

Olhos de pedra: história e monstruosidade em Notre-Dame de Paris

ANA CLAUDIA AYMORÉ MARTINS

Doutora em Ciência da Literatura pela UFRJ.
Professora Adjunta do curso de História e do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística (PPGLL) da Ufal.

Resumo: A sensibilidade literária do século XIX, permeada pelo Romantismo, problematizou e tornou fluidas as fronteiras convencionais entre concepções antagônicas como belo e feio, bem e mal, real e fantástico. Redefiniu o que a tradição estética denominava de "grotesco", dando a este uma importância inédita para a arte. Mas, mais do que ser simplesmente uma opção estética, a recorrência do tema da monstruosidade em obras ficcionais oitocentistas frequentemente desnudou as inquietações da época a respeito do devir histórico. Tomando como base essas premissas, iremos analisar o romance hugoano Notre-Dame de Paris, em seus possíveis entrelaçamentos com uma visão da História como monstruosidade.

Palavras-chave: História. Monstruosidade. Victor Hugo

Abstract: The nineteenth-century literary sensibility, permeated by the Romantic thought, questioned and blurred the conventional frontiers between opposite conceptions as beauty and ugliness, good and evil, real and fantastic. It redefined what aesthetic tradition named "grotesque", giving it an unprecedented importance in art. Nevertheless, more than simply an aesthetic option, the recurrence of the monstrosity theme in nineteenth-century fictional works frequently uncovered the restlessness of that time concerning the course of History. Based on these propositions, we analyze in this article Hugo's novel Notre-Dame de Paris, in its possible intertwining with visions of History as monstrosity.

Key words: History. Monstrosity. Victor Hugo.

1. A estrige

Do alto da Catedral de Notre-Dame de Paris, figuras monstruosas dirigem seu olhar de pedra aos homens. Em contrapartida, turistas assombrados retribuem miradas, exclamações em várias línguas e *takes* fotográficos. Sentem, sobretudo, a impressão de deslocamento retrospectivo, a emoção do viajante no tempo que mergulha *in loco* num passado ancestral do qual conhece muito pouco: nesse caso, a “era das trevas” medieval. E, a despeito dos inúmeros detalhes a serem observados na fachada gótica, elegem sem pestanejar os cinquenta e quatro guardiães da balaustrada e as centenas de corpos projetados horizontalmente em diversas alturas como os mais legítimos representantes desse tempo pretérito simultaneamente sombrio e fascinante.

De fato, como observou o historiador da arte Michael Camille em seu estudo sobre o tema (CAMILLE, 2009), grande parte do espetacular efeito visual de Notre-Dame vem desses seres fabulosos, as gárgulas e as quimeras. Os primeiros – que têm funções práticas e arquitetônicas diretas, fazendo parte do sistema de escoamento de água da chuva e servindo de contrapartida à estrutura fortemente verticalizada do gosto gótico – são corpos integrados ao corpo maior do edifício, parecendo brotar de vários níveis da superfície, “[...] suas bocas abertas, mandíbulas escancaradas que produzem a impressão inquietante, se olharmos em direção às torres de certos ângulos, de que a catedral inteira está gritando” (CAMILLE, 2009, p. 12).¹ Já as quimeras, em sua variedade de formas, rompem a monotonia da balaustrada de onde sobressaem as duas torres idênticas: são demônios, dragões, grandes felinos, aves rapineiras, em sua maioria. Há, também, entre eles, seres de identidade mais precisa, como um urso, um gato, uma cabra, um javali, um pelicano, um homem-leão, um elefante.

E, entre seres de aparência e atitude marcadamente agressivas e bestiais, destaca-se um monstro pensativo, de olhar melancólico, cabeça apoiada nas mãos (ver figura 1): é *Le Stryge* (A Estrige), talvez o mais célebre ícone da

¹ Esta tradução é da autora.

catedral, miniaturizado e comercializado incessantemente nas lojas de souvenirs de seu entorno. Sua presença onipresente cria, de forma ainda mais absoluta, a impressão de autenticidade e coesão do conjunto arquitetônico, contribuindo significativamente para o fortalecimento do “estereótipo de conjunto”² da Idade Média – tempo obscuro, de barbárie, guerras, peste e saques.

