, dois grandes nomes representativos das letras, Victor Hugo e José de Alencar.

Uma razão para essa inconstância seria a cobrança das casas de edição que davam um prazo ao artista para que ele finalizasse a obra de arte. O tempo estabelecido não era suficiente principalmente devido ao esgotamento do escritor que, em geral, possuía outro emprego.

Originado em países que passavam por processos de urbanização e ampliação das classes médias, o romance deveria atender ao novo público leitor, cujo interesse pela leitura crescia. As exigências desses novos leitores influenciavam o trabalho dos romancistas, que precisavam “modular o tom para garantir a comunicação com essa audiência, em grande parte neófito no mundo das letras e de quem o escritor dependia para sobreviver” (GUIMARÃES, 2004, p.63).

Cabe ressaltar uma relevante característica desse público leitor para quem se passa a escrever: sua heterogeneidade. O escritor deveria, a partir daquele momento, se relacionar diretamente com essa massa, público “numeroso e anônimo, comprador de livros e financiador da atividade literária” (Ibidem, loc.cit.).

A essas questões, podemos somar também o fim do sistema de mecenato e, com ele, o surgimento da nova posição social ocupada pelo escritor, que deixa de depender da aristocracia para subsidiar sua obra. Como consequência, o artista deve vender sua arte, em outras palavras, ele se vê obrigado a participar desse sistema capitalista que,

concomitantemente, recrimina em suas produções. Dessa nova relação entre autor e público resultaria ainda o isolamento do escritor e a concepção de autoria.

Esses fatores deram ao escritor uma nova posição social uma vez que não dependiam mais do patronato da aristocracia, mas originaram, também, um dilema para o artista diante dos confrontos entre seus ideais e a realidade que viviam.

Ora, os artistas manifestavam suas opiniões contrárias aos ideais capitalistas, no entanto, eles se viam obrigados a fazer parte desse sistema, pois dependiam dele ao passo que precisavam vender suas produções e garantir a sobrevivência com o lucro obtido. Se no passado os artistas podiam encontrar subsídios dos nobres para manterem suas atividades artísticas, dependiam agora unicamente da sociedade que compraria suas obras.

A obra de arte passa a ter um valor não apenas cultural, mas comercial. Vários críticos tratam esse dilema do artista, pois

[...] ainda que o escritor postulasse sua independência e autonomia em relação a qualquer tipo de ideologia, inclusive burguesa, era essa a classe – por mais que o escritor a desprezasse – que viabilizava sua atividade e lhe conferia reconhecimento (GUIMARÃES, 2004, p.64).

Sobre esta questão, é interessante a forma como Sartre fala da atividade do escritor em seu ensaio, de 1947, *Que é a Literatura?* Observando que cada período pode ser marcado por uma diferente forma de reconhecimento do trabalho do artista, o crítico destaca que, enquanto no Antigo Regime o escritor recebia pensão régia, na atual sociedade recebia uma percentagem sobre a venda de seus livros.

Em outros estudos, como *Revolta e Melancolia: O romantismo na contramão da modernidade*, essa questão da venda de livros e de pinturas no século XIX, se faz igualmente presente. A generalização do mercado não poupa os artistas e “os produtores da cultura têm de enfrentar a contradição entre o valor de utilização e o valor de troca de seus próprios produtos; o novo sistema socioeconômico vai atingi-los no mais íntimo deles mesmos” (LÖWY e SAYRE, 1995, p.78).

Cabe ainda ressaltar que o valor estipulado pela produção literária era fixado arbitrariamente. “No fundo, o escritor não é pago; é alimentado, mais ou menos bem, segundo a época. E não poderia ser de outro modo, pois sua atividade é *inútil* [...] e por vezes é até *nocivo* que a sociedade tome consciência de si mesma” (SARTRE, 2004, p.65, grifo do autor).

Ressalta-se ainda que o fato de não depender mais da aristocracia trouxe bons resultados para o campo artístico, visto que o artista podia se exprimir com maior liberdade e alçar voos mais largos. Embora tenha havido um período de instabilidade, essa mudança foi produtiva para a literatura, como observa o crítico brasileiro Antonio Candido.

Deve ter havido na consciência literária um arrepio de desamparo, uma brusca falta de segurança, com a passagem do mecenato ao profissionalismo. A ruptura dos quadros sociais que sustinham o escritor – modificando igualmente o tipo de público a que se dirigia – alterou a sua posição, deixando-o muito mais entregue a si mesmo e inclinado às aventuras do individualismo e do inconformismo” (CANDIDO, 2009, p.351).

Decorrente do individualismo e do inconformismo do escritor, tem-se, neste período, um sentimento de missão social, um olhar cada vez mais voltado para a condição humana e uma tentativa de intervir a favor das causas humanitárias, que acabam por transparecer na obra literária¹³².

Outra característica perceptível desta época é o da relação do artista com seu público e o isolamento do primeiro em relação ao segundo. Na Europa, “sua recusa às demandas e peculiaridades do mercado faziam parte de uma concepção romântica de autoria” (GUIMARÃES, 2004, p.81). Haveria, portanto, uma dissimulação por parte do escritor que fingiria escrever para si mesmo desprezando assim a burguesia, justamente quem o sustentava.

No Brasil, no que diz respeito à relação do artista com o público, assim como na França, percebe-se que os escritores também adotaram essa postura de distanciamento e isolamento. Entretanto, para os latino-americanos, não se tratava de um artifício, ou de uma forma de falsear sua relação com o público burguês, pois o afastamento era real. O isolamento “mascarava a escassez desse público, uma vez que século 18 afora e século 20 adentro mal havia quórum, em qualquer segmento da sociedade brasileira, para dar autonomia à produção literária” (Ibidem, loc.cit.).

A regularização da produção editorial que se deu a partir da década de 1870, apontou que “o leitorado era formado por grupos pequenos e homogêneos, que produziam quase que para consumo próprio” (Ibidem, p.73). Esse dado nos mostra a diferença encontrada entre o público brasileiro e o francês e explica alguns dilemas encontrados como a reduzida comercialização do livro.

Houve diversas tentativas para explicar o baixo apelo comercial do livro brasileiro no século XIX. Primeiro acreditava-se no indiferentismo, depois na carência de leitores e mesmo na pouca popularidade do idioma português.

A questão é discutida em *Como e porque sou romancista*, publicado no primeiro volume de *Obras Completas*, no qual Alencar traz à tona a questão do comércio dos livros na época em que era estudante em São Paulo.

¹³² Retornaremos a essa questão a fim de observarmos como ela estaria presente nos autores estudados.

Naquele tempo o comércio dos livros era como ainda hoje artigo de luxo; todavia, apesar de mais baratas, as obras literárias tinham menor circulação. Provinha isso da escassez das comunicações com a Europa, e da maior raridade de livrarias e gabinetes de leitura (CPSR, p.138).

Essa consideração de Alencar nos mostra a difícil realidade que o escritor enfrentava e nos leva a refletir sobre a relação existente entre autor e leitor. Contrapondo-se ao leitorado europeu, em geral, heterogêneo, o do nosso país no século XIX se reduzia a pequenos grupos, de forma que a relação do artista com seu público era fortemente personalizada, haja vista a restrição da produção a círculos, cujos membros eram próximos do escritor.

Quanto à difusão da obra literária, temos na imprensa um importante suporte. Em 1830, também por influência europeia, surge o folhetim¹³³ publicado em jornais. De linguagem simples e acessível, visando ao entretenimento, o novo modo de manifestação literária alcança um vasto público e atinge todas as classes sociais. Uma de suas características é a possibilidade de adaptação: o escritor podia diminuir ou estender uma história, tirar ou acrescentar personagens. Essa peculiaridade de modificação bem correspondia ao gosto do romântico, que era igualmente mutável e perecível.

Marlyse Meyer, em *Folhetim: uma história*, observa que a partir de 1840 esta forma passa a ser vista como gênero específico do romance, pois obras que já estavam prontas eram aos poucos publicadas no jornal. O sucesso da publicação de romances levava as pessoas a comprarem os periódicos para acompanharem o enredo. Era preciso chamar a atenção do leitor para que ele tivesse vontade de saber o que aconteceria com as personagens e como a história se desenvolveria.

No tocante à obra artística como mercadoria, a problemática também se faz presente no contexto brasileiro. Elias Thomé Saliba, em *Utopias românticas*, observa que as relações entre literatura e imprensa diária intensificam-se, especialmente com a difusão do folhetim nas décadas de 1830-1840. “Com o folhetim, a obra literária passa a ser uma ‘mercadoria’ no verdadeiro sentido do termo; passa a ter seu preço fixado, é produzida de acordo com um certo padrão e é ‘fornecida’ em data previamente combinada” (SALIBA, 2003, p.50).

Alguns escritores, como José de Alencar, falam abertamente sobre a questão do valor da obra de arte e mostram sua indignação diante do baixo preço da comercialização da obra literária.

Em *Como e porque sou romancista*, Alencar evidencia a real situação encontrada pelo escritor brasileiro ao dizer que “ainda para o que teve a fortuna de obter um editor, o bom livro é no Brasil e por muito tempo será para seu autor, um desastre financeiro” (CPSR,

¹³³ De origem francesa, o termo *feuilleton* derivou-se do local que o texto ocupava no jornal, a saber, seu rodapé.

p.154). Dessa forma, além de não receber o lucro pelo enorme trabalho que nele se emprega, ainda precisa enfrentar a “conspiração do despeito”¹³⁴.

É importante ressaltar que, muitas vezes, além de não trazer lucro econômico para o escritor, este tinha de pagar para poder ter sua obra publicada. Ao descaso financeiro, acrescentam-se as péssimas condições de trabalho encontradas pelos escritores, como a falta de hábeis revisores e a demora na impressão das obras. “Ninguém sabe da má influência que tem exercido na minha carreira de escritor, o atraso da nossa arte tipográfica, que um constante caiporismo torna em péssima para mim” (*CPSR*, p.153).

Nota-se ainda que o escritor precisava se preocupar com a edição e com a publicação de seus livros; além de, geralmente, ser também crítico e homem de teatro. Diante desse cenário, Alencar conclui que não é de se estranhar que todos os escritores brasileiros desta época dedicavam-se a outras atividades que lhes garantiam o sustento.

Para os editores, a questão do valor da obra artística também era algo delicado de se tratar. É curioso observar os dados reportados por Hélio Guimarães provenientes de um artigo que apresenta uma conversa, datada do final da década de 1870, entre um jornalista e o editor Garnier. Discutindo o preço do livro, o editor dizia não poder baixá-lo, pois traria prejuízo e, em suas palavras, “[...] tanto faz que eu venda uma obra por dez tostões como dez mil réis, o consumo de exemplares é sempre o mesmo, daí vem a base dos meus preços, porque antes de expor o livro à venda já sei o número de exemplares que hei de vender” (GUIMARÃES, 2004, p.94). O sucesso de venda – ou melhor, sua falta – não está, portanto, ligado ao preço.

Observando as palavras do Sr. Garnier, vemos que sua experiência no mercado o levava a constatação de que apenas quem sabia ler e precisava dos livros iria comprá-los e, no caso do Brasil, poucos sabiam.

