



A PRESENÇA DO GÓTICO NO TRAJETO DE UM HOMEM QUE SABE QUE VAI MORRER EM *LE DERNIER JOUR D'UN CONDAMNÉ* (1829), DE VICTOR HUGO

THE PRESENCE OF THE GOTHIC ON THE WAY OF A MAN WHO KNOWS HE IS ABOUT TO DIE IN VICTOR HUGO'S *LE DERNIER JOUR D'UN CONDAMNÉ* (1829)

Rodrigo de Oliveira Lemos *

Resumo: *Le Dernier Jour d'un condamné* (1829) é um romance social e político contrário à pena capital. Nele, acompanham-se os pensamentos de um condenado à morte, desde seu julgamento até sua execução. Primeiramente, traçaremos um breve histórico das influências mútuas entre a Grã-Bretanha e a França na gênese da literatura gótica e apontaremos algumas características recorrentes na espacialidade de algumas dessas obras. Em seguida, entraremos de pleno na narrativa hugoliana, usando categorias como narrador e narração, personagens e tempo e espaço. Finalmente, deter-nos-emos nos três espaços principais do romance: Bicêtre, a Conciergerie e o Hôtel de Ville de Paris. Questionar-nos-emos, enfim, sobre o porquê dessa presença do gótico sob o ponto de vista da estratégia retórica do romance a fim de convencer o leitor da brutalidade intrínseca da pena capital.

Palavras-chave: Victor Hugo; *Le Dernier Jour d'un condamné*; pena de morte; gótico.

Abstract: *Le Dernier Jour d'un condamné* (1829) is a socio-political novel against the death penalty, where we follow the thoughts of a man convicted to death since his judgment until his execution. Firstly, we will elaborate a history of the mutual influences between Great Britain and France during the birth of gothic literature and we will point out some recurrent characteristics concerning the conception of space in some of these works. Then, we will analyze Hugo's narrative with concepts such as narrator and narration, characters, and time and space. Lastly, we will focus on the three main spaces in this novel: Bicêtre, the Conciergerie and the Hôtel de Ville de Paris. We will elaborate on the importance of gothic spaciality for this novel's rhetorical strategy in order to convince the reader of the capital punishment's intrinsic brutality.

Keywords: Victor Hugo; *Le Dernier Jour d'un condamné*; death penalty; gothic.

* Professor de língua francesa na Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (UFCSPA). Email: rodrigolemos@ufcspa.edu.br

Se o nome do romancista, poeta, dramaturgo, ensaísta, político e desenhista francês Victor Hugo (1802-1885) associa-se de perto, no espaço cultural francófono, e para além, ao romance e à estética góticos, isso se deve, em larga medida, a uma das suas mais célebres narrativas, *Notre-Dame de Paris* (1831). Homem de grandes causas, Hugo tece a conhecida história lúgubre de Quasímodo, de Esmeralda e de Frollo tendo como palco um dos exemplares maiores da arquitetura gótica: a própria catedral de Notre-Dame, construída entre os séculos XII e XIV. Trata-se de um ato literário de evidente dimensão política; sob o ascendente da herança iluminista dos setecentos, o desprestígio das construções góticas e de uma de suas catedrais maiores na França era moeda corrente entre os parisienses nas primeiras décadas do século XIX, e não eram incomuns discussões quanto à demolição do prédio então decaído, testemunho de um mundo medieval revoluto, tido por bárbaro, irracional e obscurantista. Ora, o sucesso avassalador do texto hugoliano foi determinante para a sobrevivência do edifício às investidas dos proponentes da sua demolição e mesmo para a sua transformação em ícone turístico. (GRAHAM 1999, p. 172).

Notre-Dame de Paris, decerto, não foi a primeira narrativa de Victor Hugo em que se põe em cena o gótico. É o caso explícito do romance histórico *Han d'Islande*, de 1825 (HALE in: HOGLE, 1999, p. 79). Pensamos que o mesmo pode ser dito, sob um certo aspecto, do romance *Le Dernier Jour d'un condamné*, publicado dois anos antes de *Notre-Dame de Paris*, em 1829 (a segunda versão, acompanhada de um prefácio, data de 1832). Escrita de 14 de novembro a 26 de dezembro de 1828, essa que é a terceira narrativa de peso de Hugo (BORDERIE in: HUGO, 2000, p. 184) expressa outro dos seus grandes compromissos públicos,



e dos mais constantes em seu longo percurso marcado por numerosas palinódias políticas: o combate à pena de morte. Uma série de eventos, de ordem pessoal, está na origem de sua rejeição contumaz a essa modalidade irrevogável de punição, desde seus jovens anos. Durante o regresso da família Hugo à França a partir da Espanha em 1811 (seu pai, o General Hugo, juntara-se em Madrid a Joseph Bonaparte), o garoto queda perturbado ao presenciar a preparação de uma execução por garrote vil na cidade de Burgos (GRAHAM, 1999, p. 50). Também o fuzilamento, em 1812, de Victor Fanneau de Lahorie, seu padrinho e amante de sua mãe, acusado de haver conspirado contra Napoleão (GRAHAM, 1999, p. 28), parece ter deixado sua marca na sensibilidade do rapaz (CANTARUTTI; WALC, 2006, p. 11). Seja como for, essas impressões de infância não se desfizeram nos anos seguintes: sabe-se do horror de Hugo pelas execuções públicas, como demonstram os relatos de sua reação às decapitações do assassino do Duque de Berry, em 1820, ou do parricida Jean Martin, cinco anos depois (HUGO, 2000, p. 194-195) - além de sua oposição à condenação capital imposta aos revolucionários derrotados da Comuna (GRAHAM, 1999, p. 489). Semelhante convicção não se resumiu à esfera pessoal, mas traduziu-se em uma produção estética e em uma atuação política das mais importantes. Como parlamentar, em diversas ocasiões, e como intelectual público, em alocuções e em cartas abertas, Hugo teceu críticas enérgicas à pena capital. Foi assim no seu célebre discurso enquanto constituinte na Assembleia, em 15 de setembro de 1848; em seu *Plaidoyer contre la peine de mort* pronunciado em 11 de junho de 1851 no Tribunal do Sena, durante o julgamento de seu filho, Charles Hugo, por haver criticado a aplicação da pena a um cidadão em artigo do jornal *L'Événement*, ou ainda, durante o exílio em Guernsey no Segundo Império, em seus escritos dirigidos aos habitantes da ilha (1854), ao Secretário do Interior da Inglaterra, Lord Palmerston (1854), ou aos Estados Unidos (1859), quando do caso Brown (CANTARUTTI; WALC, 2006, p. 32). É a partir de tais dimensões (pessoal, artística e política) que se deve compreender a escrita de *Le Dernier Jour d'un condamné*, no qual se explicitam com veemência as posições de Hugo quanto a esse tema - embora, decerto, essa não seja a sua única narrativa em que a pena de morte é evocada e condenada (em *Han d'Islande*, em *Notre-Dame de Paris* e em *Claude Gueux*, de 1834, assim como em obras mais tardias, como em *Les Misérables*, de 1862, e em *Quatrevingt-treize*, de 1874) (CANTARUTTI; WALC, 2006, p. 3).

