

O CORCUNDA DE NOTRE-DAME: GROTESCO, SUBLIME E DEFICIÊNCIA NA IDADE MÉDIA

Nerli Nonato Ribeiro Mori
Universidade Estadual de Maringá
nnrmori@uem.br

RESUMO:

A coexistência do grotesco e do sublime e, ao mesmo tempo, as fronteiras que os separam se constituem em ponto de partida para discutirmos o tema da deficiência na Idade Média, tal como representada na obra o Corcunda de Notre Dame, de Victor Marie Hugo. Como é a vida de Quasímodo, personagem externamente disforme e grotesco, mas também terno, ingênuo e apaixonado? Quais as representações sobre deficiência presentes nesta história ambientada na Paris do século XV? Ao buscar resposta para estas questões, tenta-se entender como os dramas demonstrados na história original foram se transformando na versão produzida para a televisão e lançada em 1997, bem como no desenho animado com o mesmo nome e um dos maiores sucessos dos estúdios de Walt Disney.

Palavras-chave: deficiência; representações; Corcunda de Notre-Dame.

THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME: THE GROTESQUE, THE SUBLIME AND DEFICIENCY IN THE MIDDLE AGE.

ABSTRACT:

The coexistence of the grotesque and the sublimed, at the same time, the threshold that split them up constitute a spot from where we start discussing the deficiency issue in the middle age, as it is represented in The Hunchback of Notre Dame, by Victor Marie Hugo. What is life like to a Quasimodo, character externally unshaped and grotesque, but, on the other hand, sweet, naïve and in love? What are the representations about human deficiencies that there are in that history whose settings is in Paris of the 15th century? Aiming to seek for an answer for those questions, we try to make sense how those dramas shown in the original history has been changed in the television version launched in 1997, as well as in the cartoons with same name which is one of the biggest success from Walt Disney's studios.

Key-words: deficiency; representations; The Hunchback of Notre Dame.

Em *Do Grotesco e do Sublime*, escrito em 1827, Victor Hugo atribui aos tempos primitivos o lirismo, aos antigos a epopéia e ao que ele chama de modernidade, o drama. O autor explica que os novos tempos e a superação do paganismo material e exterior por uma religião espiritualista “[...] desliza no coração da sociedade antiga, mata-a, e neste cadáver de uma civilização decrépita deposita o germe da civilização moderna” (HUGO, 2004, p. 21).

Juntamente com a civilização, é introduzida a melancolia, um sentimento maior que a gravidade e menor que a tristeza. A salvação da alma e a busca da eternidade após a vida passaram a ser uma preocupação constante na vida dos homens e os tornaram

melancólicos. Todavia, o Cristianismo trouxe outro olhar estético: o homem cristão passou a pensar que nem tudo na criação é humanamente belo, que o feio e o disforme convivem com o gracioso, que o grotesco é o reverso do sublime.

O grotesco não seria inexistente na Antigüidade, apenas era uma figura à qual não era destinada atenção. Contrariamente, nos novos tempos exaltados pelo autor, o grotesco está em toda parte.

Põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, a mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, ele ainda dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego (HUGO, 2004, p. 31).

O grotesco e o seu contraponto, o sublime, tiveram ocuparam um grande espaço nas artes da Idade Média. Ao primeiro, são remetidos as doenças, as deformidades, o ridículo, os vícios e os crimes; ao segundo, a moral cristã concebe os encantos e a pureza.

Hugo (2004) mostra que na Idade Média, além do grotesco permear a literatura, ele invade a arquitetura. As fachadas das catedrais emolduram figuras monstruosas, disformes e assustadoras, como um misto de resquícios da era pagã e de ensinamentos sobre o que poderia acontecer aos desviantes da verdadeira fé.

A mistura de sagrado e profano é uma constante na vida medieval. Bakhtin (1993) explica que esses dois aspectos coexistiam na consciência dos homens e se refletiam nas páginas de manuscritos dos séculos XIII e XIV, especialmente naqueles que narravam a vida dos santos:

Na mesma página, encontram-se lado a lado iluminuras piedosas e austeras, ilustrando o texto, e toda uma série de desenhos quiméricos (mistura fantástica de formas humanas, animais e vegetais) de inspiração livre, isto é, sem relação com o texto, diabretes cômicos, jograis executando acrobacias, figuras mascaradas, *sainetes* paródicos, etc., isto é, imagens puramente grotescas. E tudo isso, repetimos, numa única e mesma página (BAKHTIN, 1993, p.83).

