



P E N G U I N  C O M P A N H I A

CLÁSSICOS

VICTOR HUGO

O corcunda de Notre-Dame



P E N G U I N  C O M P A N H I A

CLÁSSICOS

VICTOR HUGO
O corcunda de Notre-Dame

VICTOR
HUGO

O corcunda
de Notre-Dame

Tradução de
EDUARDO BRANDÃO

Prefácio de
JOHN STURROCK



COMPANHIA DAS LETRAS



COMPANHIA DAS LETRAS

O CORCUNDA DE NOTRE-DAME

VICTOR HUGO nasceu em Besançon, na França, em 1802, e passou a infância em Paris. Em 1819, fundou com seus irmãos a revista *Le conservateur Littéraire* e ganhou, no mesmo ano, o concurso da Académie des Jeux Floraux. Aos vinte anos, publicou a reunião de poemas *Odes e poesias diversas*, mas foi o prefácio da peça *Cromwell* que o projetou como o principal nome do romantismo na França. O romance histórico *O corcunda de Notre-Dame* (1831) o levou a ser nomeado membro da Academia Francesa, em 1841. Eleito deputado da Segunda República em 1848, apoiou a candidatura do príncipe Luís Napoleão, porém se exilou quando este chegou ao poder três anos mais tarde, através de um golpe de Estado. Durante o Segundo Império, em oposição a Napoleão, morou em Jersey, Guernsey e Bruxelas. A partir de 1849, Victor Hugo dedicou sua obra à política, à religião e à filosofia. Depois de anos no exílio e de volta à França, foi eleito primeiro para a Assembleia Nacional e, mais tarde, para o Senado. Foi enterrado num caixão humilde no Panthéon, depois de ficar vários dias exposto sob o Arco do Triunfo.

JOHN STURROCK foi escritor, crítico e tradutor. Por mais de vinte anos, fez parte do conselho editorial da *London Review of Books*. É autor de vários livros sobre literatura francesa e latino-americana, estruturalismo e teoria da autobiografia. Foi um dos tradutores da obra de Victor Hugo e Marcel Proust para a Penguin inglesa.

EDUARDO BRANDÃO nasceu no Rio de Janeiro em 1946. Trabalhou como repórter do *Correio da Manhã* entre 1966 e 1968. A partir da década de 1970 dedicou-se à tradução de obras literárias e de ciências humanas (em especial, filosofia e história), assim como de obras voltadas aos leitores infantojuvenis. Traduz principalmente do francês e do espanhol, com predileção pelas literaturas espanhola e hispano-americana contemporâneas. Pela Companhia das Letras traduziu *Amuleto*, 2666, *Putas assassinas*, entre outros livros de Roberto Bolaño; e *Assim começa o mal*, *Os enamoramentos*, *Quando fui mortal*, *O homem sentimental*, *Coração tão branco* e os três volumes de *Seu rosto amanhã*, do madrilenho Javier Marías.

Sumário

Prefácio — John Sturrock

O CORCUNDA DE NOTRE-DAME

Introdução

Nota acrescentada à oitava edição (1832)

LIVRO I

1. A grande sala
2. Pierre Gringoire
3. O senhor cardeal
4. Mestre Jacques Coppenole
5. Quasímodo
6. Esmeralda

LIVRO II

1. De Caribde a Cila
2. A Place de Grève
3. *Besos para golpes*
4. Os inconvenientes de seguir uma mulher bonita à noite pelas ruas
5. Continuação dos inconvenientes
6. A jarra quebrada
7. Uma noite de núpcias

LIVRO III

1. Notre-Dame
2. Paris vista do alto

LIVRO IV

1. As boas almas
2. Claude Frollo
3. *Immanis pecoris custos, immanior ipse*
4. O cachorro e seu dono
5. Continuação de Claude Frollo
6. Impopularidade

LIVRO V

1. *Abbas beati Martini*
2. Isto matará aquilo

LIVRO VI

1. Olhar imparcial sobre a antiga magistratura
2. O buraco dos ratos
3. História de uma torta de levedo de milho
4. Uma lágrima por uma gota d'água
5. Fim da história da torta

LIVRO VII

1. Do perigo de confiar seu segredo a uma cabra
2. Um padre e um filósofo são dois
3. Os sinos
4. *Ανάγκη*
5. Os dois homens vestidos de preto
6. Efeito que seis imprecações ao ar livre podem produzir
7. O monge fantasma
8. Utilidade das janelas que dão para o rio

LIVRO VIII

1. A moeda transformada em folha seca
2. Continuação da moeda transformada em folha seca
3. Fim da moeda transformada em folha seca
4. *Lasciate ogni speranza*
5. A mãe
6. Três corações de homem diferentemente feitos

LIVRO IX

1. Febre
2. Corcunda, caolho, coxo
3. Surdo
4. Argila e cristal
5. A chave da porta vermelha
6. Continuação da chave da porta vermelha

LIVRO X

1. Na Rue des Bernardins, Gringoire tem várias boas ideias seguidas

2. Faça-se marginal
3. Viva a alegria!
4. Um amigo desastrado
5. O retiro onde o sr. Luís da França diz suas orações
6. Espadim a passeio
7. Châteaupers em socorro!

LIVRO XI

1. O sapatinho
2. *La creatura bella bianco vestita* – Dante
3. O casamento de Phoebus
4. O casamento de Quasímodo

Cronologia

Obras de Victor Hugo

Prefácio

JOHN STURROCK

“Ele comprou um pote de tinta e um enorme xale de tricô cinza, que o cobria dos pés à cabeça, trancafiou as roupas formais para não ficar tentado a sair e entrou no romance como se fosse um presídio. Estava muito triste.” Esse relato encantadoramente doméstico de Victor Hugo que mostra seus preparativos, no outono de 1830, para escrever *O corcunda de Notre-Dame* foi feito por sua esposa, Adèle, que na década de 1860 publicou um livro de memórias de título peculiar (ditado, algumas pessoas insinuam, pelo próprio retratado): *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* [Victor Hugo recontado por uma testemunha de sua vida]. O comentário sobre a tristeza do marido é um bocado enigmático, pois não era apenas a expectativa da redação que o deprimia: nessa época Hugo também precisava competir pelo afeto da esposa com o escritor e crítico Sainte-Beuve, e em novembro desse ano ele parece ter até oferecido a Adèle, com extrema generosidade, a liberdade de escolher entre os dois. Porém, de uma forma ou de outra, o casamento sobreviveu a essa crise, assim como mais tarde sobreviveu às espetaculares infidelidades dele.

Qualquer que fosse a origem, a tristeza de Hugo passou logo; à medida que o livro começou a progredir, seu otimismo voltou, e Adèle deduziu que o marido estivesse se sentindo melhor ao vê-lo trabalhar com a janela escancarada, protegido do frio outonal pela manta volumosa.

A imagem de Adèle do romancista encarcerado no romance é pitoresca e justificada por dois detalhes da biografia de Hugo: um literário e outro financeiro. Em primeiro lugar, deriva com primor de sua obra de ficção

anterior, *O último dia de um condenado*, lançado um ano antes. Trata-se do suposto testemunho de um homem na cela, esperando para ser guilhotinado exatamente na mesma praça de Paris em que Esmeralda é executada em *O corcunda de Notre-Dame*. O livro é escrito como um monólogo e seu objetivo é polêmico, pois a intenção de Hugo era tornar as prisões menos brutais e proscrever a monstruosidade definitiva da pena capital.

Aqui, então, o prisioneiro é o autor e faz um relato cada vez mais desesperado de suas últimas seis semanas de vida; está ansioso por viver, porém fascinado com sua aniquilação inescapável. Mas a fragilidade do livro está nos deslocamentos que Hugo é forçado a fazer por conta da narração em primeira pessoa, e no fim isso significa que seu herói tem de anotar os pensamentos ao morrer no patíbulo, e por isso deixa o algoz esperando. No tocante à composição de *O corcunda de Notre-Dame*, os termos dessa equação curiosa são invertidos: agora o escritor é o prisioneiro, condenado não à morte, mas a um tempo de reclusão artificial a fim de *não* deixar o editor esperando.

A segunda justificativa da imagem traçada por madame Hugo envolve dinheiro: o manuscrito de *O corcunda de Notre-Dame* estava muito atrasado. Hugo começara a fazer anotações para um romance histórico desse gênero dois anos antes, em 1828, quando leu com afincos os arquivos e os antigos historiadores de Paris — os frutos da pesquisa são incorporados de forma livre e às vezes atabalhoada ao texto do romance finalizado, tornando-o ao mesmo tempo mais convincente como história e menos plausível como ficção. Em novembro de 1828, Hugo vendeu os direitos sobre o primeiro ano do romance ainda não escrito a um editor, Charles Gosselin; o manuscrito seria entregue “por volta de 15 de abril de 1829”.

Mas não foi nesse momento que o autor começou: Hugo logo foi distraído por sua versatilidade incomum como escritor. Mesmo nessa época, quando tinha apenas 26 anos, era autor de uma *œuvre* substancial e variada: poesia lírica, jornalismo literário, duas peças teatrais — sendo o prefácio da primeira, *Cromwell*, o manifesto mais ressoante de um romantismo cabal na literatura francesa — e duas obras de ficção exóticas, *Bug-Jargal* e *Han d’Islande*. O primeiro foi escrito em quinze dias por conta de uma aposta, quando Hugo tinha dezoito anos, e trata-se de uma história agitada do levante negro em San Domingo em 1791; *Han*

d'Islande, lançado quando tinha 21 anos, é bem mais característico do Hugo posterior, com ênfase no feroz e no grotesco. Mas o fato de esses dois romances imaturos serem situados um no suntuoso Caribe e o outro na fria Noruega é um indício convincente de que nessa fase Hugo já almejava que sua escrita abarcasse as antinomias do mundo.

Quando devia estar começando *O corcunda de Notre-Dame*, Hugo voltou-se para o teatro e escreveu mais duas peças, *Marion de Lorme* e *Hernani*, ambas dramas históricos que encarnam os conceitos inflexíveis de honra, amor e lealdade. *Marion de Lorme* foi suprimida pela censura, que tinha medo de que o histórico rei da França retratado, Luís XIII, pudesse ser interpretado por plateias atentas como uma difamação ao desprezado Carlos X. Então Hugo escreveu *Hernani*, peça melancólica em que uma paixão romântica é sufocada pela intolerância da época e das autoridades. Hoje em dia, *Hernani* é celebrada menos por seus méritos dramáticos do que por ter sido palco do mais tumultuado dos confrontos públicos entre os clássicos e os românticos de Paris. É indiscutível que a chamada “batalha de Hernani” tenha sido um incidente crucial na história estética do século XIX. Aconteceu no próprio teatro, na primeira apresentação da peça, e se perpetuou em jornais, periódicos e críticas. Foi uma espécie de Caso Dreyfus literário, quando o mundo literário tratou de deixar claro se tomava partido do classicismo — defensor do comedimento, do rigor formal e da adesão às convenções predominantes na arte — ou do romantismo — que simbolizava a derrubada desses ideais obsoletos e uma aproximação revigorante da arte com a vida em si. *Hernani* toma o que agora parecem ser liberdades bastante diplomáticas em relação às convenções prevaletentes no drama francês; porém, promovidas de forma agressiva, eram escandalosas o suficiente para polarizar as opiniões e aliciar o apoio turbulento da juventude. Hugo, a quem já se considerava o teórico autorizado de uma ideologia romântica desde o prefácio de *Cromwell*, agora era aclamado por alinhar a prática aos preceitos.

