

NOTRE-DAME DE PARIS, UM ROMANCE GÓTICO?

NOTRE-DAME DE PARIS, UN ROMAN GOTHIQUE?

Dennys Silva-Reis¹

RESUMO: *Este texto tem por objetivo argumentar que o romance Notre-Dame de Paris (1831) do escritor francês Victor Hugo (1802-1885) pode ser considerado um romance gótico. Com esta finalidade, faz-se uma explicação do que é a arte gótica; em seguida, mostram-se os postulados de tentativa de definição da tipologia romanesca gótica; por fim, analisam-se alguns aspectos do romance hugoano pelo prisma do goticismo literário. Almeja-se, assim, oportunizar uma visão outra do romance oitocentista, para além do prisma do romantismo literário e oferecer mais uma análise desse romance canônico para a fortuna crítica dos Estudos Góticos e dos Estudos Hugoanos atuais.*

PALAVRAS-CHAVE: goticismo; Victor Hugo; Notre-Dame de Paris; arte gótica; literatura gótica

RESUME: *Ce texte vise à soutenir que le roman Notre-Dame de Paris (1831) de l'écrivain français Victor Hugo (1802-1885) peut être considéré comme un roman gothique. A cet effet, une explication est faite de ce qu'est l'art gothique; ensuite, les postulats de la tentative de définition de la typologie romanesque gothique sont présentés; enfin, certains aspects du roman hugolien sont analysés du point de vue du gothique littéraire. Le but de ce travail est donc d'une part de proposer une autre vision du roman du XIXe siècle, au-delà du prisme du romantisme littéraire et d'autre part d'étudier ce roman canonique à partir d'une perspective peu courante contribuant ainsi à la fortune critique des études gothiques et hugoliennes d'aujourd'hui.*

MOTS-CLES: Gothicisme; Victor Hugo; Notre Dame de Paris; Art gothique; Littérature gothique

Introdução

O romance hugoano *Notre-Dame de Paris* (Nossa Senhora de Paris²) foi publicado em 1831. Segundo uma carta do próprio Victor Hugo ao seu editor Charles Gosselin,

Le livre n'a aucune prétention historique si ce n'est de peindre (...) par aperçus et par échappées, l'état des mœurs, des croyances, des lois, des arts, de la civilisation enfin, au quinzième siècle. Au reste, ce n'est pas cela qui

¹ Doutor em Literatura pela UnB. Professor da UFAC.

² Na tradição de tradução no Ocidente, o romance de Hugo costuma ser traduzido indevidamente por “O corcunda de Notre-Dame”, título que descentraliza o monumento arquitetônico e direciona a narrativa para apenas um dos personagens principais.

importe dans le livre. S'il a un mérite, c'est d'être œuvre d'imagination, de caprice et de fantasia³ (*apud* Laster, 1981, p.1177).

Hugo revela que escreveu seu romance sem engajamento algum, seja estético, político ou social. Entretanto, contraditoriamente, o *incipit* do romance é bem explícito sobre seu objetivo:

(1)

Il y a quelques années qu'en visitant, ou, pour mieux dire, en furetant Notre-Dame, l'auteur de ce livre trouva, dans un recoin obscur de l'une des tours ce mot, gravé à la main sur le mur :

'ΑΝΑΓΚΗ

Ces majuscules grecques, noires de vétusté et assez profondément entaillées dans la pierre, je ne sais quels signes propres à la calligraphie gothique empreints dans leurs formes et dans leurs attitudes, comme pour révéler que c'était une main du moyen âge qui les avait écrites là, surtout le sens lugubre et fatal qu'elles renferment, frappèrent vivement l'auteur⁴.

Il se demanda, il chercha à deviner quelle pouvait être l'âme en peine qui n'avait pas voulu quitter ce monde sans laisser ce stigmate de crime ou de malheur au front de la vieille église⁵.

Depuis, on a badigeonné ou gratté (je ne sais plus lequel) le mur, et l'inscription a disparu. Car c'est ainsi qu'on agit depuis tantôt deux cents ans avec les merveilleuses églises du moyen âge. Les mutilations leur viennent de toutes parts, du dedans comme du dehors. Le prêtre les badigeonne, l'architecte les gratte, puis le peuple survient, qui les démolit⁶.

Ainsi, hormis le fragile souvenir que lui consacre ici l'auteur de ce livre, il ne reste plus rien aujourd'hui du mot mystérieux gravé dans la sombre tour de Notre-Dame, rien de la destinée inconnue qu'il résumait si mélancoliquement. L'homme qui a écrit ce mot sur ce mur s'est effacé, il y a plusieurs siècles, du milieu des générations, le mot s'est à son tour effacé du mur de l'église, l'église elle-même s'effacera bientôt peut-être de la terre.

C'est sur ce mot qu'on a fait ce livre.

³ “O livro não tem nenhuma pretensão histórica a não ser retratar [...] por vislumbres e escapadas, o estado dos costumes, das crenças, das leis, das artes, da civilização enfim no século XV. De resto, não é isso o que importa no livro. Se ele tiver algum mérito, é o de ser obra de imaginação, de capricho e de fantasia.” (Tradução nossa.)

⁴ Ao visitar, ou melhor, bisbilhotar Notre-Dame há alguns anos, o autor deste livro encontrou, num recanto obscuro de uma das torres, esta palavra gravada à mão na parede:

ΑΝΑΓΚΗ

Essas maiúsculas gregas, negras de tão antigas e profundamente entalhadas na pedra, e não sei quais sinais próprios à caligrafia gótica marcados em suas formas e em suas attitudes, como para revelar que fora uma mão da Idade Média que as escrevera ali, sobretudo o sentido lúgubre e fatal que elas encerram, impressionaram bastante o autor.

⁵ Ele se perguntava, tentava adivinhar qual alma sofrida não desejara abandonar este mundo sem deixar esse estigma de crime ou infelicidade no frontal da velha igreja.