A mesma coexistência do sério e do grotesco pode ser verificada nos murais e pinturas das igrejas e nas esculturas desse período. O autor enfatiza, no entanto, que apesar de estes dois aspectos aparecerem num mesmo espaço, há uma clara fronteira que os delimita. O riso e a comicidade ficavam reservados para as festas e recreações populares; paralelamente, a cultura oficial era séria e circunspeta. A complexidade e ambivalência entre o grotesco e o sublime e, ao mesmo tempo, as fronteiras que os separam são tomadas por Victor Hugo como pontos norteadores em *O Corcunda de Notre-Dame*.

No presente texto, buscamos demonstrar como os aspectos acima citados estão presentes na referida obra e de que modo eles foram transpostos para o cinema. Para tanto, analisamos duas adaptações cinematográficas: um filme e um desenho animado.

Qual a importância da discussão ora proposta? A história do corcunda feio e disforme que habita a catedral parisiense é tomada como exemplo de como a pessoa com deficiência era concebida e tratada na Idade Média. Na maioria das vezes, a única versão conhecida de *O corcunda de Notre-Dame* é o próprio filme ou o desenho. O

desconhecimento dos pontos norteadores da obra original propicia uma imagem distorcida das representações de homem e, conseqüentemente, da deficiência, num período decisivo para a constituição daquilo que nos tornamos hoje.

1. Nossa Senhora de Paris ou O Corcunda de Notre-Dame

A história Notre-Dame de Paris foi publicada em 1831, ficando mundialmente conhecida como O Corcunda de Notre-Dame. O ambiente é a Paris medieval, cujos sons, formas, cores e cheiros são descritas com admiração pelo autor convidando o leitor a reconstruir, em pensamento, a cidade:

[...] olhai o dia através desta sebe surpreendente de agulhas, torres e campanários; espalhai no meio a imensa cidade, rasgai na ponta as ilhas, pregueai nos arcos das pontes o Sena com suas largas poças verdes e amarelas, mais mutáveis do que uma indumfatoentária de serpente; destacai nitidamente num horizonte azul o perfil gótico da velha Paris (HUGO, 1973, p.112).

A riqueza e o requinte de detalhes, de fato, conseguem levar o leitor a imaginar a arquitetura da cidade, especialmente os santos e demônios nos portais, as bordas dos telhados, as fachadas dos prédios. Notória paixão é dedicada à Igreja de Notre-Dame, considerada por Victor Hugo uma das mais belas páginas arquiteturais da humanidade.

No entanto, o magnífico edifício de transição entre o românico e o gótico estaria, segundo o autor, sendo destruído não só pela ação do tempo e das revoluções, mas também pelas sucessivas restaurações, chamadas por ele de “[...] coice de asno no leão moribundo” (HUGO, 1973, p. 94-95).

Victor Hugo vive o contexto do Romantismo. Amalvi (2006) define em poucas palavras a relação entre o movimento romântico e o período evocado Notre-Dame de Paris: “O século XVIII detesta a Idade Média que o Romantismo venera” (p. 99).

Amalvi explica ainda, que em oposição à universalidade da razão e da natureza advogada pelos clássicos, os românticos concebem cada momento da história único e irreduzível em relação ao tempo anterior e posterior a ele, devendo, por isso, ser restituído, retomado com suas características próprias. No romance de Victor Hugo, a catedral gótica é o símbolo de um período de transição, de ruptura: o catolicismo, simbolizado pela igreja, seria suplantado pelo livro, pelo crescimento da imprensa.



Igreja Notre-Dame de Paris.
Litografia por Jean Baptiste
Arnout, 1820.¹

Para Marchi (1991), no Renascimento – denominação dada ao período compreendido, na civilização européia, entre 1300 e 1650 – o estilo gótico foi creditado como rude, bárbaro e primitivo. Em oposição aos conceitos de divino e sobrenatural que dominaram a Idade Média, os artistas evocavam a ressurreição do passado grego, com seu ideal de beleza clássica. Assim, a Catedral de Notre-Dame foi sofrendo sucessivas restaurações. Primeiro foram os restauradores barrocos e depois as dos vencedores da Revolução Francesa, de 1789.

