

CÉU E INFERNO NA REPRESENTAÇÃO DA CIDADE EM OS *MISERÁVEIS*, ROMANCE DE VICTOR HUGO: DITE, SODOMA, BABILÔNIA

Mauri Cruz PREVIDE*
Sidney BARBOSA**

Resumo: Trata-se de demonstrar a degradação do espaço urbano presente no romance *Os miseráveis* de Victor Hugo, atendo-se especificamente à cidade de Paris. Parte-se de considerações históricas acerca da cidade para depois adentrar as idéias específicas do espaço infernal, ligando-o ao da capital francesa representada no romance hugoano. Primeiramente, demonstra-se como o espaço angustiante vai se instaurando no universo da história narrada. Em seguida, passa-se à análise dos micro-espacos parisienses, caracterizando-os como locais de perdição. São eles: a taverna Corinto, o bairro Saint Antoine, o pardieiro Gorbeau e os esgotos da cidade. Destaca-se para cada um destes espaços, seus predicados infernais. A opressão, o bafo fétido, a sujeira e a umidade para o caso dos arredores da taverna; a metáfora do barril de pólvora em relação ao bairro Saint Antoine; a atmosfera de perdição moral do quarto dos Jondrette, no que tange ao pardieiro e, finalmente, o desmascaramento das hipocrisias sociais em meio à labiríntica rede do esgoto parisiense. Por último, procura-se demonstrar que o espaço parisiense remete diretamente ao da cidade prostituta: Babilônia. Procura-

Abstract: This work aims at demonstrating the degradation of the urban space presented in the novel *The Miserable Ones*, by Victor Hugo, focusing specifically on the city of Paris. It begins with historical considerations on the city and in the sequence it enters in the specific ideas on the hellish place, linking it to the french capital represented in the hugoan novel. First, this work demonstrates how the grieved space is gradually established in the universe of the narrated story. After that follows the analysis of the parisian micro-spaces, characterized as wicked places. Theses ones are the following: The Corinth tavern, The Saint Antoine district, The Gorbeau hovel and the city sewers. It is emphasized in each of these spaces, their hellish predicaments. The oppression, the stinking breath, the filthiness and the dampness related to the surroundings of the tavern; the metaphor of the gunpowder barrel in relation to the Saint Antoine district; the atmosphere of moral ruin from the Jondrette's room, as it comes to the hovel and, finally, the unmask of social hypocrisies amid the labyrinthine parisian sewer. Last, the study aims at demonstrating that the parisian space

* Mestre em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em "Estudos Literários" da FCL da UNESP, *campus* de Araraquara. Doutorando do mesmo programa.

** Professor Livre-Docente do Departamento de Letras Modernas da FCL da UNESP, *campus* de Araraquara e do Programa de Pós-Graduação em "Estudos Literários", da mesma instituição. E-mail: lucidney@uol.com.br

se evidenciar o teratologização do espaço citadino, caracterizando-o como espaço devorador. Para o autor do romance, a demonização deste espaço constituiu o preço pago pelo progresso alcançado por Paris e pela ousadia de ter sido considerada, cultural e esteticamente, a cidade *capital do século XIX*. O romance de Victor Hugo apreende aspectos desse contexto urbano e o immortaliza via literatura.

Palavras-chave: Cidade. Paris. *Os miseráveis*. Inferno. **Locus Horrendus**. Victor Hugo.

is directly linked to the one of the harlot city: Babilon. It aims at showing the marginalization of the city setting, characterizing it as a ravenous setting. To the novel's author, the demonization of this space constitutes the price paid by the progress achieved by Paris for its boldness for being considered, culturally and esthetically, the *capital city of the nineteenth century*. Victor Hugo's novel captures aspects of this urban context and immortalizes it through literature.

Keywords: City. Paris. **The Miserable Ones**. Hell. **Locus Horrendus**. Victor Hugo.

A cidade é, sem dúvida, um dos maiores sinais da ação humana no mundo. A história das civilizações pode encontrar um belo relato através da história de suas cidades. Atenas, Roma e Babilônia, no passado, e Paris, Londres ou Nova York, no presente, não são apenas espaços geográficos, são verdadeiros mitos do imaginário humano, representando um estilo de vida, um modo de pensar, aspectos da essência do Homem.

Para nós, ocidentais, a cidade define aquilo que gostamos de chamar de cultura, bem como determina, em seus primórdios, nossas formas mais refinadas de associação. É o ideal da *pólis*, cidade-núcleo que agrega e molda cada um de nós, seres que se vêem em constante necessidade de associação e de interação. Seres de *pólis*, políticos. Ela também é o berço da filosofia como a conhecemos, espaço para a reflexão, para o pensamento, para o cultivo da excelência mental.