Neste artigo, deter-nos-emos em *Le Dernier Jour d'un condamné*, sobretudo na representação dos lugares em que o homem que sabe que vai morrer transita no seu caminho



até a guilhotina; tratar-se-á de mostrar como, em um texto que, por suas preocupações explicitamente sociais e políticas, não poderia distar mais do imaginário a que se convencionou chamar de gótico (popularmente associado ao fantástico, ao estranho e ao sobrenatural), o espaço é construído a partir de descrições e de eventos que não deixam de remeter às histórias de fantasmas, de calabouços e de castelos solitários que povoam as obras de romancistas de além da Mancha, então introduzidos em abundâncias no país de Descartes e de Voltaire por numerosas traduções e pela vertente do chamado *roman frénétique* (HALE in: HOGLE, 1999, p. 78-82). Partiremos de uma breve introdução à categoria crítica do gótico, explorando suas origens, seus principais representantes, as características estéticas que ela recobre e alguns traços recorrentes na construção espacial de suas obras, bem como seu percurso na França desde o século XVIII até a época de Hugo. Em seguida, debruçar-nos-emos sobre *Le Dernier Jour d'un condamné*, procedendo a uma análise narratológica do texto (a partir de categorias como estatuto e funções do narrador, narração, focalização, distância narrativa, personagens, tempo e, por fim, o espaço). A partir daí, serão recenseados os principais lugares por onde passa o condenado (Bicêtre, o Palácio da Justiça e a Conciergerie, também o Hôtel de Ville e a Place de Grève), distinguindo-se, em cada caso, o espaço referencial e o espaço construído pela ficção. Estudando-se suas descrições, será possível identificar os traços - retrabalhados e ressignificados, por certo - da construção espacial do romance que se aparentam àqueles expostos quando da discussão teórica do gótico na primeira seção. Suscitaremos, então, hipóteses interpretativas sobre sua presença em um texto tão solidamente inscrito na sua circunstância sócio-política e tão evidentemente engajado quanto *Le Dernier Jour d'un condamné*.

DESLOCAMENTOS DO GÓTICO ENTRE A INGLATERRA E A FRANÇA

Comumente associado à Inglaterra e ao contexto cultural da Grã-Bretanha no século XVIII, aquilo que se conhece como literatura, ficção ou romance gótico não é de todo alheio a influências artísticas, sociais e políticas advindas do continente e, notadamente, da França.

A estética gótica, quando se refere à ficção literária, é um fenômeno que nada tem de medieval, sob o ponto de vista de sua datação; remonta à publicação do primeiro livro que se classifica explicitamente como "A Gothic Story": *The Castle of Otranto*, escrito por Horace Walpole (1717-1797) e publicado na Inglaterra em 1764. É nesse mesmo país que, duas décadas e meia mais tarde, nos anos 1790, o gênero chegaria a seu auge e à sua profusão,



tendo autores como Ann Radcliffe (1764-1823), Clara Reeve (1729-1807) e Matthew Lewis (1775-1818) entre seus principais expoentes (CLERY in: HOGLE, 1999, pp. 21-40). Por que então o nome "gótico"?

Alguns fatores se somam para explicar tanto a denominação dessa categoria quanto o pioneirismo inglês nessa tendência literária. Alguns são de natureza arquitetônica (como o revival da arquitetura gótica de meados do século na Grã-Bretanha, além da abundância de ruínas medievais abandonadas, associadas ao passado católico e originadas da dispersão de mosteiros subsequente à Reforma). Outros se referem à construção, durante a Renascença, da identidade da nação inglesa, com a elaboração de uma narrativa nacional que faz dos antepassados anglos e saxões descendentes de tribos godas, tidos por membros da família germânica e por amantes da liberdade invencíveis em seus refúgios no Norte da Europa - além, decerto, de irredutíveis ao papado. Daí, também, um fator de ordem política, o goticismo sendo chamado a exprimir um modo supostamente típico de governo à inglesa, baseado na insubmissão a soberanos absolutos, em representação parlamentar e na preservação dos interesses econômicos dos indivíduos, em consonância com a ideologia do partido Whig. Acrescem-se a esses elementos alguns estritamente literários, como o interesse renovado, no século das Luzes, pelas baladas medievais inglesas; as terríveis descrições das atrocidades cometidas durante as guerras de religião na ilha, legadas à memória coletiva por uma rica literatura apologética das igrejas católica ou reformada; as crueldades e os eventos sobrenaturais presentes no teatro elizabetano e shakespeariano em particular, ou ainda a *graveyard poetry* setecentista, com sua imagética mórbida e seus temas melancólicos (GROOM, 2012, s/p).

Apesar de ser ocioso estabelecer um conjunto exaustivo de atributos dessas ficções (BOTTING, 2005, p. 10) que permitiriam classificá-las como "góticas" (de resto, uma categoria crítica de uso corrente somente a partir dos anos 20 do século passado) (CLERY in: HOGLE, 1999, p. 22), muitas das imagens vinculadas, de hábito, a esse rótulo relacionam-se com tais fontes literárias ou extra-literárias inglesas. Todas elas envolvem o que Nick Groom chama de *formas de obscuridade* e são chamadas a expressar um distanciamento quanto à ênfase na racionalidade vigente no período iluminista. Groom recenseia sete tipos de obscuridades comuns aos relatos ficcionais tidos por góticos: podem ser essas materiais (máscaras, véus, disfarces, tapeçarias, armaduras); textuais (histórias folclóricas, fragmentos, manuscritos, charadas, rumores, linguagens cifradas); espirituais (mistérios, alegorias, símbolos, rituais,



maçonaria, bruxaria, satanismo) ou psicológicas (sonhos, alucinações, drogas, loucura, duplos, sonhos, visões, personalidades clivadas). Contam, além desses, três outros tipos de obscuridades que podemos dizer serem referentes à categoria "espaço", constituindo *loci horribiles*: as meteorológicas (ventos, tempestades, fumaça, neblina, sombras, escuridão); as topográficas (florestas densas, montanhas altas, gargantas, desertos, oceanos) e as arquitetônicas (torres, prisões, castelos com gárgulas, abadias, túmulos, criptas, ruínas, cemitérios, passagens secretas, portas trancadas) (GROOM, 2012, s/p). Tais elementos arquitetônicos, em sua maioria associados ao mundo medieval, tinham por objetivo sinalizar a distância entre o presente do leitor e o passado da narrativa, marcado pelo barbarismo, pela superstição e pelo medo; os prazeres do terror provocados pelas histórias que transcorriam em tais cenários relacionavam-se à reemergência de personagens ou de modos de vida há muito desaparecidas, a partir de prédios e de ruínas de tempos longínquos (BOTTING, 2005, p. 2).

Apesar desse protagonismo inglês na gestação e no desenvolvimento do gótico, influências francesas não lhe são de todo estranhas. Um tanto disso se deve ao fato de que a França oferece, com seus *châteaux* e seu catolicismo milenar, cenários para algumas das principais tramas góticas - mas não só (BOTTING, 2005, 44). Uma dimensão propriamente literária deve também ser considerada: o romance sentimental francês dos setecentos, do qual o principal representante é o Abade Prévost (1697-1763), com seus enredos que cedem amiúde lugar ao macabro, teve sua importância no percurso de autores góticos ingleses (HALE in: HOGLE, 1999, pp. 63-84). Outrossim, os acontecimentos da Revolução Francesa deixaram sua marca na sensibilidade de escritores de terror além da Mancha, o que é significativo quando se tem em vista que os eventos na França se desenrolavam, nos anos 1790, em paralelo com a multiplicação da ficção gótica na Inglaterra, o que levou à opinião de contemporâneos de que as brutalidades da Revolução, e sobretudo as do Terror (1793-1794), inspiraram uma escalada de imagens hediondas na ficção (MILES in: HOGLE, 1999, p. 41-62).

