

A Monstruosidade na Representação da Catedral em Notre-Dame de Paris: écfrases arquitetônicas

La monstruosidad en la representación de la catedral de Notre-Dame de París: écfrasis arquitectónicas

Monstrosity in the Representation of Notre-Dame de Paris Cathedral: architectural ecphrases



Bruna Alves de Oliveira Ambrosio¹

Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi²

Resumo: Este artigo analisa a representação da catedral de Notre-Dame em *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo, a partir da temática da monstruosidade (Cohen, 2000 e Gil, 2000). Para isso, adota-se a teoria da Intermidialidade, considerando a relação entre as mídias, analisadas à luz de Elleström (2017; 2021), a partir de écfrases arquitetônicas (Vieira, 2017). Dessa forma, considerando o romance como literatura gótica (REIS, 2019), busca-se identificar como a monstruosidade constitui um aspecto definidor da representação ecfástica da catedral, uma mídia arquitetônica, na narrativa do texto literário.

Palavras-chave: Notre-Dame; Victor Hugo; Monstruosidade; Écfrase arquitetônica

¹ Mestranda e bolsista CAPES em Estudos Linguísticos na área de Linguagem em Novos Contextos (UNIFESP) com pesquisa sobre a relação intermedial da catedral de Notre-Dame e do romance *O Corcunda de Notre-Dame* de Victor Hugo. Licenciada em Letras Português-Francês (UNIFESP).

² Doutora em Letras, Língua e Literatura Francesa pela Universidade de São Paulo com pós-doutorados pela Universidade Paris-Sorbonne IV e Universidade de Campinas. Professora associada do departamento de Letras da UNIFESP e credenciada no Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma instituição. Sua produção centra nos conceitos de intermedialidade, multimodalidade e noções tradicionais de linguagem e literatura. Autora do livro “Intermedialidade: uma introdução” (Editora Contexto, 2022).

Resumen: Este artículo analiza la representación de la Catedral de Notre-Dame en Notre-Dame de París de Víctor Hugo, desde la perspectiva de la temática de la monstruosidad (Cohen, 2000 y Gil, 2000). Para ello, se adopta la teoría de la Intermedialidad, considerando la relación entre los medios, analizada a la luz de Elleström (2017; 2021), a través de las écfrasis arquitectónicas (Vieira, 2017). Por lo tanto, considerando la novela como literatura gótica (REIS, 2019), se busca identificar cómo la monstruosidad constituye un aspecto definitorio de la representación ecfástica de la catedral, un medio arquitectónico, en la narrativa del texto literario

Palabras clave: Notre-Dame; Victor Hugo; Monstruosidade; Écfrasis arquitectónica

Abstract: This paper analyses Hugo's representation of the cathedral of Notre Dame in his novel Notre Dame de Paris from the viewpoint of monstrosity (Cohen, 2000; Gil, 2000). The theoretical framework is provided by intermediality theories, specially by Elleström's work on media relations (2107; 2021) and Vieira's work on ekphrasis (Vieira, 2017). Considering the novel as Gothic literature (REIS, 2019), the paper aims at identifying how monstrosity constitutes a defining aspect of the ecphrastic representation of the cathedral, an architectural medium, in the narrative of the literary text.

Keywords: Notre-Dame; Victor Hugo; Monstrosity; Ekphrasis.

Considerações Iniciais

A representação da arquitetura na literatura tem sido tema de discussão nos estudos da intermedialidade e gerado novas perspectivas de pesquisa. Neste aspecto, a catedral de Notre-Dame torna-se um objeto interessante para se pensar a relação entre mídias, já que ao longo da história, ela foi referenciada diversas vezes e tomada como fonte de inspiração para a construção de muitas outras obras, como o romance, *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo. A obra consagra o início da carreira do escritor francês dedicado à preservação dos patrimônios históricos e apaixonado pelas construções medievais de Paris.

Este artigo analisa a relação entre a mídia arquitetônica ‘catedral de Notre-Dame’ e o romance de Victor Hugo, ‘*Notre-Dame de Paris*’, à luz do conceito de representação, elencado por Lars Elleström (2017). Neste sentido, as duas obras são consideradas

produtos de mídia distintos. Para isso, será investigada a representação da catedral, reconhecendo que há uma recorrência de descrições que a retratam a partir de um aspecto monstruoso, característico das construções góticas e presente na perspectiva literária romântica do século XIX. Ainda que o tema “monstruosidade” não seja o objetivo deste artigo, busca-se reconhecer seus traços em algumas passagens do romance como uma característica marcante do monumento. Para isso, este artigo recorrerá aos conceitos propostos por Miriam de Paiva Vieira (2017) nos estudos intermediários sobre écfrases arquitetônicas. Considera-se que a representação criada a partir do texto hugoniano ganha forma e visibilidade para o leitor pela recorrência ecfrástica que desencadeia, em um processo mental – a representação visual do monumento –, através da própria verbalização do texto escrito (VIEIRA, 2017, 50-51).

Numa primeira instância, a catedral e o romance serão apresentados ao leitor para situá-los enquanto um produto de mídia na teoria de Elleström, trabalhando as noções de representação e transmídiação. Por fim, tendo em vista os trechos de écfrases arquitetônicas (Vieira, 2017), será demonstrado como é possível reconhecer a representação da catedral por um viés do monstruoso e de que forma isso é relevante para a compreensão da história como um todo e da construção da imagem da catedral na mente do leitor.