Mas, além disso, a cidade pode representar ainda mais. Ela significa também a nossa permanência no mundo. Mesmo em ruínas, uma cidade demonstra que, de alguma maneira, a morte não venceu totalmente e que, mesmo sob essa forma de destroços, o ser humano pode permanecer. Como lembra Márcio Roberto do Prado:

Esta simples idéia de “cidade” traz consigo ao menos dois dos fundamentos existenciais do ser humano: o anseio de proteção e o desejo de imortalidade. Na verdade, estes dois aspectos se tocam: a assertiva mais terrível que podemos depreender do pensamento de Hobbes, a de que o Homem é um animal com medo de morrer, traduz a nossa essência, explicando o porquê do desejo de imortalidade. Para a manutenção da vida, a proteção da mesma se faz necessária, o que explica o outro anseio. Ambas as idéias estão presentes na cidade. A cidade, desde seus primórdios, teve tam-

bém uma função de proteção de grupos, desempenhando, deste modo, um importante papel na manutenção da vida de cada elemento constituinte destes grupos. Tal tendência não desapareceu nos nossos dias, transparecendo, ainda, naquilo que é o produto atual da evolução das cidades-estados, os países, chegando mesmo, nesta passagem do século XX para o XXI, à xenofobia mórbida que norteia o governo da grande potência mundial, os Estados Unidos da América. Junte-se a isto um ideal de perenidade que encontramos nas construções cada vez mais feitas para durarem para sempre. É óbvio que interesses escusos – como a ambição mercantilista que nos tem regido – podem mascarar tal tendência através do sucateamento da arte da construção. Todavia, para o indivíduo médio, para aquele que faz sua casa “para deixar para os filhos”, a assertiva vale, e muito. Assim, da cabana ao edifício de concreto armado, o que temos é um progresso rumo ao indestrutível. Esta indestrutibilidade, embora também diga respeito à proteção, assume em especial um ideal de permanência. Daí nossa necessidade de algo diferente de um templo japonês: enquanto este, feito de madeira e papel, pretende mostrar a efemeridade do mundo material, nossas casas devem resistir ao tempo, resistir até mesmo a nós, de modo que possamos participar de sua eternidade impossível. É o ideal de Roma, cidade eterna por nossa própria necessidade. (PRADO, 2004, p. 251-252)

Mas, através dos tempos, a cidade não foi apenas objeto de culto e louvor. Ela representa, ao lado da magnificência, a ação nefasta do homem no mundo. Às vezes por meio de sua destruição, como em Tebas ou Persépolis arrasadas por Alexandre, ou Cartago, extinta pelo expansionismo romano. Outras vezes, a própria cidade corporifica, real, imaginária ou idealizada, o mal que assola o mundo. Então ela é Dite, Sodoma, Babilônia. Em *Os miseráveis*, os poucos espaços benfazejos da cidade possuem características eminentemente campestres e permanecem insulados na metrópole, constituindo verdadeiros oásis, como é o caso dos jardins. No entanto, o aspecto dominante do espaço urbano no romance estudado será sempre o negativo. Tal procedimento, considerando-se a Paris do século XIX, transcende ao universo literário, atingindo o domínio extra-estético e mesclando ambos em um jogo complexo de interesses. Para tanto, basta lembrarmos como a reurbanização de Paris, sob a égide do arquiteto Hausmann, “*artiste démolisseur*”, utilizou uma justificativa estética para alterar drasticamente a configuração da capital francesa, tornando-a estrangeira a seus próprios habitantes, quando, na realidade, havia por trás desta remodelação, uma motivação política prática: impedir as insurreições da cidade pelas classes populares. A este respeito, lembra com correção Walter Benjamin:

O verdadeiro objetivo dos trabalhos de Hausmann era a proteção da cidade contra a guerra civil. Queria tornar definitivamente impossível o levantamento de barricadas em Paris. Era com a mesma

intenção que Luís Felipe já havia introduzido o calçamento de madeira. No entanto, as barricadas tinham desempenhado uma função na Revolução de Fevereiro. Engels tinha se interessado pela técnica das barricadas. Hausmann pretende impedi-las de duas maneiras. O tamanho das avenidas deve impedir sua construção e novas aberturas devem diminuir a distância entre as casernas e os bairros operários. Os contemporâneos batizam o empreendimento de “*l'embellissement stratégique*”. (BENJAMIN. 2002, p. 702)

Destarte, não causa espanto o fato de *Os miseráveis*, com sua poderosa crítica social realizada por meio da literatura, optar por uma visão catastrófica do espaço da cidade. Esta visão, na verdade, vai além de uma crítica de cunho sociológico, chegando, mesmo, a uma identificação deste espaço com o grande paradigma do Ocidente judaico-cristão para o espaço disfórico por excelência: o Inferno.

O espaço urbano como inferno

O espaço infernal ocupa um lugar de destaque no pensamento ocidental. Contudo, em seus primórdios, o mundo inferior não era necessariamente negativo. O *Hades* grego e o *Averno* romano, por exemplo, eram apenas espaços daqueles que não mais viviam, sem, contudo, representarem forçosamente espaços de dor ou sofrimento. Mesmo o hebraico *Sheol*, o lugar dos vermes, não era um lugar de martírio ou mesmo de expiação. Entretanto, exceções havia, como no caso de Sísifo, Íxion ou Tântalo, destinados a um castigo sem fim no mundo inferior.

Com o advento do cristianismo, estabelece-se a idéia de uma punição eterna após o Juízo Final, o que nos leva a uma idéia ainda mais sedimentada de inferno, permitindo que se estabeleça sua organização e hierarquia. Tal tendência esteve presente na literatura, com destaque para Dante e sua *Divina comédia*, cujo primeiro canto, “Inferno”, define esteticamente o reino de dor imorredoura. É curioso notar que essa descrição imaginária, forjada para atender objetivos literários, acaba fornecendo subsídios para que os pais da Igreja detalhassem a descrição do Inferno. Tal como aconteceu à outras áreas, a Teologia ficou em débito com a Literatura.