Era compreensível que esses acontecimentos tumultuosos o mantivessem longe do romance planejado. Gosselin, no entanto, investira dinheiro e se tornou insistente. Em junho de 1830, conseguiu que Hugo assinasse um novo contrato: agora, o texto seria entregue até 1º de dezembro daquele ano, e Hugo pagaria a multa de mil francos (um quarto do adiantamento total) para cada semana de atraso. Ele não era rico, tinha quatro filhos e

uma esposa no final da gravidez: o incentivo para começar enfim se apresentava.

Ele começou a escrever em 25 de julho, uma escolha de data comicamente desventurada. No dia 27, houve uma revolução nas ruas de Paris, e no dia 28 a esposa deu à luz o quinto filho deles, uma menina, também chamada Adèle. Tanto como pai quanto como pensador político em rápida evolução do monarquismo ultraconservador a uma social-democracia igualitária, Hugo foi distraído pelos acontecimentos. Depois de três dias de insurreição popular — os “três dias gloriosos”, conforme são conhecidos —, Carlos X foi expulso e Luís Filipe, um rei mais constitucional, foi alçado ao trono. Nas palavras de Chateaubriand, que valem ser citadas aqui devido à pertinência, Paris acabara de ver “mais um governo se lançando das torres da Notre-Dame”.

O nascimento de uma filha por si só não bastaria para que Hugo convencesse Gosselin de que precisava prorrogar o prazo, mas uma revolução, por mais sucinta que fosse, era uma desculpa digna de reflexão. A interrupção fora verdadeira, e a casa de Hugo era tão próxima do combate que as balas atravessavam seu jardim. Hugo renegociou com Gosselin; explicou que perdera anotações essenciais ao transferir seus papéis para um lugar mais seguro e declarou, aproveitando-se da ocasião, que a época era ruim para o cumprimento de contratos literários. “É claro que talvez seja de seu próprio interesse”, disse ao editor, “que o manuscrito não seja entregue tão próximo no tempo da revolução quanto o dia 1º de dezembro.” Tendo ou não contestado esse adiamento ambíguo — é difícil entender por que a mera entrega de um manuscrito seria considerada inoportuna —, Gosselin concedeu mais dois meses a Hugo.

Hugo começou a escrever a sério em 1º de setembro; o romance foi terminado, por incrível que pareça, em 14 ou 15 de janeiro do ano seguinte: um livro de quase 200 mil palavras escrito em quatro meses e meio. Mesmo admitindo-se que as anotações de Hugo estavam prontas e o romance em si já estava esquematizado, foi uma façanha formidável da obstinação. Adèle, que confessa ter um fraco por impor coincidências à cronologia de resto monótona de sua vida conjugal, alega que o romance e a tinta acabaram ao mesmo tempo, e que o enorme manuscrito foi produto de um único pote de tinta. Victor, diz ela, brincava com a ideia de chamar o livro de *O que há em um pote de tinta*.

O *corcunda de Notre-Dame* foi posto à venda em março de 1831. As resenhas não foram boas, e um ou dois dos companheiros escritores mais exigentes de Hugo foram logo condenando o livro. “Eu cairia em desespero”, declarou Prosper Mérimée, cujos escritos históricos eram muito mais cautelosos do que os de Hugo, “caso fosse esse o tipo de coisa que este século deseja”, enquanto o venerável Goethe reclamava com Eckermann que o romance era muito esquemático e seus personagens pareciam marionetes. Mas o livro fez sucesso com o público, que achava fácil, como sempre achará, engolir as vulgaridades tão repugnantes a gente como Mérimée e Goethe. Nos primeiros dezoito meses depois do lançamento, 3100 exemplares foram vendidos, um bom número, e em 1833 *O corcunda de Notre-Dame* já estava consagrado a ponto de ser invocado pelo grande historiador Michelet, que, assim como Hugo, era muito propenso a enxergar as palavras como contrapeso da alvenaria, e escreveu, em seu *História da França*, que Hugo erigira, “ao lado da antiga catedral, uma catedral tão maciça quanto os alicerces da outra, tão elevada quanto suas torres”.

O *corcunda de Notre-Dame* foi o livro com que Hugo se tornou famoso na Inglaterra; entre 1833 e 1839, nada menos do que quatro traduções do livro foram lançadas, sem dúvida uma evidência da popularidade do romance, mas também da desorganização do mercado editorial local. Mesmo antes de ser traduzido pela primeira vez, os leitores britânicos ficaram sabendo de seu sucesso na França, e em 1831, na *Foreign Quarterly Review*, Henry Southern declarou que ao lê-lo a pessoa não ficava “como nos escritos de nosso Horace Smith [cujos romances são uma imitação ruim dos de Scott], subjugado por aglomerados de sabedoria popular tosca e não digerida”, e concluiu, num dos recorrentes e incríveis lugares-comuns do jornalismo literário, que o livro “agradaria ao apetite partilhado pelo nobre e pelo camponês”.

A primeira versão inglesa foi feita por William Hazlitt e publicada em agosto de 1833. Hazlitt, um liberal atuante e inflexível, também escreveu uma introdução enfatizando o antimonarquismo do romance, revelado pelo retrato nada lisonjeiro do malicioso rei Luís XI, e tentou alistar Hugo como membro estrangeiro de sua facção política. Uma segunda tradução foi lançada em outubro, dessa vez sob título pelo qual é geralmente conhecido em outros idiomas que não o francês.¹

No final dos anos 1830 e nas décadas seguintes, Hugo sofreu uma espécie de decadência na Inglaterra à medida que suas crenças sociais e políticas iam se aproximando de um socialismo expresso abertamente — e apesar de ter passado grande parte de seus anos de exílio de Paris, durante o Segundo Império de Luís Napoleão, nas ilhas do Canal. O romancista emergira como um radical afluente subversivo. Nesse romance inicial, a filosofia de Hugo é hesitante ou incompleta; na época de seu mais longo, mais majestoso e melhor romance, *Os miseráveis* (1862), ela já atingira certa paridade com os elementos narrativos, e portanto a história de regeneração, apesar dos muitos obstáculos, do ex-presidiário Jean Valjean é ao mesmo tempo um acontecimento individual, social e até mesmo cósmico, ilustrando as esperanças indomáveis de Hugo para o futuro da raça humana.

Ao final do século XIX, a popularidade de Hugo, quiçá restaurada por sua morte em 1885, era de novo surpreendente. Segundo o diligente K. W. Hooker, em *The Fortunes of Victor Hugo in England* (Nova York, 1938), nada menos do que 36 edições diferentes de *O corcunda de Notre-Dame* foram lançadas na Inglaterra entre 1885 e 1915. Hugo encontrara alguns defensores imponentes dentre os escritores ingleses: Swinburne fazia lisonjas a seus romances, assim como Robert Louis Stevenson, enquanto Kipling, escrevendo muito depois em *Souvenirs of France* a respeito de sua primeira visita a Paris quando criança, em 1878, recorda: “Descobri por minha própria conta a Notre-Dame de Quasímodo. (Acreditava profundamente na fantasmagoria de *O corcunda de Notre-Dame*, inclusive em Esmeralda e sua Djali.)”.

Ao longo de todos esses anos, era razoável que Hugo, cujos romances eram agradáveis e acessíveis, fosse visto no exterior como o romancista francês do século XIX. É no século XX, com a demanda de mais seriedade intelectual e poder de inovação, que ele recua ao segundo escalão dos romancistas franceses, embora continuasse a ser admirado, ainda que muitas vezes de má vontade, como o maior dos poetas líricos do país. Hoje em dia, Stendhal, Balzac e Flaubert é que são considerados, com razão, os romancistas mais importantes, enquanto Hugo, assim como Dickens em certos setores, sofre por ter obviamente escrito para uma audiência popular. Porém, sem sua escrita não haveria “fantasmagoria”, para usar o termo

perspicaz de Kipling, e a “fantasmagoria” de *O corcunda de Notre-Dame* ainda permanece forte.

O corcunda de Notre-Dame, desnecessário dizer, é um romance histórico: a ação se passa em 1482, ano anterior à morte de Luís XI da França. Mas de que *tipo* de romance histórico se trata? Sob diversos aspectos, é espantosamente moderno, pois a história que contém é assimilada com mais facilidade pela historiografia contemporânea do que pela historiografia da época de Hugo. Ao contrário da maioria dos romances históricos, inclusive os mais modernos, *O corcunda de Notre-Dame* tem pouco a ver com os acontecimentos mais ruidosos da história documentada, com batalhas, tratados e rixas de dinastias. Aliás, Hugo vai logo nos dizendo, já na segunda frase do romance, que o dia do passado ao qual somos transportados — e ele o data, 6 de janeiro de 1482 — “não é um dia do qual a história tenha guardado lembrança”.

Como romancista, portanto, Hugo não pretende competir com historiadores na interpretação dos grandes acontecimentos ou da possível motivação de figuras históricas; está interessado no que a França ultimamente passou a chamar de “história das mentalidades”, ou o estado de espírito da população em determinado momento histórico. O subtítulo do romance é apenas “1482”, e o desejo de Hugo é nos dar uma noção convincente de como talvez fosse o cotidiano de diversas classes de parisienses naquele ano. Assim, a história de *O corcunda de Notre-Dame* é difusa, revelada em atitudes e tendências representativas: a superstição do populacho, a hierarquia dos mendicantes sem lei, o movimento rumo a uma administração centralizada, a inconstância da justiça etc.; e revelada também no cenário primorosamente reconstruído da vida, seus edifícios, instituições e ritos. A única intervenção de uma história mais ortodoxa é a presença em Paris de emissários flamengos, enviados para tratarem das condições matrimoniais entre o delfim da França e Margarida de Flandres, filha da casa imperial da Áustria. O casamento foi arranjado, mas por fim abandonado alguns anos depois, e mesmo aqui Hugo explora, em vez de apenas registrar os poucos fatos indubitáveis, tais como os nomes dos emissários, Guillaume Rym e Jacques Coppenole, divulgados na mais conhecida das fontes primárias sobre essa época, as *Memórias* de Philippe

de Comines; Hugo transforma o antiquado Coppenole num símbolo precoce da social-democracia e da futura eliminação do princípio monárquico da França.

As peculiaridades de *O corcunda de Notre-Dame* ficam nítidas quando a obra é comparada, como se recomenda fazer, a um romance histórico de pouco antes, também ambientado na França do reinado de Luís XI, *Quentin Durward*, de Sir Walter Scott. Sabemos que, como romancista, o impacto de Scott na Europa foi imenso; era considerado, acima de tudo, como o primeiro romancista histórico a ter documentado com inteligência as épocas sobre as quais escrevia e o primeiro a fazer o passado parecer mais exótico do que um mero protótipo do presente. *Quentin Durward* é a história de um jovem escocês inexperiente que chega à França para participar do renomado corpo de arqueiros escoceses do rei. Acaba conquistando a glória e uma noiva aristocrata a serviço da Coroa. A carreira de Durward é intimamente associada à beligerância e às maquinações de Luís XI, bem como ao principal conflito territorial de seu reinado, contra o duque de Borgonha; a história de Scott é de um tipo mais público e agitado do que a de Hugo.

Pois Hugo conhecia bem o romance de Scott, depois de resenhá-lo com certa minúcia quando uma tradução francesa foi publicada em 1823 (feita, curiosamente, pela esposa de Gosselin, o futuro editor de *O corcunda de Notre-Dame*; mais tarde, a tradutora diria ter achado o romance de Hugo inferior ao de Scott). Muito da admiração que Hugo dedica à obra de Scott é do tipo convencional: ele se impressiona com a habilidade de Scott em lidar com igual competência tanto com as classes mais baixas quanto com as mais altas, com “os trapos dos mendicantes e os mantos do rei”, e com a “exatidão ínfima de sua crônica”, uma expressão exagerada que refuta em seguida, listando alguns dos erros históricos mais gritantes do autor escocês. Num gesto cruel, pode-se pensar, também reclama da escolha de Luís XI como rei adequado a um romance, algo que atribui à obtusidade ou à malícia “da Musa Inglesa”.