1. A catedral e o romance *Notre-Dame de Paris*

Notre-Dame de Paris (1831) é um romance histórico, recebido no Brasil como *O Corcunda de Notre-Dame (Nossa Senhora de Paris)*, publicado pela primeira vez em português em 1958¹. O romance retrata uma Paris medieval de 1482, e descreve a cidade com destaque especial à Catedral de Notre-Dame. Dividido em 11 Livros e 59 capítulos, a catedral surge como personagem principal no romance e cenário dos acontecimentos mais importantes da narrativa e do desenrolar das interações de seus personagens.

Elaborada em uma combinação de estilos góticos e românicos, a catedral de Notre-Dame teve sua construção iniciada em 1163, pelo bispo de Paris, Maurice de Sully (1105/1120-1196), e completada apenas em 1330, quando passou a ser reconhecida como “[...] digna dos parisienses e de sua fé, e digna dos reis, que a haviam escolhido como catedral da monarquia” (MARCHI, 1991, p.176-177). No século XVIII, a catedral sofreu alterações para se adequar aos estilos em voga na época. Durante a revolução francesa,

como sinalizado por Cesare Marchi, ela foi saqueada diversas vezes, e parte de seus bens foram usados para financiar a construção de material bélico, chegando a servir como um depósito para vinho no período pós-revolução.

No início do século XIX, a catedral se encontrava em um estado deplorável, o que levou o escritor Victor Hugo, então membro da *Commission des Arts et des Monuments*, a associação de defensores do patrimônio francês, a se dedicar à sua história procurando denunciar o fato. Para Silva-Reis,

Hugo utiliza-se da proliferação de descrições a fim de guardar em sua memória e na de seu leitor aquilo que ainda restava de concreto - no sentido palpável do termo - dos costumes, festas, pessoas e da cidade medieval parisiense: a arquitetura gótica. Os átrios da catedral permeiam as ações dos personagens no agora da narração como se fosse uma lupa em movimento com o intuito de mostrar o monumento em transformação, ou melhor, em degradação (SILVA-REIS, 2016, p. 332).

Assim sendo, observa-se uma clara relação de importância entre a literatura e o monumento, que, influenciando um ao outro, trazem impactos para a sociedade. O romance de Hugo retrata uma história que continua impactando através das várias adaptações e menções à obra, a citar, por exemplo, a adaptação da *Disney de O Corcunda de Notre-Dame* e suas muitas adaptações fílmicas e para quadrinhos.

No romance *Notre-Dame de Paris*, Hugo conduz a “[...] uma narrativa não linear, com digressões do narrador e reflexões sobre temas como: as relações sociais, políticas e de poder; a monstruosidade; a transição entre a Idade Média e o Renascimento (marcada pelo advento da imprensa)” destacando “o combate aos demolidores do patrimônio arquitetônico; entre outros” (OLIVEIRA, 2015, p. 15). Assim, “a catedral é, portanto, mais do que um pano de fundo no qual a ação ocorre: ela incorpora a estética do romance, seu simbolismo e seus temas”ⁱⁱ (GLASER, 2002, p. 370-385, tradução nossa).

2. O Modelo de Comunicação centrado na mídia

Em seu modelo de comunicação centrado na mídia, Elleström (2017) propõe um sistema que engloba tanto o significado verbal quanto o não-verbal, expandindo a noção de mídia como um meio/espço intermediário da comunicação. Assim, o termo ‘mídia’ passa a representar tudo aquilo que estabelece uma comunicação.

O modelo de comunicação de Elleström se baseia em três processos básicos: algo que é transferido, o “valor cognitivo”, dois locais em que a transferência ocorre, a “mente do produtor” e a “mente do perceptor”, e “uma fase intermediária que torna a transferência possível” (ELLESTRÖM, 2017, p.26). De acordo com Elleström, “apesar de o valor cognitivo ser sempre o resultado de um trabalho mental, nem sempre é possível articular usando a linguagem”, de modo que a comunicação “não pode ser reduzida à comunicação de significado verbal ou verbalizável” (ELLESTRÖM, 2017, p.29). Assim, é possível estabelecer tanto a catedral de Notre-Dame, quanto o romance *Notre-Dame de Paris*, como produtos de mídia a serem analisados a partir dessa perspectiva.

Nesse modelo, o produto de mídia é considerado uma “entidade material de comunicação que permite uma transferência de valor cognitivo da mente de um produtor para a mente de um perceptor capaz de desencadear uma resposta mental” (ELLESTRÖM, 2017, p.36). Esse produto de mídia se materializa através de uma mídia técnica, isto é, por “dispositivos materiais que possibilitam a manifestação física dos produtos de mídia no mundo” (ELLESTRÖM, 2017, p.37). Elleström divide os produtos de mídia a partir de quatro traços básicos, isto é, as “modalidades das mídias”. As três primeiras modalidades são unidades pré-semióticas, já que levam em consideração a modalidade material (modo físico), sensorial (os sentidos envolvidos na recepção da mídia) e espaço-temporal (largura, altura, profundidade e tempo) do produto de mídia. Por sua vez, a quarta modalidade é entendida como uma unidade semiótica, que diz respeito a forma como é elaborado o significado na mente do receptor, sendo essencial para o processo de compreensão e estabelecimento de sentido. Desse modo, “[...] o mundo não possui significado em si mesmo, este deve ser compreendido como o produto do sujeito, em determinadas circunstâncias sociais, que percebe e cria uma ideia” já que “todo significado é o produto de uma mente que interpreta e atribui sentido a estados de coisas, ações, ocorrências e artefatos” (ELLESTRÖM, 2017, p. 69). Em suma, “a criação de significado da mídia somada à mente perceptora do ser humano constroem a interpretação final do produto de mídia” (ELLESTRÖM, 2017, p. 70).