Outra dificuldade encontrada pelos escritores brasileiros no século XIX diz respeito à acolhida da obra por dois grupos diversos, um formado pelo público-leitor e o outro pelos críticos. Aluísio Azevedo, por exemplo, destaca a divergência de gosto dos leitores, que em 1891 ainda continuam em “pleno romantismo francês de 1820”, e dos críticos, que exigem um romance moderno.

Refletindo sobre esse dilema, Hélio de Seixas Guimarães diz que a divergência deriva da mudança na relação entre escritor e público leitor. “Uma das novidades é a referência à produção literária como atividade também comercial, e as cogitações sobre a necessidade de modular a obra em função das expectativas do público” (*Ibidem*, p.79). Tendo

¹³⁴ Essa expressão é utilizada por Alencar em uma observação sobre a forma como a imprensa resumira em uma breve notícia lacônica, publicada pelo *Correio Mercantil*, o aparecimento de *Lucíola*.

como leitorado o “grosso público” por um lado e a crítica por outro, o escritor não podia desprezar um ou outro, pois nenhum grupo sustentaria sozinho sua produção literária.

Por vários momentos, Alencar fala sobre a frustração diante do descaso da crítica por sua obra. O surgimento de um trabalho do escritor deveria ser motivo para festa e deveria ser celebrado pela imprensa; entretanto, ele observa que, ao invés de uma estrada de flores, deparou-se com uma rota aspérrima que teve de abrir, “através da indiferença e do desdém, desbravando as urzes da intriga e da maledicência” (CPSR, p.151).

Em “Bênção Paterna”, o romancista prevê a acolhida que seu livro terá e observa a falta de investimento do Brasil aplicado às produções culturais. “Não consta que alguém já vivesse nesta abençoada terra do produto de obras literárias. E nosso atraso provém disso mesmo” (“Bênção Paterna”, SO, p.162). De tal forma, não há incentivo para que novos escritores pensem em seguir a carreira literária.

Alencar enumera algumas possíveis formas de acolhida, que podem tanto exprimir a indiferença e o silêncio, que condenam o livro à obscuridade; como o exagero do elogio vazio, cujos adjetivos são apenas palavras ditas sem reflexão e deixam de servir para qualificar.

Além disso, quando um mesmo escritor publica vários livros, o crítico acolherá a cada nova obra “com soberbo gesto de enfado, aborrecido como anda de dar notícia de tantos livros de um e mesmo autor. É prudente cortar as asas ao ambicioso para que não tome conta das letras e faça monopólio do público” (“Bênção Paterna”, SO, p.163).

Outro fator importante a se considerar repousa na questão da circulação das obras. A rapidez com a qual Alencar recebe o romance francês *L’homme qui rit*, lançado em abril de 1869, lê e o menciona em seu romance de 1870, nos leva a pensar na recepção das obras estrangeiras no Brasil do século XIX. Esse imediatismo é um indicativo da grande importância que os livros vindos do exterior, principalmente os franceses, encontravam no Brasil.

Nelson Werneck Sodré, em *História da Literatura Brasileira*, observa que

[...] o mercado brasileiro era dominado pelo produto francês, já que nesse idioma se difundia a cultura literária e por isso os movimentos ocorridos na França encontravam aqui repercussão, com a rapidez que o tempo permitia, e com a penetração que o reduzido número de iniciados possibilitava (SODRÉ, 2004, p.433).

Atendendo às necessidades do mercado brasileiro, as obras estrangeiras encontravam grande receptividade. Porém, há um grande contraste entre a acolhida de obras vindas da Europa e a das produzidas pelos escritores brasileiros.

Em *Os Leitores de Machado de Assis*, Hélio Guimarães ressalta que são poucos os estudos sobre as condições peculiares de circulação dos romances e suas consequências para a ficção oitocentista, citando Sílvio Romero como o pioneiro na pesquisa sobre a relação entre o romance brasileiro e os que serviam como fonte de inspiração e modelo, produzidos na Europa. No Brasil, considerando o século XIX, os livros eram transportados em balaies juntamente com frutas, roupas e outros objetos vendidos de porta em porta.

Nota-se ainda um despreço geral pela literatura produzida em solo nacional, vista inicialmente como resultado de uma valorização da produção estrangeira. José de Alencar por vezes observou esse apreço excessivo pelo que vem de fora e, na polêmica Alencar-Nabuco, conclui que “[...] os brasileiros da corte não se comovem com essas futilidades patrióticas; são positivos e sobretudo cosmopolitas, gostam do estrangeiro; do francês, do italiano, do espanhol, do árabe, de tudo, menos do que é nacional” (COUTINHO, 1965, p.24).

Em uma carta a Francisco Otaviano, Alencar comenta sua peça *O Rio de Janeiro* e fala do espanto que teve ao saber que ela seria encenada, pois, para ele, “nossos teatros desprezavam as produções nacionais e preferiam traduções insulsas, inçadas de erros e galicismos” (MENEZES, 1967, p.44).

Nesta mesma carta, ao comparar o gosto do público francês e brasileiro, Alencar ressalta o entusiasmo do primeiro que sabe aplaudir com naturalidade. “Mas o nosso público, não por sua culpa, sim pela nossa e pela de todos, não está ainda muito bem disposto a favor desta escola” (Ibidem, p.48). O anacronismo dos gostos transparece, pois, na forma de recepção e do gosto do público.

Não obstante, o escritor brasileiro diz resistir aos aplausos e às risadas que facilmente conquistaria se fizesse uma peça visando apenas ao gosto da época. “Não quis; [...] preferi ser natural, a ser dramático; preferi ser apreciado por aqueles que sabem o que é uma comédia, a ser aplaudido com entusiasmo pelas plateias” (Ibidem, p.48).

Mesmo diante desses obstáculos, Alencar tem certeza de seu importante papel para a formação da literatura do nosso país e para as gerações futuras. “[...] os que vierem depois não hão de lutar com a prevenção que eu tinha contra mim; e acharão o público disposto a aceitar a comédia como ela é” (Ibidem, loc.cit.).

Realmente, José de Alencar é atualmente reconhecido como um dos maiores escritores do Romantismo brasileiro. Ele abriu caminho para que nossa literatura não ficasse presa a um modelo, mostrou que um escritor poderia – e deveria – alimentar-se do outro, de elementos do estrangeiro para transformá-los e integrá-los ao nacional.

Entretanto, havia outro dado de extrema relevância a ser considerado para melhor compreender a impopularidade do livro no Brasil e que é explicado com o primeiro recenseamento geral do império, realizado em 1872, cuja divulgação ocorreu em 1876, que informava que 84% da população brasileira era analfabeta¹³⁵. Esse resultado alarmante provoca uma nova reflexão sobre o que impediria realmente as obras literárias brasileiras de encontrarem uma maior recepção.

O crítico José Veríssimo observa que além da grande maioria da população brasileira não ter acesso ao livro por não saber ler, os que liam preferiam as literaturas estrangeiras. Constata-se ainda que grande parte dos leitores era constituída pelos próprios escritores.

Em país de instrução escassa e mofina e cultura sempre incipiente, onde 80% da população é analfabeto e o resto não lê ou lê somente jornais ou línguas estrangeiras, há nos vinte por cento restantes, pelo menos, dez que são literatos, dos quais 6 ½ ou 7 são poetas. Assim, não lhes sobram leitores, e eles se têm de ler a si mesmos ou entre si (VERÍSSIMO, 1998, p.223).

Destaquemos ainda que o romance no Brasil contava com um grande público de ouvintes e a leitura em voz alta propiciava uma grande divulgação das obras. O próprio José de Alencar lembra em seu artigo *Como e porque sou romancista* que era leitor nos serões que a família organizava. Por não ter um grande acervo, relia muitas vezes o mesmo livro, o que teria ajudado a fixar a estrutura do gênero romance.

De tal forma, a literatura se propagava pela oralidade e podia alcançar boa parte da população que, mesmo sem saber ler, entrava em contato com o mundo literário. Muitos, inclusive, sabiam de memória vários trechos de romances.

Em seu estudo sobre o folhetim, Marlyse Meyer também observa a importância que essa via de expressão, a da oralidade, teve durante o século XIX.

É verdade que, neste país formado pelos padrões da oralidade, onde, nos primórdios do folhetim, dominavam as famílias extensas e casas recheadas de serviços e, mais tarde, as habitações populares coletivas, cortiços e vilas operárias, há de se levar em conta o efeito multiplicador de uma oitiva coletiva durante os serões. (MEYER, 1996, p.382).

A partir dessas considerações, observa-se que houve grande empenho por parte dos escritores para que a literatura brasileira se desenvolvesse, evitando, assim, grandes anacronismos em comparação a outros países; e para incentivar o gosto pela leitura ao público que não tinha o hábito de ler. Tinham, portanto, a difícil tarefa de trabalhar com habilidade para não correr o risco de exaltar desproporcionalmente o elemento estrangeiro, mas deveriam ajustar o que vinha de fora e que seria constitutivo à realidade histórico-social nacional.

¹³⁵ Cf. GUIMARÃES, 2004.

3.2 Dois escritores, dois contextos e um convite à reflexão

Uma das características da época histórica em questão, apenas citada no item anterior, diz respeito ao individualismo e ao inconformismo do escritor e seu sentimento de missão social.

Ora, o período literário da época, o Romantismo, surgira da oposição à realidade capitalista/moderna, e é caracterizado por Lukács, em *A Teoria do Romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica, como uma inadequação da alma à realidade. Podemos entrever nesse pensamento o sentimento de desilusão diante da realidade desoladora tão frequente nos romances dessa época. É nítida a decepção do escritor em relação a si mesmo e ao mundo em que o herói pressente a derrota, já prevista pelo autor.

A crítica à sociedade capitalista é feita, geralmente, de forma velada, sendo poucas as denúncias abertas e diretas. “O artista transmite, de preferência, seu ponto de vista através da maneira como elabora sua narrativa, da sugestão, da ironia, em suma, de um arsenal de técnicas literárias” (LÖWY e LAYRE, 1995, p.39).

Ainda contrário às características do capitalismo, não é raro encontrarmos na expressão romântica o alerta à “coisificação” e suas formas de desumanização do humano e de generalização do valor de troca. Para exemplificar, podemos citar Victor Hugo que, em seu prefácio a *Les Misérables*, se mostra consciente da força que sua obra pode ter para denunciar a desumanização e as misérias do povo.

Tant qu'il existera, par le fait des lois et des mœurs, une damnation sociale créant artificiellement, en pleine civilisation, des enfers et compliquant d'une fatalité humaine, la destinée qui est divine [...] tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère, des livres comme celui-ci pourront ne pas être inutiles. (*LM*, p.18)¹³⁶.

Seus diversos romances carregam esses ideais, como, a título de exemplo, percebemos em *Han d'Islande*, no qual grupos de mineiros lutam e buscam na revolta uma forma de libertação das dificuldades encontradas. Quem está no poder mostra-se indiferente face aos sofrimentos dos desfavorecidos.

Não podemos nos esquecer que praticamente toda a trama é desencadeada pelas péssimas condições de trabalho nas minas. É a morte de Gill que suscita todo o ódio em Han;

¹³⁶ “Enquanto existir, por efeito das leis e dos costumes, uma condenação social que cria artificialmente, em plena civilização, infernos e que confunde com uma fatalidade humana o destino que é divino [...] enquanto houver sobre a Terra ignorância e miséria, livros como este poderão não ser inúteis”.

