



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE
CAMPUS AVANÇADO DE PAU DOS FERROS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS
CURSO DE LETRAS LÍNGUA INGLESA E RESPECTIVAS LITERATURAS**

THALIA SILVA DE QUEIROZ

**O GÓTICO NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE *O CORCUNDA DE NOTRE DAME*:
UMA ANÁLISE DA TRADUÇÃO DO FEMININO DA OBRA DE VICTOR HUGO**

PAU DOS FERROS

2023

THALIA SILVA DE QUEIROZ

**O GÓTICO NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE *O CORCUNDA DE NOTRE DAME*:
UMA ANÁLISE DA TRADUÇÃO DO FEMININO DA OBRA DE VICTOR HUGO**

Monografia apresentada ao Departamento de Letras Estrangeiras (DLE), do Campus Avançado de Pau dos Ferros (CAPF), da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), como requisito obrigatório para obtenção do título de Licenciado em Letras Língua Inglesa e Respectivas Literaturas.

Orientador: Prof. Dr. Emílio Soares Ribeiro

PAU DOS FERROS

2023

© Todos os direitos estão reservados a Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. O conteúdo desta obra é de inteira responsabilidade do(a) autor(a), sendo o mesmo, passível de sanções administrativas ou penais, caso sejam infringidas as leis que regulamentam a Propriedade Intelectual, respectivamente, Patentes: Lei nº 9.279/1996 e Direitos Autorais: Lei nº 9.610/1998. A mesma poderá servir de base literária para novas pesquisas, desde que a obra e seu(a) respectivo(a) autor(a) sejam devidamente citados e mencionados os seus créditos bibliográficos.

Catálogo da Publicação na Fonte.
Universidade do Estado do Rio
Grande do Norte.

Queiroz, Thalia Silva de

O GÓTICO NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE O
CORCUNDA DE NOTRE DAME: UMA ANÁLISE DA
TRADUÇÃO DO FEMININO DA OBRA DE VICTOR
HUGO. / Thalia Silva de Queiroz. - Pau dos Ferros, 2023.
86p.

Orientador(a): Prof. Dr. Emílio Soares Ribeiro.
Monografia (Graduação em Letras (Habilitação em
Língua Inglesa e suas respectivas
Literaturas)). Universidade do Estado do Rio Grande
do Norte.

1. Representação feminina. 2. Esmeralda. 3. Gótico. 4.
Adaptação. 5. Victor Hugo. I. Ribeiro, Emílio Soares. II.
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. III. Título.

O serviço de Geração Automática de Ficha Catalográfica para Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC's) foi desenvolvido pela Diretoria de Informatização (DINF), sob orientação dos bibliotecários do SIB-UERN, para ser adaptado às necessidades da comunidade acadêmica UERN.

THALIA SILVA DE QUEIROZ

O GÓTICO NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE *O CORCUNDA DE NOTRE DAME*:
UMA ANÁLISE DA TRADUÇÃO DO FEMININO DA OBRA DE VICTOR HUGO

Monografia apresentada ao Departamento de Letras Estrangeiras (DLE), do Campus Avançado de Pau dos Ferros (CAPF), da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), como requisito obrigatório para obtenção do título de Licenciado em Letras Língua Inglesa e Respectivas Literaturas.

Aprovado em: ____/____/____

Banca examinadora

Prof. Dr. Emílio Soares Ribeiro (Orientadora)
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

Profa. Ma. Ana Carolina da Silveira Costa Santiago

Profa. Ma. Larissa Ludiana Freitas Marques Maia
Secretaria de Estado da Educação e da Cultura (SEEC/RN)

*Dedico este trabalho ao meu tio,
Juarez Moreira (in memoriam).
Mais que meu tio e padrinho,
meu segundo pai.*

Dedico, também, às pessoas que
nunca deixaram de acreditar em
mim, mesmo nos meus piores
momentos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Maria do Socorro e José Augusto, por terem sido minha base e me incentivado desde que me conheço por gente aos estudos.

Agradeço, com profunda saudade, ao meu querido tio e segundo pai, Juarez Moreira, que me deixou no meio desse caminho, mas que sempre me apoiou e me fazia rir em momentos difíceis.

Agradeço ao meu orientador, Emílio Soares Ribeiro, por ter embarcado comigo nessa jornada à Paris e não ter me deixado desistir.

Agradeço, com respeito, à banca examinadora, pelas palavras destinadas a melhorar este trabalho, Ana Carolina e Larissa Ludiana.

Agradeço aos meus amigos de faculdade mais antigos, Dan e Fran, que iniciaram comigo esse caminho e ainda seguem comigo, me fazendo rir e me ensinando que paciência é uma virtude.

Agradeço a minha geógrafa favorita, Marisa, pela amizade, conversas, conselhos duvidosos e apoio.

Agradeço ao meu último presente da faculdade, Wanessa, que apareceu nos últimos períodos e já se fez tão presente na minha vida.

Agradeço ao meu companheiro, Lucas, mais que amigo, corretor, parceiro de leitura e namorado, foi e segue como minha maior base.

Agradeço aos amigos que a vida me deu, pessoas incríveis que admiro muito, mesmo com as nossas vidas desencontrando-se ainda guardo muito carinho.

Agradeço aos amigos que a UERN me deu, em meio a tanto caos nessa trajetória eles fizeram tudo ficar mais leve e divertido.

Agradeço, por fim, a todos os professores que passaram por mim no Campus Avançado de Pau dos Ferros (CAPF), me ensinaram coisas que vão além da sala de aula.

*You're on your own, kid,
You always have been.
Taylor Swift*

RESUMO

Embora o clássico francês *O corcunda de Notre Dame* (1831), de Victor Hugo, seja uma obra conceituada e já adaptada algumas vezes, nota-se a falta de atenção à personagem Esmeralda, uma personagem marcada por sua performance instigante no decorrer do enredo e pela perseguição e opressão que a acompanham até o fim do livro. Esmeralda é retratada e simbolizada várias vezes ao longo do romance, e ao ser levada para o cinema pelos estúdios Disney, é traduzida com outra concepção. O cinema, além de sua imagem, contribui, com os recursos de uma mídia diferente, para personificar sua constante fuga do arqui-diácono Claude Frollo, que em ambas as obras, é uma figura opressora e tirânica. O objetivo deste estudo é investigar como a adaptação fílmica *O corcunda de Notre Dame* (1996) traduz a personagem Esmeralda do romance homônimo, de Victor Hugo, em especial, as questões góticas ligadas ao feminino e o medo. As questões abordadas serão em torno da representação da personagem cigana Esmeralda, com enfoque na análise da construção dos aspectos góticos ligados ao feminino no romance, entre eles o medo, e a sua tradução para a adaptação fílmica da Disney. Com relação ao gótico, buscamos compreender como ele é construindo dentro das duas narrativas, o romance e o filme.

Palavras-chave: Representação feminina. Esmeralda. Gótico. Adaptação. Victor Hugo.

ABSTRACT

Although Victor Hugo's French classic *The Hunchback of Notre Dame* (1831) is a well-regarded work and has been adapted a few times, there is a lack of attention to the character Esmeralda, a character marked by her instigating performance throughout the plot and by the persecution and oppression that accompany her until the end of the book. Esmeralda is portrayed and symbolized several times throughout the novel, when she is brought into the screen by Disney Studios, she is translated with another conception. The cinema in addition to her image, contributes, with the resources of a different media, to personify her constant escape from the archdeacon Claude Frollo, who in both works, is an oppressive and tyrannical figure. This study aims to investigate how the film adaptation *The Hunchback of Notre Dame* (1996) translates the character Esmeralda from Victor Hugo's novel of the same name, in particular, the Gothic issues linked to the feminine and fear. The issues addressed will be around the representation of the gypsy character Esmeralda, focusing on the analysis of the construction of gothic aspects linked to the feminine in the novel, among them fear, and its translation into the Disney film adaptation. Regarding the Gothic, we aim to understand how it is constructed within the two narratives, the novel, and the film.

Keywords: Female representation. Esmeralda. Gothic. Adaptation. Victor Hugo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – É Esmeralda!	45
Figura 2 – Clopin apresenta a história	47
Figura 3 – Primeira aparição	48
Figura 4 – Esmeralda	49
Figura 5 – Esmeralda faz uma apresentação de dança	50
Figura 6 – Fogo do inferno	52
Figura 7 – Phoebus fica encantando e interessado em Esmeralda	54
Figura 8 – Esmeralda surge em meio multidão	56
Figura 9 – Percepção de Quasímodo em relação a Esmeralda	58
Figura 10 – O diálogo entre Frollo e Phoebus	62
Figura 11 – Notre Dame tem vigência no enredo	67
Figura 12 – Ao que se refere a aplicação da questão	71
Figura 13 – Ela crê que Phoebus é o seu príncipe encantado	73
Figura 14 – Recusa de Esmeralda, mesmo diante da morte	74
Figura 15 – Ordena que Quasímodo seja levado para Notre Dame	77

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 DOS ESTUDOS DE TRADUÇÃO À ADAPTAÇÃO FÍLMICA.....	15
3 REFLEXÕES SOBRE A REPRESENTAÇÃO FEMININA	28
3.1 O medo feminino	34
4 DE VICTOR HUGO À DISNEY	39
4.1 Uma dança cigana entre traduções	43
4.2 Do amor não correspondido ao horror fatídico	59
5 CONCLUSÃO.....	79
REFERÊNCIAS.....	83

1 INTRODUÇÃO

Consagrado dentro do cânone literário e um dos grandes nomes da literatura francesa, Victor Hugo é um dos principais autores do Romantismo. Nascido na cidade de Besançon, França, em 1802, manteve-se, durante a infância, em constantes mudanças de país, por conta do pai militar. Os ideais divergentes de seus pais foram a base da separação do casal. O pai militar assumia o cargo de general do exército de Napoleão Bonaparte durante o regime, posteriormente, dedicou-se aos sucessivos governos; sua mãe, entretanto, consolidava fortes opiniões sobre a monarquia.

Victor Hugo cresceu nos períodos do Império, República e por último, da Restauração, que marca a volta da monarquia na França. O escritor mais tarde usaria esses cenários como inspiração para o seu maior romance, *Les Misérables* (1862). Desde o início de sua adolescência tinha como objetivo alcançar o precursor do Romantismo René Chateaubriand. Além da tendência à literatura, sua mãe o influenciava e incentivava na carreira. Com 17 anos, junto com seus irmãos, fundou a revista *Le Conservateur Littéraire*, na qual se destacavam seus artigos, apesar da revista ter funcionado apenas por três anos até a morte de sua mãe, em 1821.

O gosto pela literatura não foi a única influência materna, a inclinação política do escritor nunca foi oculta, tornou-se um atuante fervescente na política da época. Sua primeira publicação em 1823, *Odes e Poesias Diversas*, uma antologia poética, foi bem recompensada com uma pensão por Luís XVIII, devido à exaltação nacionalista contida na obra. No ano seguinte estrearia seu primeiro romance, *Han d'Islande* (1823), marcando o início do autor no Romantismo, ainda com os sentimentos nacionalistas presentes ao longo de toda sua obra.

Durante a sua carreira literária se consagrou dentro da academia francesa, ganhou prêmios e renome com suas peças, ensaios e artigos. Além disto, seu envolvimento político se refletia em suas obras, como a novela *O último dia de um condenado* (1829), declarando e protestando contra a pena de morte. Corroborando com seus ideais liberais na política e a influência romântica, as características recorrentes em suas obras são de exaltação nacionalista, o exagero sentimental, o amor e a mulher idealizados, a defesa dos direitos humanos, os ideais burgueses e, acima de tudo, a defesa da liberdade.

Sua base inicial desenvolveu-se na dramaturgia, a peça mais famosa, *Cromwell* (1827), contém um prefácio notório do Romantismo, porém, sua fama expandiu-se e consolidou-se depois da publicação do romance histórico *Notre Dame de Paris, 1482* (1831).

Victor Hugo (re)apresenta uma Paris medieval, com uma sociedade deturpada e miserável entre os níveis e camadas sociais. A base do romance é a Catedral de Notre Dame, palco dos grandes eventos no enredo, ao longo dos capítulos o autor detalha, minuciosamente, a grandiosidade da estrutura, fruto da arquitetura gótica.

Sua beleza e importância perduram continuamente, tanto em 1482, ano que se passa a história do romance, quanto no século XVIII, época em que os governantes assumiam uma postura de modernização, derrubando e alterando a arquitetura. Assim, o romance surge em protesto contra a demolição de Notre Dame e as outras relíquias herança da arquitetura gótica, estilo semeado na metade da Idade Média, com isso, o romance dissemina a importância de conservar uma arte antiga.

Além disso, a construção das personagens ergue-se da crítica à sociedade francesa, representam a corrupção e a perversidade do abuso de poder. As personagens Frollo e Phoebus designam a exclusão, a perseguição e a miséria contra aqueles que vivem à margem da sociedade, como Quasímodo e a cigana Esmeralda. O romance foi acolhido pelo público da época de lançamento e, posteriormente, pelo mundo. Ocorreu, na tradução para língua inglesa, a mudança do título para *The Hunchback of Notre Dame*, publicada em 1833.¹

Portanto, assim como o autor conduziu seu romance para pautas importantes naquela época, tomaremos como importante a perspectiva feminina e os estudos sobre o Gótico Feminino como base para esta pesquisa. Logo, o estudo terá como foco investigar como o feminino é representado na obra gótica *O corcunda de Notre Dame* (2013), e como ele é traduzido em sua adaptação fílmica de Walt Disney, de mesmo nome, lançada em 1997. O propósito desta pesquisa é contribuir para os estudos que aborda o feminino, sendo literário ou cinematográfico, trazendo visibilidade para as discussões acerca da mulher.

A personagem Esmeralda se constitui nos padrões do romance gótico do século XVIII como o arquétipo *damsel in distress*;² seu opressor e perseguidor, o arqui-diácono Claude Frollo, molda-se como figura tirânica e maléfica. O amor não correspondido e pecaminoso – nos interditos do sacerdócio religioso – de Frollo conduz o início da repressão e perseguição contra os ciganos. A cigana Esmeralda funciona como um canalizador dessa opressão,

¹ *O corcunda de Notre Dame*.

² Dama em perigo ou donzela em apuros, um termo utilizado para o arquétipo de uma personagem jovem, inocente e bela, dentro das narrativas é ameaçada por um vilão e ao fim da história é salva pelo herói.

motivada pelos sentimentos negados ao arqui-diácono. O paroxismo desse sentimento expressa-se no momento em que a cigana se encanta pelo capitão da guarda Phoebus, os desejos do religioso tornam-se desmedidos, culminando na tentativa de assassinato do capitão e na morte da cigana.

O longa-metragem dirigido por Gary Trousdale e Kirk Wise em 1996, no entanto, traz o triângulo formado por Esmeralda, Frollo e Phoebus. Com uma dinâmica alternativa, visto que os estúdios Disney têm como público alvo as crianças e os jovens, a personagem Esmeralda apresentada no romance de Victor Hugo sofre alternância na adaptação. Dentro dessa linha de ligação entre a obra literária e a fílmica, compararemos as mudanças que ocorreram no processo de adaptação.

A representação da personagem Esmeralda torna-se objeto de interesse desta pesquisa pela representação do sujeito mulher na literatura e, posteriormente, no cinema. Além disso, a construção do medo, derivado da opressão, da perseguição e das ameaças sofridas pela personagem ao longo da obra de Victor Hugo, se estabelece e se compõe dentro da dinâmica do romance, porém, com a adaptação fílmica e as mudanças que ocorrem, pretendemos discutir como esse medo feminino foi traduzido do meio literário para o audiovisual.

Ademais, o campo dos estudos sobre o feminino tem ganhado força após a segunda onda do movimento feminista, com a atuação direta de autoras que são consideradas basilares nas teorias de pesquisas sobre a mulher, tanto na literatura quanto em outras áreas do conhecimento. Com o aumento da participação feminina nos estudos dentro do âmbito acadêmico, a vertente feminina do gótico, o Gótico Feminino, nomenclatura dada por Ellen Moers (1976), ascende em nível de pesquisa. Parafrazeando a autora Michelle Perrot (2007), já existem milhares de discursos e imagens sobre a mulher, porém, não se tem a opinião feminina. A ampliação de pesquisas sobre o sujeito mulher, tanto em personagens quanto suas obras, contribuem para a diminuição do apagamento feminino.

Desse cenário, podemos citar o artigo *A construção do feminino na literatura: representando a diferença* (2016), de Tayza Nogueira Rossini, pontuando além da figura feminina a produção literária e a representação da mulher negra. Assim, além da construção feminina da personagem, Rossini traz um ponto ainda mais bifurcado: a integração dessa mulher em outro grupo social de margem, no caso, a mulher negra.

Igualmente relevante é o artigo *De perseguidas a fatais: personagens femininas, sexo e horror na literatura do medo brasileira* (2015), de Júlio França e Daniel Augusto P. Silva, uma análise de obras brasileiras com as representações da figura feminina nas narrativas de

horror. Outro estudo de França e Ana Paula Araujo dos Santos é *A representação da personagem feminina na literatura gótica brasileira* (2016), uma análise das influências do Gótico feminino no conto *Os porcos* (1903), da autora brasileira Júlia Lopes de Almeida.

O presente estudo assemelha-se aos trabalhos citados por intermédio das temáticas; analisa-se a representação da figura feminina de margem na literatura sob a perspectiva da literatura do Gótico Feminino. Entretanto, a pesquisa se diferencia pela análise da representação de uma personagem feminina minoritária sob a escrita masculina, ainda, sua tradução da literatura para o cinema, considerando a produção do medo feminino entre as obras. Assim, o presente estudo tem como objetivo analisar a tradução da figura feminina, primeiramente, para a literatura com o romance de Victor Hugo, e em seguida, para uma tradução intersemiótica do romance, com o longa-metragem de animação *O corcunda de Notre Dame* (1996).

2 DOS ESTUDOS DE TRADUÇÃO À ADAPTAÇÃO FÍLMICA

Muitas discussões cercam os Estudos da Tradução, a ideia de fidelidade ou de equivalência, e termos como “texto fonte” e “texto original” norteiam essas questões envolvendo tais classificações; normalmente abordadas com um viés muito tradicional e conservador, que vê no texto considerado como “fonte” a origem dos sentidos. Entre os autores de cunho tradicional estão alguns teóricos da tradução de caráter linguístico, entre eles Eugene Nida (1975) e J. C. Catford (1965).

Nida (1975) não compreende a tradução exclusivamente como igualdade de nível gramatical, tal como concebia o teórico J. C. Catford (1965), mas também na mensagem recebida no ato da leitura. Desse modo, a interpretação é um elemento que teria o resultado igual em línguas distintas, como nos explica Arrojo (2007) sobre a teoria de Nida (1975), o tradutor teria então o trabalho de um transportador, lidando com o manuseio do sentido e estrutura gramatical entre duas línguas.

Os teóricos linguistas, de cunho tradicionalista, concebem a tradução como uma ferramenta voltada para transmitir a mesma interpretação de uma língua para outra. Os leitores de ambas as línguas receberiam a mensagem de modo igual, ou o mais próximo. Porém, ao pensar no tradicionalismo da tradução, em que o significado obtido por uma leitura seria a única interpretação possível, o texto é encarado como algo fixo, impossibilitado de outras versões. Arrojo (2007) fala de uma tradução que não se limita apenas à transferência:

[...] traduzir não pode ser meramente o transporte, ou a transferência, de significados estáveis de uma língua para outra, porque o próprio significado de uma palavra, ou de um texto, na língua de partida, somente poderá ser determinado, provisoriamente, através de uma leitura. (ARROJO, 2007, p. 22-23)

Assim como a tradução não se limita apenas a uma interpretação, ou a um sentido único, o texto também não o faz. O termo “texto original”, como citado antes, remete a algo único, que não existe nada semelhante, no entanto, essa percepção é problemática e comprova-se errônea, pois, de acordo com Sobral e Giacomelli (2016, p. 1079), “para a ADD,³ todo enunciado produzido dialoga com outros enunciados já ditos antes dele”. Tudo

³ Análise Dialógica do Discurso.

sobre a linguagem já foi dito e criado, o que compõe um texto são sombras e nuances de outros textos, de outras pessoas e em outros tempos. Portanto, todo texto é um traço de outros antes dele que dialoga dentro de uma rede extensa, desse modo, não se pode fazer a regressão para descobrir onde se iniciou ou acabará.

A teoria da desconstrução, do teórico franco-argelino Jacques Derrida, utiliza-se do texto como um produto que dialoga com os que vieram antes, seguindo por uma brecha para que outro possa vir. O texto se encaixa em um sistema de “rede” onde acarretará o surgimento de outros, e desses outros se reproduzirão mais. A desconstrução é manuseada e direcionada para uma compreensão macro, o texto como o objeto de partida.

Para os estudos linguísticos tradicionais, como os de Nida (1975) e Catford (1965), ao abordarem textos “originais” e traduções, o polo positivo seria o texto de “origem” e o negativo a tradução. O princípio do pensamento seria esse sistema hierárquico binário sobre a ordem do texto dentro dela, como explicam Lima e Siscar (2000, p. 101):

[...] é necessário lembrar que aquilo que comumente chamamos desconstrução não é uma lógica da inversão, da subversão, no sentido de negação da ordem. Ela é, mais exatamente, um questionamento da hierarquia, um questionamento da oposição que subordina e que pretende excluir aquilo que, na verdade, continua a fazer parte de um sistema.