A fim de compreender a presença do gótico em Victor Hugo, deve-se assinalar o desenvolvimento de tal corrente literária em terras francesas. A importância do gótico inglês dificilmente poderia ser negligenciada sob esse aspecto, haja vista a quantidade considerável de ficções góticas de autores como Walpole e Lewis traduzidas de 1767 a 1828. Ainda assim, uma escrita propriamente francesa de horror também tem lugar, num movimento endógeno. Uma tradição de *roman noir* ascende nos últimos anos do século, subsequentes à reação



termidoriana que encerra o Terror jacobino; ela é carregada de imagens terríveis e fantásticas oriundas da violenta experiência revolucionária. Nos períodos da Restauração (1815-1830) e da Monarquia de Julho (1830-1848), floresce o chamado *roman frénétique*, fenômeno compreensível no contexto de afirmação do Romantismo francês, sob a influência central de Charles Nodier (1780-1844); o termo engloba autores como o Visconde d'Arincourt (1788-1856), Henri de La Touche (1785-1851) e Jules Janin (1804-1874); esses recorriam a temas históricos tétricos, como a figura medieval do infanticida Gilles de Rais (1405-1440), ou ainda a assuntos contemporâneos, amiúde oriundos do mundo científico, com igual inclinação ao insólito ou ao horrível (como as dissecações, o galvanismo ou as epidemias, dentre as quais a de cólera). O *roman frénétique* ocupou um lugar importante na literatura europeia desses anos e deixou um legado na obra dos escritores que escreviam romances em série, como Frédéric Soulié (1800–1847), Alexandre Dumas (1802–1870) e Eugène Sue (1804–1857). Além disso, foi uma das influências fulcrais aos romances de Victor Hugo escritos nesse época inicial de sua produção romanesca (HALE in: HOGLE, 1999, pp. 63-84), período em que se encontra também *Le Dernier Jour d'un condamné*.

LE DERNIER JOUR D'UN CONDAMNÉ: MONÓLOGO DE UMA CONSCIÊNCIA TORTURADA

A história da publicação de *Le Dernier Jour d'un condamné*, em seus anos iniciais, compreende uma grande variedade de prefácios. O primeiro deles corresponde à primeira edição, de 1829, anônima. Nele estabelece-se uma ambiguidade, ao apresentar o texto subsequente sob duas possibilidades, à escolha do leitor: ou como uma recolha das anotações, em papéis amarelados, dos pensamentos derradeiros de um condenado à morte, encontrados fortuitamente e publicados, ou bem como obra da fantasia de um poeta, talvez de um filósofo. Na terceira edição, já com nome do autor, no mesmo ano de 1829, Hugo faz preceder o texto por uma esquete cômica, *Une Comédie à propos d'une tragédie*, em que, num salão da boa sociedade, personagens burgueses, eclesiásticos e aristocráticos, acompanhados de um filósofo e de um poeta romântico moderado, criticam a narrativa sob os aspectos político e estético; reproduzem, em modo irônico, às reprovações reais de que o livro fôra objeto. Por fim, na edição de 1832, Hugo publica um longo prefácio em que define o livro como um "*un plaidoyer, direct ou indirect, comme on voudra, pour l'abolition de la peine de mort*" (HUGO, 2000, p. 144). A precisão é importante: não a favor deste ou daquele



condenado, antes contra a instituição da pena capital em si. Daí, segundo Hugo, haver-se eleito, como narrador, um homem anônimo, dotado tão-somente de um mínimo de características específicas, autor de um crime indeterminado. Hugo também expõe outros elementos concernente à feitura e ao contexto da obra, como a circunstância imediata que a teria inspirado (a execução do assassino Honoré Ulbach, em 1827), um recapitulativo dos debates parlamentares que quase redundaram na abolição da pena capital, em 1830, e seus argumentos contrários às execuções. Para o poeta, a pena de morte não consiste nem em medida necessária para proteger a sociedade de um malfeitor (a prisão perpétua bastaria); nem em forma justa de vingança ("*Se venger est de l'individu, punir est de Dieu./ La société est entre deux*", HUGO, 2000, p. 163); nem, por fim, em maneira efetiva de dissuadir do crime por força do exemplo (afinal, um tal raciocínio, em seu rigor, conduziria ao restabelecimento dos suplícios públicos e cruentos de outras eras). Hugo conclui o prefácio pela alegação de que a abolição da pena de morte não produziria a desordem e a dissolução da sociedade, mas, ao contrário, sua fundação sobre alicerces mais sólidos: os da liberdade e da caridade ("*On regardera le crime comme une maladie, et cette maladie aura ses médecins qui remplaceront vos juges, ses hôpitaux qui remplaceront vos bagnes. La liberté et la santé se ressembleront. [...] On traitera par la charité ce mal qu'on traitait par la colère*", HUGO, 2000, p. 175).

O primeiro prefácio (citado em sua integralidade na versão de 1832) coloca de saída uma questão central ao livro: a do narrador. Seguindo a pista do primeiro cenário sugerido no texto liminar - o da simples coleção de papéis deixados por um condenado à morte e ulteriormente editados -, tem-se um narrador extradiegético, o editor, que recolhe, organizando-as em 49 capítulos, as folhas anotadas pelo apenado. No capítulo XLVII (intitulado *Mon histoire*) - no qual se crê que o prisioneiro, enfim, relatará sua vida em um todo coerente e, sobretudo, seu malfeito -, esse narrador extradiegético intervém explicitamente, assumindo-se como voz narrativa para, em uma nota de editor, informar a ausência dessas páginas e enunciar a hipótese de que o preso não tivera tempo de nelas escrever. Tal atividade do editor como coletor de notas e comentador oferece um quadro narrativo no seio do qual a história principal transcorre, relatada por um narrador autodiegético que se debruça sobre suas sensações, suas memórias, suas angústias e seus pensamentos enquanto espera sua execução na guilhotina e que, eventualmente, atua como narrador intra-heterodiegético, ao reportar a história pessoal confiada a ele por outro condenado à morte (um *friauche*, na gíria da época) no Palácio de Justiça (capítulo XXIII). Seu caráter loquaz é notável; esse



narrador autodiegético não se limita a contar, em uma narrativa ulterior aos fatos, suas desventuras na prisão, no aguardo da hora fatal; sua função testimonial salta aos olhos, tanto em seu aspecto emotivo (pelas numerosas efusões líricas, de angústia e de enternecimento, derramadas sobre o papel), quanto em sua dimensão valorativa, pela reiterada emissão de julgamentos - frequentemente acerbos - sobre sua própria conduta e sobre a dos outros homens (ambas essas dimensões estão evidentes, por exemplo, nos capítulos XXVI e XXVII).

Afinal, essa função testimonial está no âmago de seu projeto de escrita; como o narrador ele mesmo o define, em um momento de reflexão metanarrativa, seu livro consiste no "*journal de [s]es souffrances*", no "*procès-verbal de la pensée agonisante*", na "*autopsie intellectuelle d'un condamné*" - uma empresa dotada de dois objetivos. Um, de ordem íntima, elege o narrador como seu próprio narratário ("*Pourquoi n'essaierais-je pas de me dire à moi-même tout ce que j'éprouve de violent et d'inconnu dans la situation abandonnée où me voilà ?*") e converte a escrita num ato autorreferente, em uma forma de manifestar a si mesmo seu mundo interior, de maneira a passar o tempo e a suportar o lento aproximar-se da hora fatídica. A outra finalidade, mais incerta, é de ordem ética e política: no caso de suas anotações serem achadas e virem a público, essas constituiriam uma "*leçon pour ceux qui condamnent*", convidando seus leitores virtuais (juízes, jurados, sobretudo a opinião pública) a uma maior leniência, pela consciência das torturas morais infligidas pela visão fatal da guilhotina aos últimos momentos dos condenados (HUGO, 2000, p. 52). Nessa empreitada de persuasão humanitária (cujo valor para seu próprio caso o encarcerado, em desespero não deixa de questionar no capítulo VII), o narrador, voz onipresente da narrativa principal e seu ponto exclusivo de focalização, manifesta não apenas seu estados de alma, mas também uma visão subjetiva do mundo exterior, quer nas cenas presenciadas e relatadas, por vezes com riqueza de detalhes (é o caso da ferragem dos forçados no capítulo XIII), quer nas descrições espaciais (as quais serão objeto da terceira parte deste estudo).