é a organização dos mineiros que contribui para agravar a sentença de Schumacker, considerado o chefe das revoltas.

Há ainda o tema do favoritismo, que pode ser observado em duas versões diferentes em relação a uma mesma personagem, Turiaf Orugix, mais conhecido como Musdoemon. Em um primeiro momento, vemos Musdoemon diante do tribunal de acusação assumir inteiramente uma culpa que caberia ao conde de Ahlefeld. Ele acredita que será ajudado e poderá sair facilmente da prisão. Todavia, o conde não o beneficia pelo seu ato e nada faz para libertá-lo. Ao perceber que seria realmente executado, Musdoemon pede piedade ao carrasco, Nichol Orugix, alegando ser seu irmão. No entanto, o carrasco estava lá para cumprir a sentença e obedecer ao que a lei impunha, o máximo que poderia fazer seria tentar amenizar o sofrimento na hora da execução de Musdoemon, “matando-o como um irmão”. Observa-se que nos dois casos, o acusado não é liberto, devendo cumprir a ordem como qualquer outra pessoa, pois a lei deveria ser respeitada, sendo a mesma para todos.

Contrário à pena de morte, Victor Hugo traz essa questão para *Han d’Islande*, pois além de mostrar que muitos condenados poderiam ser inocentes, como Schumacker, vemos também a luta de quem defende o direito à vida, a exemplo do religioso Athanase, que se esforça ao procurar o rei para lhe pedir por doze condenados.

Assim como Victor Hugo utilizou-se de *Han d’Islande* para denunciar as injustiças sociais, em *L’homme qui rit* ele também se mostrará atento a questões que afligem a sociedade. O autor dirige o olhar a um sério problema do século XVII: o comércio de crianças. Embora seja feita uma referência temporal já distante da do leitor, Hugo não deixa de ressaltar a atualidade do assunto. « Un enfant destiné à être un joujou pour les hommes, cela a existé. (*Cela existe encore aujourd’hui.*) »¹³⁷ (*HQR*, I, p.70, grifo nosso). Com a abertura desse parêntese, não podemos negligenciar o paralelo estabelecido entre a barbárie retratada no romance e a crueldade da atualidade, que muitas vezes é velada.

Para certificar-se de que todos compreendam a gravidade da situação, temos uma primeira indagação sobre o significado da palavra “comprachicos”, e é curiosa a forma como esse trecho do romance é redigido.

Et que faisaient-ils de ces enfants?
Des montres.
Pourquoi des montres ?
Pour rire.
Le peuple a besoin de rire ; les rois aussi. [...] ¹³⁸ (*HQR*, I, p.70).

¹³⁷ “Uma criança destinada a ser um brinquedo para os homens, isso existiu. (E isso existe ainda hoje)”.

¹³⁸ “E o que eles faziam destas crianças? / Monstros. / Por que monstros? Para rir. / O povo precisa rir; os reis também”.

Construído de frases curtas de pergunta-resposta, este diálogo nos apresenta de maneira breve e objetiva as atividades dos “comprachicos”. Forma e conteúdo parecem colaborar para alertar sobre a questão da brutalidade dos comerciantes de crianças. A concisão das respostas e a conclusão à qual se chega, de que tanto o povo quanto os reis precisam rir, mostram a frieza com que o assunto é tratado.

A reflexão que segue o parágrafo, « Les efforts de l’homme pour se procurer de la joie sont parfois dignes de l’attention du philosophe »¹³⁹ (*HQR*, I, p.70), parece vir de outra voz e provoca uma pausa na narrativa convidando indiretamente o leitor a pensar sobre a maneira que muitos encontram para obter diversão sem se importar se isso prejudica ou não outras pessoas.

Havia um prazer em se fabricar monstros, cujo ápice consistia em dar forma diferente à natureza humana, pois, quanto menos perfeitas fossem as crianças, mais engraçado seria a “brincadeira”. Para acentuar a seriedade do trabalho dos comprachicos, recorre-se ao uso de termos relacionados à ciência, principalmente à medicina.

C’était toute une science. Qu’on s’imagine une orthopédie en sens inverse. Là où Dieu a mis le regard, cet art mettait le strabisme. Là où Dieu a mis l’harmonie, on mettait la difformité. Là où Dieu a mis la perfection, on rétablissait l’ébauche¹⁴⁰ (*HQR*, I, p.71).

Tem-se o contraste entre a criação natural e as brutais modificações, de modo que a criação divina, inicialmente harmônica, transforma-se em uma aberração monstruosa. Ironicamente, conclui-se que o desfigurar era visto como um talento, que podia recomendar os comprachicos à política. « Les comprachicos étaient de plus très discrets et très taciturnes, s’engageaient au silence, et tenaient parole, ce qui est nécessaire pour les choses d’État »¹⁴¹ (*HQR*, I, p.81). Todavia, como o narrador ressalta, tratava-se de uma indústria e não de fanatismo; eram pessoas “honestas” e “religiosas”.

Crítica sobre crítica, Victor Hugo traz à tona uma questão séria – venda/violência contra as crianças – mas não perde a ocasião de torná-la ainda mais polêmica ao uni-la a uma grave constatação acerca da política e da religião.

Dessa forma, além do tema do comércio de crianças, podemos encontrar em *L’Homme qui rit* outras denúncias de atitudes que contrariam a dignidade humana,

¹³⁹ “Os esforços do homem para se proporcionar a alegria são às vezes dignos da atenção de um filósofo”.

¹⁴⁰ “Era toda uma ciência. Imaginemos uma ortopedia ao inverso. Lá onde Deus colocou o olhar, esta arte colocava o estrabismo. Lá onde Deus colocou a harmonia, colocava-se a deformidade. Lá onde Deus colocou a perfeição, restabelecia-se o esboço.

¹⁴¹ “Os comprachicos eram, de mais, muito discretos e muito taciturnos, eles se engajavam ao silêncio, e cumpriam a palavra, o que é necessário para as coisas do Estado”.

principalmente no que diz respeito às relações de quem está no poder e de bajuladores que querem agradar os poderosos a qualquer custo em busca de favoritismo.

Desde o início do romance, encontramos exemplos que ilustram essa observação. Para mostrar o cúmulo ao qual algumas pessoas chegam para alcançarem favores especiais, recorre-se a uma tradição antiga: se no passado czares descontentes com um príncipe o faziam ficar de cócoras durante vários dias, imitando animais, ou cacarejando como galinha a chocar ou procurar seu alimento na terra, hoje a única variação consiste na entonação dos cortesãos que querem agradar e submetem-se às piores condições humanas, chegando a ultrapassar os limites da dignidade.

Além de precisar rebaixar-se para pegar o alimento, percebe-se um acréscimo na subordinação. « Plus d'un ramasse à terre, *nous ne disons pas dans la boue*, ce qu'il mange »¹⁴² (*HQR*, I, p.73, grifo nosso). Se pegar um alimento que caiu na terra já é sinal de deploração, pegar algo que caiu na lama é exponencialmente pior.

Hugo atenta para as pessoas que se sujeitam às mais baixas atitudes a fim de obterem o que desejam. Podemos facilmente pensar nos bajuladores atemporais que se humilham para tentar subir na vida. Nota-se um efeito irônico no fato do narrador trazer uma palavra para o romance a fim de alertar para a sua não utilização. Com este recurso, o vocábulo ganha maior expressão tendo seu sentido realçado.

Através da arte, o artista pode denunciar as injustiças que vê em sua sociedade. Eis sua missão, que, muitas vezes, é explicitada graças a uma personagem, como ilustra o expressivo discurso de Gwynplaine.

[...] Le peuple est un silence. Je serai l'immense avocat de ce silence. Je parlerai pour les muets. Je parlerai des petits aux grands et des faibles aux puissants. C'est là le but de mon sort. [...] Il y a des destinées à secret ; moi, j'ai la clef de la mienne, et j'ouvre mon énigme. Je suis prédestiné ! [...] Je parlerai pour tous les taciturnes désespérés. Je traduirai les bégaiements. Je traduirai les grondements, les hurlements, les murmures, la rumeur des foules, les plaintes mal prononcées, les voix inintelligibles, et tous ces cris de bêtes qu'à force d'ignorance et de souffrance on fait pousser aux hommes. Le bruit des hommes est inarticulé comme le bruit du vent ; ils crient. Mais on ne les comprend pas, crier ainsi équivaut à se taire, et se taire est leur désarmement. Désarmement forcé qui réclame le secours. Moi, je serai le secours¹⁴³ (*HQR*, II, p.317).

¹⁴² “Mais de um recolhe na terra, *não diríamos na lama*, o que ele come”.

¹⁴³ [...] O povo é um silêncio. Eu serei o imenso advogado desse silêncio. Eu falarei pelos mudos. Eu falarei dos pequenos aos grandes e dos fracos aos poderosos. Aí está o objetivo de meu destino. [...] Há destinos secretos; eu tenho a chave do meu, e eu abro meu enigma. Eu sou predestinado! [...] Eu falarei por todos os taciturnos desesperados. Eu traduzirei as gagueiras. Eu traduzirei os roncamentos, os gritos, os murmúrios, o rumor das multidões, as reclamações mal pronunciadas, as vozes ininteligíveis, e todos os gritos de bestas que por causa da ignorância e do sofrimento fizeram afastar os homens. O barulho dos homens é inarticulado como o barulho do vento; eles gritam. Mas não o compreendemos, gritar assim equivale a se calar, e se calar é o desarmamento deles. Desarmamento forçado que clama por socorro. Eu serei o socorro [...].

Seria apenas a voz da personagem a ressaltar sua missão de falar pelos que não podem, ou o próprio Hugo a denunciar as injustiças através da literatura? Contudo, por mais eloquência que o discurso possa ter, a continuação do romance retrata bem a dificuldade de querer ser essa voz dos fracos.

« Il se croyait un vengeur, Il était un clown. Il croyait foudroyer, il avait chatouillé. Au lieu de l'émotion, il avait recueilli la moquerie. [...] Et de quoi avait-on ri ? De son rire »¹⁴⁴ (*HQR*, II, p.318). Novamente nos indagamos com o sentido que podemos dar à leitura. O próprio povo, alienado, condena a voz que procura ajudá-lo.

No Brasil, *mutatis mutandis*, não temos os mesmos dramas acima citados, haja vista as grandes diferenças entre um país de grande tradição histórico-social como a França e um país que ainda estava construindo sua identidade; entretanto, grandes questões sociais são discutidas em obras literárias. Um exemplo pode ser ilustrado com uma passagem de *A Viuvinha*, de José de Alencar.

Em certo momento desse romance, a personagem-narradora comenta com uma tal de “D...”, a quem chama de prima, que o amor purifica e é capaz de dar forças para tudo vencer. No entanto, a observação serve apenas de condutor para poder comentar suas utopias sociais no que diz respeito à política.

Cria que se algum dia me metesse a estudar as *altas questões sociais* que preocupam os grandes políticos, havia de cogitar alguma coisa sobre essa força invencível do mais nobre dos sentimentos humanos. [...] Perdão, minha prima; não zombe das minhas *utopias sociais*; desculpe-me esta distração; volto ao que sou – simples e fiel narrador de uma pequena história (V, p.41-42, grifo nosso).