No entanto, o trecho mais relevante da resenha — um texto muito maduro e seguro para um crítico de apenas 21 anos — é quando Hugo critica Scott pela falta de colorido e ambição, e por negligenciar totalmente o lirismo do passado. Ele mesmo tinha uma noção diferente e superior acerca das possibilidades da ficção histórica:

Depois do romance pitoresco porém prosaico de Walter Scott, um romance diferente ainda está por ser criado, mais belo e completo aos nossos olhos. É o romance, ao mesmo tempo drama e épico, pitoresco mas poético, real mas ideal, verdadeiro mas grandioso, que encaixará Walter Scott em Homero.

Essa expectativa de tirar o fôlego é condizente com a propaganda que mais tarde Hugo faria do romantismo, e é tão justo como sensato aplicar seus termos à avaliação do próprio *O corcunda de Notre-Dame*. Por mais jovem que fosse em 1823, Hugo sabia que seu desejo era fazer não o mesmo que Scott; e sim *mais*; ele queria incluir num romance histórico elementos que Scott omitira, talvez por relutância, talvez por ignorância. Do mesmo modo, a essência do romantismo de Hugo, assim como a essência de tantos movimentos estéticos reformistas, era a transcendência das convenções artísticas excludentes demais. O romantismo é crítico ao classicismo porque o considera rígido e inadequado em sua representação do mundo; o romantismo exige e tenta propiciar um realismo mais abrangente, mais solto.

Tendo em vista a indisciplina de certos escritos românticos, e os enredos febrilmente operísticos como o de *O corcunda de Notre-Dame*, talvez pareça excêntrico argumentar que as convenções românticas são mais realistas do que as convenções que elas substituíram. Mas é preciso lembrar que realismo não é realidade, é apenas o grau de verossimilhança que os leitores acham aceitável em determinada literatura em determinada época. Comparações com o que de fato acontece na vida não vêm ao caso; as únicas comparações que valem a pena são com as convenções anteriores e as expectativas do público contemporâneo.

Para Hugo, portanto, o romantismo acarreta a expansão da literatura no tocante ao que pode ou não abordar, bem como sua libertação de limites formais e linguísticos obsoletos. Eram poucos os temas, gêneros e estilos que ele se sentia incapaz de praticar. Escreveu em grande quantidade e gostava dos assuntos mais abrangentes: Deus, Satã, Napoleão, Shakespeare, natureza, humanidade, a cidade, guerra, revolução, o oceano. A trama de um romance como *O corcunda de Notre-Dame* é, em certa medida,

elaborada para demonstrar sua enorme gama de interesses e habilidades; ele se ocupa de todas as classes sociais: realeza, aristocracia, burgueses, estudantes, clérigos, as classes mais baixas; descreve o interior e o exterior dos edifícios, e prédios de tamanhos e funções diferentes; e como que para desmentir as restrições de um cenário urbano, a certa altura expulsa, de Paris para a zona rural, o arquidiácono demente Frollo a fim de mostrar que é tão apto a escrever sobre a natureza quanto sobre cenários urbanos. Muito já foi dito sobre o amor de Hugo à antítese — ricos contra pobres, luz contra trevas, bem contra mal —, mas as antíteses em si são um modo de atingir a completude, pois é entre os extremos, nos cabe supor, que jaz o conjunto da humanidade.

Essa busca por tamanho e completude é o aspecto homérico de Hugo, e é amparada por sua técnica de enumeração, seu pendor para digressões enciclopédicas. Hugo quase não nos poupa de seu conhecimento de mundo especialmente acumulado e seus conteúdos; a vontade de esclarecer é forte. Depois que toca num assunto — assim como faz com a arquitetura em *O corcunda de Notre-Dame* —, gosta de escrever sobre ele da forma mais extensa possível; nesse caso, um histórico envasado, dialético, da arquitetura do passado e do presente, do Oriente e do Ocidente. Em outros romances, esses interlúdios pedagógicos são ainda mais volumosos, incluindo uma visão onisciente da batalha de Waterloo em *Os miseráveis* e uma aula de história natural a respeito do polvo em *Os trabalhadores do mar*.

Entretanto, as proporções de épico não são atingidas pelo simples acúmulo, e precisamos observar outros pontos para especificar o que confere a *O corcunda de Notre-Dame* uma dimensão que falta a um romance como *Quentin Durward*. Sem dúvida, são as ideias que Hugo explora no romance ou, para usar um termo mais prestigioso, sua ideologia. Hugo não era um intelectual e nunca foi confundido com um, pois carecia do distanciamento e da delicadeza que hoje associamos ao título. Mas era um homem de muitas ideias e convicções, e ansiava por impô-las ao máximo de pessoas possível. Vale a pena, portanto, deslindar o que não é sempre óbvio em *O corcunda de Notre-Dame*: o aglomerado de princípios sociais e literários que estão em jogo no romance.

Os primeiros leitores do romance parecem não ter reparado neles, hipnotizados que deviam estar com as fantasias sentimentais do enredo.

Hugo se irritou com a cegueira: na introdução que escreveu para a suposta edição “definitiva” de 1832 — um documento esplendidamente pragmático que está nas páginas 35-40 desta tradução —, ele manifesta sua gratidão bastante melancólica aos leitores perspicazes do romance que se deram ao trabalho de buscar algo mais profundo do que a história e, portanto, entenderam que o objetivo de *O corcunda de Notre-Dame* era ser mais do que um divertimento. Algumas das ideias de Hugo são fáceis de achar no texto, e são formuladas de modo franco e detalhado; outras são mais obscuras ou até mesmo tácitas.

Dado o título do romance, o breve registro de suas ideias deve ser iniciado, é lógico, pela arquitetura. *O corcunda de Notre-Dame* é um livro escrito em louvor, e em certa medida imitação, do estilo de arquitetura gótico. Era um estilo que havia tempos vivia sob uma bruma na França e que precisou do romantismo para se salvar. Hugo não foi o primeiro escritor francês a fazer campanha a favor do gótico; Charles Nodier e Madame de Staël já o defendiam. Contudo, mesmo no final da adolescência ele já tinha consciência da injustiça e parcialidade das preferências arquitetônicas correntes, capazes de aceitar o estilo românico que precedera o gótico e enaltecer o neutro classicismo que por fim o sucedera, mas que só tinham desdém pelo que consideravam a desordem e estranheza do gótico.

O corcunda de Notre-Dame, portanto, pretende em certa medida ser a redenção de uma arquitetura ofuscada. Hugo a redime não apenas com seus aplausos e a atenção que dedica a seus méritos visíveis, mas também ao associá-la ao espírito romântico da época, ao movimento agradável da mente contemporânea rumo a uma maior flexibilidade de pensamento. O estilo gótico, para Hugo, é o do populismo, da aspiração e do capricho. Ele o compara, sempre que possível, ao estilo que o antecedeu no noroeste da Europa, o românico. Hugo julga que o românico, cuja característica definidora é a abóbada redonda, foi um estilo hierárquico e dogmático, a imposição de uma casta superior a uma sociedade imóvel. O gótico, em que a abóbada redonda é substituída por abóbadas pontiagudas ou ogivais, é, pelo contrário, um estilo mais livre, que incentiva a autonomia e a discordância de autoridades.

É também uma arquitetura de eixos verticais em vez de horizontais. Hugo, nas palavras de Nodier, foi logo tomado pela “ogiva maligna” e ao

longo de *O corcunda de Notre-Dame* ele dá ênfase aos aspectos pontudos, ascendentes, da arquitetura gótica — os pináculos, campanários, escadarias e lancetas —, bem como à altura da catedral em si. A presença generalizada do gótico forma um consórcio perfeito com a filosofia humanista de Hugo, já que ele considerava a humanidade empenhada numa ascensão longa mas inevitavelmente triunfante da ignorância e do crime rumo a um harmonioso estado de graça na Terra. Hugo prezava o lado arranha-céu do gótico por representar a abertura da mente dos homens a esperanças que lhes foram negadas pela autocracia que ele vê nas entrelinhas do românico, e a catedral de Notre-Dame, iniciada na época românica e terminada na época gótica, é apresentada, de maneira muito razoável, como um monumento à transição de um estilo ao outro e assim, acima de tudo, da transição de um enfoque ao outro. É um empobrecimento do romance supor que o interesse de Hugo pela arquitetura fosse apenas de conhecedor ou antiquário; é preciso ter em mente que ele interpreta a arquitetura como sinal de uma mudança ideológica bem maior.

Existe algo além do gótico que ele estima e do qual tira proveito: o espaço que concede ao grotesco, como nas gárgulas da catedral de Notre-Dame. Hugo tinha grande solidariedade por uma forma de arte que executara parte de seu próprio plano romântico ao reconhecer que a realidade era composta tanto do belo como do feio e dar ao feio ao menos um papel simbólico para desempenhar no conjunto harmonioso. Isso iria ampliar a arte e ao mesmo tempo popularizá-la, pois Hugo claramente tem razão ao defender que a inclusão de tais motivos é um golpe contra o elitismo dos estilos clássicos.

É aqui que nos deparamos com o paralelo mais significativo de *O corcunda de Notre-Dame*, entre o inanimado e o animado, pois é óbvio que a justaposição arquitetônica da bela e da fera, da rosácea, digamos, com a bica d'água sorridente, é repetida no intercâmbio do romance entre a bela cigana, Esmeralda, e o horrível sineiro, Quasímodo. Hugo se empenha em identificar Quasímodo com o edifício no qual fora recebido como enjeitado e o estabelece como o gênio que o preside. Quasímodo tem seu espaço ali não a despeito de sua deformação física, mas por causa dela, e sua função profissional de tocar os sinos o transforma no agente de sua harmonia.

Quasímodo, assim como todos os personagens principais de Hugo, como o bandido Hernani, ou o ex-presidiário Valjean, ou o marinheiro apaixonado Gillian em *Trabalhadores do mar*, é rejeitado pela sociedade, característica típica dos heróis românticos. Mas Quasímodo é rejeitado pela aparência repugnante; é um pária estético, não político ou psicológico. Sem desejar desmaterializá-lo num símbolo, pode-se dizer que é um apelo a uma estética mais evoluída, capaz de primeiro encontrar espaço para a deformidade e depois prosperar a partir dela. Quasímodo tem aspirações em relação à beleza convencional de Esmeralda e à catedral onde vive, que consegue escalar com agilidade anormal — aptidão que compartilha com Jean Valjean de *Os miseráveis*, que também consegue fazer escaladas ascendentes (jamais descendentes) com uma facilidade desumana; ele é uma alma ignorante munida por Hugo de instintos que são uma promessa de suprema reconciliação social. Tal reconciliação inexistente em *O corcunda de Notre-Dame* porque, ao escrever o romance, as ideias sociais de Hugo ainda não estavam plenamente desenvolvidas; em *Os miseráveis*, a reconciliação entre Valjean e a sociedade é total, até mesmo eufórica.