Logo, a valorização sobre o que veio primeiro ser melhor não é relevante, pois ambos, o que veio primeiro e depois, coexistem juntos dentro da rede. A rede que os une não nos orienta a uma origem ou a um possível fim, apenas amplia-se. Portanto, a hierarquia binária cai, a valorização criada em torno dela torna-se desnecessária. Desse modo, o signo de “origem” e a tradução diferem, essa diferença é destituída de conotação negativa, por consequência, as traduções não são algo negativo.

Para ilustrar tal questão, tomemos como exemplo o livro *O senhor dos anéis* (1954), de J. R. R. Tolkien, e sua representação dos elfos. Sabe-se que elfos eram recorrentes em outras narrativas anteriores, em lendas e mitos espalhados pela Europa que datam desde o século XV. Mais recentemente sua obra foi adaptada para a série de televisão *O senhor dos anéis: Os anéis de poder* (2022); são obras criadas por meio de signos diferentes, sendo esses: a linguagem literária (verbal) e o audiovisual (verbal - não verbal), este a qual mescla os diálogos com as imagens, desde cenários ao ator enquadrado na câmera. A série é tradução do universo literário de Tolkien, seus livros tem relação com outras obras anteriores, entre elas a lenda alemã do anel dos Nibelungos, explorada na música e no teatro, por exemplo. Os elfos criados por Tolkien são necessariamente diferentes dos que o antecederam, os mitos e lendas,

e ampliam a nossa ideia sobre tais criaturas, enquanto traduções são necessariamente diferentes.

Dessa maneira, podemos pensar sobre o significado que envolve o signo linguístico. O signo aponta para algo que não está presente, ou algo que não existe de forma material, como a criatura élfica. Seguindo o pensamento das obras que reproduzem o elfo, tem-se uma variedade substancial de representações. Porém, dentro da linguagem existe uma oscilação referente ao significado gerado pelo signo:

Em sua arbitrariedade, a própria língua por nós utilizada, como conjunto de signos linguísticos, apresenta um caráter de sistema de diferenças, em que cada elemento apenas faz sentido em uma cadeia infinita de conceitos necessariamente diferentes. Visto que a linguagem é uma estrutura que encerra uma instabilidade, os signos que a compõem trazem em si o mal-estar que sempre acompanhou a reflexão sobre o significado e a tradução: o signo é, ao mesmo tempo, identidade e diferença. (AMORIM; RIBEIRO, 2016, p. 99)

O perfil e a identidade do elfo tolkeniano, imortal, alto, branco, belo e de cabelos longos somam-se às representações já existentes e ampliam os sentidos atribuídos à criatura, traduzem signos que atingem outras camadas de signos, em uma teia semiótica infinita. Molda-se por meio do existente nas artes em geral, mas deixa-se moldar pelo que virá, possibilitando os desdobramentos e representações de sua criação em outras traduções, em um processo de semiose ininterrupta. Assim constroem-se os sentidos, nunca fixos e nunca idênticos aos objetos representados.

Assim como a identidade e o significado são construídos socialmente, e esse social é mutável com o tempo e o espaço, as imagens criadas e representadas são multifacetadas. Inicialmente, eram atores brancos representando elfos no cinema e na televisão, porém, hoje, na série televisiva, há atores negros desempenhando a mesma criatura, interpretando o mesmo elfo, todavia, diferente do anterior, abrindo espaço para uma nova representação no futuro. Como afirmam Amorim e Ribeiro:

[...] a existência do signo e sua dinâmica se caracterizam pela *différance*, termo criado por Jacques Derrida para designar o jogo de remissões e diferenças em que se encontra qualquer linguagem: os signos não se referem a si mesmos, sempre representam algo diferente, em outra circunstância temporal. Cada signo se constitui a partir de um rastro (*trace*) que o conecta a outros elementos na cadeia infinita de signos (semiose infinita). (AMORIM; RIBEIRO, 2016, p. 100)

Outra definição pertinente seria considerar o texto ou o signo como palimpsesto, assim propõe Arrojo (2007, p. 23-24) em sua oficina de tradução: “metaforicamente, em ‘nossa

oficina', o 'palimpsesto' passa a ser o texto que se apaga, em cada comunidade cultural e em cada época, para dar lugar a outra escritura (ou interpretação, ou leitura, ou tradução) do 'mesmo texto'. Logo, ao falar de texto literário aplicam-se as mesmas discussões sobre tradução. Arrojo (2007) cita em seu texto escritores e poetas que apontam a tradução como uma "atividade essencialmente inferior" do texto literário, ao que coincide com os apontamentos feitos anteriormente sobre a hierarquia binária. Referente à "perda" poética, Arrojo (2007, p. 28) discorre: "o literário e o poético são características textuais intrínsecas e estáveis, que permitem, inclusive, uma distinção clara e objetiva entre textos literários e textos não-literários". Assim, na visão desses escritores citados por Arrojo (2007), qualquer mudança no texto literário mudaria sua estrutura, rebaixando-os.

Todavia, como anteriormente citado, um texto não é algo fixo, pois a língua é viva e passiva a mudanças, conseqüentemente, aberta a interpretações que dependem e variam a cada contexto social inserido. Desse modo, a compreensão sobre fidelidade ou equivalência sobre uma tradução se mostra limitada pelo próprio ato de leitura. A única parte fiel em uma tradução seria, de acordo com Arrojo (2007, p. 43), a concepção determinada pelos meios sociais do tradutor de cada gênero textual:

A tradução do texto/poema seria fiel às convenções estabelecidas – implícita ou explicitamente – para sua leitura, levando-se em conta, é claro, que essas convenções são mais complexas e apresentam mais variáveis, dependendo da comunidade cultural e da época que as produziram.

O tradutor, ao traduzir um texto, deixa suas impressões, suas concepções acerca do tema, gênero e cultura. Os conceitos construídos e estabelecidos em cada cultura e época são os princípios que se mantêm no desenvolvimento da tradução. O ato de leitura, mesmo estando sujeito a mudanças de critérios, é um ponto convencionalmente estabelecido para iniciar o processo de tradução.

Rodrigues (2000), em seu ensaio *Tradução: A questão da equivalência*, mostra uma discussão sobre os estudos direcionados à equivalência enquanto modelo de tradução. Ela toma como ponto de partida o mito da torre de Babel que Derrida analisa nas obras *L'oreille de l'autre* (1982) e *Des tours de Babel* (1987). O mito tem início com uma tribo, os Shem, que decidem erguer a maior torre do mundo para chegar o mais alto possível e assim impor sua língua a todos os outros povos. Porém, Deus interrompe a construção e castiga os povos com a diversidade de múltiplas línguas. Assim, Deus sujeita o homem à tradução de línguas e

à impossibilidade de um pensamento totalmente transparente, passível de compreensão universal sobre todas as coisas:

A dispersão das línguas condena, assim, o homem à necessidade da tradução, mas também a um trabalho que nunca estará completo, porque a tradução perfeita, a transparência, só seria possível com a imposição de uma única língua universal como queriam os Shem. (RODRIGUES, 2000, p. 90)

A possibilidade de tornar uma língua universal abarcaria a dificuldade de comunicação entre povos de línguas diferentes, porém, a imposição colonizadora supriria a diversidade dos povos. Ao mesmo tempo em que a ascensão de uma língua seria uma salvação, traria consigo a sua oposição: a ruína de outros idiomas e culturas, seguindo assim a mesma situação que Derrida (2005, p. 54) articula “o *phármakon* não pode jamais ser simplesmente benéfico”. Pensar que a ideia de salvação dos Shem seria algo totalmente bom é pensar na imposição da língua como um remédio (*phármakon*). Porém, além de um remédio, ele é uma droga, a questão significativa de bom ou ruim seria elaborado a partir da dosagem e de quem o tomasse. Segundo Derrida (2005, p.54) “Ela participa ao mesmo tempo do bem e do mal, do agradável e do desagradável”, portanto, seria bom para os Shem que continuariam com sua língua e cultura, e ruim para aqueles que perderiam a sua para receber a dos Shem.

Ao ponderar sobre os pontos que a interferência levanta, podemos compreender a teoria da tradução como um jogo de poder. Se a tribo tivesse o seu objetivo concluído teríamos um pensamento único no mundo, todos teriam uma única concepção e compreensão de todas as coisas, porém, existiria uma perda, a opressão das vozes e de conhecimentos das outras tribos que seriam silenciadas e dizimadas. Logo, a compreensão universal do homem seria a custo da liberdade de outros povos.

Ao relacionar essa discussão proposta por Derrida, como lida por Rosemary Arrojo, à questão da tradução, observa-se que há o mesmo desejo historicamente compartilhado nos estudos de tradução pela igualdade entre texto “fonte” e tradução. Autores como Jakobson (1959) definiam a tradução como “[...] duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes” (JAKOBSON, 1959, p. 65). Tal visão tradicional foi compartilhada durante décadas por tradutores e teóricos da tradução. Todavia, Rodrigues (2000) nos fala que não há equivalência, esse termo é apenas uma máscara para encobrir o jogo de poder em que uma língua se sobrepõe sobre a outra:

[...] não há equivalência: os valores expressos pela tradução não são neutros, sempre há algum tipo de interferência por parte do tradutor, já que suas escolhas não são

isentas, revelam sempre uma avaliação de sua própria língua e cultura, da língua e da cultura estrangeira, assim como do texto e do autor que traduz. (RODRIGUES, 2000, p. 93)

São escolhas que determinam uma perda para a língua em processo de tradução, impossibilitando uma tradução totalmente idêntica, como se pensava na concepção tradicionalista. Ao manejar duas culturas diferentes uma sairá perdendo ou será alterada de alguma forma; torna-se falha a ideia de equivalência, igual para igual. Segundo Rodrigues (2000), o trabalho submetido ao tradutor seria o de continuar esse texto, sua leitura e tradução para outra língua é o próximo fio da rede de significações que o texto anterior possibilita, assim, o texto “original” se mantém, como a autora ratifica: “o original vive, sobrevive, na e pela sua própria transformação produzida pela leitura” (RODRIGUES, 2000, p. 96). Além disso, a construção ideológica do tradutor marca as escolhas na elaboração do texto traduzido podendo ainda lidar com as regras e restrições do mercado editorial:

A maneira como o tradutor vai se relacionar com o seu texto e a maneira como esse texto se relaciona com o contexto de produção da tradução (língua, identidade do tradutor, editoração etc.) definem, em grande parte, as estratégias tradutórias de que ele faz uso. (RODRIGUES, 2000, p. 102)

Ao percorrer a teoria da tradução, passando sobre o signo e como ele muda de uma língua para outra – dependendo de fatores culturais, linguísticos, entre outros – nos deparamos na década de 50 com uma ampliação na concepção de tradução. Em seu famoso ensaio *Aspectos linguísticos da tradução*, Jakobson (1959) definiu três categorias de tradução: a tradução intralingual, a interlingual e a intersemiótica.

A primeira, intralingual, acontece dentro da mesma língua, podendo ser um sinônimo ou uma frase que dê o mesmo significado. A tradução interlingual é entre línguas diferentes, na transmissão de mensagens entre dois códigos de linguagem. Por último, a intersemiótica transmuta um signo verbal para um signo não verbal, como uma tradução de uma obra literária para o cinema, uma cena descrita de um quarto para uma imagem deste ambiente. Apesar de ser uma visão tradicional, a classificação de Jakobson (1959) abre espaço para pensarmos nos estudos de adaptações fílmicas enquanto tradução, uma tradução intersemiótica, visto que envolve a relação de signos de naturezas diferentes.

A relação entre literatura e cinema torna-se destaque na teoria dos signos pelas formas como obras literárias vêm sendo traduzidas para as salas de cinema. Plaza (2003, p. 45) ressalta que “na tradução intersemiótica, como tradução entre os diferentes sistemas de

signos, tornam-se relevantes as relações entre os sentidos, meios e códigos”. O cinema utiliza-se da imagem para construir sentidos à visão do espectador. Além do imagético tem-se os sinais corporais dos atores e trilha sonora que vão construindo uma atmosfera entre as cenas, criando assim, outros sentidos. Porém, no processo, o signo transforma-se de linguagem verbal para um meio onde representara em não verbal, juntando-se no processo de significação com o verbal, a imagem mais a palavra, podendo entender “esse processo como tradução, pois, aquilo que significava em meio verbal, passa agora a representar no meio audiovisual como um novo produto, mas dialógico com o anterior” (PROCÓPIO; SALES, 2012, p. 41).

Do mesmo modo que ocorre o processo de tradução interlingual – a construção de sentido e significado para outra língua – o modelo de elaboração de uma tradução intersemiótica propõe-se a estabelecer esse significado através dos recursos das mídias audiovisuais. O texto traduzido é uma leitura de outro texto, o processo de transmutação de signo verbal (palavra) para um não verbal (imagem) também ocorrerá através da leitura, cria-se, assim, um diálogo entre as obras. A discussão sobre fidelidade ainda se perpetua quando se trata de adaptação fílmica, uma concepção errônea. Segundo essa percepção, o livro deveria ser adaptado de forma equivalente para as telas do cinema. Conforme Xavier (2003):

A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, o livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos. (XAVIER, 2003, p. 62)

Portanto, a distância temporal entre a obra literária e o filme reflete os valores sociais e morais alternando-se em consonância com o momento histórico de produção. O que antes era uma obra de cunho machista ou racista, com a perspectiva do diretor, pode ganhar a adição de pautas sociais, como a representação LGBTQIAP+.⁴ Nesse viés, a adaptação de uma obra

⁴ Sigla do movimento político e social que defende a diversidade, seguindo a sigla: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgênero, Queer, Intersexo, Assexual, Pansexual, finalizando com o símbolo de + para a inclusão de outras identidades de gênero e orientações sexuais.

literária ultrapassa o enredo do escritor, ela poderá ser abordada a partir de várias esferas sociais, visões de personagens ou lados extremos do clímax do enredo.

Um exemplo dessa alternância sócio-histórica sobre o tema seria a adaptação fílmica do livro *O homem invisível* de H. G. Wells, publicado em 1897, que recebeu sua primeira versão para o cinema em 1933. A trama inicia com o cientista dedicado ao projeto de tornar-se invisível, com o sucesso de sua pesquisa, a busca por invisibilidade é concluída, no entanto, a condição imperceptível de si provoca adversidades que motivam a jornada para reverter o processo, tornando-o visível novamente.

A adaptação utiliza-se da obra literária, dessa maneira, abriram-se novos espaços para interpretações. Uma nova leitura desse clássico foi lançada em 2020, sob a direção e roteiro de Leigh Whannell. O diretor manteve o personagem que se torna invisível, porém, representado como um marido violento no enredo, em que o centro da narrativa evidencia a violência doméstica sofrida por mulheres. Whannell utiliza aspectos da personagem de H. G. Wells para abordar o abuso doméstico vivenciado por mulheres, infligido por homens violentos que saem impunes.

Assim, associando com a teoria da desconstrução apresentada por Derrida, a adaptação de 1933 é o “original” para o filme de 2020, porém ambos estão conectados pela obra de H. G. Wells.

A desconstrução também desmantela a hierarquia do “original” e da “cópia”. Numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria idéia de originalidade perde o sentido. O filme enquanto “cópia”, ademais, pode ser o “original” para “cópias” subsequentes. (STAM, 2006, p. 22)

Desse modo, o filme de 1933 não é melhor que o de 2020, assim como também não é inferior ao livro. Estão todos conectados pelo símbolo do “homem invisível”, que representa um propósito egoísta, podendo ser trabalhado para perseguir a esposa ou atormentar a casa em que está hospedado. Logo, o traço da personagem se mantém de maneira diferente a cada interpretação e adaptação.

Linda Hutcheon apresenta em seu livro *Uma teoria da adaptação* (2013) um caminho para se entender a construção que ocorre no processo de adaptação. Assim como a tradução entre línguas são leituras e interpretações do tradutor, ao se passar para o cinema, a visão do cineasta prevalecerá na adaptação, “portanto, os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores” (HUTCHEON, 2013, p. 43). Nesse aspecto refletimos sobre as criações desses intérpretes, o que um escritor e um cineasta fazem seria o que o homem já faz desde os

primórdios, contar histórias. Desde o início os seres humanos foram passando ensinamentos e conhecimentos por meio de histórias, utilizando a oralidade, inicialmente, em seguida, através da escrita.

Hutcheon (2013) nos apresenta três modos de contar histórias, categorizados por meio (mídia) e regras (gêneros), cada um diferente em imersão para o leitor/espectador. No modo contar, o escritor nos faz mergulhar na descrição daquele mundo, usando nossa imaginação para isso. No modo mostrar (os filmes e peças teatrais) não se usa tanto a nossa imaginação, pois tudo se exhibe na tela/palco de maneira visual e auditiva. Terminando com o modo participativo (jogos virtuais e RPG), entramos na realidade da história, podendo interagir com outros jogadores e com o universo construído. Logo, uma adaptação é o velho e o novo, conta uma história já conhecida, pode-se acrescentar algo a mais, mudar ou focar em uma parte específica da trama, pois, assim que feita, estará em uma rede exercendo conexões com futuros textos.

Na perspectiva de Arrojo (2007) o que mantém o texto vivo são as leituras, os movimentos e as discussões que ele produz ao perpetuar-se pelo tempo. Com isso, o meio pelo qual o texto transita para outras gerações veicula-se às leituras, às discussões e às recomendações que irão fazer os livros serem lidos. Para Hutcheon (2013, p. 46) a aceitação e o descontentamento de uma adaptação vêm da lembrança, “tanto do prazer quanto da frustração de experienciar uma adaptação está na familiaridade criada através da repetição e da memória”. Essa memória, muitas vezes afetiva, com a obra literária se torna um problema, tendo visto que o fã não compreende que a adaptação, além de relatar, tem por traz todo um processo de criação dos diretores e o investimento financeiro para a produção.

Na elaboração de uma produção fílmica pode haver uma demanda alta de dinheiro, um valor que tem possibilidade de não obter um retorno na bilheteria. Dito isso, a escolha de obras clássicas da literatura, ou os famosos *bestsellers* são apostas melhores, por já terem feito sucesso no mercado editorial ao longo dos anos. Uma recente aposta que exemplifica isso é a adaptação das HQs de *Sandman* (1988) de Neil Gaiman, que ganhou sua adaptação para série de televisão. Desde o seu lançamento os fãs continuam a consumir e a propagar sua história por meios virtuais a produtos do universo.

Com isso, a série produzida pela plataforma de *streaming* Netflix vem sendo um sucesso desde sua estreia, consumida pelos fãs que vieram desde os quadrinhos e criando outros através da história adaptada. Apesar disso, as mudanças feitas na escolha de atores para

os personagens não agradaram alguns fãs, que reclamaram pela “fidelidade” perdida com a troca do gênero de personagens, como Lucien, interpretado pela atriz Vivienne Acheampong.

Além disso, a representatividade e diversidade nas escolhas de elenco vêm gerando um rompimento com a elite branca ocidental. Pois, assim como a sociedade, a indústria do cinema é pode ser um local misógino, racista e sexista e, aos poucos, transpõem-se essas exclusões e preconceitos com atuações de pessoas não brancas e mulheres em cena, ou conduzindo por trás das câmeras, consequência das lutas sociais das minorias para obter espaço.

Em meio às obras literárias que se destacaram e prevaleceram pelo passar do tempo, existem grandes autores consagrados, no cinema aproxima-se de tal posição o diretor. Essas duas posições de autoridade e poder perante as suas criações entram em conflito no momento da produção de uma adaptação. Apesar de ser o roteirista que faz o trabalho de adaptação do texto literário para um roteiro, o termo adaptador refere-se aos diretores, antes chamados de *metteurs-en-scène*. Mesmo com o texto e os outros profissionais na produção de um filme, prevalecem as decisões e escolhas do diretor. Ao discutir o peso dessas posições é apropriado citar o capítulo *The Adapter as Auteur*, do livro de Thomas Leitch (2007):

Embora possa parecer que os *metteurs-en-scène* que criam as adaptações de Jane Austen para a BBC e os autores que buscam criar filmes à sua própria imagem representam polos opostos definidos em absoluta contradição, um ao outro, muitos diretores cujos filmes são baseados quase inteiramente em adaptações literárias estabeleceram, no entanto, uma reputação como autores. (LEITCH, 2007, p. 236, tradução nossa.)⁵

A reputação de diretores que visam adaptações é comparada, até mesmo entendida, como um trabalho autoral perante as marcas que deixam no filme, mesmo existindo um autor da história adaptada. Um exemplo seria a adaptação marcante e famosa do livro *Drácula* (1897), pelo diretor Francis Ford Coppola, *Drácula de Bram Stoker* (1992).