² O termo foi utilizado pelo historiador Carlo Ginzburg em um de seus artigos, para se referir justamente às concepções equivocadas do senso comum – e mesmo de alguns intelectuais – sobre a Idade Média (GINZBURG, 1991, pp. 119-130).



Figura 1: Viollet-le-Duc e Victor Pyanet. O “demônio pensativo” ou “A estrige”. Notre-Dame, Paris, início do século XX.

Fonte: Camille, 1991, p. 96.

O que provavelmente a maior parte dos visitantes desconhece é que os monstros de Notre-Dame são, na verdade, monstros da modernidade. Assim como vários outros símbolos da história francesa, a catedral que coroa a Île de La Cité sofreu danos bastante consideráveis ao longo da história, seja pela deterioração natural dos materiais utilizados em sua construção, seja pela violência da ação humana, desde a emergência do Estado Absolutista – que

não raras vezes submeteu os espaços sagrados ao capricho dos monarcas – até a Revolução Francesa – implacável em sua gana por suprimir todos os símbolos de uma suposta “feudalidade”. Assim, em meados do século XIX, quando, sob a Monarquia de Julho (1830-1848), a restauração da catedral foi iniciada, raros e irreconhecíveis eram os monstros de Notre-Dame: apenas algumas mal conservadas gárgulas, salvas por estarem em locais ocultos ou de difícil acesso. Durante a reforma, mesmo estas foram removidas e substituídas pelas criaturas que conhecemos hoje, cujos traços foram concebidos pelos dois arquitetos responsáveis pelo projeto, os célebres Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc e Jean-Baptiste Lassus.

Portanto, ao contrário de serem o símbolo de uma medievalidade monstruosa, em que representariam as forças irracionais e demoníacas da desrazão fomentada pelas elites espirituais e seculares – a Igreja, os senhores feudais, os suseranos –, as gárgulas e as quimeras de Notre-Dame são, mais apropriadamente, a representação de uma Idade Média tal como imaginada e construída pelo mundo burguês e pela imaginação romântica oitocentista. Em termos arquitetônicos, realizam aquilo que a escritura da época, tanto literária como historiográfica, embriagada pela “vertigem da modernidade” e problematizando as fronteiras tradicionais entre o belo e o feio, o bem e o mal, o real e o fantástico, escolheu como um de seus motivos principais: a visão da História como monstruosidade.

2. O corcunda

Em *O romance histórico*, Lukács relaciona a emergência de um arraigado senso histórico nas sociedades europeias do século XIX ao contexto francamente revolucionário da época (LUKÁCS, 2011). Como, no período que vai de 1789 a 1815, a Europa passou por um processo mais agudo de revoluções do que as vividas durante vários séculos, a História passou a ser considerada não mais da forma genealógica que prevaleceu durante a Idade Média e o Antigo Regime (quando tinha como

sua principal forma de narrativa a crônica de reis e suas dinastias), mas sob a lente das transformações sociais, atuando mais direta e mais amplamente sobre a vida dos indivíduos. O próprio deslocamento da *ideia de revolução* no âmbito da Revolução Francesa, tomada da astronomia e aplicada à vida social, implica uma brutal inversão de perspectiva: de um movimento cíclico, contínuo e uniforme da revolução astronômica para a mudança radical da revolução histórica. A associação dos dois termos nos leva a perceber, por outro lado, a tendência a se considerar a segunda, assim como a primeira, como a realização de um *fluxo irresistível e irremediável*, desencadeado por forças titânicas – que serão em breve identificadas com a abstração, de caráter frequentemente monstruoso, do “povo” ou das “massas”.

Será, sobretudo, a hipertrofiada sensibilidade romântica do século XIX que colocará em primeiro plano essa concepção monstruosa do devir histórico. Segundo Bahktin,

Essa concepção ampliada da realidade tem [...] aspectos tanto positivos quanto negativos. Aspecto positivo: seu caráter histórico, sua maneira de ver a época e o futuro. A realidade perde seu estatismo, seu naturalismo, sua dispersão [...], o futuro real começa a penetrá-la sob a forma de tendências, possibilidades e antecipações. [...] O lado negativo da concepção romântica é o seu idealismo, sua má compreensão do papel e das fronteiras da consciência subjetiva, que levam o romântico frequentemente a acrescentar à realidade mais do que ela contém. O fantástico acabou por degenerar em misticismo, a liberdade humana acabou por seccionar-se da necessidade e transformou-se em uma força supramaterial (BAKHTIN, 1999, p. 106-107).