A narrativa apresenta uma clara imbricação na História. As referências a acontecimentos policiais e políticos facultam determiná-la. É assim com as execuções precedentes à do narrador: os nomes de assassinos descobertos por ele nas paredes de sua cela são acompanhados das suas datas de guilhotinamento, em um período que vai de 1815 a 1823 (capítulo XII); há também alusões a execuções políticas, como o ano de 1824, que se segue à inscrição "*Vive l'Empereur!*", ou ainda a menção ao complô de La Rochelle, do qual os envolvidos são eliminados em 1822 (capítulo XI); neste último capítulo, também surge o



nome de Papavoine (infanticida cujo guilhotinamento remonta a 1825). Em outra pista, o diálogo entre o oficial e o condenado no trajeto entre Bicêtre e a Conciergerie (última parada antes do Hôtel de Ville e da Place de Grève) alude a uma "*nouvelle de Paris*" (HUGO, 2000, p. 89) envolvendo a Guarda Nacional, milícia de cidadãos formada na Revolução Francesa e dissolvida por Carlos X aos 29 de abril de 1827. Seriam esses, portanto, o dia e o ano da sua execução? No entanto, sabemos que o julgamento se deu em uma "*belle matinée d'août*" (HUGO, 2000, p. 41) e que um prazo de seis semanas é previsto após a leitura da sentença (HUGO, 2000, p. 47) até o dia da aplicação da pena, a qual deve, portanto, se dar em setembro (o mesmo mês e o mesmo ano, aliás, da morte de Honoré Ulbach, citada por Hugo no prefácio de 1832 como possível inspiração para o livro (HUGO, 2000, p. 146), transcorrida a 10 de setembro de 1827). Tais discrepâncias permitiriam falar no uso de anacronismos por parte de Hugo? Ou a "*nouvelle de Paris*" seria outra que não a dissolução da Guarda? Como quer que seja, esses registros temporais autorizam posicionar a história em um quadro contemporâneo à escrita do texto, nos anos finais da década de 1820 e nos estertores da Restauração.

Quanto à duração da narração, importa ressaltar que as folhas do condenado não estão datadas, traduzindo a alienação cronológica de um homem apenado. Ainda assim, dão-nos algumas pistas, embora, por vezes, incertas, pela própria dificuldade do narrador de precisar o tempo prisional (HUGO, 2000, p. 55). Já observamos que, na saída do tribunal, é mencionado um prazo de seis semanas até a efetivação do veredito. No capítulo I, na sua primeira prisão, Bicêtre, o condenado afirma que já se perfizeram cinco semanas desde a enunciação da sua pena; isso quer dizer que é apenas ao fim desse período que ele se lança à sua empresa de escrita. Dadas essas indefinições, o próprio narrador esforça-se em situar-se o melhor que pode, no capítulo VIII, e seus cálculos aproximados dos dias que se passaram desde a condenação e dos que o separam da sua aplicação futura dão provas do caráter incerto desse tempo, de maneira que ele os termina lembrando que nas quintas-feiras o tribunal julga (e, de ordinário, rejeita) os apelos, restando apenas três dias para o cumprimento da sentença. Sua angústia acresce quando, sempre segundo suas estimativas vagas, ele calcula que já estaria a três dias da última quinta-feira e que o resultado de seu apelo deve logo ser conhecido. Suas menos auspiciosas suspeitas se confirmam depois de amavelmente lhe perguntarem, no capítulo XVII, o que ele deseja comer e de ele receber, no capítulo XIX, a visita cordial do diretor da prisão ("*C'est pour aujourd'hui!*", p. HUGO, 2000, p.



81). Elas se tornam convicção quando, em torno das seis horas e trinta da manhã, um oficial, acompanhado de um padre, lê o indeferimento de seu pedido, anunciando que o veredito será cumprido no mesmo dia (capítulo XXI). A partir de então, o tempo é contado em maiores pormenores, até às quatro horas da tarde, quando o espetáculo deve chegar ao seu termo; às seis e meia, chega o padre; às sete horas e trinta, anuncia-se sua transferência à Conciergerie (capítulo XXII); uma hora depois ele chega a esse novo posto (idem); às dez horas o narrador está em uma cela pensando em sua filha e recebe nova visita do padre, prevista para as dez e trinta (capítulo XXVI); às onze horas, ele recorda uma cena pretérita em que, também às onze horas, viu erguer-se na Place de Grève uma guilhotina (XXVIII); à uma hora flagra-se o prisioneiro refletindo, temeroso, sobre a sua vida, sobre seu crime e sobre sua morte (XXXIV); quinze minutos depois, ele relata seu mal-estar físico (XXXVIII); às três horas, ele é conduzido ao Hôtel de Ville, de onde escreve e onde preparam-no à execução, e o último capítulo (XLIX) termina pela menção em letras maiúsculas da chegada das quatro horas, momento da sua expiação cruenta. Até a decisão irretornável de sua execução, no capítulo XIX, somam-se quarenta páginas; a contagem das últimas horas do último dia do condenado se estende pelas outras sessenta, na edição utilizada para esta análise, o que sugere um detalhamento maior na narração a partir desse ponto.

A consciência do narrador, decerto, não está agrilhoadada no presente. Ela se permite deslocamentos temporais numerosos, na modalidade da memória ou da previsão hipotética. Algumas analepses são de menor alcance, relatando eventos que ocorreram pouco antes da narração; é assim quando ele relata, por exemplo, cenas marcantes tais quais a ferragem dos forçados ou sua preparação para a guilhotina, seus encontros com outros personagens (como o padre, o oficial, o *friauche* e Marie) ou ainda suas remoções de Bicêtre à Conciergerie e dali ao Hôtel de Ville. Outras são de muito maior alcance, remetendo a passados mais longínquos, e são mais comuns após a confirmação de sua pena, como se o prisioneiro buscasse recuperar, com o coração pesado, o melhor de sua vida: é o caso de seus amores de infância com a espanhola Pepa (XXXIII), de sua visita a Notre-Dame quando criança (XXVI) ou de sua visão horrorizada da guilhotina na Place de Grève, ignorante de que, um dia, ela viria a ser usada contra ele (XXVIII) - uma advertência eloquente a um possível leitor insensível. Analepses de alcance mais importante também se encontram antes da rejeição do apelo, mas elas têm função ou bem de traçar o retrato do narrador antes da catástrofe que o empurra à morte (como a retrospectiva de grande amplitude do capítulo I), ou bem de mostrar a



peripécia central que é a do seu julgamento, cuja amplitude é de apenas algumas horas, mas que é evocado em uma cena minuciosa. Trata-se, portanto, menos de expressões de nostalgia sentimental do que de uma apresentação do personagem e da descrição de um evento central ocorrido antes do início da narração *in media res*. Sua imaginação, no modo da narração anterior, também pode projetar-se para o futuro, fantasiando dolorosamente a sina das suas familiares após sua morte (capítulo IX), a cena de seu próprio guilhotinamento ou os cenários possíveis à sua espera no *post-mortem* (capítulo XLI).

No passado e no futuro, duas elipses dos dois eventos fulcrais marcam a narrativa: a do crime e a do castigo. Primeiramente, lembremos, perdera-se a narrativa do seu delito, ou seja, da perturbação que o arranca a seu feliz estado anterior e que o precipita na tragédia - mas sabe-se que ele data de um ano e que se tratou de crime de sangue (XXXIV). Depois, há a elipse do desenlace, sob a lâmina na guilhotina; sugerido pela notação da hora ao fim do último capítulo em letras capitais, sua ausência da narração se dá, por óbvio, porque o narrador chega ao limite do narrável, impossibilitado de fazê-lo no momento mesmo de sua própria aniquilação.