Iniciada em 1163, a igreja foi concluída em 1330. Sua opulência e ostentação foram criticadas por uns poucos religiosos que, como São Bernardo, afirmavam que enquanto as paredes das igrejas eram cobertas de ouro e jóias, os fiéis não tinham o que comer ou vestir. Os protestos isolados e solitários foram inócuos, até porque o próprio povo desejava o templo grande e cintilante.

Desde o início da construção, o projeto original da Igreja de Notre-Dame de Paris passou por sucessivas modificações, mas o século XVIII foi o mais desastroso para a catedral. Conforme Marchi (1991), o altar-mor, datado do século XIII, as tribunas e as antigas tumbas de mármore e bronze foram substituídos por arranjos barrocos. As paredes foram pintadas de branco e no lugar dos vitrais coloridos foram colocados outros, aquosos, com as representações da flor-de-lis, emblema da casa Bourbon. O templo perdeu, também, a porta central, com esculturas do século XII, como a Ressurreição dos mortos e uma parte da Pesagem das almas, as quais foram refeitas no século seguinte. Sobraram apenas as portas laterais – as da Virgem e a de Santa Ana.

Mesmo que ele tenha sido o local onde os cônegos rezavam pelos governantes, o templo dos franceses tornou-se um depósito no período da Revolução Francesa. No ano seguinte à Revolução, os relicários, candelabros, crucifixos de bronze e sinos da igreja foram confiscados, fundidos e transformados em canhões. Nem mesmo o chumbo dos esquifes arcebispaís foi poupado; com ele, foram fabricadas balas de artilharia. “Dois séculos antes, os cônegos haviam sido obrigados a fundir vasos preciosos e o relicário de ouro, que guardava o braço de Santo André, para ajudar o rei na guerra contra os huguenotes (MARCHI, 1991, p. 181)”.

Na condição de catedral transformada em depósito, a Igreja foi levada a leilão, tendo seus compradores a intenção de demoli-la, o que não se concretizou devido à burocracia. É nesse contexto que é produzida e publicada Nossa Senhora de Paris, de Victor Hugo. A ambientação da história na catedral da Idade Média é o protesto do romancista contra as restaurações, segundo ele, relacionadas a modismos que substituíam a imaginação por cópia e modelos os quais estariam atacando o monumento, tanto na sua forma, como no símbolo, lógica e beleza.

Assim, a ênfase da obra reside em mostrar o simbolismo presente num período de transição, em que o grotesco e o sagrado convivem tanto na arquitetura quanto nos costumes.

Essa convivência pode ser observada já no início da trama, datada de 6 de janeiro de 1482, Dia dos Reis e Festa dos Loucos. É a festa de pular a fogueira e escolher como papa do povo aquele que fizesse a careta mais horrenda.

Todos se espantam com o eleito, pois o que parecia ser uma caricatura era, na verdade, o próprio rosto do vencedor. No gigante quebrado e mal colado, o povo reconheceu Quasímodo, o tocador de sinos da igreja. Sua feiúra era assustadora e a ela eram associadas outras características:

- _ Ih, macaco feio! – dizia uma.
- _ Tão malvado quanto feio – falava outra.
- _ É o diabo – ajuntava uma terceira.
- _ Tenho a infelicidade de morar perto de Notre-Dame; à noite ouço-o vagabundeando pela calha.
- _ Com os gatos.
- _ Ele anda sempre em cima dos nossos telhados.
- _ Joga-nos feitiçaria pelas chaminés (HUGO, 1973, p. 52).

Enquanto os homens conduzem o seu “papa” pelas ruas, ao lado da fogueira acesa perto da praça, uma cigana de nome Esmeralda encanta e hipnotiza a multidão com sua dança. No meio das pessoas está outra personagem da trama: o padre Frollo, arqui-diácono da Catedral. Com voz horripilante, ele acusa a cigana de feitiçaria. Todavia, o povo continua a aplaudir a cigana e as acusações são abafadas.

O padre é apresentado como uma figura sinistra, muito envelhecida nos seus 35 anos e de alma dura e fechada. Esse homem, no entanto, é pai adotivo de Quasímodo.

As circunstâncias da adoção são esclarecedoras do modo de pensar dos homens do período. O autor relata que quatro boas almas olhavam as crianças expostas, segundo o costume da época, na armação de leito chumbada no adro da Catedral, onde se lia “crianças enjeitadas”.