Percebe-se, nesta passagem, que Alencar aponta para algo que está além do enredo que vem narrando. É interessante a forma utilizada para transmitir sua mensagem, pois, depois de ter dito o que queria, pede desculpas à prima, a quem se dirigia, e diz que voltará a narrar a história, como um “simples e fiel narrador”. Sua fala parece mostrar a consciência que tinha do poder da literatura e de seu papel na denúncia de questões sociais que inquietavam a sociedade da época. O fato de se desculpar pela distração contribui para dar mais destaque ao que acabou de dizer.

Como observado em 2.1 “A importância de Alencar para a literatura brasileira”, Alencar trouxe para seus romances questões sobre a visão do trabalho, as exigências da sociedade, as divisões de classe, entre outras. Contudo, ressalta-se que, no Brasil, o

¹⁴⁴ “Ele se acreditava um vingador, ele era um palhaço. Ele acreditava fulminar, ele tinha lisonjeado. Ao invés da emoção, ele tinha recolhido a zombaria. [...] E do que se ria? De seu riso”.

sentimento de missão social transparece principalmente no tocante à contribuição cultural que o artista poderia oferecer.

Era preciso respeitar essas diferenças e não fazer delas uma simples cópia do que apresentara bom resultado em determinado romance. Como bem observa Alencar, ao falar sobre a questão do suicídio em *A Viuvinha*, não havia motivos similares para essa prática no Brasil, como era recorrente na Alemanha ou Inglaterra. Nossa natureza não pedia grandes dramas.

Podemos verificar que os dois escritores, mesmo pertencendo a duas realidades distintas, possuem a mesma vontade de fazer de suas obras um convite à reflexão sobre a própria sociedade.

3.3 *Fables*: uma fonte para Alencar e também para Victor Hugo

No romance alencariano *A Pata da Gazela*, que já traz o nome de um antílope desde o seu título, percebemos a abundância da presença da imagem de animais.

A figura mais marcante é a do leão, epíteto de Horácio, presença soberana, mas que se mostra submisso em diversas situações, como é evidenciado logo no segundo capítulo do romance, onde temos duas figuras se opondo: o galo e o leão.

[...] o nosso leão arrastava... ia dizer a *asa*, mas isso seria anacronismo; dizia-se no tempo em que os leões se chamavam galos; hoje deve dizer-se *arrastar a juba*; é mais bonito e indica mais submissão. Arrastar a asa é enfunar-se; arrastar a juba é prostrar-se (*PG*, cap.II, p.88).

Podemos observar o tom irônico deste comentário ao trazer não apenas uma frase popular, mas ao modificá-la para melhor ajustar à imagem da submissão.

O andar de Amélia também é comparado por Horácio ao de um animal, mas para demonstrar a sutileza. “- Que passo gracioso! É o andar da garça!” (*PG*, cap.VII, p.105). Ressalta-se que esses exemplos podem ser considerados indicadores da preferência do autor em buscar na natureza brasileira características condizentes aos sentimentos e personalidade das personagens.

No romance alencariano, a pata da gazela esmaga o leão. A sutileza dos passos desse antílope que mal tocam o chão durante o andar contrapõe-se com a imagem das mesmas finas patas capazes de esmagar um forte animal, provocando-nos certo desconcerto, uma inquietação interior. Da mesma forma como na fábula, quando não é pela força física que o

pai consegue expulsar o rei dos animais, mas sim pela proeza do plano, em Alencar a responsável pelo esmagamento não é a potência que uma gazela poderia dar a seu pisar, mas a astúcia de Amélia ao enganar seu pretendente a fim de averiguar sua sinceridade. O “leão” que tinha todas as mulheres a seus pés ficou sob a pata da gazela.

Alencar, como exemplificado, se vale de comparações entre homens e animais para compor seu romance. Ele não trabalha as características mais conhecidas desses seres, como a força e a majestade do leão, e a fragilidade da gazela, mas procura as fábulas em que essas características aparecem invertidas.

Esta subversão fica evidente na imagem evocada nas últimas linhas do romance, em que é citada a fábula do leão amoroso esmagado pela pata da gazela. A tão frágil jovem que não tinha experiência conseguiu dominar o pretensioso conhecedor do coração feminino.

Tendo por objetivo o de analisarmos a presença de Victor Hugo em *A Pata da Gazela*, acreditamos importante considerarmos essa recorrência que Alencar faz às fábulas, pois a relevância desse gênero textual é notável também em *Notre-Dame de Paris*.

Ao falar da fachada da igreja, vemos que o aplicado no detalhe é válido para toda a arquitetura, como evidenciado no texto: « Et ce que nous disons ici de la façade, il faut le dire de l'église entière »¹⁴⁵ (*NDP*, p.132). No entanto, podemos refletir no que está além da construção física da catedral.

Rides et verrues à l'épiderme, c'est l'œuvre du temps; voies de fait, brutalités, contusions, fractures, c'est l'œuvre des révolutions depuis Luther jusqu'à Mirabeau. Mutilations, amputations, dislocation de la membrure, restaurations, c'est le travail grec, romain et barbare des professeurs selon Vitruve et Vignole. Cet art magnifique que les vandales avaient produit, les académies l'ont tué¹⁴⁶ (*NDP*, p.134).

Ao acentuar o mau gosto dos arquitetos, entre os séculos XVI e XVIII, que devastam mais do que o tempo e as revoluções, Victor Hugo recorre a uma frase que nos chama a atenção:

C'est le coup de pied de l'âne au lion mourant¹⁴⁷ (*NDP*, p.134).

Assim como no texto alegórico, vários animais surgem para dar um coice no rei da floresta enfraquecido, vários arquitetos foram impondo suas técnicas e acabaram marcando a aparência da igreja.

¹⁴⁵ “E o que dizemos aqui da fachada, é preciso dizê-lo da igreja inteira”.

¹⁴⁶ “Rugas e verrugas na epiderme, é a obra do tempo; vias de fato, brutalidades, contusões, fraturas, é a obra das revoluções desde Lutero até Mirabeau. Mutilações, amputações, deslocação do membro, restaurações, é o trabalho grego, romano e bárbaro dos professores segundo Vitruvius e Vignola. Esta arte magnífica que os vândalos tinham produzido, as academias a mataram”.

¹⁴⁷ “É o pontapé do asno ao leão moribundo”.

Ressalta-se que essa comparação também mostra a importância que o monumento terá para o romance, visto que se estabelece um paralelo entre ele e o animal. Desta forma, embora o leão da fábula selecionada assuma uma atitude passiva e desprivilegiada, não deixa de ser majestoso em sua essência.

Observa-se que a catedral, segundo o narrador, não pode ser considerada um monumento completo. « Ce n'est plus une église romane, Ce n'est pas encore une église gothique »¹⁴⁸ (NDP, p.135). Esta falta ou mistura de classificação a torna interessante para o artista, o antiquário e o historiador. « Cette église centrale et génératrice est parmi les vieilles églises de Paris une sorte de chimère ; elle a la tête de l'une, les membres de celle-là, la croupe de l'autre ; quelque chose de toutes »¹⁴⁹ (NDP, p.136).

Victor Hugo interrompe o romance para apresentar a catedral de forma bem detalhada no primeiro capítulo do terceiro livro, porém o que, a princípio, parece uma mera descrição exaustiva, ganha sentido mais amplo no segundo capítulo do seu quinto livro.

O título do capítulo – “Ceci tuera cela” – é explicado por três vezes pelo narrador: “Le livre tuera l'édifice”, “La presse tuera l'église”, “L'imprimerie tuera l'architecture”¹⁵⁰. Correspondendo à mudança da face da Europa, a arquitetura teria mudado também.

La cathédrale elle-même, cet édifice autrefois si dogmatique, envahie désormais par la bourgeoisie, par la commune, par la liberté, échappe au prêtre et tombe au pouvoir de l'artiste. [...] Le livre architectural n'appartient plus au sacerdoce, à la religion, à Rome ; il est à l'imagination, à la poésie, au peuple. De là les transformations rapides et innombrables de cette architecture qui n'a que trois siècles, si frappantes après l'immobilité stagnante de l'architecture romane qui en a six ou sept. L'art cependant marche à pas de géant. Le génie et l'originalité populaires font la besogne que faisaient les évêques. Chaque race écrit en passant sa ligne sur le livre ; elle rature les vieux hiéroglyphes romans sur les frontispice des cathédrales [...] ¹⁵¹ (NDP, p.202).

A invenção da imprensa é considerada pelo narrador como o maior acontecimento da história, de forma que proporciona ao pensamento alcançar esferas mais longínquas que a arquitetura. « Du temps de l'architecture, elle [la pensée] se faisait montagne [...] Maintenant

¹⁴⁸ “Não é mais uma igreja romana, não é ainda uma igreja gótica”.

¹⁴⁹ “Esta igreja central e geradora é entre as velhas igrejas de Paris um tipo de quimera; ela tem a cabeça de uma, os membros daquela, o telhado de outra; alguma coisa de todas”.

¹⁵⁰ Na sequência de aparição: “Isto matará aquilo”, “O livro matará o edifício”, “A imprensa matará a igreja”, “A impressão matará a arquitetura”.

¹⁵¹ “A própria catedral, esse edifício outrora tão dogmático, invadida pela burguesia, pela comuna, pela liberdade, escapa do padre e cai em poder do artista. [...] O livro arquitetural não pertence mais ao sacerdote, à religião, a Roma; é da imaginação, da poesia, do povo. Daí as transformações rápidas e inúmeras dessa arquitetura que tem apenas três séculos, tão impressionantes depois da imobilidade estagnante da arquitetura romana que tem seis ou sete. A arte, no entanto, caminha a passos de gigante. O gênio e a originalidade populares fazem a tarefa que cabia aos bispos. Cada raça escreve ao passar a linha sobre o livro; raspa os velhos hieróglifos românicos sobre o frontispício das catedrais [...]”.

elle se fait troupe d’oiseaux, s’éparpille aux quatre vents, et occupe à la fois tous les points de l’air et de l’espace »¹⁵² (*NDP*, p.205).

Some-se que a imprensa era a forma mais simples, mais fácil, mais imperecível, e também mais barata de perpetuar o pensamento humano.

Além de utilizar-se da fábula do leão moribundo em *Notre-Dame de Paris* para falar das modificações sofridas pela catedral ao longo dos anos, no mesmo romance, vemos Gringoire atribuir nome de animais às pessoas que compõem o julgamento de Esmeralda:

- Là, au-dessus d’eux, reprit Gringoire, qu’est-ce que c’est que ce gros rouge qui sue?
- C’est monsieur le président.
- Et ces moutons derrière lui ? poursuivit Gringoire, lequel, nous l’avons déjà dit, n’aimait pas la magistrature. [...]
- Ce sont messieurs les maîtres de requêtes de l’Hôtel du Roi.
- Et devant lui, ce sanglier ?
- C’est monsieur le greffier de la cour de parlement.
- Et à droite, ce crocodile ?
- Maître Philippe Lheulier, avocat du roi extraordinaire.
- Et à gauche, ce gros chat noir ?
- Maître Jacques Charmolue, procureur du roi en cour d’église, avec messieurs de l’officialité.
- Or ça, monsieur, dit Gringoire, que font donc tous ces braves gens-là ?
- Ils jugent.
- [...]
- Allons ! dit notre philosophe, nous allons voir tous ces gens de robe manger de la chair humaine. C’est un spectacle comme un autre.¹⁵³ (*NDP*, p.323).