Mas quem é esse personagem que conta-se a si mesmo com tamanha obstinação até os últimos momentos e cuja subjetividade reina no universo fictício? Conhece-se, bem entendido, seu traço distintivo: é um condenado à guilhotina. Mas sabe-se mais - embora, na sua construção como personagem, o que dele é ocultado pretende ser tão significativo quanto aquilo que ele de si mesmo revela. Hugo o anuncia no prefácio de 1832; ele ressalta o despojamento, em sua narrativa, de tudo o que seja "*le contingent, l'accident, le particulier, le spécial, le relatif, le modifiable, l'épisode, l'anecdote, l'événement, le nom propre*", em favor do geral e do indeterminado, mais adequados, no seu entender, ao objetivo que é o seu de defender a causa "*d'un condamné quelconque, exécuté un jour quelconque, pour un crime quelconque*" e de atacar a pena de morte em si, e não sua aplicação em tal ou tal circunstância (HUGO, 2000, p. 145). Bem entendido, esse homem abstrato que seria o condenado, segundo Hugo no prefácio, acaba por não corresponder de todo ao seu autorretrato fragmentário traçado pelo narrador autodiegético ao longo da narrativa ulterior. Com efeito, este começa o relato reforçando sua suposta generalidade ontológica ("*Autrefois, [...] j'étais un homme comme un autre homme*"; HUGO, 2000, p. 39), mas as características seguintes do seu autorretrato situam-no com maior precisão do que se poderia esperar por esse anúncio.



Sabemo-lo, dantes, dado aos prazeres mundanos da arte e do amor ("*C'étaient des jeunes filles, de splendides chapes d'évêque, des batailles gagnées, des théâtres pleins de bruit et de lumière, et puis encore des jeunes filles et de sombres promenades la nuit sous les larges bras des marronniers*"; HUGO, 2000, p. 4), bem como rico de uma vida interior livre e ativa, possante de imaginação e de intelecto ("*Chaque jour, chaque heure, chaque minute avait son idée. Mon esprit, jeune et riche, était plein de fantaisies. [...] C'était toujours fête dans mon imagination. Je pouvais penser à ce que je voulais, j'étais libre*"; HUGO, 2000, p. 4), e de uma robusta saúde, associada à juventude (HUGO, 2000, p. 74). Sua inteligência é um de seus refúgios face à sua situação desesperada, tanto porque ele acorre à escrita para fazer-lhe face, quanto porque não cessa de apelar a *mots d'esprit* cáusticos e engenhosos para ironizar alguns insensíveis participantes oficiais de sua tragédia pessoal (é o que ele faz, por exemplo, no diálogo com o oficial de justiça, no capítulo XXII).

Socialmente, trata-se de um membro das classes instruídas, e não apenas pelo seu domínio da expressão literária: ele é percebido assim por outros personagens (como o *friauche*, que o caracteriza como um "*marquis*", no capítulo XXIII) e chega a se autodefinir como tal ("*moi qui suis poli par l'éducation*", HUGO, 2000, p. 48). Igualmente significativo, ele ignora o linguajar das classes marginalizadas e é iniciado em seu *argot* na prisão (capítulo V). Outrossim, dá provas de seus importantes conhecimentos escolares ("*quelques mots en latin que j'adressai au concierge*", HUGO, 2000, p. 49), os quais, aliados a traços pessoais, como sua juventude e a "*docilité*" (HUGO, 2000, p. 49) de suas maneiras de homem superiormente educado, revelam-se proveitosos para lograr melhores condições carcerárias - é o caso, por exemplo, do seu uso do latim, particularidade que tem papel central na narrativa, ao possibilitar o próprio ato de narrar: é graças a algumas palavras na língua de Cícero dirigidas ao carcereiro que lhe fornecem tinta e papel, tornando possível a escrita de seus pensamentos. Esse retrato social se completa pela sua afiliação religiosa, fiel à Igreja Católica Romana, apesar de aparentes hesitações (como se evidencia no diálogo com o padre da prisão no capítulo XXX), bem como pela sua estrutura familiar, composta exclusivamente por mulheres (a mãe, a esposa e a filha, Marie, que o visita após um ano de distância, sem poder reconhecê-lo, no capítulo XLIII); os possíveis padecimentos, futuros e presentes, dessas mártires indiretas não cessam de afligir a imaginação do recluso. Não há algo de crístico nessa imagem de um jovem supliciado, circundado por mulheres lacrimosas, uma das quais chamada Maria? Ainda assim, o sacrificado, no texto de Hugo, não é inocente, como Cristo,



mas de fato criminoso, e a Maria que lhe é cara não é sua mãe, mas sua filha - a qual, diferentemente da Maria bíblica, termina por renegá-lo...

Essa pintura do narrador autodiegético enquanto personagem não deixa de semear interrogações. Todas as indicações dadas pelo narrador sobre si mesmo o situam longe dos estratos sociais despossuídos, antes nas esferas sociais médias ou superiores. Trata-se, logo, de alguém muito distinto daquele *homem qualquer*. como Hugo o designa no prefácio, ou como o próprio narrador autodiegético se autodefine. Nesse sentido, não se trataria tanto do homem qualquer no geral, mas do homem qualquer das classes que formam a opinião pública e que podem deixar-se influenciar pelo *plaidoyer* hugoliano contra o barbarismo da pena capital. O efeito retórico da narrativa residiria então no fato de que o narrador seria um espelho do seu provável leitor, provocando uma aproximação afetiva entre ambos e aumentando seu apelo persuasivo? Victor Hugo, é possível, talvez tivesse em mente a força dessa aproximação; no prefácio de 1832, assinala que, em 1830, o Parlamento dedicou-se ineditamente a discutir a valer a abolição da pena de morte, quando os acusados à beira do cadafalso eram o Príncipe de Polignac, Jean de Chantelauze, o Conde de Peyronnet e Conde de Guernon-Ranville; além de serem ministros do rei deposto, Carlos X, eram, sobretudo, conforme observa Hugo, "[q]uatre hommes du monde, quatre hommes comme il faut, de ces hommes qu'on a pu rencontrer dans un salon", HUGO, 2000, p. 159). Quando se tratou de salvar esses homens de salão, os parlamentares cogitaram dar o passo que não se disporiam a dar caso se tratasse dos miseráveis ou dos irrelevantes de sólito. Na sua retórica com fins humanitários, Hugo não hesita, portanto, em jogar com os preconceitos sociais de seu *hypocrite lecteur?*

ESPAÇOS DO GÓTICO NO CAMINHO ATÉ A GUILHOTINA

É pela voz desse narrador engajado que se dá a construção dos espaços no romance. Não trataremos daqueles de que o narrador fala em suas analepses - como, por exemplo, o do tribunal -, mas daqueles no seio dos quais o narrador escreve o seu relato, geralmente indicados em epígrafe nos capítulos. Esses são a prisão de Bicêtre, a Conciergerie e o Hôtel de Ville. Esforçar-nos-emos em mostrar como traços do gótico marcam tais lugares no discurso do narrador, seja pela sua própria seleção como palco de seu sofrer (a prisão, em si mesma, é um *locus* privilegiado da ficção gótica), seja pelos eventos neles narrados ou pelas descrições que deles se fazem, transformando-os em *loci horribiles*. Esses ecos do gótico não



nos parecem fortuitos, mas carregam um significado histórico e participam da retórica contrária à pena de morte por parte do narrador.

Bicêtre e a cela dos fantasmas

A redação de grande parte da narração tem lugar durante o aprisionamento do narrador em Bicêtre, como anuncia a epígrafe do primeiro capítulo. Essa situação espacial se estende nos vinte e um capítulos seguintes.