A estética romântica, como sabemos, está marcada pela valorização do *sublime*, não somente como grau mais elevado do belo, mas como forma de expressão das imbricações entre o fascinante e o aterrador, onde os elementos desviantes, associados ao grotesco, atuam –

num jogo de contrapontos e complementaridades – como parte necessária da transfiguração artística do real. No *Prefácio a Cromwell*, Victor Hugo faz a apaixonada defesa do grotesco como forma de expressão moderna:

[...] como objetivo junto ao sublime, como meio de contraste, o grotesco é, segundo nossa opinião, a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte. [...] Essa beleza universal que a Antiguidade derramava solenemente sobre tudo não deixava de ser monótona; a mesma impressão, sempre repetida, pode fatigar com o tempo. O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada (HUGO, 2010, p.33).

Não por acaso, o manifesto hugoano a favor do grotesco será sucedido imediatamente pela composição de um dos seus mais célebres romances, *Notre-Dame de Paris*, publicado em sua versão definitiva em 1832. Nele, a principal personagem – a própria catedral nomeada no título –, representação ostensiva da presença do passado histórico sobre o presente e sublime em sua grandiosidade monumental capaz de inebriar os sentidos³, justapõe-se constantemente ao ser grotesco que a habita, o corcunda Quasimodo. A passagem do romance que descreve o disforme sineiro escalando a fachada gótica é um enfático exemplo desse deslocamento contínuo:

A presença desse ser extraordinário fazia circular em toda a catedral não sei que sopro de vida. Parecia escapar dele [...] certa emanção misteriosa que animava todas as pedras da Notre-Dame e fazia palpitar as profundas entranhas da velha igreja. Era só saberem que ele estava lá para que acreditassem que todas as estátuas das galerias e dos portais viviam e se moviam. E, de fato, a catedral parecia uma criatura dócil e obediente sob sua mão; ela

³ O historiador da arte E.H. Gombrich assinala o fato de que a emergência do estilo gótico na arquitetura, acompanhando a passagem de uma “igreja militante” para uma “igreja triunfante” entre os séculos XII e XIII, representou, principalmente, o esforço em fazer das grandes catedrais espaços propiciadores do “vislumbre” do transcendente – similares ou espelhos da Jerusalém celeste: “É difícil imaginar a impressão que esses edifícios devem ter causado àqueles que só tinham conhecido as pesadas e sombrias estruturas de estilo românico [...]. Os fiéis que se entregavam à contemplação de tanta beleza podiam sentir que estavam mais próximos de entender os mistérios de um reino afastado do alcance da matéria.” (GOMBRICH, 1993, P. 141)

⁴ Foi utilizada, nas citações presentes no corpo do artigo, a recente edição em português do romance hugoano, publicada em 2011 pela editora Estação Liberdade. No entanto, foram detectadas algumas falhas, incluindo supressão de períodos, equívocos na tradução e desvios da norma culta; nesses casos, optou-se pela substituição dos termos e períodos problemáticos por outros mais adequados, indicados pelo uso entre chaves.