Bram Stoker marcou a literatura de terror e a cultura vampiresca, com *Drácula* em destaque no *hall* dos clássicos mundiais. Em contraste, o roteiro de James Hart, com influência de leitura da atriz Winona Ryder e a direção de Coppola, tornou-se obra de

⁵ *Although it might seem that the metteurs-en-scène who create Jane Austen adaptations for the BBC and the auteurs who seek to create films in their own image represent polar opposites defined in absolute contradistinction to one another, many directors whose films are based almost entirely on literary adaptations have nonetheless established a reputation as auteurs.* (LEITCH, 2007, p. 236)

referência ao se falar em Drácula. O filme abalou o público com o elenco, os efeitos visuais, o figurino, a direção de arte, a trilha sonora, entre outros aspectos da produção. O diretor costurou e modelou técnicas do antigo cinema, Coppola adquiriu prestígio por outros trabalhos de muito sucesso, como *O poderoso Chefão* (1972), e seu nome ganhou autoridade ao ponto de existir o Drácula de Bram Stoker e o Drácula de Coppola.

Mesmo os diretores que buscam roteiros originais para alcançar o reconhecimento encontram um caminho tortuoso, como um escritor tentando se inserir no mercado. Ao apoiar-se em adaptações, a carreira de um diretor pode sofrer com más escolhas na construção do filme. Primeiramente com o roteiro adaptado e as decisões de produção para construir essa interpretação para o audiovisual. O público busca uma “fidelidade” da obra adaptada, está à espera de cenas que evoquem a leitura que fizeram. Ao mesmo tempo, há um risco em seguir as adaptações, considerando o público, mas, é possível ser uma linha de trabalho vantajosa para construir um nome de grande importância no mercado cinematográfico. O prestígio advém das visões que agregam e agradam os antigos leitores e os novos espectadores, concedendo mais visibilidade às duas obras, como também, por esse mesmo motivo o filme pode receber críticas negativas.

As carreiras de três autores incontestáveis cujo corpo de trabalho consistia quase inteiramente em adaptações – Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick e Walt Disney – sugere que o status de autor dos cineastas depende tanto de seu temperamento e hábitos de trabalho, quanto seus triunfos em conflitos com outros aspirantes a autores, e seu sucesso em tornar-se marca, como em seus anseios artísticos ou quaisquer características textuais de seus filmes. (LEITCH, 2007, p. 237, tradução nossa.)⁶

A empreitada de tornar-se um nome marcante inicia ao saber lapidar seu trabalho, ou melhor, como sobrepôr o seu trabalho, diferenciando-o dos demais. Adaptar histórias já conhecidas e aclamadas significa contrapor-se a um nome de reputação já estabelecido. O problema ao trabalhar com autores são as expectativas criadas na “fidelidade”, a obrigação de tentar construir uma casa totalmente visual, com tijolos feitos de palavras. A interpretação

⁶ *The careers of three unquestioned auteurs whose body of work consisted almost entirely of adaptations – Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick, and Walt Disney – suggests that the auteur status of filmmakers depends at least as much on their temperament and working habits, their triumphs in conflicts with other aspiring authors, and their success at turning themselves into brand names as on their artistic aspirations or any textual features of their films.* (LEITCH, 2007, p. 237)

desde o roteirista até o diretor, a visão do autor da obra e a do leitor são cordas que apertam a criatividade e a visão do diretor para a história.

Após conflitos com autores literários, Hitchcock em entrevista disse: “tem havido muita conversa sobre a maneira como os diretores de Hollywood distorcem as obras-primas literárias. Não farei parte disso! O que faço é ler uma história apenas uma vez e, se gostar da ideia básica, simplesmente esqueço o livro e começo a criar cinema” (LEITCH, 2007, p. 238, tradução nossa).⁷ Seu trabalho não seria apenas a reprodução do que tinha nos livros, mas iria além dele; o fazer cinema não se limita à cópia de outras obras, mas sim avança a extensão fora delas. Com isso, seguiu no caminho de trabalhar obras em que pudesse distanciar o autor original da história, obtendo mais espaço para elaborar suas ideias sem vinculação. Assim, recusou-se a adaptar criações cujo prestígio era impossível trabalhar sem a sombra e a cobrança de seu legado, como livros clássicos.

Caminho que outros como Kubrick e Walt Disney fizeram ao seu estilo. Kubrick investia em seu estilo autoral onde “[...] dependia menos de sua temática ou coerência técnica como adaptador do que dos hábitos de trabalho que esses filmes exibiam: sua atenção obsessiva aos detalhes, seu domínio de todos os aspectos da produção, desde o roteiro até a edição dos efeitos especiais”. (LEITCH, 2007, p. 244, tradução nossa).⁸ A mão que pesava em todos os processos dos filmes que produzia era sempre de Kubrick, certificando-se de que cada detalhe da tela pintada tivesse sua mão sobre a mão do pintor, assinando assim seu nome nas produções.

Walt Disney, por outro lado, tornou-se uma referência construindo um verdadeiro império a partir do seu nome. A elaboração do seu catálogo, em grande maioria, são adaptações de histórias desde lendas antigas a romances conhecidos. Suas criações foram desenvolvidas por outros artistas que trabalhavam para Walt, porém, as animações produzidas eram apresentadas ao público como autorais do estúdio. A forma de autenticação de personagens que sejam vinculadas estreitamente ao nome Disney deriva da primeira perda sofrida por Walt, com o seu personagem *Oswald the Lucky Rabbit*, ao qual o direito autoral

⁷ *There's been a lot of talk about the way Hollywood directors distort literary masterpieces. I'll have no part of that! What I do is to read a story only once, and if I like the basic idea, I just forget all about the book and start to create cinema.* (LEITCH, 2007, p. 238)

⁸ *...depended less on his thematic or technical consistency as an adapter than on the work habits these films showcased: his obsessive attention to detail, his domination of every aspect of production from screenwriting to special effects editing.* (LEITCH, 2007, p. 244)

teve que renunciar para Charles Mintz, por se recusar a dividir os lucros e reconhecimento na criação do personagem. Mesmo não sendo um escritor, ou diretor, Walt soube trabalhar junto dos artistas sob seu comando, com isso, juntou as adaptações e construiu o seu nome como um autor consolidado.

As comparações que podemos destacar entre Disney e outros autores referem-se ao tratamento paternal com os funcionários, um método para solidificar a base da empresa e, simultaneamente, agradar a base da comunidade dos seus funcionários, vejamos:

Outro fator atenuante é o paternalismo de Disney com seus funcionários, cujos esforços sindicais ele resistiu firmemente porque via sua empresa como uma utópica “comunidade de artistas. . . onde o trabalho e o lazer – talvez até a vida familiar” – pudessem ser totalmente integrados para o benefício de todos. A Disney incluiu o trabalho de centenas de autores e artistas em uma única assinatura, é tão precisa quanto o crédito de escrita que Kubrick ofereceu para conduzir *Spartacus*, e tão graficamente reconhecível quanto a silhueta de Hitchcock. Desta forma, o estúdio apresentou-se como um artista ou criador nos moldes de Kubrick. (LEITCH, 2007, p. 247, tradução nossa)⁹

Um molde que se perdurou mesmo quando Walt foi ficando mais afastado da gestão do estúdio. O nome que criou foi expandindo ao passar dos anos, no final da década de 80 ramificou-se para todos os tipos de produção no mercado, revigorando a visão utópica de Walt Disney. O sucesso desses nomes consolida-se, desse modo, não há pensamentos sobrepostos ao autor das obras apresentadas, como o romance do francês Victor Hugo, adaptado pelos estúdios Disney: *The hunchback of Notre Dame* (1996).

O carimbo de Walt já estava firmado no imaginário público e forte o bastante para produzir uma obra clássica da literatura mundial como O corcunda de Notre Dame, e ainda assim o nome Disney se sobrepõe. Apesar do nome Disney estar forte, a maneira como apresentam as princesas, e outras personagens femininas, vem sendo bastante discutida pela falta de diversidade em suas personagens, e ainda pelo modo sensual que outras possuem. O alvo principal, sendo os filmes mais clássicos do estúdio. A seguir, será tratado um panorama sobre a representação feminina, como a mulher é retratada, em especial, na literatura.

⁹ *The other mitigating factor is Disney's paternalism toward his employees, whose unionizing efforts he staunchly resisted because he saw their enterprise as a utopian "community of artists . . . where work and leisure—perhaps even family life" — could be totally integrated to the benefit of all. Disney subsumed the work of hundreds of creators and craftsmen under an individual signature as imperious as the writing credit Kubrick offered to take on *Spartacus* and as graphically recognizable as Hitchcock's silhouette. In this way the studio head presented himself as an artisan or craftsman in the Kubrick mold.* (LEITCH, 2007, p. 247)

3 REFLEXÕES SOBRE A REPRESENTAÇÃO FEMININA

Parafrazeando Michelle Perrot (2007), a história do mundo tem um contrato com a contemporaneidade: estudar e interrogar o passado com questões que ainda se fazem presentes nos dias atuais. As inquietações femininas, as pautas de gênero e a liberdade de grupos fora do padrão normativo europeu são lutas e temas de importância que ainda persistem sem uma resolução.

Mary Wollstonecraft escreve *Reivindicação dos direitos da mulher* (1792), logo após a Revolução Francesa, início das discussões sobre os direitos dos homens. As problemáticas que embasaram esse período tortuoso da história vieram de vários autores, incluindo o filósofo Jean-Jacques Rousseau. As pautas tratadas pregavam a razão e o fervor de liberdade, igualdade e fraternidade, todavia, as ideias Iluministas postuladas não abarcavam os indivíduos do sexo feminino ao mesmo nível do masculino. Assim, influenciada e inspirada pelas ideias iluministas, ela escreve seu protesto feminista, incorporando os direitos que não se estenderam às mulheres.

Podemos observar que ela discutiu questões sobre a educação feminina, apontando que a falta de ensino era responsável pela ignorância da mulher, pois, como ela afirma: “a razão é, conseqüentemente, o simples poder do aperfeiçoamento ou, para com mais propriedade, o poder de discernir a verdade. Nesse sentido, cada indivíduo constitui um mundo em si mesmo” (WOLLSTONECRAFT, 2016, p. 78). Seguindo por esse viés, sem a educação básica as mulheres tornam-se impotentes e sem meios para conseguir desprender-se das amarras sociais. Pois, se a mulher não tinha a capacidade intelectual igual à do homem, era pela educação precária que recebia, e na classe alta, as meninas eram educadas para servir ao seu marido e saber administrar a casa e criar seus filhos. Logo, ela acreditava que qualquer mulher poderia ascender intelectualmente, estudando e participando de círculos de estudos sobre filosofia, sociologia e outras áreas do conhecimento.

Dessa maneira, a realidade referida transforma-se algumas décadas depois, com a primeira fase do feminismo. Na primeira década do século XX muitas donas de casas conseguiam trabalhar fora, apesar da dupla jornada, pois, o trabalho doméstico ainda era considerado obrigatório e restrito para elas. As feministas, chamadas sufragistas na época, ascenderam em Londres e, posteriormente, em outras cidades no mundo, com manifestações nas ruas em busca do direito ao voto e melhorias de trabalho. Os salários eram mais baixos para elas, e após o expediente fora de casa, ainda assumiam as tarefas domésticas e os filhos para cuidar. Já em 1918, conseguem o direito ao voto, desde esse ano vários países cederam

às manifestações. Foi uma luta contra o poder criado e controlado por homens, em meio a gritos e mortes, várias mulheres nos últimos séculos conseguiram algum espaço, para que no mundo fosse melhor do que antes, para aquelas que viriam.

O que existe sobre a mulher são, em sua grande maioria, textos e relatos masculinos sobre o seu corpo, beleza, personalidade e seu grande efeito sobre o sexo oposto. Ao longo da História surgiram vários nomes e estereótipos; bruxas que compactuam com o diabo, a histérica, sujeito sem capacidade racional estável. Nesse sentido, as mulheres são aquelas que dão a vida, porém, a continuidade e o fim dela são decididos por outros, pois, desvinculam a existência de uma capacidade mental feminina que possa lidar com assuntos importantes. Com esta relação de poder construída dentro de uma sociedade patriarcal, as artes como uma extensão dessas relações sociais são permeadas pela centralidade da figura masculina. Dito isso, Antonio Candido chama de literatura,

[...] da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade [...] a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homens que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. (CANDIDO, 2011, p. 176)

Porém, em grande maioria, alastra-se a presença de autoria masculina, com o poder de criar e reproduzir suas compreensões do mundo, deixando a figura feminina à margem e submetida a sua percepção. Para mais, ao falar da representação do sujeito mulher na literatura precisamos situá-la como sujeito presente e ativo dentro da história. Por esse motivo, em seu livro *Minha história das mulheres* (2007), Michelle Perrot faz um apanhado de seus trabalhos sobre a mulher na História e seu processo de obter visibilidade até suas conquistas mais recentes.

Segundo a autora, para ser percebida como um sujeito consideravelmente ativo dentro da sociedade – pois ainda não há um nível de igualdade – a mulher trilhou longos caminhos para conseguir sair da sombra social masculina. Dessa forma, no início do livro, Perrot (2007) nos fala sobre a invisibilidade feminina, além de serem apagadas elas também se ocultavam, fazendo-se invisível aos outros. Nessa linha de raciocínio, é perceptível que a mulher não possui liberdade e, de igual modo, sobre o próprio corpo, pois, as regras eram criadas e acentuadas por homens que não as viam como seres humanos, parelhos a eles.

Em consequência disso, ao longo da vida, a criação e educação dessas mulheres eram negligenciadas, por muitas vezes, desenvolvidas de forma tardia ou inexistindo. A ideologia machista foi algo intrinsecamente enraizada, a vida das mulheres era previamente decidida e

estabelecida, para o quê e para quem servia. Sua natureza era moldada sem a preocupação com o sujeito, e isso proporciona o esquecimento do próprio “eu” feminino. A autora afirma sobre esses pontos que:

As mulheres deixam poucos vestígios diretos, escritos ou materiais. Seu acesso à escrita foi tardio. Suas produções domésticas são rapidamente consumidas, ou mais facilmente dispersas. São elas mesmas que destroem, apagam esses vestígios porque os julgam sem interesse. Afinal, elas são apenas mulheres, cuja vida não conta muito. Existe até um pudor feminino que se estende à memória. Uma desvalorização das mulheres por si mesmas. Um silêncio consubstancial à noção de honrar. (PERROT, 2007, p. 17)

Nesse entendimento, a desvalorização e falta de atenção direcionada a elas tornaram-se algo comum e muitas delas começaram a compactuar com as repressões e opiniões masculinas, sobressaltando, assim, o sentimento de inutilidade e acomodação à sua realidade. Assim, tabus que rodeiam o corpo e a postura feminina são, muitas vezes, criados e reproduzidos por elas mesmas devido à vergonha e ao medo da opressão que as tornavam ainda mais distantes de uma figura social atuante. A dominação masculina consolidou-se ainda mais opressora com o tempo, a manipulação para com a mulher e tudo o que antes a pertencia é posta como algo natural:

Também sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, [...] invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação. (GIDDENS, 2012, p. 8)

Nesse interim, as noções do domínio masculino em relação ao sexo feminino – no materialismo histórico – podem ser resultado da produtividade de trabalho, como explica Beauvoir (2009).

No tempo em que se tratava de brandir pesadas maçãs, de enfrentar animais selvagens, a fraqueza física da mulher constituía uma inferioridade flagrante; basta que o instrumento exija uma força ligeiramente superior à de que dispõe a mulher para que ela se apresente como radicalmente impotente. (BEAUVOIR, 2009, p. 72)

Portanto, ao nível de construção e manutenção de uma sociedade, o homem – pela forma física – assumiria a parte de segurança e trabalho, no caso feminino, a mulher ficaria à mercê da figura masculina por não ter como equiparar-se fisicamente. Entretanto, ao se tomar a responsabilidade sobre a reprodução, a mulher torna-se mais importante que o homem,

deixando-o ao encargo de auxiliar. São em termos de importância e relevância, em cada área de trabalho, que comporta o nível de igualdade entre os sexos.

Com as evoluções humanas, os trabalhos que antes eram prover segurança, alimentação e reprodução tornam-se pequenos em comparação aos novos. O desenvolvimento na agricultura, o descobrimento de novos materiais expande a vida humana elevando o seu tempo de trabalho. No limiar da propriedade privada, o homem recorrendo a serviços de outros, forçando-os a um trabalho para benefício próprio. Com a escravidão e as tomadas de propriedade o que antes era do controle da mulher, perde-se para o homem. A casa converte-se como domínio masculino, de pai para filho, os trabalhos domésticos amiam-se comparados aos que são feitos fora de casa. Assim, surge a grande derrota do sexo feminino, como afirma Beauvoir (2009):

Ela se explica pelo transtorno ocorrido na divisão do trabalho em consequência da invenção de novos instrumentos. “A mesma causa que assegurara à mulher sua autoridade anterior dentro da casa, seu confinamento nos trabalhos domésticos, essa mesma causa assegurava agora a preponderância do homem. O trabalho doméstico da mulher desaparecia, então, ao lado do trabalho produtivo do homem; o segundo era tudo, o primeiro um anexo insignificante”. O direito paterno substitui-se então ao direito materno; a transmissão da propriedade faz-se de pai a filho e não mais da mulher a seu clã. É o aparecimento da família patriarcal baseada na propriedade privada. Nessa família a mulher é oprimida. (BEAUVOIR, 2009, p. 73)

Partindo dessa compreensão, diante desse cenário, o homem mostra-se como um indivíduo presente perante a sociedade, possuindo nome, propriedades e tem seus direitos garantidos como herdeiro. Assim, como um sujeito ativo, o outro na balança de valores é apagado diante das ações do maquinário social. Com isso, a mulher é considerada como uma propriedade gerenciada por outros, sem autonomia e domínio sobre si, ou sobre sua imagem, como já pontuado anteriormente e reafirmado por Perrot (2007).

Quanto aos observadores, ou aos cronistas, em sua grande maioria masculinos, a atenção que dispensam às mulheres é reduzida ou ditada por estereótipos [...] A prolixidade do discurso sobre as mulheres contrasta com a ausência de informações precisas e circunstanciadas. O mesmo ocorre com as imagens. Produzidas pelos homens, elas nos dizem mais sobre os sonhos ou os medos dos artistas do que sobre as mulheres reais. As mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas. (PERROT, 2007, p. 17)

Esse apagamento é categorizado por Perrot como o silêncio das fontes. Nessa visão a imagem feminina é produzida a partir da curiosidade e do imaginário masculino, levando em consideração o que eles acreditam sobre o *ser mulher* e suas convicções em relação ao sexo

diferente do seu. Dessa forma, a visão dos poetas sobre a beleza e os mistérios do corpo feminino são temas recorrentes em suas obras, bem como o desejo que elas despertam no homem e como podem desequilibrar a razão masculina.

A mulher, o feminino, a menina são ideias e significados construídos a partir de um sujeito masculino. Dito isso, concordamos com a seguinte definição de mulher no discurso posto por Penna em seu artigo *Do problema do discurso feminino em literatura* (2016):

Quando digo mulher em discurso, logo gostaria de atentar para o entendimento da enunciação como expressão linguística semantizada por um sujeito não essencialmente definido, que possui as suas condições de discurso atravessadas por manifestações sociais, históricas e ideológicas, evitando assim qualquer compreensão que sugira propriedades imutáveis ao ser socialmente reconhecido como mulher. (PENNA, 2016, p. 40)

Segundo a autora, além de não definido, a mulher é um ser que sofre mutações através dos tempos. Para ela os homens vão construindo camadas de rótulos, tentando dar um significado fixo a um sujeito que não tem o direito de falar o que realmente é. Naturalmente, quando não se tem espaço para expressar suas opiniões, tomar decisões e posicionamentos, conseqüentemente, esses atos serão feitos por outros. Além disso, ao tentar dar uma definição, por meio de estereótipos e histórias, a mulher fica próxima dum objeto, vazio por si e preenchido pelos outros.

Segundo essa linha de raciocínio, Perrot (2007) chama de silêncio do relato o lugar onde as mulheres são encaixadas dentro das histórias. A autora exemplifica ao falar sobre os contos medievais e a igreja, os santos são mais mencionados do que as santas, enquanto o primeiro sai em viagem evangelizando, o outro fica em casa em oração e guardando castidade.

No ensaio *Prazer visual e cinema narrativo* (1975), de Laura Mulvey, articula a questão do ideal feminino social, mais especificamente, a representação da mulher e o que se espera dela no cinema. Os parâmetros dentro da sociedade sobre o que é bom e ruim são conceitos elaborados, e de comum acordo da maioria, portanto, os modos de conduta feminino, vivendo em um patriarcado, serão postulados por homens. Logo, a conduta feminina, o desejo e a função dessa mulher é regrado e significada a partir de uma figura masculina, regida pelo poder de dominância em uma sociedade patriarcal, e sendo representado e repassado nas artes, como o cinema, o foco que Mulvey faz a sua análise. Segundo a autora,

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado. (MULVEY, 1983, p. 438)

Estudar e entender a representação da mulher, não só no cinema, mas nas artes, amplia o entendimento não da figura feminina em si, mas o social que a produziu. O inconsciente masculino, o dominante no patriarcado, atuam e constroem padrões femininos movidos por seus desejos, onde estruturam a mulher de estereótipos, papéis e padronizam socialmente.