A alusão às fábulas pode aparecer em Victor Hugo de forma indireta, como nesse recurso de estabelecer paralelos entre os magistrados e os animais, ou mesmo como inspiração para toda uma obra, como se nota em *Han d’Islande*, romance que se inicia com a fala de uma personagem que diz «— Voilà où conduit l’amour [...] »¹⁵⁴ (*HI*, p.39). A reflexão mostra que a razão e o amor não andam juntos, sendo que a pessoa apaixonada acaba cometendo imprudências e parece nos remeter aos ensinamentos de “Le Lion amoureux”¹⁵⁵.

Quanto a Alencar, além de valer-se das comparações com os animais, o autor recorre por diversas vezes a outros elementos da natureza que acabam por contribuir para um melhor entendimento da narrativa.

¹⁵² “No tempo da arquitetura ele [o pensamento] fazia-se montanha. [...] Agora, faz-se revoada de pássaros, espalha-se aos quatro ventos e ocupa-se ao mesmo tempo todos os pontos do ar e do espaço.

¹⁵³ “- Lá, sobre eles, retomou Gringoire, o que é esse gordo vermelho que sua? / - É o senhor presidente. / - E essas ovelhas atrás dele? Prosseguiu Gringoire, o qual, já dissemos, não amava a magistratura. [...] / - São os senhores responsáveis pelas petições. / - E diante dele, esse javali? / - É o senhor escrivão da corte do parlamento. / - E a direita, esse crocodilo? / - Senhor Philippe Lheulier, advogado do rei extraordinário. / - E à esquerda, esse gordo gato preto? / - Mestre Jacques Charmolue, procurador do rei na corte da igreja, com os senhores oficiais. / - Ora, senhor, diz Gringoire, que fazem todos estas bravas pessoas? / - Elas julgam. [...] / - Vamos! Diz nosso filósofo, vamos ver todas essas pessoas de vestido comer a carne humana. É um espetáculo como qualquer outro”.

¹⁵⁴ “Eis onde o amor conduz [...]”.

¹⁵⁵ A fábula foi analisada no item 2.2.3.2 “O Leão desprovido de suas defesas”.

O coração é um solo. Vale onde brotam as paixões, como os outros vales da natureza inanimada, ele tem suas estações, suas quadras de aridez ou de seiva, de esterilidade ou de abundância

Depois das grandes borrascas e chuvas, os calores do sol produzem na terra uma fermentação, que forma o humo; a semente, caindo aí, brota com rapidez. Depois das grandes dores e das lágrimas torrenciais, forma-se também no coração do homem um humo poderoso, uma exuberância de sentimento que precisa de expandir-se. Então um olhar, um sorriso, que aí penetre, é semente de paixão e pulula com vigor extremo (PG, cap.I, p.86).

O narrador utiliza-se do solo, das plantas, enfim, dos elementos naturais, para explicar os sentimentos de forma simples e ilustrativa como, por exemplo, para mostrar o que Amélia estava sentindo. “Ela se julgava sinceramente coagida por uma força irresistível, que a arrancava a um amor profundo e santo, como a flor que o vento arrebatava ao tronco onde se enlaçava” (PG, cap.XII, p.130).

Ao compararmos o uso desse recurso em *A Pata da Gazela* e em outros romances de Alencar, vemos que, nessa obra de 1870, o autor recorre em menor intensidade à flora. No entanto, ele desenvolve a mescla dos odores das flores ao corpo feminino, como percebemos na combinação que faz ao falar sobre a mulher e seu perfume.

Há um aroma, que só tem uma flor na terra, o aroma da mulher bonita: fragrância voluptuosa que se exala ao mesmo tempo do corpo e da alma; perfume inebriante que penetra no coração como o amor volatilizado. A botina estava impregnada desse aroma delicioso; o delicado tubo de seda, que se elevava como a corola de um lírio, derramava, como a flor, ondas suaves (PG, cap.II, p.89).

O calçado ganha uma característica humana ao exalar o cheiro que, como o narrador diz, só a mulher bonita possui. Em *Cinco Minutos* já aparece essa importância do perfume na obra de Alencar. “Dada a cor predileta de uma mulher desconhecida, o seu modo de trajar e o seu perfume favorito, vou descobrir com a mesma exatidão de um problema algébrico se ela é bonita ou feia” (CM, cap.I, p.5).

Retornando à obra *A Pata da Gazela*, não podemos deixar de notar a natureza presente de forma espetacular misturada às personagens e suas vestes. “Um poeta diria que a moça tinha cortado seu trajo das finas gazas da manhã: ou que a aurora vestindo as névoas rosadas, descera do céu para disputar as admirações da noite” (PG, cap.XIII, p.131).

Tais comparações dão maior suporte à compreensão do romance e, por mais simples que sejam os leitores, por menos experiência de leitura que possam ter, tais paralelos entre um sentimento ou uma reflexão mais profunda e elementos que fazem parte da natureza facilitam a compreensão do texto.

3.4 A força do amuleto e a importância do calçado

É interessante observar que tanto Leopoldo quanto Horácio possuem em seu poder, por determinado momento, o fio de cabelo da mulher admirada, que os leva à confissão e à aceitação do amor.

Nisto o moço descobriu na fivela do laço da botina alguma coisa que lhe excitou vivo reparo; chegando-se à luz, viu as voltas de um fio, que prendeu entre as brancas unhas afiladas, verdadeiras garras de leão da moda. Com alguma paciência retirou um longo cabelo castanho e muito crespo (*PG*, cap.II, p.90).

Essa descrição pode provocar uma sensação de incômodo pela desproporção de uma garra de leão diante de um fio, o predador em posse de sua presa. A grotesca imagem do imenso que não consegue conter o pequeno, aqui representado pela espessura extremamente fina, traz à tona a questão do desproporcional que incomoda.

Para falar do cabelo e o que poderia significar sua cor, Alencar recorre à natureza. “[...] Bem se vê que é uma palmeira frondosa, e não um arbusto! Tem o cabelo castanho e crespo, duas coisas lindas sem dúvida, embora minha paixão seja a trança basta e lisa, negra como uma asa de corvo” (*PG*, cap.II, p.90).

Dependendo da cor do cabelo, ele pode estar associado tanto à imagem do satânico como à do celeste. Contudo, o fio encontrado não era negro, nem louro, mas castanho, de forma que trazia em si a mistura dos dois elementos.

Esse negrume dá à mulher o quer que seja de satânico; lembra que ela também gerou-se da terra; não é anjo somente; não é somente filha do céu. Eu posso suportar a mulher serafim, que parece desdenhar do mundo onde vive e do pó de que é feita (*PG*, cap.II, p.90).

Observando o fio de cabelo, Horácio de Almeida faz uma detalhada e cuidadosa análise. “- Mas seja embora castanha, ou mesmo loura, que é uma cor insípida de cabelo! Que me importa isto? Tenho alguma coisa com seu cabelo? O que amo nela é o pé: este pé silfo, este pé anjo, que me fascina, que me arrebatava, que me enlouquece!...” (*PG*, cap.II, p.90-91). Esse pensamento é revelador de seu desprezo e indiferença por tudo o que não é objeto de desejo.

Já Leopoldo de Castro preferia que os cabelos de sua amada fossem louros, pois aproximar-se-iam mais de seu imaginário de mulher celestial. “- Tem o cabelo castanho! É pena! Acreditava que a mulher a quem amasse algum dia, havia de ser loura. É a cor do reflexo da luz, deve ser a cor desse véu casto que Deus fez para o pudor” (*PG*, cap.V, p.97).

No entanto, o rapaz não se incomoda se Amélia não tem a cor de cabelo que ele aprecia, ela poderia ser totalmente oposta ao seu gosto, seu sentimento continuaria o mesmo.

- Mas para mim é indiferente que tenha o cabelo castanho; podia tê-lo negro como a treva. Eu a amo, amo sua alma, sua essência pura e imaculada! Se Deus me enviou um anjo para consolar-me em minha aflição, para aparar-me em meu isolamento, para encher de inefáveis júbilos meu ser saturado de amarguras, posso eu queixar-me por que o Senhor o vestiu de uma simples túnica de lã, e não de um suntuoso manto de ouro? (PG, cap.V, p.97-98).

Suas palavras também parecem mostrar uma aceitação da Providência, visto que não havia nada a fazer, a não ser aceitar a pessoa como ela era.

Observa-se que, a princípio, a cor desagradava os dois rapazes, mas é justamente após observar o fio que os dois confessam para si o sentimento pela dona dele. Tanto Horácio como Leopoldo veem algo muito maior além da cor; no entanto, há uma grande diferença na conclusão a que cada um chega. O primeiro, percebe que o cabelo lhe é indiferente, pois está interessado unicamente no pé. Já o segundo, aceita a cor de que não gosta porque seu amor não se limita ao físico, é algo muito mais profundo que o faz sentir-se atraído pela jovem independentemente de sua aparência.

Essa relevância dada a um elemento proveniente da pessoa amada, o cabelo, pode ser encontrada em outros romances de Alencar. Em *Lucíola*, por exemplo: “Há nos cabelos da pessoa que ama não sei que fluido misterioso, que comunica com o nosso espírito” (L, cap. XXI, p.458). Nesta reflexão, observamos a relevância dos fios capilares, cortados pelo narrador “no momento de dizer o último adeus à sua imagem querida” (L, cap.XXI, p.458).

Ora, em Hugo, também encontramos essa questão. Han demonstra um forte sentimento por Gill, e esse amor filial o faz retirar o crânio do jovem. O pertence do amado lhe dá forças, como bem observa Spiagudry, de forma que Ordener só conseguiria vencer o monstro da Islândia se pudesse distanciá-lo do que funcionava como seu amuleto: « [...] Le monstre y attache je ne sais quelles idées superstitieuses. Quand le crâne de son fils sera en votre pouvoir, vous ferez de lui tout ce que vous voudrez »¹⁵⁶ (HI, p.241). As considerações de Spiagudry são comprovadas e, no momento em que Han se vê sem o objeto do amado, ele perde sua força sobrenatural.

Um autor que ficou tão conhecido pelo lirismo e belas imagens criadas a partir da comparação do homem com a natureza não poderia usar o mesmo amuleto de Han. O cérebro ganha uma releitura e é harmonizado à pena de Alencar, transformando-se em um fio de cabelo.

¹⁵⁶ “O monstro lhe atribui ideias supersticiosas. Quando o crânio de seu filho estiver em seu poder, você fará dele tudo o que quiser”.

No entanto, é em um romance indianista que esse elemento aparece de forma admirável: na famosa descrição de Iracema, “a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira” (*I*, cap.II, p.34)¹⁵⁷. Cantada com expressividade, a personagem se une e se mistura à natureza brasileira.

Embora tenhamos destacado a importância do fio de cabelo para a narrativa, são os pés que recebem primordial relevância. Ressalta-se ainda que a admiração por esta parte do corpo também está presente em *Notre-Dame de Paris*, visto que nosso olhar se dirige por alguns momentos à observação dos pés de uma personagem, como ilustra a admiração de Gringoire pelos de Esmeralda.

