

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E PRÁTICAS
SOCIAIS**

JOCILEIDE DA COSTA SILVA

**Uma manifestação literária contra a escravidão:
estudo da categoria espacial no Romance *Bug-Jargal* de Victor Hugo**

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa

BRASÍLIA

2014

JOCILEIDE DA COSTA SILVA

**Uma manifestação literária contra a escravidão:
estudo da categoria espacial no Romance *Bug-Jargal* de Victor Hugo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito final à obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa

BRASÍLIA

2014

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília. Acervo 1017578.

Silva, Jocileide da Costa.
H895. Uma manifestação literária contra a escravidão : estudo da categoria espacial no Romance Bug-Jargal de Victor Hugo / Jocileide da Costa Silva. -- 2014.
99 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais, 2014.

Inclui bibliografia.
Orientação: Sidney Barbosa.

1. Hugo, Victor, 1802-1885 - Bug-Jargal. 2. Hugo, Victor, 1802-1885 - Crítica, interpretação, etc.
I. Barbosa, Sidney. II. Título.

CDU 840

JOCILEIDE DA COSTA SILVA

**Uma manifestação literária contra a escravidão:
estudo da categoria espacial no Romance *Bug-Jargal* de Victor Hugo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito final à obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Sidney Barbosa
Presidente - UnB

Prof. Dr. Giovanni Ferreira Pitillo
Membro externo - UFU

Prof^a. Dr^a. Maria del Carmen de la Torre Aranda
Membro interno - UnB

Prof^a. Dr^a. Claudia Felicia Falluh Balduino Ferreira

BRASÍLIA

2014

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, fundadores de meu espaço.

À Juliana, luz que o clareia.

A José Reis, quem o renova todos os dias.

AGRADECIMENTOS

Este é um dos espaços mais importantes deste trabalho, pois nele encontram-se os principais personagens da minha história e os responsáveis por me ajudarem a concretizar um sonho que me parecia irrealizável.

À Universidade de Brasília e ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, pelo caminho aberto para a continuidade dessa trajetória acadêmica.

Ao Professor Dr. Sidney Barbosa, por me encorajar a escrever essas páginas em alguns meses. A ele, tenho minha eterna gratidão por me aceitar como sua orientanda e acreditar que esse trabalho poderia ser concluído, mesmo com todos os percalços.

Aos professores Dr. Giovanni Pitillo e Dra. Carmen Aranda pela leitura atenta e considerações valiosas deste trabalho.

Aos amigos, Guilherme e Lucas pelas conversas pela UnB e por poderem me ouvir, nos momentos difíceis e nos das conquistas.

Aos amigos de minha terra natal Douglas, Paula, Dennys e Luziane, por me incentivarem a terminar o mestrado e estarem na torcida até o último minuto.

Ao meu pai, pelo amor e sobretudo pela confiança em mim. Sou grata igualmente por seu apoio absoluto e por compreender minhas fraquezas.

À minha mãe, por sua coragem e seu incentivo. Por sempre, sempre, sempre acreditar que tudo vai dar certo, de uma forma ou de outra.

À minha querida irmã Valéria, presente em todos os momentos e que me faz sorrir com suas gargalhadas contagiantes. À Jó, pela coragem e força exemplares. Aos meus irmãos Henderson e Thiago, que sempre me recebem com alegria e com abraços ternos.

À família Neves Sales. Minha amada tia Ceíça, por me apoiar sempre e incentivar, mesmo com o coração apertado pela saudade. Meu tio Ivaldo, por ter me apoiado e por ser mais do que um tio para mim. A minha linda Ju, que sempre me faz chorar de saudades.

Ao meu esposo José Reis, pelo amor incondicional, por ter me acompanhado nessa luta e acreditado em mim.

A Deus, sobre todas as coisas, meu preito de gratidão.

*L'écriture – cet espace où l'on ne se réalise jamais vraiment,
où le doute écrase tout.*

L'Invention de nos vies, Karine Tuil

RESUMO

O romance constitui um mundo imaginário criado pelo autor e para realizá-lo este vê-se obrigado a fazer alusão diretamente à realidade e a situá-lo em um certo tempo e espaço. Tal como acontece com outros elementos que compõem todo texto ficcional, o espaço necessariamente apresenta significações relevantes para a compreensão do enredo e para a construção das personagens, dentre outros aspectos importantes. Pensando no espaço como produtor de sentidos no universo literário e na sociedade é que essa pesquisa foi desenvolvida. Foi escolhido como objeto de análise o romance *Bug-Jargal* de Victor Hugo, na sua edição publicada em 1826. Tal obra narra a história de um triângulo amoroso que se forma durante o regime escravocrata na ilha de São Domingos, antiga colônia francesa, hoje Haiti. O romance conta ainda detalhes da insurreição dos escravos que ficou conhecida como a “Revolução dos Negros”, iniciada em 1791, que deu origem ao primeiro país latino-americano independente. Nesse romance, verificou-se que os espaços são representativos de três grandes tipos, o da escravidão, o da revolução e dos personagens da trama. É pelo espaço que os personagens negros conquistaram seu poder e que, em contrapartida, com sua perda, os brancos desestabilizaram-se e não tinham mais o domínio nem sobre si mesmos, nem sobre os escravos. Como embasamento teórico dessa pesquisa trabalhou-se com os pressupostos filosóficos de Gaston Bachelard referentes ao espaço e com autores brasileiros, seus seguidores, que refletiram sobre o espaço literário. Além da Filosofia, esse estudo dialogou igualmente com a História, com a Sociologia e com os Estudos Literários.

Palavras-chave: *Bug-Jargal*. Victor Hugo. Escravidão negra. Espaço na narrativa. História de São Domingos. Haiti.

ABSTRACT

The novel constitutes an imaginary world created by the author who, in order to make this world real, is obliged to make a direct allusion to reality and to situate the story in a certain time and space. As well as it happens with other elements which compose the fictional text as a whole, the space necessarily presents relevant significances to the plot's comprehension and to the construction of characters among other important aspects. This research was developed considering the space as a producer of senses in the literary universe and in the society, having chosen as object of analysis the novel *Bug-Jargal* by Victor Hugo in its 1826 edition. Such work states the story of a romance triangle formed during the slave regime in Hispaniola island, former French colony, currently Haiti. The novel tells yet details of the slaves insurrection which has become known as "Haitian Revolution", started in 1791, giving rise to the first independent Latin American country. It has been verified in the novel that the places are representative of three major kinds: slavery, revolution, and the characters of the plot. It is throughout the spatial element that black characters conquered their power; and, in exchange, the loss from white characters destabilized not only their domain over slaves but also their domain over themselves. This research has been developed through a theoretical foundation concerning philosophical premises by Gaston Bachelard referring to the narrative space. The works of some Brazilian authors, his followers, were also used in order to reflect on the literary space. Besides Philosophy, this study dialogues equally with History, Sociology, and Literary Studies.

Keywords: Bug-Jargal. Victor Hugo. Black slavery. Narrative space. History of Hispaniola. Haiti.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. ESPAÇO DE VIVÊNCIA E DA OBRA DE VICTOR HUGO	15
1.1 O <i>homem oceano</i> em um século profícuo	16
1.2 Uma literatura para ser lida em outros espaços	22
1.3 A voz antes calada	26
1.4 Os espaços nos romances de Victor Hugo	30
2. O ESPAÇO DA ESCRAVIDÃO NO ROMANCE <i>BUG-JARGAL</i>	35
2.1 A Literatura e a História concentradas em um mesmo espaço	39
2.2 A perspectiva social e política pelo o olhar do narrador	44
2.2.1 Representações espaciais da escravidão	47
2.2.2 Representações espaciais da contestação e da revolução.....	56
3. ESPAÇOS DE CONTRADIÇÕES	61
3.1 O espaço de não-pertencimento e da recusa.....	63
3.2 Camuflando-se no espaço	67
3.3 O <i>sang-mêlé</i> e o mulato: transição entre espaços contraditórios.....	72
4. OS PERSONAGENS NOS ESPAÇOS FICCIONAIS	76
4.1 Bug-Jargal: o espaço do negro revolucionário	77

4.2 Léopold: o branco que busca, inutilmente, seu espaço	81
4.3 Marie: a semelhança com a água	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	94

INTRODUÇÃO

Como leitores, nós nos apropriamos das leituras que fazemos, revivendo-as em outras e recriando-as. Assim, novas interpretações são construídas.

Nos estudos literários, um fator que permite diferentes recepções e interpretações conjuga-se na relação entre a literatura e a sociedade, pois o local, a época, a cultura, entre outros elementos, influenciam diretamente no ato da leitura.

A mobilidade permitida entre textos faz com que o leitor passe de um século a outro, entre países diferentes, línguas e vidas imaginados. Essas transições possibilitam ao leitor percorrer espaços distintos.

Revisitando o século XIX através da literatura, escolhemos trabalhar com uma obra de Victor Hugo, *Bug-Jargal* (1826), pois a mesma possibilita-nos transitar entre o passado e o presente através de acontecimentos que ainda se refletem em nossa sociedade.

A obra *Bug-Jargal*, de Victor Hugo, foi o resultado da tentativa de realizar uma obra coletiva entre jovens amigos, que se reuniam mensalmente para discutir sobre literatura. Essa ideia surgiu durante um desses encontros e

*[...] Toujours disposé à faire plus que les autres, Victor promet de rendre sa partition quinze jours plus tard. [...] Victor écrivit effectivement Bug-Jargal en moins de quinze jours, et le lut chez l'imprimeur, qui s'appelait Gilé, rue Saint-Jean-de-Beauvais*¹ (HOVASSE, 2001, p.186).

É, no entanto, no ano de 1820 que sai a publicação da primeira versão de *Bug-Jargal*, escrita em forma de novela. Passados seis anos, em 1826, o escritor revisa e complementa a obra, publicada, naquele momento, sob forma de romance.

O enredo da(s) obra(s) *Bug-Jargal* de Hugo é inspirado na Revolta dos Negros, que se passou no final do século XVIII, no Haiti. O personagem principal, que leva o nome da novela e do romance, segundo alguns estudos relativos a esse romance, foi

¹ Nossa tradução: [...] Sempre disposto a fazer mais do que os outros, Victor prometeu entregar sua partição quinze dias mais tarde. [...] Victor, com efeito, escreveu *Bug-Jargal* em menos de quinze dias e o leu no escritório do impressor, que se chamava Gilé, na rua Jean-de-Beauvais.

inspirado e baseado em um dos chefes de tal revolta, François Dominique Toussaint, ou, simplesmente, Toussaint-Louverture. Porém, Bug-Jargal, conhecido também como Pierrot, apresenta características de diversos outros líderes da Revolta dos Negros.

No romance, Bug-Jargal, que era um Príncipe em seu país de origem, vive em condição de escravo em São Domingos, pois fora vendido por seu próprio pai aos europeus, em troca de terras e mulheres brancas. Na trama, Bug-Jargal apaixona-se pela jovem Maria que, por sua vez, está noiva do capitão Léopold d'Auverney, primo da jovem.

O romance Bug-Jargal aborda diversos elementos, temas e sujeitos que serão constantes e caracterizantes da obra literária hugoana. Nela, encontramos as contradições entre o sublime e o grotesco, o bem e o mal, assim como a inclusão de personagens marginalizadas pela sociedade como o negro, que é o herói da narrativa, e o disforme, representado pelo anão Habibrah.

Em nossa pesquisa, o trabalho foi centrado na análise do espaço como categoria essencial para a compreensão da narrativa. Para isso, estudamos sua estruturação dentro do texto literário, fazendo um levantamento dos tipos de espaços que compõem a obra e qual a pertinência dos mesmos na tessitura do enredo.

Para possibilitar essa análise em *Bug-Jargal*, primeiramente, transitamos pelo século XIX para compreender o espaço de escrita de Victor Hugo. Nesse momento, analisamos alguns espaços recorrentes e importantes para a composição de outras obras literárias desse escritor.

Em seguida, detivemo-nos à espacialidade de *Bug-Jargal*, com o olhar atento para o tratamento da escravidão por meio de espaços caracterizadores. A História fez-se presente nesse momento, como uma fonte de pesquisa para a compreensão de algumas informações constantes no enredo. A partir dos subsídios trazidos pelo discurso histórico, procuramos entender como certos espaços se configuram como característicos do regime escravocrata em São Domingos, assim como da insurreição dos negros ocorrida em 1791.

A estética dos contrários rege esse romance de Hugo, principalmente no que se refere à oposição entre o bem e o mal, o branco e o negro e o homem livre e o escravo. Essas oposições se espacializam também em *Bug-Jargal* e criam territórios, fronteiras e lugares interditados.

Por fim, estudamos os espaços que os personagens Bug-Jargal, Léopold d'Auverney e Marie percorrem. Para isso, fizemos um mapeamento desses espaços e analisamos suas relações com os personagens citados.

Para viabilizar nosso estudo, tivemos como alicerce de nossa construção analítica a filosofia sobre o espaço, de Gaston Bachelard e o estudo de Osman Lins sobre o espaço no romance. Fizemos incursões pela História, Ciências Sociais e ainda pela simbologia, para tornar esse espaço possível.

1. O ESPAÇO DE VIVÊNCIA E DA OBRA DE VICTOR HUGO

L'art, c'est la pensée humaine
Qui va brisant toute chaîne !
L'art, c'est le doux conquérant !
A lui le Rhin et le Tibre !
Peuple esclave, il te fait libre ;
Peuple libre, il te fait grand !
(*L'Art et le peuple*, Victor Hugo)

A arte, atividade que move o homem e lhe é indubitavelmente fundamental, foi o cerne da vida de Victor Hugo. Sua produção artística buscou inserir elementos até então esquecidos ou não privilegiados pelas artes em geral, como temas menos prestigiados e personagens marginalizados.

O escritor francês foi partícipe de uma sociedade que se modificava aceleradamente, que necessitava de ideias novas, de pensamentos modernos, bem como de manifestações artísticas que refletissem a realidade dinâmica daquela época.

Essas mudanças tão presentes no século XIX foram devidas à Revolução Francesa (1789-1799), e à difusão de suas ideias por Napoleão Bonaparte, que acarretou transformações de base para a França, refletindo-se no mundo inteiro, inclusive Portugal e sua colônia, o Brasil. Dentre os acontecimentos ocorridos, podemos destacar a superação das imposições da Igreja Católica e da hierarquia monárquica pelos princípios republicanos de liberdade, igualdade e fraternidade, contidos nos ideais revolucionários.

Foi a partir da Revolução Francesa que o povo teve conhecimento de seu papel na História e de que esta poderia ser escrita por eles. Ou seja, ela não era composta de fatos imutáveis e naturalmente estabelecidos com o passar do tempo, mas os indivíduos poderiam tornarem-se sujeitos individual e coletivamente. Desta forma, “as massas descobriram que a História não é natural e depende da ação humana. A ideia de progresso como algo mecânico é substituída pela ideia de que os homens fazem a História, ainda que sob condições que eles não escolhem” (BASTOS, 2012, p. 97).

Pode-se considerar que um dos pontos mais culminantes dessa revolução foi a publicação da “Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão”, baseada no discurso revolucionário da liberdade, da igualdade e da fraternidade. Esse documento

foi instituído para estabelecer os direitos individuais e coletivos do homem, em especial, aqueles concernentes à liberdade, tema este que instigou, além do anseio do povo, diversas criações artísticas, na França e fora dela.

Pensada para o povo, a arte de Victor Hugo seguiu os movimentos das mudanças sociais trazidas pela Revolução Francesa e primou pelos princípios revolucionários, sobretudo nos seus aspectos humanistas. Com isso, trouxe para o cenário oitocentista novos temas, personagens e reflexões que fizeram com que sua obra ultrapassasse o século XIX.

O romance *Bug-Jargal*, objeto de análise do nosso estudo, já na sua primeira versão publicada em 1820, traz em seu enredo o tema da liberdade do homem, da fraternidade com o outro e da promoção da igualdade entre as raças e indivíduos. Victor Hugo inclui em sua trama os princípios basilares da Revolução Francesa, como forma de transpô-los para o fazer artístico.

Antes de passarmos para a análise dos espaços no romance *Bug-Jargal*, faz-se, contudo, necessário trabalhar outros elementos que circundam a produção literária hugoana. Com isso, neste capítulo, discutiremos a propósito do novo público receptor da arte do século XIX e dos personagens trazidos na produção literária de Hugo.

Os referidos elementos são fundamentais para a compreensão da obra romanesca do escritor francês e para a análise dos espaços nela compreendidos, pois um romance, assim como qualquer obra de arte, é composto de distintos elementos que se complementam e que lhe são necessários para a produção completa de sentidos.

1.1 O homem oceano em um século profícuo

O século XIX começa em meio a intensas modificações. Na economia, as indústrias estavam introduzindo máquinas em seus meios de produção. Nesse período, muitas colônias tornaram-se independentes e a escravidão foi abolida em diversas partes do mundo. Na política, em 1804, a figura emblemática da História da França, Napoleão Bonaparte, é intitulada imperador. Na vida social começa-se a pensar na mobilidade urbana, com as locomotivas e o surgimento da ideia de ônibus, uma condução para todos, puxados por cavalos, no início.

É nesse século que também surgem a fotografia, o cinematógrafo e o telefone, invenções que foram cada vez mais prestigiadas e reinventadas no século posterior e no XXI.

O XIX foi o século de muitas descobertas científicas, como o da *Teoria da Evolução* de Charles Darwin (1809-1882) e a organização de várias áreas científicas, como a Sociologia, a Antropologia e a Psicologia. A Medicina revolucionou-se com a compreensão de doenças e de novas formas de tratamentos, ajudada pela tecnologia e pela descoberta de novos medicamentos.

Nas artes, as mudanças quanto à técnica e ao rompimento com movimentos artísticos anteriores, especialmente os denominados “clássicos” ou “neoclássicos”, fizeram com que diferentes manifestações artísticas fossem apresentadas ao público, principalmente a partir da segunda metade do século XIX. Nesse momento, a sociedade se renovava e a arte também. No mesmo século que nasceu o Realismo na pintura, o Impressionismo apresentou-se opostamente à essa expressão com a obra de Monet, Van Gogh, Picasso, Renoir e Sisley, dentre outros.

Quanto à arte musical, o século abre-se com a transição entre o Classicismo e o Romantismo feita por Beethoven (1770-1827), seguido pelos olhares renovadores de Franz Liszt (1811-1886), Claude Debussy (1862-1918) e Camille Saint-Saëns (1835-1921). A ópera impera com Wagner e a música popular começa a ter espaço nesse cenário, com o surgimento do Jazz nos Estados Unidos.

Na literatura, do Romantismo ao Simbolismo, os movimentos estéticos seguiam também as mudanças sociais e culturais, e os escritores prezavam pela liberdade artística e pela inovação formal e temática. É nesse século e em meio a esse espaço de novas descobertas e mudanças estéticas constantes que nasce, vive e atua Victor Hugo.

Por que Victor Hugo? Por que se estudar séculos passados e não aquele que vivenciamos? Perguntas como estas sempre permearão os estudos de obras e autores que não nos são contemporâneos. Porém, pode-se sugerir múltiplas respostas. O passado não se esgota em si mesmo. Ele tem reflexos e consequências no tempo presente. Muitos dos problemas sociais hoje enfrentados ocorriam também em séculos pretéritos ou nasceram neles. Mesmo que não esteja explícito, esses trabalhos podem fazer pensar o presente e ajudar a transformá-lo.

Como escritor, Victor Hugo trouxe a história de seu passado para que a sociedade em que vivia pudesse compreender e refletir os acontecimentos de sua

própria época. No entanto, o século XIX não bastou para as reflexões trazidas pelo escritor, posto que suas ideias e sua obra ainda são atuais no XXI e continuam a dar origem a discussões e a novas leituras da sociedade e do mundo.

Victor Hugo, símbolo do oitocentos francês, nasceu no início do século, em 1802 e teve sua morte em 1885. Por ter atravessado quase todo o século, o poeta presenciou descobertas e evoluções científicas, assim como foi testemunha das revoluções que aconteceram em seu país e no mundo, como as Revoluções de 1830 e de 1848, além das guerras, especialmente a de 1870 e a Comuna de Paris.

O escritor de *O último dia de um condenado* (1829) não se tornou um símbolo de seu século apenas pelos seus anos vividos, mas por ser, como caracterizado por Baudelaire, um “gênio sem fronteiras”, um artista multifacetado e pluri-disciplinar, transitando da História à Literatura, da Filosofia à Pintura, etc.

Anatole France, em seu discurso de 1902, proferido na comemoração do centenário de nascimento de Victor Hugo, afirmava que o poeta era um representante do século XIX pela genialidade de seu pensamento:

*Sa pensée, à la fois éclatante et fumeuse, abondante, contradictoire, énorme et vague comme la pensée des foules, fut celle de tout son siècle, dont il était, il a dit lui-même, un écho sonore. Ce que nous saluons ici avec respect, ce n'est pas seulement un homme, c'est un siècle de la France et de l'humanité, ce dix-neuvième siècle dont Victor Hugo exprima plus abondamment que tout autre les songes, les illusions, les erreurs, les divinations, les amours et les haines, les craintes et les espérances.*² (FRANCE, 1906, p. 62)

Hugo é como o oceano do qual não se sabe as dimensões. A imensidão do mar é praticamente infinita, assim como a genialidade hugoana não se limita ao seu tempo. Não sendo um homem estático, Hugo metamorfoseou-se de acordo com os acontecimentos de seu século, tanto na vida, quanto na arte, ou nas ideias políticas e filosóficas.

Por seu pai ser militar, em sua infância, Hugo morou em outros países com sua família, conhecendo assim e habitando, as vezes, outras terras, como a Espanha e a

² Nossa tradução: Seu pensamento, ao mesmo tempo deslumbrante e nebuloso, abundante e contraditório, enorme e vago assim como o pensamento das multidões, foi aquele de todo o seu século, do qual ele era, segundo suas próprias afirmações, um eco sonoro.

Itália. Em sua vida adulta, exilou-se nas Ilhas de Jersey e Guernesey e na Bélgica, onde finalizou sua obra monumental *Os miseráveis* e difundiu-a para o mundo inteiro.

Tanto as viagens com sua família, na infância, como o seu exílio contribuíram para as transformações na forma de pensar e de criar a arte do escritor. Assim como em sua vida, a obra de Hugo é marcada por deslocamentos espaciais e pela aquisição das novidades que aí encontrava. As narrativas passam-se geralmente em outros países ou em outros períodos históricos diferentes do vivido no momento da escrita.

Seus deslocamentos deram-se não somente por espaços territoriais, mas o seu gênio artístico e seu engajamento social fizeram-no um homem de múltiplas facetas e de várias modalidades artísticas. Ele não se restringiu apenas à arte literária. Hugo dedicou-se ainda às artes plásticas, à fotografia e foi um atuante na vida política francesa, elegendo-se deputado em 1848 e 1870, além de ter sido par de France, no final de sua vida.



Ma Destinée, 1867, desenho de Victor Hugo

No meio político, sua influência não se deu somente na França, mas em várias partes do mundo. Os abolicionistas, revolucionários, homens políticos e intelectuais

solicitavam discursos e escritos de Hugo para adicionar mais solidez aos seus clamores. Vemos como exemplo o discurso em favor de Giuseppe Garibaldi (1807 – 1882): “Senhores. Acudo ao vosso chamado. Onde quer que se levante uma tribuna pela liberdade e que me chamem, ahi corro; é o meu instinto, e digo a verdade, é o meu dever” (HUGO, 1901, p. 65).

Seus discursos e correspondências lhe revelaram ativo na vida política em defesa dos oprimidos na França. O escritor de *Bug-Jargal* ficou também conhecido pelos ideais abolicionistas, apresentando-se como grande influência no século XIX para os antiescravagistas de outros países, como os dos Estados- Unidos e mesmo do Brasil.

Na luta pela total extinção da escravidão negra, Hugo coloca-se em defesa de John Brown, um abolicionista estadunidense condenado à forca pelo governo americano em 1859. Hugo se coloca em defesa desse cidadão manifestando-se por cartas. Nessas correspondências, o escritor envia uma resposta a três representantes do Haiti que viviam em Paris, Prosper Elie, Paul Aîné e Louis Audain, em 1859, publicada no jornal haitiano “Le Progrès”, em primeiro de janeiro de 1860.

République blanche et république noire sont sœurs, de même que l'homme noir et l'homme blanc sont frères. Il n'y a qu'une humanité, car il n'y a qu'un Dieu. [...]

Quant à John Brown, il était apôtre, il était héros. Le gibet n'a fait qu'agrandir sa couronne. Le voilà martyr. Blancs et Noirs, tous frères, tous égaux, serrons-nous plus que jamais autour du principe des principes: LIBERTÉ.³ (HUGO apud HOFFMANN, 2012, p.10)

Victor Hugo escreveu especificamente a favor da abolição da escravidão no Brasil, a pedido de José do Patrocínio. O abolicionista brasileiro anunciou a Victor Hugo, em uma correspondência do ano de 1884, que a província do Ceará estava prestes a abolir o trabalho escravo. No mesmo ano, em 25 de março, Hugo escreveu

³ Nossa tradução: República branca e república negra são irmãs, da mesma forma que o homem negro e o homem branco são irmãos. Não há mais do que uma humanidade, pois não há mais do que um Deus. [...]