⁶ Desde então, cobriu-se de reboco ou se raspou (não sei mais qual deles) a parede, e a inscrição desapareceu. Pois é assim que se procede há quase duzentos anos com as maravilhas da Idade Média. As mutilações lhes chegam de todas as partes, tanto de dentro como de fora. O padre as cobre, o arquiteto as raspa; depois, vem o povo e as demole.

Como se pode ver, a preocupação do autor é deixar traços da memória de uma catedral que está sendo destruída pelo tempo e descuidada pelas pessoas ao redor. Assim, nota-se tanto uma preocupação patrimonial quanto uma demonstração e exaltação da arte arquitetônica. Além disso, o fato de Hugo lembrar que se trata de uma catedral medieval faz situar o leitor e o próprio romance dentro de um tempo histórico – a Idade Média – e de uma arte histórica – a arte gótica.

A arquitetura gótica apresenta estreita relação com as necessidades da religiosidade cristã e com as catedrais, símbolos e elementos essenciais da sociedade medieval urbana. Se, por um lado, as catedrais góticas eram artefatos culturais e sociopolíticos de um povo, por outro lado, eram também lugares de imposição e criação de narrativas sacras pela plasticidade arquitetônica e pelas demais artes conjuntas. Eram verdadeiros livros ilustrados de leitura fácil e imediata para as populações analfabetas e crédulas na religião. Trata-se de uma constatação de que a Arte, e especialmente a Arquitetura, desempenhava também um papel importante na determinação das realidades culturais e sociais de uma sociedade.

Uma das consequências da arte gótica é o *goticismo*, ou seja, o gosto pelo que provém da Idade Média ou pelo que é morbidamente medieval. É nesse viés que surge a chamada *literatura gótica*. Apesar de Victor Hugo ser classificado pela crítica literária como um autor romântico, sua obra ultrapassa os limites de uma classificação pura e rigorosa em somente um movimento literário ou em um gênero específico de texto. É nesse intuito que *Notre-Dame de Paris*, pode ser (re)lida de inúmeras maneiras. Logo, no presente artigo, tentamos desenhar ou mapear o gótico nesse romance de Victor Hugo. Para alcançar nosso objetivo, em primeiro lugar, relembremos alguns princípios da arte gótica. E em seguida, explanamos algumas características do que vem a ser a literatura gótica. Por fim, analisamos alguns pontos da narrativa de Hugo à luz do *goticismo literário*.

A arte gótica

⁷ Assim, exceto pela frágil lembrança que lhe consagra o autor deste livro, hoje nada mais resta da palavra misteriosa gravada na sombria torre da Notre-Dame, nada do destino desconhecido que ela resumia tão melancolicamente. O homem que escreveu essa palavra na parede foi apagado há muitos séculos, há gerações; a palavra, por sua vez, foi apagada da parede da igreja; ela mesma em breve será apagada da Terra.

É a respeito dessa palavra que se fez este livro.

Fevereiro de 1831

(HUGO, 2011, p. 31-32)

A arte gótica compreende o período da última fase da Idade Média (séculos XII a XIV). Ela surge na França, na Île-de-France, e depois se expande por toda a Europa em diferentes graus, adaptando-se de variadas formas nos mais diversos países. Define-se na Itália, em particular na Toscana, onde tem seu apogeu. Seu declínio, ou fase final, acontece na Borgonha (França), em Flandres (Bélgica) e na Alemanha. Portanto, a arte gótica não é um fenômeno homogêneo nem unívoco. Segundo José Bracons (1992, p. 3):

Foram os teóricos do Renascimento que viram, na arte de épocas anteriores à sua, um reflexo da arte *inventada pelos godos, que, após haver arruinado os edifícios antigos e matado os arquitetos nas guerras, passaram a construir cobrindo as abóbadas com arcos ogivais e inundaram toda a Itália com essa maldição de edifícios dos quais não podiam ter feito mais* (no dizer de Giorgio Vasari).

Na realidade para **Vasari** e seus contemporâneos existia uma clara contraposição entre uma arquitetura tedesca (germânica) ou *maniera dei goti* (estilo próprio dos godos), e o modo romano encarnado pelo ideal renascentista, que consideravam mais perfeito na medida em que se relacionava com os modelos da Antiguidade clássica. (*Que, de agora em diante, Deus livre os países daquela forma de pensar e de construir que não concorda em absoluto com a beleza de nossos edifícios*, conclui Vasari) [itálico e negrito do autor].

De fato, tudo o que não era considerado estilo românico (estilo clássico e gosto renascentista imposto a toda à Europa), foi então considerado gótico. Ele estendeu-se da Península Ibérica à Escandinávia e da Irlanda até os confins do antigo Império Romano, garantindo uma ampla expansão da arte medieval no Ocidente. Depois da Idade Média, o gótico se manteve por muito tempo como arte popular e tradicional tal qual ocorreu, por exemplo, na Inglaterra. Essa perenidade também trouxe uma revalorização da arte medieval pela corrente artística chamada Romantismo, que chegou a considerar a arte gótica como paradigma artístico cultural único do Ocidente (BRACONS, 1992).

Os historiadores da arte costumam distinguir três grandes ciclos da arte gótica (BRACONS, 1992; GOZZOLLI, 1986): (1) o *inicial* – em que se registra a consolidação das formas góticas; (2) o *central* – em que há a constituição do estilo clássico gótico e posterior expansão das formas góticas; e (3) o *final* – no qual há a predominância do gosto burguês e cortesão. É a partir dessa divisão geral que muitas outras subdivisões terminológicas surgem para designar certos momentos da evolução do gótico dentro de um país. Por exemplo, na França, no que tange à arquitetura, é possível distinguir quatro tipos de gótico: gótico primitivo, gótico clássico, gótico radiante (*rayonnant*) e gótico flamejante (*flamboyant*).