Ao longo dos anos surgiu o questionamento sobre o que seria o sujeito feminino, como Beauvoir (2009, p.12) indagou: “mas antes de mais nada: o que é ser mulher?”. A resposta vai além da parte biológica, exige uma construção social e consciente do indivíduo, discussão da qual Judith Butler (2018), em seu livro *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade* se propõe a realizar, esclarecendo os conceitos de gêneros e sexualidade, no qual se vai além da visão binária. A autora discorre que:

[...] o gênero é culturalmente construído: conseqüentemente, não é nem o resultado causal do sexo nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo. Assim, a unidade do sujeito já é potencialmente contestada pela distinção que abre espaço ao gênero como interpretação múltipla do sexo. (BUTLER, 2018, p. 18)

Como já discutido, o ser mulher é construído socialmente no processo em que o sujeito se entende como uma cidadã e compreende sua identidade. Deste modo, as visões das teóricas são unidas pelo tempo e construção social do entendimento feminino. Foram muitos avanços em séculos, porém, ainda existem muitos caminhos a serem percorridos para conseguir firmar-se como igual perante o homem. Assim, continuam-se as lutas pelos direitos do ser mulher, de conseguir andar na rua sem sentir medo de ser violada, sem ficar assustada com a presença do homem nas ruas ou de ficar próximo em transportes públicos.

Apesar de muitas conquistas o medo feminino é algo perpetuado dentro da estrutura social patriarcal, que ainda oprime. Como resultado das várias violências que as mulheres sofreram, e continuam sofrendo, a arte foi um mecanismo de expor o meio onde estavam inseridas, como eram tratadas e a forma como eram subjugadas. A literatura, mais especificamente a vertente do gótico, possibilitou retratar os terrores que viviam em casa, na rua e nos casamentos, o seu único destino possível. Hoje os estudos que se tem do gótico escrito por mulheres são análises de obras ricas, tanto em escrita quanto na construção

narrativa do medo. No seguinte tópico iremos tratar desse aspecto do medo, em específico, o medo feminino nas narrativas.

3.1 O medo feminino

Antes de desenvolver-se e constituir uma literatura, o termo gótico surgiu como referência ao povo Godo, julgado pelos romanos como bárbaros e de cultura inferior. O nome gótico foi cunhado em sentido pejorativo devido à concepção romana dos costumes e o modo de vida do povo Godo, originário das regiões da Escandinávia. No período do Renascimento a arte e o pensamento voltaram-se para a Antiguidade Clássica. O gótico surge atrelado à arquitetura considerada “bárbara” e de qualidade inferior aos conceitos transcritos na época. Muitos desses monumentos ainda existem e hoje são de extrema importância, como a Catedral de Notre Dame, em Paris.

Seguindo assim, a arte gótica ramifica outra perspectiva do aceitável dentro do estilo romântico. A partir da publicação de *The castle of Otranto* (1764), Horace Walpole marca o início do gótico na literatura, acentuando características que se estenderia ao longo de obras futuras. O cenário com castelos medievais, mansões velhas, cemitérios e abadias consolidam a base da ambientação para uma história de suspense e/ou terror, pode-se acrescentar o sobrenatural para acentuar a construção do medo nas personagens e no leitor.

Outro nome basilar da tradição gótica é Ann Radcliffe, conhecida por sua obra mais popular *The Mysteries of Udolpho* (1794), ela inova o que Walpole iniciou. Sua técnica com o terror, horror e sobrenatural consagrou-se ao longo de suas publicações. Aclamada pela crítica devido às personagens femininas, o suspense, os vilões aristocratas cruéis e os cenários sombrios, o espaço em ruínas moldou as histórias de terror. Além dos romances, o seu famoso ensaio *On the supernatural in poetry* (1826), onde define e difunde o horror e o terror na literatura. Sua herança, além da contribuição para a literatura gótica, foi aproveitada por escritoras que iniciaram uma vertente feminina no gótico, hoje entendida e conhecida como Gótico Feminino, termo esse cunhado por Ellen Moers (1976).

As narrativas estruturam-se em uma construção estilística de sentimentos, do horror ao terror. Em seu ensaio, Radcliffe aponta a diferença entre o terror e o horror no qual o primeiro seria o medo psicológico, relacionado à aflição por algo, enquanto o horror seria um medo de estímulos concretos, uma repulsa que perpassa sobre o corpo e os faz paralisar (RADCLIFFE, 1826, p. 6). As bases das histórias do gótico estão fundamentadas na estética do horror e do

terror, sentimentos despertados ao longo da construção e da estética da narrativa. Para o desenvolvimento do enredo a base para o desdobramento dos conflitos e clímax é o espaço que:

[...] constitui um dos elementos de maior significado na definição do gótico, pois é a partir dele e nele que se desenrolam as ações que fecundam a história. Torna-se inevitável ligarmos, primeiramente, o termo gótico à arquitetura ou a cenários que remetem ao medievo, uma vez que é a partir daí que o termo se estabelece, deslocando-se, mais tarde para outras fronteiras. (MENON, 2013, *apud* CARNEIRO, 2016, p. 2)

Para o autor, o espaço é um dos elementos do enredo que ajuda na construção do medo. Dessa maneira, o leitor, ao acompanhar uma narrativa envolve-se pela descrição do local, dos sentimentos que as personagens transmitem e o modo como a atmosfera é detalhada. Cria-se um espaço com ambientação hostil, com cenas impactantes e um futuro desconhecido, gerando aflição e medo por meio da personagem e seu destino. Como pontuado, esse espaço gótico ficou marcado com castelos antigos, mansões e lugares afastados, porém, na Idade Média a construção com o estilo de arquitetura gótica abriu espaço para as igrejas, como a Catedral de Notre Dame, que foi utilizada por Victor Hugo em seu romance, sendo palco para o destino da personagem Esmeralda. Contudo, não se limita apenas a esses espaços, como por exemplo a construção da narrativa de *The Yellow Wallpaper* (1892), de Charlotte Perkins, é a casa da personagem, um ambiente antes familiar torna-se uma prisão.

Faz necessário pontuar que as relações e conflitos ao longo das narrativas são causas eventuais, podendo ser de aspecto sobrenatural ou não, para uma construção e desenvolvimento do ambiente sublime. De acordo com Burker:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. (BURKER, 1993, p. 48)

As mulheres na literatura gótica passaram de leitoras do gênero para escritoras, como uma forma de utilizar-se do texto literário para denunciar o ambiente em que viviam. Muitas vezes, esse espaço baseava-se em suas próprias casas, onde eram presas por monstros mais reais do que os criados nos trabalhos góticos masculinos. Os espaços mais próximos da realidade urbana, como casas, igrejas e as ruas escuras estreitam a proximidade com o leitor,

logo, o medo das mocinhas indefesas subjugadas por vilões despertam uma emoção mais palpável pela familiaridade com a realidade.

De modo igual, o sentimento de medo está ligado, também, à consciência do perigo, ou seja, saber de sua existência e, simultaneamente, desconhecer a ameaça que ele pode ser. Na obra de H.P. Lovecraft, por exemplo, a personagem do mostro revela-se como um ser de aspecto assustador, abrangendo uma ameaça que perpassa o limite, não deixando brechas para escapatória. Então, o autor aclamado por sua literatura de horror cósmico, assim explica:

A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido. Poucos psicólogos contestarão esses fatos e sua reconhecida verdade deve estabelecer, para todos os tempos, a autenticidade e dignidade da ficção fantástica de horror como forma literária. (LOVECRAFT, 1987, p. 87)

Por outro lado, as autoras góticas substituem a figura do monstro por um vilão mais próximo da realidade: o homem. Personagens masculinos – nas narrativas feitas por mulheres – podem agredir, violar e matar as personagens femininas nos livros, assim como na vida real as mulheres são perseguidas, violadas e mortas por homens. Por meio dos elementos góticos e metáforas, elas denunciavam os abusos cometidos, as violências sofridas e o meio pelo qual aconteciam. Para a mulher, o homem é uma ameaça em potencial, sendo ele um sujeito que possui mais força e poder do que ela. Dessa forma, o homem domina historicamente a figura feminina, assim como o monstro de H. P. Lovecraft mostra ter domínio sobre a raça humana.

Um dos elementos característicos recorrentes na literatura são os arquétipos. No século XVIII, nos romances sobre a Idade Média, e obras góticas, apresentavam personagens femininas perseguidas por figuras tirânicas, sempre jovens, ligadas ainda a inocência e pureza de uma infância em transição para a adolescência. Posteriormente, esse perfil feminino ganhou a nomenclatura de arquétipo da Donzela. O imaginário sobre a Donzela se perpetuou ao longo do tempo, pelas muitas histórias de cunho infantil, dos contos de fada até romances juvenis. Algumas características da Donzela são familiares pelo constante contato que se tem com esse tipo de personagem, normalmente representadas em perigo, à espera de um príncipe salvador, perseguida pelo vilão, fugitiva de um destino, entre outras. Segundo Campbell, a Donzela é:

[...] a "outra metade" do próprio herói pois "cada um é os dois": se a estatura do herói for de monarca do mundo, ela é o mundo; se ele é um guerreiro, ela é a fama. Ela é a imagem do seu destino, que ele deve libertar da prisão das circunstâncias restritivas. Mas quando ele ignora o seu destino, ou se deixa iludir por falsas

considerações, não há esforço de sua parte capaz de superar os obstáculos (CAMPBELL, 2007, p. 176).

A donzela seria o prêmio final, a recompensa do herói como desfecho de uma grande aventura, aquela que todos os esforços heroicos foram feitos para encerrar em um final feliz, com o herói/príncipe do cavalo branco. Por ser muito nova, cheia de inocência e ansiosa em viver os sentimentos, acaba por ser manipulável, e assim, carece de alguém que a oriente, como uma mãe, guardião ou outra figura que desempenhe o papel de guia para a vida. Ela é também o objetivo do vilão que entra em uma espécie de jogo para conseguir a sua atenção ou sua mão em casamento.

Esse arquétipo na literatura é utilizado nas narrativas góticas de cunho feminino, como metáfora à vida das mulheres na época. Muitas vezes associadas à vida das próprias escritoras, oprimidas pela sociedade patriarcal, o Gótico feminino funciona como uma forma de denunciar as violências sofridas. Como pontua Sander (1989) sobre a literatura de autoria feminina,

Nela (a literatura de autoria feminina) encontramos ou uma literatura onde personagens inspirados nos membros da família interagem num contexto doméstico reproduzindo situações do dia-a-dia – crises e conflitos nos relacionamentos familiares, ajustes e desajustes pessoais no pequeno mundo a que a mulher tinha acesso -, ou uma demonstração de protestos contra seu papel de submissão e passividade, através da criação de personagens femininas que são o duplo da escritora – mulheres fortes, confiantes e ousadas que fazem tudo o que a autora não é capaz, mas gostaria de fazer. Em ambos os casos, o impulso que a conduz à literatura se localiza em sua necessidade de expressar-se como é ou como gostaria ou poderia ser em outra circunstância. (SANDER, 1989, p. 39)

Além das condições sociais e culturais em que as mulheres da época viviam, as autoras apresentam críticas por meio de seus textos mostrando sua capacidade de escrita, mesmo subjugada pelos homens, e revolucionando até mesmo o gênero, como Ann Radcliffe. A consagrada Mãe do Gótico, Ann Radcliffe, é referência na literatura gótica, expandiu a forma de produção estética do horror e do terror com personagens e ambientações marcantes. Influenciou muitas outras autoras como Mary Shelley e as Irmãs Brönte. A situação social que Radcliffe e outras autoras vivenciaram em seus contextos de produção artística são observados ainda hoje, pois, as condições de vida, as dificuldades para serem reconhecidas pelo seu trabalho, as próprias críticas da época, são marcas da repressão da cultura falocêntrica. Para expressar essa opressão masculina,

Algumas características dos romances de Radcliffe apresentam jovens mulheres oprimidas, apaixonadas, e jovens amantes, bem como, vilões patriarcais avassaladores, todos estes elementos já mencionados como parte da novel e do gênero gótico [...]. Seus enredos afirmam valores morais tradicionais, como honra e integridade, estes sendo os valores burgueses, dessa nova sociedade que estava se formando, ao mesmo tempo em que realizava fortes declarações políticas sobre a opressão das mulheres na sociedade patriarcal. (KLEIN, 2018, p. 40)

A presença de personagens dóceis, educadas, e à espera de um amor, são marcas da opressão velada da sociedade patriarcal, pois, esperam-se e exigem-se muitas condutas da mulher. O comportamento feminino ao divergir dos interditos patriarcais é respondido com exclusão e repressão da mulher no âmbito social, colocada à margem. Em suas narrativas, Radcliffe trouxe com maestria a repressão de personagens atravessadas por violências, tanto simbólicas quanto físicas, socialmente aceitas pelo patriarcado; mulheres expostas às vontades, muitas vezes cruéis, dos homens.

As ferramentas utilizadas por essas mulheres incluem meios de representar o que viviam e viam, suas opiniões sobre a sociedade, o modo como eram marginalizadas e o medo das punições sociais, construído ao longo de sua criação para ser uma “boa mulher”.

Há discussões sobre o Gótico Feminino em relação aos gêneros dos autores e a capacidade de expressar o feminino, escritores homens e escritoras mulheres utilizam-se das personagens femininas para significar o medo e o terror. Nossa análise tomou como base as formas poéticas trabalhadas do arquétipo feminino Donzela, na narrativa do nosso *corpus*, mesmo ela sendo de autoria masculina.

4 DE VICTOR HUGO À DISNEY

O presente capítulo destina-se a apresentar como a adaptação fílmica *O corcunda de Notre Dame* (1996) traduz o feminino do romance homônimo de Victor Hugo (1831). Discute-se como a representação feminina, por meio da personagem Esmeralda, é construída, apresentada para o público e descrita entre as personagens Gringoire, Frollo, Phoebus e Quasímodo. Com esse intuito, analisamos a primeira aparição da personagem feminina na obra de Victor Hugo e, paralelamente, sua tradução fílmica produzida pelos estúdios Disney. A edição selecionada para análise da obra literária faz parte da coleção de clássicos da editora Zahar, com tradução e comentários de Jorge Basto, publicada em 2013. Na apresentação da edição de *O corcunda de Notre Dame*, o tradutor responsável não somente por esta obra de Victor Hugo, mas por sua autobiografia e outros ensaios, pontua o seguinte:

Na composição do romance, Hugo utiliza com visível prazer nomes próprios e vocabulário diretamente extraídos das suas fontes históricas, mas sem abuso e sem querer criar um “estilo neogótico”, mantendo-se fiel à diretriz anunciada ao escrever sobre Walter Scott e buscando “algo semelhante à vida, em que o bonito e o feio, o bem e o mal se misturam”. (HUGO, 2013, p. 15)

O período medieval estava em ascensão na época, os romances de Walter Scott eram exaltados pelo escritor francês que já reunia fontes históricas, livros e esboçava o seu próprio romance firmando-se na verossimilhança com a vida cotidiana. O suporte em uma época, como o narrador introduz no romance, é descrito no primeiro capítulo: “Aquele 6 de janeiro de 1482 não foi, porém, um dia do qual os historiadores tenham guardado qualquer recordação” (HUGO, 2013, p. 23). O fragmento citado mostra a tela em branco em que Hugo elabora o período da Idade Média, centrando a importância do cenário arquitetônico da época; coloca-se como um historiador, ao mesmo tempo em que se posiciona como romancista ao articular temas e personagens complexos.

As personagens desenvolvidas ao redor do edifício gótico, Notre Dame, continuam na ambiguidade da igreja, essa, reflete as diferenças e semelhanças com outras igrejas de Paris. Essa atmosfera alcança sentimentos diversificados, atos de heresia, indo da mais benevolente emoção até o sentimento mais violento. Sua importância estende-se para além de um mero

cenário, as leis vigentes da época concediam às igrejas o arbítrio para exercerem acolhimentos,¹⁰ mesmo entre criminosos, portanto, a catedral influencia os eventos e o desenvolvimento do enredo.

O manuscrito de Victor Hugo (1831), exibido como introdução à edição, revela-nos a descoberta do escritor: a palavra “ANÁΓKH” marcada em uma das torres de Notre Dame. A palavra grega apresentada pode significar “necessidade”, “fatalidade”, “força” e “restrição”, significados usados como alicerces do romance, como Victor Hugo declara: “Foi a partir dessa palavra que se escreveu este livro” (HUGO, 2013, p.18). A palavra é, curiosamente, o nome da deusa grega da inevitabilidade, mãe das Moiras e personificação do destino dos homens e dos deuses. Alinhada com o deus do tempo Chronos, podem representar o tempo e o destino que guiam a raça humana. Outra junção possível de Anátkh é com o deus Eros, o amor indissociável da necessidade. De acordo com Freud:

A vida humana em comum teve então um duplo fundamento: a compulsão ao trabalho, criada pela necessidade externa, e o poder do amor, que no caso do homem não dispensava o objeto sexual, a mulher, e no caso da mulher não dispensava o que saíra dela mesma, a criança. **Eros e Ananke tornaram-se também os pais da cultura humana.** (FREUD, 2010, p. 41, grifo nosso)

A junção dos deuses citados nos leva a fabular sobre os fatos narrados no romance *O corcunda de Notre Dame*. Pois, considerando uma essência inevitável, as teias do destino das personagens estão entrelaçadas antes dos eventos narrados, pois, o destino é algo colocado acima dos deuses e dos homens, independente do final apresentar uma fatalidade. A ligação primordial entre Eros e Ananke acontece perante as relações sentimentais que se desencadeiam ao longo da narrativa, desde as mais singelas até as mais poderosas, encerradas na fatalidade.

Além do vínculo do destino a história é contada a partir do narrador onisciente intruso. Segundo a definição de Norman Friedman: “a marca característica, então, do Autor Onisciente Intruso é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a história à

¹⁰ “Toda cidade na Idade Média e, até Luís XII, toda cidade da França, tinha seus locais de asilo. Esses locais, no dilúvio de leis penais e jurisdições bárbaras que inundava a sociedade, eram como ilhas a se erguerem acima da justiça humana. Todo criminoso que num desses asilos chegasse estava salvo [...] Os palácios do rei, as residências dos príncipes e as igrejas, principalmente, davam direito de asilo” (HUGO, 2013, p. 360).

mão” (2002, p. 173). Logo, ao iniciar o enredo, o narrador marca o tempo em que se passam os eventos do romance: “Faz hoje trezentos e quarenta e oito anos, seis meses e dezenove dias” (HUGO, 2013, p. 23). Ao rememorar o marco de mais de três séculos, após a data de 1482, situa-se a colocação da onisciência do narrador, uma voz conhecedora de todos os fatos.

Pelo modo como o narrador porta-se e dirige-se ao leitor, o chamaremos de Historiador, pois, ao decorrer da narrativa o próprio se identifica: “Sou apenas o seu historiador” (HUGO, 2013, p. 248). O Historiador de Notre Dame do século XIX que, além de relatar o que sabe, opina sobre os acontecimentos e personagens. O narrador tenta, ao longo de sua descrição, criar sensações e imagens de um passado distante:

Se fosse dado a nós, homens de 1830, nos projetarmos em pensamento até aqueles parisienses do século XV e entrarmos com eles aos empurrões, trancos e cotoveladas no imenso salão do palácio, tão estreito naquele 6 de janeiro de 1482, o espetáculo não deixaria de apresentar interesse e encanto, e teríamos à nossa volta coisas tão antigas que elas nos pareceriam novíssimas. (HUGO, 2013, p. 25)

A escolha do nome intenciona rememorar a motivação de Victor Hugo ao escrever o romance, a de zelar pela integridade da Catedral ameaçada de demolição na época. Outro motivo inicia-se da vontade de elevar a qualidade da arquitetura gótica, estilo vigente na segunda metade da Idade Média. O Historiador é o guia do romance para apresentação da história e de todo o ambiente arquitetônico da época. Destacam-se as construções mantidas até os dias em que narra, principalmente, a imponência e grandeza dos que resistiram ao tempo e às ações humanas, como Notre Dame. A função do narrador-historiador é guiar o leitor pelas personagens, expondo e relacionando as camadas que existem na cidade e nos seus habitantes, ainda, espalha comentários sobre essas personagens ao longo da narração. Sua narração nos torna íntimos da história e, ao mesmo tempo, conduz-nos a uma visita turística pelas ruas da Paris medieval e, é claro, por uma Notre Dame no auge de sua importância.

Além de pano de fundo do romance, a Catedral de Notre Dame é o pilar dos acontecimentos ao longo da história, é nela onde a dança existencial da cigana Esmeralda ocorre. Ao redor da jovem temos o arquidiácono Claude Frollo, um religioso que vive em conflitos pelos sentimentos de amor e obrigação a batina e, ao mesmo tempo, nutre desejos por Esmeralda; ao passo que o capitão da guarda, Phoebus de Châteaupers é o destino do amor da jovem, e do ódio do religioso; Quasímodo, um indivíduo com problemas físicos, com um corpo disforme, de emoções e sentimentos refletidos na criação isolada do mundo, porém, afeiçoa-se à jovem cigana após um ato de compaixão. Por último, a velha Gudule, uma

senhora que vive há anos em total reclusão sofrendo a perda de seu bebê, além do luto diário, alimenta o ódio por todos os ciganos, em especial, Esmeralda.