Quanto a John Brown, ele era um apóstolo, ele era um herói. A forca não fez mais do que engrandecer sua coroa. Êi-lo mártir. Brancos e Negros, todos irmãos, todos iguais, estaremos mais do que nunca em torno do princípio dos princípios: A LIBERDADE.

uma resposta que foi publicada em português no periódico do Rio de Janeiro, “Gazeta da Tarde”, em 18 de abril de 1884⁴.



Na literatura, Hugo foi um poeta lido e traduzido por seus pares. Ele influenciou a todos e muitos o reconheceram como mestre. Temos no Brasil o exemplo de Machado de Assis, tradutor de *Os trabalhadores do mar*. Na importante obra *Victor Hugo no Brasil* (1960), Carneiro Leão apresenta aos leitores e estudiosos da obra hugoana a riqueza da produção literária brasileira pensada à partir da criação artística de Hugo, tanto no que se refere à poesia como ao romance. Leão afirma que

⁴ Texto em francês publicado em *Actes et Paroles IV* (HUGO, p. 241, 1880-1926). Une province du Brésil vient de déclarer l'esclavage aboli. C'est là une grande nouvelle. L'esclavage, c'est l'homme remplacé dans l'homme par la bête ; ce qui peut rester d'intelligence humaine dans cette vie animale de l'homme appartient au maître, selon sa volonté et son caprice. De là des circonstances horribles. Le Brésil a porté à l'esclavage un coup décisif. Le Brésil a un empereur ; cet empereur est plus qu'un empereur, il est un homme. Nous le félicitons et nous l'honorons. Avant la fin du siècle l'esclavage aura disparu de la terre.

No Brasil começou muito cedo a atração irresistível, a conformação com sua arte, com seus ideais.

Já em 1836 ele era comentado no Brasil por Pereira da Silva nas *Variedades Literárias*. Quando foi de seu exílio, então a repercussão em nossos meios intelectuais e sociais não teve limites. (LEÃO, 1960, p. 37)

Essa influência não se restringiu apenas ao século XIX, nem somente ao espaço político e literário, mas estendeu-se para as outras artes, como a dança, a música e o cinema. Na arte musical, as óperas e musicais baseados a partir da obra literária hugoana são numerosas, podemos citar os exemplos de *Ernani* (1844) e de *Rigoletto* (1851), ambas de Giuseppe Verdi, e *Bug-Jargal* (1890), do compositor e maestro brasileiro Gama Malcher. A arte cinematográfica recriou igualmente algumas obras de Hugo, como *Os miseráveis*, lançado em 2012, *Notre-Dame de Paris*, filmada em várias ocasiões durante todo o século XX, além do desenho animado de Walt Disney (1996). Sem falar de inúmeras outras adaptações dessas e de outras obras tanto para o cinema como para a televisão.

Como visionário, o poeta pensou sua obra para seu tempo e também para o futuro, fazendo dela um espaço aberto para novas descobertas estéticas e de conteúdo. Como afirma o professor e pesquisador Arnaud Laster, (2012, p. 12), “[...]ele [Victor Hugo] não escreveu apenas para os seus concidadãos, mas para todos os cidadãos do mundo, porque ele não foi criado somente para o seu tempo, mas para o tempo futuro, o raiar de Hugo tem todas as chances de se intensificar ainda mais”.

A criação literária hugoana teve um público leitor que também crescia e se modificava cada vez mais, na França e alhures. A produção artística não se limitava apenas aos nobres e aos intelectuais. As artes começaram a ocupar outros espaços e buscavam novos expectadores.

1.2 A literatura para ser lida em outros espaços

“O leitor é o produtor de jardins que miniaturizam e congregam um mundo [...]. Ele se desterritorializa, oscilando em um não-lugar entre o que inventa e o que modifica” (CERTEAU, 1994, p. 269). O leitor é um caçador, e ele caça por não pertencer a um lugar. Por ser um caçador, move-se. Essa mobilidade é realizada nos

textos de diferentes autores e, camuflando-se como leitor, este os modifica, os reinterpreta, “os habita não sendo nunca seu proprietário” (*id*, 1994, p.270).

Como leitores, estamos sempre habitando mundos e invadindo espaços diferentes que não nos pertencem, mas que nos atraem. Somos sempre migrantes no ato da leitura, querendo pertencer ao texto e confundindo-nos com o mesmo e com o seu fluir. Por isso, Victor Hugo alerta os leitores do perigo da leitura:

Un livre est un engrenage. Prenez garde à ces lignes noires sur du papier blanc; ce sont des forces ; elles se combinent, se composent, se décomposent, entrent l'une dans l'autre, pivotent l'une sur l'autre, se dévident, se nouent, s'accouplent, travaillent. Telle ligne mord, telle ligne serre et presse, telle ligne entraîne, telle ligne subjuguée. Les idées sont un rouage. Vous vous sentez tiré par le livre. Il ne vous lâchera qu'après avoir donné une façon à votre esprit. Quelquefois les lecteurs sortent du livre tout à fait transformés⁵. (HUGO, 2014, p. 52)

A literatura permite-nos uma imersão em mundos imaginados e criados por outros, mas que roubamos e tomamos como nosso, nos momentos de leitura.

O fato de poder ler no século XIX estendeu-se para outros leitores que se reconheciam nos textos escritos por Victor Hugo. No Brasil, os jornais deram espaço para a popularização da literatura com os folhetins, publicando obras de forma fracionada e instigante de curiosidade, antes de se tornarem livros impressos por editoras.

Na França, as editoras tornavam-se independentes, rompendo os laços estabelecidos com os livreiros. O século XIX ficou então conhecido no mundo todo como o século da edição, da leitura e do comércio livreiro, inclusive, das traduções e da valorização econômicas dos autores literários.

Porém, fatores outros contribuíram para a grande evolução da impressão de livros naquele século, como o aumento do número de leitores, que cresceu ainda mais na França com o estabelecimento do ensino público e gratuito, em 1881 e com a educação laica e obrigatória a partir de 1882.

⁵ Nossa tradução: Um livro é uma engrenagem. Prestem atenção naquelas linhas pretas sobre o papel branco; são forças; elas se combinam, se compõem e se decompõem, entram uma na outra, rodopiam uma sobre a outra, se dividem, se atam, se acoplam, trabalham. Aquela linha morde, aquela aperta e comprime, aquela arrasta, aquela subjuga. As ideias são uma roda. Você se sente puxado pelo livro. Ele só te soltará depois de ter dado uma forma à sua mente. Às vezes, os leitores saem do livro completamente transformados

A leitura não pertencia mais a poucos e a literatura ganhou novos leitores, que liam e que se viam representados e considerados nos textos lidos. Assim, um novo público leitor surgiu durante aquele século, o povo.

Por meio da leitura o povo reconhecia que podia tomar decisões, estar ciente dos acontecimentos políticos e, de alguma forma, combater o eterno domínio da elite.

Sobre esse novo público e a proliferação da leitura, Roger Chartier (1998) nos ensina que

[...] o acesso à leitura e à escrita leva uma população de colegiais, e depois universitários, a abandonar a terra, ou a loja, em favor dos ofícios da pena e da palavra. Tudo isso contribui para que os poderes e os poderosos vejam nisso uma grande desordem social que enfraqueceria o Estado, já que, desviados dos ofícios da terra ou da manufatura e em busca de cargos e benefícios, os leitores que se tornam estudantes demasiado numerosos obrigam a importar do estrangeiro aquilo que não mais se produz no país. E a teoria mercantilista teme, mais do que tudo, o esgotamento da riqueza metálica do reino, dilapidada para pagar as importações. E um imaginário muito forte, enraizado nas concepções econômicas, que não concebe a ordem social a não ser como reprodução idêntica das condições passadas. (CHARTIER, 1998, p. 105-106)

O povo ouvia sua voz no espaço do texto literário e se reconhecia. Os novos leitores buscavam meios de participar ativamente de sua sociedade e de repensar os ideais do pensamento iluminista, fazendo florescer o Romantismo e as paixões, afastando a ideia de que somente a razão levaria o ser a sua liberdade e a sua emancipação.

Ao tratarmos da categoria do espaço em uma narrativa literária, questionamos sobre o espaço do leitor. Onde e como se lia?

Nos séculos XVII e XVIII houve um grande número de clubes, conhecidos também como salões literários, onde artistas e intelectuais se reuniam para a realização de leituras em voz alta.

Todavia, o apreço por essa forma de ler não se reduziu aos salões, realizando igualmente em outros espaços, como nas tavernas, nos cafés e nos círculos familiares, conforme discorre Chartier (In: HUNT, 1995).

Os salões, no entanto, foram os mais prestigiados dentre todos esses espaços, por serem frequentados pelos intelectuais da época. Por tal razão, diversas vezes tiveram suas cenas pintadas em telas de vários artistas plásticos do período, que também faziam parte dos salões.



Leitura de Molière, de Jean-François de Troy, pintura realizada por volta de 1728 e que mostra a ambiência de um salão literário do século XVI

Porém, no decorrer do século XVIII tais salões foram extinguindo-se e no final do século XVIII e início do século XIX, os leitores começam a frequentar outros espaços diferentes deste pintado por Troy. A leitura coletiva deu lugar à leitura solitária, individual e privada, tornando-se um ato intimista. No entanto, essa leitura não se realiza somente em bibliotecas, mas no espaço pretendido pelo leitor, conforme argumenta Chartier

A história das práticas de leitura, a partir do século XVIII, é também uma história da liberdade na leitura. E no século XVIII que as imagens representam o leitor na natureza, o leitor que lê andando, que lê na cama, enquanto, ao menos na iconografia conhecida, os leitores anteriores ao século XVIII liam no interior de um gabinete, de um espaço retirado e privado, sentados e imóveis (*op. cit*, 1998, p. 78-79).

Podemos afirmar que o público leitor de Hugo distancia-se daquele pintado acima e aproxima-se do descrito por Chartier. Ele caracteriza-se pela sua liberdade, sendo um público que apresentava a inquietude trazida pela Revolução Francesa e

que se caracteriza pela dúvida, pelo medo, pela individualidade solidão e a nostalgia desse período.

O espaço desse novo leitor e a prática da leitura do fim do século XVIII e no XIX são reflexos de todas as mudanças que ocorriam nesse período. O século XIX para a literatura e para as artes em geral foi um momento de inovação não somente da estética, mas também de seus receptores. Com isso, o público leitor e a literatura transformavam-se e caminhavam juntos.

Esse novo leitor e as novas práticas de leitura são reflexos da estética literária romântica que se consolidava e caracterizava-se pelo intimismo e pela melancolia, sintomas anunciadores do Romantismo.

No início do século XIX, o

individu, cette invention philosophique et politique du XVIIIe siècle, prend la parole, donne de la voix, s'affirme dans la douleur. [...] La fiction commence à explorer à fond le monde de l'intime, cet espace du dedans dont les creux et les reliefs, les zones d'ombre et le contours exigent qu'on les décrive avec précision, qu'on en dresse une nomenclature mais aussi en compose des paysages saisissants, des scénographies animées⁶. (BLANCKEMAN, 2011, P. 25)

Com esses elementos, prioriza-se o indivíduo, que é o sujeito em transformação e em ação. Após a Revolução, era necessário ao indivíduo fazer-se ouvir, expressar seus males e manifestar suas preocupações.

Nesse momento, os heróis literários surgiam com outras características que eram reflexos desse novo contexto e seus comportamentos são coerentes com tal contexto.

1.3 A voz antes calada

Os personagens na arte literária são atores de um mundo de papel criado pelo autor. Esses seres, embora fictícios, agem ou deixam de agir de acordo com os

⁶ Nossa tradução: indivíduo, aquela invenção filosófica e política do século XVIII, toma a palavra, dá sua voz, afirma-se na dor. [...] A ficção começa a explorar a fundo o mundo do íntimo, aquele espaço do interior, cujos buracos, relevos, zonas de sombra e contornos exigem que sejam descritos com precisão, que lhes seja atribuída uma nomenclatura, mas também que, com ele, sejam compostas paisagens cativantes, cenografias animadas.

preceitos que lhes caracterizam pelos autores. Quando esses personagens são obrigados a tomarem decisões “[...] em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limites em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos” (Rosenfeld, in CANDIDO, 2005, p. 45).

A obra romanesca e teatral de Victor Hugo é caracterizada pela inserção de personagens que, até então, não haviam encontrado lugar na representação literária. Esses personagens se inserem em um espaço de problematização social, que é a obra de Victor Hugo. Os mesmos são tecidos com elementos da vida humana, citados anteriormente.

Os personagens na literatura dos oitocentos diferenciam-se gradualmente dos modelos expostos pelo classicismo, nascendo assim novos tipos de heróis que

*[...] renouvellent le personnel humain auquel les siècles classiques avaient habitué le public. En rapport direct avec les malheurs de la subjectivité, les hasards de l'Histoire, l'ascension de la bourgeoisie, les œuvres mettent en scène des hommes nouveaux avec des nouveaux moyens. Le théâtre, le roman, parfois même la poésie, chez Hugo ou Lautréamont, sont dédiés aux individualités puissantes ou vaincues, triomphantes ou révoltées [...]*⁷(TADIÉ, 1998, 21).

Esse novo herói pode ser visto como um representante das preocupações do autor e da sociedade em que está inserido. Tais personagens, muitas vezes, pintam uma sociedade inteira e levam em seus ombros possibilidades de mudanças. Segundo Tadié (1998) a resistência é uma das características dos grandes heróis do século XIX, que ao mesmo tempo em que caracterizam o seu meio social, engendram também anseios do próprio autor.

Esses personagens são representantes do embate entre o velho e o novo, ou seja, entre o que se pregou até o Iluminismo e o que a sociedade, a literatura e as artes em geral daquele momento estavam clamando. Desta forma, foi como espelho de uma sociedade instável e em acelerada mudança que esses heróis foram concebidos.

⁷ Renovam o individual humano ao qual os séculos clássicos tinham habituado o público. Em relação direta com as infelicidades da subjetividade, os acasos da História, a ascensão da burguesia, as obras colocam em cena homens novos com novos meios. O teatro, o romance, por vezes mesmo a poesia, em Hugo ou Lautréamont, são dedicados às individualidades poderosas e vencidas, triunfantes ou revoltadas.

O herói romântico, a exemplo do Werther, de Goethe, que opta pelo isolamento, é um solitário. Seu espaço no mundo é caracterizado pelo vazio. Ele “*éprouve le vide en soi, l'inconstance de toute forme d'action dans un univers abandonné par Dieu, sans valeurs et possibilités d'espérer*”⁸ (BLANCKEMAN, 2011, p. 27).

Além das características do novo herói que ganha força no século XIX, os personagens de Victor Hugo destacam-se igualmente por meio de suas características físicas e morais. Neles, reúnem-se qualidades que se contrastam, como a monstruosidade física de Quasimodo que provoca espanto, mas que se contradiz estruturalmente com o seu amor transcendental pela bela Esmeralda.

Verifica-se igualmente personagens que se contrastam com eles próprios ou com outros que compõem a trama. É o caso de Josiane e Déa no romance *L'Homme qui rit* (1869). São duas mulheres que se distinguem uma da outra em todos os aspectos, sendo Josiane tecida com características perversas que “dominada pelo tédio e o enfado (“ennui”) da aristocracia inglesa [...] busca, como forma de alegria e diversão, gozar de um prazer sadomasoquista para satisfazer-se” (SILVA, 2012, p. 172). Contrariamente, Déa é a representação da pureza e da delicadeza que a sociedade da época prestigiava como feitiço moral inerente às mulheres.

A necessidade da união dos opostos foi defendida por Hugo em seu “Prefácio” ao drama *Cromwell* (1827). Apesar desse Prefácio ter sido escrito para um drama romântico, nele é possível verificar a defesa de uma estética que estará presente, sobretudo, na obra teatral e romanesca hugoanas, na qual ressalta, a união dos contrários. Em tal defesa, o escritor fundamenta que “[...] é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações [...]” (HUGO, 2004, p. 28).

Para Victor Hugo, o novo drama deveria “pintar a vida”, porém, essa pintura não se deu apenas no espaço dramático, mas estendeu-se para o romanesco por meio da aproximação da Literatura com a História e com os problemas sociais existentes na época.

A partir dessa aproximação, surgem personagens oriundos do povo ou que o representa dentro do espaço literário. Logo em seus primeiros romances, Hugo tece figuras literárias que falam para o povo ou lutam por ele, quais sejam, o feio, o disforme, o pobre, a mulher, a criança e o negro.

⁸ Nossa tradução: [...] experimenta o vazio em si, a inconstância em toda forma de ação em um universo abandonado por Deus, sem valores e possibilidades de ter esperança.

Os heróis da obra romanesca de Hugo estão em uma constante luta. Para Charles Mauron (*apud* TADIÉ, 1998, p. 22)

Le héros est en lutte avec le destin, tantôt social, tantôt personnel. Il manifeste ainsi à la fois des difficultés historiques et les angoisses de l'auteur; l'Anankè qui écrase les drames de Hugo renvoie sans doute à une réalité inconsciente, [...] contraignante bien cachée, et se manifestant soit par des passions (jalousie, vengeance) soit par des projections dur autrui (personnage ou objet fatal), soit, enfin, par des rêves vécus et institutionnalisés (meurtres..., persécutions, talions, tortures, caves pénales, exécutions capitales).⁹

Em *Bug-Jargal*, já na sua primeira versão escrita em 1818 e publicada em 1819, o escritor expõe ao leitor da trama um herói negro e escravo que busca sua liberdade, por meio de batalhas individuais e sociais. Assim, nota-se que a primazia por personagens que pudessem ser representantes do povo faz parte da estética hugoana desde a juventude do escritor, que naquele momento da concepção de *Bug-Jargal* havia apenas dezesseis anos.

Na versão definitiva do romance, publicada em 1826, o herói Bug-Jargal, conhecido também como Pierrot, é um personagem que não representa apenas a raça negra, mas também artistas, instituições e a sociedade que lutavam por diferentes tipos de liberdade, inclusive a do indivíduo africano.

O herói da trama, Bug-Jargal, pode ainda representar a voz de seu criador lutando pela liberdade artística, que é discutida com mais veemência no ano seguinte no Prefácio de *Cromwell* e que se concretiza na *Bataille d'Hernani*.

Sobe esse desejo de liberdade, Roger Borderie, em seu prefácio à edição de *Bug-Jargal* de 1970, publicada pela editora Gallimard, explana que nesse romance [...] *on découvrirait un mouvement analogue. En même temps que Bug-Jargal se bat pour l'affranchissement des siens, Hugo entend se libérer d'un autre esclavage, celui des conventions littéraires. On sait que ce désir d'émancipation le mènera loin*¹⁰. (BORDERIE, in HUGO, 1970, p. 10).

⁹ Nossa tradução: O herói está em luta com o destino, tanto social, quanto pessoal. Assim, ele manifesta ao mesmo tempo dificuldades históricas e as angústias do autor; l'*Anankè* que esmaga os dramas de Hugo provavelmente remete a uma realidade inconsciente, [...] constrangedora, bem escondida, e que se manifesta seja por paixões (inveja, vingança), seja por projeções de outrem (personagem ou objeto fatal), seja, enfim, por sonhos vividos e institucionalizados (assassinatos..., perseguições, taliões, torturas, masmorras, execuções capitais).

¹⁰ Nossa tradução: [...] descobriríamos um movimento análogo. Ao mesmo tempo que *Bug-Jargal* luta pela libertação dos seus, Hugo pretende liberar-se de outra escravidão, aquela das convenções literárias. Sabe-se que esse desejo de emancipação o levará longe.

O romance *Bug-Jargal*, apesar de não ser considerado uma obra prima do autor, apresenta o seu personagem central como um tipo social que se situa entre a voz do seu criador e a daqueles que pinta, assim como acontece com outros personagens mais aclamados da criação de Hugo.

Destarte, o escritor francês dá voz ao “outro” desde seus primeiros escritos. Sua obra, sobretudo a romanesca e a teatral, é um espaço de apresentação e representação das alteridades outrora trazidas apenas nas margens do texto literário.

Porém, não é apenas de matéria de pessoas que são feitos os personagens. Outros elementos são inseridos nos textos literários como figuras dramáticas. É o que ocorre com os espaços que, de forma personificada ou não, são inseridos na trama como o motivo da existência da obra.

1.4 Os espaços nos romances de Victor Hugo

O espaço, uma categoria da narrativa muitas vezes caracterizado apenas como o lugar onde se passa a ação, pode trazer para a trama elementos que a enriquecem e tornam possível seu entendimento e seu efeito estético.

Essa categoria da narrativa, além de localizar geograficamente os acontecimentos e participantes da ação, funcionando como um pano de fundo, é um artifício que pode contribuir com a caracterização do personagem, no seu contexto sócio-histórico, econômico e psicológico. O espaço influencia igualmente as ações dos personagens, bem como pode sofrer tais ações.

Victor Hugo tomou essa categoria, diversas vezes, como verdadeiro personagem de seus romances. O mais versado entre os espaços de suas obras é o da Catedral de Paris, que intitula o seu romance *Notre-Dame de Paris* (1831) e lhe dá status de protagonista do romance.

A catedral divide o protagonismo da obra com Quasimodo. O espaço da Catedral é, no entanto, o coração do romance hugoano e Quasimodo é o sangue que lhe dá vida.

Em *Notre-Dame de Paris* esses dois “personagens” integram-se e complementam-se, sendo que

O corcunda, aprisionado em um corpo disforme que o imobiliza [...] é a alma de Notre-Dame que se torna inanimada depois de sua morte; ele é a vida de Notre-Dame e só é vida porque habita o interior da catedral, pois não há espaço para Quasimodo fora dela. (SANTOS, 2012, p.164)

Mesmo quando não são protagonistas, os espaços da obra de Victor Hugo são personificados ou representam muito das características de seus personagens. Alguns espaços são típicos e representativos para a literatura de Victor Hugo, a exemplo da “cour des miracles” e da masmorra

Na própria obra *Notre-Dame de Paris* há a presença da masmorra, que se situa abaixo da catedral e onde Esmeralda é presa pelo padre Claude Frollo. Esse espaço é apresentado ao leitor no capítulo VIII, sob o título “Lasciate Ogni Speranza”, criado a partir do excerto “Lasciate Ogni Speranza *voi che entrate*” (deixai toda esperança, vós que entrastes)”, da obra monumental de Dante, *A divina comédia*. O trecho da obra do escritor italiano encontra-se inscrito na entrada do Inferno. Já em *Notre-Dame de Paris* ele situa-se na abertura do capítulo.

A intertextualidade na obra de Hugo dá-se tanto pelo fato da escolha do título do capítulo, quanto ao significado trazido pela introdução da masmorra nesse trecho da obra, que

[...] representa o inferno e é o local de encontro da entidade diabólica encarnada pelo padre Claude Frollo com a condenada Esmeralda, que o chama de monstro e que o acusa de destruidor de sua vida. O inferno descrito no capítulo [Lasciate Ogni Speranza] pode ser percebido pelo cruzamento de sensações, pois a visão, o olfato, o tato e o paladar se unem para sua constituição e representação. (SILVA, 2013, p.16)

Assim, a masmorra é um lugar onde “une fois une misérable existence enterrée là, adieu le jour, l’air, la vie, *ogni speranza*” ¹¹ (HUGO, 2011, p. 386). Esse é um espaço-fim para os personagens de Hugo. Uma vez lá, nunca poderão retornar à luz. E mesmo que de lá saiam, sempre levarão consigo a sombra desse lugar.

Outro espaço recorrente na obra de Hugo é o da prisão, que em sua obra confunde-se com a masmorra e pode significar o lugar da degradação humana. Em *Os miseráveis*, é-nos apresentada a diferença entre os dois espaços:

¹¹ Nossa tradução. Uma vez uma miserável existência enterrada lá, adeus ao dia, ao ar, à vida, *ogni speranza*.

Brujon, ayant passé un mois dans une chambre de punition, avait eule temps premièrement, d'y tresser une corde, deuxièmement, d'y mûrir un plan. Autrefois ces lieux sévères où la discipline de la prison livre le condamné à lui-même se composaient de quatre murs de pierre, d'un plafond de pierre, d'un pavé de dalles, d'un lit de cap, d'une grillée, d'une porte doublée de fer, et s'appelaient cachots ; Mais le cachot a été jugé trop horrible; maintenant cela se compose d'une porte de fer, d'une lucarne grillée, d'un lit de camp, d'un pavé de dalles, d'un plafond de pierre, de quatre murs de pierre, et cela s'appelle chambre de punition. Il y fait un peu jour vers midi. L'inconvénient de ces chambre qui, comme on voit, ne sont pas de cachots, c'est de laisser songer des êtres qu'il faudrait faire travailler¹². (HUGO, 1985, p. 765)

A diferença entre os dois espaços é que a masmorra não permite ao prisioneiro pensar ou sonhar, o que o narrador afirma que é o inconveniente da prisão, pois, no lugar de realizar um trabalho e ocupar seus pensamentos o homem fica no vazio da prisão.

Victor Hugo traz o espaço da prisão em outras obras como *Notre-Dame de Paris*, *Claude Gueux* e em o *Último dia de um condenado*, de onde o personagem narra sua história durante as seis semanas antes de sua morte. Não obstante, em *Bug-Jargal*, Victor Hugo já expunha e detalhava esse espaço de reclusão, ora o chamando de “prisão”, ora de “masmorra”.

A natureza também é um fascínio de Victor Hugo. Ela é representada por florestas, como em *Bug-Jargal*, pelo campo, como em *Os miseráveis* e pelo mar que move a ação de *Os trabalhadores do mar*. Podemos levantar inúmeros elementos da Natureza que se caracterizam como espaços na obra desse escritor, todavia é possível afirmar que eles não se isolam em um romance ou outro e “que toda obra poética e ficcional de Hugo está marcada por essa presença” (BARBOSA, 2012, p. 185).