esperava sua vontade para elevar sua grande voz; ela estava possuída e preenchida por Quasímodo como por um gênio familiar. Parecia que ele fazia respirar o imenso prédio. Ele estava por todo lugar, multiplicava-se sobre todos os pontos do monumento. Ora se percebia, com espanto, no mais alto de uma das torres, um anão bizarro, que trepava, serpenteava, rastejava em quatro patas, descia para fora sobre o abismo, saltava de saliência em saliência, e ia explorar no ventre de alguma górgona esculpida; era Quasímodo desalojando corvos. Ora se esbarrava no canto escuro da igreja com uma espécie de quimera viva, acorçada e carrancuda; [era Quasímodo pensativo. Ora se divisava num campanário uma cabeça enorme e um pacote de membros desordenados balançando-se com furor na ponta de uma corda;] era Quasímodo tocando as vésperas [...] [ou o] ângelus. À noite, via-se com frequência uma forma hedionda errar sobre a [delicada balaustrada rendilhada] [...], que coroa as torres e margeia o contorno da abside; era, ainda, o corcunda de Notre-Dame. Então, diziam as vizinhas, toda a igreja tomava um certo ar fantástico, sobrenatural, horrível: os olhos e as bocas se abriam por todo canto; ouvia-se uivar os cães, as serpentes, as tarascas de pedra que velavam dia e noite, o[s] pescoço[s] esticado[s] e a[s] garganta[s] aberta[s] ao redor da *monstruosa catedral*. [...] E tudo vinha de Quasímodo. O Egito [...] [tomá-lo-ia] por deus deste templo; a Idade Média acreditava que ele fosse o demônio. Ele era sua alma (HUGO, 2011, p. 194 – grifo meu).⁴

Sob esse aspecto, é também significativa a primeira descrição de Quasímodo no romance, no Capítulo 5 do Livro Primeiro. O corcunda é eleito pelo populacho o rei da Festa dos Loucos após ter a cabeça compulsoriamente enfiada no vão aberto pela quebra de uma rosácea (ver figura 2). A aparição do monstro – lembrando que, etimologicamente, o substantivo *monstro* e o verbo *mostrar* possuem a mesma raiz, do latim *monstrum/monstrare* (SACCONI, 2010) – é descrita através de metáforas predominantemente arquitetônicas:

Era, de fato, uma maravilhosa careta aquela que [...] [resplandecia] agora no buraco da rosácea. Após todas as *figuras pentagonais, hexagonais e heteróclitas* que se sucederam na lucerna sem realizar este *ideal do grotesco* que se construía nas imaginações exaltadas pela orgia, era necessário para arrebatá-lo de vez o sufrágio que uma *careta sublime* assombrasse a assembleia [...]. Não arriscaremos dar ao leitor uma ideia *desse nariz tetraédrico*, dessa boca de ferradura, desse pequeno olho esquerdo obstruído por uma sobrançelha russa e eriçada, enquanto o olho direito desaparecia inteiramente sob uma enorme verruga; desses dentes desordenados, [...] [brechados] aqui e ali *como as ameias de uma fortaleza*, desse lábio caloso sobre o qual um dos dentes se expandia como presa de elefante; dessa queixada fendida; e, sobretudo, da fisionomia produzida sobre tudo isso; dessa mistura de malícia, espanto e melancolia (HUGO, 2011, p. 84 – grifos meus).



Figura 2: “Scènes des grimaces à la rosace de la chapelle”: gravura de Louis Henri de Rudder para a edição de 1844 de *Notre-Dame de Paris*.

Fonte: Camille, 1991, p. 74.

Num deslizamento semântico entre os dois termos dessa equação, em outras passagens do romance (sobretudo no capítulo intitulado “Notre-Dame”) o tempo e, principalmente, a ação dos agentes históricos são vistos por Hugo como os responsáveis pela *desfiguração* fisionômica dos antigos monumentos, como a catedral:

[...] três espécies de devastação desfiguram hoje a arquitetura gótica. Rugas e verrugas na epiderme, obra do tempo. Vias de fato, brutalidades, contusões, fraturas, obras das revoluções desde Lutero até Mirabeau. Mutilações, amputações, deslocamento dos membros, *restaurações*, o trabalho grego, romano e bárbaro dos professores [...] [que seguem] Vitruvius e Vignole (HUGO, 2011, p. 149).

Mas Quasímodo não representa apenas as forças de permanência do passado histórico em confronto com a ânsia renovadora da modernidade. É, ele próprio, também uma potência destrutiva e de inversão de valores, identificando-se, por vezes, com o caráter subversivo do ímpeto revolucionário.

