

VICTOR HUGO E O GROTESCO EM *NOTRE-DAME DE PARIS*

Karin VOLOBUEF¹

O grotesco

Somente diremos aqui que, como objetivo junto do sublime, como meio de contraste, o grotesco é, segundo nossa opinião, a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte. (Victor Hugo, Prefácio de *Cromwell*)

Antes de entrar especificamente no tema desta palestra – que trata do grotesco em *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo – eu gostaria de chamar a atenção para o próprio grotesco. Trata-se de um termo ao qual muitas vezes se recorre sem uma noção mais precisa de sua amplitude e mesmo de sua ambivalência. Ao longo de séculos o termo assumiu acepções diversas, o que se explica inclusive pelo fato de a noção de grotesco ter nascido no âmbito das artes plásticas para só depois chegar à literatura.

De início, comecemos esclarecendo a origem da palavra “grotesco”. Ela deriva do vocábulo italiano *grotta*, que significa “gruta”. Essa procedência é explicada por Wolfgang Kayser (1961, p. 20-1), que nos conta como, durante escavações realizadas no século XV em Roma, foi descoberto um grupo de imagens ornamentais antigas, cujos desenhos faziam confluir em uma só figura o humano, o animal e o vegetal. Com base nesse achado, portanto, “grotesco” começou sendo utilizado para designar desenhos que mesclavam reinos (animal, vegetal) ou formas vivas distintas. Com o tempo, porém, o termo passou a referir-se a um leque mais amplo de manifestações artísticas. Dessa forma, hoje são as telas de Hieronymus Bosch, as figuras da *Commedia dell'arte*, as imagens de

¹ Departamento de Letras Modernas – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Universidade Estadual Paulista – 14800-901 – Araraquara – SP.

Pinturas negras e *Caprichos* de Francisco de Goya, os contos de Franz Kafka, etc. que constituem exemplos do que chamamos de grotesco.

Especialmente desde o século XIX, diversos têm sido os autores e pesquisadores que trataram do grotesco. Friedrich Schlegel, Victor Hugo, Hegel, seguidos de Mikhail Bakhtin, Wolfgang Kayser e uma série de outros contribuíram para o aprofundamento da reflexão sobre esta categoria estética. Diante desse cabedal de conceitos e formulações, torna-se fundamental estabelecer primeiro com qual sentido de “grotesco” estaremos trabalhando.

Conforme já expus em trabalho anterior (VOLOBUEF, 1991, p. 100-13), o grotesco é uma forma essencialmente paradoxal, pois é constituída pelo agrupamento ou contraposição de elementos opostos e, portanto, inconciliáveis. Basicamente, o grotesco surge da junção de um elemento que estimula o horror, a aversão, o senso trágico, com um elemento que convida ao riso. Em outras palavras, grotesco aglutina o macabro e o ridículo, o horripilante e o cômico. Desse modo, já que o grotesco nasce da **justaposição de elementos opostos que causam estímulos opostos**, ele não corresponde àquilo que é simplesmente feio, assustador, absurdo ou incongruente. Grotesco aplica-se a algo que reúne uma parte de cada um desses traços ou tendências. Em consequência disso, seu efeito é de algo heterogêneo, distorcido, irregular, bizarro, e provoca reações como perturbação, desconcerto, nojo e mesmo um sorriso meio azedo.

Na literatura, o grotesco pode surgir no nível das descrições, das falas de personagens, de imagens ou metáforas, dos títulos de obras, da composição de frases ou mesmo palavras, etc. Portanto, podem ser descritos como grotescos: um diálogo truncado e incoerente, uma personagem com traços ao mesmo tempo monstruosos e infantis, um enredo tragicômico, enfim, qualquer composição baseada na caracterização esdrúxula e sem nexos. Assim, o grotesco, enquanto categoria estética, tem como vizinhos o absurdo e a caricatura, podendo ainda estar à serviço da sátira e do chiste ou imprimir-se ao medonho e descomunal, presentes na literatura gótica ou fantástica, para citar apenas alguns exemplos.

Amparados nessas considerações gerais sobre o grotesco, passemos agora ao romance de Victor Hugo.