No romance *Os trabalhadores do mar*, Victor Hugo aproxima o homem da natureza. Nessa perspectiva, ao mesmo tempo em que coloca o homem em nível de

¹² Brujon, tendo pasado um mês numa cela de castigo, tivera tempo suficiente, primeiro, para tecer uma corda e, depois, para amadurecer um plano. Outrora, esses lugares severos, em que a disciplina entrega o condenado a si próprio, compunham-se de quatro paredes, de um teto e um chão de pedra, uma tarimba, uma janelinha gradeada, uma porta dupla de ferro, e se chamava *masmorras*; mas a masmorra foi julgada por demais terrível; atualmente, a prisão se compõe de uma porta de ferro, de uma janelinha gradeada, de uma tarimba, de um chão de pedras, de um teto de pedras, de quatro paredes de pedra, e se chama cela de castigo. Pelo meio-dia, entra ali alguma luz. O inconveniente dessas prisões que, como acabamos de ver, não são absolutamente masmorras, consiste em deixar pensar pessoas que deveria ser obrigadas a trabalhar. (HUGO, 2002d, p. 350)

semelhança com outros elementos do meio natural, ele também atribui à natureza particularidades dos seres humanos.

À la fin de 1864, à cent lieues des côtes de Malabar, une des îles Maldives a sombré. Elle a coulé à fond comme un navire. Les pêcheurs partis le matin n'ont rien retrouvé le soir ; à peine ont-ils pu distinguer vaguement leurs villages sous la mer, et cette fois ce sont les barques qui ont assisté au naufrage des maisons. En Europe où il semble que la nature se sente contrainte au respect de la civilisation, de tels événements sont rares jusqu'à l'impossibilité présumable¹³ (HUGO, 2002c, p. 319).

O mar é mais um dos espaços recursivos na obra poética de Hugo. No romance supracitado ele é um personagem da trama e representa o infinito, o mistério, o perigo, a fúria e a calma, dentre outros substantivos, daqueles que nele habitam e trabalham.

No romance *L'Homme qui rit* (1869), o mar é a fonte dos principais acontecimentos na vida do herói. Se cartografássemos seu percurso na obra, o espaço marítimo estaria sempre nos caminhos mais importantes por ele cruzados.

A história do personagem Gwynplaine começa a ser narrada em um certo momento de sua infância, quando viajava sobre o mar em uma embarcação com os *comprachicos*. Quinze anos após seu abandono, é encontrada no mar uma garrafa deixada por esses compradores e deformadores de crianças, contendo as confissões de suas ações, assim como a revelação da origem nobre de Gwynplaine. E é no mar que a vida desse personagem é encerrada por ele mesmo.

Na obra literária de Hugo,

certifica-se que a construção espacial da narrativa deixa de ser passiva e – enquanto um elemento necessário apenas à contextualização e de fundo para os acontecimentos – e passa a ser um agente ativo: o espaço, o lugar como um articulador da história. (BARBIERI, in BORGES FILHO; BARBOSA, 2009, p. 105)

Abordar todos os espaços relevantes à obra literária de Hugo tornaria a extensão desse trabalho algo colossal. Por isso, detalhamos *a priori* alguns lugares

¹³ No fim de 1864, a 100 léguas das costas de Malabar, soçobrou uma ilha, como se fosse um navio. Os pescadores que tinham saído de manhã voltaram à noite e não acharam nada; apenas puderam ver as suas aldeias debaixo da água; e desta vez foram os barcos que assistiram ao naufrágio das casas.

Na Europa, onde parece que a natureza sente-se constringida em respeito à civilização, tais acontecimentos são raros até à impossibilidade presumível. (HUGO, 2002b, p.133)

característicos de sua obra que, com exceção da Catedral Notre-Dame, encontram-se igualmente descritos no romance *Bug-Jargal*, de 1826.

Um romance que coloca o escravo negro em cena, apresenta aos leitores do século XXI um tema atual, tanto pelos maus reflexos que a escravidão negreira nos transmitiu como herança, quanto pela presença de outros tipos de escravidão em nossa contemporaneidade que tentam se fazer passar despercebidas.

A partir do tema da escravidão que desenvolve a trama, discutiremos no capítulo seguinte a propósito dos espaços presentes e funcionais no romance citado, os quais representam diretamente ou não toda forma de exploração. Para isso, outros elementos da narrativa podem ser-nos essenciais, pois para a análise de um aspecto da narrativa, sempre outras categorias que a compõem dialogarão e serão essenciais para a compreensão do todo, como o narrador, o tempo, os personagens entre outros.

2 O ESPAÇO DA ESCRAVIDÃO NO ROMANCE *BUG-JARGAL*

Avant que le droit se dégage il y a tumulte et écume. Au commencement l'insurrection est émeute, de même que le fleuve est torrent. Ordinairement elle aboutit à cet océan : la révolution.
(*Les Misérables*, Victor Hugo)

O romance *Bug-Jargal* pode ser lido como um retrato da escravidão e da Revolução de São Domingos, contudo, não podemos sintetizá-lo apenas com esses dois temas, pois outros assuntos de dimensão social estão imbricados no espaço da trama, como as contradições sócio-políticas, raciais e sexuais abordados pelo narrador.

Outro tema que a leitura de *Bug-Jargal* nos faz refletir é sobre a liberdade. Aquela mesma que será retratada igualmente em obras posteriores de Victor Hugo, a exemplo de *Os miseráveis*, em que Jean Valjean está em contínua busca pela liberdade e de *Notre-Dame de Paris*, romance no qual é restringida a liberdade ao personagem Quasimodo. Ele passa a maior parte de sua vida, como prisioneiro nos espaços escuros da Catedral e nos limites de seu corpo.

A partir da publicação da novela (1820) e do romance *Bug-Jargal* (1826), verifica-se o interesse de Hugo pelo tema da abolição da escravidão. A luta pela liberdade manifesta-se nos diversos espaços da produção escrita de Victor Hugo. É importante destacar que a liberdade em *Bug-Jargal* não se limita apenas ao desejo fremente pela abolição da escravidão, mas estende-se, como vimos, à produção artística em geral e à literatura em particular.

Na obra em estudo, apresentam-se várias formas de expressão desse período de escravidão e de revolução em São Domingos. Neste capítulo expomos e analisamos a categoria espacial como forma de representar a escravidão e seus sofrimentos por parte dos escravizados.

Para o desenvolvimento deste capítulo, primeiramente interrogamo-nos sobre como espaço é apresentado no romance *Bug-Jargal*.

Inicialmente, podemos tomar esse romance como um espaço de defesa da liberdade do homem. Porém, essa é apenas uma das diversas interpretações que o

leitor pode ter no momento de sua intimidade com o texto. Para Gérard Gengembre (2010, p. 237), por exemplo, Hugo “[...] *n’écrit pas un roman sur l’esclavage, il écrit un roman sur le drame de la déshumanisation et les contradictions d’une quête de la régénération de la condition humaine*”¹⁴.

Dentre as várias leituras que esse romance pode propor, a que abordamos neste estudo é o da representação da escravidão através dos espaços apresentados na obra e a busca pela liberdade dos explorados por esse sistema.

Interrogamo-nos ainda acerca do romance *Bug-Jargal* como espaço de defesa e de luta pela liberdade. Nesse sentido, o espaço é apresentado como o meio pelo qual o escritor manifesta-se e constrói seu romance podendo assim chamá-lo de espaço literário. Nele, Victor Hugo expõe suas preocupações através de personagens e acontecimentos da trama. Nesse espaço, o escritor busca revelar-se, fazendo parte da obra. Contudo, sua escrita só se tornará obra com a introdução do leitor nesse espaço, pois “[...] a obra só é obra quando através dela se pronuncia, na violência de um começo que lhe é próprio, a palavra ser, evento que se concretiza quando a obra é a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê” (BLANCHOT, 2011, p.13). Ademais, o espaço pode ser uma forma de representação.

Segundo Costa Lima (2003, p.89), “a sociedade respira e transpira representações” e a literatura é uma das formas de representar o meio, a sociedade e a vida. O espaço, tomado como categoria da narrativa, é uma das possibilidades de explorar tais representações e, desta forma, refletir o mundo. É o que destaca Osman Lins.

[...] o estudo do tempo ou do espaço num romance, antes de mais nada, atém-se a esse universo romanesco e não ao mundo. Vemo-nos ante um espaço ou tempo inventados, ficcionais, reflexos criados do mundo e que não raro subvertem – ou enriquecem, ou fazem explodir nossa visão das coisas (LINS, 1976, p.64).

Com isso, verifica-se que a acepção do espaço como um elemento integrante da narrativa pode ir além de sua consideração como uma categoria que tem apenas a função de enquadrar o personagem ou de ser o pano de fundo de um enredo, visto que, “longe de ser indiferente, o espaço num romance exprime-se, pois, em formas e

¹⁴ Nossa tradução: Não escreve um romance sobre a escravidão, ele escreve um romance sobre o drama da desumanização e as contradições de uma pela regeneração da condição humana.

reveste sentidos múltiplos até construir por vezes a razão de ser da obra” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p.132).

Em uma obra literária, os espaços narrados podem originar vários significados para a trama. Porém, é importante ressaltar que esses significados são móveis, pois as leituras dão vazão à essa mobilidade de sentidos, tornando a obra infinita, como estabelece Brandão (2013, p. 68) ao dizer que

o espaço da obra se revela, constitutivamente, no fato de que ela não é homogênea nem fixa, ou seja, no fato de que os sentidos, só configuráveis na ação fluida e variável da leitura, podem ser geradores de diferentes modos e estão em constantes deslocamento (BRANDÃO, 2013, p. 68).

Como receptores e recriadores dos textos lidos, nós leitores podemos perceber o espaço na literatura com seus significados múltiplos, ao desviar seu sentido estático e passivo, buscando a observar suas implicações e significações para a construção da narrativa. Esse viés foi explorado pela teoria da recepção, em que “o espaço passa a ser concebido segundo um sistema, simultaneamente cultural e formal, de ‘horizontes de expectativas’, o qual define a variabilidade histórica dos significados espaciais” (*id*, 2013, p.32).

O leitor, suas interpretações e seus contrastes constituem também um espaço seu em *Bug-Jargal*. Léopold d’Auverney narra suas histórias para um auditório que não foi escolhido por ele, pois as circunstâncias levaram-no a contá-las para esse público, menos ou mais interessado por sua narrativa. Podemos traduzir esses ouvintes como sendo nós leitores, os responsáveis por fazer interpretações, ligações e deslocamentos entre o real e o imaginário.

Nesse romance, através dos ouvintes de Léopold d’Auverney, o leitor revela-se igualmente como participante da obra. Nela, Victor Hugo propõe um espaço para o espectador que faz seus julgamentos do que se lê e, de certo modo, interage com a história e com o narrador.

Caroline Roulet-Marcel (2009), a propósito de *Bug-Jargal*, afirma que o leitor não é somente aquele idealizado pelo autor. Ele é sempre um ser heterogêneo, o que pode ser percebido com a presença do público contrastante que ouve Auverney, pois enquanto alguns escutam com atenção e interessam-se pela continuidade da história, outros não demonstram o mesmo sentimento, tal como acontece com o oficial Alfred

ao confessar sua insatisfação com a narrativa e intervir direta e afirmativamente na história:

*– Ma foi, dit Alfred, je n'ai pas écouté fort attentivement, mais je vous avoue que j'aurais espéré quelque chose de plus intéressant de la bouche du rêveur d'Auverney. Et puis il y a une romance en prose, et je n'aime pas les romances en prose ; sur quel air chanter cela ? En somme, l'histoire de Bug-Jargal m'ennuie ; c'est trop long*¹⁵ (HUGO, 1979, p. 397).

Verifica-se com isso que em *Bug-Jargal* há o espaço de defesa da liberdade do leitor, bem como de suas diferentes formas de leitura, podendo este expressar opiniões distintas, sejam elas afirmativas ou não.

Como pode-se averiguar, vários são os tipos de liberdade buscados no espaço desse romance, mas a liberdade da raça negra escravizada é o que move as manifestações de revolta em São Domingos e impulsionar a narrativa.

É a partir dessa privação da liberdade dos negros, assim como da revolução realizada por eles, que outros tipos de lutas são engendras por diferentes liberdades, articuladas nas entrelinhas da trama dessa história. No romance *Bug-Jargal*, a escravidão e a luta pela liberdade são representadas pela linguagem, pelos personagens, pelo enredo e ainda pelos espaços que podem instigar várias interpretações e ser símbolos daquela imposição da mão-de-obra escravista, na constituição do mundo francófono nas Américas, principalmente no Haiti.

Esses espaços podem caracterizar-se como reduzidos, impedindo a mobilidade dos escravos, proibidos, como a casa grande, de reclusão, como a prisão, e de exploração da mão-de-obra, a exemplo do campo onde se cultivava principalmente a cana-de-açúcar.

Esses espaços são muitas vezes imaginados e criados pelo autor, mas outras vezes são trazidos de um contexto exterior ao romance, ou seja, da história objetiva da então Colônia Francesa de São Domingos. Da mesma forma, alguns personagens que compõem o enredo, como cenas da revolução, foram empréstimos e transposições feitas da história para o romance de Victor Hugo.

¹⁵ – Em verdade – disse Alfredo – eu não ouvi com muita atenção, mas garanto que não esperava coisa tão interessante da boca de nosso amigo sonhador. Mas, é um romance em prosa e eu não gosto de romances em prosa. Como se poderão cantar? Além disso, a história de Bug-Jargal me aborrece. É comprida demais (HUGO, 1958, p. 432).

A obra *Bug-Jargal* está intrinsecamente relacionada a acontecimentos históricos ocorridos no Haiti, no fim do século XVIII, e que se estenderam até o momento da publicação desse romance em 1826. Acontecimentos estes que deixam marcas e que ainda se refletem na situação do país da América Central nos dias atuais.

2.1 A Literatura e a História concentradas em um mesmo espaço

O espaço externo a *Bug-Jargal* configura-se pela presença desse contexto escravocrata que ultrapassa as linhas do romance e que o antecede.

Diversos são os tipos de escravidão documentados na história da humanidade. Essa diversidade se deve à necessidade de adaptação desse regime às culturas e aos diferentes momentos históricos de cada contexto onde este sistema se instalou.

Já na *Política*, Aristóteles cita o escravo como um partícipe da formação da “sociedade natural”, que é definida pelo filósofo como “família”. No Egito antigo, a servidão também já estava presente. No Antigo Testamento há narrativas que abordam a escravidão dos hebreus e dos estrangeiros. Na modernidade, e com maior violência a partir do século XVI, os negros africanos foram os explorados pelas potências europeias.

A escravidão, porém, é difícil de ser definida, por suas diversas formas de manifestação ao longo da História. Na própria antiguidade clássica, as diferenças já se contrastavam desde a forma de adquirir um escravo até a maneira de escravizá-lo. Muitos eram transformados em escravos se pertencessem ao povo inimigo ou após perder uma guerra. Este é um dos fatores que distingue a escravidão antiga da moderna, que fez da cor da pele a razão para escravizar.

As diferenças não se esgotam em quem é o escravizado, mas igualmente na forma de escravizar. Os escravos da antiguidade eram destinados ao trabalho doméstico, ao agrícola, aos serviços militares e podiam conquistar sua liberdade. No Império Romano, a relação do senhor com seu escravo começou a ser normatizada a partir do primeiro século d. C. Os senhores não poderiam castigar seus escravos e deveriam vesti-los e alimentá-los bem. O que não se via na escravidão negra, nas Américas, onde o escravo era reduzido ao nada e não tinha nenhum direito sobre si.

Na contemporaneidade, ainda persistem, de forma velada ou não, diversas maneiras de exploração da mão de obra em condição de escravatura, inclusive no Brasil.

Em todos os períodos históricos, a escravidão teve seus momentos de ascensão e de declínio. Na modernidade, começou-se a pensar no fim do escravismo a partir da segunda metade do século XVIII. Estimulada pela Revolução Industrial, a Inglaterra foi “a primeira nação ocidental motivada a entrar firmemente na luta abolicionista numa escala internacional – já não necessitava tanto da escravidão [...]” (PÉTRÉ-GRENOUILLEAU, 2009, p.113). Na França, como resultado da Revolução Francesa, em 1789 foi elaborada a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, que regulamentava a igualdade entre todos os homens e colocava como fundamental a liberdade dos mesmos:

Art. 1er. -

Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits. Les distinctions sociales ne peuvent être fondées que sur l'utilité commune.

Art. 2. -

Le but de toute association politique est la conservation des droits naturels et imprescriptibles de l'Homme. Ces droits sont la liberté, la propriété, la sûreté, et la résistance à l'oppression.¹⁶

No entanto, na prática, a economia baseada na escravidão permanecia. As colônias inglesas, francesas e de outros países do Ocidente continuaram com a manutenção da exploração da mão de obra negra africana mesmo com as ações e manifestos dos abolicionistas, como o próprio Victor Hugo.

Em 1802 Napoleão revoga a abolição da escravidão nas colônias francesas, retomando assim essa prática exploratória em seus domínios.

Na colônia francesa de São Domingos, o cultivo da cana de açúcar era sua principal fonte econômica e exigia muita mão de obra para a execução dessa tarefa. Por isso, muitos negros africanos foram ainda levados para a ilha durante o século XVIII e início do século XIX, visto que a possibilidade de manutenção dessa próspera produção na colônia dominicana era devido ao

¹⁶ Nossa tradução: Art.1º Os homens nascem e permanecem livres e iguais em direitos. As distinções sociais somente podem fundamentar-se na utilidade comum.

Art. 2º O objetivo de toda associação política é a manutenção dos direitos naturais e imprescritíveis do homem. Esses direitos são a liberdade, a propriedade, a segurança e a resistência à opressão.

[...] comércio de escravos e [à] escravidão [que] estavam firmemente entrelaçados à economia do século XVIII. Três forças: os proprietários de São Domingos, a burguesia francesa, e a burguesia inglesa prosperaram sobre a devastação de um continente e a brutal exploração de milhões de seus habitantes. (JAMES, 2010, p. 39)

Em 1791, os escravos dessa ilha, tendo obtido conhecimento sobre a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, iniciaram o movimento conhecido posteriormente como “A Revolução dos Negros”, única revolta bem sucedida comandada e realizada por negros nas Américas, que culminou na independência da Colônia de São Domingos, hoje denominada Haiti. Em um período marcado pelas colonizações realizadas por vários países da Europa, o Haiti foi o que se destacou como o primeiro território independente do Novo Mundo.

Essa Revolta é o acontecimento histórico que entusiasma e inspira Victor Hugo na escrita de *Bug-Jargal*, texto literário que apresenta duas versões, sendo uma em forma de novela e outra como romance. A primeira foi escrita em 1818, um ano após o anúncio da abolição do comércio de negros pelo Governo Francês. A segunda versão, considerada definitiva e que será objeto deste estudo, foi publicada em 1826, isto é, um ano após a França aceitar e reconhecer a independência do Haiti, mas sob condição de que este lhe pagasse uma multa.

No prefácio à publicação de 1832 do romance em estudo, Victor Hugo anuncia o tema abordado na trama que é a Revolta dos Negros em São Domingos, caracterizando-a como uma “luta de gigantes”, na qual se tem “*trois mondes intéressés dans la question, l’Europe et l’Afrique pour combatants, l’Amérique pour champ de bataille*”¹⁷ (HUGO, 1979, p. 156).

Esses três continentes são os macros espaços a partir dos quais se constrói a trama. A Europa representa o colonizador, a África, a mão de obra explorada e a América, a colônia que está em disputa.

O romance *Bug-Jargal* tem, assim, sua trama desenvolvida no contexto dessa Revolução de 1791 e nele, a ficção e a história se imbricam, da mesma forma que acontece em outros romances ou textos dramáticos de Victor Hugo, porque este autor sempre tem o cuidado de situar historicamente as suas narrativas.

¹⁷ Nossa tradução: Luta de gigantes, três mundos envolvidos pela questão, a Europa e a África como combatentes, a América como campo de batalha.

Repleto de nomes e acontecimentos da História do Haiti, *Bug-Jargal* é uma obra na qual é possível “vislumbrar a história na figuração artística” (BASTOS, 2012, p. 98), por apresentar características sociais, políticas e econômicas da época em que é situada a narrativa, além de outros aspectos do período contemporâneo ao escritor.

Os fatos históricos, nos quais a narrativa de *Bug-Jargal* está fundada, são meios que contribuem para a produção de significados e que permitem uma aproximação do real com o verossímil proporcionado pela literatura. Essa articulação entre história e ficção sempre esteve presente na arte literária, mesmo quando ainda não se havia definido nem a história, nem a literatura como áreas científicas. Porém, a relação e as fronteiras entre ambas são ainda muito discutidas. Desde Aristóteles, tentava-se estabelecer uma diferenciação entre as duas narrativas. Até os dias atuais a relação entre ambas é tema de muitas pesquisas. Mas o que não se discute é a matéria das duas áreas, pois, “tanto a literatura quanto a história nutrem-se da experiência humana, buscando registrá-la pela mediação da palavra” (ESTEVEZ; MILTON, 2007, p. 13).

Neste trabalho, buscamos em Costa Lima uma distinção para as duas áreas. O estudioso afirma que enquanto o ficcionista almeja “criar uma representação desestabilizadora do mundo [o historiador tem o intento de] “designar o mundo que estuda” (COSTA LIMA, 1989, p. 102). Assim, ao passo que a literatura representa, a história designa.

Dessa forma, os acontecimentos históricos são, para o romance *Bug-Jargal*, um meio de proporcionar representações que refletissem principalmente a época da escrita da narrativa. Ou seja, essa retomada do passado seria um artifício literário para se compreender e pensar a sociedade que o escritor pertencia. Contudo, *Bug-Jargal* não é apenas um retrato da época narrada ou da que foi escrita, pelo fato de que tal obra permite uma reflexão sobre a sociedade de quem a lê. Com isso, pode-se afirmar que a obra literária de Hugo é atemporal.

Mesmo com o elemento histórico na narrativa de *Bug-Jargal*, torna-se complexo classificar essa obra como pertencente à categoria do romance histórico, estudada e caracterizada por György Lukács (2011), a partir da obra de Walter Scott.

Victor Hugo, leitor de Scott, traz no texto de *Bug-Jargal* elementos característicos dos romances que Lukács denomina de históricos, como a presença de personagens típicos do período narrado e de um tema originado do passado. Mesmo apresentando esses dois elementos, eles não são suficientes para incluir o

romance *Bug-Jargal* em tal categorização. Outras características são fundamentais para classificá-lo como um romance histórico. Como aponta Ribeiro (2012, p. 105-106), a partir de seus estudos da obra *O romance histórico* (2011), para essa categorização é necessária “a presença de personagens registradas pela historiografia apenas *en passant*, como forma de dar credibilidade ao que estava sendo narrado, de maneira que a imagem destas não fosse alterada nem contestada”, o que não ocorre na obra do escritor estudado.

Para Myriam Roman, estudiosa da obra romanesca de Hugo, a ficção e a História se entrelaçam na obra de Hugo, todavia,

*Ce n'est pas le roman qui est historique chez Victor Hugo, mais plutôt l'histoire qui se cherche, entre roman, épopée, et tragédie... L'œuvre hugolienne interroge les conditions de lisibilité de l'histoire, les pactes de lecture qu'elle propose. [...]*¹⁸ (ROMAN, 1995, p. 16).

Em *Bug-Jargal*, fatos oriundos da historiografia são representados pela economia escravista ocorrida em São Domingos, bem como pela revolução iniciada em 1789, imbricando-se com os elementos ficcionais característicos da literatura. Não apenas em *Bug-Jargal*, mas, de modo geral, a estética literária hugoana tem em seu cerne a literatura dialogando com a História.

A História é uma forma de representação da realidade, todavia, além desse aspecto, conforme Maria Teresa de Freitas (1986, p. 3) aponta, “a matéria histórica pode ser considerada um importante ‘fermento’ da imaginação criadora na literatura [...]”. No romance estudado, os acontecimentos históricos foram proporcionadores dessa imaginação.

A interseção entre a arte literária e a História dá-se igualmente a partir da localização espacial da trama: São Domingos. Essa seria uma das técnicas de autenticação do discurso, ou seja, “referências ou pontos de ligação históricos secundários que inscrevem a narrativa de ficção numa realidade extratextual reconhecível” (id, 1986, p. 14).

Além dos espaços que poderiam ser localizados geograficamente na época dos fatos narrados, como Acul e o Cap (unidades administrativas da época da escravidão

¹⁸ Nossa tradução: Não é o romance que é histórico em Victor Hugo, mas a história que busca se encontrar, entre romance, epopeia e tragédia... A obra hugoana interroga as condições de legibilidade da história, os pactos de leitura que ela propõe [...].

no Haiti), são narrados igualmente espaços criados pelo autor, como abismos, cavernas. Eis então a história dando espaço à imaginação.

2.2 A perspectiva social e política pelo o olhar do narrador

O romance *Bug-Jargal* possui dois narradores. Um em terceira pessoa que, a partir do quarto capítulo, será substituído por um narrador que também é um personagem da trama. Este é Léopold d'Auverney que, quando jovem, por ser sobrinho de um colono dono de escravos e de grandes plantações, foi nomeado capitão da Milícia do Acul, uma das Circunscrições Administrativas de São Domingos. Por fazer parte dessa milícia, Auverney foi testemunho da revolta dos escravos que atingiu diretamente sua família, provocando a morte de alguns membros, inclusive de seu tio.