Mas antes de abordar as posturas políticas e sociais que Hugo insere em *O corcunda de Notre-Dame*, é preciso realçar um último ponto a respeito das questões arquitetônicas do romance, porque, como a introdução de 1832 deixa bem claro, trata-se de um episódio da campanha de longa data de Hugo contra o vandalismo de seus contemporâneos. Já afirmei que antes de os românticos o defenderem, o estilo gótico estava sob uma bruma, o que seria inofensivo caso essa fosse a história toda; porém, não raro estava sob o risco ainda pior de deterioração, demolição ou restauração filisteia. O espírito gótico precisava ser protegido não só no sentido abstrato, mas também em sua essência, e algumas das polêmicas mais venenosas de Hugo eram dirigidas a seus inimigos — via de regra, assim como hoje, as autoridades municipais. Em suas primeiras viagens pela França, se deparou com exemplos atroz de edifícios do período gótico e de épocas anteriores sob ameaça, e acabou resumindo seu profundo ressentimento contra a França pela negligência em relação à sua antiga arquitetura num livreto a que deu o nome furioso de *Guerra aos demolidores!* Foi publicado não muito depois de *O corcunda de Notre-Dame*, embora grande parte dele tenha sido escrita anos antes. É uma das atuações mais galhofeiras de Hugo, que ataca os vereadores de Laon, no

nordeste da França, os quais falavam em derrubar uma famosa torre nessa cidade ancestral. A prosa de Hugo nesses momentos é de uma agressividade e hostilidade que vale a citação:

Foi necessário o século XIX, as maravilhas do progresso! Uma pena de ganso, arrastada mais ou menos ao acaso numa folha de papel por alguns homens infinitamente insignificantes! A pena infeliz de uma câmara municipal de quinta categoria! Uma pena que aos trancos e barrancos traça os ditames idiotas de um conselho rústico! A pena imperceptível da assembleia liliputiana! Uma pena que comete erros de francês!...

E assim por diante, páginas e páginas de vitupérios.

É bem verdade que a torre caiu, mas a verve de Hugo não foi de todo desperdiçada, pois era nítido que ajudara a alertar pessoas inteligentes para a negligência e a destruição de muitas obras arquitetônicas preciosas. Em 1830, o novo primeiro-ministro, Guizot, formou uma Comissão Histórica das Artes e Monumentos, e Hugo foi membro dela de 1838 a 1848. Mais tarde, Baudelaire escreveu que “foi sua vigorosa instigação que, pelas mãos de arquitetos eruditos e entusiásticos, restaurou nossas catedrais e consolidou nossas antigas memórias de pedra”. A última parte teria agradado Hugo mais do que tudo, coincidente que é com sua defesa notável da arquitetura em *O corcunda de Notre-Dame* como forma de escrita adequada às épocas anteriores à invenção da prensa, e como repositório mais majestoso e permanente da memória nacional.

As ideias sociais e políticas contidas em *O corcunda de Notre-Dame* eram bastante novas para Hugo na época em que redigiu o romance. No começo da década de 1820, ele era monarquista radical e católico ortodoxo, e a primeira revista literária que fundou, junto com os irmãos, se chamava *Le Conservateur Littéraire*. Mas em setembro de 1830, depois da derrubada de Carlos X, no momento em que começava a escrever *O corcunda de Notre-Dame*, ele registrou em seu diário a própria mudança de opinião política: “Nos últimos dez anos, minha antiga convicção monarquista e católica de 1820 se despedaçou em face da idade e da experiência”. Estava em vias de se tornar tão radical na política quanto era

havia anos nas artes, no que ainda hoje parece ser uma compreensão progressista de que os estilos artísticos refletem escolhas sociais e políticas e de que o artista revolucionário é instado a ser um revolucionário tout court.

Pode-se observar que a crença de Hugo na democracia ganha força em *O corcunda de Notre-Dame*, amparada passim por sua adesão a uma arquitetura valiosa pelo populismo. Associa-se sobretudo à figura do comerciante flamengo, Coppenole, um estranho ameaçador e inconveniente à sociedade feudal que Hugo retrata. Coppenole é agressivamente plebeu e muito estimado por seu igualitarismo pelas plebes acovardadas que o testemunham. Coppenole, como seria previsível, é o mestre de cerimônias do grande manifesto cultural popular do romance: o concurso de caretas, espetáculo que faz muito mais sucesso do que o drama popular clássico de Pierre Gringoire. A careta é subversiva tanto do ponto de vista artístico, por ser uma ofensa romântica a uma tradição morta, como social, já que provoca o afastamento ofensivo do representante real na peça teatral, o cardeal de Bourbon. Portanto, não é nenhuma grande surpresa quando, bem mais adiante no livro, o sincero Coppenole avisa ao rei da França que chegará a hora em que o povo governará o país, uma advertência feita, com visível ironia, na Bastilha, cuja invasão em 1789 sempre foi considerada o verdadeiro símbolo da Revolução Francesa.

Hugo se permitiu essa profecia pelo bom motivo de que acreditava na *inevitabilidade* da democracia, seguro de que, quando seu ideal benevolente fosse implantado na mente de um bom número de pessoas, nada poderia impedir sua consumação. Para ele, a Revolução Francesa foi o pivô da história da humanidade, um acontecimento telúrico que podia ser lamentado nos detalhes, mas só seria aceito na íntegra porque era inevitável. “A Revolução”, escreveu em *Noventa e três*, seu último romance, “é uma forma daquele fenômeno imanente que se infiltra em nós vindo de todos os lados e a que chamamos de Necessidade.” Em *O corcunda de Notre-Dame*, embora ainda faltassem trezentos anos para a Revolução, Luís XI também é mostrado como conivente com aquele acontecimento distante. Suas tentativas de acabar com o poder dos aristocratas feudais e centralizar o governo da França nas próprias mãos são apresentadas por Hugo como a primeira etapa do processo que continuaria com Richelieu no século XVII e terminaria com Mirabeau no fim do século

XVIII. Hugo sempre foi um homem com visão de longo alcance, ciente das relações humanas, e os elementos históricos de *O corcunda de Notre-Dame* foram talhados à altura.

O que necessariamente falta ao romance é o principal agente de melhoria social: o esclarecimento. Em vez da mudança política, Hugo acreditava que o mundo seria salvo pela regeneração social, e que essa regeneração só poderia acontecer por meio da educação das massas. Sua fé na educação era bastante utópica. Em seu diário de 1830 — intitulado *Diário de um revolucionário de 1830* —, ele lança um olhar radiante para o dia “[...] em que as sombras enfim desapareçam em todos os lugares, em que todas as cabeças estejam à luz, em que todo mundo governe todo mundo”. Se há uma escolha política subjacente a essa visão dourada, só pode ser o anarquismo, e Hugo volta e meia parece ter partilhado da fé intrigante dos anarquistas de que o fim da ignorância significa o fim dos conflitos sociais.

Em *O corcunda de Notre-Dame*, a luta entre trevas e luz é em grande medida um elemento pictórico, uma amostra do claro-escuro a que Hugo se entrega em cenas como a do ataque noturno à catedral, com seu jogo de preto retinto, das tochas dos mendigos e da fogueira sublime de Quasímodo. Nesse particular, *O corcunda de Notre-Dame* é uma obra de iniciante, a ser corrigida em *Os miseráveis*, em que Valjean troca a noite pelo dia depois de um encontro com um bispo heroicamente altruísta. Valjean, um ex-presidiário, rouba o único objeto valioso do bispo, seus castiçais, mas é salvo de mais uma sentença bárbara no casco do navio quando o bispo dá o testemunho mentiroso de que os castiçais foram um presente seu a Valjean. O simbolismo é facilmente compreensível: o que foi transmitido de um ao outro foi a dádiva preciosa da iluminação. Esse simbolismo é prenunciado em *O corcunda de Notre-Dame* no relato lírico que o arquidiácono Claude Frollo faz de suas experiências com a filosofia hermética. Mas assim como Frollo está condenado apesar de seus feitos intelectuais, as criaturas das trevas, as hierarquias sórdidas do Pátio dos Milagres, são brutalizadas de tal modo que fica impossível voltar atrás. Ainda assim, são apenas ignorantes, não maldosos; para Hugo, as criaturas das trevas são criminosas, isto é, antissociais, portanto sua futura reconciliação com a sociedade pode ser facilmente obtida por meio da eliminação das desigualdades e injustiças que a cada geração criam novos contingentes de excluídos sociais.

E embora Frollo, ao contrário de Valjean, não seja salvo, ele ainda é uma comprovação da vital equação de poder e conhecimento. Acima de tudo, é um guardião da palavra escrita, um leitor de manuscritos e profeta da futura época da prensa. A doutrina que propõe em seu discurso a Jacques Coictier e ao “Compère Tourangeau” no capítulo “Isto matará aquilo”, de livros substituindo edifícios como documento permanente do pensamento humano, proferido em 1482, é uma profecia exótica; escrito em 1830, é a narrativa retroativa de Hugo sobre a revolução de Gutenberg e uma forte declaração de sua crença no poder da palavra.

O romance inteiro, diz o autor no prefácio, é derivado de uma única inscrição na parede da Notre-Dame. A inscrição era, na opinião dele, uma provocação para que se ressuscitasse o passado e se reinventasse as circunstâncias de seu surgimento. Os romances de Hugo são repletos dessas inscrições, seja na cela de alquimista de Frollo ou na cela de presídio de *O último dia de um condenado*. São relíquias comoventes e poderosas de uma vida humana específica, são provas de que podemos deixar mensagens para a posteridade e de que as palavras sobrevivem aos fatos. Hugo tinha uma fé enorme nas palavras normalmente associadas aos autores franceses: “O tinteiro vai estilhaçar o canhão” era um lema entusiástico, que se justificava no contexto de Hugo pelo fato inegável de que o tinteiro tinha o tempo a seu favor contra o imediatismo do canhão.

É respeitável que um escritor cultive tamanha crença no poder da escrita, por mais iludido que ele nos possa parecer hoje em dia. No caso de Hugo, essa crença de qualquer modo era garantida pela suposição profética de que ele era o porta-voz da Divina Providência. Seu determinismo, de modo excepcional, era uma filosofia inteiramente otimista, pelo qual, a longo prazo, o aperfeiçoamento moral e social da raça humana estava assegurado.

O corcunda de Notre-Dame termina de forma triste, e sobre ele preside a palavra grega proibida *ἀνάγκη*, ou fatalidade. Mas o enredo do romance não faz jus a essa inscrição sombria e a seus desastres, que podem ser rastreados a um único defeito, o celibato do padre, Claude Frollo. Se Frollo fosse capaz de agir por instinto e saciar seu desejo, tudo ficaria bem; em última análise, não há nada de pessimista no que ocorre no romance, já que o problema é causado pelo cumprimento das normas de uma sociedade específica, e não é endêmica na estrutura do universo. Para Hugo, a força da natureza é benigna e avassaladora; é exemplificada em *O corcunda de*

Notre-Dame, bem como em outros momentos de sua obra, pelo laço inquebrantável entre mãe e filho. Hugo, como Rousseau fizera antes, vê na sociedade insatisfatória a origem do sofrimento humano e na renegociação preferivelmente pacífica do contrato social o caminho de sua evolução rumo a algo melhor.

Espero que mesmo um resumo tão superficial da ideologia de *O corcunda de Notre-Dame* evite que alguém leia o romance como se fosse meramente pitoresco. Não há dúvida de que *é* pitoresco, pois a força imagética de Hugo é extraordinária. Mas há algo mais além das descrições extensas, não raro líricas, de Paris, sua catedral e seus habitantes, e muito mais do que as dores melodramáticas de seus personagens principais; ele é, em suma, mais substancioso e menos inculto do que a mistura de “esplendor e absurdos” descrita por Tennyson.