Em *Os miseráveis*, o espaço citadino assume ares de esfera do infernal, de modo que, quando representada, a cidade pode ser caracterizada como espaço marcadamente disfórico. Esta negativização do espaço da cidade tem seu caminho aberto de diversas maneiras. Uma destas maneiras consiste, de início, em indefinir este espaço, permitindo-lhe tornar-se ambíguo, de modo a poder assumir a forma de quaisquer pesadelos. Em uma passagem significativa, lemos:

Há quarenta anos, o caminhante solitário que se aventurasse pelos sítios desertos da Salpêtrière e que subisse pelas ruas até a barreira da Itália, chegava a lugares de onde, poder-se-ia dizer, Paris desaparecia. Não era a solidão completa, porque ainda se via gente; não era ainda o campo, porque havia ruas e casas; não era uma cidade, porque as ruas tinham barrancos como se fossem estradas, e a erva aí era abundante; nem, tampouco, era uma aldeia, porque as casas eram muito altas. Que era então? Um lugar habitado onde não havia ninguém, um lugar deserto onde havia gente; era um bulevar da grande cidade, uma rua de Paris, mais sombria à noite que uma floresta, mais triste de dia que um cemitério. Era o velho bairro do Marche-aux-Chevaux. (HUGO, 2002, v. 1, p. 390)

Temos, acima, a indefinição de caracterização, com o espaço que deveria ser povoado vazio e o espaço que deveria ser vago cheio. Tal indefinição é obtida com a fusão de pares opositivos como a cidade e o campo. Além disso, temos uma menção significativa a “*cemitério*”, o que fatalmente leva-nos à idéia de mundo inferior, ou reino dos mortos. Além disso, a expressão “*caminhante solitário*” remete-nos imediatamente a Rousseau e às suas *Réveries du promeneur solitaire* (*Devaneios do caminhante solitário*), cuja frase de abertura diz: “Me voici donc seul sur la terre, n’ayant plus de frère, de prochain, d’ami, de société que moi-même” (Eis-me aqui só no mundo, tendo apenas a mim mesmo como irmão, próximo, amigo, sociedade) (ROUSSEAU, 1997, p. 55). Portanto, a passagem citada de *Os miseráveis*, com estes ecos rousseauianos, permite-nos vislumbrar ao menos a idéia de dor. Este aspecto de sofrimento, ligado à idéia de mundo inferior, anuncia-nos a imagem infernal.

Desta maneira, a própria caracterização da cidade pode lembrar uma figura animalesca, como um anfíbio disforme e bizarro:

Andar sem destino, isto é, flunar, é um ótimo modo de o filósofo passar o tempo; particularmente nessa espécie de campanha um tanto bastarda, bastante feia, mas interessante, composta de duas naturezas, rodeando sempre as grandes cidades, especialmente Paris. Observar os arredores de uma cidade é ver algo de anfíbio. Finda-se o arvoredo, começam os telhados; acaba-se a relva, começam as calçadas; terminam os sulcos do arado, aparecem as lojas; findam-se as estradas, iniciam-se as paixões; fim do murmúrio divino, começo do rumor humano; daí seu extraordinário interesse. (HUGO, 2002, v. 2, p. 20)

Aqui, ainda, a aproximação de pares opositivos se faz sentir, com o lento desaparecimento dos elementos campestres (arvoredo, relva, sulcos do arado) e o súbito surgimento dos elementos urbanos (telhados, calçadas,

lojas). Assim, o espaço das indefinições localiza-se nos arredores na cidade. O fim do murmúrio divino e o início do rumor humano anunciam a perspectiva infernal que há de dominar a cena na Paris de *Os miseráveis*. Em meio às oposições no trecho acima, o murmúrio divino é expressamente associado ao campo, por sua ligação textual evidente com os substantivos anteriores – arvoredo, relva, sulcos do arado. O “extraordinário interesse” que esse espaço suscita se dá, sem dúvida, por causa de sua própria indefinição anfíbia que permite um contato, por mínimo que seja, com o longínquo sopro divino.

Falando das cidades em geral, e excetuando, momentos depois, com ironia, Paris, o narrador hugoano descreve o espaço urbano como um espaço de perdição que não exclui nem mesmo o sofrimento das crianças, símbolos da inocência:

Na época quase contemporânea em que se passa a ação deste livro, não havia, como atualmente, um gendarme em cada esquina (benefício que não podemos analisar aqui); as crianças desamparadas abundavam em Paris. As estatísticas dão-nos uma média de duzentas e sessenta crianças sem abrigo apanhadas anualmente pelas rondas policiais nos terrenos baldios, nas casas em construção e sob os arcos das pontes. Um desses ninhos, que se tornou famoso, produziu *as andorinhas da ponte de Arcole*. É esse, aliás, um dos mais desastrosos sintomas da sociedade. Todos os crimes do homem começam na ociosidade das crianças. (HUGO, 2002, v. 2, p. 22)

Não há, aqui, a indefinição ou a ambigüidade que notamos nos excertos anteriores. O espaço disfórico já se instalou definitivamente. Às crianças desabrigadas, os menores abandonados que, literalmente, moram “debaixo da ponte”, falta o aconchego de um lar, de um casebre que seja. O ninho, que produziu as “andorinhas da ponte Arcole”, não é, certamente, o cálido e doce ninho bachelardiano que leva o ser à sensação primitiva do refúgio – ele é, ao contrário, “o mais desastroso dos sintomas sociais”. Sua nomeação como ninho de andorinhas é fruto de uma corrosiva e irônica crítica social. Estamos no domínio do crime, na terra sem lei na qual só o mal pode florescer. Desta forma, o domínio do espaço infernal leva-nos a uma cidade igualmente infernal, espécie de Dite dantesca, na qual a morte e a desolação se fazem presentes sem piedade:

Combate-se pelas esquinas, pelos becos, pelas ruas; tomam, perdem e novamente se apoderam das barricadas; o sangue corre, a metralha crava de balas a fachada das casas, matando pessoas em seus próprios quartos; cadáveres atulham as ruas. A alguns passos dali, ouve-se o choque das bolas de bilhar no interior dos cafés. (HUGO, 2002, v. 2, p. 437)

Os ecos revolucionários trazem uma mensagem primordialmente de morte, de modo que não é a esperança que espreita em cada esquina. Na cidade sublevada as ruas trazem vícios e perigos, regados a sangue, que corre pelas grandes avenidas. É o espaço do ódio, do medo e do combate desigual que contamina todos os recantos urbanos. Onde deveria haver proteção – como no quarto, por exemplo – as balas trazem consigo a morte ao ser ali abrigado. É a instauração do Inferno no espaço do romance, representado em todo o espaço citadino. Contudo, esta macabra aproximação também pode ser percebida em um aspecto micro-estrutural, uma vez que espaços específicos igualmente cumprem sua função determinada. Afinal, cada círculo do Inferno tem sua utilidade dantesca, atraindo-nos cada vez mais para baixo.

Os micro-espços citadinos como local de perdição

Evidentemente, Paris, como um todo, é a grande representante do infernal em *Os miseráveis*. Todavia, o romance apresenta-nos alguns espaços recortados especificamente que dão-nos idéia do modo pelo qual o disfórico se instaura, negativizando este domínio espacial. Para termos uma breve idéia de tal fenômeno, atentemos para três micro-espços parisienses muito importantes no romance: as proximidades da Taverna Corinto, o bairro Saint Antoine e o pardieiro Gorbeau.

No caso dos arredores da taverna, a descrição das ruelas anteriores à reurbanização remete-nos a um mundo de opressão e sujeira, condizentes com os domínios infernais:

Dizemos fendas estreitas, e não podemos dar melhor idéia dessas ruelas obscuras, apertadas, angulosas, orladas de pardieiros de oito andares. Essas casas estavam tão decrepitas que, na rua de la Chanvrerie e de la Petite-Truanderie, as fachadas eram escoreadas por vigas que iam de uma casa à outra. A rua era estreita e a sarjeta muito larga; quem por ali passasse caminhava pelas calçadas sempre molhadas, junto de lojas semelhantes a subterrâneos, de grandes marcos cercados de ferro, de enormes montões de imundícies e de grandes portas guarneçadas de enormes grades seculares. A rua Rambuteau destruiu tudo isso. (HUGO, 2002, v. 2, p. 452-453)

Ruelas estreitas e apertadas com prédios altos e decrepitos criam um clima abafado, úmido e de pouca luz, que vai em direção ao subterrâneo. Essa descensão confirma-se textualmente com as expressões “calçadas sempre molhadas” e “lojas semelhantes a subterrâneos”. Trata-se, portanto, de um espaço igualmente negativizado, capaz de mostrar fortemente como a expansão urbana pode trazer consigo, além de progresso, problemas consideráveis, degradantes da pessoa humana.

O exemplo do bairro Saint Antoine é ainda mais evidente:

Esse velho bairro, populoso como um formigueiro, trabalhador, corajoso e colérico como uma colméia, estremecia na esperança e no desejo de uma luta. Tudo ali se agitava, sem que por isso o trabalho fosse interrompido. Nada poderia dar idéia daquela fisionomia viva e sombria. Nesse bairro existem dolorosas misérias escondidas sob o teto dos casebres; lá existem também inteligências ardentes e raras. É sobretudo quando se trata de miséria e inteligência que é preciso que os extremos se toquem.

O bairro Saint-Antoine tinha ainda outros motivos para revoltas, pois recebera o contragolpe das crises comerciais, das falências, das greves, da falta de trabalho, inerentes aos grandes acontecimentos políticos. Em tempos de revolução, a miséria é, ao mesmo tempo, causa e efeito. Os golpes que ela dá prejudicam-na ainda mais. Essa população, cheia de virtude ativa, capaz do mais alto grau de entusiasmo, sempre pronta a pegar em armas, pronta às explosões, irritada, profunda, minada, parecia não esperar senão a queda de uma fagulha. Todas as vezes que certas centelhas flutuam no horizonte, impelidas pelo vento dos acontecimentos, ninguém pode deixar de se preocupar com o bairro Saint-Antoine e com o terrível acaso que colocou às portas de Paris esse paiol de pólvora de sofrimento e de idéias. (HUGO, 2002, v. 2, p. 257-258)

A antropomorfização do bairro na expressão “fisionomia viva e sombria”, dá-nos a impressão de se tratar de uma entidade viva, capaz de pulsar na mesma intensidade que seus moradores, o que lhe confere duas de suas principais características citadas no trecho: a inteligência viva e a ira explosiva. Embora a idéia de inteligência possa ser encarada em termos positivos, vale lembrar que a astúcia, os poderosos ardis mentais constituem, igualmente, características da figura diabólica. Desse modo, a leitura infernal mantém-se presente e coerente. Nesse bairro, as dolorosas misérias abrigadas no interior dos casebres revestem-no dessa potencialidade diabólica latente só comparável a de um vulcão prestes a inflamar-se. Daí a frase final que o compara a uma “paiol de pólvora de sofrimento e de idéias”. Barril de pólvora sim, mas não apenas de sofrimentos e de idéias, mas também no sentido mais literal do termo: um barril que está a esperar apenas por uma fagulha que pode vir com o vento.