O que o leitor pode observar nesse texto, quanto ao curso da narrativa, é o seguinte arranjo: inicialmente expõe-se o personagem, no caso Léopold d'Auverney, que, em um primeiro momento, supõe-se ser o herói. Em seguida, o referido personagem é anunciado como aquele que narrará a fábula:

*D'Auverney resta un moment rêveur, comme pour rappeler à son souvenir des événements depuis longtemps remplacés par d'autres ; enfin il prit la parole, lentement, presque à voix basse et avec des pauses fréquentes.*¹⁹ (HUGO, 1979,, p.169)

No entanto, os dois narradores entremeiam-se durante toda a narrativa. O narrador em terceira pessoa, o que apresenta Auverney, anuncia-se nas pausas da narrativa do capitão, quando há intromissões e diálogos provocados por outros personagens que escutam os fatos relatados por ele.

Ao final da narrativa de Auverney, esse narrador retoma sua fala e inclui ao enredo um elemento pós-textual, também sob forma de nota com o título “Nota”, no qual expõe o destino desventuroso dos personagens da trama.

Comme les lecteurs ont en général l'habitude d'exiger des éclaircissements définitifs sur le sort de chacun des personnages

¹⁹ Auverney ficou pensativo por uns momentos, como para chamar à tona da memória acontecimentos há longo tempo mergulhados. Afinal, tomou a palavra, lentamente, quase em voz baixa e com pausas frequentes. ((HUGO, 1958, p.179)

*auxquels on a tenté de les intéresser, il a été fait des recherches, dans l'intention de satisfaire à cette habitude, sur la destinée ultérieure du capitaine Léopold d'Auverney, de son sergent et de son chien*²⁰. (HUGO, 1979, p. 405)

Um elemento interessante para a análise dos espaços em *Bug-Jargal* é a inserção no espaço do texto pelo próprio Victor Hugo, como autor, isto é, na estruturação formal do romance. Essa inserção dá-se por meio de comentários, notas explicativas e de traduções para o francês tecidos no decorrer do texto, totalizando um número de cinquenta e nove notas, divididas em cinquenta e oito capítulos.

Apesar de haver esses dois narradores no romance e a participação do autor do romance em alguns momentos, os espaços em *Bug-Jargal* estabelecem-se, principalmente, pelo ponto de vista de Léopold d'Auverney, pois ele é quem relata e descreve aos seus ouvintes o que era a escravidão e a revolta presenciada por ele, em São Domingos.

Com isso, infere-se que há uma relação direta entre os espaços descritos e o ponto de vista do personagem Auverney. Em *Bug-Jargal*, “[...] o espaço no texto se define [sobretudo] por intermédio de focos, perspectivas [e] visões [...]” (BRANDÃO, 2013, p. 69).

Dois fatores relacionados à narrativa e, conseqüentemente ao narrador, são indubitavelmente fundamentais para a caracterização da categoria espacial nesse romance hugoano, quais sejam, os espaços da narração e o da narrativa.

O espaço da narração, isto é, o lugar de onde Auverney narra o enredo de *Bug-Jargal*, restringe-se a uma tenda de militares, da qual esse narrador poucas vezes sai. Esse espaço é apresentado já nos primeiros parágrafos do romance, pelo narrador em terceira pessoa e não por Auverney.

Quand vint le tour du capitaine Léopold d'Auverney, il ouvrit de grands yeux et avoua à ces messieurs qu'il ne connaissait réellement aucun événement de sa vie qui méritât de fixer leur attention.

– Mais, capitaine, lui dit le lieutenant Henri, vous avez pourtant, dit-on, voyagé et vu le monde. N'avez-vous pas visité les Antilles, l'Afrique et l'Italie, l'Espagne ? Ah ! capitaine, votre chien boiteux !

²⁰ Nossa tradução: Como os leitores têm, em geral, o hábito de exigir esclarecimentos definitivos sobre o destino de cada um dos personagens aos quais procurou-se lhes atrair o interesse, foram feitas pesquisas, com o intuito de satisfazer a este hábito, sobre o destino ulterior do capitão Léopold d'Auverney, de seu sargento e de seu cachorro.

*D'Auverney tressaillit, laissa tomber son cigare, et se retourna brusquement vers l'entrée de la tente, au moment où un chien énorme accourait en boitant vers lui*²¹. (grifo nosso, HUGO, 1979, p.157)

Os personagens que se encontram nesse espaço são todos militares que narram histórias das quais participaram em um certo momento de suas vidas. Chegando a vez de Auverney falar, este narrador apresenta aos seus ouvintes, no caso os militares da tenda, a história de um escravo que trabalhou nas terras de seu tio e que salvou sua vida e de sua mulher, Marie, durante o primeiro incêndio que desencadeou a revolta dos escravos no romance.

A tenda é o único abrigo desse personagem. Ela é também um espaço de refúgio, com “valor de proteção” (BACHELARD, 1979, p. 196), onde Auverney manifesta sua imaginação e sente-se seguro para manifestá-la.

Assim como acontece com a imagem da cabana analisada por Bachelard, na sua *Poética dos Espaços* (1979), a tenda é o lugar do devaneio de Auverney e as histórias contadas por ele são tomadas como inverossímeis pelos seus próprios ouvintes, pois os mesmos consideram incoerentes e irreais as lembranças narradas pelo capitão.

– *Voyons, messieurs, que pensez-vous jusqu'ici de l'histoire que nous raconte le capitaine ?*

[...]

– *[...] c'est trop long. Si je n'avais pas eu ma pipe et mon flacon, j'aurais passé une méchante nuit. Remarquez en outre qu'il y a beaucoup de choses absurdes. Comment croire, par exemple, que ce petit magot de sorcier... comment l'appelle-t-il déjà ? Habitbas ? comment croire qu'il veuille, pour noyer son ennemi, se noyer lui-même ?*²² (HUGO, 1979, p. 397)

²¹ Quando chegou a sua vez, o capitão Leopoldo d'Auverney abriu muito os olhos e disse, aos cavalheiros em torno, que não conhecia, realmente, em sua vida, nenhum acontecimento que lhes pudesse merecer a atenção.

– Mas, capitão! – Exclamou o tenente Henri – dizem que o senhor viajou por todos os lugares e viu muitas coisas! Não visitou as Antilhas, a África, a Itália, a Espanha? ...Ah!, capitão, o seu cachorro manco!

D'Auverney estremeceu, deixou cair o charuto e voltou-se bruscamente para a entrada da tenda, no momento em que um enorme cão corria para ele claudicando. ((HUGO, 1958, p. 165)

²² – Que é que os senhores pensam, até agora, dessa história que o capitão nos está contando?

[...]

– [...] Muito comprido. Se eu não tivesse aqui meu cachimbo e meu tabaco, ia passar uma noite aborrecido. E essa história tem muitas coisas absurdas. É difícil de acreditar, por exemplo, que aquele pequeno diabo de feiticeiro... como se chama, “Habit-Bas”? como acreditar que ele, para afogar o inimigo, quisesse afogar-se também? (HUGO, 1958, p. 432)

A partir dos relatos orais de Auverney é que se conhece o espaço da narrativa, a Ilha de São Domingos, os locais em que os personagens agem, como a escravidão acontece e o momento no qual a revolta eclode.

Do espaço da narrativa para o espaço da narração temos uma diferença tanto espacial, quanto temporal, pois o narrador-personagem traz à tona os acontecimentos passados, por meio da rememoração e de sua fala.

Suas lembranças são recuperadas a partir da entrada na tenda de dois personagens que vivenciaram também o período narrado pelo capitão: um é o sargento Thadée, fiel companheiro de Auverney e o outro é o cão Rask, amigo inseparável do personagem Bug-Jargal.

Como expõe o sociólogo francês Maurice Albwachs, a memória pode ter sua referência na coletividade e “[...] um grande número de lembranças reaparecem porque nos são recordadas por outros homens [...]” [sic] (HALBWACHS, 1990, p. 36). É o que acontece com Auverney, diferenciando-se somente pelo fato de que essa recordação também é estimulada pela presença do animal de Bug-Jargal.

Como narrador de suas memórias, Auverney imprime sua marca nos acontecimentos passados ao seu auditório e também ao leitor. No romance não é apresentado outra perspectiva da trama senão a por ele narrada, firmando-se, assim, a atuação de um narrador como *parti pris*. É o que acontece com Bentinho, o protagonista de *Dom Casmurro* de Machado de Assis.

Desta forma, os espaços expostos por Auverney são descritos por uma visão recuperada através de suas lembranças e imaginação, o que “pode colocar sob suspeita o prisma perceptivo” (BRANDÃO, 2013, p.69).

É, portanto, a partir da memória de Léopold d’Auverney que o texto de *Bug-Jargal* é composto e que a análise dos espaços representativos da escravidão torna-se possível. A participação desse narrador intra-diegético é, pois, fundamental para a apreensão do enredo e dos espaços da narrativa.

2.2.1 Representações espaciais da escravidão

Para Jean-Yves Tadié, em sua obra *Le récit poétique* (1978), o espaço da narrativa é um lugar privilegiado das representações. O escritor ao criar uma narrativa está fazendo nascer um mundo, tão necessário à história quanto os fatos narrados.

No mundo criado por Victor Hugo, em *Bug-Jargal*, a escravidão e a luta pela liberdade são representadas de diferentes formas, seja pelos personagens, seja pelo enredo ou pelas metáforas. No entanto, os espaços aparentes na obra estabelecem, assim como os elementos citados, relações com a temática trazida no romance, constituindo um conjunto que dá o efeito literário e proporciona o convencimento do leitor a respeito do que é narrado.

Já no início da narração de Léopold d'Auverney é apresentado ao leitor alguns espaços caracterizadores da economia escravocrata moderna: “*Quoique né en France, j'ai été envoyé de bonne heure à **Saint-Domingue, chez un de mes oncles, colon très riche, dont je devais épouser la fille***”²³ (grifo nosso, HUGO, 1979, p. 170).

Inicialmente, trataremos desse macroespaço, que é a antiga colônia francesa das Índias Ocidentais de São Domingos.

Na história da escravidão em São Domingos, no fim do século XVIII, somava-se em torno de meio milhão de escravos nessa colônia, “representa[ndo] dois terços do comércio exterior da França e [sendo] o maior mercado individual para o tráfico negreiro europeu. Era parte integral da vida econômica da época, a maior colônia do mundo [...]” (JAMES, 2010, p.15).

Nesse espaço, que durante a escravidão era responsável pela maioria da riqueza da França, é justamente onde acontece a luta entre os negros e os brancos que inspira o enredo do romance hugoano. Como vimos, no final, São Domingos tornou-se um símbolo de luta pela liberdade, por ter sido a primeira colônia a conseguir, com a ação de seus habitantes, a abolição da escravatura e, posteriormente, sua independência.

Se pensarmos em São Domingos pelo seu lado geográfico, observaremos que, por ser uma ilha, as fugas dos escravos para outras regiões eram dificultadas e limitadas, podendo ter como rota de saída apenas a parte espanhola da ilha ou o mar. Com isso, São Domingos era de *per si* um espaço de aprisionamento, principalmente para a época em que a locomoção era restrita a embarcações primitivas. Por essa razão, conforme afirma James (2010), muitos escravos fugiam para as montanhas e escondiam-se na floresta para formar os conhecidos quilombos, o que representava perigo político e econômico para a colônia.

²³ Embora nascido na França, fui mandado com pouca idade para São Domingos para casa de um de meus tios, colono muito rico, cuja filha eu deveria desposar (HUGO, 1958, p. 181).

Na trama apresentada por Hugo, Léopold habitava tal ilha e residia na casa de um tio colono. Não se tem muitas descrições do interior dessa casa senhorial. Com isso, fica privado à maior parte dos escravos, assim como ao leitor, conhecer a intimidade desse colono.

Na história da escravidão, é fato que poucos eram os escravos que permaneciam ou que podiam circular no interior das casas dos senhores. Somente os que eram destinados aos afazeres domésticos, ou que serviam diretamente ao seu dono tinham essa possibilidade. Era o caso dos cocheiros, das companhias femininas e dos capatazes, entre outros. Esses escravos eram considerados “privilegiados”, pois “recebiam uma vida comparativamente fácil com um forte apego aos seus senhores” (JAMES, 2010, p.33) e além disso usufruíam de algum conforto.

Na casa apresentada no romance, há vários criados domésticos, como cita o personagem Léopold d’Auverney: “*De nombreux esclaves, dressés au service comme des domestiques européens, donnaient à sa maison un éclat en quelque sorte seigneurial*”²⁴ (HUGO, 1979, p. 171). Em *Bug-Jargal*, eles são a representação do poder e do domínio desse colono, sendo objetos enobrecedores daquele espaço.

O narrador-personagem infere que o prazer do colono pela ostentação constituiu-se durante sua longa convivência com os senhores de escravos portugueses que habitavam o Brasil colonial: “*Mon oncle, qui, ayant longtemps résidé au Brésil, y avait contracté les habitudes du faste portugais, aimait à s’environner chez lui d’un appareil qui répondît à sa richesse*”²⁵.

Mesmo que certos escravos circulassem no interior da casa, é em seu exterior que o espaço de exploração da mão-de-obra concretizava a rudeza e a maldade do colono.

O espaço externo da casa pode representar “a máscara ou a aparência do homem”, conforme explicam Chevalier e Gheerbrant (2003, p. 196). O lugar da exploração da mão-de-obra é a representação da severidade do tio de Auverney. A partir desse exterior, pode-se apreender as características morais desse colono, como insensível, déspota e castigador, de acordo com o que relata seu sobrinho:

²⁴ Numerosos escravos, acostumados a servir como os criados europeus, davam à casa um brilho de alguma forma senhorial (HUGO, 1958, p. 184).

²⁵ Meu tio, que morara no Brasil por muito tempo, aí contraíra os hábitos dos portugueses e gostava de se rodear, em sua casa, de um fausto capaz de demonstrar sua riqueza (HUGO, 1958, p. 184).

*Huit cents nègres cultivaient les immenses domaines de mon oncle. Je vous avouerai que la triste condition des esclaves était encore aggravée par l'insensibilité de leur maître. Mon oncle était du nombre, heureusement assez restreint, de ces planteurs dont une longue habitude de **despotisme absolu** avait **endurci le cœur**. Accoutumé à se voir obéi au premier coup d'œil, la moindre hésitation de la part d'un esclave était **punie des plus mauvais traitements**, et souvent l'intercession de ses enfants ne servait qu'à accroître sa colère.*²⁶ (grifo nosso, HUGO, 1979, p. 170).

O espaço circundante é o que permite esboçar esse personagem que pouco aparece e de quem sabe-se apenas o sobrenome. No entanto, vale ressaltar o que nos ensina Osman Lins (1976, p. 99) ao dizer que “se há o espaço que nos fala sobre a personagem, há também o que lhe fala, o que a influencia [...]”. Em suma, neste romance, temos dois espaços representativos do colono: o primeiro, a colônia portuguesa, que o influencia e onde originou-se seu gosto pelo luxo, e o segundo, o espaço exterior da casa, que deixa transparecer suas características morais desumanas e repressoras.

Os escravos, por sua vez, tinham também seu refúgio. No romance, o narrador cita por quatro vezes essa habitação: “*En passant près des cases de nos noirs, je fus surpris de l'agitation extraordinaire qui y régnait*”²⁷ (grifo nosso, HUGO, 1979, p. 215).

No contexto histórico, essas “cases” eram aglomeradas em um terreno próximos à *Maison du maître*, ou seja, da casa do escravagista, mas situadas em nível mais baixo, para que os donos dos escravos pudessem vigiá-los de suas varandas. Elas eram também conhecidas por “cases à nègres”, lugares onde os negros abrigavam-se durante a noite e o único espaço que poderiam denominar de casa e funcionavam como senzalas, espaço de moradia dos escravizados brasileiros. As cases eram

quelquefois construites de maçonnerie, mais plus ordinairement en bois revêtu d'un enduit de terre franche, préparée avec de la fiente de vache : un cours de chevrons élevés sur ces espèces de murailles, et fixes à la pièce qui règne le long du faîte, compose le toit, qui est

²⁶ Oitocentos negros cultivavam os imensos domínios de meu tio, e devo dizer-lhes que a triste condição desses escravos era agravada, ainda pela insensibilidade do patrão. Meu tio pertencia ao número, felizmente restrito, desses plantadores cujo longo hábito de despotismo absoluto havia endurecido o coração. Acostumado a ver-se obedecido ao primeiro olhar, a menor hesitação da parte de um escravo era punida com os piores tratamentos e, frequentemente, a intervenção dos filhos só servia para lhe aumentar a cólera (HUGO, 1958, p. 181).

²⁷ Passando pelas casas dos negros, surpreendeu-me a a agitação extraordinário que aí reinava (HUGO, 1958, p. 230)

couvert avec des feuilles de roseau, de palmier, de bananier, d'herbes à panache, ou de têtes de cannes. Ces cases n'ont qu'un rez de chaussée, long d'environ vingt à vingt-cinq pieds, sur quatorze à quinze de largeur ; il est partagé, par des cloisons de roseaux, en deux ou trois petites chambres fort obscures, qui ne reçoivent le jour que par la porte, et quelques fois par une ou deux petites fenêtres²⁸. (S.-J. DUCOEURJOLY, apud YALÉ, 2011, p. 62)

No romance analisado não há outras descrições dessas cases. Trata-se de uma forma de não conhecermos o escravo longe do campo de exploração de sua mão-de-obra. Como essas habitações não são apresentadas ao leitor com precisão, temos com isso um espaço opaco (BOURNEUF; OUELLET, 1976), ou seja, sem uma descrição que o torne transparente para quem lê o texto. Essa opacidade é trazida por Léopold d'Auverney, pois ao narrar os fatos de seu passado, apresenta apenas o que sua vivência e o seu caráter impôs como essencial à composição do enredo, assim como os escritores de narrativas épicas que

“narra[m] uma experiência ou uma série de experiências humanas com olhar retrospectivo, adotando a perspectiva alcançada no final, torna[m] clara e compreensível para o leitor aquela seleção do essencial que já foi realizada pela própria vida” (LUKÁCS, 2010, p. 166).

Ou seja, para o funcionamento dessa composição narrativa, tratar das cases não era relevante, e denota a marginalização do espaço físico e social do escravo, visto que a própria “vida” já excluiu tais espaços como sendo essenciais. A partir do momento em que o narrador-personagem não descreve ou não apresenta nenhuma característica dessas cases, constatamos, além do exposto acima, o distanciamento entre as duas raças e camadas sociais presentes na obra, pois essa nulidade de transparência pode representar ainda o desconhecimento e o desinteresse do branco sobre o espaço do negro escravizado.

Nesse sentido, a escravidão é representada pela omissão da caracterização desse espaço de morada, que proporia ao leitor uma noção do universo dos escravos da trama, longe dos cultivos de cana-de-açúcar, dando-lhe, assim, algum valor.

²⁸ Nossa Tradução: às vezes, construídas de alvenaria, porém, mais comumente em madeira revestida por uma camada de terra fértil, preparada com estrume de vaca: uma sequência de vigas, suspensas sobre essas espécies de muralhas e fixas na peça principal do topo, compõe o teto, que é coberto por junco, folhas de palmeira, de bananeira, de penacho, ou por cana. Essas cubatas têm apenas o térreo, tendo de vinte a vinte e cinco pés de altura, sobre quatorze a quinze de largura; ele é dividido por tabiques de junco, com dois ou três quartinhos bastante escuros, recebendo a luz do dia apenas pela porta e, às vezes, por uma ou duas janelinhas

Ao contrário das *cases*, outros espaços representativos da escravidão são expostos pela voz de Auverney com mais minúcias. É o caso das plantações, as quais o narrador relata conhecer, mesmo sendo um espaço evitado por ele, como afirma:

*Jusqu'à ce jour, la disposition naturelle de mon esprit m'avait tenu éloigné des plantations où les noirs travaillaient. Il m'était trop pénible de voir souffrir des êtres que je ne pouvais soulager. Mais, dès le lendemain, mon oncle m'ayant proposé de l'accompagner dans sa ronde de surveillance, j'acceptai avec empressement, espérant rencontrer parmi les travailleurs le sauveur de ma bien-aimée Marie*²⁹.

As plantações eram o espaço privilegiado do trabalho escravo no romance *Bug-Jargal*. Na narrativa, assim como na história do período da exploração da mão-de-obra negra em São Domingos, a maior parte dos escravos ocupava-se exclusivamente do cultivo das terras. E isso ocorria em condições subumanas, “sob o olho sem piedade do encarregado de patrulhar o grupo de escravos e os capatazes armados de longos chicotes” (JAMES, 2010, p. 25).

Ao conhecer as plantações é que Auverney pôde constatar a rudeza de seu tio e o sofrimento dos escravos. Referindo-se a esse plantio, o narrador expõe aos seus ouvintes toda relação de poder e de ódio que se instalava naquele espaço: “*Les nègres, tremblants en présence de mon oncle, redoublaient, sur son passage, d'efforts et d'activité; mais qu'il y avait de haine dans cette terreur!*”³⁰ (HUGO, 1979, p. 198-199).

Normalmente o espaço de exploração é caracterizado pela opressão, o que faz “gerar ódio [e] a revolta no coração [dos] personagens” oprimidos (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 167), tal como acontece no romance estudado.

Outros elementos são igualmente caracterizadores desse espaço, como os objetos citados nesse momento da narrativa. São eles: o machado, ferramenta de trabalho dos escravos e um chicote de correias acrescidas de bolinhas de ferro que servia para castigar os negros.

²⁹ Até esse dia, as naturais disposições de meu espírito me mantiveram afastado das plantações onde os negros trabalhavam. Era-me muito penoso ver sofrer criaturas que não podia socorrer. Mas, na manhã seguinte, tendo meu tio me convidado para acompanhá-lo na ronda de fiscalização, aceitei de boa vontade, esperando encontrar entre os trabalhadores, o salvador de minha amada Maria. (HUGO, 1958, p. 211)

³⁰ Os negros, trêmulos em presença do meu tio, redobravam de esforço em suas atividades – mas quanto havia de ódio nesse terror. (HUGO, 1958, p. 211)

O machado, entre outros significados, pode ser “símbolo de cólera e de destruição” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 576). O chicote, por sua vez, é o símbolo do “poder judiciário e de seu direito de infligir castigos” (id, 2003, p. 233). Esses objetos são representativos dos dois participantes da cena: o escravo com o machado nas mãos significaria o ódio que esse explorado levava consigo e o chicote na posse do senhor dos escravos é a imagem da soberania, do despotismo e do terror empregado por ele.

Outro espaço que podemos destacar na trama, como representação da escravidão e da tirania dos senhores de escravos, é a masmorra. Fazendo as vezes de prisão, no período escravocrata, a masmorra era um local de castigo para os escravos que desobedeciam as ordens impostas pelo seu proprietário.

Na história da escravidão, assim como o chicote, a masmorra tornou-se um símbolo do castigo infligido pelos senhores dos escravos. Em geral, ela era “*sur le plus grand nombre des établissements, une salle convenable, quelquefois pas autre chose qu’un vieux magasin abandonné ; sur d’autres, [...] c’est une chambre basse étroite à voûte arrondie, dont le séjour doit être évidemment funeste à la santé*”³¹ [sic] (SCHOELCHER, 1842, p. 99).

³¹ Nossa tradução: Para a maior parte dos estabelecimentos, uma conveniente sala, algumas vezes nenhuma outra coisa a não ser um velho galpão abandonado. Para outros [...] é um quarto baixo e estreito com abóboda arredondada, em que a estadia deve ser evidentemente funesta para à saúde.



Il détacha une pierre énorme. (Page 18.)

A masmorra. Ilustração de Édouard Riou para *Bug-Jargal*, 1876.

Na produção literária de Victor Hugo, o espaço da masmorra é bastante recorrente, como dito anteriormente. Sempre escura e aterrorizante, na obra de Hugo ela é uma metáfora do inferno e do fim da vida. Não é diferente em *Bug-Jargal*. Esse é um espaço de pouca luz : "*la lumière que répandait le soupirail dans cet étroit cachot était si faible que Pierrot ne pouvait distinguer qui j'étais*"³² (HUGO, 1979, p. 204). Bug-Jargal, conhecido também como Pierrot, é lançado neste local por ter cometido o pecado de levantar a mão contra seu dono. Porém, a masmorra é apenas um espaço de espera, uma antecâmara para execução de sua pena de morte, o que acaba por não acontecer, devido a sua fuga.

Podemos apresentar os espaços acima analisados como *cenários*, ou seja, como "espaço[s] criado[s] pelo homem" (BORGES FILHO, 2007, p. 47) ou modificados por ele. Os espaços criados são geralmente assemelhados a quem os criou. No caso das moradias dos escravos, elas foram construídas de acordo com o que se pensava que os negros eram ou com o que mereciam ter. Como vimos, na obra, nem mesmo

³² "[...] a pouca luz que entrava pela janelinha do calabouço era tão fraca que não permitia a Pierrô distinguir quem eu era ((HUGO, 1958, p. 218).

suas características são apontadas pelo narrador, o que nos leva a uma reflexão sobre a condição de desprezo e de marginalização do escravo. Referente ao espaço modificado pelo homem, temos a própria natureza alterada para o cultivo da cana-de-açúcar. Essa transformação era também realizada pelos negros, mas para promover resultados positivos para a produção agrícola do homem branco e para enriquecê-lo.