Sem sombra de dúvida, a arte é o reflexo da sociedade. Assim, a arte gótica pode ser considerada o reflexo da sociedade medieval francesa, ou como afirma José Bracons (1992, p. 7), “a mais genuína tradução plástica”. De fato, alguns fatores históricos contribuíram para a manifestação da arte gótica, dentre eles:

- *A expansão ocidental*: a partir do desenvolvimento de novas técnicas agrícolas e comerciais, em conjunto com o crescimento demográfico, o trânsito entre Ocidente e Oriente aumentou no século XII.
- *A afirmação do poder real sobre os nobres*: a decadência do feudalismo e a vontade de unificação e universalismo estimularam as peregrinações (as Cruzadas, por exemplo) e conquistas (para o Leste europeu, em particular), bem como as reformas monásticas (por exemplo, a de Cister).
- *A formação de centros urbanos*: o declínio da vida agrícola e o trabalho artesanal assalariado fortaleceram a formação do comércio e o crescimento das cidades.
- *A consolidação de instituições monásticas*: os grandes reis como São Luís (Luís IX, na França), Frederico II Hohenstaufen, Afonso X (o Sábio), Jaime I (O Conquistador) agiram em conjunto com a Igreja em favor do progresso nacional e da construção de Estados, sempre reafirmando essa aliança por meio de escolas e monumentos catedralísticos, sobretudo no século XIII.
- *A nova ordem econômica da sociedade*: a indústria têxtil tornou-se importante elemento do comércio, estabelecendo rotas e centros de intercâmbio. Surgiram a classe burguesa, com a oferta de ofícios importantes para o centro urbano, e as irmandades mendicantes (franciscanos e dominicanos), que sensibilizavam a sociedade sobre a miséria e as desigualdades de classe já nessa época.
- *A criação de universidades*: centros de ensino e atividade intelectual em que se difundiam linhas de pensamento com orientações filosóficas ou enciclopédicas.

Apesar de todas essas evoluções nos séculos XII e XIII, o século XIV será marcado pelo retrocesso devido a crises nos âmbitos político, cultural e social. Entram nesse século, *grosso modo*, a peste e a fome na Europa, a Guerra dos Cem Anos, o Grande Cisma do Ocidente, o declínio do Império Bizantino e a formação de Estados-Nação. Esse contexto dará vazão à arte renascentista, plasticamente mais laica e com uma visão de mundo baseada sobretudo na experiência pessoal do artista e na reflexão crítica – elementos pouco encontrados na arte gótica e entre seus artistas.

O artista gótico não era valorizado em si por sua criatividade, mas especialmente pelo domínio e pela destreza das técnicas que tinha em seu ofício. Em muitos casos, bastava “traduzir instruções de pessoas de nível cultural reconhecidamente superior” (BRACONS, 1992, p. 11). A assinatura do artista no período gótico era mais frequente para obras arquitetônicas e escultóricas. É neste período também que surgirão as confrarias e corporações de artistas em que saberes artísticos seriam aprendidos à medida que a obra fosse realizada. Isso acontece sobretudo entre os grupos de construtores, e é a partir dessa ideia que historiadores da arte fazem a distinção entre obras de um mestre e obras da oficina desse mestre (BRACONS, 1992).

Como o progresso da arte gótica se dava sobretudo nos centros urbanos, todos os artistas procuravam se estabelecer nas cidades a fim de aproveitar as oportunidades de trabalho, as leis favoráveis à arte e as possibilidades de integrar associações. Segundo José Bracons (1992), os artistas do período gótico (em particular, arquitetos, escultores e muralistas) eram forçados à constante mobilidade, com exceção daqueles que poderiam trabalhar em suas próprias oficinas (pintores e ourives). A maioria das obras de arte daquele tempo eram encomendadas, o que significa dizer que a “liberdade do artista para dar forma às obras que se lhe encomendavam estava situada entre suas próprias limitações técnicas e o gosto do cliente ou da sociedade” (BRACONS, 1992, p. 14-15). As encomendas vindas das cortes reais determinavam maior qualidade da obra, apesar de também haver algumas encomendas da burguesia. Já as encomendas provenientes da Igreja eram as que propunham menos inovações e liberdade para criação.

Convém ainda mencionar três aspectos: (1) no período gótico as diferenças sociais entre os artistas eram gritantes – se uns eram pobres e assalariados, outros alcançavam cargos muito elevados ou eram ricos, como Giotto ou Jan van Eyck; (2) não existia uma teoria da arte dominante no período, apesar de se saber que era constante o uso da linguagem plástica para a transmissão de saberes abstratos; e (3) não era comum à época haver artistas que desenvolvessem habilidades em mais de uma especialidade artística (um pintor-escultor, um arquiteto-muralista, etc.) (BRACONS, 1992). Dentre as artes desenvolvidas, há uma classificação em *Artes Maiores* (a arquitetura, a escultura e a pintura) e *Artes Menores* (iluminura, vitrais, ourivesaria, miniatura e tecelagem).

Vale destacar que, nessa época, a arte literária seguiu os mesmos moldes de todas as outras. Entretanto, ela era limitada para uma pequena classe que detinha a escrita e a leitura e promovia a feitura de textos. O movimento literário – se assim podemos classificar – girava em torno da figura dos trovadores, caracterizando-se como um misto de lirismo, oralitura, poesia e

canção. Logo, o termo *literatura gótica* e, igualmente, sua classificação composicional não foram cunhados ou difundidos à época. A literatura gótica é posterior à Idade Média.

A literatura gótica

Na história das correntes literárias, o termo *literatura gótica* surge em 1764 com a publicação do livro *The Castle of Otranto: A gothic story* de Horace Walpole (1717-1779). O local do enredo do livro é inspirado na mansão do próprio autor em Strawberry Hill, decorada em estilo gótico e denominada pelo próprio autor como “a little Gothic castle” (“pequeno castelo gótico”) (FRANCK, 2003). De fato, à época de Walpole, era comum o estilo arquitetônico de residências conhecido como *Gothic Revival* ou Renascimento Gótico, o que explica por que o autor deu como subtítulo de sua obra “relato gótico”.