O nome de Bicêtre é grave de uma longa história. Remonta à metade do século XIII, quando Luís XI adquire de seu *maître-queux* uma propriedade de nome Grange-aux-Queulx; ele a doa, em seguida, aos cartuxos, os quais, por sua vez, transferem-na a Jean de Pontys, bispo de Winchester. Esse, então, manda construir um castelo de mesmo nome (é a corruptela de "Winchester" que resulta em "Bicêtre"). Após as devastações das Guerras dos Cem Anos, o terreno se converte em um cemitério de ruínas e, nesse estado, chega ao século XVII. Então, Richelieu faz erigir, em 1632, um novo prédio para servir de abrigo a soldados estropeados. A construção ganha outra finalidade em 1643: as Filles de Charité fazem dela uma casa para crianças abandonadas. O destino de Bicêtre será fixado somente em 1656, por iniciativa de Luís XIV, que publica um édito proibindo a mendicância e encerrando os mendigos no Hospital Geral, do qual uma das seções tornou-se Bicêtre, destinado a homens e a garotos. Ao fim do século XVII, organizam-se suas cinco divisões. A primeira é a Force, com função de prisão, construída em 1680 e dividida entre a Correction (para os menores), os Cabanons (para os prisioneiros com *lettre de cachet*) e a própria Force, prisão separada dos Cabanons pela Cour Royale, onde se ferravam os encarcerados - de toda evidência, é na Cour Royale que se dá a cena da ferragem dos prisioneiros no romance de Hugo. A segunda e a terceira seções são dedicadas aos pobres, que deviam ali trabalhar. A quarta divisão, criada em 1680, acolhia os alienados, que permaneciam em celas, acorrentados às paredes. Por fim, a quinta seção, a partir de 1690, destinava-se aos portadores de doenças venéreas. A partir de 1801, tendo-se ligado ao Conseil Général des Hospices de Paris, o edifício passa a denominar-se "Hospice de la Vieillesse Hommes" (BELLIER, 1993, pp. 38-41) - eis, aliás, a inscrição lida pelo narrador ao deixar o prédio, no capítulo XXI.

Embora a origem de Bicêtre remeta ao período de esplendor do gótico, a construção de suas instalações modernas, no século XVII, situa-se em pleno século de consolidação da estética clássica na França, que enfatizava valores em ruptura com a tradição medieval (o



racionalismo lá onde predominava a fantasia; um certo despojamento em lugar do excesso; uma tendência à simplicidade geométrica ao invés da profusão de formas orgânicas). Pouco disso se percebe, entretanto, nas palavras do narrador. No capítulo X, ele pinta com as tintas mais sombrias essa arquitetura elegante e harmoniosa, como se o fizesse de uma obscura edificação do Medievo; a seu ver, é como se "*ce hideux Bicêtre*" fosse um palácio onde mal e mal se disfarça a masmorra. Com efeito, ele logo reconhece, a distância, o ar majestoso dessa construção em que se distingue o ideal de grandeza característico dos tempos de Richelieu e, depois, de Luís XIV ("*Vu de loin, cet édifice a quelque majesté. Il se déroule à l'horizon, au front d'une colline, et à distance garde quelque chose de son ancienne splendeur, un air de château de roi.*"). A proximidade não tarda a desenganá-lo: em tudo se percebe a degradação da ruína (um *topos* gótico!). As empenas estão decaídas; descascaram-se as paredes; trocaram as vidraças por barras de ferro, atrás das quais se percebem os apenados; as fachadas suntuosas adquirem um "*je ne sais quoi de honteux et d'appauvri*", e o condenado conclui com um aforisma amargo sua descrição de sua nova morada, como um moralista sem ilusões ("*C'est la vie vue de près*", HUGO, 2000, pp. 48-49).

No espaço interno, as marcas do horror são ainda mais salientes. A cela é seu espaço privilegiado. Ela, sim, é um lugar gótico por excelência, tanto no sentido arquitetônico quanto no literário, seja pela sua vetustez, seja pelo imaginário evocado pelas descrições que dela faz o prisioneiro. Com efeito, ele explica que celas como a sua foram tudo que restou do antigo castelo de Bicêtre, o prédio construído pelo Cardeal de Winchester, no século XV. Vestígio arquitetônico dessas origens tardo-medievais, o teto de sua cela apresenta a forma ogival, típica das construções góticas. Nesse espaço diminuto (de não mais que oito pés quadrados), incômodo (o condenado deve acostar-se em um monte de palha) e mal arejado (apenas uma abertura de nove polegadas quadradas comunica com o exterior) - mais um em um longo corredor de celas igualmente estreitas, desconfortáveis e encerradas sobre si mesmas -, reina uma atmosfera lúgubre de um calabouço de séculos pretéritos. De fato, a parca iluminação e a teia de aranha que pende do teto ogival da cela evocam a antiguidade e o desmazelo dessa espécie de masmorra moderna onde suspira o condenado. É um *locus horribilis*.

Mais ainda, conforme descobrimos nos capítulos XI e XII, as paredes da cela são gravadas com enigmáticas inscrições (lembremos, uma das sete formas de obscuridades recenseadas por Nick Groom como típicas da ficção gótica). São frases truncadas, palavras soltas, desenhos estranhos que transformam os muros em um misterioso livro, onde o



narrador consegue decifrar os nomes dos famosos criminosos guilhotinados que o precederam naquele espaço tétrico. O horror provocado por tais inscrições mergulha-o em um estado alucinatório (outra das obscuridades da ficção gótica, de novo segundo Nick Groom). Em transe, crê visitarem-no vultos de condenados carregando suas cabeças nas mãos e mostrando-lhe os punhos, tal aparições fantasmagóricas. O narrador, homem de razão do século XIX, interpreta esses "*épouvantables spectres*" (HUGO, 2000, p. 62) não como reais assombrações, mas como produções de seu cérebro comovido, à imagem das quimeras que assombram Macbeth (a citação a Shakespeare, aliás, é significativa enquanto marca do gótico!). Ainda assim, a referência ao sobrenatural está no centro dessa cena que transcorre em Bicêtre, pelo fato de que o léxico do horror gótico parece oferecer uma baliza à expressão de um sofrimento nada sobrenatural - ao contrário, muito terreno - causado pela sombra da guilhotina sobre o condenado. Também é assim que a alusão a realidades sobre-humanas ressurge enquanto o narrador descreve, em seu cárcere de Bicêtre, no capítulo XIII, a cena em que os cativos ferrados no pátio avançam contra sua janela ao saberem-no condenado à morte; o horror do evento só encontra forma de expressar-se pelo vocabulário do fantástico; ele compara os miseráveis a uma "*nuée de démons*" (HUGO, 2000, p. 71). Em uma sociedade em processo de secularização e de racionalização como a da França no século XIX, a cela de Bicêtre surge como palco de visitas espectrais como as que assombram muitos dos heróis góticos, embora, como francês culto da sua época, o narrador não deixe de remeter tais aparições a causas físico-psicológicas ou de se servir das mesmas como metáfora de seus próprios estados de alma.

A Conciergerie: lugar de espera

O passo seguinte do condenado em seu caminho da cruz é a Conciergerie. Lembremos: ele é conduzido a esse lúgubre edifício, uma vez tendo-se recusado seu apelo, e ali espera durante algumas horas sua execução. Nem por isso cessa a sua atividade escritural, e, nessa fase de seu aprisionamento, as analepses memorialísticas tornam-se mais e mais frequentes.

A Conciergerie também evoca o passado medieval. Ela o faz diferentemente de Bicêtre, cuja configuração arquitetônica é, como vimos, em sua maior parte, mais tardia, pois tributária da Era Clássica. No caso da Conciergerie, a memória histórica do Medievo está



inscrita nas pedras, no léxico do gótico que caracteriza majoritariamente suas fachadas e seus espaços internos.