O grotesco em *Notre-Dame de Paris*

Victor Hugo (1802-1885) assinou um contrato em 1828, comprometendo-se a entregar o manuscrito de *Notre-Dame de Paris* em abril de 1829. Contudo, a realização do romance foi postergada por vários fatores (MAUREL, 1972, p. v), dentre os quais as discordâncias entre o romancista e seu editor, Gosselin, e a intensa dedicação de Hugo ao teatro, culminando na estréia em 1830 de *Hernani*, peça que cunharia os parâmetros decisivos do drama romântico. Como resultado, Hugo iniciou a redação de *Notre-Dame de Paris* apenas em 1830 (época sacudida pela Revolução de Paris), saindo o livro do prelo apenas em 1831.

Trata-se de uma criação monumental com características de análise social e política, de reavaliação estética e cultural, e de levantamento histórico e arquitetônico. Quer o vejamos como remanescente da tradição gótica, quer como pedra fundamental do romance moderno, sua amplitude é imensa e, como tal, também o foi seu alcance junto a contemporâneos e gerações posteriores.

Essa obra magistral está ancorada em dois protagonistas: a catedral gótica de Notre-Dame ou Nossa Senhora de Paris, e Quasímodo, o sineiro feio, deformado e surdo. A ação passa-se em 1482, mas a narração é feita pela perspectiva do século XIX, o que fica especialmente evidente nos capítulos sobre a igreja em si e sobre Paris, nos quais se compara a situação de outrora com a contemporânea a Hugo.

No que se refere ao grotesco, o romance oferece um sem-número de traços e elementos concebidos sob o signo dessa categoria estética. Pode-se dizer que o romance como um todo tem seu vértice no grotesco, pois as oposições, contrastes e disparidades avultam em cada capítulo, cada episódio, cada página. Do ponto de vista histórico, o romance trabalha com a oposição entre o passado e o presente; do ponto de vista social, temos a representação do antagonismo entre o luxo das altas castas e a miséria das ruas; do ponto de vista político, presenciamos o embate entre o poder das forças institucionalizadas (Monarquia, Igreja, Judiciário, etc.) e a resistência dos marginalizados do Pátio dos Milagres (com seu próprio rei, suas leis e sua própria Justiça); do ponto de vista estético, desenvolve-se a contraposição entre o belo ou sublime e o feio ou disforme.

Dentro desse imenso panorama, irei limitar-me a apontar alguns exemplos a partir dos quais espero que fique evidente a riqueza e complexidade do grotesco em *Notre-Dame de Paris*.

Para começar, lembremos daquela acepção inicial de grotesco, segundo a qual ele é uma reunião de traços provenientes dos vários reinos (animal, vegetal). E agora vejamos Gringoire chegando ao Pátio dos Milagres (Livro II, capítulo VI): primeiro encontra uma “espécie de aranha com rosto de homem”, depois um indivíduo com “o aspecto de um andaime a caminhar”² (1967, v. 1, p. 97). Na competição para a escolha do Papa dos Tolos (Livro I, capítulo V), vemos desfilar “uma série de rostos afectando sucessivamente todas as formas geométricas, desde o triângulo até ao trapézio, desde o cone até ao poliedro”³ (1967, v. 1, p. 52).

Ao retratar os homens dessa maneira, a figura humana perde sua condição diferenciada e sua dignidade intrínseca, mesclando-se com formas animais e inanimadas, de modo a ser rebaixada a níveis inferiores. Além disso, as descrições mencionadas resultam de união de elementos incompatíveis, pois um homem não é uma aranha, nem um andaime, nem um triângulo. A fusão dessas formas com a humana resulta em uma imagem distorcida que, de um lado, não deixa de ser engraçada ou cômica, mas, de outro, infunde-nos uma sensação de incômodo e de estranhamento.