Convém mencionar que, enquanto os adeptos da corrente arquitetônica neogótica eram “adoradores” da Idade Média, os romancistas desse período contrariamente consideravam esses tipos de construções propícias para os enredos bestiais e obscuros, bem como a Idade Média como um tempo histórico adequado para situar a intriga com superstições e irracionalidades (BALDICK, 1993). Ou seja, enquanto os pensadores neogóticos trabalhavam para mostrar o lado positivo da Idade Média, os romancistas góticos trabalhavam e enalteciam a parte negativa. Para Chris Baldick (1993), o goticismo literário é antigótico por colocar em jogo a desconfiança da civilização e da representação da Idade Média. Entretanto, tal assertiva somente é válida para os primeiros romances, pois, com a evolução do gótico literário, esse tipo de romance não se fixou apenas no tempo-espaço medieval, apesar de manter algumas características comuns até os dias atuais (PIÑEIRO, 2017).

A pesquisadora Aurora Piñeiro (2017, p. 16) propõe a seguinte lista com obras mais representativas do início do gótico literário:

Ano	Obras e autores
1764	<i>The Castle of Otranto</i> , de Horace Walpole
1787	<i>Vathek</i> , de William Beckford
1794	<i>The Mysteries of Udolpho</i> , de Ann Radcliffe
1796	<i>The Monk</i> , de Matthew Lewis
1797	<i>The Italian</i> , de Ann Radcliffe
1818	<i>Frankenstein</i> , de Mary Shelley
1820	<i>Melmoth the Wanderer</i> , de Charles Robert Maturin

Quadro 1: Lista de obras iniciais da Literatura Gótica

Todos os romances desse quadro têm em comum o fato de causarem terror e horror em seus leitores – elementos indispensáveis para a literatura gótica –, bem como o feito de associarem cenários medievais extremamente descritos e fenômenos sobrenaturais e ocultos a seus enredos. Segundo Aurora Piñeiro (2017), o romance gótico é uma fusão de histórias de fantasmas (com origem em religiões primitivas, mitologias e contos épicos antigos), histórias de fadas (vinculadas a mitologias e tradições populares) e histórias de horror. A autora ainda argumenta que os escritos góticos têm por base dois princípios: (1) a *distância narrativa* e (2) o *princípio de obscuridade* (PIÑEIRO, 2017).

A *distância narrativa* entre o tempo presente, em que o leitor lê, e o tempo em que se passa o enredo proporcionou ao narrador liberdade de contar uma série de horrores que ocorreram no passado e em terras distantes. Além disso, “en términos cronológicos, la época del ‘Oscurantismo’, y en términos geográficos, los países católicos del Mediterráneo, ofrecen la combinación perfecta para que el horror se ponga en práctica y sea ‘creíble’⁸ (PIÑEIRO, 2017, p. 21)”. Além desses aspectos, a *distância narrativa* é uma distância crítica, na medida em que “para una grande parte de los escritores góticos, los últimos siglos de la Edad Media representan una época de barbárie y fanatismo religioso que tiene que ser analizada a luz de un

⁸ “... em termos cronológicos, a época do ‘Oscurantismo’, e em termos geográficos, os países católicos do Mediterrâneo, oferecem a combinação perfeita para que o horror se ponha em prática e seja ‘crível’”. (Tradução nossa.)

razonamiento de corte protestante”⁹ (PIÑEIRO, 2017, p. 32). Isso leva a crer que muitos dos autores góticos eram imbuídos de uma clara xenofobia protestante na segunda metade do século XVIII.

Já o *principio da obscuridade* está relacionado à “cosmovisión que prevalece dentro del universo narrativo [que] incluye la aceptación de la existencia de otros mundos habitados por distintas presencias animadas”¹⁰ (PIÑEIRO, 2017, p. 22). Com isso, é necessário que a narrativa tenha um certo manejo do sobrenatural e dê ao leitor a sensação de poder entrar no inframundo metafísico e humano. Isso é possível graças à criação de uma atmosfera obscura no texto:

Muchas de las acciones ocurren a la débil luz de una antorcha o a la luz de la luna; es decir, la luz, en lugar de iluminar, oscurece, les recuerda a los personajes que están rodeados de oscuridad. Y es precisamente en los momentos más oscuros y aterradores de la historia cuando el narrador omnisciente decide entrar en la mente del personaje en escena y adoptar todas las limitaciones sensoriales y cognitivas del mismo para que los lectores tengan las mismas restricciones y sufran los mismos sobresaltos que dicho personaje¹¹ (PIÑEIRO, 2017, p. 26).

Em outras palavras, o *principio da obscuridade* está relacionado a um tipo de descrição própria da narrativa gótica que proporciona um clímax de medo, suspense e surpresa tanto dos personagens quanto dos leitores da trama. Para além desses dois princípios, o ensaísta e grande entusiasta argentino do gótico César Fuentes Rodríguez, em seu livro *Mundo Gótico* (2007), sumariza sete características comuns ao romance gótico:

1. La intriga se desarrolla en un viejo castillo o un monasterio (importancia del escenario arquitectónico, que sirve para enriquecer la trama).
2. Atmósfera de misterio y suspenso (el autor crea un marco o escenario sobrenatural capaz, muchas veces por sí mismo, de suscitar sentimientos de misterio o terror).
3. Profecía ancestral (una maldición pesa sobre la propiedad o sobre sus habitantes, presentes o remotos).
4. Eventos sobrenaturales o de difícil explicación.
5. Emociones desbocadas (los personajes están sujetos a pasiones desenfrenadas, accesos de pánico, agitaciones del ánimo tales como depresión profunda, angustia, paranoia, celos y amor enfermizo).

⁹ “... para uma grande parte dos escritores góticos, os últimos séculos da Idade Média representam uma época de barbárie e fanatismo religioso que tem de ser analisada à luz de uma racionalidade de viés protestante.” (Tradução nossa.)

¹⁰ “... à cosmovisão que prevalece dentro do universo narrativo que inclui a aceitação da existência de outros mundos habitados por diferentes presenças animadas.” (Tradução nossa.)