[...] Il le retrouvait vite et le renouait sans peine, grâce à la bohémienne, grâce à Djali, qui marchaient toujours devant lui ; deux fines, délicates et charmantes créatures, dont *il admirait les petits pieds*, les jolies formes, les gracieuses manières, les confondant presque dans sa contemplation ; pour l'intelligence et la bonne amitié, les croyant toutes deux jeunes filles ; pour la légèreté, l'agilité, la dextérité de la marche, les trouvant chèvres toutes deux¹⁵⁸ (*NDP*, p.98, grifo nosso).

Em nosso grifo, vemos que os pés ganham destaque, mas, contrariamente a Alencar, Hugo não se vale desse encanto como elemento primordial. A observação dos pés da moça é feita em um segundo momento, quando a personagem já está envolvida pela beleza da jovem, isto é, não é o fio condutor de seu sentimento. Além disso, Gringoire mostra não conseguir distinguir se seu encantamento era pela moça ou pela cabra.

No decorrer do romance, outras menções são feitas aos pés de Esmeralda, mas o que mais nos chamou atenção foi a referência a um par de sapatinhos bordado com extraordinário esmero por Paquette Chantefleurie à sua filha, Agnès. Com quatro meses o bebê já apresentava traços de encantadora beleza e sua mãe não se cansava de admirá-lo.

Ses jolis pieds roses surtout, c'était un ébahissement sans fin, c'était un délire de joie ! elle y avait toujours les lèvres collées et ne pouvait revenir de leur petitesse. Elle les mettait dans les petits souliers, les retirait, les admirait, s'en émerveillait, regardait le jour au travers, s'apitoyait de les essayer à la marche sur son lit, et eût volontiers passé sa vie à genoux, à chausser et à déchausser ces pieds-là comme ceux d'un enfant-Jésus¹⁵⁹ (*NDP*, p.235).

¹⁵⁷ As referências à obra *Iracema* remetem à edição da Nova Fronteira, 2011.

¹⁵⁸ “[...] ele o encontrava rápido e o reatava facilmente, graças à boêmia, graças a Djali, que caminhava sempre diante dele; duas finas, delicadas e encantadoras criaturas, *das quais ele admirava os pequenos pés*, as belas formas, as graciosas maneiras, confundindo-as quase em sua contemplação; pela inteligência e boa amizade, acreditando ambas jovens; pela leveza, agilidade, destreza do andar, acreditando ambas cabras”.

¹⁵⁹ “Seus lindos pés cor-de-rosa, sobretudo, era um embasbacamento sem fim, era um delírio de alegria! Ela mantinha os lábios sempre nos pés e se abandonava em sua pequenez. Ela os colocava nos sapatinhos, os retirava, os admirava, se maravilhava, via o dia por meio deles, compadecia-se de tentar fazê-los andar em sua cama, e, com prazer, teria passado sua vida de joelhos, a calçar e descalçar aqueles pés como os de um menino Jesus”.

Entretanto, a alegria de Paquette dura pouco, pois um dia após ter levado sua filha para verificar a sorte junto às egípcias, que se mostraram encantadas com o bebê e, principalmente, com seus belos pés e sapatinhos, a mãe percebe que a criança havia desaparecido enquanto ela aproveitava para contar a boa ventura à sua vizinha. Ao voltar, só havia ficado um dos calçados.

Mesmo tendo procurado por todos os lugares, a pobre mãe volta para casa sozinha e tem uma nova surpresa: haviam deixado um pacote com uma monstruosa criatura, de aproximadamente quatro anos. Toda a culpa recai sobre as egípcias, que passam a ser amaldiçoadas por Paquette. A voz da sofrida criatura que busca a filha vai aos poucos ganhando força no romance e sua história de mãe órfã se enlaça com a de Esmeralda, que não pede a esperança de encontrar sua progenitora.

Enfim, o principal elemento condutor da narrativa de *A Pata da Gazela*, o sapato, também será o fio capaz de conduzir à pessoa querida em *Notre-Dame de Paris*.

3.5 A Pata da Gazela e a aclimação do grotesco hugoano

O diálogo entre o texto de Alencar e os romances *Notre-Dame de Paris* e *L'homme qui rit* se dá explicitamente. As personagens hugoanas Quasímodo e Gwynplaine são citadas devido à marcante e horripilante aparência física que chega ao grotesco.

Em *L'homme qui rit*, sabemos que Gwynplaine teve a face deformada quando era criança, ficando, permanentemente, com a expressão de uma pessoa que ri. Ele provocava o riso pelo grotesco de sua aparência, pois quem olhava para ele achava-se diante do horrível.

O riso de Gwynplaine o despersonifica, é um riso infernal e desumano, visto que “[...] quando a pessoa que ri, o faz contra a sua própria vontade (ou de maneira completamente independente dele), então já não é possível interpretar o fato como sintoma pessoal, pois produz a sensação de uma irrupção direta de um poder estranho” (KAYSER, 1986, p.61).

Além de ter a aparência do riso independente da vontade, acrescente-se que sua marca não era natural, mas trazia a brutalidade de mãos humanas que desfiguraram seu corpo e lhe impuseram seu traço.

Contudo, Gwynplaine possuía o rosto deformado em um corpo perfeito, o que engrandece o horrível. « Il était du reste grand, bien fait, agile, nullement difforme, si ce n'est de visage. Ceci était une indication de plus parmi les présomptions qui laissaient entrevoir dans Gwynplaine plutôt une création de l'art qu'une œuvre de la nature »¹⁶⁰ (*HQR*, II, p.12). As indicações de beleza da personagem contribuem para enfatizar ainda mais o oposto que carrega em si.

Em Alencar, Leopoldo também observa que Amélia era bela, apenas o pé era monstruoso:

O contraste sobretudo era terrível. Se Amélia fosse feia, o senão do pé não passara de um defeito; não quebraria a harmonia do todo. Mas Amélia era linda [...]. A desproporção grosseira de um membro tornava-se pois, nessa estátua perfeita, uma verdadeira monstruosidade (*PG*, cap.VIII, p.110).

O fato de ter bom coração e apenas um dos membros do belo corpo ser deformado acentua ainda mais a desproporção e, conseqüentemente, a monstruosidade.

Como bom leitor de Hugo – Horácio criava facilmente Quasímodos em seus pensamentos – uma descrição não teria passado despercebida a Alencar:

*Il est certain que l'esprit s'atrophie dans un corps manqué. Quasimodo sentait à peine se mouvoir aveuglément au dedans de lui une âme faite à son image. Les impressions des objets subissaient une réfraction considérable avant d'arriver à sa pensée. Son cerveau était un milieu particulier : les idées qui le traversaient en sortaient toutes tordues. La réflexion qui provenait de cette réfraction était nécessairement divergente et déviée*¹⁶¹ (*NDP*, p.173, grifo nosso).

Segundo essa lógica, o resultado da deformidade do corpo, como grifamos, implica necessariamente no comprometimento do espírito.

Há uma dificuldade em se aceitar que o belo e o desarmonioso possam coexistir. Esse é um grande dilema para Leopoldo que tinha um ideal de beleza feminina ligado ao celeste. O aleijão de Amélia contrastava com esse imaginário.

[...] Não se tem verificado que nos corpos mal conformados de nascença habita sempre uma alma enferma? Nos corcundas sobretudo, porque a espinha dorsal é o tronco da inteligência. A deformidade de um membro, de um ramo apenas, não denota eiva tão profunda do espírito, é certo, mas revela que a alma não é nobre e superior. *Não se concebe o anjo dentro de um aleijão* (*PG*, cap.VIII, p.111, grifo nosso).

¹⁶⁰ “De resto ele era grande, bem feito, ágil, não tinha nenhuma deformidade, a não ser a do rosto. Isso era um agravante entre as presunções que deixavam entrever em Gwynplaine mais uma criação da arte que uma obra da natureza”.

¹⁶¹ “É certo que o espírito se atrofia em um corpo defeituoso. Quasimodo pouco sentia se mover cegamente dentro dele uma alma feita à sua imagem. As impressões dos objetos sofriam uma refração considerável antes de chegar a seu pensamento. Seu cérebro era um meio particular: as ideias que o atravessavam saíam todas tortas. A reflexão que provinha desta refração era *necessariamente* divergente e desviada”.

A passagem destacada serve como elemento de discussão para a questão da coexistência do grotesco e do sublime.

O que se considera não é apenas uma repugnância pela aparência física, mas a dificuldade em se aceitar que o monstruoso possa conviver com o belo. A moça possuiria uma alma enferma assim como o pé? Haveria a possibilidade de coexistência do anjo e do aleijão? A resposta a essas questões é dada pelo rapaz que depois de muito relutar consigo mesmo acaba aceitando Amélia do jeito que ela é. Ele acredita em seu sentimento e consegue vencer essa barreira.

3.5.1 O grotesco e a sedução feminina: a figura da mulher

Em *Notre-Dame de Paris*, a primeira visão de Esmeralda provoca uma sensação estranha em Gringoire que não sabe qual seria o melhor termo para definir a jovem que dançava a redor do fogo e hesita entre ser humano, fada ou anjo. Percebe-se que essa característica da mulher ressaltada por Victor Hugo será um componente de grande relevância para Alencar.

Trazendo em si a antítese, a mulher carrega o celeste e o satânico. Como se observa na reflexão de Horácio, personagem de *A Pata da Gazela*.

A mulher era para ele a obra suprema, o verbo da criação. Toda a religião como toda a felicidade, toda a ciência como toda a poesia, Deus a tinha encarnado nesse misto incompreensível do sublime e do torpe, do celeste e do satânico: amálgama de luz e cinzas, de lodo e néctar (PG, cap.III, p.92).

Leopoldo, em uma de suas idas ao teatro, no dia em que representavam a *Lucia de Lammermoor*, observa algo diferente na beleza de Amélia, que parecia resplandecente. Ela “[...] estava nessa noite em uma de suas horas de inspiração; a mulher bela tem, como o homem de inteligência, em certos momentos, influências enérgicas de poesia; nessas ocasiões ambos irradiam: a mulher fica esplêndida, o homem sublime” (PG, cap.IV, p.96).

Essa observação nos lembra uma passagem de *A Viuvinha*, onde temos também essa constatação da beleza especial da mulher em determinadas ocasiões.

Dizem que há um momento em que toda mulher é bela, em que um reflexo ilumina o seu rosto e dá-lhe esse brilho que fascina; os franceses chamam a isto... *la beauté du diable*.

Há também um momento em que as mulheres belas são anjos, em que o amor casto e puro lhes dá uma expressão divina; eu, bem ou mal, chamo a isto... a beleza do céu.

Carolina estava em um desses momentos; a felicidade que irradiava no seu semblante, o rubor de suas faces, o sorriso que adejava nos seus lábios, como o nuncio desse monossílabo que ia resumir todo o seu amor, davam-lhe uma graça feiticeira (V, cap.VI, p.50)

A oposição anjo-diabo usada para caracterizar a beleza da mulher indica a complexidade de sua personalidade e funciona como motor para se apresentar a personagem feminina sob seus diferentes prismas.

Outra personagem que chama a atenção pelo contraste que traz em si é Aurélia, de *Senhora*. Percebemos diversas transformações no espírito da jovem, principalmente diante de Fernando. “Já não se via em seu belo semblante o menor traço do sarcasmo que o demudara; nem se conceberia que essa esplêndida formosura pudesse transformar-se na satânica imagem que Fernando vira pouco antes” (S, parte II, p.1088).