Quando nos damos conta disso, percebemos que esse grotesco em Hugo não corresponde verdadeiramente àquela ornamentação antiga que mostrava um tronco humano com cauda de peixe ou braços de folhagens. Isso porque os ornamentos antigos criam, a seu modo, um efeito harmonioso (decorativo), enquanto Hugo nos deixa atordoados com sua ênfase ao disparatado e extravagante. No cerne da oposição está o fato de a ornamentação romana não ter implícito um caráter de inferiorização do ser humano, ao passo que em Hugo há o recurso ao exagero, à desproporção, à monstruosidade que, em última instância, nega ao homem o reconhecimento de sua dignidade e especificidade, uma vez que o reduz a uma mera “coisa”.

Quando passamos ao enredo e aos personagens, as mais excêntricas conformações são apresentadas ao leitor. No centro de tudo está Quasímodo, o sineiro da catedral. Em torno dele desenrola-se a trama e desfilam os demais personagens, cujas ações, sentimentos, interesses e fraquezas enredam-nos em curiosas situações e associações que, continuamente, produzem constelações grotescas. Para mostrar isso, vejamos Cláudio Frollo e Esmeralda, as duas figuras

² No original, respectivamente: “*espèce d’araignée*” e “*l’air d’un échafaudage de maçons en marche*” (HUGO, 1972, p. 99).

³ No original: “*une série de visages présentant successivement toutes les formes géométriques, depuis le triangle jusqu’au trapèze, depuis le cône jusqu’au polyèdre*” (HUGO, 1972, p. 55).

mais importantes na vida de Quasímodo e que morrem ao final do livro diante de seus olhos.

Começando por Frollo, fica evidente ao longo do texto que ele se alinha com outros personagens formando associações que são intrinsecamente grotescas, ou seja, têm seu fundamento na oposição e no contraste. Dessa forma, Frollo é um refinado e culto arcediogo, mas protege o embrutecido Quasímodo; ele é padre, mas apaixona-se por uma cigana; na condição de irmão mais velho, é cuidadoso e responsável, mas não resiste a tratar com indulgência extrema o irmão mais novo, Jehan Frollo, que se revela um inútil, dissipador e sedutor inescrupuloso.

Quanto a Esmeralda, sua virtude contrasta com a leviandade de Febo; sua condição de cigana é incompatível com os votos monásticos de Frollo; sua atividade de dançarina de rua diverge do caráter erudito da arte de Gringoire; e, por fim, sua beleza angelical opõe-se à fealdade de Quasímodo. Não obstante tudo isso, sua sensualidade é comparável a de Febo; sua fixação amorosa é tão irreduzível como a de Frollo; sua vontade de receber aplausos e agradar ao público é correlata a de Gringoire; seu coração puro, a compaixão e o afeto desinteressado equivalem aos de Quasímodo. Febo é seu amante, Frollo, seu perseguidor; Gringoire, seu marido; e Quasímodo, aquele que a reverencia. Conforme demonstram esses exemplos, a ligação entre os personagens resulta de uma teia de relações verdadeiramente grotesca em sua polaridade, pois inclui tanto a oposição como também a semelhança, tanto a incompatibilidade como a atração.

Nesse sentido, a relação entre Esmeralda e Quasímodo é especialmente complexa e vai do início de suas vidas até a sua morte. Quando crianças, foram trocados um pelo outro; quando adultos, Esmeralda conquistou o amor e a lealdade de Quasímodo; e, por fim, depois da execução dela, o corcunda abraça-se ao seu cadáver e abandona-se à morte no depósito que recebeu o corpo da condenada. Suas trajetórias andaram juntas, guiadas pela mesma estrela do infortúnio: ambos despertaram o interesse de Frollo e acabaram sendo destruídos por ele; ambos eram inocentes quando foram presos e maltratados; ambos foram estigmatizados e excluídos por serem diferentes dos demais. Enfim, a ligação é tão forte que, no próprio romance (Livro VIII, capítulo VI), diz-se que “Eram as duas misérias extremas da Natureza e da sociedade que se tocavam e mutuamente se ajudavam.”⁴ (1967, v. 2, p. 159). Mais adiante, em outro ponto do

⁴ No original: “C’étaient les deux misères extrêmes de la nature et de la société qui se touchaient et qui s’entraidaient.” (HUGO, 1972, p. 455).