A Conciergerie era dependência do Palais de la Cité, a residência real, cujos começos datam dos tempos de Clóvis, no século VI, e que os capetos transformam em sede da sua corte. Flanqueando o palácio real, instala-se num prédio próprio o *concierge*, administrador da morada real, que também mantém em seu poder prisioneiros da jurisdição do Palácio (POTTET, 1887, pp. 44-55). Filipe, o Belo (1268-1314) empreende grandes renovações na Conciergerie e no Palais de la Cité, o qual abriga também o Parlamento de Paris, a Câmara de Contas e o Conselho do Rei. Ao fim do século XIV, a casa de Valois migra a residência real para o Hôtel Saint-Pol; o Palais de la Cité permanece como sede do Parlamento de Paris, com funções administrativa e judiciária, e a Conciergerie segue como lugar de detenção (POTTET, 1887, p. 16). Nesse papel, o velho prédio medieval tem um momento alto de sua história séculos depois, durante a Revolução Francesa, quando o Palácio de Justiça abriga o Tribunal Revolucionário, cujos condenados (dentre os quais, os girondinos, Maria Antonieta, Danton e Robespierre) são enviados à Conciergerie. Nas primeiras décadas do século XIX, período em que escreve Hugo, o edifício mantém essa triste função: trata-se da principal antessala da guilhotina. As grandes obras do tempo de Filipe, o Belo deixam suas marcas na Conciergerie e no que restou do Palais de la Cité após numerosos incêndios; seções significativas, como a Salle des Gardes e a Salle des Gens d'Armes, são constituídos de arcos ogivais característicos da arquitetura gótica dos séculos XIII e XIV.

Por isso, em si mesma, a Conciergerie, na narrativa de Hugo, remete, ao mesmo tempo, a esse duradouro passado de horror e à estética gótica. Talvez por isso o prédio não seja objeto de uma descrição, como foi o caso de Bicêtre. Ainda assim, as formas do Palácio de Justiça (outrora Palais de la Cité) e da Conciergerie são invocadas parcialmente, no efeito terrificante que exercem sobre no coração do condenado recém-chegado de Bicêtre em meio à turba insolente (HUGO, 2000, p. 92):

Huit heures et demie sonnaient à l'horloge du Palais au moment où nous sommes arrivés dans la cour de la Conciergerie. La vue de ce grand escalier, de cette noire chapelle, de ces guichets sinistres, m'a glacé. Quand la voiture s'est arrêtée, j'ai cru que les battements de mon cœur allaient s'arrêter aussi.



A evocação fragmentada de elementos arquitetônicos, acompanhados de determinantes demonstrativos que os pintam em sua especificidade, como se conhecidos também do leitor, dá-se sob a ótica subjetiva, filtrados pela sua situação emocional enregelada pelo medo, e não são descritos nem em sua inteireza, nem objetivamente, de maneira a explicitar seus traços estéticos. A própria referência à Conciergerie basta para evocar o gótico, com suas torres e suas paredes maciças, sugerindo um *locus horribilis*, impregnado de sinistras lembranças do passado.

O mesmo acordo no pavor entre o espaço e a realidade emocional do encarcerado se dá em suas deambulações quando de seu ingresso no Palácio de Justiça (HUGO, 2000, p. 93):

Tant que j'ai marché dans les galeries publiques du Palais de Justice, je me suis senti presque libre et à l'aise ; mais toute ma résolution m'a abandonné quand on a ouvert devant moi des portes basses, des escaliers secrets, des couloirs intérieurs, de longs corridors étouffés et sourds, où il n'entre que ceux qui condamnent ou ceux qui sont condamnés.

Essa construção dos espaços interiores do Palácio de Justiça corresponde em mais de um ponto a algumas características da espacialidade recorrente na ficção gótica. Dentre as obscuridades arquitetônicas elencadas por Nick Groom, contam-se espaços do segredo, da escuridão e da compressão (como túmulos, criptas, passagens secretas e portas trancadas), refletidos na descrição do Palácio de Justiça com suas portas baixas, suas escadarias secretas, seus corredores interiores "*étouffés et sourds*" - *topoi* do horror. Tendo neles transitado, o prisioneiro ganha a sua cela, nua e desolada, constituída de nada além de suas quatro paredes e de suas janelas gradeadas; instalam ali, a seu pedido, um leito e uma mesa com cadeiras própria à escritura. Então, recebe a visita inusitada de um personagem identificado como algum tipo de subarquiteto designado a tirar medidas da cela, tendo em vista uma futura renovação. Ele, primeiro, faz como se o condenado não estivesse presente, depois comenta entusiasmadamente o plano de reforma como se este não estivesse à espera da morte; quando o guarda lhe observa o estatuto trágico daquele cativo ("*Monsieur, lui a-t-il dit, on ne parle pas si haut dans la chambre d'un mort.*"), o arquiteto se vai, sem mais; a insensibilidade, a idiotia daquele profissional sem alma evidenciam ao narrador sua solidão absoluta, seu total estranhamento frente a seus semelhantes, como se ele fosse apenas coisa, como se não mais estivesse lá como um de seus iguais: "*Moi, j'étais là, comme une des pierres qu'il mesurait*"



(HUGO, 2000, pp.108-109). Na cela da Conciergerie, o narrador toma plena consciência de sua conversão em *espectro* e, por fim, de sua própria desumanização.

A última estação: o Hôtel de Ville de Paris

O Hôtel de Ville de Paris é o último passo no calvário do prisioneiro. É numa sala desse prédio que ele escreve os dois capítulos derradeiros, relatando sua preparação para a guilhotina, seu trajeto em meio à multidão selvagem na companhia de um padre e a visão da máquina da morte na Place de Grève, bem como sua chegada ao imponente prédio municipal e seus momentos de esperança louca antes da execução.

Cabe apreender o espaço do Hôtel de Ville conjuntamente ao da Place de Grève, ao fundo da qual ele se situa. A praça, que deve seu nome ao terreno arenoso levemente inclinado em direção ao rio (no qual se descarregavam carvão e vinho, entre outros) (BLOND, s/d), servia de mercado aos parisienses desde tempos muito recuados. Foi cedida por Luís VII aos burgueses da cidade na primeira metade do século XII. Atrás dela, encontrava-se a Maison-aux-Piliers, adquirida pelo preboste dos mercadores de Paris, Étienne Marcel, em 1357. Ela sediou o Hôtel de Ville até 1529. Eis quando se decide, sob Francisco I, em razão da expansão demográfica de Paris, dotar a cidade de novas e maiores instalações para a administração municipal. Encomendado ao italiano Domenico de Cortona, dito Boccador, o projeto começa a realizar-se em 1533, data da colocação de sua pedra fundamental; atravessa um demorado processo de construção, acidentado pelas guerras religiosas do século XVI, e só chega a bom termo em 1628 (FERRIER, 1855, pp. 1-7). Durante séculos, a Place de Grève e o Hôtel de Ville são um teatro privilegiado da vida da cidade, assistindo a festejos públicos em momentos-chave na vida da corte ou a celebrações religiosas, como as concorridas festas de São João; a insurreições e a revoltas, tais quais a Fronda, no século XVII, e a execuções de criminosos de naturezas várias durante o Antigo Regime. No tempo da Revolução, em 25 de abril de 1792, é nela que se emprega pela primeira vez a guilhotina; o instrumento mortífero é, em seguida, instalado em lugares como a Place de la Révolution e a barrière du Trône, antes de retornar à Place de Grève em 20 messidor do ano III (FERRIER, 1855, pp. 22-25). Convertida em Place de l'Hôtel de Ville em 1803, quando se empreendeu uma extensão do Hôtel de Ville (TARTAKOWSKY, s/d), ela continua sendo palco dos guilhotinamentos até a década de 1830; é então que a terrível *louissette* é transferida definitivamente a outros pontos da cidade, como a Prisão de la Roquette (FERRIER, 1855, p. 25).