A partir desse levantamento e análise da representação da escravidão em *Bug-Jargal* aqui apresentado, pode-se tomar o espaço a partir da experiência estética gerada pela tríade real-ficção-imaginário, problematizada por Wolfgang Iser (1983). No que concerne ao real, teríamos a “*realidade espacial* como [sendo um] modo de percepção empírica, associada a métodos de observação e representações do espaço e a modelos de organização geopolítica e econômica” (BRANDÃO, 2013, p. 35). No romance *Bug-Jargal*, a realidade espacial está estritamente associada ao modelo de economia escravista negra africana que marcou a história da Humanidade a partir do século XVI, adaptada às particularidades geopolíticas da região de São Domingos, na América Central. No entanto, essa topografia e a economia do mundo exterior à obra estão nela inseridos para compor o fictício, este que é concretizado no “discurso espacial” (*id.*, p. 35), ou seja, na própria organização do texto literário. Por sua vez, o discurso espacial apresenta “um quadro de referências simbólicas, um conjunto de valores de natureza cultural a que genericamente se denomina *imaginário espacial*” (*ibidem*, p. 35).

Nota-se, no entanto, que na literatura, mesmo que compreendamos os componentes dessa tríade de forma isolada, é inadequado separar os elementos e afirmar que apenas um deles seja essencial para a arte literária, posto que cada um atua como complemento do outro.

No romance estudado, o imaginário espacial da escravidão configura-se na recepção estética do texto pelo leitor e na representação da opressão dos senhores sobre os africanos escravizados. Destarte, enquanto há uma leitura da topografia de São Domingos nesse discurso fictício, há ao mesmo tempo uma concretização do imaginário que esse espaço pode possibilitar, tanto de conformismo como de indignação e protesto.

2.2.2 Representações espaciais da contestação e da revolução

Por serem opressores, os espaços representativos da escravidão fazem crescer o ódio nos explorados, na perspectiva dos personagens e instiga a adesão do leitor à causa da erradicação da escravidão. Para mitigar esse ódio, um dos meios possíveis é o aniquilamento do espaço impiedoso. Em *Bug-Jargal*, assim como aconteceu na história, a revolta dos escravos contra esse sistema foi o caminho encontrado pelos negros para tornarem-se livres e as primeiras ações dessa luta foram a destruição dos espaços de opressão, provocadas pelo fogo: “*Je n'oublierai jamais l'aspect de cette ville, quand j'en approchai. Les flammes, qui dévoraient les plantations autour d'elle, y répandaient une sombre lumière, obscurcie par les torrents de fumée que le vent chassait dans les rues*”³³ (HUGO, 1979, p. 216).



C'était un spectacle affreux et imposant (Page 21.)

O incêndio. Ilustração de Jean-Adolphe Beucé e Édouard Riou para *Bug-Jargal*, 1876.

³³ Jamais poderei esquecer-me do aspecto da cidade, à medida que dela me aproximava. As chamas destruíam as plantações ao seu redor, levantando uma sombria iluminação obscurecida pelas torrentes de fumaça que o vento fazia correr pelas ruas ((HUGO, 1958, p. 231-232)

Para Bachelard (1994) O fogo representa a celeridade da mudança (BACHELARD, 1994) e, em *Bug-Jargal*, o seu uso durante a revolta torna-se a única forma de exterminar velozmente aquele espaço opressor, pois, os negros não permitiam mais continuar na condição de escravos e sofredores.

Ao lermos a descrição, feita pelo narrador, do incêndio nas plantações, esse momento da narrativa apresenta o caráter infernal que o fogo fumegante e aterrador pode simbolizar (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003). E Victor Hugo o faz com estética flamejante.

*Des tourbillons d'étincelles, formés par les menus débris embrasés des cannes à sucre, et emportés avec violence comme une neige abondante sur les toits des maisons et sur les agrès des vaisseaux mouillés dans la rade, menaçaient à chaque instant la ville du Cap d'un incendie non moins déplorable que celui dont ses environs étaient la proie. C'était un spectacle affreux et imposant que de voir d'un côté les pâles habitants exposant encore leur vie pour disputer au fléau terrible l'unique toit qui allait leur rester de tant de richesses ; tandis que, de l'autre, les navires, redoutant le même sort, et favorisés du moins par ce vent si funeste aux malheureux colons, s'éloignaient à pleines voiles sur une mer teinte des feux sanglants de l'incendie*³⁴ (HUGO, 1979, p. 217)

Somente com a destruição desse espaço é que os escravos enxergavam a possibilidade de ter o poder sobre seu próprio corpo e almejar a sua liberdade. Eles lutam, aliás, pelo domínio e pelo poder que a liberdade pode oferecer.

Falamos anteriormente da casa do colono. Nela, somente os escravos domésticos penetravam. Espaço da representação do poder sobre os escravos, foi um dos primeiros lugares a serem invadidos no momento da revolução.

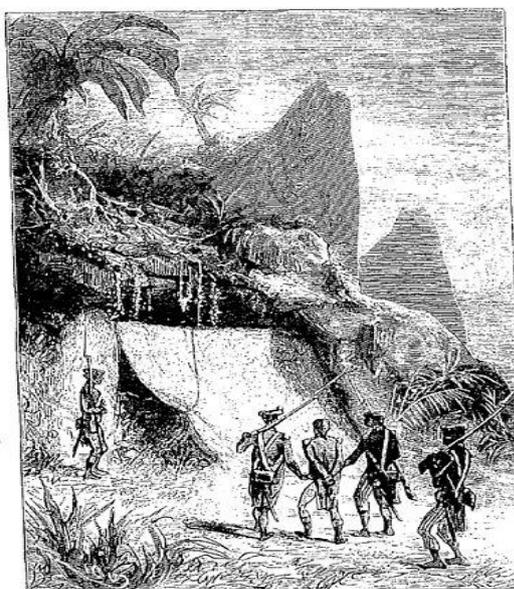
[...] nous nous dirigeâmes vers le fort, au bas duquel on apercevait la maison de mon oncle, portes et fenêtres brisées, mais debout encore, et rouge des reflets de l'embrasement, qui ne l'avait pas atteinte, parce que le vent soufflait de la mer et qu'elle est isolée des plantations. Une multitude de nègres, embusqués dans cette maison, se montraient à la fois à toutes les croisées et jusque sur le toit ; et les torches, les piques, les haches, brillaient au milieu de coups de fusil

³⁴ Turbilhões de fagulhas formados pelos pequeninos detritos das canas-de-açúcar queimadas, levantando-se como flocos de neve por sobre os tetos das casas e por sobre os barcos ancorados no porto, ameaçavam permanentemente a cidade com incêndios não menos deploráveis do que os que já devoravam os seus arredores. Era um espetáculo confrangedor ver os pálidos habitantes expondo a vida para disputar ao fogo o único teto que lhes iria restar de tanta riqueza, enquanto os navios, ameaçados da mesma sorte e favorecidos pelo vento tão funesto aos infelizes colonos, se iam afastando, de velas pandas, pelo mar tingido pelos reflexos sangrentos do incêndio ((HUGO, 1958, p. 232).

*qu'ils ne cessaient de tirer contre le fort, tandis qu'une autre foule de leurs camarades montait, tombait, et remontait sans cesse autour des murs assiégés qu'ils avaient chargés d'échelles*³⁵ (HUGO, 1979, p. 231)

O que primeiro Léopold d'Auverney avista é a grande porta e a janela quebradas. A abertura forçada das duas passagens caracteriza a invasão dos escravos ao mundo do seu dono. A concentração dos rebelados sobre o teto da casa simboliza a destruição da superioridade do homem e a sobreposição de sua racionalidade. Destruir a casa significa aniquilar o universo de seu dono, de sua identidade, de seu poder e de sua memória.

As cases dos escravos, por sua vez, não são mais citadas durante a revolta. Os negros rebelados as substituem por cavernas em meio à floresta. Para Chevalier e Gheerbrant (2003), dentre outros significados, a caverna simboliza o lugar de reconhecimento e de reencontro de si mesmo. Nela, os negros se reúnem, praticam os rituais de suas culturas e contemplam seus deuses.



Nous parvînmes à l'entrée d'une grotte. (Page 36.)

A caverna. Ilustração de Jean-Adolphe Beaucé e Édouard Riou para *Bug-Jargal*, 1876.

³⁵ [...] dirigimo-nos, através dos campos, para o forte perto do qual se via a casa de meu tio, de portas e janelas quebradas, mas ainda de pé, vermelha pelos reflexos do fogo que não a havia ainda atingido porque estava isolada das plantações e porque o vento soprava do mar. Uma multidão de negros, emboscados na casa aparecia por todas as brechas e aberturas e até sobre o telhado. As tochas, as picaretas, os machados, brilhavam em meio aos tiros de fuzil que eles não cessavam de enviar contra o forte, enquanto outra turba de seus companheiros subia, tombava e tornava a subir, sem cessar, pelos muros assediados que tinham enchido de escadas ((HUGO, 1958, p. 247).

No entanto, a caverna concentra, além disso, uma simbologia do inconsciente, um lugar sombrio, “de limites invisíveis, temível abismo, que habitam e de onde surgem os monstros” (id. 2003, p.213). O personagem Jean Biassou, um dos chefes da revolta que habita tal lugar é descrito como monstruoso, por Léopold d’Auverney, assim como Habibrah, o assassino de seu próprio mestre. Biassou caracteriza-se por sua monstruosidade moral, um “*sang-mêlé*” que age fria e maleficamente com seus pares e com os brancos escravistas. No que concerne a Habibrah, outro personagem sombrio, este apresenta uma dupla monstruosidade, a moral e a física, pois além de cometer crimes, ele possui um corpo deformado pelo nanismo:

[...] le griffe Habibrah (c'était son nom) était un de ces êtres dont la conformation physique est si étrange qu'ils paraîtraient des monstres, s'ils ne faisaient rire. Ce nain hideux était gros, court, ventru, et se mouvait avec une rapidité singulière sur deux jambes grêles et fluettes, qui, lorsqu'il s'asseyait, se repliaient sous lui comme les bras d'une araignée. (HUGO, 1979, p. 172 - 173)³⁶

Em *Bug-Jargal*, a caverna é o único espaço fechado descrito pelo narrador Auverney. Nela, a luz do dia não penetra, no entanto, ela é ornada com um lustre cuja claridade faz refletir a umidade das paredes e torna o espaço ainda mais sombrio. É caracterizada ainda como um lugar de adoração, pois em seu centro encontra-se um retrato do mulato Ogê, revolucionário que morrerá lutando em defesa da extinção do comércio e da escravidão dos negros, um ano antes dos acontecimentos narrados por Auverney.

³⁶ O “griffe” Habibrah (era o seu nome) era um desses seres cuja conformação física é tão estranha que pareceriam monstros se não fizessem rir. Esse anão repulsivo era baixo, gordo, barrigudo e movia-se com singular rapidez sobre duas pernas finas, escarnifradadas, as quais, quando ele estava sentado, dobravam sob o corpo como as pernas de uma aranha [*sic*] ((HUGO, 1958, p. 184).



O interior da caverna de Biassou. Ilustração de Jean-Adolphe Beaucé, 1876.

A caverna é para tais personagens uma espécie de palácio, onde o rei é Biassou e Habibrah é um tipo de conselheiro. Nela, há guardiões, objetos que remetem à riqueza e ao trono, símbolo do poder de Biassou. Por trás desse trono, destacam-se duas crianças “*silencieux et immobiles, deux enfants revêtus du caleçon des esclaves, et portant chacun un large éventail de plumes de paon. Ces deux enfants esclaves étaient blancs*”³⁷ (HUGO, 1979, p. 264).

Nesse espaço, o poder é representado pelos objetos encontrados e pela disposição dos personagens na cena narrada. O espaço da caverna é um cenário de representação do poder e da inversão de papéis, evidenciada, sobretudo, pela presença humilde de dois escravos infantis, de cor branca. Esta cena deve ter chocado milhares de leitores do jovem escritor Victor Hugo na Europa.

As relações entre poder e espaço podem ser muito próximas. Mas há também o espaço que não representa nem o dominado e nem o dominante, o que discutiremos em seguida.

³⁷ Silenciosos e imóveis, duas crianças vestindo calções de escravos e trazendo, cada uma, um grande leque de penas de pavão. Estas duas crianças escravas eram brancas ((HUGO, 1958, p. 284-285).

3 ESPAÇOS DE CONTRADIÇÕES

Tal era a sociedade colonial: melhor que uma hierarquia, uma ontologia: no alto, o branco – o ser no sentido pleno da palavra –, abaixo, o negro, sem personalidade jurídica, um móvel; a coisa, ou seja, o nada.

Toussaint Louverture, Aimé Césaire

Em seu famoso Prefácio ao drama *Cromwell*, Victor Hugo defende a união dos contrários no gênero dramático, quando afirma que

A poesia nascida do cristianismo, a poesia de nosso tempo é, pois, o drama; o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários. (HUGO, 2004, p. 46)

Em *Bug-Jargal*, mesmo não se tratando diretamente de uma poesia dramática, as contradições são evidentes desde seus primeiros capítulos e consagram esse princípio. A estética dos contrários circunda toda a obra, como o grotesco e o sublime, o feio e o belo, bem como a oposição entre o bem e o mal, como explica Toumson (in *B-J*, p. 53):

*Tout le récit, dans Bug-Jargal, s'organise, disions-nous, autour de l'opposition du bien et du mal. L'image flatteuse de Bug-Jargal sert à justifier le réquisitoire dressé, sans désespérer, contre la masse des esclaves révoltés et leurs chefs, mulâtres ou nègres.*³⁸

As contradições atingem também os espaços que compõem a obra. Ao mesmo tempo em que temos as conflitantes moradias do servo e do senhor de escravos,

³⁸ Nossa tradução: Toda a narrativa, em *Bug-Jargal*, se organiza, digamos, ao redor da oposição do bem e do mal. A imagem lisonjeadora de Bug-Jargal serve para justificar o requisição erigido, sem interrupção, contra a massa dos escravos revoltados e seus chefes, mulatos ou negros.

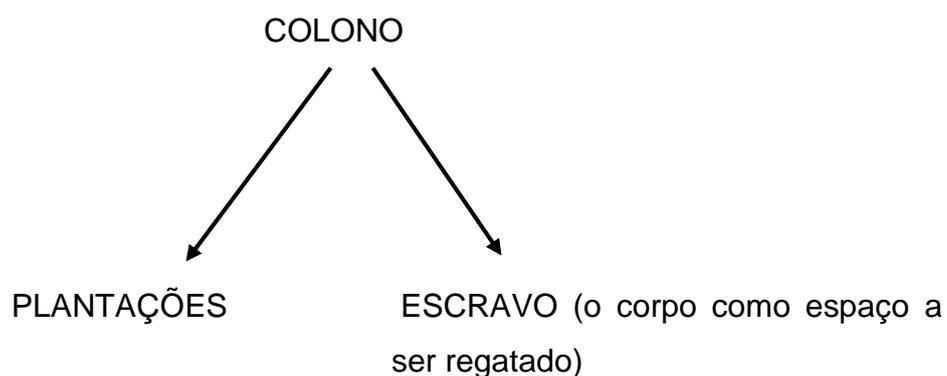
temos, além disso, as contradições dos espaços da natureza, espaços estes que não foram modificados pelo homem. A floresta, por exemplo, ao mesmo tempo em que é funesta para o narrador-personagem, em certos momentos, é também bela. Em seu espaço ela acolhe elementos que amedrontam e que tranquilizam, assim como as contradições do bem e do mal manifestadas pelos personagens da trama que se locomovem e em tal espaço se apresentam.

Ao mapearmos os espaços que representam ou são contradições em si, ou que aceitam a permanência simultânea das oposições, verificamos que eles estão geralmente situados ao ar livre e não em ambientes fechados.

A floresta, os bosques e vales são os espaços que reúnem suas próprias contradições naturais e aquelas inseridas no romance referentes ao sexo, à raça e à inclinação moral dos personagens.

Por outro lado, os espaços abertos na obra e que não foram modificados pelo homem são neutros, ou seja, não estão diretamente relacionados aos bons ou maus, ou a qualquer outro duplo, distinguindo-se daqueles que tiveram modificações para beneficiar seus possuidores, como os canaviais.

No cenário do cultivo da cana-de-açúcar há a seguinte imposição de posse:



O colono de *Bug-Jargal* é possuidor do espaço físico destinado ao cultivo da cana, assim como do corpo de quem o ocupa. Sobre as plantações, o escravo não tem nenhuma relação de poder ou de posse, igualando-se a elas, ou seja, seu corpo é apenas mais um espaço pertencente ao tirano.

“J'eus lieu de voir dans cette promenade combien le regard d'un maître est puissant sur des esclaves, mais en même temps combien cette puissance s'achète

*cher*³⁹ (HUGO, 1979,199). Com este excerto, percebemos que, por ser o lugar de manifestação da severidade do homem branco escravista, as plantações não podem ser um espaço neutro, pois elas estão diretamente relacionadas com o explorador e com os objetivos perversos deste. As plantações representam igualmente aquele que é explorado, não por ele ser o possuidor desse cenário, mas constitui-se numa peça fundamental para a existência, manutenção e continuação do mesmo.

No capítulo precedente, definimos as plantações como um espaço representativo da escravidão, porém, elas são, além disso, um espaço caracterizador das contradições sociais e da relação opressor e oprimido. Nele, o colono impõe e os escravos não têm voz e menos ainda permissão para manifestar suas necessidades corpóreas, devendo permanecer sempre em silêncio diante do seu dono e realizar apenas sua função no cultivo da cana.

Desta forma, temos nas plantações um espaço que representa contradições, por isso não podemos afirmar sobre uma possível neutralidade desse espaço.

Diferentemente das plantações, temos os espaços abertos que são neutros por não apresentarem nem caracterizações morais, nem sociais dos personagens. Poderíamos, assim, afirmar que esses espaços abertos não pertencem aos que neles transitam.

3.1 O espaço de não-pertencimento e da recusa

Do latim *ne uter* (nem um, nem outro), o vocábulo neutro qualifica os espaços abertos naturais, ou seja, aqueles não modificados ou construídos pelo homem (BORGES FILHO, 2007, p. 48).

Os espaços naturais neutros são acolhedores das oposições no romance *Bug-Jargal*, não pertencendo, nem ao menos caracterizando, os personagens neles inseridos, o que difere dos cenários como as plantações, pois são alteradas pela mão humana e neles são estabelecidas relações diretas, ou indiretas, com aqueles que os modificaram.

³⁹ Durante o passeio pude ver quanto o olhar do patrão pesa sobre os escravos mas, ao mesmo tempo, como esse poder se compra caro! Os negros trêmulos em presença de meu tio, redobravam de esforço em suas atividades – mas quanto havia de ódio nesse terror ((HUGO, 1958, p. 211).

Por essa razão, é permitido em tal espaço a justaposição das contradições de forma neutra, ou seja, sem imposição de pertencimento. Contudo, o conflito é uma característica presente nos acontecimentos de *Bug-Jargal* que se passam nesses espaços naturais.



Sa gueule entr'ouverte menaçait un jeune noir. (Page 13.)

Pierrot/Bug-Jargal, Marie e Léopold Auverney. Ilustração de Jean-Adolphe Beaucé, 1876

No romance estudado, estar reunidos em um mesmo espaço não significa compartilhá-lo harmoniosamente, pois verificamos que os conflitos são contínuos quando encontram-se os escravos rebelados e os brancos escravistas nesse espaço neutro. Os conflitos são constantes não somente por razão das diferenças pretensamente raciais, mas igualmente pelo processo de busca do espaço social e físico, outrora perdidos, roubados ou destruídos.

Por espaço social entende-se, segundo os ensinamentos do sociólogo Georg Simmel (1986), como sendo um campo de inter-relações entre indivíduos. Acrescentando o pensamento de Pierre Bourdieu, as relações ocorridas nesse espaço são determinadas pelo campo de poder que “é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos” (BOURDIEU, 1996, p. 244). No caso de *Bug-Jargal*, essa busca pelo espaço social é tanto um desejo dos brancos que perderam o seu campo de poder com a revolta, quanto dos negros que, por sua vez, buscam uma posição social ao tentar destruir o domínio dos colonos e escravistas que ocupavam a parte francesa da Ilha de São Domingos.

A relação de domínio no espaço social é estabelecida pelo acúmulo de capital simbólico, ou seja, de valores econômicos, sociais e culturais, nas mãos desse ou daquele lado. Quanto maior o capital acumulado, maior o poder de domínio sobre os outros que participam de determinado campo.

A destruição do espaço físico, aqui estabelecido como geográfico, é a primeira estratégia dos escravos para reverter a posição de domínio no campo econômico do regime escravocrata. Por isso, os negros em *Bug-Jargal* buscaram através do fogo esse extermínio.

Outro fator que nos faz refletir a respeito da busca por um espaço social e também físico por parte dos negros rebelados, justifica-se pelas perdas impostas antes a eles por meio do regime da escravidão. Muitos negros eram induzidos a deixar suas terras, famílias e culturas, sob a promessa de uma vida melhor. Porém, eles seriam, em seguida, dominados por agentes que se consideravam possuidores de um maior capital simbólico e, conseqüentemente, detentores do poder sobre os outros.

O narrador Léopold d’Auverney, apresenta-nos como os negros eram convencidos a saírem de seus espaços, onde tinham suas relações de poder já estabelecidas, para serem inseridos em um campo econômico e social onde só podiam possuir o papel de dominados.

Écoute, me dit-il d'un ton froid; mon père était roi au pays de Kakongo. Il rendait la justice à ses sujets devant sa porte; et, à chaque jugement qu'il portait, il buvait, suivant l'usage des rois, une pleine coupe de vin de palmier. Nous vivions heureux et puissants. Des européens vinrent; ils me donnèrent ces connaissances futiles qui t'ont frappé. Leur chef était un capitaine espagnol; il promit à mon père des pays plus vastes

*que les siens, et des femmes blanches; mon père le suivit avec sa famille... – Frère, ils nous vendirent*⁴⁰ (HUGO, 1979, p.357)

Sobre a persuasão dos colonizadores para capturar os escravos, no que concerne à história desse regime, "a propaganda da época alegava que, por mais cruel que fosse o tráfico, os escravos africanos eram mais felizes na América do que na sua própria civilização africana" (JAMES, 2010, p. 21)

Verifica-se que os negros eram convencidos erroneamente de que o espaço em que viviam não lhes trazia felicidade. Por isso eram persuadidos pelos comerciantes de escravos a se entregarem. Ao chegar às colônias, percebiam que estavam em um espaço opressor e que eram dominados em todos os sentidos, ou seja, não tinham liberdade, não podiam expressar sua cultura livremente, não tinham poder nem mesmo sobre o próprio corpo.

Com a explanação acima sobre os diferentes motivos que provocavam a busca do espaço perdido, tanto pelo colono, quanto pelos escravos, podemos compreender os conflitos existentes nos espaços abertos neutros que compõem a trama hugoana, pois eles representam a desestabilização da relação de forças desse campo econômico e social caracterizado na obra.

Nesses espaços, os negros rebelados e os brancos buscam reestabelecer esse campo de poder, porém, cada um almejando ser o dominante.

Os negros viam, além do domínio desse espaço físico, uma possibilidade de ter novamente um território próprio outrora perdido.

Mas o que significaria essa conquista? Para responder a isso, nos apoiaremos no conceito exposto pelo geógrafo humano Rogério Haesbaert.

Desde a origem, o território nasce com uma dupla conotação, material e simbólica, pois etimologicamente aparece tão próximo de *terra-territorium* quanto de *terreo-terror* (terror, aterrorizar), ou seja, tem a ver com dominação (jurídico-política) da terra e com a inspiração do terror, do medo – especialmente para aqueles que, com esta dominação, ficam alijados da terra, ou no "territorium" são impedidos de entrar. Ao mesmo tempo, por extensão, podemos dizer que, para aqueles que têm o privilégio de usufruí-lo, o território inspira a

⁴⁰ – Escute – disse em tom frio – meu pai era rei no país de Kakongo. Distribuía justiça aos súditos diante da ponta de sua casa e, a cada julgamento, segundo o costume dos reis, bebia um copo cheio de vinho de palmeira. Vivíamos felizes e éramos poderosos. Os europeus chegaram e me deram esses conhecimentos fúteis que você estranhou. Seu chefe era um capitão espanhol, que prometeu a meu pai terras maiores que as que êle dominava e mulheres brancas. Meu pai seguiu-o com os seus... Irmão! Ele nos vendeu ! ((HUGO, 1958, p. 387).

identificação (positiva) e a efetiva “apropriação” (HAESBAERT, 2005, p. 674)

No romance de Hugo, dominar esse território pertencente à França significava para os escravos tanto uma possibilidade de conquistar a liberdade perdida, como também uma oportunidade de simplesmente “usufruir um espaço”, apropriando-se dele.

Essa seria uma forma de territorializar-se novamente, encontrando e apropriando-se de um espaço novo em substituição do espaço perdido. Nesse processo, o território seria visto como “fruto da interação entre relações sociais e controle do/pelo espaço, relações de poder, ao mesmo tempo de forma mais concreta (dominação) e mais simbólica (um tipo de apropriação)” (HAESBAERT, 2004, p.235).

Assim, conquistar o território seria reorganizar a forma de controle, ou seja, uma regulação do aspecto material que o território abrange e adquirir, ao mesmo tempo, um novo espaço de identificação e de pertencimento trazidos pela conotação simbólica do conceito de território, como vimos.