1. Em francês o título leva apenas o nome da igreja, *Notre-Dame de Paris*. (N. E.)

O corcunda
de Notre-Dame

Introdução

Há alguns anos, quando visitava, ou, melhor dizendo, vasculhava Notre-Dame, o autor deste livro encontrou num canto escuro de uma das torres esta palavra gravada à mão na parede:

‘ANÁΓKH²

Essas maiúsculas gregas, negras de vetustez e profundamente entalhadas na pedra, não sei que signos próprios da caligrafia gótica marcados em suas formas e atitudes, como para revelar que era uma mão da Idade Média que as escrevera ali, e sobretudo o sentido lúgubre e fatal que elas encerram, impressionaram vivamente o autor.

Ele se perguntou, procurou adivinhar qual seria a alma sofrida que não quisera abandonar este mundo sem deixar esse estigma de crime ou de desgraça na face da velha igreja.

Desde então, restauraram ou raspam a parede (já não sei qual), e a inscrição desapareceu. Porque é assim que se age há quase duzentos anos com as maravilhosas igrejas da Idade Média. As mutilações vêm de todos os lados, tanto de dentro como de fora. O padre as restaura, o arquiteto as raspa; depois sobrevém o povo, que as demole.

Assim, além da frágil lembrança que o autor deste livro lhe consagra aqui, não resta mais nada hoje da misteriosa palavra gravada na sombria torre de Notre-Dame, nada do destino desconhecido que ela resumia de modo tão melancólico. O homem que escreveu essa palavra naquela parede se apagou, há vários séculos, dentre as gerações; a palavra, por sua vez, se

apagou do muro da igreja, a própria igreja talvez logo se apague da face da Terra.

Foi com base nessa palavra que se fez este livro.

Março de 1831

2. Fatalidade, sina. [Salvo indicação contrária, esta e as demais notas chamadas por número são do tradutor.]

Nota acrescentada à oitava edição

(1832)

Foi por erro que se anunciou esta edição como aumentada com vários capítulos *novos*. O correto deveria ser *inéditos*. De fato, se por novos se entende *recentemente feitos*, os capítulos acrescentados a esta edição não são *novos*. Eles foram escritos ao mesmo tempo que o resto da obra; datam da mesma época e vieram do mesmo pensamento; sempre fizeram parte do manuscrito de *Notre-Dame de Paris*.³ E mais: o autor não compreenderia que fossem acrescentados a posteriori novos desenvolvimentos a uma obra desse gênero. Isso não se faz a bel-prazer. Um romance, segundo ele, nasce de uma maneira de certo modo necessária, com todos os seus capítulos; um drama nasce com todas as suas cenas. Não creiam que haja algo arbitrário no número de partes de que se compõe esse todo, esse misterioso microcosmo chamado de drama ou romance. O enxerto e a solda não funcionam direito em obras dessa natureza, que devem jorrar de um só jato e permanecer assim. Uma vez a coisa feita, não se deve mudar de opinião, não se deve retocá-la mais. Uma vez publicado o livro, uma vez o sexo da obra, viril ou não, reconhecido e proclamado, uma vez que a criança dá seu primeiro grito, ela nasceu, cá está ela, ela é assim, nem pai nem mãe podem mais nada, ela pertence ao ar e ao sol, deixem-na viver ou morrer como ela é. Seu livro é um fracasso? Azar. Não acrescente capítulos a um livro fracassado. É incompleto? Você devia tê-lo completado enquanto o gerava. Sua árvore é atrofiada? Você

não a endireitará. Seu romance é tísico? Seu romance não é viável? Você não lhe dará o sopro que falta a ele. Seu drama nasceu coxo? Creia em mim, não lhe ponha uma perna de pau.

O autor tem, portanto, um apreço particular a que o público saiba que os capítulos acrescentados aqui não foram feitos expressamente para esta reimpressão. Se não foram publicados nas edições precedentes do livro, é por uma razão bem simples. Na época em que *Notre-Dame de Paris* foi impressa pela primeira vez, a pasta que continha esses três capítulos se extraviou.⁴ Era preciso reescrevê-los ou dispensá-los. O autor considerou que os dois únicos capítulos que tinham alguma importância por sua extensão eram capítulos de arte e história que não comprometiam em nada a substância do drama e do romance; que o público não perceberia seu desaparecimento e que apenas o autor saberia do segredo dessa lacuna. Portanto, ele tomou a decisão de dispensá-los. E depois, se é para confessar tudo, sua preguiça recuou diante da tarefa de reescrever três capítulos perdidos. Teria achado mais fácil escrever um novo romance.

Hoje esses capítulos foram encontrados, e ele aproveitou a primeira ocasião para reintegrá-los a seu lugar.

Eis pois, agora, sua obra completa, tal como ele a sonhou, tal como a fez, boa ou ruim, duradoura ou frágil, mas como ele a quer.

Sem dúvida esses capítulos encontrados terão pouco valor aos olhos das pessoas, aliás muito judiciosas, que buscaram em *Notre-Dame de Paris* apenas o drama, o romance. Mas há, talvez, outros leitores que não acharam inútil estudar o pensamento de estética e filosofia oculto neste livro; que houveram por bem, ao ler *Notre-Dame de Paris*, se comprazer em destrinchar sob o romance algo diferente do romance, e acompanhar — que nos permitam essas expressões um tanto ambiciosas — o sistema do historiador e a finalidade do artista por meio da criação semelhante à do poeta.

É sobretudo para esses leitores que os capítulos acrescentados a esta edição completarão *Notre-Dame de Paris*, admitindo que a obra valha a pena ser completada.

O autor exprime e desenvolve num desses capítulos — sobre a decadência atual da arquitetura e sobre a morte, para ele hoje quase inevitável, dessa arte majestosa — uma opinião infelizmente bem arraigada nele e bem ponderada. Mas sente a necessidade de dizer aqui que deseja vivamente que

o futuro prove um dia que ele se engana. Ele sabe que a arte, sob todas as suas formas, pode esperar tudo das novas gerações, cujo gênio ainda em germe ouvimos surgir em nossos ateliês. A semente está na terra, a colheita com certeza será bela. Ele teme apenas que a seiva tenha se retirado desse velho solo da arquitetura, considerada durante tantos séculos o melhor terreno da arte.

No entanto, há hoje entre os jovens artistas tanta vida, tanto vigor e, por assim dizer, tanta predestinação, que, em nossas escolas de arquitetura em particular, a essa altura os professores, que são detestáveis, formam, não apenas sem saber, mas inclusive a pleno contragosto, alunos excelentes, totalmente ao revés daquele oleiro do qual fala Horácio, que ideava ânforas e produzia cântaros. *Currit rota, urceus exit.*⁵

Mas em todo caso, qualquer que seja o futuro da arquitetura e o modo com que nossos jovens arquitetos resolvam um dia a questão de sua arte, enquanto aguardamos os novos monumentos, conservemos os monumentos antigos. Inspiremos, se possível, na nação o amor à arquitetura nacional. É esse, declara o autor, um dos principais objetivos deste livro; é esse um dos principais objetivos de sua vida.

Notre-Dame de Paris talvez tenha aberto algumas perspectivas verdadeiras sobre a arte da Idade Média, sobre essa arte maravilhosa até hoje desconhecida de uns e, o que é ainda pior, desdenhada por outros. Mas o autor está longe de considerar consumada a tarefa que se impôs voluntariamente. Ele já defendeu em mais de uma ocasião a causa de nossa velha arquitetura, já denunciou em voz alta muitas profanações, demolições e impiedades. Ele não se cansará. Ele se empenhou em voltar com frequência a esse tema. Ele voltará. Será tão incansável em defender nossos edifícios históricos quanto nossos iconoclastas de escolas e de academias são obstinados em atacá-los. Porque é uma coisa aflitiva ver em que mãos a arquitetura da Idade Média caiu e de que maneira os gesseiros de hoje tratam a ruína dessa grande arte. É inclusive uma vergonha para nós, homens inteligentes que os vemos agir e nos contentamos em zombar deles. E não falamos aqui apenas do que acontece na província, mas do que se faz em Paris, à nossa porta, sob nossas janelas, na cidade grande, na cidade letrada, na cidade da imprensa, da palavra, do pensamento. Não podemos resistir à necessidade de assinalar, para terminar esta nota, alguns desses atos de vandalismo que todos os dias são projetados, debatidos,

iniciados, continuados e levados tranquilamente a cabo diante de nossos olhos, diante dos olhos do público artista de Paris, face a face com a crítica desconcertada por tanta audácia. Acabam de demolir o arcebispado, edifício pobre de gosto, o mal não é grande; mas em conjunto com o arcebispado demoliram o bispado, raro fragmento do século XIV, que o arquiteto demolidor não soube distinguir do resto. Ele arrancou o trigo com o joio; que importa? Fala-se de pôr no chão a admirável capela de Vincennes para fazer com as pedras sei lá que fortificação, de que Daumesnil⁶ no entanto não necessitava. Enquanto reparam a alto custo e restauram o Palácio Bourbon, essa ruína, deixam desabar pelas ventanias do equinócio os magníficos vitrais da Sainte-Chapelle. Há, faz alguns dias, um andaime na torre de Saint-Jacques de la Boucherie; e uma dessas manhãs a picareta entrará em ação. Encontrou-se um pedreiro que construiu uma casinha entre as veneráveis torres do Palácio da Justiça. Encontrou-se outro para castrar Saint-Germain-des-Prés, a abadia feudal de três campanários. Encontrarão outro, não duvide, para derrubar Saint-Germain-l’Auxerrois. Todos esses pedreiros se pretendem arquitetos, são pagos pela prefeitura ou pela arraia-miúda e usam trajes verdes. Todo o mal que o falso gosto pode fazer ao verdadeiro gosto, eles fazem. No momento em que escrevemos, espetáculo deplorável!, um deles domina as Tulherias e deixa em Philibert Delorme uma cicatriz bem no meio da face; não é, sem dúvida nenhuma, um dos menores escândalos de nosso tempo ver com que desfaçatez a pesada arquitetura desse senhor vem se esparramar numa das mais delicadas fachadas do Renascimento.⁷

Paris, 20 de outubro de 1832

3. É este o título original da obra em francês.

4. Trata-se dos capítulos “Impopularidade” (IV, 6), “*Abbas beati Martini*” (V, 1) e “Isto matará aquilo” (V, 2), que Victor Hugo afirmava ter perdido. Na verdade, ele os suprimiu depois que o editor Gosselin se recusou a publicar uma edição em três volumes — e especialmente por causa do pagamento adicional que teria acompanhado esse acréscimo. Esses capítulos foram acrescentados à chamada edição “definitiva” de 1832, publicada pela editora Renduel. (N. E.)

5. “[Foi uma ânfora que começou a ser modelada;] a roda gira: por que sai um cântaro?”. Horácio, *Arte poética*, 21-2. (N. E.)

6. General francês do Primeiro Império napoleônico e da Restauração bourbônica.

7. Philibert Delorme (1510-70) foi o arquiteto francês que projetou, entre outras grandes obras, o Palácio das Tulherias, a pedido de Catarina de Médici. Faleceu antes de concluir a construção. A cicatriz foi a supressão do terraço de Delorme entre as Tulherias e o Louvre, executada pelo arquiteto Pierre Fontaine (1762-1853).

LIVRO I

A GRANDE SALA

Faz hoje trezentos e quarenta e oito anos, seis meses e dezenove dias que os parisienses acordaram com o barulho de todos os sinos que dobravam no tríplice recinto da Cité, da Universidade e da Cidade.