romance, depois que Quasímodo resgatou Esmeralda da primeira tentativa de execução e lhe assegurou o asilo na igreja (Livro IX, capítulo II), ela reage com um misto de gratidão, compaixão e repulsa. Quando se diz que “Ambos ficaram alguns instantes imóveis, considerando em silêncio, ele, tanta graça, ela, tanta fealdade”⁵ (1967, v. 2, p. 182), é claro que entre eles há aquela cumplicidade que une os desafortunados, por outro lado, há também um abismo tão imenso que torna impossível qualquer esperança de união de fato. Afinal, eles formam uma dupla que faz lembrar do casal em *A Bela e a Fera*. Nesse conto, publicado em 1756 pela Mme. Le Prince de Beaumont, a gratidão e a compaixão por um “bicho feio” podem até transformar-se em amor – afinal é um conto de fadas –, mas a união verdadeira só é possível após a transformação do monstro em belo príncipe. Em *Notre-Dame*, no entanto, tal metamorfose não está ao alcance de Quasímodo. Sua união com Esmeralda exige, portanto, um outro tipo de transformação, mas, ao invés da mudança de animal para humano, será a passagem do animado para o inanimado. Ou seja, a morte construirá uma ponte sobre o abismo entre Quasímodo e sua amada, apagando todas as diferenças e dificuldades intransponíveis.

Quanto à atração entre bela e fera, entre humano e animal, ela ainda está subentendida no companheirismo entre Esmeralda e a cabrita Djali, que aponta para a ligação da moça com a Natureza. Ágil e delicada, a cabrita serve como uma espécie de corporificação da alma da cigana. No que se refere a Quasímodo, seu duplo é a própria catedral. Tortuosa e colossal, feita de pedra mas elevando-se rumo ao céu, ela representa o que há de pesado e imóvel em Quasímodo, mas também deixa entrever uma dimensão mística e transcendental.

E transcendental é o amor de Quasímodo por Esmeralda que, por sua vez, também está ligada à igreja. Basta considerarmos trechos como aquele em que a moça chega a ser comparada a “uma virgem de Rafael”⁶ (1967, v. 2, p. 152). Se lembrarmos ainda que o sino predileto de Quasímodo leva o nome de Maria (1967, v. 1, p. 190), percebemos como o elemento místico cristão permeia o todo e como o ponto de intersecção entre Esmeralda e Quasímodo é a própria catedral, que leva o nome de Nossa Senhora.

Quanto à catedral, ela é para Quasímodo um “edifício maternal”⁷ (1967, v. 1, p. 190). O cordão umbilical é ainda reforçado pelo fato de a própria Notre-

⁵ No original: “Tous deux restèrent quelques instants immobiles, considérant en silence, lui tant de grâce, elle tant de laideur.” (HUGO, 1972, p. 479).

⁶ No original: “une Vierge de Raphaël” (HUGO, 1972, p. 447).

⁷ No original: “l’édifice maternal” (HUGO, 1972, p. 193).

Dame ser também um aglomerado arquitetônico irregular e distorcido. Um longo capítulo (Livro III, capítulo I) é dedicado exclusivamente à apresentação e descrição do edifício, que é vislumbrado sob duas perspectivas: a de 1482 e a de 1831, ou seja, o período de pleno vigor e o de decadência e degradação.

Tendo sido construída na Idade Média (início em 1163 e finalização por volta de 1245), desde então a catedral foi destruída e remodelada várias vezes. Aglutinando elementos da estética greco-romana com partes góticas e setores renascentistas, ela caracteriza-se pelo estilo cambiante, pelo contraste dos gostos, pela falta de harmonia. Aliás, após o romance de Hugo, de 1845 a 1864 foi levada a cabo a restauração do prédio.

Por aí já fica evidente a afinidade ou similaridade entre Quasímodo com a igreja. Ela foi tanto sua concha protetora, como também seu algoz. De um lado, a catedral estava sob seu controle, sendo o lugar onde as caçadas do mundo não o alcançavam, onde ele era livre e de onde dominava Paris; por outro lado, os sinos da igreja causaram sua surdez e, com isso fizeram-no mais limitado do que já era.