¹¹ “Muitas das ações ocorrem à fraca luz de uma tocha ou à luz da lua; isto é, a luz, em lugar de iluminar, obscurece, relembra aos personagens que eles estão rodeados de escuridão. E é precisamente nos momentos mais escuros e aterradores da história que o narrador onisciente decide entrar na mente do personagem em cena e adotar todas as limitações sensoriais e cognitivas dele para que os leitores tenham as mesmas restrições e sofram os mesmos sobressaltos que tal personagem.” (Tradução nossa.)

6. Erotismo larvado (bajo la atmósfera de misterio laten conflictos amorosos mal resueltos y oscuros impulsos sentimentales. El paradigma de la doncella en apuros es muy frecuente; los personajes femeninos enfrentan situaciones que producen desmayos, gritos, llanto y ataques de nervios. Se apela al sentido de compasión del lector presentando a una heroína oprimida por angustiosos terrores que, normalmente, se convierte en el foco de la trama. Otro paradigma insoslayable es el de la figura masculina tiránica; suele tratarse de un padre, rey, marido o guardián que requiere de la doncella una acción indigna o inadmisibles, sea el casamiento forzado, el sacrificio de su castidad o alguna acción todavía más siniestra).
7. Falacia patética (las emociones de los protagonistas intervienen en la apariencia de las cosas, o bien el clima que rodea una escena define el estado de ánimo de los personajes)¹² (RODRÍGUEZ, 2007, p. 17-18).

Apesar dessas características serem comuns a todos os romances góticos, com o tempo, o gênero foi evoluindo e ganhando outras vertentes. De acordo com Aurora Piñeiro (2017), logo após a eclosão do gótico clássico, como o dos autores apresentados no quadro 1, surgiram: “a segunda fase” da literatura gótica, dedicada aos vampiros – literatura vampiresca; a “terceira fase”, consagrada aos monstros e seres desconhecidos; e, uma “quarta fase” (“fase contemporânea”) destinada ao sobrenatural e ao terror de origem natural ou humana – esses romances são os mais adaptados ao cinema, como por exemplo os do escritor estadunidense Stephen King e seus personagens com poderes psíquicos. Nenhuma dessas fases do romance gótico se sobrepõe a outra, tampouco é homogeneizada de forma evolutiva; todas elas englobam a literatura gótica, bem como seus sinônimos: literatura de horror e literatura de terror.

Ademais, no que tange aos termos *horror* e *terror* relacionados ao gótico, Umberto Eco (2004) afirma que tal relação nasce necessariamente no século XVIII, em que muitos pensadores, em particular Edmund Burke (1729-1797), começaram a se questionar por que a representação de paisagens e situações aterrorizantes provocava deleite. Ann Radcliffe (1764-

¹² “1. A intriga se desenrola num velho castelo ou num mosteiro (importância do cenário arquitetônico, que serve para enriquecer a trama. / 2. Atmosfera de mistério e suspense (o autor cria um ambiente ou cenário sobrenatural capaz, muitas vezes por si mesmo, de suscitar sentimentos de mistério ou terror). / 3. Profecia ancestral (uma maldição pesa sobre a propriedade ou sobre seus habitantes, presentes ou remotos). / 4. Eventos sobrenaturais ou de difícil explicação. / 5. Emoções descontroladas (os personagens estão sujeitos a paixões desenfreadas, acessos de pânico, agitações do ânimo tais como depressão profunda, angústia, paranoia, ciúmes e amor doentio). / 6. Erotismo latente (sob a atmosfera de mistério pulsam conflitos amorosos mal resolvidos e oscuros impulsos sentimentais. O paradigma da donzela em apuros é muito frequente; os personagens femininos enfrentam situações que produzem desmaios, gritos, choro e ataques de nervos. Apela-se ao senso de compaixão do leitor apresentando uma heroína oprimida por angustiosos terrores que, normalmente, se converte no foco da trama. Outro paradigma incontornável é o da figura masculina tirânica; em geral trata-se de um pai, rei, marido ou guardião que exige da donzela uma ação indigna ou inadmissível, seja o casamento forçado, o sacrifício de sua castidade ou alguma ação ainda mais sinistra). / 7. Falácia patética (as emoções dos protagonistas intervêm na aparência das coisas, ou então o clima que rodeia uma cena define o estado de ânimo dos personagens).” (Tradução nossa.)

1823), uma das grandes escritoras pioneiras do romance gótico no século XVIII, foi a primeira a dar uma explicação sobre a diferença entre os dois termos e sua relação com o gótico. Com base nessa explicação, o acadêmico Devendra Varma (1957, p. 130) afirma:

The difference between Terror and Horror is the difference between awful apprehension and sickening realization: between the smell of death and stumbling against a corpse. Professor McKillop, quoting from Mrs. Radcliffe, said that “obscurity [in Terror] ... leaves the imagination to act on a few hints that truth reveals to it,...obscurity leaves something for the imagination to exaggerate”. Burke held that “To make anything very terrible, obscurity seems in general to be necessary”, and added that, “...darkness, being originally an idea of terror, was chosen as a fit scene for such terrible representations”. Burke did not distinguish between the subtle gradations of Terror and Horror; he related only Terror to Beauty, and probably did not conceive of the beauty of the Horrid, the grotesque power of something ghastly, too vividly imprinted on the mind and sense¹³.

Terror thus creates an intangible atmosphere of spiritual psychic dread, a certain superstitious shudder at the other world. Horror resorts to a cruder presentation of the macabre: by an exact portrayal of the physically horrible and revolting, against a far more terrible background of spiritual gloom and despair. Horror appeals to sheer dread and repulsion, by brooding upon the gloomy and the sinister, and lacerates the nerves by establishing actual cutaneous contact with the supernatural. “Seeing a supernatural visitant is terrible, hearing him is direful, smelling him is loathsome, but having him touch you is the climax of horror,” says Dorothy Scarborough. The same feeling is expressed by Mrs. Barbauld: “Solitude, darkness, low-whispered sounds, obscure glimpses of objects, flitting forms, tend to raise in the mind that thrilling, mysterious terror, which has for its object the ‘powers unseen and mightier far than we’.” The very vagueness and uncertain origin of this terror suggests an indefinable presence which might manifest itself suddenly; there is an utter inability to judge or cope with the extent of the power this presence can exercise, probably for evil and malignant ends. But when the grand cause of terror manifests itself, it excites horror. No longer wrapt up in the shades of its own incomprehensible obscurity, its revealed loathsomeness is awful, striking, and horrible, so that strength, violence, pain, and terror are ideas “heterogeneously yoked” together thus making a combined attack upon the mind. ‘Horror’ approaches violence in its intensity; ‘Terror’ when sufficiently violent embodies horror¹⁴.