No entanto, não é um dia do qual a história tenha guardado lembrança, esse 6 de janeiro de 1482. Nada havia de notável no acontecimento que movimentava, desde a manhã, os sinos e os burgueses de Paris. Não era nem um assalto de picardos nem de borguinhões, nem um relicário levado em procissão, nem uma revolta de estudantes na vinha de Laas, nem uma entrada de “nosso mui temido amo, o senhor rei”, nem mesmo um belo enforcamento de ladrões e ladras na Justiça de Paris. Tampouco era a vinda, tão frequente no século XV, de alguma embaixada engalanada e empenachada. Havia apenas dois dias que a última cavalgada desse gênero, a dos embaixadores flamengos encarregados de concluir o casamento do delfim e de Margarida de Flandres, fizera sua entrada em Paris, para grande aborrecimento do cardeal de Bourbon, que, para agradar ao rei, tivera de mostrar-se contente com aquela rústica multidão de burgomestres flamengos e brindá-los, em seu palácio de Bourbon, com uma “mui bela moralidade, sotia⁸ e farsa”, enquanto uma chuva fustigante encharcava à sua porta suas magníficas tapeçarias.

No dia 6 de janeiro, o que “punha em emoção todo o popular de Paris”, como diz Jehan de Troyes,⁹ era a dupla solenidade, reunida desde tempos

imemoriais, do Dia de Reis e da Festa dos Loucos.¹⁰

Nesse dia devia haver fogueiras na Place de Grève,¹¹ fincamento de mastro engalanado na capela de Braque e mistério¹² no Palácio da Justiça. O grito fora dado na véspera a som de trompa, nas encruzilhadas, pela gente do senhor preboste, trajando belas casacas de chamalote violeta, com grandes cruces brancas no peito.

A multidão de burgueses e burguesas vinha, pois, de todas as partes desde cedo, casas e lojas fechadas, rumo a um dos três lugares mencionados. Cada qual se decidira, uns pelo mastro, outros pela fogueira, outros pelo mistério. Cumpre dizer, em elogio ao antigo bom senso dos passeantes de Paris, que a maior parte dessa multidão se dirigia à fogueira, que era totalmente adequada à estação, ou ao mistério que devia ser representado na Grande Sala do Palácio, bem coberta e fechada; e que os curiosos coincidiam em deixar o coitado do mastro mal engalanado tiritar sozinho de frio sob o céu de janeiro, no cemitério da capela de Braque.

O povo afluía sobretudo nas avenidas do Palácio da Justiça, pois sabia que os embaixadores flamengos, que haviam chegado dois dias antes, se propunham a assistir à representação do mistério e à eleição do papa dos loucos, que seria feita também na Grande Sala.

Nesse dia não era fácil penetrar na Grande Sala, na época reputada, porém, como o maior recinto coberto do mundo (é verdade que Sauval¹³ ainda não medira a Grande Sala do castelo de Montargis). A praça do Palácio, apinhada de gente, oferecia aos curiosos das janelas o aspecto de um mar, em que cinco ou seis ruas, como embocaduras de rios, despejavam a cada instante novas torrentes de cabeças. As ondas dessa multidão, aumentada sem cessar, batiam nos cantos dos prédios que avançavam aqui e ali, como se fossem promontórios, na bacia irregular da praça. No centro da alta fachada gótica* do Palácio, a grande escadaria subia e descia sem cessar por uma dupla corrente que, depois de ter quebrado sob a escalinata intermediária, se derramava em largas vagas em suas duas inclinações laterais; a grande escadaria, dizia eu, jorrava incessantemente na praça como uma cachoeira num lago. Os gritos, os risos, o pisar desses milhares de pés faziam grande barulho e clamor. De quando em quando esse clamor e esse barulho redobravam; a corrente que empurrava toda essa multidão em direção à grande escadaria refluía, se perturbava, turbilhonava. Era o empurrão de um arqueiro ou o cavalo de um sargento¹⁴ do prebostado que

arremetia para restabelecer a ordem; admirável tradição que o prebostado legou ao condestablado, o condestablado ao marechalado, e o marechalado à nossa gendarmaria de Paris.

Às portas, às janelas, às lucarnas, do alto dos telhados formigavam milhares de figuras burguesas, calmas e honestas, que olhavam para o Palácio e para a multidão e não queriam mais nada; porque muitas pessoas em Paris se contentam com o espetáculo dos espectadores, e já é algo para nós deveras curioso uma muralha atrás da qual acontece alguma coisa.

Se pudesse nos ser dado, a nós, homens de 1830, nos misturar em pensamento a esses parisienses do século XV e entrar com eles, puxados, acotovelados, derrubados, nessa imensa sala do Palácio, tão estreita no dia 6 de janeiro de 1482, o espetáculo não careceria de interesse nem de charme e teríamos ao nosso redor apenas coisas tão velhas que nos pareceriam novíssimas.

Se o leitor consentir, procuraremos reviver pelo pensamento a impressão que ele sentiria conosco ao transpor o limiar dessa Grande Sala em meio a essa multidão de sobrecota, casaca e cota curta.

Primeiro o zumbido nos ouvidos, a ofuscação nos olhos. Acima de nossa cabeça uma abóbada dupla em ogiva, lambrisada com esculturas de madeira, pintada de azul, ornada com flores de lis douradas; sob nossos pés, um assoalho de mármore branco e preto alternados. A alguns passos de nós, um enorme pilar, depois outro e mais outro; ao todo sete pilares ao comprimento da sala, sustentando no meio de sua largura as bases da abóbada dupla. Em torno dos quatro primeiros pilares, lojas de comerciantes, cintilantes de vidros e bijuterias; ao redor dos três últimos, bancos de carvalho, usados e polidos pelos calções dos litigantes e a toga dos procuradores. Em torno à sala, ao longo da alta muralha, entre as portas, entre as janelas, entre os pilares, a interminável fileira das estátuas de todos os reis da França desde Faramond; os reis ociosos,¹⁵ de braços caídos e olhos baixos; os reis valentes e batalhadores, cabeça e mãos erguidas com audácia para o céu. Depois, nas longas janelas de ogivas, vitrais de mil cores; nas largas saídas da sala, ricas portas finamente esculpidas; e tudo isso — abóbadas, pilares, muralhas, alizares, lambris, portas, estátuas — coberto de alto a baixo com uma esplêndida iluminura azul e ouro, que, já um pouco desbotada na época em que a vemos, quase inteiramente

desaparecera sob a poeira e as teias de aranha no ano da graça de 1549, quando Du Breul a admirava ainda, por tradição.

Imaginemos agora essa imensa sala oblonga, iluminada pela luz pálida de um dia de janeiro, invadida por uma multidão variada e barulhenta, que se estende ao longo das paredes e gira em torno dos sete pilares, e já teremos uma ideia confusa do conjunto do quadro cujos curiosos detalhes procuraremos indicar com mais precisão.

É certo que, se Ravailac não houvesse assassinado Henrique IV, não haveria peças do processo de Ravailac no cartório do Palácio da Justiça; não haveria cúmplices interessados em fazer as ditas peças desaparecerem; portanto, não haveria incendiários obrigados, na falta de meio melhor, a atear fogo ao cartório para queimar as peças e a atear fogo ao Palácio da Justiça para queimar o cartório; por conseguinte, não teria havido, enfim, incêndio em 1618. O velho palácio ainda estaria de pé, com sua velha Grande Sala, eu poderia dizer ao leitor: vá vê-la, e ambos seríamos assim dispensados, eu de fazer, ele de ler uma descrição fiel do fato. O que prova esta nova verdade: os grandes acontecimentos têm consequências incalculáveis.

É verdade que seria bem possível, primeiro, que Ravailac não tivesse cúmplices; depois, que seus cúmplices, se por acaso cúmplices houvesse, não tivessem nada a ver com o incêndio de 1618. Há duas outras explicações bastante plausíveis. Primeiro, a grande estrela inflamada, com um pé de largura, um côvado de altura, que, como todos sabem, caiu do céu sobre o Palácio no dia 7 de março depois da meia-noite. Segundo, a quadrinha de Théophile:

*Certes, ce fut un triste jeu
Quand à Paris dame Justice,
Pour avoir mangé trop d'épice,
Se mit tout le palais en feu.*¹⁶

O que quer que se pense dessa tripla explicação — política, física, poética — do incêndio do Palácio da Justiça em 1618, o fato infelizmente certo é o incêndio. Resta muito pouca coisa hoje em dia, graças a essa catástrofe, graças sobretudo às diversas restaurações sucessivas que acabaram com o

que ela poupara, resta bem pouca coisa dessa primeira morada dos reis da França, desse palácio, irmão mais velho do Louvre, já tão velho na época de Filipe, o Belo, que nele se buscavam vestígios dos magníficos edifícios erguidos pelo rei Roberto¹⁷ e descritos por Helgaudo.¹⁸ Quase tudo desapareceu. Que fim levou a câmara da chancelaria, onde são Luís “consumou seu casamento”? O jardim em que ele ministrava a justiça “vestindo uma cota de chamalote, uma sobrecota de tiritana sem mangas, e de um manto de cendal negro, recostado em tapetes com Joinville”?¹⁹ Onde está a câmara do imperador Sigismundo?²⁰ A de Carlos IV?²¹ A de João Sem-Terra?²² Onde está a escadaria na qual Carlos VI promulgou seu édito de graça? Onde está a laje em que Marcel²³ degolou, em presença do delfim, Robert de Clermont e o marechal da Champagne? O guichê onde foram laceradas as bulas do antipapa Benedito e de onde voltaram os que as haviam trazido, cobertos com a capa e a mitra por derrisão e pedindo perdão por toda Paris? E a Grande Sala, com seus dourados, seu azul, suas ogivas, suas estátuas, seus pilares, sua imensa abóbada toda recortada por esculturas? E a câmara dourada? E o leão de pedra que ficava à porta desta, cabeça baixa, cauda entre as pernas, como os leões do trono de Salomão, na atitude humilhada que convém à força diante da justiça? E as belas portas? E os belos vitrais? E as ferragens cinzeladas que desanimavam Biscornette?²⁴ E as delicadas marcenarias de Du Hancy?...²⁵ Que fez o tempo, que fizeram os homens dessas maravilhas? O que nos deram por tudo isso, por toda essa história gaulesa, por toda essa arte gótica? Os pesados arcos abatidos de De Brosse, esse canhestro arquiteto do portal da igreja de Saint-Gervais,²⁶ isso quanto à arte; e quanto à história, temos as lembranças tagarelas do grosso pilar, ainda ecoando os falatórios de gente como Patru.²⁷

Não é muita coisa. Voltemos à verdadeira Grande Sala do verdadeiro velho Palácio.

As duas extremidades desse gigantesco paralelogramo estavam ocupadas: uma pela famosa mesa de mármore de um só bloco, tão comprida, larga e espessa como nunca se viu, dizem os velhos documentos dos impostos sobre produtos agrários, num estilo que teria dado apetite a Gargântua, “prancha de mármore igual ao mundo”; a outra pela capela onde Luís XI se fizera esculpir de joelhos diante da Virgem e para onde ele mandara transportar, sem se preocupar com deixar dois nichos vazios na fila das

estátuas régias, as estátuas de Carlos Magno e de São Luís, dois santos que ele supunha terem forte crédito no céu como reis da França. Essa capela, nova ainda, construída havia apenas seis anos, era toda nesse gosto encantador de arquitetura delicada, de escultura maravilhosa, de fina e profunda cinzeladura que em nosso país marca o fim da era gótica e se perpetua em meados do século XVI nas fantasias feéricas da Renascença. A pequena rosácea vazada, aberta acima do portal, era, em especial, uma obra-prima de tenuidade e graça, dir-se-ia uma estrela de renda.