Contudo, não se sabe se os anseios dos negros foram concretizados no romance, visto que o narrador Léopold, além de estar implicado a ser parcial, apresenta aos leitores apenas o início dessa revolta. Portanto, o que depreendemos da narrativa é que os conflitos e lutas estendem-se mesmo após o ponto final das lembranças de Auverney, para além da história narrada, resgatada no romance e restrita ao universo literário.

3.2 Camuflando-se no espaço

Os espaços abertos neutros no romance *Bug-Jargal* apresentam contradições justapostas, mas há, igualmente, certos espaços fechados em que as oposições apresentam-se contíguas. Diferentemente dos espaços abertos neutros, os espaços fechados têm imposições de limites daqueles que os possuem ou monitoram.

Podemos afirmar que os ambientes fechados trazem uma indicação de territorialidade. Neste caso, aplicamos o termo “territorialidade” como sinônimo de pertencimento.

Como apresentado anteriormente, a casa do colono, mesmo não sendo minuciosamente detalhada pelo narrador Auverney, constitui um espaço proibido para os escravos. Nela, dentre os negros que se rebelam, anteriormente à revolta, somente o anão Habibrah tinha livre acesso, por ser o preferido do tio de Auverney: “– *Entre tous ces esclaves, un seul avait trouvé grâce devant mon oncle. C'était un nain espagnol, griffe de couleur, qui lui avait été donné comme un sapajou par lord Effingham, gouverneur de la Jamaïque*”⁴¹ (HUGO, 1979, p. 171).

Retomando o espaço da casa, verifica-se que apesar desse escravo “emancipado”, como afirma o próprio narrador, fazer parte do cenário de tal moradia, ele não pertence a ela e não tem nenhuma posse sobre a mesma, nem ao menos uma cama para dormir, ou um prato para comer: “*Mon oncle le faisait manger à ses pieds sur une natte de jonc, et lui donnait toujours sur sa propre assiette quelque reste de son mets de prédilection*”⁴² (HUGO, 1979, 173).

Porém, esse escravo camufla-se através da facilidade de fazer rir, para conquistar o seu dono e conseqüentemente o território dele.

Habibrah aproveita-se da preferência entre todos os escravos e finge-se amigo de seu senhor. Dentro da moradia de seu dono, assim como fora dela, Habibrah não se iguala aos seus pares, demonstrando sempre antipatia pelos outros escravos.

*Irascible par habitude, mon oncle était prêt à se fâcher de n'en avoir pas sujet, quand son bouffon Habibrah, qui le suivait toujours, lui fit remarquer tout à coup un noir qui, accablé de lassitude, s'était endormi sous un bosquet de dattiers. Mon oncle court à ce malheureux, le réveille rudement, et lui ordonne de se remettre à l'ouvrage.*⁴³ (HUGO, 1979,199)

O bufão Habibrah é um exemplo do que Simon Harel denomina de *braconnier* (caçador clandestino). Ou seja, “ele se situa em um território proibido, espolia o

⁴¹ – Entre todos os escravos, apenas um havia conseguido conquistar a boa vontade de meu tio. Era um anão espanhol, de cor "griffe", que lhe fora dado por lord Effingham, governador da Jamaica (HUGO, 1958, p. 183-184).

⁴² Meu tio o fazia comer a seus pés, sobre uma esteira de junco e sempre lhe dava, com o próprio garfo, alguns pedaços da comida predileta (p.185)

⁴³ Irascível por temperamento, meu tio estava quase se zangando por não ter motivos para isso, quando o bufão Habibrah, que o seguia sempre, o fez notar um negro que, esmagado de lassidão, se deixara adormecer sob um bosque de tamareiras. Meu tio correu para o escravo, despertou-o brutalmente e gritou-lhe que se pusesse a trabalhar (HUGO, 1958, p. 211).

território, usufrui do mesmo. De maneira evidente o *braconnier* está associado a um lugar que não possui e que nele parasita” (HAREL, 2005, p. 218).

O bufão Habibrah é justamente um caçador clandestino que penetra o espaço do senhor para integrar um mundo que não é o seu, para que dele possa usufruir e espoliar. Todavia, por mais que seu objetivo fosse integrar tal mundo, ele tem consciência de que jamais faria parte dele.



Habibrah. Ilustração de Jean-Adolphe Beaucé e Édouard Riou para *Bug-Jargal*, 1876.

O bufão fazia-se completamente submisso ao seu dono. Essa era sua forma de camuflagem para “aderir à paisagem” (*op. cit.* 2005, p.219) tentando confundir-se com ela. Por isso, colocava-se ao lado de seu mestre, tornando-se inimigo dos outros escravos, como foi possível observar no excerto citado acima.

Por ter ciência de que não está em seu território, Habibrah, como um *braconnier*, “desenvolve uma estratégia que se assemelha à arte do fingimento. Aquele que exerce a braconagem compõe com territórios contíguos. Ele se encontra no território do outro” (HAREL, 2005, p. 219-220). Ao mesmo tempo em que Habibrah se camufla como amigo dos brancos habitando no território deles, o bufão procura igualmente explorar tal espaço para que possa transgredi-lo e dele tirar algum proveito.

Habibrah busca apropriar-se desse lugar para que ele possa ter seu espaço de domínio e não ser mais o dominado. É, portanto, na revolta dos negros que Habibrah infringe a ordem e mata pessoalmente seu próprio dono para poder conquistar seu espaço e tornar-se um ser livre daquela função de eternamente fazer o branco rir. Fica claro no romance que matar o seu senhor seria uma vingança do bufão contra toda humilhação sofrida pelo colono.

Moi ! répondit-il avec une expression horrible. Je lui ai enfoncé le couteau si profondément dans le cœur, qu'à peine a-t-il eu le temps de sortir du sommeil pour entrer dans la mort. Il a crié faiblement : À moi, Habibrah ! – J'étais à lui.

Son atroce récit, son atroce sang-froid me révoltèrent.

– Malheureux ! lâche assassin ! tu avais donc oublié les faveurs qu'il n'accordait qu'à toi ? tu mangeais près de sa table, tu dormais près de son lit...

– ... Comme un chien ! interrompit brusquement Habibrah; como un perro ! Va ! je ne me suis que trop souvenu de ces faveurs qui sont des affronts ! Je m'en suis vengé sur lui, je vais m'en venger sur toi!⁴⁴
(HUGO, 1979, 378)

A apropriação por meio da revolução dos negros pode ser relacionada à braconagem, pela forma de aquisição do lugar: exploração, camuflagem e espoliação.

Posterior à destruição da casa de seu mestre, Habibrah passa a viver em uma caverna no meio da floresta, como anunciado no capítulo anterior. Nela, ele exerce o

⁴⁴ – Eu, sim! – respondeu ele com expressão horrível – Enterrei-lhe a faca tão profundamente no coração, que nem teve tempo de sair do sono para entrar na morte. Gritou, francamente: – Ajude-me, Habibrah! – E eu o estava ajudando!

Sua atroz história, seu atroz sangue frio revoltaram-me.

– Desgraçado assassino! Você esqueceu-se, então, de todos os favores que ele lhe dispensava! Você comia perto de sua mesa, dormia perto de sua cama...

– Como um cão! "como um perro!". Nunca me esqueci desses favores que eram afrontas. Vinguei-me nele e me vingarei em você (HUGO, 1958, p. 412-413)

domínio sobre outros negros e é respeitado por eles, não sendo mais um bufão ridicularizado. Eis o momento em que conquista seu espaço de domínio e inverte a posição no campo de poder, pois o branco que entra em seu território deve-lhe respeito, visto que agora ele é o dominado e está sujeito à morte.

Mas para o seu benefício e para atingir seus objetivos, ele camufla-se novamente. Diante de um abismo, ao ver-se prestes a cair em sua profundidade infinita, finge-se mais uma vez servo de um branco, agora de Léopold d'Auverney, sobrinho de seu antigo mestre.

Habibrah, suspendu sur l'horrible gouffre, essaya d'abord de remonter sur la plate-forme ; mais ses petits bras ne pouvaient atteindre jusqu'à l'arête de l'escarpement, et ses ongles s'usaient en efforts impuissants pour entamer la surface visqueuse du roc qui surplombait dans le ténébreux abîme. Il hurlait de rage.

La moindre secousse de ma part eût suffi pour le précipiter; mais c'eût été une lâcheté, et je n'y songeai pas un moment.

Cette modération le frappa. Remerciant le ciel du salut qu'il m'envoyait d'une manière si inespérée, je me décidais à l'abandonner à son sort, et j'allais sortir de la salle souterraine, quand j'entendis tout à coup la voix du nain sortir de l'abîme, suppliante et douloureuse :

– Maître ! criait-il, maître ! ne vous en allez pas, de grâce ! au nom du bon Giu, ne laissez pas mourir, impénitente et coupable, une créature humaine que vous pouvez sauver. Hélas ! les forces me manquent, la branche glisse et plie dans mes mains, le poids de mon corps m'entraîne, je vais la lâcher ou elle va se rompre ⁴⁵ (HUGO, 1979, p. 387-388).

Habibrah finge mais uma vez e camufla-se como servo de Léopold, com a intenção de lançar este no abismo e executar seu plano de vingança contra os que exploraram seu corpo disforme. Através da destruição de seu oposto é que ele poderá recuperar seu espaço e instaurar uma nova relação de poder, em que ele seria o dominante e não mais o dominado. Habibrah transita no espaço do branco para conhecê-lo, mas não objetiva fazer parte dele, quer apenas apoderar-se de tal espaço.

⁴⁵ Suspenso sobre a água que rugia lá em baixo, Habibrah tentava encontrar apoio para subir novamente, mas seus pequenos braços não lhe permitiam encontrar o ressalto que estava mais acima, e as unhas se lhe partiam no esforço inútil de se agarrar à superfície limosa da rocha. Ele urrava de raiva.

Eu poderia, então, atirá-lo facilmente para baixo, mas seria uma covardia na qual não pensei em um momento. Aquilo pareceu espantá-lo. Agradecendo o céu a salvação que me mandara tão inesperadamente, ia eu seguir o caminho, abandonando-o à sorte, quando ouvi a voz do anão subir do abismo, suplicante e dolorosa.

– Patrão! Patrão! Tenha piedade! Não se vá! Em nome do bom Deus, não deixe morrer, impenitentemente e culpada, uma criatura humana que pode salvar! Por favor! Já não posso mais! O galho está se curvando e escorregando, ao peso do meu corpo. Vai quebrar! (HUGO, 1958, p. 422).

3.3 O “sang-mêlé” e o mulato: transição entre espaços contraditórios

Muitos eram os nomes dados aos diferentes tipos de misturas de raças durante o período da colonização francesa na América Central. Habibrah, por exemplo, é classificado no romance de Hugo como um *griffe*. Essa expressão vem explanada na própria obra, sob forma de nota de rodapé: “*Le griffe est le résultat de cinq combinaisons, et peut avoir depuis vingt-quatre jusqu'à trente-deux parties blanches et quatre-vingt-seize ou cent quatre noires*”⁴⁶ (HUGO, 1979, p 172).

Tal classificação citada por Hugo é estabelecida por Moreau de Saint-Méry em seu livro *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'Isle Saint Domingue* (1797). No entanto, a categorização pela soma dos números de partes negras e brancas encontrada nesse levantamento de Moreau não tem nenhum valor científico. No próprio romance de Hugo, as nomenclaturas são repudiadas por um de seus personagens:

Biassou, heureux d'humilier un blanc, l'interrompit encore: Nègres et mulâtres! qu'est-ce que cela veut dire? Viens-tu ici nous insulter avec ces noms odieux, inventés par le mépris des blancs? Il n'y a ici que des hommes de couleur et des noirs, entendez-vous, monsieur le colon ?

– *C'est une mauvaise habitude contractée dès l'enfance*⁴⁷ (HUGO, 1979, p. 297).

Encontramos ainda em *Bug-Jargal* o “sang-mêlé” [sangue misturado] e o mulato, que são igualmente denominações abordadas por Moreau. O “sang-mêlé” seria a mistura do homem branco com uma mulher nascida já de uma mistura de raças. No romance de Hugo é exposto ao leitor que o “sang-mêlé”, segundo os princípios de categorização racial de Saint-Méry “[...] *en continuant son union avec le blanc, finit en quelque sorte par se confondre avec cette couleur. On assure pourtant*

⁴⁶ O “griffe” é o resultado de cinco combinações e pode ter de vinte e quatro a trinta e duas partes brancas e de noventa e seis a cento e quatro negras (HUGO, 1958, p.184).

⁴⁷ Biassou, feliz por poder humilhar um branco, interrompeu-o novamente:

– Negros e mulatos que é que isso quer dizer? Veio aqui para nos insultar com esses odiosos nomes inventados pelo desprezo dos brancos? Aqui não há senão homens de cor e pretos, entendeu bem senhor colono?

– É um mau costume contraído na infância (HUGO, 1958, p. 320).

qu'il conserve toujours sur une certaine partie du corps la trace ineffaçable de son origine"⁴⁸ (HUGO, 1979, p.172).

Em *Bug-Jargal*, os “sang-mêlés” eram homens livres e muitas vezes frequentavam os mesmos lugares que os brancos. Porém, eram raramente aceitos por estes, mesmo se possuíssem riquezas: “*Dans un bal donné à la ville du Cap par le gouverneur, [...] je vis s'approcher du groupe un riche planteur que les blancs admettaient difficilement parmi eux, et dont la couleur équivoque faisait suspecter l'origine*”⁴⁹ (HUGO, 1979, p. 177).

Já para os negros, os “sang-mêlés” não deveriam procurar integrar o espaço dos brancos, pois estes queriam tê-los ao seu lado somente quando lhes fosse vantajoso: “... *Noirs créoles et congos, ajoute Biassou, vengeance et liberté! Sang-mêlés, ne vous laissez pas attiédir par les séductions de los diabolos brancos. Vos pères sont dans leurs rangs, mais vos mères sont dans les nôtres*”⁵⁰ (HUGO, 1979, p. 272).

É através do apelo à imagem da mãe que os negros tentam atrair os “sang-mêlés” para o espaço deles. Simbolicamente, a mãe é o abrigo e a proteção, enquanto o pai é a autoridade. Ele exerce uma influência que “priva, limita, esteriliza, mantém na dependência [...] é o mundo da autoridade tradicional diante das forças novas de mudança” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 678). Nesse sentido, para o “sang-mêlé”, permanecer ao lado do genitor representa uma dupla submissão, ao pai e ao colonizador e tal submissão reflete-se na impossibilidade de conquistar a sua própria emancipação.

O “sang-mêlé” está em uma posição “entre” e por isso seu espaço é fronteiroço. Ele encontra-se entre dois lugares. Por estar em condição de liberdade do trabalho escravo e por ser híbrido, o *sang-mêlé* pode transitar tanto entre os espaços físicos do branco colonizador como no do negro escravizado.

⁴⁸ O sang-mêlé, continuando a unir-se com os brancos acaba, de algum modo, por se confundir com esta cor. Assegura-se, porém, que ele conserva sempre, sobre certa parte de seu corpo, o traço indistigável de sua origem (HUGO, 1958, p. 184).

⁴⁹ Num baile dado pelo governador, na cidade do Cabo [...] quando vi que se aproximava do grupo um rico plantador que os brancos dificilmente admitiam entre eles e cuja cor equívoca denunciava origem suspeita (HUGO, 1958, p. 190)

⁵⁰ – ...Negros, mestiços e congos. – continuou Biassou – Vingança e liberdade! Vocês, sangue-misturado, não se deixem enternecer pelas seduções dos “diabos brancos”! Seus pais estão do lado deles, mas suas mães estão do nosso (HUGO, 1958, p.294-295).

Quando discorremos sobre uma situação espacial “entre”, que é o caso do “*sang-mêlé*”, estamos referindo-nos a uma noção de espaço politizado e relacionado à identidade. Contudo, vale ressaltar que o tratamento do espaço, “[com] o enfoque nas identidades, que se definem na interação de subjetividades individuais e referências coletivas, [...] não prevê que se dissocie de sua materialidade uma dimensão intensamente simbólica” (BRANDÃO, 2013, p.31), ou seja, o espaço como um caracterizador de identidades é ao mesmo tempo material e simbólico.

Distinguindo-se do “*sang-mêlé*”, o mulato, por sua vez, é a mistura do branco com o negro. Na sociedade escravista ele seria o “entre-deux” [entre-deois], como assinala Aimé Césaire (1981). Ele está entre o branco (o tudo) e o negro (o nada), pois é a combinação do branco “puro” com uma negra “pura”. Na história da escravidão da antiga colônia francesa de São Domingos, os mulatos eram libertados com vinte e quatro anos, “não pela lei, mas porque o número de brancos era tão pequeno em comparação com o número de escravos que os senhores preferiam ter esses intermediários como aliados antes que os deixar engrossar a fileira dos seus inimigos” (JAMES, 2010, p. 48).

Porém, o número de mulatos nessa sociedade aumentava consideravelmente e muitos não eram libertados ou então eram vendidos como escravos pelos seus próprios pais. Contudo, por vezes, os mulatos podiam ter certos “privilégios”, como trabalhar na casa de senhores de escravos. Todavia, a eles poderiam também ser destinadas as tarefas consideravelmente perigosas, como juntar-se

à *maréchaussée*, uma organização política cujos fins eram: capturar negros fugitivos, proteger os viajantes nas grandes estradas capturando os negros perigosos, lutar contra os quilombolas e, enfim, qualquer tarefa difícil e perigosa que os brancos locais pudessem ordenar (JAMES, 2010, p. 49).

No romance, nota-se que, mesmo estando incluído no “entre-deois”, os mulatos frequentam sempre aqueles espaços onde os negros encontram-se durante a revolução. Nos momentos anteriores à revolta, os mulatos eram os únicos a serem temidos pelos colonos, pois eles não criam que os escravos negros fossem capazes de organizar uma rebelião. É o que nos é narrado por Auverney.

Ce n'est pas que les esprits même les plus prompts à s'alarmer, s'attendissent sérieusement dès lors à la révolte des esclaves, on méprisait trop cette classe pour la craindre; mais il existait seulement entre les blancs et les mulâtres libres assez de haine pour que ce

*volcan si longtemps comprimé bouleversât toute la colonie au moment redouté où il se déchirerait*⁵¹ (HUGO, 1979, p. 179).

Tanto o mulato, quanto o “*sang-mêlé*” encontram-se em uma posição limítrofe no espaço social do branco e do negro, pois enquanto os brancos não os veem como seus semelhantes, ao mesmo tempo os escravos os definem por “homens de cor” e não por negros. Eles são livres, mas por viverem em uma região fronteira podem, às vezes, ultrapassá-la e mover-se pelos dois territórios. Porém, não precisam fazer uso da estratégia do caçador que se camufla para pertencer ao espaço. Os “homens de cor” são entre-lugares que “fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação [...]” (BHABHA, 1998, p.29).

⁵¹ Não é o que os espíritos, mesmo os mais pontos a se alarmar, esperassem seriamente a revolta dos escravos. Desprezavam demais a classe, para teme-la. Mas bastava o excesso de ódio existente entre os brancos e os mulatos livres, para que o vulcão longamente amordaçado, no momento temido em que explodisse, lançasse a revolta a toda a colônia (HUGO, 1958, p. 191).

4. OS PERSONAGENS NOS ESPAÇOS FICCIONAIS

O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação.

Gaston Bachelard, in: *A poética do espaço*.

Embora esteja calcado no mundo real, o romance é um mundo criado, fruto da imaginação do escritor. Nele, encontramos situações diversas, análogas ou não ao mundo real. Os responsáveis pela movimentação ou pela inércia desse mundo são os personagens. As linhas escritas delineiam precisamente o ser ficcional dentro da narrativa. Porém, o leitor, em seu exercício participativo criador, pode atribuir aos personagens outras qualidades, diferentes daquelas expostas nitidamente pelo narrador, a partir das caracterizações percebidas nas suas leituras.

Os recursos de caracterização “isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor” (CANDIDO, 2009, p.59) podem conferir sentidos diversos para a compreensão dos personagens. Um desses recursos é o espaço, pois sua utilização na narrativa pode ajudar a determinar cada figura fictícia, suas ações ou seu estado emocional.

Osman Lins afirma que “o espaço caracterizador é em geral restrito - um quarto, uma casa -, refletindo, na escolha dos objetos, na maneira de os dispor e conservar, o modo de ser da personagem” (1976, p. 98). Nesse sentido, percebemos que o espaço da caverna, trabalhado no segundo capítulo deste estudo, para Biassou e Habibrah, é fortemente característico do poder desejado por tais personagens. Os traços distintivos dessas duas figuras são evidenciados no espaço restrito da caverna e na escolha e disposição dos objetos dentro daquele cenário.

Por isso, quando se tem um espaço caracterizador daqueles que o habitam, ou que nele circundam, “muitas vezes, antes de qualquer ação, é possível prever quais

serão as atitudes da personagem, pois essas ações já foram indiciadas no espaço que a mesma ocupa” (BORGES FILHO, 2007, p.35).

Essa previsão de atitudes é possível ser percebida a partir da relação do personagem com o espaço. Quando tal relação é muito próxima, com o conhecimento do espaço, pode-se depreender o íntimo de quem o habita. Contudo, em seu exterior também é possível configurar uma relação de proximidade espaço-personagem.

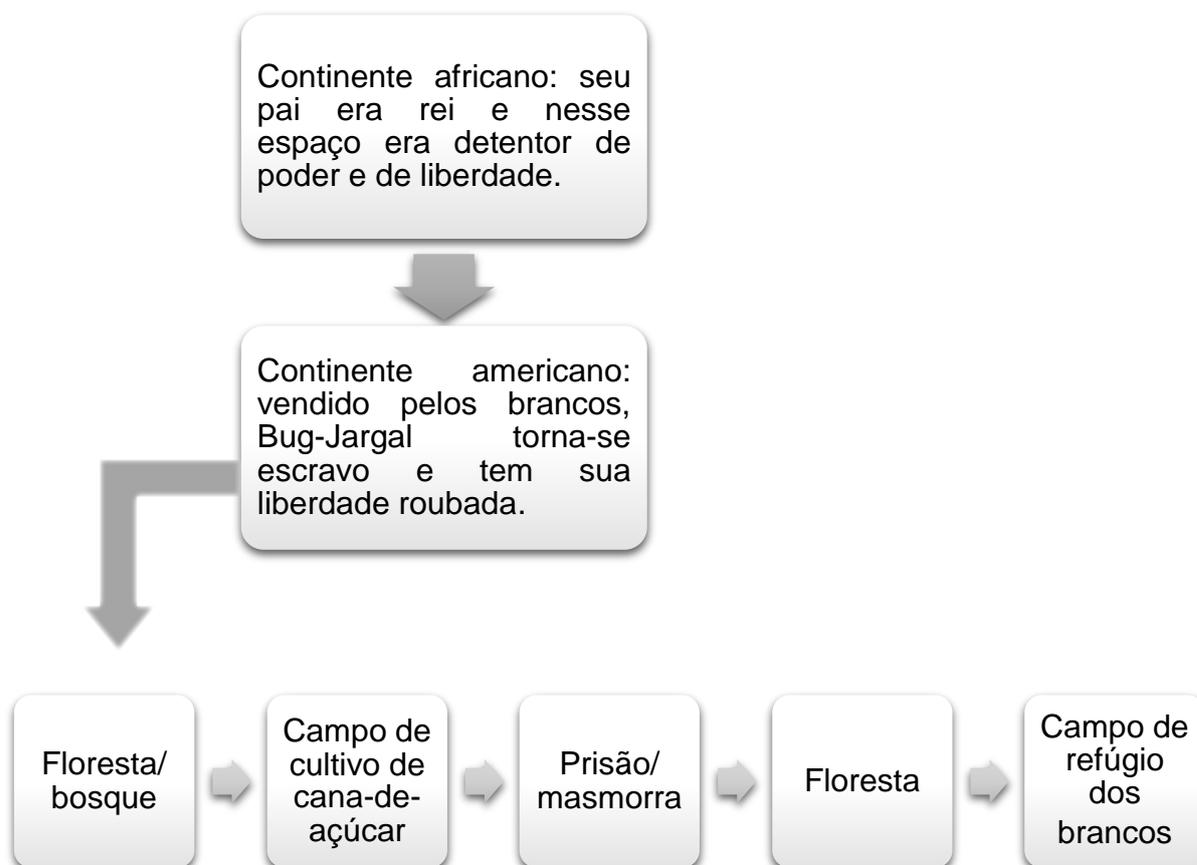
Todavia, na obra *Bug-Jargal*, os espaços caracterizadores vão além dos lugares fechados, pois abrangem extensões bem mais amplas do que as delimitações de um espaço restrito. É importante lembrar que, a “projeção da personagem sobre o ambiente nem sempre manifesta-se concretamente[...] (LINS, 1976, p. 98-99)”, pois, muitas vezes, a relação é sutil, não se caracterizando pelo espaço físico ou pelos que nele estão, mas sim por manifestações sensoriais, que caracterizam o personagem de forma mais subjetiva. A cor, a luz, os sons e os odores podem produzir efeitos que caracterizam o espaço e o personagem que nele se encontra.

Neste capítulo, analisamos a relação entre espaço e personagens. Não nos delimitamos aos espaços anteriormente abordados, como a casa do senhor de escravos e a caverna de Biassou e Habibrah, pois neste capítulo foram investigados apenas os espaços que remetem aos personagens principais da trama, quais sejam, Bug-Jargal, Léopold e Marie, aqueles que, “geometricamente”, formam o triângulo amoroso do romance ora analisado.