A adaptação fílmica produzida pela *Walt Disney Animation Studios*, de mesmo nome do romance, foi o 34º longa-metragem do estúdio, dirigido pelos diretores Gary Trousdale e Kirk Wise e produzido por Don Hahn, em 1996. Um sucesso de bilheteria como a quinta maior do ano, porém, com o tempo, a animação acabou caindo no esquecimento. Recebeu várias indicações entre eles para o Oscar (1997) e Globo de Ouro (1997), além de acumular oito prêmios, entre eles: *BMI Film Music Awards* (1997), *Golden Globes* (1997) para a categoria de melhor trilha sonora.

No que se refere à produção do longa, a Disney utilizou seu mais recente estúdio da época, que tinha produzido grandes filmes como *A bela e a fera* (1991) e *O Rei Leão* (1994). Foram mais de 600 artistas envolvidos na criação de personagens, cenários e desenvolvimento de cenas, os desenhos para a elaboração do filme foram realizados quase todos à mão. Um dos artistas, James Baxter, já conhecido pela elaboração de personagens como a Bela de *A Bela e a Fera* e Rafiki de *O Rei Leão*, criou o desenho de Quasímodo. Como a história se passa em Paris, cerca de 100 artistas e animadores foram para a França, em busca de conhecer e elaborar a base do cenário do filme.

Apesar de a tecnologia estar em alta na época para realizações de animações, a grande parte dos desenhos foram feitos à mão, e uma pequena parte foi elaborado no computador. Os cenários foram feitos com a ajuda do CGI (*Computer Graphic Imagery*) para formar as multidões, dando início ao estúdio com o suporte tecnológico. A trilha sonora do filme foi desenvolvida e assinada por Alan Menken e Stephen Schwartz, ganhando destaque em premiações.

Apresentam-se, atualmente, nos créditos e na sinopse da plataforma de *streaming* da *Disney Plus*, como adaptação do romance francês, com o autor creditado ao final. No filme, o protagonista principal é Quasímodo, o sineiro de Notre Dame, mora solitário e recluso junto aos sinos da igreja, mantém-se afastado da sociedade que o recusa por sua má formação física. Em meio às festividades da festa dos tolos, Quasímodo desce para as ruas, influenciado por suas amigas gárgulas e,¹¹ depois de ser humilhado em praça pública pelos camponeses,

¹¹ As gárgulas são partes da estrutura da igreja, porém, na animação elas servem de alívio cômico, com duas delas recebendo os nomes, Victor e Hugo, em referência ao escritor francês Victor Hugo. Além disso, as estatuas

conhece a cigana Esmeralda, sua salvadora e posteriormente sua amiga. O juiz Frollo está em busca da eliminação dos ciganos nas ruas de Paris, para tal objetivo convoca o capitão Phoebus da guerra para ajudá-lo em sua empreitada. A Disney direciona a história do romancista francês para as diferenças e preconceitos, colocando Quasímodo e Esmeralda como personagens pertencentes à margem da sociedade, em confronto com o centro social. Além disso, temos a opressão de Frollo que utiliza o poder de forma abusiva, oprimindo e perseguindo os ciganos.

Em síntese dos pontos apresentados sobre o nosso *corpus*, vamos analisar dois aspectos nas obras: a representação da personagem feminina Esmeralda e a construção do medo nas narrativas propostas. Enquanto a adaptação, tomamos como base os meios cinematográficos utilizados para a tradução da personagem Esmeralda, partindo do romance para o filme, e como a opressão e produção do medo foi traduzido para outra mídia. A análise da adaptação parte do entendimento que o filme não é uma cópia, ou espelho do livro, portanto, o foco analítico é sobre como a produção de mídia e as divergências traduzidas geram um significado a partir da personagem Esmeralda e sua tradução, as diferenças e semelhanças com sua versão literária.

4.1 Uma dança cigana entre traduções

Além de Notre Dame, no romance, a cigana Esmeralda enlaça a narrativa com sua dança cigana, entrelaçando outros personagens à sua existência. A primeira menção a cigana é no sexto capítulo do primeiro livro,¹² este nomeado com seu nome, a história está no final da peça do poeta Pierre Gringoire, a maioria dos espectadores do Mistério já tinha saído para acompanhar a eleição do papa dos bufos.¹³ Entretanto, ainda restavam algumas pessoas espalhadas, desde jovens estudantes até senhores de idade, para o desespero e fúria do poeta as pessoas que ficaram foram logo saindo para a rua após um chamado que veio de fora:

a qual se referem como gárgulas são, na verdade, chamadas de grotesques ou quimeras, usadas nas igrejas para afastar espíritos maus, possuindo uma retratação mítica. As gárgulas em si são feitas para escoamento de água da chuva.

¹² O romance é dividido em 11 livros, ao juntar todos tem 59 capítulos.

¹³ Gênero do teatro medieval com o foco narrativo para ensinamento religioso e recriações de passagens da Bíblia cristã.

— Amigos! — gritou de repente um dos rapazes à janela. — É Esmeralda! Esmeralda está na praça! O aviso teve um efeito mágico. O que restava de público na sala se precipitou às janelas, subindo nos parapeitos para ver e repetindo: Esmeralda! Esmeralda!. (HUGO, 2013, p. 71)

Diante da cena, Gringoire se desespera, pois, sua peça ainda estava em andamento, “virou-se para a mesa de mármore e constatou que a apresentação tinha sido interrompida. Era justamente o momento em que Júpiter devia aparecer com seu raio. Júpiter, no entanto, estava imóvel, ao pé do teatro” (HUGO, 2013, p. 71). É interessante notar a ironia do momento, a figura mais poderosa do Olimpo devia entrar em cena, porém, ela é parada pela influência que Esmeralda tem sobre as outras personagens.

A presença de Zeus (Júpiter) tem simbolismo de ordem e organização não só dos céus, mas do mundo, tanto exterior quanto interior, “é dele que depende a regularidade das leis físicas, sociais, morais” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2015, p. 971). Ao contrapor uma figura de poder, podemos pensar no mineral precioso que origina o nome da personagem feminina. Ao longo do tempo e de várias culturas acredita-se no poder que a esmeralda tem entre as forças do Bem e do Mal, utilizada para meios profanos, sacros e proteção, considerada o talismã mais potente. Esmeralda, assim como a pedra preciosa, tem um poder dominante entre as personagens que habitam Paris, desperta vários sentimentos e pensamentos, desde os mais puros aos mais malignos. Nessa perspectiva, Esmeralda traz consigo o caos em meio à ordem divina, representada por Júpiter, é nesta parte da narrativa que o Historiador nos apresenta sua imagem (figura 1).

Figura 1 – É Esmeralda!



Fonte: Hugo (2013, p. 71)

Até o momento não se sabe nada sobre Esmeralda, apenas que ela é o motivo da atenção da população parisiense. A descrição e apresentação aos leitores são encontradas em alguns capítulos depois da sua ilustração (figura 1). As ilustrações apresentadas, ao longo de todo o romance, foram feitas pelo próprio autor, Victor Hugo. O Historiador narra as impressões da personagem Gringoire ao encontrar a jovem dançando na rua:

Ela não era tão grande quanto a primeira impressão levava a crer por causa da fina cintura que afoitamente se retorcia. **Era morena**, mas podia-se imaginar que à luz do dia a pele devia ter o belo reflexo dourado das andaluzas e romanas. **O pezinho era também andaluz**, pois se mostrava simultaneamente tolhido e à vontade na graciosa sapatilha. [...] e toda vez que, a esvoaçar, o rosto da dançarina passava à frente de um espectador, seus **grandes olhos negros** relampejavam. [...] ao som do pandeiro que seus dois **braços roliços e puros** erguiam acima da **cabeça delicada, frágil e viva** como uma vespa, vestindo um corpete dourado sem qualquer dobradura, os ombros nus, a saia colorida que inflava e deixava às vezes que se vissem as **pernas finas, os cabelos pretos, os olhos ardentes** —, era uma **criatura sobrenatural** (HUGO, 2013, p. 80, grifo nosso).

Nota-se, pelas primeiras partes grifadas, a delicadeza infantil da jovem cigana, condizente com a imagem (figura 1), a representação (imagem) que a descrição invoca nos faz remeter a uma menina no início da juventude. No entanto, o deslumbre do poeta perante o

corpo da cigana torna-se mais evidente: “Se a jovem era um ser humano, uma fada ou um anjo foi algo que Gringoire [...] não conseguiu decidir de imediato, de tanto que a deslumbrante visão o fascinou” (HUGO, 2013, p. 80); ao relatar sua visão da apresentação de dança, Gringoire não apenas relata as características físicas de Esmeralda, mas eleva-as com uma faísca de erotismo. Nos fragmentos “os olhos ardentes” e “criatura sobrenatural”, demonstram os desejos que ascenderam dele para ela. Ao apresentar Esmeralda com “olhos ardentes”, o poeta faz alusão à relação da cigana com o fogo, o elemento considerado e relacionado aos sentimentos do desejo, da excitação, da paixão e do amor.

A relação da filosofia com a dança é algo instigante a ser ponderado. Gringoire oscila entre pensamentos, de modo a ir além da dançarina, ao mesmo tempo em que está preso a ela. O peso do corpo em movimento é um copo vazio e leve, onde o poeta despeja seu imaginário naquele ser flutuante. Com isso, a descrição exposta é uma significação, resultante de uma tradução do repertório de Gringoire, que ele emprega no ato de fala ao referir-se a Esmeralda.

Assim, através da reconhecimento, o pensamento – representacional – se caracterizará por tecer com o mundo uma relação que tem por objetivo principal reconhecê-lo, ou seja, uma relação puramente contemplativa. Esta contemplação seria feita por um pensador que se apoiaria em valores transcendentais universais, buscando atingir a verdadeira natureza das coisas, sua identidade, sua essência (MANGUEIRA; MAURICIO, 2011, p. 294).

Portanto, essa identidade atribuída à Esmeralda pelo poeta é a construção de um sentido, da época datada, sobre a figura feminina e sua beleza: “A dança é apenas um reflexo inspirando um filósofo que se observa e vê seus próprios movimentos de abstração através dela” (BARDET, 2014, p. 26). Ao recordar a colocação de Perrot (2007) sobre a fascinação da mente masculina em relação ao sexo oposto, associamos esse fascínio com as descrições apresentadas de Esmeralda: “A mulher é, antes de tudo, uma imagem. Um rosto, um corpo, vestido ou nu. A mulher é feita de aparências (PERROT, 2007, 49), uma representação que mostra mais sobre quem relata do que o próprio objeto em si. O ato de ler, fazer uma leitura e descrevê-la é uma ação individual, assim, o entendimento de algo mostra as nossas bases construídas, crenças e inclinações, segundo Mulvey (1975) essa representação da mulher é fruto dos desejos e fantasias masculinas. A imagem (figura 1) apresentada pelo Historiador nos dá uma base mais delicada, ligada ao início da juventude, diferente da descrição do poeta, que aparenta expressar uma mulher adulta.

O Historiador finaliza com o pensamento de Gringoire: “— Na verdade — pensou Gringoire — é uma salamandra, uma ninfa, uma deusa, é uma bacante do monte de Mênalo!”

(HUGO, 2013, p. 80), uma posição mística e, mais uma vez, vinculada ao fogo. A salamandra é considerada, desde os tempos antigos, como um animal capaz de viver no fogo sem se queimar, sendo assim, um animal que representa esse elemento (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2015). A dança de Esmeralda é algo que atrai o poeta, como mariposas ao fogo, a atração da lua com o sol. O deslumbramento de Gringoire é a ponte para o sentimento carnal.

Para contrapor, a personagem Gringoire é traduzida do romance para a animação como a personagem Clopin,¹⁴ um cigano e bobo da corte, ao passo que no romance, Gringoire é um homem comum que entra na comunidade cigana, após Esmeralda salvá-lo de ser morto por seus companheiros, casando-se com ele. Esta personagem que introduz e apresenta a história (figura 2) do filme, um narrador-testemunha, conta como Quasímodo ficou em Notre Dame e o motivo de Frollo ter o adotado, até o momento em que Quasímodo aparece em cena. Clopin é, também, o apresentador do festival dos tolos, na música que abre o festival cita a data de seis de janeiro, data esta que inicia a história no livro de Victor Hugo.

Figura 2 – Clopin apresenta a história



Fonte: Walt Disney Pictures (1996)

Na animação da Disney a personagem Esmeralda é apresentada em uma mudança de foco, a câmera antes apresentava a chegada do capitão Phoebus à cidade de Paris. O

¹⁴ No romance, existe um Clopin, porém, no filme utilizaram apenas o nome da personagem, as características que mais se aproximam é a do poeta Gringoire.

movimento de mudança das cenas é da direita para a esquerda, para a primeira aparição (figura 3) da personagem. A quebra do conforto visual de leitura, ao direcionar o foco da direita para esquerda, o modo contrário da leitura ocidental, nos direciona a recuar em relação à personagem introduzida, assim como no livro, a personagem aparece trazendo uma desordem. Porém, o foco do roteiro cinematográfico é evidenciar personagens de cunho, e pertencentes, a grupos de minoria. Esse desconforto serve de indicativo para o espectador desse fato em relação a Esmeralda (figura 3), uma mulher cigana, fora do padrão normativo.

Figura 3 – Primeira aparição



Fonte: Walt Disney Pictures (1996)

Os detalhes e recursos do cinema são utilizados para a construção do sentido, pois, “animação é a criação de vida onde esta, numa primeira instância, não existe. É emoção. É o sentimento oferecido pelo animador à sua criação e, posteriormente, ao espectador” (GIL, 2018, p. 46). A representação em audiovisual de Esmeralda (figura 4) é um novo repertório, outra construção de significado para a personagem.

Figura 4 – Esmeralda

Fonte: Walt Disney Pictures (1996)

Na imagem enquadrada de Esmeralda (figura 4), podemos notar a presença de uma sombra, a luz natural que é barrada por um prédio. Essa nuance de luz ambiente de claro e escuro pode ser entendida como a questão natural de vida e morte que entremeiam a trajetória da personagem. Vale salientar que no livro, a personagem tem um final trágico, porém, no filme ela permanece viva, com um final feliz. Essa sombra em frente à personagem pode representar a ameaça de morte que cerca sua vida, ao passo que a luz natural indica as futuras oscilações com o seu emocional, transitando entre o medo e o amor.

Ao comparar as imagens apresentadas, livro (figura 1) e filme (figura 4), podemos ver duas variantes da mesma personagem, duas significações para Esmeralda. A do livro, uma menina no início da adolescência, a do filme, uma mulher adulta, passando dos 20 anos de idade, diferente da Esmeralda do livro que tem 16 anos. Além disso, o seu figurino e os traços da animação corroboram para uma mulher mais sensual. No meio do festival dos tolos, no filme, Esmeralda faz uma apresentação de dança (figura 5), a partir da qual podemos observar alguns aspectos da sensualidade em questão.

Figura 5 – Esmeralda faz uma apresentação de dança



Fonte: Walt Disney Pictures (1996)

Ainda que mantenham alguns acessórios como os braceletes e o pandeiro, sua roupa é trocada por um vestido vermelho, com alguns detalhes em roxo. A dança em si já mostra a sensualidade e durante a apresentação ela brinca com os espectadores. A câmera em si aproxima-se para dar ênfase (figura 5, imagens A e D), a primeira imagem chama a atenção para o rosto e o busto, a segunda a expressão marcada da personagem. Em contraste com a dança temos a vestimenta, colada e marcada no busto (figura 5, imagens B e C), tendo o vermelho como cor predominante, uma cor que remete a poder e energia, como a personagem traduzida do livro se mostra no enredo do filme. A cor também simboliza outros sentimentos, como amor e excitação, as emoções que ela desperta nas personagens masculinos, Frollo, Phoebus e Quasímodo, sendo cada um deles uma intensidade diferente. Ao fim, temos o final da dança (figura 5, imagens E e F), onde Esmeralda rouba uma lança de um soldado e finca no chão para rodopiar, agitando o vestido.

A Esmeralda que traduziram para o cinema é uma personagem mais madura, em nível de força e resistência por uma causa, a do seu povo, e em relação ao seu corpo, uma mulher mais velha e experiente. Enquanto no livro, a personagem se ocupa em dançar para sobreviver e depois de conhecer Phoebus sua ocupação é apenas para o amado, não importando mais nada além disso. A versão cinematográfica é empoderada, forte e esperta, logo após a apresentação de dança citada, ela enfrenta Frollo para salvar Quasímodo:

Esmeralda: Maltrata este pobre rapaz, como maltrata o meu povo. Fala de justiça e é cruel com os que mais precisam de sua ajuda.

Frollo: Silêncio!
Esmeralda: Justiça!¹⁵

É uma figura feminina ativa, que representa uma resistência a uma figura tirânica (Frollo). Sua personalidade mais atuante, no filme, contrasta com a personalidade mais frágil e retrátil do livro. A Esmeralda trazida por Victor Hugo, é mais imatura como em sua paixão desenfreada pelo capitão Phoebus, e em relação a Quasímodo é quase cruel com os sentimentos. A ousadia de Esmeralda é característica de uma *femme fatale*, e é dessa diferença do livro para o filme, que ela passa de uma donzela indefesa (*femme fragile*) e inocente, para uma mulher esperta e ousada, “O que imediatamente distinguia a *femme fatale* das outras mulheres era a ousadia de seu olhar” (WALLACE; SMITH, 2009, p. 111, tradução nossa).¹⁶ Ao continuar no romance, o Historiador indica que tem outra pessoa na multidão que nota o espetáculo da dança cigana.

Entre os mil rostos que os clarões tingiam de **escarlata**, havia um que parecia particularmente absorvido na contemplação da dançarina. Era uma austera, calma e sombria figura de homem. [...] A testa ampla e alta começava a apresentar rugas, mas nos olhos fundos brilhava uma extraordinária juventude, uma vida **ardente**, uma **paixão profunda**. (HUGO, 2013, p. 80-81, grifo nosso)

A personagem sombria é o arqui-diácono Claude Frollo. As marcações feitas mostram, mais uma vez, a relação de Esmeralda com o fogo, dessa vez rememorando a fala de Gringoire, sobre Esmeralda ser uma salamandra se mostra mais pontual. A “paixão profunda” em Frollo é uma marca que o narrador pontua sobre ele, algo que está presente na personagem. Em relação à “vida ardente” seria o desejo crescente em relação a jovem, sendo também uma culminância com o pecado que comete a batina, por possuir tais sentimentos. A essas emoções que ele sofre, julga e culpa Esmeralda por tê-los.

A obsessão de Frollo é provada ao final do dia da apresentação, ele e Quasímodo, seu servo, vão atrás de Esmeralda para sequestrá-la, o ato é interrompido pelo capitão Phoebus de Châteaupers que salva a cigana. Em meio a ação Quasímodo é preso, Frollo foge e Esmeralda fica encantada pelo seu herói, o sentimento que a jovem cigana “com seus dezesseis anos”

¹⁵ “*ESMERALDA: You mistread this poor boy, the same way you mistreat my people. You speak of justice, yet you are cruel to those most in need of your help. FROLLO: Silence! ESMERALDA: Justice!*” (DISNEY, 1996)

¹⁶ *What immediately distinguished the femme fatale from other women was the boldness of her gaze* (WALLACE; SMITH, 2009, p. 111)

(HUGO, 2013, p. 80) cria em relação ao capitão é algo platônico e não correspondido pelo próprio. A intenção do capitão era apenas de diversão, suas palavras eram as mesmas para outras com quem se envolveu, “Tantas vezes o capitão havia repetido essas palavras, em tantas situações semelhantes, que a frase saiu de uma só vez, sem a menor hesitação” (HUGO, 2013, p. 300).

Na adaptação da Disney, a representação da obsessão de Frollo por Esmeralda se mostra evidente após metade do filme, quando se inicia a canção “Fogo do Inferno” cantada por ele.

Figura 6 – Fogo do inferno



Fonte: Walt Disney Pictures (1996)

A sequência de cena (figura 6, imagens A e B), Frollo canta o seu sofrimento e confessa sua culpa pelos seus sentimentos a santa Maria, junto à letra da música, realça o sentimento e a forma carnal que Frollo coloca e deseja Esmeralda. A cena (figura 6) apresentada mostra Frollo cantando e ao mesmo tempo pedindo ajuda a Maria, seus temores e angústias são seus sentimentos em relação à cigana, e como um homem da fé e orgulhoso de suas virtudes, estão em provação a essa base religiosa. O trecho da música que está passando entre a primeira e segunda cena da imagem (figura 6) é: “Então me diga, Maria, porque eu a vi dançar?” (MENKEN, 2015, tradução nossa).¹⁷ A dança, assim como foi com Gringoire, é marcada por Frollo, e para os dois a abstração da dançarina se configura como:

¹⁷ “Then tell me, Maria, why I see her dancing there?” (MENKEN, 2015)

A dançarina se constitui apenas como referência para a filosofia enquanto a leve, a musa, a abstrata, aquela que, mesmo passando pelo corpo, se extrai dele, abstraindo-se, por sua leveza, do peso, em uma articulação entre corpo movente, pensamento, peso e metáfora (BARDET, 2014, p. 26).