No meio da sala, diante da grande porta, um estrado de brocado de ouro, encostado na parede, na qual fora feita uma entrada particular por meio de uma janela do corredor da câmara dourada, havia sido construído para os enviados flamengos e as outras altas personagens convidadas para a representação do mistério.

Era em cima dessa mesa de mármore que, segundo o uso, devia ser representado o mistério. Ela tinha sido preparada para isso desde a manhã; sua rica prancha de mármore, toda riscada pelos tacões dos auxiliares de justiça, suportava uma caixa, de estrutura bastante elevada, cuja superfície superior, acessível aos olhos de toda a sala, devia servir de palco, e cujo interior, mascarado por tapeçarias, devia fazer as vezes de vestiário para os personagens da peça. Uma escada, ingenuamente posta do lado de fora, devia estabelecer a comunicação entre a cena e o vestiário e emprestar seus abruptos degraus tanto às entradas como às saídas. Não havia personagem imprevisto, não havia peripécia, reviravolta que não tivesse de subir por essa escada. Inocente e venerável infância da arte e das máquinas!

Quatro sargentos do bailio do Palácio, guardas obrigatórios de todos os prazeres do povo tanto nos dias de festa como nos dias de execução, ficavam de pé nos quatro cantos da mesa de mármore.

Apenas quando soasse a décima segunda badalada do meio-dia no grande relógio do Palácio é que a peça devia começar. Era sem dúvida bem tarde para uma representação teatral; mas fora preciso acertá-la com a hora dos embaixadores.

Ora, toda aquela multidão esperava desde a manhã. Um bom número desses honestos curiosos tiritava desde a madrugada diante do grande degrau do Palácio: alguns chegavam a afirmar ter passado a noite obstruindo a grande porta para terem certeza de ser os primeiros a entrar. A multidão se adensava a todo instante e, como uma água que excede a

um nível, começava a subir ao longo das paredes, a se inflar em torno dos pilares, a transbordar por sobre os entablamentos, as cornijas, os apoios das janelas, sobre todas as saliências da arquitetura, sobre todos os relevos da escultura. Também o incômodo, a impaciência, o tédio, a liberdade de um dia de cinismo e loucura, as querelas que irrompiam a cada instante, por causa de um cotovelo pontudo ou de um sapato ferrado, o cansaço de uma longa espera, já davam, bem antes da hora em que os embaixadores deviam chegar, um tom ácido e amargo ao clamor desse povo encerrado, encaixotado, comprimido, pisoteado, sufocado. Só se ouviam queixas e imprecações contra os flamengos, o preboste dos comerciantes, o cardeal de Bourbon, o bailio de Paris, madame Margarida da Áustria, os sargentos, o frio, o calor, o mau tempo, o bispo de Paris, o papa dos loucos, os pilares, as estátuas, aquela porta fechada, aquela janela aberta; tudo isso para grande diversão dos bandos de estudantes e lacaios disseminados na massa, que misturavam a todo esse descontentamento suas impertinências e malícias, e acicatavam a alfinetadas, por assim dizer, o mau humor generalizado.

Havia, entre outros, um grupo desses alegres demônios que, depois de arrombarem as vidraças de uma janela, tinham sentado atrevidos no entablamento e daí mergulhavam sucessivamente seus olhares e suas chalaças no lado de dentro e no lado de fora, na multidão da sala e na multidão da praça. Por seus gestos de paródia, por suas risadas ruidosas, pelos chamados zombeteiros que trocavam de um extremo ao outro da sala com seus colegas, era fácil julgar que esses jovens letrados não compartilhavam o tédio e o cansaço do resto dos assistentes e que sabiam muito bem, para seu prazer particular, extrair do que tinham diante dos olhos um espetáculo que os fazia esperar pacientemente o outro.

— Pela minh'alma, é você, Joannes Frollo de Molendino! — gritava um deles a uma espécie de diabrete louro, de fisionomia bonita e maligna, agarrado nos acantos de um capitel. — Você é muito bem apelidado de Jehan du Moulin,²⁸ pois seus braços e pernas parecem quatro pás ao vento. Há quanto tempo está aqui?

— Pela misericórdia do diabo — respondeu Joannes Frollo —, faz mais de quatro horas, e espero que elas sejam contadas no meu tempo de purgatório. Ouvei os oito chantres do rei da Sicília entoarem o primeiro versículo da missa alta das sete na Sainte-Chapelle.

— Belos chantres! — replicou o outro. — E que têm a voz ainda mais pontuda do que o chapéu! Antes de celebrar uma missa para o senhor são João, o rei deveria ter se informado se o senhor são João gosta do latim salmodiado com o sotaque provençal!

— É para empregar esses malditos chantres do rei da Sicília que ele fez isso! — gritou azedamente uma velha senhora na multidão ao pé da janela. — Pensem bem! Mil libras *parisis*²⁹ por uma missa! E ainda tem mais, sobre o imposto dos peixes de mar do mercado de Paris!

— Paz, velha! — replicou um personagem gordo e grave que tapava o nariz ao lado da vendedora de peixe. — Era preciso celebrar uma boa missa. Ou a senhora queria que o rei ficasse doente?

— Falou bem, sire Gilles Lecornu, mestre peleteiro das vestes do rei! — gritou o pequeno estudante dependurado no capitel.

Uma gargalhada de todos os estudantes acolheu o infeliz nome³⁰ do coitado do peleteiro das vestes do rei.

— Lecornu! Gilles Lecornu! — diziam uns.

— *Cornutus et hirsutus*³¹ — retomava outro.

— Eh! Sem dúvida! — prosseguia o diabrete do capitel. — Estão rindo de quê? Honrado como Gilles Lecornu, irmão do mestre Jehan Lecornu, preboste do solar do rei, filho do mestre Mahiet Lecornu, primeiro porteiro do bosque de Vincennes, todos eles burgueses de Paris, todos eles casados, de pai para filho!

A alegria redobrou. O gordo peleteiro, sem dizer uma só palavra, se esforçava para se furtar aos olhares nele fixados de todos os lados; mas suave e soprava em vão: como uma cunha que se enterra na madeira, os esforços que ele fazia só serviam para fixar mais solidamente em seus vizinhos sua larga face apoplética, roxa de despeito e cólera.

Enfim, um desses, gordo, baixote e venerável como ele, acudiu em seu socorro.

— Abominação! Estudantes que falam assim a um burguês! No meu tempo teriam sido fustigados com um feixe de varas, com o qual teriam sido queimados em seguida.

O bando inteiro explodiu numa risada.

— Eh! Quem canta essas notas? Qual é o corujão desgraçado?

— Ah, eu o reconheci — diz um —: é o mestre Andry Musnier.

— Porque ele é um dos quatro livreiros juramentados da Universidade! — diz o outro.

— Tudo é em quatro nessa biboca — gritou um terceiro —: as quatro nações, as quatro faculdades, as quatro festas, os quatro procuradores, os quatro eleitores, os quatro livreiros.

— Pois bem — replicou Jehan Frollo —, há que fazer com eles o diabo a quatro.

— Musnier, queimaremos os seus livros.

— Musnier, surraremos o seu laçao.

— Musnier, enxovalharemos a sua mulher.

— A gorducha srta. Oudarde.

— Que é tão fresca e alegre como se fosse viúva.

— O diabo que os carregue! — grunhiu mestre Andry Musnier.

— Mestre Andry — replicou Jehan, sempre dependurado em seu capitel —, cale a boca ou eu caio na sua cabeça!

Mestre Andry ergueu os olhos, pareceu medir por um instante a altura do pilar, o peso do gaiato, multiplicou mentalmente esse peso pelo quadrado da velocidade e se calou.

Jehan, senhor do campo de batalha, prosseguiu triunfante:

— É o que farei, apesar de ser irmão de um arqui-diácono.

— Belos senhores, essa nossa gente da Universidade! Não terem sequer feito respeitar os nossos privilégios num dia como este! Enfim, há mastro e fogueira na Cidade; mistério, papa dos loucos e embaixadores flamengos na Cité; e na Universidade, nada!

— No entanto, a Place Maubert é bem grande! — retomou um dos jovens acantonados no peitoril da janela.

— Abaixo o reitor, os eleitores e os procuradores! — gritou Joannes.

— Tem que se acender uma fogueira esta noite no Champ-Gaillard — prosseguiu o outro — com os livros do mestre Andry.

— E as mesas dos escribas! — disse seu vizinho.

— E as varas dos bedéis!

— E as escarradeiras dos decanos!

— E as escrivatinhas dos procuradores!

— E as arcas dos eleitores!

— E os escabelos do reitor!

— Abaixo! — o pequeno Jehan retomou o bordão. — Abaixo o mestre Andry, os bedéis e os escribas; os teólogos, os médicos e os canonistas; os procuradores, os eleitores e o reitor!

— É o fim do mundo, pois! — murmurou mestre Andry tapando os ouvidos.

— Falando no reitor, ei-lo que vai pela praça — gritou um dos da janela.

Todo mundo se virou para a praça.

— Será mesmo o nosso venerável reitor, o mestre Thibaut? — perguntou Jehan Frollo du Moulin, que, agarrado num pilar do interior, não podia ver o que acontecia lá fora.

— Sim, sim — responderam todos os outros —, é ele sim, mestre Thibaut, o reitor.

Era de fato o reitor, acompanhado de todos os dignitários da Universidade, que iam processionalmente ao encontro da embaixada e atravessavam nesse momento a Place du Palais. Os estudantes, acotovelados na janela, os receberam, ao passar, com sarcasmos e aplausos irônicos. O reitor, que ia à frente dos seus, recebeu a primeira salva; ela foi dura.

— Bom dia, senhor reitor! Eh! Bom dia!

— Como é que esse velho jogador fez para estar aqui? Largou os dados?

— Como ele trota na sua mula! Ela tem as orelhas menos compridas do que ele.

— Eh! Bom dia, senhor reitor Thibaut! *Tybalde aleator!*³² Velho imbecil! Velho jogador!

— Deus que o proteja! Fez muitos seis esta noite?

— Oh, que figura caduca, azulada, sulcada e abatida pelo amor ao jogo e aos dados!

— Aonde vai assim, Thibaut, *Tybalde ad dados*,³³ dando as costas para a Universidade e trotando rumo à Cidade?

— Vai sem dúvida procurar uma residência na rua Thibaut do Dado — gritou Jehan du Moulin.

Todo o bando repetiu a graça com uma voz trovejante e batidas furiosas de palmas.

— Vai procurar uma residência na rua Thibaut do Dado, não é, senhor reitor, jogador da partida do diabo?

Depois foi a vez dos outros dignitários.