¹³ “A diferença entre Terror e Horror é a diferença entre horrenda apreensão e percepção nauseante: entre o cheiro da morte e o tropeçar num cadáver. O professor McKillop, citando a Sra. Radcliffe, disse que ‘a obscuridade [no Terror]... deixa a imaginação agir sobre alguns indícios que a verdade lhe revela ... a obscuridade deixa algo para a imaginação exagerar’. Burke sustentava que ‘para tornar alguma coisa muito terrível, a obscuridade parece ser em geral necessária’, e acrescentava que ‘... a escuridão, sendo originalmente uma ideia de terror, foi escolhida como uma cena adequada para representações tão terríveis’. Burke não distinguia entre as sutis gradações de Terror e Horror; ele relacionava apenas o Terror à Beleza, e provavelmente não concebia a beleza do Hórrido, o poder grotesco de algo apavorante, demasiado vívido impresso na mente e no sentido.

¹⁴ O Terror, portanto, cria uma atmosfera intangível de temor psíquico espiritual, um certo calafrio supersticioso frente ao outro mundo. O Horror recorre a uma apresentação mais crua do macabro: mediante um retrato exato do fisicamente horrível e repugnante, contra um pano de fundo ainda mais terrível de assombro e desespero espiritual. O Horror apela ao puro temor e à repulsa, ao se assentar no funesto e no sinistro, e lacerava os nervos ao estabelecer contato cutâneo real com o sobrenatural. ‘Ver um visitante sobrenatural é terrível, ouvi-lo é pavoroso, sentir seu cheiro é repugnante, mas sentir que ele te toca é o clímax do horror’, diz Dorothy Scarborough. O mesmo

Em outras palavras, se *o terror* é descrito como o sentimento de medo e antecipação que *precede* a experiência horripilante, o *horror* é a sensação de repulsa que *suced*e uma visão, som ou experiência de uma situação assustadora – geralmente, o sentimento que se tem depois de chegar a uma terrível constatação ou à experimentação de um ato profundamente desagradável. Assim, o horror relaciona-se a estar chocado ou assustado (estar horrorizado), ao passo que o terror se relaciona a estar ansioso ou com medo. Por vezes, o horror também é definido como uma combinação de terror e repulsa. A partir da análise dessas duas categorias góticas ou sinônimos de gótico, pode-se colocar a mesma pergunta que Umberto Eco faz em seu livro *História da Beleza* (2004) ao explicar a teoria de Edmund Burke:

[...] como pode o terror ser deleitável? E sua resposta é: quando não ameaça muito de perto. Mas atentemos para esta afirmação. Ela implica um **distanciamento da coisa que faz medo**, donde uma espécie de desinteresse em relação a ela. Dor e terror são causa de Sublime se não são realmente nocivos. Este desinteresse é o mesmo que, no decorrer dos séculos, apareceu ligado à ideia do Belo. O belo é aquilo que produz um prazer que não induz necessariamente à posse ou ao consumo da coisa que apraz. Assim também, o horror ligado ao Sublime é horror que não se pode possuir e não nos pode fazer mal. Nisso consiste a relação profunda entre Belo e Sublime (ECO, 2004, p. 291) [negrito do autor].

Logo, a falta de nocividade real da narrativa leva o leitor a usufruir a literatura gótica como algo sublime, que apresenta também algo de estético (ou, de fato, bonito), além de meras sensações sentimentais e entretenimento cognitivo. Entretanto, é perceptível que toda essa tipologia narrativa foi construída e naturalizada com base no gosto pelo medieval, em particular pela eleição da arquitetura gótica como espaço diegético privilegiado.

O romance gótico hugoano¹⁵

sentimento é expresso pela Sra. Barbauld: ‘A solidão, a treva, os sons sussurrantes, os lampejos obscuros de objetos, as formas fugazes, tudo tende a suscitar na mente esse horror excitante, misterioso, que tem para seus objetos os ‘poderes invisíveis e muito mais potentes que nós’. A própria vaguidade e origem incerta desse terror sugere uma presença indefinível que pode se manifestar repentinamente; há uma absoluta incapacidade de julgar ou lidar com a extensão de poder que essa presença pode exercer, provavelmente para fins nefandos e malignos. Mas quando a grande causa do terror se manifesta, ela excita o horror. Não mais envolto nas sombras de sua própria obscuridade incompreensível, sua repulsividade é pavorosa, chocante e horrível, de modo que força, violência, dor e terror são ideias ‘heterogeneamente jungidas’, criando assim um ataque combinado sobre a mente. O ‘Horror’ aborda a violência em sua intensidade; o ‘Terror’, quando suficientemente violento, incorpora o horror.’ (Tradução nossa.)

¹⁵ Nós nos furtamos a não fazer um resumo do enredo da obra, visto que esta é extremamente conhecida mesmo que de forma parcial ou por outras mídias que não seja o livro. Entretanto, para um aprofundamento da intriga, vide REIS, 2019.