É digna de nota a cena que mostra Quasímodo em dia de dobre dos sinos. Recorrendo a imagens ao mesmo tempo eróticas e oníricas, a descrição descortina aos nossos olhos um momento de prazer, afeição e loucura. Mais do que isso, mostra-nos uma relação simbiótica que chega a ser mística. Quanto a essa simbiose, no texto (Livro IV, capítulo III) afirma-se que:

A presença deste ente extraordinário [Quasímodo] fazia circular em toda a catedral não sei que sopro de vida. Parecia que dele se escapava, pelo menos no dizer das superstições sempre crescentes da turba, uma imanação misteriosa que animava todas as pedras de Nossa Senhora e fazia palpitar as profundas entranhas da velha igreja. [...] Dir-se-ia que ele fazia respirar o imenso edifício. [...] E tudo isso provinha de Quasímodo. O Egípto tomá-lo-ia por deus deste templo; a Idade Média julgá-lo-ia o Demônio: era a alma.⁸ (HUGO, 1967, p. 192-3).

Quasímodo é, talvez, o ápice e a expressão mais intensa e completa do grotesco em *Notre-Dame de Paris*. Sua figura é descrita ou mencionada em vários trechos do romance⁹: ele é corcunda, caolho, coxo, com cabelos ruivos, pernas

⁸ No original: *La présence de cet être extraordinaire faisait circuler dans toute la cathédrale je ne sais quel souffle de vie. Il semblait qu'il s'échappât de lui, du moins au dire des superstitions grossissantes de la foule, une émanation mystérieuse qui animait toutes les pierres de Notre-Dame et faisait palpiter les profondes entrailles de la vieille église. [...] On eût dit qu'il faisait respirer l'immense édifice. [...] Et tout cela venait de Quasimodo. L'Égypte l'eût pris pour le dieu de ce temple; le moyen-âge l'en croyait le démon; il en était l'âme.* (HUGO, 1972, p. 195-196).

⁹ Veja-se, por exemplo: Hugo, 1967, v. 1, p. 55-6 (Livro I, capítulo V) e p. 173 (Livro IV, capítulo I).

tortas, peito angular e grande estatura. Quasímodo é feito todo de contrastes tanto em termos de sua aparência, como no que se refere a seu comportamento. Variando do cômico ao demoníaco, da devoção altruísta ao ódio enfurecido, da máxima agilidade e força à total fragilidade, Quasímodo é uma reunião de extremos.

Abandonado quando criança, odiado e temido pela população, ensurdecido pela igreja, Quasímodo tornou-se mau. O texto é bastante enfático ao afirmar que tal disposição não lhe era natural (Livro IV, capítulo III):

O segundo efeito da sua desgraça, era torná-lo mau.

Era efetivamente mau, porque era selvagem; era selvagem, porque era feio.

[...]

Deve-se-lhe também fazer esta justiça: a malvadez não era nele inata. Desde os seus primeiros passos entre os homens, sentira-se, depois vira-se escarnecido, espezinhado, repellido. A palavra humana para ele era sempre ou um motejo ou uma maldição. Ao crescer, só encontrara à volta de si o ódio. Deitou-lhe a mão. Adquiriu a malvadez geral. Aproveitou-se da arma com que o tinham ferido.¹⁰ (HUGO, 1967, p. 189).

Não é estranhar, portanto, que Quasímodo se tenha apaixonado por Esmeralda no momento em que, depois de ter sido açoitado, ela foi a única da multidão que se compadeceu dele e lhe ofereceu um gole de água (1967, v. 1, p. 295).

Nesse ponto, torna-se evidente a semelhança com o *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. O ser fabricado pelo cientista Frankenstein também nasceu inocente e bom, mas a sucessão de espancamentos, abandono e injustiças transformaram-no em assassino cruel e vingativo. Por aqui, vemos também a filiação de ambos os textos ao romance gótico de origem inglesa. Aliás, a lascívia e os crimes de Cláudio Frollo inserem-se na mesma linha sucessória que alinhava *O monge* (1796), de Matthew Gregory Lewis, e *Os elixires do diabo* (1815/1816), de E. T. A. Hoffmann.