As caridosas viúvas olhavam especialmente para um ser “[...] que guinchava e se contorcia no leito de pau, assustado com tantos olhares” (HUGO, 1973, p. 114).

_ Só se lhe enxerga um olho _ observou damoiselle Guillemette. _ No outro tem uma verruga.

_ Não é uma verruga _ retorquiu mestre Robert Mistricolle. _ É um ovo contendo outro demônio completamente igual a este, que traz com ele outro ovinho, contendo outro diabo, e assim por diante.

[...]

_ Sou da opinião _ exclamou Jehane de la Tarme _ que seria melhor, para os campônios de Paris, que este bruxinho fosse deitado numa trouxa, em vez de uma tábuca.

_ Uma bela trouxa em chamas! _ acrescentou a velha.

_ Isto seria mais prudente _ disse Mistricolle.

Havia alguns momentos um jovem padre escutava o arrazoado das *haudriettes* e as sentenças do protonotário. Era uma figura severa, de fronte espaçosa, olhar profundo. Afastou silenciosamente a multidão, examinou o ‘bruxinho’, e estendeu a mão para ele. Era tempo, porque todas as devotas já lambiam os beijos com a história da bela ‘trouxa em chamas’.

_ Eu adoto esta criança _ disse o padre.

[...]

_ Bem que eu havia dito, irmã, que este jovem clérigo Claude Frollo é um feiticeiro (HUGO, 1973, p. 116).

Essa era a segunda vez que o padre tomava uma criança aos seus cuidados; aos 19 anos, devido à morte dos pais, havia se tornado responsável por seu irmão Jehan. Os cuidados com este irmão o levaram a realizar a adoção da criança – uma espécie de depósito no céu, um investimento em boas ações para amenizar os pecados que um dia o irmão viesse a cometer.

Frollo batizou o seu filho adotivo, dando-lhe o nome de Quasímodo, que tanto podia significar o primeiro domingo após a Páscoa, quando o padre o recolheu, ou para caracterizar que aquela criatura zarolha, corcunda, torta, incompleta e mal desabrochada era um “quase alguém” (HUGO, 1973, p. 120).

Aos 14 anos, Quasímodo se tornou o tocadour de sinos de Notre-Dame. Ele era mais do que sineiro; era a alma da velha igreja, da qual conhecia cada detalhe, cada reentrância. No entanto, esta atividade, que era o sentido de sua existência, acabou por provocar o rompimento dos tímpanos, tornando-o surdo.



Ilustração de Alfred Barbou para Notre-Dame de Paris: Quasímodo escala a catedral.ⁱⁱ

Os sons que lhe tornaram surdo eram, também, os únicos que ele ouvia; daí a ternura especial para com os 15 sinos da igreja. A cada um deles deu um nome e, “[...] tal como as mães que muitas vezes preferem o filho que mais as fez sofrer, o sino maior – ao qual chamou Marie – era o preferido de Quasímodo” (HUGO, 1973, p. 123).

Seus companheiros eram os monstros e demônios que adornavam a Igreja. Com eles e com as estátuas de santos e reis, Quasímodo conversava horas inteiras. Enfim, a Catedral era seu mundo, o seu universo.

Tanto quanto à catedral, Quasímodo amava seu pai adotivo, o agora arqui-diácono Claude Frollo, que o cuidou e o ensinou a ler, escrever e o fez tocador de sinos. Frollo, por sua vez, se tornou um homem sério, melancólico, tendo boa parte do seu amargor motivada pelos excessos e desprezo que seu irmão Jehan nutria pelos estudos.

Cada vez mais triste como homem e rígido como padre, Frollo começou a se dedicar também à alquimia, em busca da pedra filosofal. Acreditava que esta pedra estava enterrada na casa onde Flamel viveu e morreu em Paris, por volta de 1417. Talvez fosse essa a causa de o arqui-diácono passar muitas horas estudando as esculturas do pórtico da catedral:

[...] examinando ora as virgens desvairadas, com seus candeeiros derrubados, ora as virgens ajuizadas com seus candeeiros direitos; outras vezes calculando o ângulo do olhar do corvo que conserva no pórtico da igreja um ponto misterioso onde está certamente escondida a pedra filosofal, se não estiver escondida na adega de Nicolas Flamel (HUGO, 1973, p. 128).