Em primeiro lugar, retomemos o fato de que Quasímodo torna-se, nos capítulos iniciais do romance, o rei da Festa dos Loucos. O significado cultural dessa figura na mentalidade medieval foi analisado por Bakhtin, sendo um dos principais elementos daquilo que o teórico russo considerou como a *carnavalização* das relações sociais no âmbito de uma sociedade altamente estratificada, repressora e hierarquizada. Na festa carnavalesca, o mais baixo (social, corporal, moral) é elevado a mais alta posição, enquanto o verdadeiro rei é destronado e humilhado.

Mas aquilo que a mentalidade medieval e renascentista operava pela via do cômico e do burlesco, alterando apenas provisoriamente as ordens sociais que no resto do ano permaneciam inalteradas, assume, no contexto posterior de decadência e

queda do Antigo Regime, contornos trágicos e de consequências irreversíveis: destronado por seu povo, Luis XVI será *na realidade* julgado e condenado, preso e guilhotinado. É com essa nova realidade, de quebra dos paradigmas tradicionais da ordem social, que a sensibilidade literária do século XIX irá lidar. Quasímodo, o corcunda de força hercúlea do romance de Hugo, pode ser lido também como a representação da trajetória devastadora da terceira ordem no contexto revolucionário de fins da Era Moderna, dos grupos por séculos marginalizados.

Em várias passagens do romance de Victor Hugo, a multidão, condensada numa espécie de corpo unificado, torna-se uma representação do monstruoso, tido como uma potência irracional, impiedosa e fora de controle. Essa concepção encontra o seu auge nos capítulos que tratam da tentativa de invasão de Notre-Dame pelos “desclassificados” do Pátio dos Milagres:

Esse espetáculo tinha o seu terror. [...] essa multidão, da qual ele [Quasímodo] via pouca coisa e nada ouvia, agitando-se e caminhando tão perto dele, fazia-lhe o efeito de uma malta de mortos, muda, impalpável, perdida na névoa. Parecia-lhe ver avançar em sua direção um nevoeiro cheio de homens, parecia-lhe ver um remexer de sombras na sombra. (HUGO, 2011, p. 467)

A contenção da energia revolucionária das massas, orquestrada por Quasímodo, tampouco é menos terrível. As gárgulas de Notre-Dame, vomitando sobre o povo jorros mortais de metal derretido (ver figura 3), são, talvez, a imagem de maior impacto numa criação literária em que o monstruoso, como forma de questionamento do passado histórico, é onipresente. Nas forças demoníacas desencadeadas pelo entrelaço dos agentes sociais no palco da história não há reparação possível.

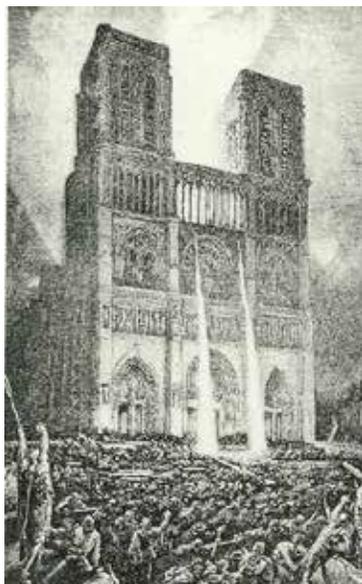


Figura 3: “Ataque de Notre-Dame”: gravura de François-Nicholas Chiffart para a edição de 1877 de *Notre-Dame de Paris*.

Fonte: Hugo, 1877, p. 602.

Momentos antes de avistar a multidão acorrendo furiosa em direção à catedral, Quasímodo avistara uma luz “que cintilava uma vidraça no andar mais alto de um sombrio e altaneiro prédio, ao lado da porta Saint-Antoine”. Esse prédio era a Bastilha, e a lanterna pertencia a ninguém menos do que o rei Luis XI que, de passagem por Paris para uma temporada de apenas quatro dias, fizera daquele quarto austero seu retiro, onde “dizia suas horas”. Não tarda para que o monarca, na companhia do calceiro flamengo Coppenole, observe de sua cela a revolta que se condensava em derredor da Notre-Dame, receba as primeiras notícias e os primeiros prisioneiros (entre eles, Pierre Gringoire, cujo crime era unicamente o de estar no lugar errado na hora errada). O diálogo que se segue entre o rei e Coppenole atravessa os tempos apontando a uma outra – e definitiva – revolução futura (Cf. CHEVALIER, 2011, p. 24), a “hora do povo” cujo palco serão aquelas mesmas pedras que ambos pisavam:

- Então, dizia o senhor, mestre Jacques?...
- Digo que Vossa Majestade talvez tenha razão em dizer que a hora do povo ainda não chegou aqui, à sua Bastilha. [...] Ouça, Majestade! Há aqui um mirante, uma torre, canhões, burgueses, soldados. Quando a torre ranger, quando os canhões troarem, quando o mirante desmoronar ruidosamente, quando burgueses e soldados gritarem e se matarem uns aos outros, a hora soará. O rosto de Luís se tornou sombrio e preocupado. Ele permaneceu por um momento silencioso; em seguida, bateu docemente a mão, como quem afaga o dorso de um cavalo de batalha, na espessa muralha do mirante.
- Ah! Que a minha boa Bastilha não caia tão facilmente! (HUGO, 2011, pp. 513-514)

Em 14 de julho de 1789, a torre da Bastilha rugeu sob os estrondos dos canhões. Entre rostos desfigurados pela violência, pelo terror, pelo ódio ou pela perplexidade, a cabeça decapitada do governador da prisão, o marquês de Launay, destaca-se, símbolo do fim de uma era e antecipação dos horrores ainda por vir.

3. Caribde e Cila

A mirada retrospectiva transfigurada pela imaginação literária romântica confere traços de monstruosidade a diversos elementos da narrativa de forma reiterada e generalizada: a mais visível evidência dessa hipertrofia do grotesco encontra-se no fato de quase todas as personagens mais significativas do romance (à exceção, talvez, de Gringoire) serem convertidas, mesmo que provisoriamente ou em aspectos específicos, a criaturas monstruosas – e, em especial, quando representam os estereótipos oitocentistas de grupos sociais ou instituições medievais.

Se uma determinada leitura nos permite, por exemplo, relacionar a figura de Quasímodo a uma concepção romântica do que seria o povo medieval, oprimido e mantido sob a tutela dos *oratores* e *bellatores* de que nos falou Georges Duby (DUBY, 1982) – a Igreja e Estado –, estes últimos, na economia do texto, estão claramente

representados pelas personagens de Frollo e Febo. O sinistro arcediogo e o fútil capitão, aparentemente contrários em sua descrição mais ostensiva – a beleza apolínea de Febo atrai de forma irresistível a cigana Esmeralda, enquanto a proximidade do apaixonado Claude Frollo lhe causa terrível repugnância –, igualam-se e complementam-se em malícia e corrupção moral. De fato, a tragédia que se abate sobre a heroína resulta da soma das ações perversas dessas duas personagens, que ela inocentemente tarda em reconhecer: entre Caribde e Cila (expressão que dá título a um dos capítulos do romance de Hugo), e desprovida da astúcia de Ulisses, o destino da cigana, como de resto dos desqualificados sociais do medievo diante da maciça muralha formada pelas elites de religiosos e guerreiros, não pode deixar de ser funesto (ver figura 4).



Figura 4: Na gravura de François-Joseph-Aimé de Lemud para o frontispício da edição de 1844 de *Notre-Dame de Paris*, Esmeralda, destacando-se entre outros personagens do romance de Hugo que se encontram entre os “desclassificados” da Paris medieval, é emoldurada por Frollo e Febo que, de pé, têm o controle de seu destino. No alto, na pose característica da quimera, Quasimodo observa impotente a cena.

Fonte: HUGO, 1887.

Se, como vimos acima, a justaposição entre a rosácea de uma capela e a face horrenda de Quasímodo inaugura a identificação entre o corcunda e a arquitetura gótica medieval, será também através de um artifício semelhante, de rostos sobrepostos, que o autor irá semantizar essa aproximação entre o cavaleiro e o padre, símbolos da hierarquização e exclusivismo da ordem estamental. No capítulo que encerra o Livro VII, no momento em que Esmeralda sucumbe à sedução de Febo, deixando-se beijar, o arcediogo arremete de seu esconderijo, de onde observava a cena, e apunhala o capitão:

[...] lançou seus braços em torno do pescoço do oficial, olhou-o de alto a baixo, suplicante,[e] com um belo sorriso[...][todo de] lágrimas [...]. O capitão, enlevado, colocou *seus lábios ardentes* a essas belas [...][espáduas]africanas.[...]