Exemplar da arquitetura renascentista francesa, o prédio do Hôtel de Ville testemunha do gosto italianizante vigente sob Francisco I, em ruptura com a arquitetura gótica do Medievo em seu ocaso. A estética transalpina descoberta pelos franceses durante as Guerras de Itália punha em valor elegância e sobriedade, o que, imagina-se, poder-se-ia notar no projeto do Boccador para o Hôtel de Ville. Essa não é, contudo, a percepção do narrador. Ainda na Conciergerie, ele descreve o prédio como "*sinistre*", com seu "*toit aigu et roide, son clocheton bizarre, son grand cadran blanc, ses étages à petites colonnes, ses mille croisées, ses escaliers usés par les pas, ses deux arches à droite et à gauche*". Espaço antropomorfizado, trata-se de um grande guardião da morte, lançando sua sombra sobre a vida fervilhante da Paris moderna, sempre "*sombre, lugubre, la face toute rongée de vieillesse, et si noir qu'il est noir au soleil*". Sua ação é em especial frenética quando os homens decidem dar a morte a um de seus semelhantes em nome da justiça: é então que, como um carcereiro, "*[L]es jours d'exécution, il vomit des gendarmes de toutes ses portes, et regarde le condamné avec toutes ses fenêtres*" (HUGO, 2000, pp. 117-118). O palácio renascentista das mil e uma festas elegantes da corte, das celebrações de nascimentos nobres, das sagrações de imperadores e de entradas reais em Paris, é descrito como um lugar de horror e de morte, vetusto e tenebroso. É do seio dessa edificação, como engolido pelo mal que ela representa, que o condenado contempla a praça que será o cenário de seu aniquilamento e a turba encarniçada, sedenta de sangue. Queda à espera de uma graça que nunca vem, até que o instante final, às quatro horas da tarde, confirma o previsto.

CONCLUSÃO

Le Dernier Jour d'un condamné, sabemos-lo, não é um romance gótico. Ainda assim, as obscuridades do gótico (como diz Nick Groom) prevalentes em sua construção espacial, sobretudo de natureza arquitetônica, são frequentes e significativas. Em uma narrativa que se reivindica abertamente como *plaidoyer* social e político, tal profusão não deixa de interrogar. Alguns desses *loci horribiles*, como a Conciergerie, relacionam-se diretamente com a lembrança medieval e com a arquitetura gótica - talvez, por isso mesmo, prescindam de uma descrição detalhada. Outros - Bicêtre, o Hôtel de Ville - são exemplares de arquiteturas de forte acento clássico, mas as descrições do narrador os transformam em espaços lúgubres e claustrofóbicos, típicos da maquinaria gótica. Como essa evocação direta de espaços góticos ou essa representação de espaços não-góticos segundo o imaginário



espacial do gótico se articulam aos explícitos propósitos retóricos dessa narrativa, a que não é estranha uma dimensão de exemplaridade? É como se a presença do gótico, seja nos espaços, seja nos eventos (visões, alucinações, deciframento de inscrições) que neles transcorrem, contribuísse a ressaltar, aos olhos do leitor, o horror nada fantástico, antes excessivamente cotidiano e urgente, implicado nessa instituição multissecular - e, em certo sentido, *gótica* - que é a aplicação da condenação máxima na França.

Esse impacto da estética gótica (de sua literatura e de sua arquitetura) na retórica antagônica à pena capital no livro de Hugo não se restringe à narrativa. Os prefácios, que evidenciam sua visada política, carregam igualmente seus traços. Na vinheta *Une Comédie à propos d'une tragédie*, o poeta elegíaco recusa-se a utilizar a palavra "*gothique*" em verso, em suposta obediência aos ditames do léxico clássico; depois, observa debochadamente sobre o autor do livro que ele e seus convivas desaprovam: "*Il a un nom aussi difficile à retenir qu'à prononcer. Il y a du goth, du wisigoth, de l'ostrogoth dedans*" (HUGO, 2000, p. 27) - nesse caso, bem entendido, o poeta apela ao gótico não para pintar o horror da sanção capital, mas para vincular-se a uma poética crítica ao classicismo, então parte do gosto oficial da *bonne société*. Cabe ressaltar, no entanto, a dimensão política dessa sátria estética: essa mesma boa sociedade oficialmente avessa às inovações mais radicais do romantismo não dá também provas de indiferença (ou mesmo de um apreço mal disfarçado?) ao sofrimento moral causado pela guilhotina? O filistinismo estético, moral e político não fazem um?

Por fim, no prefácio de 1832, inicia-se seu parágrafo derradeiro com uma potente referência à arquitetura gótica, a mesma à qual Hugo rendera uma homenagem definitiva um ano antes em *Notre-Dame de Paris*: "*Et l'ordre ne disparaîtra pas avec le bourreau ; ne le croyez point. La voûte de la société future ne croulera pas pour n'avoir point cette clef hideuse*" (HUGO, 2000, p. 175). A imagem é expressiva: na visão conservadora combatida por Hugo, o carrasco é a chave do arco ogival que sustenta a enorme catedral chamada sociedade. Essa imagem também tem suas ambiguidades no campo político. Se consiste em uma convocação da arquitetura gótica para oferecer uma metáfora veemente de uma sociedade baseada na infâmia da pena de morte, ao mesmo tempo permite vislumbrar uma ordem social mais justa, menos violenta e, portanto, mais resiliente e duradoura, ao aludir à perenidade das vetustas catedrais.



REFERÊNCIAS

BELLIER, Paul-André. Sept siècles d'histoire sur le domaine de la Grange-aux-Queulx : une chronique de Bicêtre. *Revue d'histoire de la pharmacie*, 81^e année, n°296, 1993. pp. 37-44. doi : 10.3406/pharm.1993.3680. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/pharm_0035-2349_1993_num_81_296_3680. Acesso em: 9 de agosto de 2022.

BLOND, Stéphane. « Vue de l'Hôtel de Ville au XVIIIe siècle ». *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 09/08/2022. URL : histoire-image.org/etudes/vue-hotel-ville-xviii-e-siecle

BOTTING, Fred. *Gothic*. London and New York: Rutledge, 2005.

CANTARUTTI, Stéphanie; WALC, Inga. *Victor Hugo et la peine de mort*. Dossier documentaire. Maisons Victor Hugo, 2006 (mis à jour octobre 2021). Disponível em: https://www.maisonsvictorhugo.paris.fr/sites/victorhugo/files/page_simple/documents/mv_h_victor_hugo_combat_contre_lapeinedemort.pdf. Acesso em: 9 de agosto de 2022.

FERRIER, A. *Notice sur l'Hôtel de Ville de Paris*. Paris, 1855. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6481221j/f13.item>. Acesso em: 9 de agosto de 2022.

GROOM, Nick. *The Gothic: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2012 (versão ePub).

HOGLE, Jerrold E. (Ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

HUGO, Victor. *Le Dernier Jour d'un condamné*. Édition présentée, établie et annotée par Roger Borderie. Paris: Gallimard, 2000.

POTTET, Eugène. *Histoire de la Conciergerie du Palais de Paris* : depuis les origines jusqu'à nos jours (1031-1886). Paris: Maison Quantin, 1887. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58248756.textelImage>. Acesso em: 9 de agosto de 2022.

ROBB, Graham. *Victor Hugo: a Biography*. W. W. Norton & Company, 1999 (edição Kindle).

TARTAKOWSKY, Danielle. « De la place de grève à la place de l'Hôtel de ville » *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 09/08/2022. URL : histoire-image.org/etudes/place-greve-place-hotel-vi

Recebido: 16/05/2022

Aprovado: 02/09/2022