Esses interesses e mais a própria ligação com o sineiro, levavam as pessoas a conferir poderes demoníacos ao padre que, nesse período, começou a demonstrar grande preocupação com a imprensa. Segundo ele, o livro mataria o edifício e marcaria a debandada do pensamento para outras artes. O conhecimento já não ficaria guardado nas igrejas e nos monumentos; de cópia em cópia, o livro acabaria chegando ao povo.

Nesse período a Igreja ainda exercia forte influência sobre a política e a economia, bem como controlava a produção científica e cultural. A difusão do conhecimento significava uma ameaça ao seu poder.

Em meio a essas preocupações, Frollo se vê tomado por uma paixão desmedida pela cigana Esmeralda. Recusado pela amada, ele a persegue numa sucessão de cenas movimentadas em que ela é salva por Quasímodo e Phoebus, um oficial da cavalaria, por quem Esmeralda se apaixona, selando com isso, seu destino. Os dois marcam um encontro e Phoebus é seguido pelo padre, que o apunhala, deixando a culpa pelo crime recair sobre Esmeralda.

Quando a cigana está prestes a ser enforcada, Quasímodo a resgata e a leva para dentro da igreja, invocando para ela o direito de asilo. A partir desse fato, uma sucessão de acontecimentos encaminha a história ao final.

2. O Corcunda de Notre-Dame no cinema

Além da versão animada dos estúdios de Walt Disney (1996), a obra de Victor Hugo foi adaptada várias vezes para o cinema. Quasímodo, com sua vida na catedral de Paris e o seu amor pela cigana Esmeralda, foi estrelado por Lon Chaney (1923), Charles Laughton (1939), Anthony Quinn (1956), Anthony Hopkins (1982) e Richard Harris (1997).

No presente texto, analisamos a versão em desenho animado e a produzida para a televisão, em 1997. Buscamos entender como a obra original foi adaptada, especialmente em termos de conflitos, ambientação e representações do belo e do grotesco e, portanto, de deficiência.

Sabemos que o modo de olhar é formado no grupo cultural no qual vive quem olha. Perpassado pela cultura, o olhar assume valores próprios do modo de viver para a produção da vida. Não considerar estas questões é correr o risco de uma interpretação presentista e progressista, ou seja, de interpelar o passado de modo descontextualizado, sem considerar os valores da época.

Assim, é preciso considerar que Victor Hugo é um homem do século XIX olhando para o final da Idade Média, ou seja, quatro séculos depois. De todo modo, sua obra é um clássico com uma importante contribuição para o entendimento de aspectos da vida do homem medievo.

Uma questão que se perde nos dois filmes é o sentido do sublime e do grotesco, que neles se reduz ao confronto entre o belo e o feio, a feiúra de Quasímodo e a beleza da cigana Esmeralda. É inegável que boa parte das agruras vividas por Quasímodo se deve às suas deformidades físicas, mas é uma visão equivocada personificar no personagem – e isso ocorre nas duas versões cinematográficas – uma representação de maldade contra a pessoa com deficiência.

A civilização da Idade Média tinha fascínio pelos limites entre o natural e o sobrenatural. Este interesse “[...] suscitava reações de ordem religiosa, estética e mesmo científica (Le GOFF, 2006, p. 105). A maior maravilha oferecida aos homens pelo Deus cristão foi a própria criação, à Sua imagem e semelhança. Todavia, no mesmo espaço do sagrado, da relação do homem com Deus e com a natureza, convivia a idéia do grotesco, do profano – uma obra do diabo, objeto de espanto e medo e, ao mesmo tempo, de admiração.

Quasímodo representa o grotesco, a antítese do belo, do sublime. Sobre esta relação, Hugo explica que o belo

[...] não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas como nós. O que chamamos o feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos (HUGO, 2004, p. 36).

Ao sublime e belo são conferidas todas as graças, encantos e belezas; ao grotesco, todas as feiúras, enfermidades e deformidades. As deficiências pertenciam ao mundo do grotesco e, como tal, eram vistas como negação da perfeição divina. Até o século XVI as pessoas com deficiência eram consideradas possuídas por seres demoníacos, os quais ocupariam o lugar de suas almas.