Nesta perspectiva, o romance *Notre-Dame de Paris* pode ser considerado um produto de mídia, que é materializado pelo livro (físico ou digital), sua mídia técnica de exposição, que torna possível sua circulação na sociedade. Para sua recepção, a visão é a modalidade sensorial ativada (isso se for considerado apenas o aspecto da linguagem verbal escrita). Em relação à modalidade espaçotemporal, largura, altura e profundidade serão

determinadas pelo material físico da mídia técnica e o tempo será estabelecido virtualmente pela narrativa. No que tange à modalidade semiótica, cabe ao receptor, através da leitura, elaborar o significado da narrativa desde a formulação construída pelo narrador para criar a representação da narrativa.

A catedral de Notre-Dame também pode ser considerada um produto de mídia, ou seja, um elemento no processo comunicativo. Neste caso, são várias mentes produtoras que contribuíram com a sua construção, reconstrução, restauração e manutenção ao longo dos séculos para a modalidade material. Assim, o alicerce, as pedras, o ferro e todo o material utilizado, colaboram para a elaboração de uma mídia física que torna possível a existência e manifestação do produto de mídia. Visão, audição, olfato e tato são elementos sensoriais ativados quando o receptor entra em contato com a catedral. A modalidade espaçotemporal é percebida pelo receptor a partir da largura, altura e profundidade da construção; o tempo pode ser estabelecido de dois modos, virtualmente, desde a ideia das características de cada tempo de sua construção e fisicamente, desde a percepção do receptor ao tomar contato com a arquitetura. É a modalidade semiótica que vai realizar a representação da catedral para a compreensão do produto de mídia para cada receptor.

Catedral e romance podem ser tomados para análise da adaptação de uma mídia em outra. Elleström refere-se a uma “transferência de traços de mídias”, na qual, “a partir de um texto original, há uma transferência de traços para um novo produto, uma mídia de destino” (RAMAZZINA-GHIRARDI, 2021, p. 89). Nesse sentido, o que se procura analisar “são os traços que estão presentes na nova mídia e que foram frutos da mídia anterior, a de origem” (RAMAZZINA-GHIRARDI, 2021, p. 89). A transmidiação é justamente o processo no qual, “uma mídia representa de novo, mas de forma diferente, algumas características que já foram representadas por outro tipo de mídia” (ELLESTRÖM, 2017, p. 204). Para tanto, um novo produto de mídia é criado a partir da “midiação”, processo que “[...] realça a realização material dos produtos de mídia” (ELLESTRÖM, 2021, p. 66), de modo que “esse produto ressignifica o anterior”, isto é, o próprio “texto fonte” (RAMAZZINA-GHIRARDI, 2023, p.17).

Nesse processo de transmidiação, a representação “[...] realça a concepção semiótica da mídia” (ELLESTRÖM, 2021, p. 66). Segundo Elleström, a representação “é um fenômeno semiótico que deve ser entendido como o cerne da significação”. É a formulação da representação que “provoca um certo tipo de interpretação” (ELLESTRÖM, 2021, p. 65). Para que a representação aconteça, Elleström define três

aspectos básicos: a “ilustração” (representação icônica), representada pela similaridade com o produto representado; a “indicação” (representação indicial), tomada como uma representação que aproxima do produto original; e a “descrição” (representação simbólica), que por sua vez está baseada em hábitos e convenções (ELLESTRÖM, 2021, p. 84-85).

Em uma mídia composta basicamente de texto escrito, como um romance, é possível perceber que “[...] as funções sígnicas simbólicas das letras e das palavras dominam o processo de significação” (ELLESTRÖM, 2017, p. 71). A construção da narrativa é feita por palavras que são midiadas pela linguagem escrita e que oferecem ao receptor lacunas a serem preenchidas para gerar a representação das cenas. Elleström observa que “as palavras, o maior exemplo de significação predominantemente simbólica, substituam objetos e fenômenos de um modo direto” (ELLESTRÖM, 2017, p. 142). No romance, palavras são dispostas de modo tal que criam simbolicamente para o receptor a representação da catedral, como será analisado a seguir.

3. A Representação da catedral: uma éfrase arquitetônica

Stephanie Glaser (2020), em seus estudos sobre a representação arquitetônica, observa a complexidade do tema:

O estudo da representação arquitetônica é, portanto, duplamente complexo, tanto nas estratégias verbais que são utilizadas para recriar a dimensão espaçotemporal da arquitetura quanto nos tipos de repercussão temática incitada pela descrição de uma edificação (p. 287).