A ironia com a qual se dirigia principalmente ao marido não era perceptível a quem observasse o casal. “Os dois atores deste drama singular já se tinham por tal forma habituado a vestir sua ironia de afabilidade e galanteria, que vendavam completamente a intenção” (S, parte III, cap.V, p.1110).

Seu riso sarcástico contrastava com sua figura casta e melindrosa, sua mudança repentina assustava Fernando.

A aurora serena dessa beleza, ainda há pouco dourada dos níveos raios de luz coada pelo cristal fosco, transformara-se de repente na tarde incendiada pelos sinistros clarões da borrasca. A estrela fizera-se relâmpago; o anjo despira as asas celestes, e vestira o fulgor lucífero. (S, parte IV, cap.V, p.1179).

Essa mistura de sentimentos e de atitudes em uma única pessoa parece ser um precioso fio condutor na obra alencariana que o ligaria a Victor Hugo, não como algo que lembraria uma mera cópia, mas uma sugestão, que aparece sutilmente em sorrisos e olhares de personagens, revelando muitas vezes ironia e sarcasmo escondidos por detrás de uma figura graciosa.

Como ressaltamos no item 2.2.1, “Sublimes pés de Cinderela”, há uma preocupação por parte de Cinderela em mostrar-se realmente como é, de forma que se o príncipe a aceitar em seus trajes usados no cotidiano, não haverá mais motivos para fuga. No entanto, em *A Pata da Gazela*, não se trata de mostrar a beleza sem artifícios, mas de alterá-la: cria-se o aleijão, ou seja, intensifica-se o contrário.

Ousa-se acrescentar que a inversão não se dá apenas nesse ponto, mas no conto propriamente dito, visto que, embora a busca inicial pelos pezinhos seja realizada pelo rapaz,

quem realmente faz a prova do calçado e descarta a pessoa que não “calça” em seus ideais é Amélia.

A princípio, vemos Horácio como um rapaz insensível, que, o simples vislumbre do que seria o aleijão, abandona uma donzela indefesa sem se preocupar com seus sentimentos, ou mesmo em cumprir a palavra, visto que já havia declarado à família da moça suas intenções em namorá-la.

Poderíamos nos enternecer com Amélia, moça que ainda guardava sonhos pueris, acreditando que a força do amor pudesse transformar o caráter de um experiente conquistador. No entanto, descobrimos que essa jovem tem muito mais força do que imaginávamos. Amélia planejara toda a cena para desmascarar Horácio, conduzindo-o habilmente para passar pelo seu teste. Ela finge uma monstruosidade que não existe, de modo que, mesmo se ainda tivesse uma esperança no amor desinteressado, e quisesse que Horácio passasse em sua prova, ela não se deixou convencer apenas pela lábia do sedutor.

Amélia sabia que seus pés eram os que Horácio tanto sonhava, mas seu orgulho em ter o que o mais cobiçado leão da sociedade fluminense buscava, não a impediu de agir racionalmente e fazer a prova do calçado.

3.5.1.1 Amélia: personagem feminina de Alencar

Alencar ficou conhecido por suas personagens femininas que demonstram firmeza nas ações. Comparada com as suas “irmãs” – Divas, Aurélia, Lucíola, por exemplo – Amélia, a princípio, parece não ter a reflexão profunda de outras personagens femininas. Vemos apenas alguns momentos de faceirice que não chegam a ser expressivos.

Uma noite a moça, impelida por um movimento de faceirice, soltou estas palavras, no meio de uma conversa com o leão:

- Laura está uma ingrata! Há tanto tempo que não vem passar uma noite comigo.

Ao mesmo tempo fitava os olhos no moço para ver a expressão de sua fisionomia.

- É uma fineza de sua amiga, que eu agradeço de coração, respondeu Horácio.

- Uma fineza?... perguntou Amélia pressentindo laivos de ironia (PG, cap.VII, p.109).

Por vezes, tentativas de usar artifícios que possam enganar alguém acabam sendo falhas devido à falta de experiência, como vemos na passagem a seguir. “Estas palavras foram

ditas com o estouvamento da menina, que procura disfarçar um prazer sob a máscara da contrariedade. Mas a máscara é tão risonha, que não ilude” (*PG*, cap.VII, p.109). Tal percepção confirma a falta de profundidade dos seus atos e palavras; ela ainda não consegue dissimular, embora já mostre o interesse por fazer uso de seus ardis.

A falta de opinião e atitude diverge de outras personagens femininas alencarianas; um exemplo se dá na conversa que tem com o pai quando ele quer saber sua opinião sobre o casamento com Horácio.

- Que devo eu responder, Amélia? perguntou o negociante.
- O que papai quiser! balbuciou a menina (*PG*, cap.XI, p.124).

Nesse diálogo, Amélia demonstra sua dependência e, como uma criança que ainda não tem capacidade para decidir sozinha, espera que o pai decida por ela. Contudo, no desenrolar da narrativa, vemos uma Amélia que sabe perfeitamente conseguir o que deseja, que é capaz de agir com grande sabedoria e não se deixa enganar pela lábia perspicaz de um grande sedutor.

Percebemos uma jovem que vai aos poucos mostrando suas reais forças, de forma que ousamos estabelecer um paralelo entre suas características e um pensamento desenvolvido no mesmo romance no qual se discutem as diferentes fases da mulher representadas pelo seu andar.

Busca-se, na comparação com um pássaro, mostrar as etapas evolutivas que vão desde o ganhar asas e aos poucos desprender-se do terreno, até o momento em que se consegue alcançar o mais alto do céu.

É o andar do passarinho, que, roçando a relva, sente o impulso das asas; é o andar do astro nascente, caminhando para a ascensão; é o andar do anjo que, mesmo tocando a terra, parece prestes a fugir ao céu; é, finalmente, a elação d’alma que aspira de Deus os eflúvios do amor único ambiente do coração! (*PG*, cap.II, p.90).

Poderíamos comparar a figura de Amélia e esta imagem da transformação na qual o voo, a princípio tímido, se transforma para atingir o mais alto grau de elevação. Atreve-se dizer que Amélia passou por essas fases durante a narrativa, conheceu os encantos de “ter a seus pés” um dos mais cobiçados moços, tentou usar suas estratégias de sedução, mesmo que ainda pouco desenvolvidas, planejou uma estratégia para conhecer os verdadeiros sentimentos dos rapazes e soube, por fim, mostrar-se uma mulher que conseguiu domar um leão.

3.5.2 Horácio e a personagem grotesca alencariana

Grande importância se dá, desde o início do romance, para o conhecimento de Horácio no que diz respeito à compreensão do coração da mulher. O que parece um detalhe na apresentação da personagem, apenas uma descrição, é na verdade um catalisador capaz de potencializar o engano do grande especialista, mostrando o que poderíamos chamar de ironia do destino.

Poucos homens conheciam como Horácio o coração da mulher; porque bem raros o teriam estudado com tanta assiduidade. O mais sábio professor ficaria estupefato da lucidez admirável, com que o leão costumava ler nesse caos da paixão, que a anatomia chamou coração de mulher (*PG*, cap.III, p.91).

Em praticamente todas as descrições iniciais de Horácio, destaca-se a grande experiência do rapaz em relação aos sentimentos que se produziam nas mulheres. Para ele não havia segredo, nada podia escapar-lhe, visto que havia aprendido a conhecer o coração feminino graças a seus estudos e análises que se deram na própria prática.

[...] Horácio tinha estudado na realidade da vida; devassara os refolhos do pólipo, lhe sentira as pulsações, e fizera experiências *in anima vili*. Não fatigou sua memória com a inútil bagagem dos termos técnicos e das noções científicas: lia os hieróglifos do amor com a linguagem garrida do homem da moda (*PG*, cap.III, p.92).

Percebe-se, nesse excerto, que o conhecimento adquirido pela prática acaba sendo privilegiado. No entanto, diante de um imprevisto, Horácio acaba se esquecendo do que tanto havia observado e julgava saber, visto que o rapaz não percebe o momento em que Amélia estava para ceder e perde o controle que acreditava ter sobre os sentimentos da moça.

Apesar do império que tinha sobre si, Amélia estava ao cabo das forças. Se naquele momento Horácio fingisse uma retirada, ela não resistiria. Felizmente o leão não se lembrava disso; tinha resolvido esperar a saída para trocar algumas palavras com a moça (*PG*, cap.XII, p.129).

Observa-se que o narrador chama a atenção para esse fato e para a distração de Horácio em um momento que seria decisivo para seu completo domínio da situação. A estratégia de Horácio para conquistar as mulheres que, como ele mesmo havia destacado no início do romance, não fora aprendida nos livros, e sim na observação da realidade, não lhe garante o sucesso final.

- É preciso mudar o plano de ataque! Comecei à maneira de César, atacando com impetuosidade. Vou contemporizar conforme a escola de Fábio: simulo uma retirada; o inimigo avança, eu o envolvo; corto-lhe a retirada, e ele rende-se. [...] A indiferença é a serpente tentadora da mulher (*PG*, cap.VII, p.106).

Horácio vê todas estas batalhas pela conquista do coração de uma mulher como uma verdadeira luta frente a um inimigo. Sabia que era preciso pensar em outra estratégia, usar outras armas para vencer, no entanto, todo seu conhecimento não lhe ajuda, visto que ele entra em desespero pensando que, por uma vez, não conseguiria usar suas técnicas para seduzir uma mulher.

O leão porém estava domado; tinha achado a sua Diana. No quinto dia foi humildemente render preito e homenagem à suserana de seu coração. Amélia o recebeu como rainha magnânima; e tratou-o nesse dia com amabilidade extrema. Pela primeira vez, Horácio pode beijar-lhe a ponta dos dedos (*PG*, cap.X, p.120).

Encontramos nesta passagem a figura do leão domado, mostrando a subversão da imagem do rei das florestas que se submete às vontades de quem era considerado mais fraco.

Ao saber que havia sido enganado, justamente ele, que sabia enganar qualquer pessoa se assim fosse preciso, toda sua confiança inicial desaparece. Por fim, o rapaz percebe que o controle da situação não estava mais em suas mãos. “Horácio teve medo e recuou” (*PG*, cap.XII, p.129). Ele tem a certeza de sua condição: não havia mais o que fazer, dependia de Amélia e de seus caprichos.

Considerado um “dandy”, perfeito cavalheiro, homem de boa renda que faz todo o possível para manter as aparências, Horácio, cuja conduta social indica, ao menos aparentemente, um refinamento, é um sedutor experiente que sabe valer-se da polidez para atingir seus objetivos. A falsa polidez, como bem observara Hamon em *L'ironie littéraire*, acompanha o discurso irônico, que transparece na forma como a personagem de Alencar busca mostrar-se à sociedade.

Sua personagem traz em si a ironia, sedutor que se viu seduzido, aquele que conhecia, ou melhor, que “dizia conhecer” o coração das mulheres, saber tudo o que ali se passava, viu-se em um ardil. Desesperado em sua situação, acabou se deixando guiar por emoções que o levaram a agir sem raciocinar e, por conseguinte, o grande leão acabou vencido.