Ao final da Idade Média e no Renascimento, o grotesco passa a ser amplamente relacionado ao riso, ao escárnio, à oposição à cultura oficial, séria, religiosa

e feudal da época. O riso proibido no domínio oficial da ideologia e da literatura elevada ganhou, no entender de Bakhtin (1993), privilégios excepcionais de espaço e licenciosidade nas festas populares. O riso, condenado desde o cristianismo primitivo, irrompia livre em festejos como o dos bobos e o dos loucos, quase todos paródias grotescas de rituais e simbolizações religiosas.

No livro *O Corcunda de Notre-Dame* e nas duas versões cinematográficas, o festival dos bobos tem um papel importante. Todavia, enquanto na obra impressa o tom predominante é o de deboche e confronto com os rituais religiosos, no recorte para o cinema, a ênfase é dada à reação das pessoas às deformidades de Quasímodo e ao seu encantamento com Esmeralda.

O embate entre o sublime e o grotesco fica ainda mais esmaecido na versão infantil, quando são misturados diversos elementos de contos de fadas, como *A Bela e a fera*, ou de histórias de sucesso de Walt Disney, como *o Rei Leão*.



Cena do desenho animado: enquanto conversam, Quasímodo e Esmeralda são observados pelas gárgulas.

Além da participação especial de Mickey Mouse e Pato Donald, é possível ouvir o grito do Pateta na batalha final. Até mesmo as gárgulas, que na história original são representações de monstros, no desenho animado, são amigas e companheiras do solitário Quasímodo; são personagens caricatos cujo papel é dar um tom de ternura, comicidade e leveza à história.

São tantas as adaptações que é difícil reconhecer a história original!

Dirigida por Kirk Wise e Gary Trousdale – os mesmos diretores de *A Bela e a Fera* – a história é apresentada sob a forma de uma opereta, merecendo destaque a trilha sonora, criada por Alan Menken e Stephen Schwartz, indicada para receber o Oscar e o Globo de Ouro na sua categoria.

Todavia, a indicação da Framboesa de Ouro na categoria de Pior Roteiro de Filme com arrecadação de cem milhões de dólares, nos Estados Unidos, tem, certamente, como um dos motivos, a alteração dos personagens e do próprio enredo original. Quasímodo se torna um adorável jovem cuja deformidade física afasta as pessoas e, por isso, conversa com os pássaros e com os monstros da catedral. O grande conflito é o sineiro querendo participar da vida, mas ser impedido pelo povo, que se diverte jogando-lhe coisas nas raras vezes em que, incentivado pelas gárgulas, se arrisca a sair.

E quem é o povo na versão do desenho animado? São pessoas, quase sempre ciganas, que durante o dia perambulam, mendigam ou apresentam suas habilidades artísticas nas ruas e à noite ocupam um lugar chamado Pátio dos Milagres. Ao ser ajudado por uma dessas pessoas, a cigana Esmeralda, Quasímodo fica apaixonado por ela, que, por sua vez, dedica seu amor a um valente e nobre soldado. Apesar de profundamente ferido pela decepção de ver sua amada apaixonar-se por outro, o corcunda passa a proteger o casal.

O que o desenho animado mantém da versão original? Talvez a beleza de Paris. Um momento bonito do desenho é quando, do alto do campanário da Igreja, o sineiro

mostra a cidade à Esmeralda. Além dos traços cuidadosos do conjunto de desenhos, é mantido o jogo de luz e sombra que caracteriza a arquitetura da Idade Média.

A luz e a cor – ao contrário do que pensam muitas pessoas que associam o período medieval com trevas e obscuridade – eram preciosas na Idade Média. Apesar de viver em ambientes pouco iluminados, o homem medieval se representa em contextos plenos de luz. Essa luminosidade é conseguida pela combinação de cores puras como o vermelho, o azul, o ouro, a prata, branca e o verde.

A Idade Média joga com cores elementares, com zonas cromáticas definidas e hostis à esfumatura, com a combinação de tintas que geram luz pelo acordo do conjunto e que não tem como característica uma luz que envolva em claro-escuros ou que leve a cor para além dos limites da figura. [...] Nas miniaturas medievais, ao contrário, a luz parece irradiar-se dos próprios objetos. Eles são luminosos em si (ECO, 2004, p. 100).

A ausência de luminosidade é uma das diferenças entre a versão dos estúdios Walt Disney e o filme de 1997. No filme, a linda Paris de Victor Hugo se torna uma cidade cinzenta, dominada por construções de linhas retas. Em ambos, Notre-Dame, que é personagem central em Victor Hugo, fica em segundo plano. A Igreja torna-se apenas um cenário para um drama de amor entre o soldado e a dançarina.