Miriam de Paiva Vieira (2017), a respeito das éfrases arquitetônicas, acredita que a representação efrástica nunca chegará a representar a arquitetura *per se*, já que, na visualização mental, ela ganhará aspectos e características próprias de sua representação, além das próprias alterações naturais ao processo de transmidar.

Para a criação de sua tipologia de éfrases arquitetônicas, Vieira retoma o conceito clássico e integra considerações modernas sobre o ato, incluindo as características de mídia propostas por Elleström, combinando as unidades pré-semióticas e semióticas. Para a pesquisadora, “[...] a atribuição de sentido da mídia arquitetura se dá através de uma combinação de signos visuais e verbais com igual importância, peso e valor dentro da cadeia semiótica” (VIEIRA, 2017, p.246). Ela defende que a modalidade material da

mídia, como unidade pré-semiótica, é fundamental para o sucesso da representação mental da écfrase, de modo que “a materialidade acontecerá também dentro da mente daqueles envolvidos no processo. [...] Isso significa que a comunicação acerca da futura edificação só será bem-sucedida quando uma imagem mental comum puder ser incitada, que é o princípio básico da écfrase” (VIEIRA, 2017, p.247).

A autora propõe quatro tipos de écfrases arquitetônicas: a “contemplativa”, na qual o personagem contempla a edificação por um ponto de vista específico; a “performativa”, quando o narrador ou personagem está fisicamente no sítio arquitetônico e o percorre deixando o leitor como um espectador da interação; a écfrase “simbólica”, que dá ênfase a algum símbolo da obra arquitetônica, demandando do leitor uma mobilização de sua bagagem cultural; e por fim, a “técnica”, caracterizada por descrever por uma lexicografia mais complexa, exigindo do leitor um letramento técnico de termos arquitetônicos e de construção.

A seguir, busca-se identificar como o autor, Victor Hugo, utiliza-se de sua concepção do monumento para criar uma característica nova que lhe é atribuída: uma representação da catedral pelo aspecto da monstruosidade, sendo essa uma recorrência nas configurações midiáticas de Notre-Dame aqui apresentadas.

4. A monstruosidade na representação da catedral

Reis (2019), em sua tese sobre a tradução interartística de Victor Hugo, propõe que o romance aqui analisado pertence à tipologia de literaturas consideradas góticas, já que “[n]o tocante aos personagens, mas também ao cenário da catedral, *Notre-Dame de Paris* também pode ser considerado um romance gótico” (p. 153). Dessa forma, elementos góticos, como o princípio de monstruosidade e do grotescoⁱⁱⁱ, são reconhecíveis ao longo de todo o romance e podem ser observados de diferentes maneiras^{iv}. Para esta análise, pretende-se reconhecer como esses elementos se apresentam pelas écfrases arquitetônicas. Tendo isto posto, e apenas a título de esclarecimento a respeito da associação da representação da catedral desde o aspecto da monstruosidade, alguns conceitos sobre o monstruoso serão suscitados brevemente para atender ao propósito desta análise.

Em concomitante com o que foi colocado por Jeffrey Jerome Cohen, acredita-se que a representação da monstruosidade não é necessariamente repulsiva como se costuma associar. Ao contrário, ela também pode ser atrativa, de modo que “as mesmas criaturas

que aterrorizam e interditam podem evocar fortes fantasias escapistas; a ligação da monstrosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atraente como uma fuga temporária da imposição” (COHEN, 2000, p. 48). Trata-se de um “terror deleitável”, como colocado por Eco (2010).

A discussão a respeito do que se entende por monstrosidade é longa e rende muitas definições, já que se trata de um conceito que varia de acordo com o momento histórico e a cultura de determinada sociedade. Para Cohen, em suas sete teses sobre o monstro^v, “[...] o monstruoso oferece uma fuga de seu hermético caminho, um convite a explorar novas espirais, novos e interconectados métodos de perceber o mundo” (COHEN, 2000, p. 31).

Paralelamente, José Gil aponta que existe uma lógica na crença da monstrosidade, entre aquilo que é simbólico e real. A partir do que pode ser visto nos seres fabulosos da Idade Média e no que foi proposto por Descartes na união de alma e do corpo, o autor coloca que “o monstro é pensado como uma aberração da “realidade” (a monstrosidade é um excesso de realidade) a fim de induzir, por oposição, a crença na “necessidade da existência” da normalidade humana” (GIL, 2000, p. 174-175). Ao retomar o romance, o que se verifica como regularidade na representação arquitetônica da catedral de Notre-Dame é o seu aspecto monstruoso, já que o autor destaca a beleza esplendida e poderosa de sua fachada, que aterroriza quem a contempla: “Voltemos à fachada da Notre-Dame, tal como a vemos no presente, quando devotadamente admiramos a grave e poderosa catedral que, no dizer dos seus historiógrafos, aterroriza: *quae mole sua terrorem incutit spectantibus*^{vi}” (HUGO, 2015, p. 144). Neste trecho, e associado às ideias de atratividade colocadas por Cohen, o estranhamento e o terror causados pela contemplação da fachada da catedral, acaba por, em contrapartida, atribuir-lhe uma certa atração, que faz da catedral um monumento encantador, o que evidencia a sua relevância no romance. Assim, a catedral, para além de espantar quem a contemple, causa-lhe também um certo fascínio.