A partir desses personagens, analisamos os espaços restritos e abertos que os configuram e refletimos sobre a relação existente entre eles.

4.1 Bug-Jargal/Pierrot: o espaço do negro revolucionário

O percurso espacial de Bug-Jargal, conhecido também como Pierrot, resume-se na relação liberdade-aprisionamento. Na narração de sua história por Auverney, podemos estabelecer o seguinte arranjo espacial:



O esquema acima apresenta o percurso espacial e cronológico do personagem Bug-Jargal. Porém, em sua primeira aparição, ele está em meio às plantações de cana-de-açúcar durante a noite e carrega consigo um violão. Nessa cena, encontram-se os três personagens que formam o triângulo amoroso. Na escuridão noturna, Bug-Jargal tenta aproximar-se da casa do senhor dos escravos, para fazer-se ouvir por Marie. Entretanto, Léopold d’Auverney, que a vigiava, não permitiu tal aproximação, o que acarretou em uma luta corporal, que foi interrompida somente após o grito de Marie ao aparecer na janela de seu quarto.

Usamos a palavra “aparição” para designar a entrada de Bug-Jargal porque ele é caracterizado como um espectro pelo narrador. Ele surge ou desaparece várias vezes de forma repentina, sem deixar rastros e sempre surpreendendo o narrador.

A floresta e os bosques são os lugares que esse personagem mais circula e também onde ele aparece pela segunda vez, novamente tentando conquistar Marie.

Ainda no bosque, Bug-Jargal aparece de forma inesperada e salva Marie dos perigos da floresta. Mais uma vez os três personagens estão em cena e no mesmo espaço.

Os bosques e florestas no romance *Bug-Jargal* são espaços que apresentam ambivalências. Trata-se de características que são sempre caras à estética hugoana. Ao mesmo tempo, temos neles um espaço de “angústia e de serenidade, opressão e simpatia, como todas as poderosas manifestações da vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 439).

Essas ambivalências caracterizam também o personagem Bug-Jargal. Na floresta ele se reconhece e confunde-se com ela. Por isso, não é percebido pelos outros personagens, que não se dão conta de sua presença. Ele faz parte desse espaço natural e vive a angústia e a opressão da vida que foi imposta a ele e aos demais negros escravizados. No entanto, ao mesmo tempo, ele é solidário e sereno em suas ações. É apenas esse escravo que apresenta esse duplo papel.

Em São Domingos, o único espaço fechado que se tem a presença de Bug-Jargal é na masmorra, um dos lugares representativos da opressão e das punições estabelecidas pela escravidão. No entanto, a permanência de Bug-Jargal nesse espaço é curta e dele, esse escravo pode fugir no momento em que lhe for conveniente.

O espaço carcerário, tão importante na obra literária de Hugo, apresenta-se no romance *Bug-Jargal* tanto no espaço interior, ou seja, dentro da masmorra, como fora dela, no regime escravocrata. Dessa forma, o escravo Bug-Jargal, apesar de estar aprisionado, percebe que, mesmo podendo fugir, não terá sua liberdade, pois tem ciência que permanecerá preso ao contexto que o circunda. Com isso, verificamos a existência de dois tipos de prisão dentro do romance estudado:

La prison que l'on pourrait qualifier de «réaliste», en tant qu'elle est historiquement datée, ancrée dans une réalité sociale et politique que l'écrivain exploite et dénonce au fil de ses œuvres de fiction et de ses écrits politiques [et] la prison «métaphysique», empruntant, comme l'a souligné Victor Brombert, à son lointain modèle pascalien l'idée de l'univers cachot⁵² (GLAIZES, 2004, p. 17).

Bug-Jargal sai dessa prisão real somente quando lhe é dada a chance de libertar-se da prisão externa. Essa possibilidade de liberdade é proporcionada pela revolução, a qual ele chefia juntamente com outros escravos.

⁵² Nossa tradução. A prisão que poderíamos qualificar de “realista”, aquela historicamente datada, ancorada em uma realidade social e política que o escritor explora e denuncia no decorrer de suas obras de ficção e de seus escritos políticos; [e] a prisão “metafísica”, pegando emprestado do seu longínquo modelo pascalino, como destacou Victor Brombert, a ideia do universo cárcere.

Bug-Jargal não é descrito em nenhuma casa ou algo que se assemelhe a uma moradia. A prisão é o único espaço fechado em que ele é situado. Nem mesmo nas cases dos escravos ele se apresenta. Tal fato poderia ser interpretado como uma forma de negação da situação prisional que esse universo lhe impõe, bem como uma negação do espaço físico, por não se sentir pertencente a ele.

Através da casa é possível analisar a intimidade do ser, como afirma Bachelard (1978). No entanto, Bug-Jargal não tem uma casa, no sentido de paredes que o enquadram em um certo lugar e nem circula nas casas que existem no romance. Sua morada é a floresta. Espaço que abrange contradições e diversos tipos de vidas que lutam a cada dia pela sobrevivência e contra os inimigos. É o que faz Bug-Jargal, por ele e pelos seus pares.

Auverney é levado para o meio da floresta por Bug-Jargal para entregar-lhe Maria, que tinha sido protegida pelo então ex-escravo. Porém, não acreditando em Bug-Jargal, Auverney, como garantia para sua vida, deixou dez negros aprisionados nas mãos de outros brancos. Estes deveriam ser mortos caso ele não voltasse em um certo tempo. Ao esgotar o tempo estipulado, Bug-Jargal regressou para o campo dos brancos e foi morto no lugar dos dez prisioneiros, mas por um mal entendido, visto que Auverney ainda estava vivo.

Ao sair da floresta, Bug-Jargal é morto com um tiro dado, por um soldado do grupo de Auverney.

*Voilà que je vois arriver de la forêt le grand nègre. Les bras m'en tombèrent. Il vint à moi tout essoufflé.
 – J'arrive à temps ! dit-il. Bonjour, Thadée.
 – Oui, messieurs, il ne dit que cela, et il alla délier ses compatriotes. J'étais là, moi, tout stupéfait. Alors, avec votre permission, mon capitaine, il s'engagea un grand combat de générosité entre les noirs et lui, lequel aurait bien dû durer un peu plus longtemps... N'importe ! oui, je m'en accuse, ce fut moi qui le fis cesser. Il prit la place des noirs⁵³ (HUGO, 1979, p. 402).*

⁵³ [...] quando subitamente vi aparecer, vindo da floresta, o grande negro. Os meus braços tombaram. Ele vinha sem fôlego, e disse:

– Bom dia Tadeu... Cheguei a tempo!

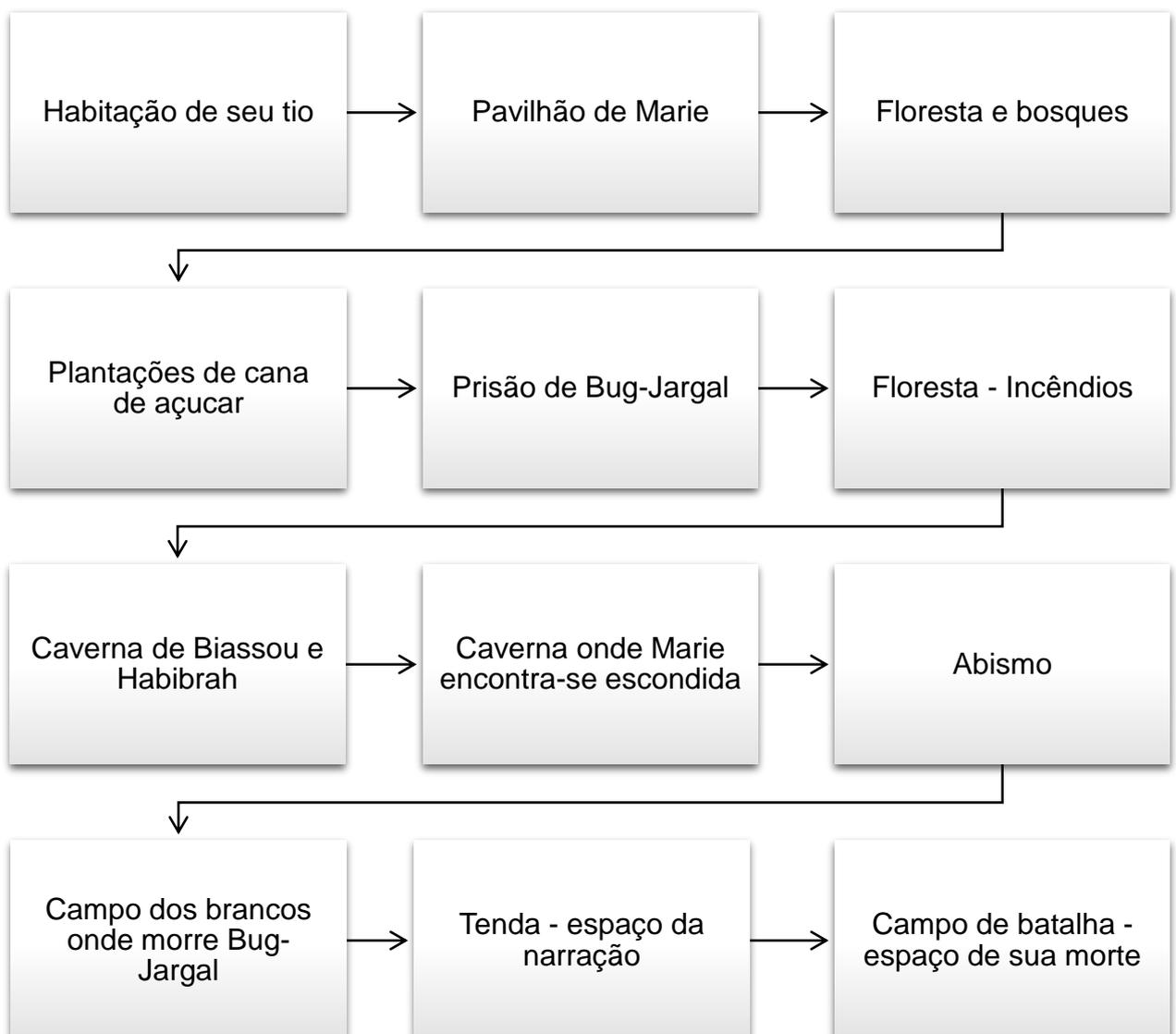
– Sim, meus senhores. Disse apenas isso e foi desamarrar os companheiros. Fiquei estupefato. Então com sua permissão, senhores, travou-se uma grande batalha de generosidade entre negros e ele, luta que poderia durar muito tempo... Sim, mas não importa. Eu tenho a culpa. Eu é que fiz cessa a luta. Bug-Jargal tomou o lugar dos negros. (HUGO, 1958, p. 438-439).

Fora do espaço da floresta, Bug-Jargal está desprotegido. Ela é sua intimidade, seu refúgio e sua garantia de segurança. É ali que o personagem abriga Marie e a esconde dos rebelados que querem matá-la.

A floresta é seu espaço de identidade, por isso, ela não é apenas um lugar que situa Bug-Jargal. Trata-se de uma identificação perfeita entre personagem e espaço. Fora dele há o equívoco e a morte.

4.2 Léopold: o branco que busca, inutilmente, seu espaço

Léopold é o personagem que mais se desloca no desenvolver da trama. É o que podemos verificar no esquema abaixo.



Os deslocamentos de Auverney são marcas de sua instabilidade e de suas dúvidas constantes. Sempre com sentimentos contraditórios de amor fraterno e de ódio pelo personagem Bug-Jargal. Durante a revolução, ele não consegue estabelecer uma fixidez em determinado lugar, como fazem Biassou e Habibrah, por exemplo, e isso demonstra sua instabilidade e indefinição.

Sendo “a casa [...] um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade [...]” (BACHELARD, 1978, p.36), a perda de sua moradia levou Auverney a esse estado de inconstância e de ambiguidade.

Para o personagem Auverney, as imagens criadas pela casa são relacionadas, principalmente, à família. No mesmo dia da invasão e do início da revolta dos escravos, aconteceu seu casamento com Marie.

O fato da revolução impediu a consumação de suas núpcias e o afastou de Marie, pois, após o incêndio que devastou a casa e a cidade em que viviam, Auverney não sabia onde ela se encontrava e a perdeu de vista. Assim, com a destruição da casa, sua família desestruturou-se e as imagens do matrimônio e de uma convivência feliz, tão aguardada por Auverney, não foram corporificadas.

Com isso, inicia-se o processo de peregrinação de Auverney. Ele começa a deslocar-se por todos os espaços possíveis em busca de Marie e de um sentido para a sua vida.

As mudanças constantes de um personagem dentro dos espaços da narrativa sempre têm um motivo, pois

se procurarmos a frequência, o ritmo, a ordem e sobretudo a razão das mudanças de lugares num romance, descobrimos a que ponto eles são importantes para assegurar à narrativa simultaneamente a sua unidade e o seu movimento [...] (BOURNEUF; OUELLET, p. 135)

Auverney caracteriza-se por seus deslocamentos porque não há espaço para ele a não ser ao lado de sua esposa Marie, pois somente ela é o que importa: “*Tout entier aux pures émotions d'un amour que rien ne semblait devoir traverser, d'un amour éprouvé et partagé depuis l'enfance par la femme qui m'était destinée, je n'accordais que des regards fort distraits à tout ce qui n'était pas Marie*”⁵⁴ (HUGO, 1979, p. 174).

⁵⁴ Eu estava inteiramente entregue às emoções de um amor que, julgava eu, nada devia perturbar, um amor sentido e correspondido, desde a infância, pela mulher que me estava destinada, e assim, não dispensava senão olhares desatentos a tudo o que não fosse Maria (HUGO, 1958, p. 186).

O espaço de Auverney é, portanto, um espaço circular e o seu centro é sua esposa. Ela é o que move seu universo. Ela é o abrigo de Auverney, seu espaço de conforto e de acolhida. Buscando encontrá-la ele locomove-se durante toda a narrativa, sempre com o mesmo questionamento “onde está Marie?”. Eis então o motivo de sua não fixidez e de sua indefinição.

Ao perder a esperança de revê-la, Auverney não vê mais sentido para sua existência, entregando sua sorte nas mãos de Biassou e de Habibrah.

Porém, Bug-Jargal salva-o da morte, nesse primeiro momento, e relata-lhe que sua esposa está protegida e em lugar seguro. Ao saber que Marie ainda encontra-se viva, Auverney volta a transitar pela floresta na esperança de reencontrar sua esposa.

Quando reencontra Marie, o capitão retoma por alguns momentos a centralidade de seu universo, no entanto, ele não poderá restabelecer sua estabilidade, pois, não acreditando em encontrar Marie com vida e levando o sentimento de ódio por Bug-Jargal, ele prometera retornar à caverna de Biassou e Habibrah para a execução de sua morte: “*Je te croyais ingrat, je croyais Marie perdue pour moi. Que m’importait la vie?*”⁵⁵ (HUGO, 1979, p.364).

Assim, com o objetivo de fazer valer sua palavra, Auverney volta a transitar pela floresta, dessa vez em busca de sua honra e de uma configuração de sua história.

A cena do deslocamento, da caverna de onde Marie estava escondida em direção àquela em que abrigavam-se os negros revoltados, é caracterizada por elementos contraditórios e que metaforizam a passagem do céu para o inferno. Isso ocorre em dois sentidos: pelo posicionamento das cavernas em direção ao alto e ao baixo e pela contradição de seus habitantes.

As duas habitações contrastam-se entre si por suas localizações, pois a de Marie situa-se em um pico mais elevado da floresta, em meio a flores, cores e beleza, enquanto a dos negros está situada em um lugar mais baixo, em meio à sombra e pântanos. Diferentemente daquela de Marie, a caverna dos chefes da revolta é descrita como um lugar sombrio e fechado.

Seus habitantes se contrastam, igualmente, mas há ainda outro elemento a ser observado: a transição entre a vida e a morte por onde passa o personagem Auverney. Para o capitão, estabilizar seu espaço não seria mais possível e a morte era eminente.

⁵⁵ – Por que eu acreditava que você era um ingrato e estava certo que de que Maria estava perdida para mim. Que me importava a vida? (HUGO, 1958, p. 394).

A ida até a caverna de Marie foi uma forma de visitar e contemplar seu paraíso perdido. Todavia, para Auverney, revivê-lo e reconstruí-lo não seria mais possível.

*Marie m'avait été rendue; ma félicité morte avait été pour ainsi dire ressuscitée; mon passé était redevenu mon avenir, et tous mes rêves éclipsés avaient reparu plus éblouissants que jamais; la vie enfin, une vie de jeunesse, d'amour et d'enchantement, s'était de nouveau déployée radieuse devant moi dans un immense horizon. Cette vie, je pouvais la recommencer; tout m'y invitait en moi et hors de moi. Nul obstacle matériel, nulle entrave visible. J'étais libre, j'étais heureux, et pourtant il fallait mourir. Je n'avais fait qu'un pas dans cet éden, et je ne sais quel devoir, qui n'était pas même éclatant, me forçait à reculer vers un supplice. La mort est peu de chose pour une âme flétrie et déjà glacée par l'adversité ; mais que sa main est poignante, qu'elle semble froide, quand elle tombe sur un cœur épanoui et comme réchauffé par les joies de l'existence! Je l'éprouvais; j'étais sorti un moment du sépulcre, j'avais été enivré dans ce court moment de ce qu'il y a de plus céleste sur la terre, l'amour, le dévouement, la liberté; et maintenant il fallait brusquement redescendre au tombeau!*⁵⁶ (HUGO, 1979, p. 369; 370)

Nesse momento, é reapresentado ao leitor um Auverney novamente instável. Na dúvida entre sua honra e Marie, ele escolhe a primeira opção. Ele segue, então, o caminho da morte. Porém, Bug-Jargal inconformado com a escolha do capitão, segue-o pela floresta até encontrá-lo prestes a ser lançado no abismo pelo anão Habibrah.

⁵⁶ Maria me fora restituída. Minha felicidade morta ressuscitara. Meu passado se transformara em futuro e todos os meus sonhos perdidos haviam reaparecido, mais brilhantes que nunca. A vida, enfim, uma vida de juventude, de amor e de encantos, desdobrara-se novamente diante de mim, num amplo horizonte. Eu poderia recomeçar essa vida. Tudo me impelia a isso, dentro e fora de mim. Nenhum obstáculo material, nenhum entrave visível. Era livre e era feliz – no entanto, devia morrer. Não havia dado senão um passo nesse paraíso e não sei que dever, que nem mesmo era aparente, me forçava a recuar para o suplício. A morte não é nada para uma alma esmagada e gelada pela adversidade. Mas como sua mão é pungente e fria quando cai sobre um coração alegrado e reauecido pelas alegrias da vida! Eu o sentia. Sáira, por um momento, do sepulcro, embriagara-me, nesse curto momento, com o que há de mais sublime sobre a terra – o amor, o devotamento, a liberdade. E agora, tinha que descer ao túmulo de novo!



Cena no abismo. Ilustração de Jean-Adolphe Beaucé para *Bug-Jargal*, 1876.

O abismo é o lugar escolhido por Habibrah para executar a morte de Auverney. O feiticeiro deseja lançar todo seu ódio pelo branco dentro das profundezas abissais. Como se sabe, o abismo é um espaço sem fundo e caracterizado pelo vazio e pela vertigem. Ele é ainda um símbolo do caos e das trevas infernais, características que são destacadas no momento anterior ao lançamento de Auverney nesse espaço.

Après dix minutes de marche dans les ténèbres, nous arrivâmes sur une espèce de plate-forme intérieure, formée par la nature dans le centre de la montagne. La plus grande partie de cette plate-forme demi-circulaire était inondée par le torrent qui jaillissait des veines du mont avec un bruit épouvantable. Au-dessus de cette salle souterraine, la voûte formait une sorte de dôme tapissé de lierre d'une couleur jaunâtre. Cette voûte était traversée presque dans toute sa largeur par une crevasse à travers laquelle le jour pénétrait, et dont le bord était couronné d'arbustes verts, dorés en ce moment des rayons du soleil. À l'extrémité nord de la plate-forme, le torrent se perdait avec fracas dans un gouffre au fond duquel semblait flotter sans pouvoir y pénétrer, la vague lueur qui descendait de la crevasse⁵⁷ (grifo nosso, HUGO, 1979, p. 375).

⁵⁷ Depois de dez minutos de marcha nas trevas, chegamos a uma espécie de plataforma interior, formada pela natureza no seio da montanha. A maior parte desta plataforma semicircular era inundada pela torrente que surgia da rocha fazendo um ruído infernal. Por cima desta sala subterrânea a cúpula

As palavras grifadas indicam a configuração sombria e monstruosa desse espaço. Os sons ecoados pelos fenômenos naturais permitem uma caracterização tenebrosa, por meio do sentido da audição, desse espaço. Isso é um reforço de sua situação negativa. A descrição do abismo permite ainda uma analogia dele com o espaço que se imagina ser o inferno, através de palavras como “subterrâneo”, “abaixo” e “fundo”.

A vegetação desse espaço, formada por trepadeiras e plantas rasteiras, simboliza o apego e a primazia do indivíduo pela vida, assim como o medo de uma possível queda nas profundezas e conseqüentemente da morte. A fixação no solo pode ser lida igualmente como uma metáfora do apego à terra a ao poder que a sua propriedade proporciona.

Outro elemento da vegetação que se destaca no abismo é aquela árvore situada em sua borda:

Sur l'abîme se penchait un vieil arbre, dont les plus hautes branches se mêlaient à l'écume de la cascade, et dont la souche noueuse perçait le roc, un ou deux pieds au-dessous du bord. Cet arbre, baignant ainsi à la fois dans le torrent sa tête et sa racine, qui se projetait sur le gouffre comme un bras décharné, était si dépouillé de verdure qu'on n'en pouvait reconnaître l'espèce. Il offrait un phénomène singulier : l'humidité qui imprégnait ses racines l'empêchait seule de mourir, tandis que la violence de la cataracte lui arrachait successivement ses branches nouvelles, et le forçait de conserver éternellement les mêmes rameaux⁵⁸ (HUGO, 1979, p. 375).

Esta árvore é uma caracterização metafórica do próprio personagem Auverney. Ela destaca-se diante de seus olhos, pois, como ele, a árvore encontra-se entre a vida

tinha forma de domo, forrado de hera de cor amarelada. Essa cúpula era atravessada por uma abertura através da qual penetrava a claridade do dia e cujos bordos eram coroados de ervas e arbustos verdes, dourados, agora, pelos raios do sol. Na extremidade da plataforma, a torrente precipitava-se rugindo por um abismo em cujo fundo parecia flutuar, sem poder aí penetrar, a luz vaga que aí descia da abertura. (HUGO, 1958, p. 409; 410)

⁵⁸ Sobre o abismo pendia uma velha árvore cujos galhos mais altos eram molhados pela espuma da cascata e cujas raízes nodosas perfumavam a rocha, meio metro abaixo da borda. Esta árvore, banhando assim ao mesmo tempo na torrente suas raízes e sua fronde, projetava-se como braços descarnados, e tão desprovidos de folhas que nem se podia dizer qual era sua espécie. Oferecia um fenômeno singular. A umidade que impregnava suas raízes impedia-a de morrer, ao passo que a violência da catarata arrancava-lhe os brotos, à medida que surgiam, forçando-a a conservar eternamente os mesmos galhos (HUGO, 1958, p. 410).

e a morte. Porém, ela resiste e é persistente na luta a favor de sua existência, ao contrário da escolha que faz o personagem ao escolher a morte.

Todavia, a simbologia da regeneração eterna da árvore é descaracterizada pela força da água que não permite que ela se expanda ou que se nasça novos ramos. Auverney mesmo tendo como raiz sua esposa Marie, que tanto ama, não consegue reestabelecer-se e recomeçar sua vida. Deixa-se afetar por torrentes impostas pela sua sociedade, como a manutenção da honra, por exemplo.

Mesmo arrependendo-se de ter optado por se entregar à morte, Auverney continua na beira do abismo, até que Bug-Jargal chegue para lutar pela vida do capitão e impedir que ele seja lançado nesse precipício por Habibrah:

Alors les nègres commencèrent à me lier en silence avec des cordes qu'ils avaient apportées. Tout à coup je crus entendre les aboiements lointains d'un chien, je pris ce bruit pour une illusion causée par le mugissement de la cascade. Les nègres achevèrent de m'attacher, et m'approchèrent du gouffre qui devait m'engloutir. Le nain, croisant les bras, me regardait avec une joie triomphante. Je levai les yeux vers la crevasse pour fuir son odieuse vue, et pour découvrir encore le ciel. En ce moment un aboiement plus fort et plus prononcé se fit entendre. La tête énorme de Rask passa par l'ouverture. Je tressaillis. Le nain s'écria :

– Allons ! Les noirs, qui n'avaient pas remarqué les aboiements, se préparèrent à me lancer au milieu de l'abîme.

– Camarades ! cria une voix tonnante. Tous se retournèrent ; c'était Bug-Jargal. Il était debout sur le bord de la crevasse [...] ⁵⁹ (HUGO, 1979, 382).

Sempre acompanhado de seu cão Rask, Bug-Jargal defende mais uma vez Auverney, porém, Habibrah, não se conformando com a salvação de Auverney, cria uma armadilha para lançar o capitão no precipício, contudo, quem termina por cair nesse abismo é o próprio anão.