O grotesco, a princípio encontrado no tamanho descomunal do pé da jovem, acaba sendo transplantado para a atitude de Horácio, que age de forma burlesca em sua busca desenfreada pela pessoa que corresponderia a seu capricho.

O grotesco levaria ao fetichismo, ou o fetichismo teria respaldo no grotesco, forma encontrada por Alencar para aclimatar tal elemento?

O objeto que tanto apraz Horácio está ligado à moça que deveria usá-lo e, por vezes, representa a própria pessoa, como vemos nos instantes em que ele chega a prestar culto à botina, colocando-a em uma almofada e beijando timidamente seu “rosto”.

Algumas descrições minuciosas carregam o objeto descrito de forma a torná-lo grotesco, provocando um efeito de alucinação do detalhe. A força que o pé exerce em Horácio chega a ser cômica de tão exagerada. Transpondo todo seu desejo desenfreado para uma parte do corpo, Alencar traz o fetichismo para o romance em pleno século XIX.

José de Alencar utiliza-se de um detalhe e a partir dele desenvolve todo seu drama, faz da obsessão pelo pé uma série de peripécias que podem ser consideradas inovadoras se considerarmos o tratamento do tema em um romance dessa época.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alencar vale-se de sugestões de detalhes que desenvolve respeitando a adaptação dos temas ao contexto brasileiro. Por diversas vezes ele recorre a comparações entre homens e animais para compor seu romance, como observamos em *A Pata da Gazela*, em que traz o universo da fábula para dentro de seu romance, porém ele não trabalha as características mais conhecidas de certos animais, como a força do leão e a fragilidade da gazela, mas busca as fábulas em que o leão é colocado em situação submissa, evidenciando o arrastar da juba de sua personagem.

Estamos diante de um Alencar que soube manter-se coerente em seu propósito de criar uma literatura brasileira, que deixasse de seguir os moldes do país colonizador, Portugal. Para tanto, era preciso voltar os olhos para outras culturas e conhecer o que se produzia em outros países da Europa, principalmente França e Inglaterra. No Brasil, grande valorização se deu à produção do Hexágono, no entanto, podemos nos perguntar se mesmo que as obras francesas não chegassem aqui, elas seriam trazidas pelos portugueses, que também passaram a se inspirar no pensamento dos franceses.

Assim como Victor Hugo trabalhou a ideia de três tempos, ou seja, o primitivo, o antigo e o moderno, para explicar as mudanças que podiam ser sentidas tanto nos seres humanos quanto na poesia; podemos observar a reflexão de José de Alencar para falar da Literatura Brasileira. O escritor brasileiro trouxe a reflexão sobre a divisão da literatura no decorrer do tempo e, assim como o francês, ele também se valeu de um prefácio para expor suas ponderações a respeito das fases pelas quais nossa literatura passou.

O escritor alimentou-se de consistentes bases literárias para se fortalecer e conferir uma face brasileira à obra que produzia. A inspiração francesa é assimilada, trabalhada e adaptada à realidade do país, a seu contexto histórico social e cultural.

Acreditando que “[...] o autor original não é necessariamente o inovador ou o mais inventivo, mas antes aquele que consegue apropriar-se de tudo, subordinando o que toma dos outros ao novo complexo de sua própria obra artística” (SHAW, apud PINTO, 1999, p.26), percebemos que Alencar soube trabalhar com tato as sugestões encontradas nas obras de Victor Hugo. Esta presença se dá de forma diluída e se acentua no aproveitamento de um tema principal, a questão do grotesco.

Em *A Pata da Gazela*, não há alusões diretas a *Han d’Islande*, nosso interesse por esta leitura se dá principalmente na observação de como Victor Hugo desenvolveu seus

experimentos relativos às questões do grotesco e das criaturas monstruosas. O jovem francês admirador de obras que envolvem o lúgubre foi buscar em terras nórdicas o cenário para seu romance em que nos apresenta o terrível monstro da Islândia, desejoso por exterminar todo um exército para vingar a morte de um ente querido. Como vimos em seu prefácio, Hugo buscava algo que superasse o simples trabalho com o grotesco. Portanto, tal romance nos é precioso pelas ideias nele contidas em fase de germinação, que serão desenvolvidas em outras obras.

As criaturas monstruosas Quasímodo e Gwynplaine o levaram a criar um romance brasileiro em que o grotesco não aparece no cenário em si, mas sob a forma de atitude das personagens, de modo que tema é transformado à pluma de Alencar.

Como pudemos observar ao longo desse estudo sobre a presença do grotesco hugoano em *A Pata da Gazela*, percebemos que o escritor brasileiro soube respeitar o contexto social e cultural brasileiro e trazer a questão do grotesco teorizada por Victor Hugo para o Rio de Janeiro do século XIX. Sua fina leitura o fez observar o elemento estrangeiro e sua experiência o fez transformá-lo em um tema a ser desenvolvido de forma a contemplar não apenas o cânone de leitores, mas as pessoas mais simples que estavam descobrindo a literatura.

Sua habilidade em recorrer a elementos da natureza para ilustrar pensamentos complexos aliou-se a tradição popular das fábulas e dos contos maravilhosos para trazer o que de mais recente era publicado e discutido na Europa. Utilizando uma expressão de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto, “Alencar se aproxima ou distancia, segundo as conveniências”¹⁶² (PINTO, 1999, p.36).

A busca em estabelecer comparações com elementos da natureza pode ser vista como um ardil a uma melhor compreensão sobre o que é dito, em relação aos sentimentos, o que mostra o genialismo de Alencar tanto em encontrar figuras que permitam uma correlação ao que ele quer ilustrar em sua obra, quanto o de propiciar maior repercussão de seu romance, visto que pessoas mais simples encontrariam respaldo para a boa compreensão da leitura.

Alencar escrevia para um público cada vez mais numeroso, embora ainda muito restrito, que se habituava ao gênero romance, que se prendia ao enredo e esperava por um desenlace harmonioso. Era, ao mesmo tempo, consciente da apreciação geralmente negativa e muitas vezes indiferente dos críticos.

¹⁶² A frase foi utilizada pela ensaísta ao analisar “Bênção paterna”, prefácio de *Sonhos d’ouro*, e o “Avant-propos” de Balzac à *Comédia humana*.

Pode-se dizer que José de Alencar enriqueceu suas obras com leituras e abriu caminho para outros grandes escritores que seguiram suas ideias de inspirar-se no estrangeiro para produzir o nacional e desprender-se cada vez mais da dependência do outro para valorizar o elemento brasileiro.

Referências bibliográficas

ALENCAR, José de. *Ao Correr da Pena*. Edição preparada por João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ALENCAR, José de. “Como e porque sou romancista” IN: *Obra completa*. 2 ed. Vol.1. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 1964.

_____. *Iracema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. *Obra Completa*. Vol.1, Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.

_____. *Romances Ilustrados de José de Alencar*. vol 6. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. 5.ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.

BARRETO, Junia. *Figures de monstres dans l'oeuvre théâtrale et romanesque de Victor Hugo*. Lille : Diffusion ANRT, 2006.

BASILE, Giambattista. *Il pentamerone*. Bari: G.Laterza & Figli, 1925.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília: Hucitec, 1996.

BARROS, Diana L. P. E FIORIN, José L. (org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo, Edusp, 1994.

BEAUMONT, Mme Leprince de. “La Belle et la Bête”. Disponível em: <<http://www.rouen-histoire.com/Leprince/index.htm>>. Acesso em 06 fev. 2012.

BERGSON, Henri. *Le rire: essai sur la signification du comique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1972.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BIARD, Jean Dominique. *Le style des Fables de La Fontaine*. Paris : Éditions A.-G. Nizet, 1969.

BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos Artificiais : O Romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 40 ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

BROCA, Brito. *Românticos, Pré-Românticos, Ultra-Românticos*. São Paulo: Polis; (Brasília): INL, 1979.

CALVACANTI PROENÇA, M. “José de Alencar na Literatura Brasileira”. In: ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Vol. 1. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. 12 ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009.

CARVALHAL, Tânia. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988

COUTINHO, Afrânio. *A polêmica Alencar-Nabuco*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

FREIRE, Junqueira. *Elementos de Rethorica Nacional*. Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1869.

FRIEIRO, Eduardo, *O diabo na livraria do cônego*. 2.ed. Belo Horizonte: Itaiia / São Paulo: Edusp, 1981.

GÓES, Lúcia Pimentel. *Fábula Brasileira ou Fábula Saborosa*. São Paulo, Paulinas, 2005

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*. São Paulo: Nankin, 2004.

HAMON, Philippe. *L'Ironie littéraire* : Essai sur les formes de l'écriture oblique. Hachette : Paris, 1996.

HUGO, Victor. *Cromwell*. Paris: Flammarion, 1932.

_____. *Han d'Islande*. Paris: Gallimard, 2007.

_____. *L'homme qui rit*. 2 v. Paris: Gallimard, 2002.

_____. *Les Misérables*. 2 v. Paris : Librairie générale française, 1998.

_____. *Notre-Dame de Paris*. Paris: Gallimard, 1975.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironie ou a bonne conscience*. Paris: Presses Universitaires de France, 1950.

JEUNE, Simon. *Taine interprète de La Fontaine*: Poésie et système. Paris: Armand Colin, 1968.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotresco*: configuração na pintura e na literatura. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KOHN, Renée. *Le Goût de La Fontaine*. Grenoble: Imprimerie Allier, 1962.

LA FONTAINE, Jean de. *Fables*. Paris: Bordas, 1985.

LAJOLO, Marisa Philbert. "A Cinderela da literatura brasileira". In: ALENCAR, José de. *A Pata da Gazela*. 16ª ed. São Paulo: Ática, 1998.

LEÃO, Antonio Carneiro. *Victor Hugo no Brasil*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1960.

LONGINO. *Do Sublime*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia*: O romantismo na contramão da modernidade. Trad. bras. Petrópolis: Editora Vozes, 1995.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MAGALHÃES, Raymundo. *José de Alencar e sua época*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

MELLO, Maria Elizabeth Chaves de. “Construindo o conceito de identidade nacional”. In: *Gragoatá, Niterói*, n.11. p.31-39, 2 sem. 2001.

MENEZES, Raimundo de. *Cartas e documentos de José de Alencar*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1967.

MEYER, Marlyse. *Folhetim*: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NITRINI, Sandra Margarida. *Literatura Comparada*: história, teoria e crítica. São Paulo: Edusp, 1997.

PÉRET, Benjamin. *Amor Sublime*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PERRAULT, Charles. *Contes de ma mère l’Oye*. Paris: Librio, 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Galofolia e galofobia na cultura brasileira”. In: *Gragoatá, Niterói*, n.11, p. 41-59, 2 sem. 2001.

_____. “Literatura Comparada, intertexto e antropofagia”. In: *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. “Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina” IN *Vira e Mexe Nacionalismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

PINTO, Maria Cecília Queiroz de Moraes. *Alencar e a França: perfis*. São Paulo: Annablume, 1999.

ROMERO, Sílvia. *História da literatura brasileira*. 3ed. tomo I. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

SALIBA, Elias Thomé, *As Utopias Românticas*. 2ª. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a Literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés, São Paulo. Ática: 2004.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Graphia, 2004.

VALÉRY, Paul. “Tel Quel I”. In: *Oeuvres II*. Paris: Pléiade, 1960

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 7 ed., Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.