A monstrosidade de sua representação também se estende na comparação com seres místicos, como acontece no capítulo *Abbas beati martini*^{vii}. Enquanto o personagem de Claude Frollo olha a catedral pela janela, o narrador compara a descrição de sua silhueta a de uma esfinge: “[...] ele apontou para a imensa igreja de Notre-Dame que, recortada contra o céu estrelado com a silhueta das suas duas torres, as laterais de pedra e o dorso monstruoso, parecia uma enorme esfinge de duas cabeças, pousada no meio da cidade” (HUGO, 2015, p. 224). Retomando a tipologia de Vieira (2017), esse trecho, por traçar

uma descrição do monumento arquitetônico de um ponto de vista específico (o olhar do personagem pela janela para a fachada da catedral), pode ser entendido como éfrase contemplativa, da mesma forma que o trecho anteriormente mencionado. Essa representação abre uma série de comparações da catedral a monstros conhecidos desde a antiguidade. Neste caso, uma esfinge, para o *Dicionário de Símbolos*, é um “ser híbrido meio humano, meio animal, com corpo de leão e cabeça de rei ou (raramente) de rainha; [...] Para os gregos a esfinge, geralmente feminina e alada, foi originalmente um ser enigmático, frequentemente cruel” (BECKER, 1999, p. 101). O narrador ainda acresce o adjetivo “enorme” à associação com a esfinge, grandiosidade que, em referência ao estilo de construção das catedrais góticas, “está diretamente ligada ao ato de criar um ambiente propício para a busca espiritual do Deus Altíssimo e que, ao mesmo tempo, mostre a pequenez, ou melhor, a baixeza do homem diante da presença do divino” (REIS, 2019, p. 129).

Diante de todos os acontecimentos trágicos do romance, a catedral, tal como uma esfinge de uma pirâmide egípcia, tudo contempla. Sob seus pés e seu olhar, toda a história perpassa tendo a catedral como pano de fundo para o desenrolar dos trágicos eventos. Esses fatos se avolumam com a perdição do arqui-diácono seguida de sua morte ao ser empurrado catedral abaixo por Quasímodo, o enforcamento de Esmeralda e a morte de sua mãe, Gudule, a reclusa da cidade, assim como o suicídio do corcunda, que se abraça desesperadamente ao corpo de Esmeralda jogado na cova e lá fica até sua morte. Por essa associação, além do caráter contemplativo, por suscitar uma relação simbólica com a esfinge que significa sua representação, pode-se considerar o trecho anterior também como uma éfrase simbólica.

A comparação com um ser místico monstruoso reaparece quando a diversidade de estilos arquitetônicos é associada à quimera, ser sobrenatural que tem em si próprio uma mistura de partes de diferentes animais, sendo a mais comum delas, a “cabeça de leão, corpo de cabrito e calda de dragão ou serpente” em que “cada uma das partes também pode terminar com uma cabeça própria” (BECKER, 1999, p. 230-231). Trata-se de “um ser híbrido que deu motivo a diversas interpretações simbólicas, todas relacionadas com o obscuro, o não controlado, o instintivo” (BECKER, 1999, p. 230-231). Nessa representação, a comparação mobiliza uma éfrase simbólica.

Cada face, cada pedra do venerável monumento é uma página não somente da história do país, mas também da história da ciência e da arte. Por exemplo,

indicando apenas os principais detalhes, enquanto a pequena porta Vermelha chega quase aos limites da delicadeza gótica do século XV, as pilastras da nave, pelo volume e gravidade, recuam até a abadia carlovingiana de Saint-Germain-des-Prés. [...] Dessa forma, a abadia românica, a igreja filosofal, a arte gótica, a arte saxã, o pesado pilar redondo que lembra Gregório VII [...], tudo se funde em combinação, amalgamado em Notre-Dame. Essa igreja central e geradora é, entre as velhas igrejas de Paris, uma espécie de quimera: tem a cabeça de uma, os membros de outra, o traseiro de uma terceira — e algo de todas (HUGO, 2015, p. 149).

Há, portanto, um paralelo interessante entre o monumento e o hibridismo, que se forma pelo fato de Notre-Dame ser uma igreja de muitos estilos. Ao contrário de uma igreja gótica tradicional, sua arquitetura se dá por uma combinação de estilos arquitetônicos: sobretudo o gótico, mas também o românico, o clássico e até mesmo o barroco, um monumento híbrido, como os seres místicos comparados: a esfinge e a quimera. Pode-se observar também a presença de uma écfrase técnica, já que aspectos sobre os estilos arquitetônicos, a “pilastra”, o “pesado pilar”, o “volume” e a “gravidade” são mencionados.

Em outro momento, o narrador descreve sua fachada, ressaltando seu misto de estilos arquitetônicos, resultado de seu processo histórico de construção e restauração:

[...] ela [a catedral de Notre-Dame de Paris] se mostra aos olhos como uma imensa formação dividida em três zonas bem demarcadas que se superpõem: a zona românica, a zona gótica e a zona da renascença, que poderíamos dizer greco-romana. [...] Mas as três zonas se mesclam e se amalgamam em seus limites, como as cores no espectro solar. Donde resultam os monumentos complexos e edifícios de nuance e de transição. Um é românico nos pés, gótico pelo meio, greco-romano no topo. Pois a construção podia se prolongar por seiscentos anos. Essa variedade é rara. [...] Mas os monumentos com duas formações são mais frequentes. Assim é Notre-Dame de Paris [...] (HUGO, 2015, p. 150-151).