De repente, acima da cabeça de Phœbusela viu uma outra cabeça, uma figura lívida, verde, convulsiva, com um olhar diabólico. Perto dessa figura, uma mão trazia um punhal. Era a figura e a mão do padre. Arrombara a porta e lá estava. Phœbus não podia vê-lo. A jovem permanecia imóvel, gelada, muda sob a amedrontadora aparição [...]. Viu o punhal abaixar sobre Phœbuse se reerguer, fumegante. [...]

No momento em que seus olhos se fechavam, quando todo o sentimento se dispersava nela, sentiu em seus lábios um toque de fogo, *um beijo mais quente do que o ferro em brasa de um carrasco* (HUGO, 2011, pp. 348-349 – grifos meus).

Aos rostos sobrepostos soma-se o mesmo ardor dos lábios, que remete ao fogo e, por extensão, ao calor infernal. Na economia do texto, Febo e Frollo compartilham, sobretudo, atributos demoníacos. Frollo – cujo prenome tem origem no latim *claudius*, coxo, que remete já inicialmente a uma característica popular do demônio – aproxima-se do Mefistoféles de *Fausto*, conjurado pelas práticas mágicas da alquimia e do esoterismo:

Era certo [...] que o arcediago acomodara-se [...] [naquela] das duas torres que olhamsobre a Grève [...], numa pequena [...] [cela] bem escondida, onde ninguém entrava [...]. Ninguém sabia o que se fechava nessa [...] [cela]; mas, à noite, via-se com frequência das orlas do Terrain, por um pequeno postigo que havia no alto e atrás da torre, aparecer, desaparecer e reaparecer, em intervalos curtos e iguais, um intermitente e bizarro clarão vermelho [...]. Na sombra e nesta altura, causava um efeito singular; as mulheres [do povo] diziam: “Vejam, o arquidiáconosopra e o inferno crepita lá no alto”(HUGO, 2011, p. 200).

O desvario de Frollo tem suas origens na vertigem dos alquimistas e criptógrafos, dos que buscam o sentido oculto nas alegorias e a receita da pedra filosofal. Sua doentia paixão pela cigana Esmeralda pode ser lida como extensão desse processo. Segundo o *Dicionário de Símbolos*:

Para os alquimistas, [a esmeralda] era a pedra de Hermes (Mercúrio), o mensageiro dos deuses e o Grande Psicocompo (condutor das almas dos mortos). [...] Por ter a propriedade de traspasar as mais densas trevas, essa pedra deu nome à célebre *Tábua de Esmeralda* [...]. A tradição hermética afirmava igualmente que, durante a queda da Lúcifer, uma esmeralda tombara de sua frente.

Sob seu aspecto nefasto, essa pedra é associada, na epigrafia cristã, às mais perigosas criaturas do inferno (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 390 – grifos do original).

Não podemos nos esquecer que, em *Notre Dame de Paris*, a ligação da cigana Esmeralda com práticas demoníacas – acentuada, ainda, pelos predicados inexplicáveis de seu animal de estimação, uma cabra, animal associado no imaginário popular aos sacrifícios pagãos e ao bode satânico – é feita, antes de todos, pelo próprio arcediago, que passa a ser, a partir de então, um dos principais

representantes da fúria persecutória da Inquisição (sendo essa instituição eclesiástica, como sabemos, um dos elementos mais importantes na formação do “estereótipo de conjunto” negativo sobre a Idade Média, embora na realidade tenha tido seu auge de atuação durante a Era Moderna). Será através dos olhos de Frollo que a bela cigana irá converter-se, paulatinamente, à figura da feiticeira – notadamente da horrenda *estrixe*, fortemente presente no imaginário medieval e ressemantizada na criação de Viollet-le-Duc para a balaustrada da catedral – e, portanto, alvo do processo inquisitório que a condenará à morte na forca.