São radicais, também, as transformações nas personalidades dos personagens. As mulheres imaginadas por Vitor Hugo, por exemplo, são etéreas, anjos evanescentes de pensamentos puros. A cigana Esmeralda imaginada pelo autor é, conforme Nel-Castro (1972), uma mistura de graça e pureza, de pureza e de malícia.



A cigana Esmeralda interpretada por Salma Hayek.ⁱⁱⁱ

A cigana interpretada por Salma Hayek é uma mulher provocante e sensual. É o centro do conflito que envolve o amor de Quasímodo e o desejo do padre Frollo. No desenho, ela é uma heroína graciosa e destemida, personagem central para a qual convergem as atenções de Quasímodo, do Padre Frollo e do soldado. Enquanto na obra original o soldado é um tolo Dom Juan, na animação ele se torna um heróico defensor dos ciganos.

No desenho animado, o Padre Frollo é um juiz preconceituoso e opressor, principalmente em relação aos ciganos. Numa das investidas contra eles, acaba provocando a morte da mãe de Quasímodo e, por isso, é obrigado pela igreja a cuidar do órfão.

No filme, a trama central envolve o conflito entre a igreja e a nobreza. A preocupação do Padre é a proliferação de artefatos que possibilitam a multiplicação de livros e, conseqüentemente, a divulgação do conhecimento. De posse de um desses artefatos, Quasímodo se transforma num panfleteiro que escreve e distribui textos para artistas, estudantes e mendigos.

A descoberta de que Quasímodo é o autor dos panfletos e a obsessão por Esmeralda leva o Padre à loucura. A partir daí, o enredo do filme é um pouco mais

próximo do original, especialmente com relação ao destino dos personagens. O desenho, por sua vez, traz um final totalmente diferente da trama imaginada por Victor Hugo; em vez do desfecho dramático, é construído um caminho para as próximas versões do desenho, que transformam Quasímodo num patético companheiro de aventuras de Esmeralda e, numa versão posterior, do filho desta com o soldado Phoebus.

O que podemos aprender com os filmes a respeito da deficiência na Idade Média? Bem pouco e com sérias distorções. O esmaecimento do embate entre o grotesco e o sublime transforma os sentimentos e reações das pessoas em relação às deformidades de Quasímodo em fruto da maldade ou da loucura.

Uma das principais características da Idade Média é a intensa religiosidade, a qual permeava a vida cotidiana. Com base numa ética cristã, o sentimento em relação às pessoas com deficiência era de ambigüidade, um dilema entre caridade e castigo, proteção e segregação. O castigo era um meio de salvar a alma possuída por seres demoníacos. Tomar o ser possuído sob proteção era uma forma de amenizar os pecados cometidos. Essa moral cristã dá início às práticas assistencialistas e ao surgimento das instituições de confinamento, a partir das quais foram criadas as instituições especializadas.

Este texto não tem como objetivo discutir a deficiência na Idade Média. Enfatizamos, no entanto, que os filmes não são suficientes para compreender essa relação. Eles não podem ser mostrados como uma verdade pronta e acabada.

Como já dissemos no início deste artigo, é essencial conhecer os pontos norteadores da obra original, o contexto em que ela foi criada e buscar entender as representações do autor. No caso em que a questão diferença/deficiência se apresenta como o ponto balizador, é necessário abordar como se formaram, nos diferentes períodos históricos, os diferentes modos de olhar e as práticas a eles relacionadas.

À guisa de conclusão

A Idade Média tem suscitado um interesse significativo nas últimas décadas. Textos literários medievais ou sobre a Idade Média têm colocado autores no topo das listas das publicações e produzido rentáveis bilheterias de cinema. Esse fato, por sua vez, tem contribuído para divulgar e despertar o interesse por um período muito importante na constituição do que somos na atualidade.

A Idade Média, conforme Fernandes (2007), é um período de fertilidade, de gestação do mundo moderno. Segundo o autor, nosso cotidiano está repleto do legado dessa época. Todavia, apesar disso e do renovado interesse dos estudos sobre a Idade Média, este período continua sendo vítima de preconceitos e estereótipos. Marcada com o inadequado rótulo de “idade das trevas”, essa fase é freqüentemente mostrada como uma época de barbárie.