No tocante aos personagens, mas também ao cenário da catedral, *Notre-Dame de Paris* pode ser considerado um romance gótico. Tomando por base as discussões anteriores e a partir dos sete postulados de César Fuentes Rodríguez (2007) para caracterizar o romance gótico, percebe-se:

(1) a importância da catedral de Nossa Senhora de Paris como cenário arquitetônico de extrema relevância para a trama, pois é em torno dela que ocorrem eventos determinados por estratificações sociais e convenções históricas (a força da Idade Média) e também é dentro dela que se passam os eventos mais cruéis, como a tortura e o exílio da personagem Esmeralda;

(2) a criação da atmosfera de mistério e suspense entre um capítulo e outro, bem como entre os livros – mais voltados para o gênero melodramático (ciclo resumido em *incipit* + narrativa + clímax) do que realmente para a criação de mistério e horror, apesar desses últimos aparecerem na trama pontualmente;

(3) um oráculo (“anankè”) logo no início do romance, anunciado pelo próprio narrador, antecipando que a história é sobre uma fatalidade – uma espécie de determinismo;

(4) as emoções irrefreadas – como, por exemplo, a obsessão de Frollo para que Esmeralda o ame; o amor cego de Esmeralda por Phoebus, que a faz esquecer-se de si mesma; a paranoia de Frollo no estudo da alquimia etc;

(5) um erotismo latente causado pelo sentido da visão de todos aqueles que veem Esmeralda. Interessante notar que a personagem tem 16 anos na narrativa, mas é vista como se fosse mulher adulta (critério da Idade Média) para namorar (Quasimodo), casar (Gingoire) e ter relações sexuais (Frollo e Phoebus);

(6) o artifício dos espaços dá indícios sobre os personagens – por exemplo, Frollo sempre aparece em locais sombrios e escuros, Luís XI aparece sempre em locais luminosos, etc.;

(7) por fim, o par característico do romance gótico convencional – a donzela oprimida e a figura masculina tirânica – está representado no romance por Esmeralda e Frollo.

Provavelmente, o único elemento de que a narrativa não dispõe para ser totalmente classificada como gótica em todos os critérios elencados por Rodríguez (2007) são os eventos sobrenaturais, embora algumas ações de personagens possam ser classificadas como feitiçaria ou bruxaria. É o que se vê, por exemplo, nas apresentações de Djali junto a Esmeralda e também nas descrições de Frollo ao estar concentrado em seus estudos. Vale ressaltar que nem toda narrativa gótica contém a presença do sobrenatural – como é perceptível nos romances de Ann

Radcliffe. Certamente, tal acepção de *goticismo literário* ultrapassa o conceito anteriormente definido por César Fuentes Rodríguez (2007).

Sabe-se que Hugo rejeita toda espécie de sobrenatural em seus romances, apesar de aproximar seus personagens e seus leitores da atmosfera sobrenatural em forma do demoníaco (ROMAN, 1999). Tal procedimento causa um duplo movimento, chamado por Myriam Roman (2009) de “laicização do diabólico e inflexibilidade filosófica”. O primeiro dá ênfase à existência do demônio e de suas tentações, mas as escolhas são sempre do homem; o segundo reforça que o pensamento do homem robustece ou enfraquece a sua própria força de decisão. Ambas as situações são claramente visíveis nas ações de Claude Frollo.

Apesar de estarmos analisando especificamente *Notre-Dame de Paris*, os elementos góticos perpassam todos os romances de Hugo (ROMAN, 1999). Os espaços góticos se dão como lugares de erotismo e de morte. Contrariamente aos romances góticos *per se*, em que geralmente as heroínas são virgens, frágeis e ameaçadas pela violência, nos romances de Victor Hugo são os heróis masculinos que retêm essas características (GUYARD, 1994) – em *Notre-Dame de Paris*, observa-se isso claramente com Frollo, Quasimodo e Gringoire.

Dentro do caráter gótico, Myriam Roman (1999, p. 247) igualmente assinala que

On peut également placer dans la mouvance gothique la prédilection de Hugo pour la nuit et l'importance du clair-obscur dans la description et les situations. L'essentiel des épisodes d'un roman hugolien, et ce de manière presque systématique, se déroule la nuit, ou à ces moment charnières « entre chien et loup » que sont l'aube ou le crépuscule du soir¹⁶.

Isso é claro em *Notre-Dame de Paris*, ao percebermos que, de fato, apenas nos livros VI – em que há a história da entrega da broa de milho – e III – em que há a descrição de Paris vista do alto de Notre-Dame – identificam-se situações ocorridas à luz do dia sem interferência do fim da noite (aurora) ou de seu início (crepúsculo). Esta constatação do romance hugoano será acompanhada de outras variantes góticas próprias do autor.

Em relação ao horror, porém:

Hugo joue le plus souvent de la terreur – crainte intériorisée, suscitée par une attente anxieuse, par l'impossibilité de bien voir et de comprendre ; il pratique également l'horreur – la peur que soulève un spectacle scandaleux, répugnant. [...] Mais l'horreur sociale représentée et incarnée dans le

¹⁶ “Pode-se também situar na tendência gótica a predileção de Hugo pela noite e a importância do claro-escuro na descrição e nas situações. O essencial dos episódios de um romance hugoano, e de maneira quase sistemática, se desenrola à noite, ou naqueles momentos intermediários ‘entre cão e lobo’, que são a aurora ou o crepúsculo da tarde.” (Tradução nossa.)

personnage de Han [d'Island] aura tendance par la suite à être intériorisée et métaphorisée, traduite dans les expériences de la terreur.

Et pourtant, le traitement de l'horreur par Hugo nous éloigne déjà en partie de la tradition gothique. Le héros noir pose la règle absolue de son désir contre toute forme de loi ; sa révolte se fait contre la société et ses usages, contre l'ordre établi. Chez Hugo, ce n'est pas tant l'individu qui est gothique que la société elle-même : les cellules et les tortures dans *Notre-Dame de Paris* et *L'Homme qui rit*. La Tourgue et la guillotine ne sont pas le fait d'un méchant isolé et criminel, mais des « caves pénales » s'intégrant à un système judiciaire légal. L'horreur est « hors-la-loi » et procure au lecteur le plaisir de l'interdit et la libération de ses pulsions violentes inconscientes. L'horreur pénale ou guerrière chez Hugo est « hors-le-droit » : détournée vers une satire violente des incohérences de la société, elle vise à susciter une prise de conscience hallucinée¹⁷ (ROMAN, 1999, p. 249-250).