As aparições de Bug-Jargal nos espaços de Auverney são formas de representar a instabilidade e a ambiguidade deste, por não conseguir dominar seu espaço e nem de impor uma ordem à sua vida. Auverney opta pela morte como uma

⁵⁹ Os negros começaram a amarrar-me com cordas que haviam trazido. Foi quando me pareceu ouvir, ao longe, os latidos de um cão, mas pensei que fosse uma ilusão causada pelos ruídos da cascata. Os negros acabaram de me amarrar e aproximaram-me do abismo que deveria engolir-me. O anão, cruzando os braços, olhavam-me com triunfante alegria e eu elevava os olhos para a abertura, a fim de fugir à sua odiosa vista e também para ver ainda uma vez o céu. Nesse momento, latidos forte e prolongados se ouviram. A enorme cabeça de Rask passou pela abertura. O anão gritou.

– Vamos ! – e os negros, que não tinham ouvido os latidos, prepararam-se para me lançar ao abismo.
– Companheiros! – gritou uma voz poderosa.

Todos se voltaram. Era Bug-Jargal, de pé à borda da abertura [...]. (HUGO, 1958, p. 416)

solução para o caos de sua existência, mas Bug-Jargal aparece uma vez mais como um demiurgo que organizará os caóticos espaços do capitão.

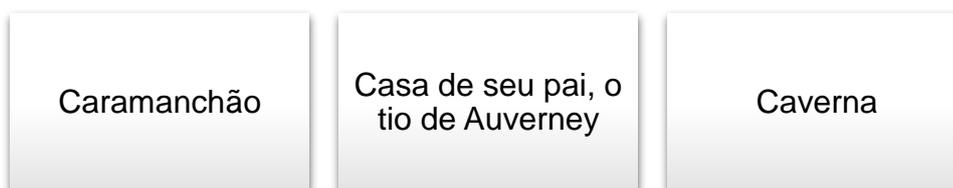
Todavia, após ajudar a salvar Auverney, Bug-Jargal dirige-se ao campo dos brancos onde libertará dez negros que estavam condenados à morte, caso ele não voltasse com o capitão da tropa vivo. Ao chegar no campo, porém, os brancos matam Bug-Jargal segundos antes de Auverney aparecer diante deles e confirmar que ainda estava vivo e que o negro o havia salvado.

Nesse momento, com a morte de Bug-Jargal, o narrador finaliza sua história e o silêncio se perpetua dentro da tenda, espaço onde Auverney narra seu drama.

No final do romance, é oferecida ao leitor uma nota explicativa, na qual encontra-se a descrição dos destinos dos personagens envolvidos e onde sabemos que Marie veio a morrer pouco tempo depois dos acontecimentos narrados acima. Sem Marie e sem Bug-Jargal, o espaço de Auverney não se reestabelece e continua caótico. Com a morte dos dois, a instabilidade perpetua-se nele e a vontade de morte como solução para o caos é instigada ainda com mais veemência.

4.3 Marie: a semelhança com a água

Os espaços onde Marie é apresentada na narrativa são sempre relacionados com o límpido, o puro e o reluzente. Mesmo aqueles que, em geral, trazem características sombrias.



O caramanchão, estrutura geralmente feita de madeira, encontrada em jardins e que pode ser coberta por planta, é um espaço construído somente para o deleite de Marie, como narra Léopold d’Auverney.

Mon oncle avait fait construire, sur les bords d'une jolie rivière qui baignait ses plantations, un petit pavillon de branchages, entouré d'un massif d'arbres épais, où Marie venait tous les jours respirer la douceur

*de ces brises de mer qui, pendant les mois les plus brûlants de l'année, soufflent régulièrement à Saint-Domingue, depuis le matin jusqu'au soir, et dont la fraîcheur augmente ou diminue avec la chaleur même du jour*⁶⁰ (HUGO, 1979, p. 170).

Esse espaço é caracterizado não apenas pelo que é perceptível pelo olhar, mas também por outros elementos sensoriais, que ajudam o leitor a melhor compreendê-lo e a valorizá-lo. Quando se estuda o espaço, é importante “[...] observar em que proporção os demais sentidos interferem. Quaisquer que sejam os seus limites, um lugar tende a adquirir em nosso espírito mais corpo na medida em que evoca sensações” (LINS, 1976, p. 92).

O cheiro e o som que vêm do mar ajudam a idealizar o espaço em que Maria se encontra e sua relação com ele. A doçura da brisa, adjetivo que se refere ao seu caráter, remete a outros dois sentidos, o paladar e o tato. Os quatro sentidos citados colaboram para intensificação da pureza do espaço e daquela personagem que nele está inserida.

Esse caramanchão é sempre ornado por flores colhidas por Auverney. Símbolo da virtude da alma e ainda do amor e da harmonia (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003), a flor, assim como outros elementos naturais e delicados que circundam esse espaço, colabora igualmente para a caracterização dessa personagem.

É no pavilhão que Marie descobre que há outro interessado por ela, depois de ouvir seu canto e ver que as flores que ornam seu espaço foram destruídas e trocadas por um ramalhete de plantas selvagens.

O segundo momento em que Marie aparece na narrativa é o instante em que ouve uma discussão fora de casa. Neste momento, ela aparece na janela de seu quarto e descobre Auverney e um escravo brigando. Esse é um dos poucos momentos que ela se encontra dentro de sua casa. Porém, como acontece com os demais personagens que nela habitam, ela permanece incógnita. A casa é tão velada e, por conseguinte, a intimidade de quem nela habita, que nem a própria palavra “quarto” é citada para descrever a cena em que Marie surge na janela.

Plus étonné encore qu'effrayé, je me débattais vainement contre mon formidable adversaire, et déjà la pointe de l'acier se faisait jour à

⁶⁰ Meu tio mandara construir, na margem de um belo rio que regava as plantações, um pequeno caramanchão de troncos escondido por espesso bosque, onde Maria ia todos os dias respirar a doçura dessas brisas marinhas que, durante meses mais tórridos do ano, sopram regularmente e São Domingos, desde a manhã até à tarde e cuja frescura aumenta ou diminui com o próprio calor do dia (HUGO, 1958, p. 193).

*travers mes vêtements, lorsque Marie, que la guitare et ce tumulte de pas et de paroles avaient réveillée, parut subitement à sa fenêtre*⁶¹ (HUGO, 1979, 181;182).

Após o ataque dos negros à casa do tio de Auverney, também pai de sua esposa, não se sabe o que ocorreu com Marie. Posteriormente, o narrador relata-nos que ela foi escondida e protegida por Bug-Jargal em meio à floresta, dentro de uma caverna. A pesar de ser uma caverna, a qual o imaginário remete à escuridão e ao sombrio, como habitação de Marie, ela configura-se de outra forma nesta história, diferentemente da caverna onde habitam Biassou e Habibrah. Essa caverna é uma proteção para Marie, um símbolo de seu retorno ao “útero materno”, uma forma de “renascimento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 212).

A descrição da chegada de Auverney próximo à caverna, faz o leitor idealizar um ambiente inteiramente distinto daquele habitado pelos escravos revoltados. Ela tem cores que se contrastam e o caminho para chegar até a ela é sublime.

*Nous nous enfonçâmes dans une forêt vierge. Au bout d'une demi-heure environ, nous débouchâmes sur une jolie savane verte, arrosée d'une eau de roche, et bordée par la lisière fraîche et profonde des grands arbres centenaires de la forêt. Une caverne, dont une multitude de plantes grimpantes, la clématite, la liane, le jasmin, verdissaient le front grisâtre, s'ouvrait sur la savane. Rask allait aboyer, Pierrot le fit taire d'un signe, et, sans dire une parole, m'entraîna par la main dans la caverne*⁶² (HUGO, 1979, p. 351).

A floresta virgem, a bela savana, ou melhor, a configuração da flora de maneira geral é uma prévia caracterização do espaço de quem o espera na caverna. Todo espaço que contorna esse refúgio é belo e representa a vida, com suas cores e luzes.

A vida é também simbolizada pela água. O pavilhão de Marie é situado próximo ao mar e sempre chamado de “pavilhão do mar”, por Léopold d’Auverney. O mar pode apresentar diversos sentidos. Ele é, em princípio, o “símbolo da dinâmica da vida.

⁶¹ Mais espantado que surpreso, debati-me em vão contra o formidável adversário e já a ponta do punhal começava a perfurar minha roupa, quando Maria, que a guitarra e os ruídos e palavras haviam despertado, apareceu à janela [...] (HUGO, 1958, p. 194-195).

⁶² Metemo-nos pela floresta virgem. Ao fim de cerca de meia hora, desembocamos numa bela campina verdejante, umedecida por um regato que corria entre rochas e bordada pela cintura fresca e profunda das grandes árvores centenárias da floresta. Uma caverna, cuja entrada estava coberta de plantas trepadeiras, clematites, cipós, liana, jasmims, enchendo-a de verdor – abria-se numa rocha. Rask ia latir, mas Pierro fê-lo ficar quieto com um gesto e, pegando-me pela mão, levou-me à caverna (HUGO, 1958, p.382).

Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 592).

Aqui simbolizando não apenas o nascimento e a vida, o movimento de suas águas representa ainda um estado de transição, o que passa a existir na vida do casal após a ida ao “pavilhão do mar” e após saber da existência de outro homem que estaria apaixonado por Marie e que seria um dos responsáveis pelas mudanças que estavam ocorrendo naquela ilha.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No romance *Bug-Jargal*, o espaço, além de situar os personagens, é um proporcionador de ações, um limitador geográfico e social, bem como, um reflexo daquele que nele habita ou que por ele transita.

Esse espaço é caracterizado também pela opressão, porém, não apenas dos escravos que buscam sua liberdade e que estão submissos às imposições cruéis do regime escravocrata, mas igualmente para o branco que se torna alvo daqueles que foram oprimidos por ele.

Em *Bug-Jargal*, os negros buscam seu espaço dentro de uma sociedade que os excluía de todo espaço valorativo e que os reduzia ao nada. Os brancos, por sua vez, após a revolta dos escravos, estão sem um refúgio, um espaço qualquer que os acolha e proteja. A destruição da casa, como metáfora do próprio extermínio da região de conforto, trouxe a instabilidade e a insegurança para a vida dos brancos.

Na luta entre as oposições, os espaços também se contrapõem e definem os seus habitantes. Mesmo habitando em cavernas como, por exemplo, a situação de Biassou e Marie.

No entanto, para alguns personagens, como os “*sang-mêlés* e os mulatos, não há ao menos a possibilidade de pertencer a um espaço específico, por fazer parte, ao mesmo tempo, dos dois lados da oposição racial empregada pelo regime e por aquela sociedade escravocrata.

Nas análises feitas, verificou-se a existência de espaços que são caracterizados pela sua neutralidade, ou seja, neles podem transitar as contradições sem uma marcação de território ou de domínio de um sobre o outro. Em geral, eles são abertos e não apresentam especificidades daqueles que por eles passam. Nesse contexto, os espaços servem apenas para situar os personagens geograficamente.

Como na escrita hugoana as contradições são sempre preponderantes. Em *Bug-Jargal*, um mesmo espaço aberto pode ser neutro para alguns, bem como pode ser influente nas ações de um personagem e refletir suas singularidades. É o caso de Bug-Jargal e sua relação com a floresta, antes e durante a Revolução. O ex-escravo faz da floresta seu lugar de proteção. Nela, Bug-Jargal está livre como os outros

habitantes desse espaço. Analisamos esse pertencimento ao neutro como uma metáfora da negação das segregações espaciais e das injustiças da sociedade, naquele momento. Bug-Jargal pertence ao neutro, pois é um negociador e um elo entre os dois lados.

Porém, mesmo pertencendo a essa neutralidade geográfica, Bug-Jargal lamenta seu espaço social roubado pelo branco e não aceita a condição de escravo que lhe foi imposta arbitrariamente. É isso o que o leva a ser um dos chefes da revolta dos escravos em São Domingos.

Em toda obra, é constante o desejo de reencontrar o espaço perdido, de retorno ao espaço primordial da liberdade e do bem-estar. O triângulo amoroso caracteriza-se igualmente por essa procura, como observado anteriormente no caso de Bug-Jargal, que busca seu espaço na sociedade, e o de Auverney, que procura tanto o espaço social como o geográfico que foram estruídos pelos insurgidos. Mas no caso de Auverney, seu espaço é idealizado e só é concretizado ao lado de Marie. Ela é seu refúgio e não há possibilidade de estabilidade sem sua presença.

Conclui-se que os personagens, sejam eles brancos, negros, mulatos ou “*sang-mêlés*”, estão em uma procura incessante por um espaço, seja como uma forma de conquistar o poder, seja como um desejo de pertencer a um determinado campo social e humano.

O romance *Bug-Jargal* não é o mais lido dentre os romances de Hugo, mas é um precursor da estética hugoana e de muitos dos ideais políticos do escritor. Nele estão já bem evidentes muitas das qualidades dos seus romances. Nas entrelinhas do espaço literário desse romance, nós leitores somos convidados a participar de lutas engajadas pelo escritor em prol de um mundo de justiça e de humanidade.

Bug-Jargal é um espaço literário de representação da luta pela liberdade do homem, do artista e da literatura. Trata-se de uma obra prima não tão prestigiada pela crítica como as outras escritas posteriormente por Victor Hugo, que colocariam o jovem escritor, no futuro, entre os melhores artistas do século XIX. Porém, o romance *Bug-Jargal* é tão valoroso e tocante quanto obras mais aclamadas.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: **Os pensadores**. Tradução Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. **Psicanálise do fogo**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BARBOSA, Sidney. O patrimônio arquitetônico francês, a modernidade e o romance **Notre-Dame de Paris** de Victor Hugo. In: **Polifonia**, n° 6. Cuiabá: UFMT, 2003, p. 87-101.

_____. Natureza em *Os trabalhadores do mar*. In: BARRETO, Junia (org). **Victor Hugo: disseminações**. Vinhedo: Horizonte, 2012, p. 185-196.

BASTOS, Hermenegildo. Presença de Victor Hugo no Romance Histórico de Lukács. In: BARRETO, Junia (org). **Victor Hugo: disseminações**. Vinhedo: Horizonte, 2012, p. 97-104.

BERTRAND, Denis. **L'espace et le sens**. Paris-Amsterdam: Hades-Benjamin, 1985.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis e Glaucia Renate Gonçalves. Ed. UFMG: Belo Horizonte, 1998.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCKEMAN, Bruno. **Le Roman depuis la Révolution Française**. Paris: PUF, 2011.

BOLLNOW, Otto Friedrich. **O homem e o espaço**. Tradução Aloísio Leoni Schimid. Curitiba: Ed. UFPR, 2008.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura: introdução à toponálise**. Franca: Ribeirão Gráfica Editora, 2007.

BORGES FILHO, Ozíris; BARBOSA, Sidney. A espacialidade da casa portuguesa em **Aparição** de Vergílio Ferreira. In: **Moara**, v. 29, 2008, p. 41-59.

BORGES FILHO, Ozíris; BARBOSA, Sidney. Uma missa muito especial. In: **InterteXto**, v. 1, n. 2, 2008, p. 62-81.

BORGES FILHO, Ozíris; BARBOSA, Sidney (orgs.). **Poéticas do espaço Literário**. São Carlos: Claraluz, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

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

CÂNDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAUNA, Jacques de. Les sources historiques de *Bug-Jargal* : Hugo et la Révolution Haïtienne. **Conjonction**, Port-au-Prince, n. 166, juin 1985. Disponível em: <<http://www.msha.fr/celfa/article/DeCauna01.pdf>>. Acesso em: 28 de março de 2014.

CÉSAIRE, Aimé. **Toussaint Louverture**: la Révolution Française et le problème colonial. Paris: Présence Africaine, 1981.

DESBIENS, Marie-Frédérique. Le roman historique : (R)Évolution d'un genre. In : **Québec français 140**. Acesso em: 30 de março de 2014, p. 26 –29.

ETIENNE, Servais. **Les sources de Bug-Jargal**. Bruxelles: Publications de l'Académie Royale de Langue et Littérature Française, 1923.

ESTEVES, Antonio R.; MILTON, Heloisa Costa. Narrativas de extração histórica. In: _____; CARLOS, Ana Maria. **Ficção e História**: Leituras de romances contemporâneos. Assis: UNESP, 2007. p. 9-28.

FOUCAULT, Michel. Sobre a Geografia. In: _____. **Microfísica do poder**. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

FRANCE, Anatole. **Vers les temps meilleurs**. Paris : Éditions d'Art Edouard Pelletan, 1906.

FREITAS, Maria Teresa de. Romance e história. In: **Uniletras**. Ponta Grossa, n° 10, dez. 1989, p. 109-118.

GENETTE, Gérard. **O discurso da narrativa**. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1979.

GLAIZES, Delphine. Les paradoxes de la cave pénale de quelques représentations carcérales dans l'œuvre de Victor Hugo. In: **Romantisme**, 2004, n°126. p. 17-28.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. In: **Itinerários nº 12**. Araraquara: UNESP, 2004. p. 37-57.

HAESBAERT, R. **O mito da desterritorialização**: do fim dos territórios à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. Da desterritorialização à multiterritorialidade. In: X ENCONTRO DE GEÓGRAFOS DA AMÉRICA LATINA, 2005. **Anais...** São Paulo: USP, 2005. p. 6774-6792

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Laurent Léon Schaffter. São Paulo : Vértice/Revista dos tribunais, 1990.

HALL, Stuart. Pensando a Diáspora: Reflexões sobre a Terra no exterior. In: **Da Diáspora**: Identidades e mediações culturais. SOVIK, Liv (org); Tradução Adelaine LaGuardia Resende. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HOFFMANN, Léon-François. Victor Hugo, John Brown et les Haïtiens. **Nineteenth-Century French Studies**. A Scholarly journal devoted to the study of Nineteenth-Century French literature and related fields. Vol. 16, no 1-2, hiver 1987-1988, pp. 47-58. Édition numérique réalisée le septembre 2012. Québec, 2012.

_____. **L'idéologie de "Bug-Jargal"**. Paris : Groupe Hugo. Comunicação apresentada em 25 de maio de 1989.

_____. **Victor Hugo, les Noirs et l'esclavage**. Paris : Groupe Hugo, 1996. Disponível em:

<http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/Textes_et_documents/Hoffmann_Les_Noirs_et_l'esclavage.pdf>. Acesso em: 2 de junho de 2014.

HOVASSE, Jean-Marc. **Victor Hugo: avant l'exil, 1802-1851**. Paris: Fayard, 2001.

HUGO, Victor. Bug-Jargal. In: **Œuvres Complètes**. Roman I. Editions Robert Laffont. Paris: Bouquins, 2002a.

_____. **Os trabalhadores do mar**. Tradução Machado de Assis. São Paulo: Nova Cultural, 2002b. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/traducao/matr02.pdf>>. Acesso em: 5 de abril de 2014.

_____. **Les travailleurs de la mer**. Paris: Gallimard, 2002c.

_____. **Os miseráveis**. Tomo IV. Tradução Frederico Oazanam Pessoa de Barros. São Paulo : Cosac & Naify, 2002d.

_____. **Les Misérables**. Notice et notes de Guy e Annette Rosa. Paris: Éditions Robert Laffont, 1985.

_____. **Bug-Jargal**. Les deux versions du roman (1818 et 1828) - présentées et annotées par Roger Toumson. Fort-de-France: Éditions Désormeux, 1979.

_____. Bug-Jargal. In : **Obras completas**. Vol. 17. Tradução J. Monteiro. São Paulo: Editora das Américas, 1958.

_____. **Bug-Jargal**. 3 vol. Lisboa: Empreza da História de Portugal, 1901.

_____. **Notre-Dame de Paris**. Paris: Pocket Classiques, 2011.

_____. **Do grotesco e do sublime**. Tradução Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. Actes et paroles 4. In : **Œuvres complètes de Victor Hugo**. Paris: J. Hetzel; A. Quantin; Société d'éditions littéraires et artistiques; Albin Michel, 1880-1926. Disponível em: <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb373094302>>. Acesso em: 20 de maio de 2014.

_____. **Post-scriptum de ma vie**. Paris: Arvensa Éditions, 2014.

HUNT, Lynn (org). **A nova história cultural**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. Uma teoria da paródia. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org). **Teoria da Literatura em suas fontes**. Vol 2. 2 ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1983.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001, pp. 65.72.

JAMES, Cyril Lionel Robert. **Os Jacobinos negros**. Tradução Afonso Teixeira Filho. São Paulo: Boitempo, 2010.

JOBIM, José Luiz. **Introdução ao Romantismo**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999.

LETERRIER, Anne-Sophie. **Le XIXe siècle historien: anthologie raisonnée**. Paris: Belin, 1997.

LAFORGUE, Pierre. **Bug-Jargal ou de la difficulté d'écrire en "style blanc"**. Paris : Groupe Hugo. Compte rendu de la communication au Groupe Hugo du 17 juin 1989. Disponível em <<http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/89-06-17laforgue.htm>>. Acesso em: 23 de maio de 2014.

LASTER, Arnaud. Victor Hugo hoje e amanhã. In: BARRETO, Junia. (org). **Victor Hugo: disseminações**. Vinhedo: Horizonte, 2012, p. 13-36.

LEÃO, Antônio Carneiro. **Victor Hugo no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LIMA, Luiz Costa. **A aguarrás do tempo: estudo sobre a narrativa**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. **Mimesis e modernidade**. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. O romance como epopéia burguesa. Tradução Letícia Zini Antunes. In: **Adhominen: Revista de Filosofia, Política, Ciência da História**. Tomo II **Música e Literatura**. São Paulo: Ad Hominem, 1999.

_____. Narrar e descrever. In: _____. **Marxismo e teoria da literatura**. Tradução Carlos Nelson Coutinho. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MACHADO, Irene. **A voz e o romance**. São Paulo: Imago, 1995.

MATA, Anderson Luís Nunes da. Representação e responsabilidade na narrativa brasileira contemporânea. In: DESLCASTAGNÉ, Regina; THOMAZ, Paulo C (orgs). **Pelas margens: representação na narrativa brasileira**. Vinhedo: Horizonte, 2011, p. 15-39.

MENARD, Jacques. Lukàcs et la théorie du roman historique. In: **La nouvelle revue française**. Paris: NRF, out./1972. ("Le roman historique").

NTSOBE NDJOH, André-Marie. "**Bug-Jargal**" de Victor Hugo: étude historique et critique. Paris: ABC, 1993.

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

PARENT, Yvette. **L'esclavage et Bug-Jargal: Victor Hugo entre histoire et mémoire dans la version de 1826**. Paris: Groupe Hugo, 2007.

_____. **Lettre de Villemain à Victor Hugo du 5 février 1826 à propos de Bug-Jargal**. Paris: Groupe Hugo, 2006.

RIBEIRO, Rosária Cristina Costa. O imbricado nó entre história e ficção em *Noventa e três*, romance de Victor Hugo. In: BARRETO, Junia. **Victor Hugo: disseminações**. Vinhedo: Horizonte, 2012, p.105-114.

ROMAN, Myriam. **Victor Hugo et le roman historique**. Paris: Université Paris VII, 1995. (Comunicação oral disponível em: <<http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/95-11-25roman.htm>>. Acesso em: 27 de maio de 2014.

ROULET-MARCEL, Caroline. **Le Bug-Jargal de 1826: les enjeux d'un dispositif d'énigme caduc**. Paris: Groupe Hugo, 2009.

SANTOS, Leandra Alves dos. Grotesco e imagens espaciais em *Notre-Dame de Paris*. In: BARRETO, Junia. **Victor Hugo: disseminações**. Vinhedo: Horizonte, 2012, p.157-168.

SCHOELCHER, Victor. **Des colonies françaises : abolition immédiate de l'esclavage**. Paris: Pagnerre, 1842.

SEARA, Ana María Rodríguez. L'espace dans *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo. In : **Cuadernos del Marqués de San Adrián**, Vol. 6, 2009.

SILVA, Ariel Pheula do Couto e. Feminino e perversão em *O Homem que ri*. In: BARRETO, Junia. **Victor Hugo: Disseminações**. Vinhedo: Horizonte, 2012. p. 169-176.

SILVA, Jocileide. *Bug-Jargal*, o negro e a encenação operística. In: BARRETO, Junia. **Victor Hugo: Disseminações**. Vinhedo: Horizonte, 2012. p. 273-283.

_____. As figuras de linguagem e suas traduções em *Notre-Dame de Paris*: a representação da monstruosidade no espaço obscuro da masmorra. **Belas Infiéis. Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da**

Universidade de Brasília, Brasília, n. 1, v. 2, p. 7-11, 2013. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/belasinfeis/article/view/9540/7031>>. Acesso em: 16 de maio de 2014.

SIMMEL, Georg. El espacio y la sociedad. In: **Sociologia 2**. Madrid: Alianza, 1986.

VAN TIEGHEN, Philippe. **Le Romantisme Français**. 7 ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

TADIÉ, Jean-Yves. **Introduction à la vie littéraire du XIX siècle**. Paris : Dunod, 1998.

_____. **Le récit poétique**. Paris : PUF, 1978.

YALÉ, Néba Fabrice. **La vie quotidienne des esclaves sur l'habitation dans la Saint-Domingue française au XVIIIe siècle**: regards de planteurs, de voyageurs et d'auteurs européens. Dissertação (Mestrado em Literatura). Grenoble : UPMF, 2011.

ZORAN, Gabriel. Towards a Theory of Space in Narrative. In: **Poetics Today**, Vol. 5, nº 2, Duke University Press, 1984, p. 309-335.