O filme traduz essa metáfora, assim como o próprio Gringoire faz quando nomeia Esmeralda de salamandra, um ser feito de chamas, que vive do fogo. Quando Frollo se questiona, logo em seguida, com “Why her smoldering eyes still scorch my soul?” (MENKEN, 2015),¹⁸ a palavra *smoldering* pode ser entendida como anéis de fumaça, como se seus olhos fossem formados de fumaça, portanto, um ser totalmente feito e vindo das chamas do inferno. Sua origem demoníaca vem por ela despertar o desejo, paixão e cobiça dele, um homem religioso e virtuoso, que está acima das pessoas comuns, como fala no trecho da música “Beata Maria, Você sabe que eu sou muito mais puro que a comum, vulgar, fraca e devassa multidão” (MENKEN, 2015, tradução nossa).¹⁹

Entre as passagens das últimas cenas (figura 6, imagens C e D), a música continua “Eu a sinto, eu a vejo, o sol a brilhar em seus cabelos negros, está queimando em mim fora do controle, como fogo, fogo do inferno” (MENKEN, 2015, tradução nossa).²⁰ Frollo está sendo consumido pelos seus sentimentos, e pela culpa que carrega por tê-los. Ao contrastar com a imagem de Esmeralda nas chamas podemos retornar a fala de Gringoire ao chamá-la de ninfa, um espírito feminino da natureza, contudo, não se tem nada nos escritos antigos sobre ninfas do fogo. A ninfa, por sua simbologia dos mitos antigos, já remonta a tentação para a loucura ou o erotismo, ao juntar a figura do fogo, Esmeralda simboliza e representa a tentação constante de Frollo, sua paixão e desejo por ela. Apesar de o fogo ser considerado como algo que purifica em algumas culturas e religiões, a colocação de “Fogo do inferno” remete as chamas que existem nos domínios do inferno cristão. Desse modo, Esmeralda é vista como uma criatura vinda do inferno para macular sua integridade religiosa, um ser infernal, feita desse fogo e que queima Frollo com os sentimentos que desperta nele, o impedindo de ser totalmente virtuoso.

¹⁸ “Por que seu olhar ardente ainda queima minha alma?” (tradução nossa).

¹⁹ “Beata Maria, You know I’m so much purer than the common, vulgar, weak, licentious crowd” (MENKEN, 2015).

²⁰ “I feel her, I see her, the sun caught in her raven hair, is blazing in me out of all control, like fire, hellfire” (MENKEN, 2015)

Ao que se remete à tradução cinematográfica do capitão da guarda, Phoebus de Châteaupers, suas características são semelhantes ao do romance, porém, com o papel de par romântico de Esmeralda. Diferente do romance, Phoebus fica encantando e interessado em Esmeralda (figura 7), mesmo sendo trazido por Frollo da guerra para combater e perseguir o povo cigano, Phoebus acaba se apaixonando por Esmeralda.

Figura 7 – Phoebus fica encantando e interessado em Esmeralda



Fonte: Walt Disney Pictures (1996)

A primeira aproximação com intenção de saber mais da mulher que o atraiu foi depois da apresentação de dança, onde após Esmeralda afrontar Frollo ele ordena a prisão dela. Sua fuga termina dentro de Notre Dame, onde a lei de abrigo tem vigor, não podendo efetuar nenhuma prisão enquanto está dentro da igreja. Após uma pequena briga, Esmeralda aceita as palavras do capitão, quando o diz que não veio para prendê-la, apenas queria saber o seu nome. A cena (figura 7) termina com Esmeralda falando que ele não parece com outros soldados, e começa a ceder sua confiança a Phoebus, aproxima-se dele, marcando o romance que irá desenrolar-se entre os dois.

No romance, Phoebus também chama Esmeralda após avistá-la dançando na rua, ele estava na casa de sua futura noiva, apesar de não está animado com a ideia. A relação de Phoebus com as mulheres, principalmente com Esmeralda, é apenas meio para conseguir satisfação sexual, quando essa relação é motivo para trazer constrangimento para a sua imagem, ele se afasta e finge que não tem nada relacionado a Esmeralda. Pois, a busca dos homens é “*status* perante os outros homens, conferido por recompensas materiais e associada a rituais de solidariedade masculina” (GIDDENS, 2012, p. 71). Apesar de ser colocada de uma forma generalizada, a situação referente ao desejo masculino se enquadra na personagem de Victor Hugo.

Um exemplo disso apresenta-se quando Esmeralda é julgada e condenada por assassinato, e mesmo Phoebus estando vivo, e vendo que o julgamento é injusto por ela não ter feito nada disto, e sim outra pessoa, não faz nada “Verdade é que, de forma alguma, ele pretendia comparecer pessoalmente ao processo. Tinha a vaga impressão de ser ridículo o seu papel ali. No fundo, não sabia muito bem o que pensar de tudo aquilo” (HUGO, 2013, p. 336). Ao final de tudo, apenas fica na varanda da casa da sua futura noiva e assiste o que se acontece a Esmeralda, diferente de sua versão do filme, que ajuda e luta ao lado dela.

O sineiro de Notre Dame, Quasímodo, é o único entre os personagens masculinos já apresentados, a ter uma visão mais terna de Esmeralda, em ambas as obras. No romance, Quasímodo é um ser com a corcunda deforme levando as outras partes do seu corpo a ficarem de maneira torta, surdo por causa dos sinos da catedral e com a criação de Frollo se tornou um ser recluso e com sentimentos de veneração apenas ao seu mestre. Sua primeira interação com Esmeralda foi a mando de Frollo para sequestrá-la, contudo não foram bem-sucedidos, e Quasímodo acabou preso. O julgamento ocorreu sem que o próprio escutasse nada, ao final, acabou sentenciado a chicotadas, não apenas pela falta de defesa, mas pela raiva que a população tinha do sineiro, por tocar os sinos em horas erradas, por ser visto pulando no telhado da igreja e pela falta de resposta quando perguntado pelo juiz.

Ao ser levado para cumprir a sentença, Quasímodo é amarrado “[...] de joelhos e com os braços presos às costas” (HUGO, 2013, p. 232). O castigo seria feito perto da Praça da Grève, em uma estrutura rotativa.

Um eixo transversal, que movimenta um cabrestante oculto no interior da pequena construção, dava uma rotação à roda, sempre em plano horizontal, e com isso apresentava o rosto do supliciado a todos os pontos da praça, sucessivamente. É o que se chamava *girar* o criminoso. (HUGO, 2013, p. 232)

O local onde antes a população de Paris juntou-se para coroá-lo como reis dos bufos agora se reúnem para ver Quasímodo ser punido e humilhado. A parte de cima de sua roupa é tirada, e sua corcunda é motivo de risos entre as pessoas que assistem, quando começou as chicoteadas tentou lutar, porém, desistiu depois de ser ver sem força o suficiente para escapar das cordas. Logo após, o tempo das chibatadas terminarem, começaram a contar uma hora de esperar, a outra parte da sentença.

O tempo de esperar foi o pior, ninguém manifestou piedade ou compaixão com o sineiro, todos tinham alguma coisa contra ele, em meio à multidão desconhecida, Quasímodo viu alguém familiar, seu mestre Frollo. O arqui-diácono de Notre Dame virou as costas para

Quasímodo, e o deixou lá como se não o conhecesse, nesse cenário, abandonado, ferido e alvo de humilhação, única coisa que Quasímodo pediu foi água, e mesmo aos berros, ninguém fez nada para ajudar o pobre coitado. As depreciações seguiram, até que Esmeralda surge em meio à multidão, indo em direção a escada para encontrar Quasímodo. Ele pensava que ela vinha para atormentá-lo como as outras pessoas, contudo, ela o surpreende tirando seu odre e oferecendo ao condenado.

Figura 8 – Esmeralda surge em meio multidão



Fonte: Hugo (2013, p. 240)

Esse ato de compaixão impactou Quasímodo. A pobre criatura nunca conhecera sentimento benevolente devido o tratamento frio e evasivo do seu mestre. A única coisa que possuía o carinho de Quasímodo eram seus sinos em Notre Dame. Esse pequeno gesto de Esmeralda, em que mesmo ele tendo tentado sequestrá-la, a cigana foi a única a ser gentil com ele, após esse momento, o sineiro passou a vigiá-la de longe em Notre Dame. No filme, a mesma cena é traduzida, porém, Quasímodo é amarrado após ser coroado o rei dos tolos, e começam a jogar comida, e depois as cordas, para no fim ser salvo por Esmeralda, mesmo que Frollo diga que “ele precisa aprender uma lição” quando o capitão Phoebus pede para soltá-lo.

Já no final do livro, quando Esmeralda é condenada por ter matado Phoebus, Quasímodo a leva para o alto de Notre Dame, pedindo asilo para ela, como uma forma de tentar salvá-la das pessoas que querem levá-la à força.

Mantinha a jovem ainda palpitante suspensa em suas mãos calosas, como uma trouxa de panos brancos, mas fazia isso com tanto cuidado que parecia temer quebrá-la ou fazer-lhe mal. Era como se ele sentisse ser uma coisa delicada, extraordinária e preciosa, feita para outras mãos e não as suas. Às vezes, dava a impressão de não se atrever a tocá-la, nem com um sopro. Depois, subitamente apertou-a nos braços, no seu peito anguloso, como um bem pessoal, um tesouro, como faria a mãe daquela criança. O olho de gnomo, baixado para ela, a inundava de ternura, dor e piedade, mas bruscamente se alçava, relampejante. (HUGO, 2013, p. 348-349)

O seu afeto e carinho por Esmeralda é algo nítido, e mesmo não sendo recíproco, o sineiro faz o possível para deixá-la confortável, segura e de certa forma, amada. O cuidado para com ela, é igual, ou maior, que ele tem por seus sinos em Notre Dame, quando ela está reclusa na igreja, ele percebe que sua imagem a deixa desconfortável e durante a noite deixa comida e água para ela, evitando o máximo que ela lhe veja. Esmeralda, é como um tesouro, uma relíquia que Quasímodo guarda, sua delicadeza é vista como se ainda fosse uma criança pequena, e todo o amparo do mundo ainda fosse pouco para ela. Ao passo que, seu cuidado perante a Donzela que resgatou se torna mais amável, em comparação com Phoebus que apenas a quer para relações sexuais, e a seu mestre que a quer possuir não apenas por prazer sexual, mas incumbido de um amor doentio.

Na adaptação, a cena que traduz essa percepção de Quasímodo em relação a Esmeralda (Figura 9) é a que descreve o momento em que após ajudá-la a sair da Notre Dame, sem que Frollo percebesse.

Figura 9 – Percepção de Quasímodo em relação a Esmeralda



Fonte: Walt Disney Pictures (1996)

Quasímodo canta uma pequena canção em relação a Esmeralda ser um anjo divino. A música inicia com ele contando que de cima das torres de Notre Dame, sempre via muitos casais caminhando ao longo da noite, e que ao redor dela parecia sair um brilho, uma luz quase como a luz divina. Na cena (figura 9, imagens A e B), segue com ele falando sobre ser ciente que jamais encontraria alguém que fosse essa luz para ele, apesar de querer muito. A imagem C, Quasímodo levanta seu pequeno boneco, contando que não possui essa luz celestial, por ter um rosto horrível, reforçando que apenas pessoas normais, sem nenhuma deficiência, teria essa luz. Entre as cenas (figura 9, imagens C e D), canta que de repente um anjo chegou em sua vida, se aproximou dele sem nenhum medo, e a partir desse momento pode imaginar que tem alguém que se importe com ele. A torre que antes era escura e fria, está ficando mais clara, e que essa luz seja a luz divina que esse anjo trouxe (figura 9, imagem D).

Independente de uma forma mais delicada, como no filme, ou mais bruta, como no livro, Quasímodo tem intenções que são demonstradas, assim como os outros personagens, em Esmeralda; assim como Frollo, Gringoire e até mesmo Phoebus, o sineiro de Notre Dame a relaciona como uma feiticeira por ser cigana, a traz como um ser místico, atrelada ao fogo como para os dois primeiros, e como uma bruxa pelo último. Ao passar das questões levantadas, vemos que a representação de Esmeralda trazida são colocações de cada um deles, sobre ela. Frollo, como visto, a coloca como um fogo demoníaco, ao passo que Quasímodo a

santifica, por ser uma luz divina, em todas as pontuações feitas, é sempre algo muito além da dançarina.

É importante frisar que apesar de ser uma imagem mais gentil de Esmeralda, Quasímodo a eleva mais do que realmente é. Apesar de seu amor por ela, Esmeralda, no romance, não se importa com o sineiro, como se nota na passagem, onde mesmo sendo condenada pela morte de Phoebus e abrigada em Notre Dame, ela pede que Quasímodo vá atrás de Phoebus. O capitão não morreu de fato, apesar de ter ficado ferido, sobreviveu, e mesmo sabendo do julgamento não foi atrás para resolver o mal-entendido e salvar a dançarina da sentença de morte. Esmeralda, assim como os outros personagens, tem falhas, em ambas as obras, e mesmo entre elas Quasímodo acolhe Esmeralda e faz de tudo para protegê-la dos males, que a cercam naquela cidade gótica.

4. 2 Do amor não correspondido ao horror fatídico

A Catedral de Notre Dame ao mesmo tempo em que oferece abrigo para aqueles que mais precisam, também comporta em seus aposentos segredos sombrios. A igreja é o local que Dom Claude Frollo toma conta como arqui-diácono, além da batina, ele se dedica aos estudos místicos da alquimia, onde se tranca em uma das torres da igreja para se dedicar aos antigos escritos, incluído a sua busca pela pedra filosofal de Nicolas Flamel. Entretanto, os estudos não são a única obsessão do religioso. A pequena dançarina, que ganha a vida fazendo pequenas apresentações todo dia em frente à Notre Dame, é o objeto de desejo de Frollo. Os sentimentos obsessivos dele foram crescendo ao longo do tempo em que acompanha a jovem, ao ponto de tornar-se irrefreável, causando uma série de eventos que mudam drasticamente a vida da jovem.

Como já pontuado, Esmeralda é uma jovem dançarina, e adentra no arquétipo de donzela, muito utilizados nos romances da época, em oposição a essa figura temos Frollo, desempenhando o papel de perseguidor tirânico. Frollo, ao longo do tempo em que acompanha as apresentações de Esmeralda em sua torre de estudos, desenvolve um sentimento por ela, um sentimento obsessivo que ao longo do romance vai levando Esmeralda em situações de vida e morte.

Um ponto a ser frisado e marcado é a base da trajetória da personagem nas obras apresentadas. No livro é desencadeada uma série de eventos, já apontados desde a primeira

página no romance, ao passo que na adaptação da Disney, a ordem e fatores decisivos no romance saíram ou foram remodelados. Além da data inicial, temos o seguinte trecho:

Nada havia de notável no acontecimento que daquele jeito e já pela manhã agitava os sinos e os burgueses de Paris. Não se tratava de nenhum assalto armado de homens da Picardia ou da Borgonha, nem de qualquer relicário levado em procissão ou de alguma revolta estudantil no vinhedo de Laas. Menos ainda de um passeio do nosso assim dito muito temido senhor, nosso rei, ou sequer do enforcamento de algum malfeitor ou malfeitosa pela Justiça de Paris. (HUGO, 2013, p. 23)

A agitação dos burgueses e da população em geral de Paris é algo que acontece nas duas obras, pelos motivos das festividades a serem celebradas na cidade. A partir desse momento, podemos associar as seguintes falas do Historiador como uma alegoria aos acontecimentos no decorrer do livro. O trecho citado pode ser encarado como uma profecia velada, uma pista aos leitores mais atento sobre os eventos principais, haja vista, a palavra a qual o livro se desenvolveu, ΑΝΆΓΚΗ. A significação e ligação com a deusa primordial do destino, da qual ninguém escapa, se inclina a fatalidade a qual o romance se encaminha. Podemos associar outras passagens, onde pequenas movimentações são costurados e culminam nos grandes eventos na vida de Esmeralda.

Após as festividades, o trecho cita “não se tratava de nenhum assalto” (HUGO, 2013, p. 23), após a peça de Gringoire acontece outro crime, não uma tentativa de assalto, mas de sequestro. O poeta acaba andando pelas ruas de Paris, e ao encontrar a jovem cigana, começa a segui-la sem saber para onde ir exatamente, apenas querendo um local para passar a noite. No percurso tortuoso das ruas de Paris, ele se depara com a jovem em apuros, “A rua estava em plena escuridão, uma estopa embebida em óleo [...] no canto da rua, permitiu que Gringoire percebesse a cigana se debatendo nos braços de dois homens que tentavam abafar seus gritos” (HUGO, 2013, p. 91). Em meio à emboscada, Gringore reconhece Quasímodo, enquanto o outro homem permanece desconhecido em meio à confusão, o poeta conhecendo seu adversário mais robusto se abstém de tentar o combate, ainda que não fugisse.

Quasímodo se aproximou, lançou-o a quatro passos de distância com uma pancada das costas da mão e rapidamente se enfiou na penumbra, levando a jovem, dobrada num dos braços como uma echarpe de seda. Seu companheiro o seguia e a assustada cabrita corria atrás deles todos, com um balir desesperado.

— Assassinos! Assassinos! — gritava a infeliz cigana.

— Parem, miseráveis, e larguem a mulher! — ouviu-se a voz de trovão de um cavaleiro que surgiu inopinadamente de uma esquina. (HUGO, 2013, p. 91)

A tentativa de sequestrar Esmeralda é interrompida, Quasímodo é levado preso e a sua dupla, a qual é revelada depois como Dom Claude Frollo, escapa. Frollo na sua tentativa de tomar Esmeralda para si reflete o seu desespero e anseio, querendo ela à força. Ao tomar essa medida, o conhecimento dos caminhos que a cigana percorre e conhece, mostra-nos o quanto ele já vem observando-a e tramando para consegui-la. A resposta de Esmeralda em meio a situação, “Assassinos!”, remonta ao quadro ao qual ela é exposta, sendo encurralada em ruas escuras, a noite e por duas figuras masculinas. Em meio ao mesmo cenário, poderia se esperar um assalto, como o trecho no início do livro fala, porém, o ataque a Esmeralda é algo mais direto, podemos até fazer essa brincadeira de assalto, por Frollo querer roubar a joia (Esmeralda).

Em referência a perseguição e terror dessa cena, no filme não tem uma tradução equivalente, porém, podemos associar o desejo de obter Esmeralda a qualquer custo com o diálogo entre Frollo e Phoebus. A perseguição é um dos ataques diretos de Frollo, está entremeadado na composição do destino irrefreável proposto por Victor Hugo. Ao contrário do filme, onde a cena escolhida é o primeiro movimento do religioso para atacar Esmeralda. O propósito a qual o novo capitão da guarda é convocado da guerra à Paris, é para ajudar Frollo a prender os ciganos que habitam as ruas da cidade (figura 10, imagem A). A designação do último capitão não foi bem-sucedido, e Frollo encontra com Phoebus para mostrar o que acontece quando não fazem o que ele manda, ao fundo escuta o som de um chicote e o grito de dor de um homem. A ameaça velada servindo como aviso a Phoebus, e ao espectador uma prévia do que a personagem é capaz de fazer.

Figura 10 – O diálogo entre Frollo e Phoebus



Fonte: Walt Disney Pictures (1996)

Frollo fala a Phoebus que a situação encontrada em Paris é perigosa, fazendo referência a crescente quantidade de ciganos na cidade. Em meio a sua fala ele diz: “Será preciso uma mão firme para salvar os fracos de espíritos de serem desencaminhados” (DISNEY, 1996),²¹ e logo em seguida a câmera mostra Esmeralda e outros ciganos dançando na rua (figura 10, imagem B). Ao falar de espírito fraco, Frollo fala mais de sua pessoa, do que os habitantes da cidade, a tentação que é ter a dançarina solta nas ruas é algo que vem incomodando-o pelo fato de seu desejo macular sua virtude, que ele julga ser a melhor de todas. Ter Esmeralda livre, e à vista dele o faz lembrar que seu espírito, seus desejos mais carnis e emoções ficam mais tentados ao pecado, em medida a isso, seu lado mais disciplinado e severo luta contra. A mão firme que chama um novo capitão, é seu lado que luta contra a tentação, para acabar com os ciganos e consequentemente Esmeralda.

Frollo continua: “Os ciganos vivem fora da ordem normal, seus modos pagãos inflama os mais baixos instintos das pessoas, e eles tem que ser detidos” (DISNEY, 1996),²² (figura 10, imagem C). Mais uma vez, o problema em si não são os ciganos como um todo, mas Esmeralda em específico. A marginalização dos ciganos, no filme, é pautada no preconceito

²¹ “It will take a firm hand to save the weak-minded from being so easily misled” (DISNEY, 1996).