A representação arquitetônica é suscitada através de uma écfrase performativa, já que o narrador percorre diversos espaços da catedral, dos pés ao topo “um é românico nos pés, gótico pelo meio, greco-romano no topo”, enquanto o leitor constrói essa imagem do todo arquitetônico. Há também a presença de palavras que destacam a verticalidade do

monumento: uma “das grandes alvenarias”, “imensa formação”, “topo”, “prolongar”. Neste trecho, é possível confirmar o mix arquitetônico que constitui a catedral de Paris.

Até aqui foram discutidas duas categorias de representação da catedral que ora se complementam, ora lhe dão o destaque devido para a sua representação. Na primeira, a catedral é comparada a seres místicos da antiguidade e a animais, comparação que lhe confere aspectos e interpretações que podem ser suscitadas na leitura. Na segunda, a característica híbrida desses seres associados à mistura de estilos arquitetônicos do monumento lhe atribui uma característica única e fascinante, por sua vez, a de uma construção híbrida. Além dessas duas categorias, uma outra se sobressai, nesta leitura, a de considerar uma aproximação física e aparente entre a catedral e um dos personagens mais intrigantes da história: o corcunda Quasímodo.

É possível pensar tal associação, já que no início da narrativa, há uma clara relação entre a descrição da catedral e do corcunda, já que ambos são representados como sombrios e monstruosos:

E com certeza havia uma espécie de misteriosa e preexistente harmonia entre essa criatura e esse edifício. Quando, ainda bem pequeno, ele [o corcunda] tortuosamente e aos trancos se arrastava pelas trevas das abóbadas, mais parecia, com sua face humana e membros bestiais, algum réptil natural daquelas lajes úmidas e escuras sobre as quais a sombra dos capitéis românicos projetava tantas formas estranhas (HUGO, 2015, p. 192-193).

Neste trecho, corcunda e catedral compreendem em si uma harmonia. Há uma associação grotesca do corcunda, com os seus “membros bestiais” e um “réptil natural”, que configura ao personagem a tal “harmonia” com o edifício, ressaltando também o aspecto animalesco nesta comparação. Assim, “bastava-lhe a catedral. [...] As demais estátuas, de monstros e demônios, também não demonstravam ódio. Pareciam-se demais com ele para isso” (HUGO, 2015, p. 196).

No capítulo *Um amigo desastrado*, no Livro X, enquanto a catedral é atacada por ladrões do Pátio dos Milagres, Quasímodo tenta desesperadamente proteger seu território enquanto Esmeralda acredita se tratar de um ataque:

Do alto da galeria mais elevada, acima da rosácea central, uma grande chama subia entre os dois campanários, lançando turbilhões de faíscas. Era um fogaréu desordenado e furioso, do qual o vento às vezes carregava uma língua,

que se perdia nos ares. Abaixo dessa chama, abaixo da escura balaustrada de trevos em brasa, duas gárgulas monstruosas vomitavam a incessante cascata ardente, que destacava seu fluxo prateado sobre o fundo de trevas da fachada inferior. À medida que se aproximavam do chão, os dois jatos de chumbo líquido se alastravam, como a água que escapa dos mil buracos de um regador. As duas enormes torres, acima do fogo, apresentavam suas faces duras e recortadas, uma totalmente negra e a outra vermelha, parecendo ainda maiores, pela imensidão da sombra que projetavam até o céu. As inúmeras esculturas de diabos e dragões ganhavam um aspecto lúgubre. A claridade inquieta da chama fazia com que parecessem se mover. Pítons davam a impressão de rir, carrancas ganiam, salamandras sopravam fogo, tarascas tossiam fumaça. Entre todos aqueles monstros arrancados do sono de pedra pelas chamas e pelo barulho, havia um [Quasímodo] que andava e era visto de vez em quando passar diante da ardente fogueira, como um morcego à frente de uma vela (HUGO, 2015, p. 521).

Nesta parte, Quasímodo é tanto um monstro quanto os ornamentos de pedra (gárgulas, esculturas de diabo e dragões, pítons, salamandras, tarascas), conduzindo todo o ataque e tendo os ornamentos como um exército sob seu comando. Essas figuras monstruosas que “vomitavam” o fogaréu configuram-se como uma écfrase simbólica, por associar o caráter reacionário com a própria catedral. Além disso, na descrição dessa fachada, tem-se uma écfrase performativa, já que há uma descrição em uma perspectiva de cima para baixo, “do alto da galeria mais elevada” e “à medida que se aproximavam do chão”. Há também elementos que demonstram, sutilmente, uma écfrase técnica, já que a presença de termos como “rosácea central”, “campanários” e “balaustrada”, ilustram aspectos técnicos de sua construção. Destaca-se também que os ornamentos de pedra, anteriormente mencionados, característicos elementos da arquitetura gótica e românica, são somados individualmente ao ser “monstruoso” como um conjunto completo da catedral, isto é, ao “gigante de pedra.” (HUGO, 2015, p. 516-517). Tal constatação contribui com o que foi postulado por Reis (2019), de que “[o]s diferentes espaços de uma catedral formam uma mensagem polifônica quando se lê o monumento como um todo englobador” (p. 159).