Essa especificidade do gótico hugoano no quesito horror será acompanhada também do tratamento diferenciado que Hugo dá ao anticatolicismo. Se o romance gótico inglês pode ser considerado violentamente anticlerical, em Hugo, o anticlericalismo será circunstanciado – senão atenuado – e colocado em uma perspectiva diacrônica (ROMAN, 1999). Ou seja, o autor não negará a religião, a crença em Deus ou as instituições religiosas, mas criticará seus posicionamentos na história, não compatíveis com seus discursos. A partir disso, é possível deduzir todos os questionamentos feitos à Igreja católica no romance *Notre-Dame de Paris* com base no personagem Claude Frollo – seu discurso como arqui-diácono não condiz com suas ações.

À guisa de conclusão

Como se pode ver, a tipologia gótica de *Notre-Dame de Paris* é uma forma de Hugo colocar o leitor dentro de uma máquina do pensar, pelo viés da ficção. O autor se utiliza das tipologias romanescas gótica e melodramática (romântica) tanto para familiarizar sua narrativa quanto para criar formas de refletir criticamente. No que concerne ao romance propriamente dito, percebe-se que sua arte literária apresenta engrenagens profundas e bem manipuladas que

¹⁷ “Hugo joga no mais das vezes com o terror – medo interiorizado, suscitado por uma expectativa ansiosa, pela impossibilidade de ver bem e compreender; também pratica o horror – o temor provocado por um espetáculo escandaloso, repugnante. [...], Mas o horror social representado e encarnado no personagem de Han [da Islândia] tenderá a seguir a ser interiorizado e metaforizado, traduzido nas experiências do terror.

E no entanto, o tratamento do horror por Hugo nos distancia já em parte da tradição gótica. O herói negro pousa a regra absoluta de seu desejo contra toda forma de lei; sua revolta se faz contra a sociedade e seus usos, contra a ordem estabelecida. Em Hugo, não é tanto o indivíduo que é gótico quanto a própria sociedade: as celas e as torturas em *Notre-Dame de Paris* e *L'Homme qui rit*. A Tourgue e a guilhotina não são obra de um malvado isolado e criminoso, mas ‘porões penais’ que se integram a um sistema judiciário legal. O horror é ‘fora da lei’ e causa no leitor o prazer do interdito e a liberação de suas pulsões violentas inconscientes. O horror penal ou guerreiro em Hugo é ‘fora do direito’: desviado rumo a uma sátira violenta das incoerências da sociedade, ele visa a suscitar uma tomada de consciência alucinada.” (Tradução nossa.)

poderiam ter maiores aprofundamentos por camadas e em perspectivas outras. Entretanto, não é nosso intuito exaurir tudo o que *Notre-Dame de Paris* pode oferecer enquanto texto literário seja para um analista, seja para um leitor.

Destaca-se que o goticismo literário tem uma grande proximidade com o cinema, pois a literatura gótica é muito imagética e desenvolve sobremaneira “pelo olhar e pela escuta ficcional” os afetos do medo e do terror. De fato, os primeiros filmes cinematizados de *Notre-Dame de Paris* trazem à baila essas características góticas do romance. Causam nos espectadores ojeriza, estranhamento e medo. Com o passar do tempo, o romance foi reconfigurado como narrativa somente melodramática (romântica), especialmente pelo cinema de animação infantil e o cinema musical. Porém, conforme demonstramos neste artigo, *Notre-Dame de Paris* parece elaborar um gótico suave, leve ou mesmo disfarçado.

Resta o questionamento se as incursões góticas de Hugo, neste e em outros romances, seria uma forma de o autor manter suas premissas de sua teoria romântica e seguir o goticismo literário inglês no século XIX. Não há como afirmar isso categoricamente. Uma revisitação dos movimentos literários oitocentistas não canônicos da Crítica Literária pode dar um novo fôlego a obras ditas mundiais e que parecem estar vinculadas a uma única corrente literária. *Notre-Dame de Paris* com certeza é um exemplo.

REFERÊNCIAS

- BALDICK, Chris (org.). *The Oxford Book of Gothic Tales*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- BRACONS, José. *Saber ver arte gótica*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ECO, Umberto. *História da Beleza*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- FRANCK, Frederick S. (org.) Appendix A. In: *The castle of Otranto. A Gothic Story and The Mysterious Mother. A Tragedy*. Toronto: Broadview Literary Texts, 2003.
- GOZZOLI, Maria Cristina. *Como reconhecer a arte gótica*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- GUYARD, Marius-François. Héros vierges. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Hugo: Les Misérables*. Mont-de-Marsan: Éditions InterUniversitaires-SPEC, 1994.
- HUGO, Victor. “Notre-dame de Paris”. In: *Oeuvre complète: Roman I*. Paris: Robert Laffont, 1985a.

HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris*. Tradução Ana de Alencar e Marcelo Diniz. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

LASTER, Arnaud. *Pleins feux sur Victor Hugo*. Paris: Comédie-Française, 1981.

PIÑEIRO, Aurora. *El gótico y su legado en el terror: una introducción a la estética de la oscuridad*. México: Bonilla Artigas editores, 2017.

RODRÍGUEZ, César Fuentes. *Mundo Gótico*. Barcelona: Quarentena Ediciones, 2007.

ROMAN, Myriam. *Victor Hugo et le roman philosophique*. Du “drame dans les faits” au “drame dans les idées”. Paris: Honoré Champion, 1999.

VARMA, Devendra P. *The gothic Flame: being a History of the GOTHIC NOVEL in England: its origins, Efflorescence, Disintegration, and Residuary Influences*. London: Arthur Barker, 1957.

REIS, Dennys da S.. *Victor Hugo: um tradutor interartístico no século XIX*. Tese. (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais). Universidade de Brasília – UnB, Brasília, 2019.

Recebido em 30/9/2020.

Aceito em 07/12/2020.