²² “The gypsies live outside the normal order, their heathen ways inflame the people’s lowest instincts and they musb be stopped” (DISNEY, 1996).

existente, sendo demonizado e inferiorizado por outras religiões, como a cristã a qual Frollo representa. Adicionando mais a camada do misticismo da qual os ciganos são associados, como Frollo coloca Esmeralda em pé de uma figura feminina demoníaca do inferno, dito anteriormente. Em questão da ordem normal, no filme a mensagem proposta é sobre as diferenças, de cultura como Esmeralda, ou alguma deficiência física como Quasímodo, mostrando quanto a exclusão é algo real e que as pessoas na margem social não devem ser demonizadas.

Um dos conjuntos para tornar Frollo um vilão opressor e sombrio, além da narrativa, é a colocação e lugares em que aparece. Tanto nas imagens já apresentadas (figuras 6 e 10), quanto no restante do filme e no romance, Frollo aparece de noite, em locais fechados e iluminados por luz de velas ou lareiras. A ênfase para a personagem é em remeter e marcar a obscuridade que Frollo apresenta, uma vez que “Para tornar algo extremamente terrível, a obscuridade parece ser, em geral, necessária” (BURKER, 1993, p. 66). A natureza terrível de Frollo na cena (figura 10, imagem C) mostra o grau em que está o seu tormento, o seu ódio e repulsa dos sentimentos por causa de Esmeralda. A mão que pesa, tenta suprir isso em resposta com violência, no caso, o extermínio dos ciganos como se fossem insetos.

Mais adiante da tentativa de sequestro, no romance, o Historiador continua sua narração acerca de Frollo, no capítulo intitulado “Continuação de ‘Claude Frollo’”, a qual retoma a história dele. No presente capítulo, ele discorre sobre a vida adulta de Frollo, cerca dos 36 anos, as responsabilidades que possuía, principalmente a sua obsessão pelos estudos da alquimia.

Desde moço, ele havia percorrido o círculo quase inteiro dos conhecimentos humanos positivos, externos e lícitos [...] O antigo símbolo da serpente que morde o próprio rabo perfeitamente convém à ciência e tudo indica ter servido também a Claude Frollo. Várias pessoas graves afirmaram que, depois de esgotar o *fas* do saber humano, ele quisera penetrar no *nefas*. (HUGO, 2013, p. 172)

O caminho escolhido depois de anos de estudos, declinando para o lado nefasto é algo que reflete em outro objeto de desejo do religioso. Apesar de julgar e condenar Esmeralda de poderes sobre-humanos, já tendo a chamado de feiticeira, mascara sua atração pelo profano. A associação de Frollo com o Ouroboros, interpretamos pelo modo como a personagem está sempre conectada com os conhecimentos do bem e mal, suas atitudes permeando essas duas intuições e indo além da moral já estabelecida nos seus estudos. Remeter o símbolo a questões de vida e morte, entendemos como a busca do padre caminha entre esses dois polos, um puxando o outro, sem conseguir separa-los em busca do seu objetivo.

Em meio a sentimentos tortuosos, o Historiador comenta a situação a qual o arqui-diácono de Notre Dame encontra-se no período em que a história se passa; “Todos esses sintomas de violenta preocupação moral tinham alcançado alto grau de intensidade na época em que se passa nossa história” (HUGO, 2013, p. 175). A preocupação moral a que se refere, são os sintomas da paixão ardente de Frollo, sendo acometido, a decadência em suas buscas na ciência, o seu corpo envelhecendo de um modo preocupante, os pensamentos provocados por Esmeralda, tudo isso sendo levado em ebulição ao longo do romance.

Podia-se também notar que seu horror pelas egípcias e *zingari* parecia redobrar nos últimos tempos.²³ Inclusive dom Claude solicitara ao bispo um édito que expressamente proibisse às ciganas vir dançar e tocar pandeiro na praça du Parvis, e já há algum tempo consultava arquivos cobertos de mofo, procurando reunir casos de feiticeiros e feiticeiras condenados ao fogo ou à corda por cumplicidade de malefícios com bodes, porcas e cabras. (HUGO, 2013, p. 176)

Do mesmo modo que sua violência e perseguição espalhavam terror em Esmeralda, a imagem, presença e visão da cigana causavam o mesmo em Frollo. Ademais, sendo um homem letrado e culto nas artes clássicas, Frollo tem conhecimento do peso de sua palavra, tanto como religioso e acadêmico, quanto um homem em posição privilegiada. As artimanhas a qual coloca Esmeralda para consegui-la são provas da sua consciência sobre sua posição na hierarquia social. Ao colocá-la em um patamar de bruxa, mesmo que ele pratique e estude manuscritos proibidos, mostra os domínios dentro de uma sociedade patriarcal, machista e opressora com a figura feminina. Por mais que exista um lado obscuro em Frollo e que as pessoas ao redor desconfiem de seus estudos, o lado que vai pesar mais é a acusação dele sobre uma cigana, que não tem nada que a ampare.

— O senhor sabe, a boêmia que diariamente vem dançar na praça, apesar da proibição do Santo Ofício! Com uma cabra endemoninhada, que tem os chifres do diabo, sendo capaz de ler e escrever, sabendo matemática como Picatrix. Já seria o bastante para levar à força toda a Boêmia. O processo está pronto. Logo será executado, fique tranquilo! **Por minha alma, é uma bela criatura, a tal dançarina! Que lindos olhos negros!** Dois carbúnculos do Egito. Quando começamos?

O arqui-diácono ficou extremamente pálido.

— Direi quando for o momento — balbuciou com voz mal articulada. (HUGO, 2013, p. 283, grifo nosso)

²³ Ciganas em italiano.

A atração masculina pelo que é proibido e ao mesmo tempo belo evidencia-se nessa passagem, as personagens masculinas apontam o seu receio e atração pela dançarina, não apenas entre as personagens já analisadas. O termo mais apropriado para a situação de Frollo é a abjeção, cunhado por Kristeva,

Ele implora, preocupa e fascina o desejo, que, contudo, não se deixa seduzir. Apreensivo, o desejo se afasta; enojada, rejeita. A certeza o protege do vergonhoso - uma certeza de que é orgulhoso se apega a isso. Mas ao mesmo tempo, da mesma forma, esse ímpeto, esse espasmo, esse salto é levado a um outro lugar tão tentadora quanto condenada. Incansavelmente, como um bumerangue inescapável, um vórtice de convocação e repulsão coloca o um assombrado por ele literalmente fora de si.²⁴ (KRISTEVA, 1982, p. 1, tradução nossa)

Seu tormento, é uma fusão de desejo de obter o afeto de Esmeralda, o nojo e ódio por sentir esse desejo. A cada vez que formula uma tentativa de se livrar de fato de Esmeralda, Dom Claude espera, por manter em seu interior a esperança de que seu sentimento será retribuído, mesmo que esse retorno seja por meio de uma ação obrigada por violência. O temor de Frollo é testado até os eventos finais do romance, persiste que a dançarina irá vê-lo do mesmo modo que ele a vê, sem precisar utilizar as opções que tem na mão, como a executar por bruxaria. Ainda na cena da citação, os dois homens, o procurador observa em um canto, o mesmo que Dom Claude, e vê uma mosca quase sendo pega por uma aranha, quando ia partir para salvá-la Frollo o impede, “— Mestre Jacques, deixe que a fatalidade se cumpra!” (HUGO, 2013, p. 284). Frollo vê sua situação com Esmeralda na mosca e na aranha. A aranha como uma tecelã, sendo diretamente ligada ao mito de Aracne, fia o tecido onde comanda um destino, no caso, o destino de sua presa (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2015). A referência a qual o arqui-diácono de Notre Dame vê é justamente pelo poder que ele tem nas mãos, construindo uma teia que tem como função o destino de Esmeralda, relacionado à mosca pela forma que o inseto causa perturbação, do mesmo modo que a presença existencial da cigana causa nele.

²⁴ *It beseeches, worries, and fascinates desire, which, nevertheless, does not let itself be seduced. Apprehensive, desire turns aside; sickened, it rejects. A certainty protects it from the shameful – a certainty of which it is proud holds on to it. But simultaneously, just the same, that impetus, that spasm, that leap is drawn toward an elsewhere as tempting as it is condemned. Unflaggingly, like an inescapable boomerang, a vortex of summons and repulsion places the one haunted by it literally beside himself* (KRISTEVA, 1982, p. 1).

Suas emoções estão no que chamamos de sublime, um estado elevado da emoção. O caso de Frollo, que iniciou em uma paixão, foi se transformando em amor, “— Amo-a! — exclamou o padre” (HUGO, 2013, p. 326), ao mesmo processo que esse amor se tornou delirante por não ser correspondido, e como já pontuado, ser proibido pela batina de Frollo. Essa condição elevada do amor pode ser entendida como,

A paixão a que o grandioso e sublime na natureza dão origem, quando essas causas atuam de maneira mais intensa, é o assombro, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror. (BURKER, 1993, p. 65)

O horror, o desespero e a perturbação em que se encontra Frollo é mencionada pelo narrador (Historiador) e por seu irmão Jehan, “[...] não sabia com que fúria o mar das paixões humanas fermenta e ferve, quando lhe recusam qualquer vasão (HUGO, 2013, p. 275); esse delírio obsessivo de Frollo é como seu irmão fala, a recusa de poder liberá-lo na pessoa amada. Ele já vem a um certo tempo, como é entendido em ambas as obras, com esse sentimento, o acúmulo de tantas emoções se chocando é onde os métodos mais desesperados e violentos são utilizados como meio de escape.

O ato e entendimento dos sentimentos românticos e sexuais estão em estado incompleto, a completude de fato só ocorre com o relacionamento e na liberação desse sentimento. Ao pontuar isso, corrobora a compreensão de natureza violenta e obscura de Frollo, pois as ações deste são uma tentativa desesperada de libertar essas emoções, “as chances de sofrer são tão grandes que só o sofrimento revela a inteira significação do ser amado” (BATAILLE, 1987, p. 15). O verdadeiro motivo atrás de sua perseguição, obsessão e ódio por Esmeralda é fruto dos sentimentos de um amor não correspondido, ao não encontrar a vazão para libertar os sentimentos, isso o prende em estado de desespero. Posteriormente, em um delírio doentio para conseguir de qualquer jeito essa liberação.

O desenvolvimento dessa obsessão, no filme, é construído em outro sentido, sendo observado na cena após a dança de Esmeralda no festival (Figura 5). Frollo ordena que Phoebus prenda Esmeralda, ela em sua fuga dos guardas acaba adentrando Notre Dame, onde o capitão a encontra. Assim como no romance, Notre Dame tem vigência no enredo, cedendo santuário para qualquer um que precisar, como resultado disso, o juiz Frollo é impedido de prendê-la e é lembrado disso por Phoebus e pelo padre da catedral.

Figura 11 – Notre Dame tem vigência no enredo

Fonte: Walt Disney Pictures (1996)

Ao ser afastado do seu objetivo, Frollo se esconde na igreja (figura 11, imagem A). Quando o padre vai acompanhar os soldados que tinham entrado junto de Frollo, o próprio sai de seu esconderijo para ameaçar Esmeralda (figura 11, imagem B). O intrigante nessa cena, é o momento entre as imagens C e D onde ele cheira o seu cabelo, aproveitando o prazer de estar com Esmeralda nos braços, mesmo que para ela a sua ação desperte medo e nojo. O medo aqui se encontra controlado pela segurança de sua vida que Notre Dame garante a Esmeralda, visto que “O medo ou o terror, que é uma percepção da dor ou da morte, manifesta-se exatamente pelos mesmos efeitos, com uma violência proporcional à proximidade da causa e à fragilidade do indivíduo” (BURKER, 1993, 137). A violência e ameaça a vida da cigana é proferida por Frollo após cheirar seu cabelo, justificando seu ato por imaginá-la com uma corda ao redor do pescoço, corroborando com a nossa análise sobre seus sentimentos em relação a Esmeralda.

Até o presente ponto, a construção do gótico no romance mostra-se mais elaborada e construída que em sua tradução para o cinema. Victor Hugo costura sua base em Notre Dame, onde a maior parte das passagens figuram Frollo e Esmeralda, enquanto, sua tradução por ser voltada para um público diferente do livro, justamente por ser para um público infanto-juvenil é uma redução dos conteúdos apresentado no livro. Apesar de temer por Esmeralda no filme, sua postura nos dá uma esperança de que tudo ficará bem ao final, o que difere no romance, que a cada passagem as teias da palavra fatalidade se apertam ao redor da dançarina.

As emoções descontroladas de Frollo no romance nos faz temer pela cigana, que mantém um amor cego pelo capitão Phoebus, mantendo-se alheia aos perigos que seu perseguidor trama para tê-la. A estilística da narrativa do romance apresenta o que Carroll denomina de horror artístico.

Os gêneros que recebem seu nome do próprio afeto que são destinados a provocar sugerem uma estratégia particularmente torturante para se fazer a sua análise. Como as obras de suspense, as obras de horror são concebidas para provocar certo tipo de afeto. Assim, pode-se esperar situar o gênero do horror, em parte, por meio de uma especificação do horror artístico, ou seja, da emoção que as obras desse tipo são destinadas a gerar. Os membros do gênero do horror serão identificados como narrativas e/ou imagens (no caso das belas-artes, do cinema etc.) que têm como base provocar o afeto de horror no público. (CARROLL, 1990, p. 30)

As imagens, sentimentos e percepções que Victor Hugo vai construindo desde da primeira página, vão de modo lento prendendo o leitor para aquela atmosfera onde a personagem Esmeralda não tem outra escapatória. Essa base profética, é a base do suspense e anseio pelo clímax, que é quebrado em sua tradução pelas diferentes perspectivas e foco narrativo. Ademais, em conjunto da monta do filme *Sijll* (2019) afirma “a primeira parte do trabalho do diretor é saber o que o público deve sentir, e quando. A segunda é utilizar os instrumentos para leva-lo até lá” (SIJLL, 2019, p. 17). Para além da mensagem do filme, a quebra do horror artístico de Victor Hugo é em parte pelo público infanto-juvenil do estúdio Walt Disney, então a suavização das cenas encontradas no livro, a retirada de outras e a mudança de profissão, como a de Frollo, são para amenizar o impacto que a obra literária causa no leitor.

Em consequência dessa obsessão delirante, chegamos ao trecho do romance em que Dom Claude se disfarça de monge papão,²⁵ e vai atrás de Phoebus para descobrir onde irá se encontrar com Esmeralda. Nesse encontro com o capitão, ele faz um acordo para que possa ir junto com ele ao local destinado, onde Phoebus aceita por estar bêbado e, de certo modo, se sentindo ameaçado com a aparição fantasmagórica, a seu ver. Ao chegar ao local, o padre disfarçado se esconde no canto do quarto, o qual entrou pela janela, e se acomoda onde tem uma visão para o restante do cômodo. A espera para a chegada da cigana o deu tempo para remoer sua situação na vida, a batina eclesiástica, com o seu irmão e com a reputação que ele

²⁵ Como o bicho papão em nossa cultura.

tinha “Eram tantas imagens e ocorrências. Mas certo é que todas essas ideias formavam em seu espírito um conjunto pavoroso” (HUGO, 2013, p. 298).

Em meio a tantos conflitos internos, chega a dona do local, Phoebus e por último Esmeralda. E a partir desse momento em que o espírito atormentado de Frollo se torna incontrolável por sua parte racional, “Claude estremeceu, uma névoa cobriu-lhe os olhos, as artérias pulsaram com força, tudo zumbia e girava ao redor. Não viu nem ouviu mais nada” (HUGO, 2013, p. 298). Enquanto o capitão da guarda tentava levar a cigana para a cama, Frollo observava cheio de ódio os avanços de Phoebus, aguentou até o momento em que o ato sexual ia ser levado adiante com Esmeralda. O padre, para impedir que Esmeralda se entregue a Phoebus, ataca o capitão.

De repente, acima da cabeça de Phoebus, ela viu outra cabeça, uma figura lívida, verde, convulsiva, com um olhar de quem sofre danação. Junto dessa figura havia uma mão, com um punhal. Eram a figura e a mão do padre. Ele havia arrebatado a porta e estava ali. Phoebus não podia vê-lo. **A moça permaneceu imóvel, gelada, muda diante da assustadora aparição, como uma pomba que erguesse a cabeça, no momento em que a águia olha o seu ninho com os olhos redondos.** (HUGO, 2013, p. 304, grifo nosso)

A partir desse ponto em que Esmeralda sai da escuridão que está a sua volta, mesmo que ainda desconheça o autor do seu pesadelo, a consciência do perigo eminente a deixa imóvel, a ameaça contra si a deixa muda, e sendo essa ameaça comparada a uma águia, tende a algo mais preciso com a proposta do destino fatídico. Tal descrição é de efeitos produzidos em Esmeralda se assemelha com a definição de Radcliffe “é a emoção do horror e da surpresa, que eles estão comunicando, em vez dos sentimentos profundos e solenes despertados sob condições circunstâncias, e deixado por muito tempo na mente” (RADCLIFFE, 1826, p. 6, tradução nossa).²⁶ O efeito surpresa do horror é algo transitório pela surpresa de Frollo, porém, permanente até o fim da obra, pelo horror que o padre causa na cigana, a emoção sublime do horror vai afeta-la até o seu fim trágico. No que se refere ao simbolismo da águia, podemos dizer:

A águia simboliza também um desejo de poder inflexível e devorador. Quando aplicada à tradição cristã, essa mesma inversão de imagem conduz do Cristo ao

²⁶ “it is the thrill of horror and surprise, which they then communicate, rather than the deep and solemn feelings excited under more accordant circumstances, and left long upon the mind” (RADCLIFFE, 1826, p. 6).

Anticristo: a águia, símbolo de orgulho e **opressão**, passa a ser, a partir daí, apenas um rapinante **cruel** que rouba com **violência**. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2015, p. 26, grifo nosso)

A pomba sendo comparada a Esmeralda é um símbolo de pureza e luz, igual a cigana é inocente e virgem, após presenciar tal horror para um ser tão imaculado, desmaia. Frollo, por sua vez, se assemelhando com a águia, pois sendo um padre espera-se uma conduta moral e social digna, porém, ele é tomado pelos seus sentimentos e seu objetivo torna-se acabar com o seu sofrimento, independente de como vai ser o meio.

No segundo trecho, o Historiador aponta: “relicário levado em procissão” (HUGO, 2013, p. 23). O evento relacionado a esse trecho é quando Esmeralda é levada a Notre Dame para a execução de sua sentença. Julgada pelo crime de assassinato do capitão Phoebus de Châteaupers, onde foi forçada sob tortura a confessar um crime o qual não cometeu, sendo responsabilizada por ações de outra pessoa. O processo para obter a confissão de Esmeralda saiu do julgamento onde ela negou a todo o momento o crime.

— Já disse. Não sei. Foi um padre. Um padre que não conheço. Um padre infernal que me persegue!

— Exatamente — retomou o juiz. — O monge-papão.

— Senhores! Por favor! Sou apenas uma pobre menina...

— Do Egito — disse o juiz.

Mestre Jacques Charmolue tomou a palavra, com toda suavidade:

— Tendo em vista a obstinação da acusada, peço a aplicação da questão.

— Concedido! — proclamou o presidente. (HUGO, 2013, p. 298)

O mestre em questão, é um dos homens de preto a qual já estava de acordo com Dom Claude, apenas esperando seu comando para seguir com as acusações de bruxaria sobre Esmeralda, cena já apresentada. O preconceito estabelecido contra os ciganos²⁷, sobre ter relações com feitiçaria não é algo que fica em segundo plano durante o julgamento. Ao que se refere a aplicação da questão é a tortura física, para obter uma confissão que seja favorável com a crença já estabelecida sobre os fatos. O ambiente a qual seria submetida tal violência era uma câmara, sendo descrita por sua escuridão, mesmo durante a luz do dia, “a prisioneira viu, ao redor da câmara, instrumentos horrendos, cuja utilidade ela não compreendeu. [...] A sangrenta claridade das chamas só iluminava, do aposento inteiro, uma coleção de coisas horríveis” (HUGO, 2013, p. 313).

²⁷ Na época em que foi escrito, existia a crença que os ciganos vinham do Egito.

Figura 12 – Ao que se refere a aplicação da questão



Fonte: Hugo (2013, p. 316)

A tortura física, por interferência e consequência de Frollo, é o segundo momento de um pico de terror na vida Esmeralda. O primeiro que nos referimos, é a tentativa de sequestro, o medo perante a expectativa de algo a vir dos dois homens que tentavam sequestra-la. A segunda sendo está, a violência física e simbólica por ser diretamente sobre os seus pés de dançarina, a qual o terror marcado já vem sendo construindo desde a entrada na sala com ferramentas de torturas, a qual a personagem desconhece o uso. Evidentemente, é uma sala de torturas da época vigente, um local para obter respostas que agradaria as autoridades locais, independentemente, dos acontecimentos. Mediante a (figura 12), vemos a nuance de luz sobre o rosto de Esmeralda, deixando mais escuro a parte em que mostra o esmagamento de seus pés, evidenciando o seu sofrimento em detrimento na escuridão.