A história original de Victor Hugo não tinha uma preocupação histórica; no entanto, ela é fiel ao período representado. Com a adaptação da história ao que os produtores imaginaram ser o gosto do grande público, os dois filmes analisados distorcem a trama e o contexto histórico narrado pelo autor.

Victor Hugo foi um dos maiores escritores e poetas do seu tempo. Na década de 1940, por volta da Segunda Guerra, após anos de obscurantismo, até mesmo em sua pátria, ele foi redescoberto.

Nessa época, o ‘Velho do Mar’ podia ainda meter medo. Durante os longos anos de guerra, na França ocupada, ler em voz alta’Os

Castigos’, ‘A lenda dos Séculos’ ou certas passagens de ‘Os Miseráveis’ era um acto de coragem cívica, mas era também uma maneira de resistir. Várias folhas que citavam versos de Victor Hugo e os homens que amavam a liberdade – não só em França, mas em toda Europa – encontravam nas suas palavras uma força duradoira, uma verdade luminosa. O retorno das multidões a Hugo começou quando cada país, cada povo, procurava ‘o nome da esperança’ (NEL-CASTRO, 1972, p. 131).

Para Nel-Castro, o cinema, seguido pela televisão, contribuiu para revigorar a popularidade de Hugo, bem como divulgar aspectos de sua obra denegridos ou menosprezados pela crítica especializada do século XIX. O autor destaca especialmente o amor de Hugo pela paz, a não-aceitação da pena de morte, a denúncia das injustiças e desigualdades sociais, o apoio à emancipação feminina e a preocupação com a proteção das crianças.

É incontestável a importância do cinema na difusão em larga escala de obras literárias. Nossa Senhora de Paris ou O Corcunda de Notre-Dame, como ficou conhecido, teve várias adaptações cinematográficas. O filme não substitui, entretanto, o texto escrito. É preciso ler o original e refletir sobre diferenças e semelhanças nas duas linguagens.

Fischer (2007) afirma que, provavelmente, um dos trabalhos pedagógicos mais revolucionários na contemporaneidade seja o de ampliar o conhecimento de professores e alunos sobre cinema, televisão, teatro, literatura, artes plásticas e música. A pesquisadora propõe uma educação audiovisual dos olhos, ouvidos e da alma, uma ação educativa intencionalmente voltada para o pensamento crítico.

Pensar O Corcunda de Notre-Dame em relação ao texto original de Victor Hugo, pautando a discussão em dados relacionados ao modo de o homem medieval produzir e pensar sua vida, é um bom exercício de educação audiovisual.

Referências

AMALVI, Christian. Idade Média. In: LE GOFF, Jacques; SCHITT, Jean-Claude (Coord). **Dicionário temático medieval**. Bauru (SP): EDUSC, 2006, p.537-551. (Vol. I)

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

ECO, Humberto. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FERNANDES, Raúl Cesar Gouveia. Reflexões sobre o estudo da Idade Média.

Disponível em: < <http://www.hottopos.com.br/videtur6/raul.htm>>. Acesso em: 01 out.2007.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Mídia, máquinas de imagens e práticas pedagógicas. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, ANPED, v. 12, n. 35, maio/ago. 2007, p. 290-299.

HUGO, Victor-Marie. **Do grotesco e do sublime**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HUGO, Victor-Marie. **O corcunda de Notre-Dame**. São Paulo: Três, 1973.

LE GOFF, Jacques. Maravilhoso. In: LE GOFF, Jacques; SCHITT, Jean-Claude (Coord). **Dicionário temático medieval**. Bauru (SP): EDUSC, 2006, p.105-120. (Vol. II)

MARCHI, Cesare. **Grandes pecadores, grandes catedrais**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

NEL-CASTRO. As personagens. In: **Victor Hugo**. Lisboa: Editorial Verbo, 1972, p. 89-104. (Os gigantes da Literatura Universal).

NEL-CASTRO. Victor Hugo hoje. In: **Victor Hugo**. Lisboa: Editorial Verbo, 1972, p.131. (Os gigantes da Literatura Universal).

ⁱ Disponível em: <http://www.polygraphicum.de/Lithographie.html>

ⁱⁱ Disponível em: <http://www.france.org.br>

ⁱⁱⁱ Disponível em: <http://br.cinema.yahoo.com/filme/11084>

Artigo recebido em: 25/4/2008

Aprovado para publicação em: 31/08/09