Com relação à descrição da barricada montada no bairro, esta remete-nos a uma figura de um monstro gigantesco, ciclópico, capaz de instaurar o reino das ruínas, da devastação:

A barricada Saint-Antoine era monstruosa; subia a uma altura de três andares e tinha setecentos pés de largura. Ela fechava de um ângulo a outro a espaçosa entrada do bairro, isto é, três ruas; cheia de altos e baixos, cortada por enorme seteira, apoiada em contrafortes que eram verdadeiros bastiões, fortemente apoiada

aos dois grupos de casas dos arredores, ela surgia como um dique ciclópico no fundo da terrível praça que havia presenciado o 14 de julho. Dezenove barricadas no meio das ruas escalonavam-se por trás dessa barricada-mãe. Bastava vê-la para se sentir naquele bairro o imenso sofrimento agonizante chegado ao minuto extremo em que o infortúnio quer transformar-se em catástrofe. De que era feita aquela barricada? Com o material de três casas de seis andares demolidas expressamente para isso, como diziam alguns. Com o prodígio de todas as cóleras, diziam outros. Tinha o aspecto lamentável de todas as construções do ódio: a ruína. [...] Era descomunal e viva; e, como do dorso de uma fera elétrica, dela saía um estalido de raios. O espírito da revolução cobria com sua nuvem aquele cume onde ecoava raivosa a voz do povo que se assemelha à voz de Deus; uma estranha majestade se desprendia daquela titânica alcofa de entulho. Era um montão de lixo e era o Sinai. (HUGO, 2002, v. 2, p. 528-530)

Esta passagem não perde nem sequer a oportunidade de trazer à tona o blasfemo, ao comparar a barricada ao Monte Sinai, local sagrado, no qual a voz de Deus se mescla à fúria do povo em seu afã de destruição e vingança. Em suma, são vários indícios da negativização infernal dos micro-espacos da cidade. Contudo, o micro-espaco mais interessante nesse sentido talvez seja o do pardieiro Gorbeau. Como uma espécie de Sodoma, mesmo seus habitantes mais dignos, como é o caso do personagem Marius, podem apenas lembrar-nos a figura de Lot, escapando da destruição ordenada por Deus, mas, ainda assim, vivendo a dor da perda da esposa e comprometendo-se através do incesto involuntário com as filhas: ou seja, definitivamente, ninguém pode sair incólume deste espaco contaminado e diabólico. Em uma vívida descrição do interior do prédio, temos, cada vez mais, as marcas da desintegração opressora que cabe à cidade e a seus prepostos. Contudo, em uma passagem especialmente significativa, lemos:

A escada levava à parte mais ampla do edifício, que parecia mais um telheiro que havia sido transformado em casa. Essa construção tinha como tubo intestinal um longo corredor para o qual se abriam, à direita e à esquerda, alguns cômodos de dimensões variadas, habitáveis, assemelhando-se mais a tendas do que a celas. Esses quartos recebiam luz dos terrenos baldios que rodeavam a casa. Todo o conjunto era sombrio, desagradável, sem cor, melancólico, sepulcral, atravessado, segundo as fendas se abriam no teto ou na porta, por pálidos raios de luz ou sopros gelados de brisa. Uma particularidade interessante e pitoresca dessas habitações é o tamanho das aranhas. (HUGO, 2002, v. 1, p. 391)

A menção a “tubo intestinal”, bem como adjetivos tais como “sombrio” “melancólico” ou “sepulcral”, somados, ainda, às teias e ao porte das aranhas que compõem o ambiente, mostra como o pardieiro representa

o espaço diabólico, capaz de gerar imagens terríveis, do tipo: “Ora, seu olhar acaba de penetrar numa cova de serpentes, num ninho de monstros.” (HUGO, 2002, v.2, p. 185).

Adentrando um pouco mais no espaço do pardieiro, vamos encontrar o quarto dos *Thénardier*, que ali vivem, sob a falsa identidade de *Jondrette*, na mais completa penúria. Mas não se trata, nesse caso, apenas de uma degradação material: a esta junta-se a perdição moral – os Jondrette vivem à custa dos frutos de golpes aplicados em pessoas de bem, inclusive em Jean Valjean, o personagem central do romance. O quarto ocupado por esta família no pardieiro é bastante representativo dessa degradação espacial. O narrador dá-nos a conhecê-lo por meio do olhar de Marius, que observa o compartimento através de uma fenda na parede. Os Jondrette se encontram, pois, numa verdadeira pocilga, espaço em perfeita afinidade com sua situação espiritual:

O que Marius via era um chiqueiro.

Marius era pobre e seu quarto era indigente; mas, do mesmo modo por que sua pobreza era nobre, seu quarto era asseado. O tugúrio que descobrira naquele momento era abjeto, sujo, fétido, infecto, tenebroso, sórdido. As paredes pareciam cobertas de chagas e estavam cheias de remendos e cicatrizes, como um rosto desfigurado por alguma horrível doença. Tudo ressumava uma nojenta umidade. Podiam ver-se desenhos obscenos grossieramente riscados a carvão.