Já o sedutor Febo traz em seu nome a condição apolínea do deus-sol, o *Helius Invictus* dos antigos, identificado na iconografia medieval, como nos mostrou Erwin Panofsky, com a figura do próprio Cristo. Finalmente, na transposição tardo-medieval e renascentista do mito pagão para o imaginário cristão, Febo-Apolo converteu-se no *Sol Iustitiae* moral, o castigador do Apocalipse. Segundo Panofsky:

[...] a imaginação da Idade Média tardia, perturbada por visões do Apocalipse e, simultaneamente, preenchida com as noções induzidas pela influência crescente da astrologia árabe e helenística, reativaram [sic] a antiga imagem do *Sol Iustitiae* até uma vitalidade terrificante. O sol que o Cristianismo primitivo tinha sido capaz de visualizar com uma beleza apolínea, assumia os poderes de um demônio planetário ao mesmo tempo que adquiria a majestade de Juiz Supremo: ele era concebido como o *judex in iudicio*, mas também como o *sol in leone* [...], ‘quente’ e ‘inflamado’ como a estrela incandescente e ‘sangrento e severo’ como o deus apocalíptico da vingança (PANOFSKY, 1989, p. 162).

Em diversos momentos da narrativa hugoana, o caráter solar, apolíneo, de Febo transmuta-se em ardor ora

sangrento, ora lascivo – infernal. Aproxima-se da beleza ambígua do Satã romântico, imortalizada no *Paraíso Perdido* de Milton e revisitada pelo próprio Victor Hugo em sua obra tardia *La fin de Satan*. Responsável por uma boa parte dos males que se precipitam sobre a heroína Esmeralda, ao final da narrativa prospera e lança as bases para sua descendência – seu casamento, contraponto inevitável ao melancólico e lúgubre fim do corcunda e da cigana.

4. Quimera, quimeras



Figura 5: Charles Hugo. “Victor Hugo sobre uma pedra”. Fotografia, verão de 1853.

Fonte: Camille, 2009, p. 94.

Em 1853, o mesmo Victor Hugo que imaginou e construiu, através da literatura, as estranhas criaturas que iriam povoar a catedral de Notre-Dame e preencher o imaginário contemporâneo sobre a Idade Média, foi arrastado pela monstruosidade histórica: fugindo da tirania de Napoleão III, refugiou-se não no alto de uma torre, mas nas escarpas de uma ilha. Em Guernesey, seu exílio político por quase uma década, o escritor recria, uma vez mais, na fotografia feita por seu filho Charles, o olhar da quimera: mirada sobre os monstros tenazes da história, os homens.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi. 4. ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/EdUnB, 1999.

CAMILLE, Michael. *The gargoyles of Notre Dame*. Medievalism and the monsters of modernity. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CHEVALIER, Louis. "Prefácio". In: HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris - 1482*. Tradução de Ana de Alencar e Marcelo Diniz. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

DUBY, Georges. *As três ordens ou o imaginário do feudalismo*. Tradução de Maria Helena Costa Dias. Lisboa: Estampa, 1982.

GINZBURG, Carlo. "Das trevas medievais ao *black-out* de Nova Iorque". In: GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Tradução de Antonio Narino. Lisboa/Rio de Janeiro: DIFEL, 1991.

GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. 15. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução do *Prefácio de Cromwell*. Tradução e notas de Célia Berrettini. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Notre-Dame de Paris*. Présentation, notes, dossier, chronologie et bibliographie par Marieke Stein. Paris: Flammarion, 2009.

_____. *Notre-Dame de Paris*. Tradução de João Pinheiro Chagas. Porto: Livraria Civilização, 1887.

_____. *Notre-Dame de Paris - 1482*. Tradução de Ana de Alencar e Marcelo Diniz. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

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

PANOFKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. Tradução de Diogo Falcão. Lisboa: Presença, 1989.

SACCONI, Luiz Antonio. *Grande dicionário Sacconi da língua portuguesa: comentado, crítico e enciclopédico*. São Paulo: Nova Geração, 2010.

[Recebido em 30 de julho de 2012
e aceito para publicação em 30 de agosto de 2012]