Por fim, outro aspecto da comparação entre monumento e personagem se faz presente no romance. Após a morte do corcunda, a catedral perde seu esplendor e vários eventos (ditos reais) culminam na degradação iminente do monumento até a escrita do

romance, século XIX. Assim, pode-se pensar que o autor cria o personagem do corcunda simbolizando, alegoricamente, a vitalidade da catedral, em seu maior esplendor no século XV. Toda a vivacidade do personagem é representativa da integridade do monumento, já que

A presença desse ser extraordinário fazia circular por toda a catedral não sei qual sopro de vida. Parecia escapar dele, pelo menos no dizer das crescentes superstições ao redor, uma emanção misteriosa que animava todas as pedras de Notre-Dame e fazia palpitar as profundas entranhas da velha igreja. Bastava saber que ele estava ali para que se acreditasse ver as mil estátuas das galerias e dos pórticos ganhar vida e se mover. De fato, a catedral se tornava uma criatura dócil e obediente a seu comando, esperando aquela inspiração para erguer a voz potente, parecendo possuída e plena de Quasímodo como de um gênio familiar. Havia quem achasse que ele fazia respirar o imenso edifício. [...] Ele era, em todo caso, a sua alma (HUGO, 2015, p. 198-200).

Assim, Quasímodo é descrito como a “alma” do edifício, pois era ele que mantinha a igreja viva, que lhe dava o “sopro de vida” em todo o seu esplendor, fazendo-o “respirar”. Corcunda e catedral são um, de modo que, após a morte do personagem, “[...] para quem teve conhecimento da existência de Quasímodo, Notre-Dame se mostra hoje deserta, inanimada, morta. Sente-se que algo desapareceu. Aquele corpo imenso está vazio, é um esqueleto; o espírito a deixou e o que se vê ali é apenas o edifício, nada mais” (HUGO, 2015, p. 201). Portanto, junto ao personagem morre também o monumento, ele se degrada e cai em ruínas, chegando à beira da demolição. Quem lhe fazia respirar já não mais existe. Assim, a literatura transpõe as barreiras do real, o texto transmidia a catedral para o romance, ressignifica a mídia fonte, o monumento, “[...] uma mudança em que a moldura narrativa é conservada” (RAMAZZINA-GHIRARDI, 2023, p.17). Dessa forma, a representação da catedral se materializa no próprio estado do monumento no século XIX e o romance cumpre seu papel de denúncia sustentando o processo de restauro, iniciado após o sucesso da obra. Mesmo em pleno século XXI, é impossível pensar na catedral de Notre-Dame e não associá-la ao personagem hugoano, grotesco e monstruoso, mas encantador, que se incorpora à história do próprio monumento.

Considerações Finais

Muitas são as características e descrições que suscitam o aspecto monstruoso tanto da catedral quanto do romance aqui analisados. Partindo da premissa de Silva (2013, p. 23) de que “[o] monstruoso não se apresenta apenas nos seres humanos (em sua forma ou em sua constituição moral e psíquica)”, mas também “está presente em várias outras instâncias, como na natureza, em entidades ou mesmo nos objetos”, esse artigo procurou demonstrar como a monstrosidade é mobilizada ao longo do romance através de trechos descritivos e efrásticos que significam o monumento e o situam como um dos personagens na narrativa. Para esse estudo, foram mobilizados trechos de éfrases contemplativas, performativas, simbólicas, e técnicas, segundo as tipologias de Vieira (2017). Justamente por se tratar de uma comparação simbólica de representação da catedral, constatou-se que o tipo de éfrase predominante é a simbólica, criando associações mobilizadas por questões culturais que são evidenciadas no processo de leitura da obra.

Ao considerar a transmediação dos traços arquitetônicos para a linguagem verbal, foi possível observar que mídias de naturezas semióticas distintas se constituem em diferentes modos oferecendo uma riqueza de valores cognitivos ao receptor. Assim, o monumento é descrito desde a comparação a animais, ao hibridismo e à associação ao corcunda, personagem que, além de representar as características arquitetônicas próprias da catedral, também representa sua vitalidade. Essas representações elaboradas entre a mente de seu produtor e a de seu receptor ilustram e significam novos valores cognitivos que podem ser acrescidos à representação mental (efrástica) do monumento, contribuindo assim, para a criação de um novo produto de mídia: uma catedral monstruosa e fascinante na narrativa de Victor Hugo.

Referências

- BECKER, U. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Paulus, 1999.
- COHEN, J. J. A cultura dos monstros: sete teses. In: *Pedagogia dos monstros: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- ECO, Umberto. *História da Beleza*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- ELLESTRÖM, L. Um modelo de comunicação centralizado na mídia. In: *Midialidade: Ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.
- ELLESTRÖM, L. *As modalidades das mídias II: um modelo expandido para compreender as relações intermediais*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2021.

- GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2006.
- GLASER, S. A. The Gothic Façade in Word and Image: Romantic and Modern Perspectives on Notre-Dame de Paris. In: GLASER, S. A. (Ed.). *Media inter Media: Essays in Honor of Claus Clüver*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2009. p. 59-94.
- GLASER, S. A. Espaço, tempo e narrativa: o desdobramento literário da arquitetura. In: FIGUEIREDO, C. A. P. de; OLIVEIRA, S. R. de; DINIZ, T. F. N. (Orgs.). *A Intermedialidade e os Estudos Interartes na Arte Contemporânea*. Santa Maria: Editoria UFMS, 2020.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2004
- HUGO, V. *O Corcunda de Notre-Dame*. 1. ed. 6. reimpressão. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.
- HUGO, V. *Notre-Dame de Paris*. Édition de Jacques Seebacher. 50. ed. Paris: Le Livre de Poche, 2021.
- JORA, D. S. N. *A transtextualidade nas traduções brasileiras de Notre-Dame de Paris, 1482, de Victor Hugo: análise dos paratextos em diacronia*. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de São Paulo, Araraquara, 2020.
- MARCHI, C. *Grandes pecadores, grandes catedrais*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- OLIVEIRA, P. F. de. *Amor e monstruosidade em Notre-Dame de Paris: da literatura à dança*. 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- RAMAZZINA-GHIRARDI, A. L. *Intermedialidade uma Introdução*. São Paulo: Editora Contexto, 2022.
- RAMAZZINA-GHIRARDI, A. L. *Intermedialidade e representações imagéticas em Os miseráveis de Takahiro Arai*. Revista 2i: Estudos De Identidade E Intermedialidade, 4(5), 15–28. Disponível em: <https://doi.org/10.21814/2i.3760>. Acesso em: 10 de agosto de 2023.
- REIS, Denny da Silva. *Victor Hugo, um tradutor interartístico no século XIX*. 2019. 446 f., il. Tese (Doutorado em Literatura)—Universidade de Brasília, Brasília, 2019.
- SILVA, J. As Figuras de Linguagem e suas Traduções em Notre-Dame de Paris: A representação da monstruosidade no espaço obscuro da masmorra. *Belas Infiéis*, Brasília, Brasil, v. 2, n. 1, p. 13–26, 2013. DOI: 10.26512/belasinfiéis.v2.n1.2013.11217. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfiéis/article/view/11217>. Acesso em: 26 dez. 2023.
- SILVA-REIS, D. *Literatura e Arquitetura: Notre Dame de Paris sob os constructos de Argan*. Revista Ecos, Vol. 20, ano 13, n. 1, 2016.
- VIEIRA, M. P. *Dimensões da écfrase: a presença da pintura e da arquitetura em romances de artista*. 2016. Tese de Doutorado - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/ECAP-A7UFYL>. Acesso em 25 de julho de 2023.
- VIEIRA, M. P. *Écfrase: de recurso retórico na Antiguidade a fenômeno midiático na contemporaneidade*. Revista Todas as Letras, v.19, n.1, p.45-57, 2017a.
- VIEIRA, M. P. *Écfrase arquitetônica: um modelo interpretativo*. Aletria, Belo Horizonte, v. 27, n. 2, p. 241-260, 2017b.

Notas

ⁱ Publicado pela Editora Edigraf, sem indicação de tradução. Em outras edições no Brasil, de acordo com o levantamento realizado por Jora (2020), a inscrição ‘Nossa Senhora de Paris’ foi retirada do título, mantendo-se apenas ‘O Corcunda de Notre-Dame’. Para as citações neste artigo, foi utilizado o texto com tradução de Jorge Bastos, publicado pela Zahar (2015). Para consulta e produção do artigo, também foi consultada a edição de Jacques Seebacher com o texto no original.

ⁱⁱ No original “The cathedral is thus more than a backdrop against which the action takes place: it embodies the novel’s aesthetics, its symbolism and its themes” (GLASER, 2002, p. 370-385).

ⁱⁱⁱ Como teorizado pelo próprio Victor Hugo em seu ensaio *Do grotesco e do sublime* [no Prefácio de Cromwell], ao defender que “o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural dos dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama como se cruzam na vida e na criação” (HUGO, 2004, p.46).

^{iv} Jocileide Silva (2013), por exemplo, analisou a monstrosidade na masmorra na qual Esmeralda foi presa no oitavo livro a partir das figuras de linguagens, reconhecendo que as descrições espaciais simbolizam o próprio inferno.

^v As sete teses propostas por Jeffrey Jerome Cohen (2000) exploram diferentes aspectos e representações dos monstros na cultura. São elas: I) O Monstro é o Outro; II) O Monstro Revela Medos Sociais; III) O Monstro Encarna Mudança; IV) O Monstro Desafia Fronteiras; V) O Monstro é uma Metáfora; VI) O Monstro Resiste à Categorização Simples; VII) O Monstro é Sempre Mutável. Como o objetivo deste artigo não é traçar uma discussão sobre a Monstrosidade, mas sim, a partir da definição proposta, analisar como ela aparece nas representações da catedral, sugere-se a leitura detalhada das teses para um aprofundamento no tema.

^{vi} Do latim “Sua massa enche de terror quem a contempla”. Notas do autor na edição utilizada.

^{vii} Do latim “O abade do bem-aventurado Martinho”. Notas do autor na edição utilizada.