[...]

Uma coisa que aumentava ainda mais a feiúra daquela pocilga eram suas grandes dimensões. Tinha saliências, ângulos, buracos escuros, esconderijos, vãos, promontórios. Daí resultavam horríveis cantos insondáveis onde pareciam esconder-se aranhas grandes como punhos, bichos-de-conta grandes como pés, e, quem sabe, até alguns monstruosos seres humanos. (HUGO, 2002, v. 2, p. 165-166)

O cômodo é moldado à imagem e semelhança da péssima condição moral daqueles que o habitam e constitui, portanto, uma evidente prova da afirmativa de Santos e Oliveira segundo a qual “os espaços íntimos vinculam-se a um pretenso significado simbólico” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 81). O excerto demonstra, ainda, que o espaço, mesmo num romance do século XIX, já não é uma categoria estanque. A descrição atinge a sua plenitude como instituição narrativa: personagens e espaços comungam uns com os outros, confirmando a lição de Bourneuf e Ouellet, segundo a qual, desde o século XVIII, “a descrição dos lugares ganha tal importância que já não pode ser considerada como um simples pano de fundo” (BOURNEUF e OUELLET, 1976, p. 149).

Assim como a insondável e desfigurada moral dos falsos Jondrette, o

cômodo possui cantos obscuros que abrigam seres monstruosos e é igualmente desfigurado – “como um rosto desfigurado por alguma horrível doença”.

É um espaço doente e chagado no qual os desenhos obscenos riscados a carvão remetem diretamente à primitividade das cavernas, as entranhas da terra. A mera menção aos intestinos do pardieiro lembra-nos dos verdadeiros intestinos da cidade, seus esgotos. A este respeito, a narrativa de Hugo fala por si mesma, quando define a natureza deste espaço obscuro e subterrâneo do ambiente urbano:

Na antiga Paris, o esgoto era o ponto de reunião de todos os desânimos e de todas as tentativas. A economia política vê nele um simples detrito; a filosofia social encara-o como um resíduo. O esgoto é a consciência da cidade. Tudo converge para ali e nele se confronta. Nesse lugar lívido há trevas, mas não há mais segredos. Cada coisa tem sua verdadeira forma ou, pelo menos, sua forma definitiva. O monturo tem isto em seu favor: ele não mente. A verdade se refugia ali. A máscara de Basílio ali se encontra, mostrando-nos, porém, os cordões e o papel, o exterior com o interior, acentuados por uma lama honesta. O nariz postiço de Scapin está-lhe bem vizinho. Todas as impurezas da civilização, uma vez fora de serviço, caem naquela fossa da verdade onde termina o imenso declive da sociedade; ali desaparecem, mas ali se ostentam. Aquele caos é uma confissão. Ali não há mais falsas aparências ou simulações possíveis; a imundície desnuda-se por completo, ruína de ilusões e de miragens, nada além da realidade, apresentando a sinistra figura do que foi. Realidade e desaparecimento. Lá, um gargalo de garrafa atesta a embriaguez, a asa de um cesto lembra a vida doméstica; o caroço de pêra que teve opiniões literárias volta a ser simples caroço de pêra; a effigie das moedas cobre-se de azinhavre, o esgarço de Caifás encontra o vômito de Falstaff, o luís de ouro que cai da mesa de jogo bate contra o prego de onde pende a extremidade da corda do suicida, um feto lívido rola envolto nas lantejoulas que dançaram o último carnaval da Opéra, o barrete que julgou os homens esponja-se ao lado da podridão que foi a saia de Margoton; é mais que fraternidade, é a intimidade. Tudo o que se disfarçava se emporcalha. O último véu foi arrancado. O esgoto é um cínico. Ele diz tudo. (HUGO, 2002, v. 2, p. 603-604)

O esgoto tudo revela, mostra a cidade sem suas máscaras e metaforicamente revela-nos uma metrópole capaz de sufocar a esperança no coração humano. Nele se encontram todos os resíduos das potencialidades frustradas; nele se configuram, portanto, as ruínas das ilusões (“ruína de ilusões e de miragens”). Esse verdadeiro monstro horrendo como a metrópole, que muitas vezes disfarça seu legítimo caráter, só poderia ter sua consciência alicerçada na podridão do esgoto (“o esgoto é a consciência da cidade”). Esta corrupção, no entanto, não é hipócrita como o é sua carapaça, a cidade

(“não há mais segredos”). O esgoto representa, para além das realidades recônditas, a união dos contrários, a realidade e a desapareição (“Realidade e desapareição.”), a lividez e as trevas (“Nesse lugar lívido há trevas”), o exterior e o interior. Ali, nem mesmo as figuras das moedas se sustentam, uma vez que se encontram cobertas pelo azinhavre (“a effigie das moedas cobre-se de azinhavre”) – é o fim das representações, inclusive a da representação das representações, o fim da máscara das máscaras, como é o caso das effigies das moedas. É o último reduto e a verdadeira clausura das hipocrisias, é o *locus horrendus* por excelência no qual nenhum disfarce é permitido, onde nenhum véu se sustenta. Toda a fragmentação da metrópole moderna está atada visceralmente ao esgoto, aos seus cacos. É, assim que ocorre com o último círculo infernal e, literalmente, com o último declive da sociedade (“naquela fossa da verdade onde termina o imenso declive da sociedade”). A imagem do inferno associada ao esgoto é apontada também por Santos e Oliveira, ao tratarem do poema “O sentimento dum ocidental” de Cesário Verde: “[...] Ao perambular pelas ruas, o sujeito poético está cercado pela rede de esgotos. Trata-se de um elemento grotesco, que associa a cidade à miséria, à escuridão e à morte – a uma prisão infernal.” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 87).