- Abaixo os bedéis! Abaixo os *masseiros*!³⁴
- Ei, Robin Poussepain, quem é aquele ali?
- É Gilbert de Suilly, *Gilbertus de Soliaco*, chanceler do Colégio de Autun.
- Olhe, pegue o meu sapato, você está em melhor posição do que eu, e jogue na cara dele.
- *Saturnalitias mittimus ecce nuces*.³⁵
- Abaixo os seis teólogos com as suas sobrepelizes brancas!
- Ah, são teólogos? Pensei que fossem seis gansos brancos dados à cidade pela igreja Sainte-Geneviève, em troca do feudo de Roogny.
- Abaixo os médicos!
- Abaixo as disputas cardeais e chocarreiras!
- A ti o meu chapéu, chanceler de Sainte-Geneviève! Tu me fizeste uma injustiça.
- É verdade, ele deu o meu lugar na nação da Normandia ao pequeno Ascanio Falzaspada, que é da província de Bourges, portanto italiano.
- É uma injustiça – disseram todos os estudantes. – Abaixo o chanceler de Sainte-Geneviève!
- Eh, mestre Joachim de Ladehors! Eh, Louis Dahuille! Eh, Lambert Hoctement!
- Que o diabo sufoque o procurador da nação da Alemanha!
- E os capelães da Sainte-Chapelle, com as suas túnicas cinza; *cum tunicis grisis*!
- *Seu de pellibus grisis fourratis*!³⁶
- Olá, mestres em artes! Todas as belas capas negras! Todas as belas capas vermelhas!
- Isso faz um belo rabo no reitor.
- Dir-se-ia um duque de Veneza indo aos esponsais do mar.
- Olhe, Jehan, os cônegos da igreja de Sainte-Geneviève!
- Ao diabo os cônegos!
- Abade Claude Choart! Dr. Claude Choart! O senhor está procurando Marie la Giffarde?
- Ela está na Rue de Glatigny.³⁷
- Está fazendo a cama do chefe da Guarda Real.
- Ela paga os seus quatro *deniers*; *quator denarios*.
- *Aut unum bombum*.³⁸

– Querem que ela pague vocês conforme a cara?
– Colegas! Mestre Simon Sanguin, eleitor da Picardia, que vem com a sua mulher na garupa.

– *Post equitem sedet atra cura.*³⁹

– Ousado mestre Simon!

– Bom dia, senhor eleitor!

– Boa noite, senhora eleitora!

– Sejam eles felizes por ver tudo isso – dizia, suspirando, Joannes de Molendino, sempre empoleirado nas folhagens de seu capitel.

Entrementes, o livreiro juramentado da Universidade, mestre Andry Musnier, se inclinava ao ouvido do peleteiro das vestes do rei, mestre Gilles Lecornu.

– Estou lhe dizendo, senhor. É o fim do mundo. Nunca se viu semelhantes extravasamentos dos estudantes; são as malditas invenções do século que botam tudo a perder. As artilharias, as serpentinas,⁴⁰ as bombardas e, sobretudo, a impressão, essa outra praga alemã. Não há mais manuscritos, não há mais livros! A impressão mata a biblioteca. É o fim do mundo que aí vem.

– Percebo isso muito bem pelo progresso dos tecidos de veludo – diz o comerciante de peles.

Nesse momento soou o meio-dia.

Ah!... Fez toda a multidão numa só voz.

Os estudantes se calaram. Depois veio um grande rebuliço; um grande movimento de pés e cabeças; uma grande detonação geral de tosses e lenços; todos se prepararam, se posicionaram, se ergueram e se agruparam. Depois um grande silêncio; todos os pescoços ficaram espichados; todas as bocas, abertas; todos os olhares, voltados para a mesa de mármore... nada apareceu ali. Os quatro sargentos do bailio continuavam lá, rígidos e imóveis como quatro estátuas pintadas. Todos os olhos se voltaram para o estrado reservado aos enviados flamengos. A porta continuava fechada e o estrado, vazio. Aquela multidão esperava desde a manhã três coisas: meio-dia, a embaixada de Flandres, o mistério. Só o meio-dia chegara na hora.

Era demais.

Esperaram um, dois, três, cinco minutos, quinze; nada aparecia. O estrado permanecia deserto; o teatro, mudo. Entretanto, à impaciência sucedera a cólera. As palavras irritadas circulavam, ainda em voz baixa, é verdade. “O

mistério! O mistério!”, murmuravam surdamente. As cabeças fermentavam. Uma tempestade, que por ora só fazia barulho, pairava na superfície dessa multidão. Foi Jehan du Moulin que produziu a primeira faísca.

— O mistério, e os flamengos que vão para o diabo! — exclamou com toda a força de seus pulmões, contorcendo-se como uma serpente em torno do capitel.

A multidão aplaudiu.

— O mistério — todos repetiram —, e Flandres que vá para todos os diabos!

— Queremos o mistério já — retomou o estudante —, ou sugiro que enforcemos o bailio do Palácio, à guisa de comédia e moralidade.

— Falou bem — gritou o povo. — Iniciemos o enforcamento pelos seus sargentos.

Uma grande aclamação se seguiu. Os quatro pobres coitados começavam a empalidecer e a se entreolhar. A multidão se lançava em direção a eles, e eles já viam a frágil balaustrada de madeira que os separava dela se vergar e se estufar sob a pressão da turba.

O momento era crítico.

— O saco! O saco!⁴¹ — gritava-se de todas as partes.

Nesse instante, a tapeçaria do vestiário que descrevemos acima se ergueu e deu passagem a um personagem cuja simples vista deteve a turba e transformou, como por encanto, sua cólera em curiosidade.

— Silêncio! Silêncio!

O personagem, pouquíssimo seguro e tremendo com todos os seus membros, adiantou-se até a beira da mesa de mármore, com inúmeras reverências, que à medida que ele se aproximava pareciam cada vez mais genuflexões.

Entretanto, a calma se restabelecera quase por completo. Não restava nada além daquele ligeiro rumor que sempre se desprende do silêncio da multidão.

— Senhores burgueses — disse ele — e senhoras burguesas, devemos ter a honra de declamar e representar diante de sua eminência o senhor cardeal uma mui bela moralidade que tem por nome *O bom juízo da senhora Virgem Maria*. Sou eu que faço Júpiter. Sua eminência acompanha neste momento a mui honorável embaixada do senhor duque da Áustria, a qual está retida, a esta hora, ouvindo a arenga do senhor reitor da Universidade,

na Porte Baudets. Assim que o eminentíssimo cardeal chegar, começaremos.

Não há dúvida de que era necessária nada menos do que a intervenção de Júpiter para salvar os quatro infelizes sargentes do bailio do Palácio. Se tivéssemos a felicidade de ter inventado essa história mui verídica e, por conseguinte, de sermos responsáveis por ela diante de nossa senhora, a crítica, não seria contra nós que se poderia invocar nesse momento o preceito clássico: *nec deus intersit*.⁴² De resto, o traje do sr. Júpiter era belíssimo, e não contribuía pouco para acalmar a multidão, atraindo toda a sua atenção. Júpiter vestia uma couraça coberta de veludo negro, com pregos dourados; na cabeça trazia um elmo ornado de botões dourados; e não fosse o ruge e a grossa barba que cobriam cada qual uma metade de seu rosto, não fosse o rolo de cartão dourado semeado de fitas, bordados e pedrarias e todo erizado de correias de bijuteria que ele trazia na mão e no qual olhos treinados reconheciam facilmente o raio, não fossem seus pés cor de carne e envoltos em tiras, à grega, ele teria podido suportar a comparação, pela severidade de seu porte, com um arqueiro bretão da tropa do sr. de Berry.

8. A moralidade é um drama medieval de inspiração religiosa. Já a sotia é uma sátira de conteúdo político e social.

9. Essas citações entre aspas provêm de *Histoire de Louis le Onzième* (1460-83), ou *Chronique scandaleuse*, de Jehan de Roye. (N. E.)

10. A Festa dos Loucos marcava o início do Carnaval, que na Idade Média durava dois meses.

11. Atual Place de l'Hôtel-de-Ville. Sendo *grève* sinônimo de praia, a praça assim era chamada na Idade Média por se estender até a beira do Sena.

12. Dramatização medieval dos ritos sacramentais católicos ou de trechos da Bíblia.

13. Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris* (meados do século XVII). Trata-se de uma fonte importante de Victor Hugo para *O corcunda de Notre-Dame*. (N. E.)

* A palavra *gótico*, no sentido em que é em geral empregada, é perfeitamente imprópria, mas perfeitamente consagrada. Nós a aceitamos, pois, e a adotamos, como todo mundo, para caracterizar a arquitetura da segunda metade da Idade Média, aquela de que a ogiva é o princípio e que sucede à arquitetura do primeiro período, de que o arco pleno é o gerador. (N. A.)

14. Funcionário da Justiça encarregado de executar as decisões judiciais.

15. Apelido dado aos últimos reis merovíngios (673 a 751), sucessores de Dagoberto I.

16. “Do destino foi um jogo/ Que fez a Justiça azarenta,/ Por comer muita pimenta,/ Pôr todo o palácio em chamas.” Théophile de Viau.

17. Roberto II, o Piedoso (970-1031).

18. Historiador e religioso da época do rei Roberto. (N. E.)

19. Jean de Joinville (1224-1317), cronista francês e conselheiro de são Luís.
20. Rei dos burgúndios, século VI. (N. E.)
21. Rei da Boêmia, depois imperador (1316-78). (N. E.)
22. Rei da Inglaterra (1167-1216). (N. E.)
23. Étienne Marcel (entre 1302/10-58), preboste dos comerciantes, foi o líder da sublevação de 23 de janeiro de 1358. Robert de Clermont, marechal da Normandia e Jean de Conflans, marechal da Champagne, eram conselheiros do delfim, futuro Carlos V da França.
24. Célebre ferreiro francês.
25. Célebre carpinteiro sob o reinado de Luís XII. (N. E.)
26. De Brosse, arquiteto do século XVII, não projetou a fachada da igreja de Saint-Gervais; esta foi criada por outro arquiteto da época, Clément Métezeau. (N. E.)
27. Olivier Patru, advogado e escritor. (N. E.)
28. Do Moinho. (N. E.)
29. Moeda cunhada em Paris.
30. Lecornu, o corno.
31. Cornudo e peludo. (N. E.)
32. Thibaut, o jogador.
33. Thibaut dos dados.
34. Funcionários que carregavam a *massa*, bastão com castão de metal precioso, e precediam altos dignitários, no caso, os da Universidade.
35. “Eis as nozes que te mandamos para as Saturnais.” Marcial, *Epigramas*, VII, 91. Durante as Saturnais romanas, havia um bombardeio de nozes.
36. Ou forradas de peles cinza.
37. Rua de prostituição.
38. “Ou um peido.”
39. “Atrás do cavaleiro senta-se a negra preocupação.” Horácio, *Odes*, III, I, 40.
40. Peça de artilharia de pequeno calibre e cano longo.
41. O saco que se punha na cabeça dos que seriam enforcados.
42. “Que um deus não intervenha.” Horácio, *Arte poética*, 191-2.

PIERRE GRINGOIRE

No entanto, enquanto ele arengava, a satisfação e a admiração unanimemente suscitadas por seus trajes se dissipavam ante suas palavras; e quando ele chegou a esta conclusão desastrada, “Assim que o eminentíssimo cardeal chegar, começaremos”, sua voz se perdeu num estrépito de vaias.

— Comecem já! O mistério! O mistério já! — gritava o povo. E ouvia-se acima de todas as vozes a de Johannes de Molendino, que trespassava o rumor como um píforo num charivari⁴³ de Nîmes: comecem já, gania o estudante.

— Abaixo Júpiter e o cardeal de Bourbon! — vociferavam Robin Poussepain e os outros letrados empoleirados na janela.

— A moralidade já! — repetia a multidão. — Imediatamente! Já! O saco e a corda para os atores e o cardeal!

O coitado do Júpiter, esgazeado, apavorado, pálido sob seu ruge, largou o raio, pegou o elmo na mão; depois cumprimentava e tremia balbuciando:

— Sua eminência... embaixadores... Sra. Margarida de Flandres... — Não sabia o que dizer. No fundo, tinha medo de ser enforcado.

Enforcado pelo populacho por esperar, enforcado pelo cardeal por não ter esperado, via dos dois lados um abismo, isto é, uma forca. Por sorte apareceu alguém para tirá-lo da enrascada e assumir a responsabilidade.