E por falar neste último autor, Quasímodo certamente pode ser considerado descendente do personagem-título *Pequeno Zacarias* (1819) de E. T. A. Hoffmann. Para certificar-se disso, basta comparar as descrições dos dois perso-

¹⁰ No original: *Le second effet de son malheur, c'était de le rendre méchant. // Il était méchant en effet, parce qu'il était sauvage; il était sauvage parce qu'il était laid. [...] // D'ailleurs, il faut lui rendre cette justice, la méchanceté n'était peut-être pas innée en lui. Dès ses premiers pas parmi les hommes, il s'était senti, puis il s'était vu conspué, flétri, repoussé. La parole humaine pour lui, c'était toujours une raillerie ou une malédiction. En grandissant il n'avait trouvé que la haine autour de lui. Il l'avait prise. Il avait gagné la méchanceté générale. Il avait ramassé l'arme dont on l'avait blessé.* (HUGO, 1972, p. 191-2).

nagens quando crianças. Contudo, devo confessar que a constatação de que os ancestrais de Quasímodo habitam as páginas de Hoffmann já foi feita muito antes de mim: Álvares de Azevedo, por exemplo, em seu ensaio “Literatura e civilização em Portugal” (1960, p. 25) já afirmou isso categoricamente.

E no que se refere aos descendentes de Quasímodo, somente no Brasil há vários. Conforme já apontou Brito Broca (1979, p. 305-6), o anão Tico em *Inocência* (Taunay) e o jardineiro Belchior em *A escrava Isaura* (Bernardo Guimarães) estão entre eles. Contudo, os rastros de Quasímodo entre nós ainda precisam ser melhor conhecidos. Basta abrirmos o volume de *Crítica teatral*, de Machado de Assis (1955, p. 63; 89; 90-4), e vermos os seus comentários sobre a peça *O sineiro de S. Paulo* e a comédia *Feio de corpo e bonito n'alma* (esta última de Alfredo Silva). Embora eu não tenha podido consultar essas obras mencionadas, os títulos permitem deduzir que os parentes de Quasímodo no Brasil vão além daqueles listados por Brito Broca. É, pois, mais uma demonstração do impacto da obra monumental de Victor Hugo e, em especial, da marcante figura grotesca de Quasímodo.

Referências

ASSIS, M. **Crítica teatral**. Rio de Janeiro: Jackson, 1955.

AZEVEDO, A. de. Literatura e civilização em Portugal. In: CASTELLO, J. A **Antologia do ensaio literário paulista**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960. p.16-26. (Textos e Documentos, 3).

BROCA, B. Victor Hugo e os Românticos. In: _____. **Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro**. São Paulo: Polis, 1979. p.305-8.

HUGO, V. **Nossa Senhora de Paris**. Porto: Lello & Irmão, 1967. 2v.

HUGO, V. **Notre-Dame de Paris**. Paris: Librairie Générale Française, 1972.

KAYSER, W. **Das Groteske**: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg: Gerhard Stalling, 1961.

MAUREL, J. Introduction. In: HUGO, V. **Notre-Dame de Paris**. Paris: Librairie Générale Française, 1972. p.v-xxxvi.

VOLOBUEF, K. **A modernidade de E.T.A Hoffmann**. 1991. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

• • •

Karin Volobuef

Resumo: Partindo das teorias de Wolfgang Kayser e outros pesquisadores, comenta-se o papel do grotesco no romance *Notre Dame de Paris*, de Victor Hugo, com ênfase na relação entre o personagem Quasímodo e a catedral. Ao final, são mencionadas algumas obras de autores europeus e brasileiros que, seja como precursores, seja como sucessores, criaram obras afins à de Victor Hugo.

Palavras-chave: Victor Hugo; *Notre Dame de Paris*; grotesco; Romantismo.

Abstract: Starting with a brief account of Wolfgang Kayser's and other scholars' theories on the grotesque, this paper analyses Victor Hugo's novel *Notre Dame de Paris*, stressing the relation between Quasimodo and the cathedral. I comment at the end on some similar narratives that were published either before or after *Notre Dame* by European and Brazilian authors.

Keywords: Victor Hugo; *Notre Dame de Paris*; grotesque; Romanticism.