Contudo, esta mesma cidade, apesar de corrompida, ainda pode seduzir, atraindo, dessa maneira, novas vítimas, celebrando assim o seu projeto macabro. Esse aspecto sedutor será representado na metáfora da Paris abissal, da Paris Maelstrom, conforme veremos adiante. E a atração desse abismo sedutor é exercida por um dos mais puros sentimentos humanos, justamente a esperança. A este respeito, afirma Sidney Barbosa:

O primeiro sintoma do crescimento da população pobre da cidade grande pode ser constatado na existência de várias pessoas vivendo precariamente na condição de imigrantes. São indivíduos que, oriundos de países vizinhos ou de ex-colônias, vêm para Paris na busca de melhores dias. Situação típica da era moderna na Europa rica e primeiro-mundista e que nós divisamos na Idade Média literária de Victor Hugo. (BARBOSA, 2003, p. 95)

Esse crescimento desordenado das cidades é um dos fatores responsáveis pelo “mal-estar na metrópole moderna e contemporânea criada pelo capitalismo”. Neste sentido, André Bueno afirma:

Acrescente-se que esse mal-estar acompanha, desde sempre, a formação e a expansão das sociedades urbanas e industriais criadas pelo capitalismo. É recorrente a reação ao mundo urbano como violência, ruptura de raízes, alienação, impessoalidade, empobrecimento da experiência e dos vínculos culturais, afetivos e familiares, daí derivando a imagem da metrópole como mundo desencantado e sem coração, uma espécie de Moloch devorador,

de opressiva Metrópolis, onde prosperam a perda de sentido e de humanidade. (BUENO, 2000, p. 89-90)

Esta cidade devoradora, abissal e opressora, conforme sabemos, é justamente a Paris de *Os miseráveis*. Mas ela poderia atender, igualmente, na Bíblia, pelo nome da Velha Prostituta, Babilônia, a cidade amaldiçoada pelo Deus hebraico.

Paris Babilônia

A grande cidade do romance liga-se à grande cidade de perdição do universo bíblico: Babilônia. No que diz respeito aos relatos bíblicos, Babilônia é não só a corporificação, por meio de um espaço urbano, de tudo que é negativo, mas também um espaço de exílio, no qual ficamos aliçados de nossa Terra Prometida, de nosso paraíso perdido. Em *Os miseráveis*, podemos encontrar referências diretas ao universo babilônico, ligando-o a Paris:

Assim era a antiga Paris, entregue às querelas, às indecisões e às apalpadelas. Por muito tempo, ela foi bastante estúpida. Mais tarde, 1789 mostrou como o espírito apodera-se das cidades. Mas, nos bons velhos tempos, a capital tinha pouca cabeça; não sabia resolver seus problemas nem moral nem materialmente e, muito menos, varrer as próprias imundícies ou abusos. Tudo era obscuro, tudo suscitava problemas. O esgoto, por exemplo, era refratário a qualquer itinerário. Não conseguiam orientar-se no serviço de limpeza pública mais do que entender-se na cidade; no alto, o ininteligível; em baixo, o inextricável; sob a confusão de línguas havia a confusão dos subterrâneos; Dédalo duplicando Babel. (HUGO, 2002, v. 2, p. 605)

A remissão à Torre de Babel traz à baila a idéia do castigo divino aos homens que não se entendiam uns aos outros. Assim, abre-se espaço para que Paris assuma diretamente o caráter de espaço infernal, simbolizado na figura do Maelstrom:

[...] Paris é um bátrio; tudo se perde e desaparece nesse centro do mundo como no meio de um oceano. Nenhuma floresta esconde melhor um homem que aquela multidão. Os fugitivos de toda espécie bem o sabem. Procuram Paris como um sorvedouro; há sorvedouros que salvam. A polícia também não o ignora, e é em Paris que ela procura o que perdeu em outros lugares. (HUGO, 2002, v. 1, p. 423)

Eis o preço do progresso urbano, que, em sua manifestação tangível no espaço, a cidade, mostra suas exigências e suas ameaças. A cidade se faz presente em termos poderosos:

Paris está sempre com os dentes à mostra; quando não ralha, ri. Assim é Paris. A fumaça de suas chaminés são as idéias do universo. Monte de lama e de pedra, se quiserem, mas, acima de tudo, ente moral. É mais que grande, é imenso. Por quê? Porque é ousado.

Ousar é o preço do progresso. (HUGO, 2002, v. 2, p. 33)

A metrópole é uma fera perigosa que está sempre prestes ao bote (“Paris está sempre com os dentes à mostra”) ou uma personagem cínica, cujo rugido e cujo riso renitente estão a espreitar as vítimas (“quando não ralha, ri”). Essa ousadia que conduz ao progresso só é possível, portanto, na ferocidade ou no cinismo. Paris, enfim, tem sua apoteose de poder na suprema identificação com Babilônia, a cidade das cidades, a cidade **de** cidades, quimera do espaço citadino, prostituta universal da interferência espacial do ser humano no mundo:

Paris é sinônimo de Cosmos. Paris é Atenas, Roma, Sibérias, Jerusalém, Pantin. Todas as civilizações como todas as barbarias aí estão representadas. Paris envergonhar-se-ia de não possuir uma guilhotina. (HUGO, 2002, v. 2, p. 31)

A irônica e mordaz menção à guilhotina não enfraquece a imagem de uma cidade que se pretende ser todas, sintetizando tempo e espaço. E, se esta cidade suprema é o espaço da dor e do sofrimento, do desespero e da opressão, então, de modo definitivo, o espaço disfórico está instaurado em *Os miseráveis*, levando, na apoteose da cidade, quase toda a esperança de redenção.

Porém, em meio à dor e ao desespero desse *locus horrendus*, há ainda espaço, pelo menos, para o desejo de fuga frente a um panorama tão desolador. Afinal, tal anseio é uma constante na psique humana e se manifesta mesmo em meio ao contexto do século XIX, tempos de consolidação da hegemonia burguesa, que se impôs como padrão na França e, em seguida, no mundo todo. Essa pulsão de vida revela-se de um modo resumido, mas com argúcia, por Walter Benjamin:

Na consciência coletiva, à forma de um novo meio de produção, no começo ainda dominado pelo antigo (Marx), correspondem imagens em que se interpenetram o novo e o antigo. Estas imagens são imagens de desejo e, nelas, o coletivo procura ao mesmo tempo suprimir e transformar o inacabamento do produto social, assim como a ausência de uma ordem social na produção. Por outro lado, intervém nestas imagens de desejo a aspiração insistente de distanciar-se quanto ao que envelheceu - isto é, aqui o passado mais recente. Estas tendências remetem a imaginação visual, sob o impulso do novo, ao passado mais remoto. Na fantasia em que cada época imagina a época seguinte esta aparece misturada a

elementos vividos da história primitiva, isto é, de uma sociedade sem classes. Depositadas no inconsciente coletivo, as experiências desta sociedade, em ligação recíproca com o novo, dão lugar à utopia, de que ficam indícios em mil figuras da vida, dos edifícios duráveis às modas passageiras. (BENJAMIN, 2002, p. 692-693)

Conclusões

Victor Hugo foi o homem reconhecidamente genial e a personagem maior da França literária do século XIX. Trata-se de um poeta que se fez também escritor de romances sem renunciar, nas suas narrativas, à força do seu lirismo e nem abdicar de sua utopia, do que considerava ser o necessário engajamento político face às injustiças sociais de seu tempo. Ele realiza, com a edição de *Os miseráveis*, uma obra-prima que denuncia a situação deplorável de milhares de camponeses e pessoas simples do interior francês, vítimas do êxodo rural. Não se trata, porém, de um panfleto de resistência e de proselitismo à sua causa, mas de uma pungente construção estética capaz de sensibilizar, como o fez à época, as multidões indiferentes sobre a situação daquela multidão de excluídos. Com a criação dessas personagens tão vivas, com a caracterização desses espaços infernais, que se tornarão imortais e com a apresentação daqueles dramas limítrofes da tragédia, realizou um grande feito: mostrar aos seus contemporâneos e aos pósteros que a saída do campo em busca do espaço da cidade tinha sido uma ilusão, um erro. É como se ele nos dissesse com suas metáforas e outras figuras da retórica literária que manipulava magistralmente: olhem o que fizeram àquelas multidões que deixaram o campo! A cidade é mãe perversa pois não apenas deixa de acolher como explora os seres humanos, seus filhos, brutalizando-os ou devorando-os, espécie de Medéia moderna. O espaço citadino metamorfoseia-se num verdadeiro lugar infernal, no *locus horrendus*, de suor, miséria, sangue, crueldade e lágrimas, espaço excomungado.

Depois da publicação deste romance o capitalismo francês continuou a exaurir corpos, almas, corações e mentes, mas nunca mais foi o mesmo. Desde então a indiferença não pôde mais espalhar-se impunemente. Doravante, ali, ninguém poderia ignorar que os miseráveis existiam e que podiam ser vistos arrastando-se no solo de Paris ou sentidos circulando no seu ventre mal-cheiroso. Uma vez mais a literatura proclamou, a plenos pulmões, que o rei estava nu. O progresso, a *belle époque* esbanjadora e o esplendor da cidade luz, a capital do século XIX que condensou em si espaço e tempo, custaram caro aos milhares de miseráveis que lhe serviam de animália e bucha de canhão. Com essa obra, Victor Hugo fez desabrochar esteticamente em nossas consciências a mais terna das flores do mal daquele conturbado século francês.

Referências

BARBOSA, Sidney. O patrimônio arquitetônico francês, a modernidade e o romance *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo. In: **Polifonia**. Cuiabá: Ed. UFMT, 2003. (Nº 6). p. 87-101

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2, p. 689-704.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Tradução José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BUENO, André. Sinais da cidade: forma literária e vida cotidiana. In: LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa (Orgs.). **O imaginário da cidade**. Brasília: Ed. UnB. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. p. 89-110.

HUGO, Victor-Marie. **Os miseráveis**. Tradução Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. vols. 1 e 2.

PRADO, Márcio Roberto. “As ‘cidades’ de Rimbaud: utopia e lugar nenhum”. In: BARBOSA, Sidney (org.). **Tempo, espaço e utopia nas cidades**. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2004. (Estudos Literários) p. 249-263.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Les Rêveries du promeneur solitaire**. Paris: Garnier-Flamarion, 1997. (Texte intégral GF, 23)

SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais** – introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.