Após a confissão, o destino de Esmeralda é selado com a condenação de enforcamento. Ela é encaminhada a uma cela de prisão, onde o seu horror continua com a aparição do arqui-diácono de Notre Dame. Frollo ainda em sofrimento, percorre todas as

maneiras que lhe passa a cabeça para conseguir se livrar do seu tormento, chegando mais perto da própria definição de completude do amor, a morte. Ao reforçar a ideia de Bataille (1987), o momento em que Frollo se encontra após a tentativa de assassinato de Phoebus é justamente a sua busca em relação a morte, independente do objeto em questão.

A posse do ser amado não significa a morte; ao contrário, a sua busca implica a morte. Se o amante não pode possuir o ser amado, algumas vezes pensa em mata-lo: muitas vezes ele preferiria matar a perde-lo. Ele deseja em outros casos sua própria morte. (BATAILLE, 1987, p. 15)

O caminho de dor do religioso atinge seu auge no momento em que tenta matar o amado de seu objeto de amor. A eliminação com a morte é o estágio final de sua decadência, quando acontece a falha em matar Phoebus, Frollo parte para mais uma tentativa de buscar sentimentos em Esmeralda. Essa busca ocorre quando vai atrás dela, em sua prisão, porém, ao chegar lá se depara com sua amada esperando pela morte, dado que o seu próprio amado, pensava ela, estava morto.

Do mesmo modo, Frollo está submergido em vários sentimentos que se consomem, Esmeralda está afundada na ilusão de um amor, dado ao seu arquétipo de donzela, ela crê que Phoebus é o seu príncipe encantado e irá ter o seu final feliz. A ilustração que acompanha o momento que ilustra esse sentimento, é quando Phoebus a resgata do padre e Quasímodo.

Figura 13 – Ela crê que Phoebus é o seu príncipe encantado



Fonte: Hugo (2013, p. 93)

Essa ilusão cega Esmeralda, para muita coisa ao seu redor, sua segurança principalmente, ela se preocupa mais com o seu amado do que consigo mesma, se tornando tão autodestrutiva, quanto a obsessão de Frollo. O espírito e alma inocente a cega, não vê a intensão vazia de casamento do seu amado, o tamanho do perigo que corre com aquele que a persegue, e o quanto o seu amor não significa nada para o seu amado, mesmo que ela dê a sua vida por isso. Quando a morte se alinha com a busca de acabar com o seu sofrimento, Frollo faz Esmeralda despertar sobre a proximidade da morte junto a ele, “— É a mão gelada da morte. Quem é o senhor? [...] — Ah! — ela exclamou, tapando os olhos e com um tremor convulsivo. — É o padre!” (HUGO, 2013, p. 324-325). O desfecho da tentativa de Frollo é selado ao perceber, de fato, a sua imagem perante Esmeralda, sua esperança, a qual se mantinham, era inútil.

— É só horror o que lhe causo? — ele insistiu.
Os lábios se contraíram como se ela sorrisse.

— Sim — disse ela —, o carrasco zomba do condenado. Há meses me persegue, me ameaça, me apavora! Sem isso, por Deus, como eu era feliz! Foi quem me lançou nesse abismo! Céus! Foi quem matou... foi quem o matou, meu Phoebus!. (HUGO, 2013, p. 326)

Esse é fim da esperança de Dom Claude Frollo, ao perceber que provocava o contrário do que buscava. As tentativas de conseguir que seus sentimentos fossem retribuídos, percebeu o quanto despertou medo, terror e horror na cigana, e o pior de tudo, a dor que mais causou nela foi tirar o amado dela. Em meio a esse golpe, podemos comparar com a tradução fílmica, da recusa de Esmeralda, mesmo diante da morte. Nos eventos finais do filme da Disney, Frollo encontra o esconderijo dos ciganos, prendendo todos que estavam lá, e sentenciando Esmeralda para morrer na fogueira, em frente a Notre Dame (figura 14, imagem A).

Figura 14 – Recusa de Esmeralda, mesmo diante da morte



Fonte: Walt Disney Pictures (1996)

Em seguida da leitura da sentença, Frollo se aproxima de Esmeralda (figura 14, imagem B) com sua proposta, por mais que ela esteja perto da morte, não é tarde demais para se livrar dela. O diálogo que entremeia as imagens C e D é ele propondo que poderia salva-la das chamas desse mundo e do outro, Esmeralda entendendo a qual opção seria demonstra horror (figura 14, imagem C), e o juiz finaliza com a proposta “Escolha: eu ou o fogo” (figura 14, imagem D). A resposta da cigana é um cuspe na cara de Claude Frollo (figura 14, imagens E e F), diante de tal afronta, Frollo declara que ela não quis se retratar e atira a tocha na fogueira, falando do mal que Esmeralda é para a comunidade parisiense, por ser uma bruxa.

Mediante a relação das duas obras, vemos que o arquétipo de donzela não se aplica na tradução de Esmeralda para o cinema. As diferenças em construção são visíveis desde do início do filme, e desta análise, apesar de estar apaixonada por Phoebus o sentimento não é desenfreado como o do romance, ela passa de uma mulher indefesa para uma mulher fatal

(*femme fatale*). Em relação a Frollo, com a ausência da profecia, a troca de emprego e sem nenhuma referência a seus estudos místicos, temos uma redução do efeito em seus sentimentos, motivação e obsessão.

A ausência da profecia fatídica, por si só, já mostra a mudança do final da história, modifica a construção de uma ambientação bem elaborada do romance, o horror artístico, sendo focado na perseguição mediante a um povo que não segue o cristianismo. O pico da construção de terror na tortura de Esmeralda é modificado para a última citação fílmica, onde ela se depara com a morte de fato na fogueira, e como dito, são arquétipos diferentes, lidando de forma diferente com as situações apresentadas nas narrativas.

A cena de escolha de Frollo e Esmeralda no filme, deriva da conversa que o padre, no romance, tem com Esmeralda. Quando estava perto de ser levada a forca, o arqui-diácono de Notre Dame elabora com Gringoire um plano para salva-la, quando concluído ele começa a puxa-la para longe da cidade, em busca de uma nova vida para os dois, ainda persistindo em um futuro com a jovem cigana, todavia, acaba chegando na praça onde enforcava-se os condenados da justiça.

— Ouça, aqui estamos. Preste atenção. Esta é a Grève. É um ponto extremo. O destino nos trouxe aqui. Vou decidir quanto à sua vida e você quanto à minha alma. Temos uma praça e uma noite, além das quais nada se vê. Então, ouça bem. Vou lhe dizer... Antes de tudo, não me fale do seu Phoebus — ele dizia isso indo e vindo, como alguém que não pode ficar parado, mas sempre carregando-a junto. — Não fale, entende? Se pronunciar esse nome, não sei o que farei, mas será algo terrível. (HUGO, 2013, p. 460)

A fatídica escolha seria entre o Frollo ou Phoebus. A escolha não poderia ser diferente, ela escolha do capitão, Frollo entra no estopim e deixa a cigana para fugir em meio a uma parcela da população e guardas, que a querem morta. Através dos esforços de se livrar de seu tormento, Frollo já tentou matar Phoebus, para eliminar o amor de Esmeralda por ele, a qual não funcionou, no último trecho citado, colocou Esmeralda em escolha da vida ou ele, assim como no filme, e ainda sim obteve uma resposta negativa, por fim a largando para morrer. Ao deixa-la para trás, ele recorre a última ideia para libertar-se do sofrimento, a sua própria morte, entretanto, apenas continua a se afastar do último local onde veria Esmeralda viva.

Com a confissão de um crime que não cometeu, atormentada com a perda de seu amado, Esmeralda é levada a Notre Dame para julgamento. Ao passo que ratifica o segundo ponto apresentado, ela sendo levada à frente de Notre Dame em uma carroça, sendo seu nome de uma joia, o local que está sendo levando se torna um relicário que será carregado pelas ruas de Paris em meio aos habitantes que acompanham tudo.

Na fatal viatura, uma jovem estava sentada, com os braços amarrados atrás das costas, sem um padre ao lado. Vestia apenas a túnica e seus longos cabelos negros (a moda da época era só cortá-los já ao pé do cadafalso) se espalhavam pelo pescoço e ombros *seminus*. (HUGO, 2013, p. 342)

Um detalhe interessante, é a hora em que esse momento aconteceu, o Historiador detalha: “Meio-dia soou lentamente no relógio de Notre Dame” (HUGO, 2013, p. 342). O badalar de Notre Dame ao fundo, na hora do dia em que o sol está no seu pico de luz, e de longe o capitão Phoebus observa a cigana ser entregue a morte, sem ter a coragem de ir resolver a injustiça, a qual ele acompanha de longe, assim como o símbolo do deus grego Apolo, que seu nome se iguala.

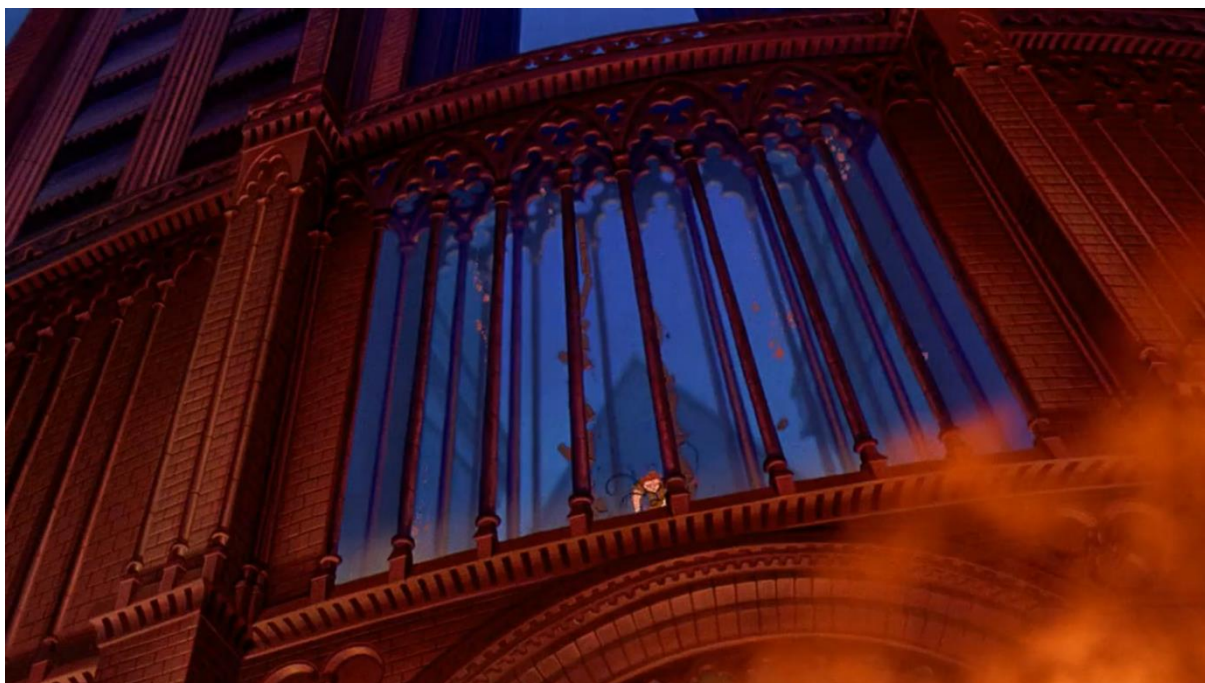
Referente ao próximo trecho da profecia, “ou de alguma revolta estudantil” (HUGO, 2013, p. 23), podemos ligar com a revolta do povo cigano. Antes de Esmeralda ser levada à forca, Quasímodo desce de sua torre dos sinos para resgata-la da morte, e a coloca em Notre Dame sob asilo. Enquanto a dançarina é mantida em segurança, sem saber como será o seu destino, seu povo monta um resgata e saem as ruas de Paris pela madrugada, em busca de sua companheira.

No momento em que Quasímodo se exauria em conjeturas, achou que o movimento ressurgia na rua du Parvis, que atravessava a Cité, perpendicular à fachada de Notre Dame. Finalmente, por mais espessa que fosse a escuridão, viu uma frente de coluna chegar por essa rua e toda uma multidão, da qual nada se podia distinguir nas trevas a não ser que era grande, rapidamente se espalhar pela praça. (HUGO, 2013, p. 405)

Essa multidão de gente era composta pelos ciganos (os boêmios), bandidos, ladrões e vagabundos, e sendo o único representante de sua classe, Jehan o estudante, e único irmão de Claude Frollo. Assim que chegam em Notre Dame, a multidão começa a ser coordenada por três pessoas, onde o objetivo é colocar abaixo as portas da catedral.

Em meio ao tumulto, Quasímodo de cima da torre, começou a atirar pedras e outros pesos que encontrava, essa cena, é aproveitada e traduzida no filme. Quando Frollo encaminha Esmeralda para a fogueira, ordena que Quasímodo seja levado para Notre Dame e amarrado com correntes para não atrapalhar.

Figura 15 – Ordena que Quasímodo seja levado para Notre Dame



Fonte: Walt Disney Pictures (1996)

O movimento da câmera, de baixo para cima, em direção aonde Quasímodo está, mas até sua chegada dando uma ênfase em Notre Dame, nos revelando mais detalhe de sua estrutura. A junção do elemento de filmagem *tilt-up*, com a circularidade da câmera nós chama atenção aos detalhes da personagem Notre Dame, mais o seu interior que está caindo com a força que Quasímodo faz para se soltar das correntes, entre as pilastras que conecta as duas torres. O foco na catedral, é mais um simbolismo pela sua importância na trama, pois, quando Quasímodo se solta ele vai salvar Esmeralda e leva de volta a igreja pedindo asilo para ela, a influência da estrutura gótica é mais que uma parte do cenário da narrativa, é uma das personagens.

Seguindo a próxima parte, “um passeio do *nosso assim dito muito temido senhor, nosso rei*” (HUGO, 2013, p. 23) se referindo ao rei vigente da época, Luís XI. No meio do tumulto formando em Notre Dame, o rei que está hospedado na Bastilha, onde tinha uma vista privilegiada de Paris e por onde viu as tochas nas ruas. Ao se informar que a multidão se reuniu atrás de uma prisioneira, a mensagem compreendida foi que eles clamavam pelo sangue dela, e não pelo seu salvamento. Nesse interim, mandou que a sentença destinada a condenada fosse cumprida ao amanhecer.

Para finalizar o último trecho, “ou sequer do enforcamento de algum malfeitor ou malfeitora pela Justiça de Paris” (HUGO, 2013, p. 23), temos o evento que acabou com o enforcamento de Esmeralda no romance. Esmeralda é pega na praça da Grève, levada a força

para a forca já montada, ela é arrastada e carregada por um guarda, o desfecho de sua vida é assistido por Quasímodo e Frollo em Notre Dame.

O homem chegou ao alto da escada. Arrumou a corda. Para ver melhor, o padre se pôs de joelhos em cima da balastrada. O homem bruscamente empurrou a escada com o calcanhar e Quasímodo, que há alguns instantes não respirava mais, viu balançar na ponta da corda, a duas toesas do chão, a pobre criança, com o homem agachado em cima dos ombros dela. A corda girou várias vezes, e Quasímodo viu horríveis convulsões percorrerem o corpo da egípcia. O padre, por sua vez, com o pescoço estendido e olhos esbugalhados, acompanhava o casal infame, formado pelo homem e a jovem, a aranha e a mosca. (HUGO, 2013, p. 484-485)

A terrível visão chocou os dois homens. Quasímodo perde o chão ao ver sua amada pendurada e sem vida, mesmo dispondo de tudo para salva-la. Dom Claude Frollo, vê, por fim, o desfecho de sua história de amor febril, lembrando da aranha e da mosca, o predador e a caça, onde a aranha tece a teia a espera que sua presa pouse, e assim a mate. Ao ver o resultado de sua busca implacável, o padre começa a dar risada “No momento mais horrível, um riso de demônio, um riso que só quem deixa de ser humano pode dar, estourou no rosto lívido do padre” (HUGO, 2013, p. 485); o riso de quem deixou e percebeu a vazão das bases lógicas e racionais, Quasímodo ao perceber o sorriso no rosto do seu antigo mestre, em um momento de raiva o empurrou de Notre Dame, o matando. Finalizando a fatalidade prometida no nascimento do romance, Quasímodo vai ao encontro de sua amada no local onde deixaram seu corpo, morrendo abraçado a ela.

5 CONCLUSÃO

Considerando o que foi exposto, notamos através das múltiplas representações da cigana Esmeralda, a importância do ato de leitura no trabalho para a sua tradução no cinema, referente a sua imagem e seu percurso de oprimida. No que se refere ao ato de leitura, ao explorar uma obra literária as adaptações incorporam temáticas importantes em sua época de produção. Por isso, a tradução de Esmeralda é feita através de um empoderamento feminino, passando de uma donzela indefesa para uma mulher fatal, simbolizando a resistência à opressão, possivelmente em referência a onda feminista que o período dos anos 90 passava. As representações encontradas no romance de Victor Hugo expressam uma retratação da figura feminina na Idade Média, e permitem fazer uma leitura sobre a situação da mulher ao longo de sua existência nas artes, em específico, uma mulher cigana.

A personagem Esmeralda é retratada em seis perspectivas masculinas. A primeira a que temos contato é a que o narrador-historiador nos apresenta em forma de ilustração, sem nenhuma descrição, deixando o leitor basear-se na imagem da personagem, onde elucida uma figura feminina em sua juventude, uma donzela. Em segundo, temos a descrição do poeta Pierre Gringoire, construindo uma representação mais adulta e erotizada da imagem que já se tem de Esmeralda. Da mesma forma, a imagem da adaptação apresenta uma Esmeralda adulta, aparentemente com mais de vinte anos, com um corpo e traços sensualizados. A visão de Claude Frollo atribui com maior intensidade uma conotação sensual, que se sobrepõe à personagem em sua grande maioria, em ambas as obras o religioso coloca Esmeralda como um ser demoníaco, atormentando-o com o seu corpo, que assim como o fogo, seduz e o faz sentir sentimentos proibidos. Ao que encontramos sobre Phoebus, no romance, ele apenas encara Esmeralda como um meio para satisfação sexual, em contrapartida, no filme ele é o seu par romântico, que ajuda a derrotar seu perseguidor, vendo-a, primeiramente, com interesse por seu corpo atraente. A representação de Esmeralda para Quasímodo é de uma forma mais delicada, porém, existe intenção com a cigana, ele a vê como um interesse amoroso, tanto no livro quanto no filme.

Ao investigar as várias representações que compõem a personagem Esmeralda no romance, detectamos mais o desejo presente de quem a retrata, ou seja, a perspectiva daquele a quem a descreve. Pontua-se que o capitão Phoebus e o poeta Gringoire a significa com a intenção de tê-la para fins sexuais, Quasímodo a vê como alguém para ter um romance e por fim, Dom Claude Frollo, que abarca todos os citados anteriormente, completando com a

esperança de um casamento. Um ponto observado em todas as personagens é o modo como colocam a figura feminina sempre em um patamar místico, por ser uma dançarina, cigana e mulher. Em resultado da tradução fílmica apresentada, sua composição visual é de uma mulher mais velha que a do livro, mais sensual e com representação de uma figura feminina ativa. Em termos adequados, Esmeralda é trabalhando no filme como uma mulher ousada, experiente e determinada, diferente no romance.

Com as representações analisadas podemos montar um parâmetro sobre a condição feminina em meio ao patriarcado: Esmeralda seria o arquétipo de donzela, um produto exigido pela sociedade que ao decorrer de sua existência está sempre passando pelas mãos masculinas, o modo como é descrita, o modo de agir e viver. Esmeralda ao ser trazida para o cinema, de uma maneira mais independente, permeia o padrão social patriarcal, um final com um homem, representando o final feliz, casada e dona de casa. Mesmo que ela seja uma *femme fatale* na animação, é uma personagem restrita ao patriarcado social, sendo uma mulher mais livre que outras, mas ainda presa por alguns padrões, como o casamento para ser definida como uma mulher realizada e feliz.

Com relação aos pontos apresentados referentes ao gótico, avistamos as características sobre ambientações, tanto pela própria *Notre Dame*, quanto pelos outros espaços apresentados, personagens sobre o arquétipo donzela e o vilão tirânico e a presença de uma profética fatalidade. A construção do gótico mostrou-se mais desenvolvida no romance de Victor Hugo, do que em sua tradução fílmica. Os pontos analisados foram levados em consideração a base profética, presente no romance e que costura os eventos ao longo da narrativa, os pontos de tensões e conflitos entre as personagens Esmeralda e Frollo e o impacto e consequência dos sentimentos sublimes.

O indicador inicial que temos, referente ao livro, é o que compreendemos como a profecia fatídica, tomando como base as palavras do autor em seu manuscrito/introdução, ao dizer que o livro foi escrito a partir da palavra ΑΝΆΓΚΗ. Em consequência dessa palavra, levamos nossa análise a encontrar as passagens referidas na primeira página do livro, onde os eventos estavam postos de maneira alegórica.

Os eventos encontrados em relação à profecia são iniciados na tentativa de sequestro de Esmeralda, referente ao trecho que não se tratava de nenhum assalto. Em relação ao relicário levado em procissão, associamos a passagem de Esmeralda ser levada em uma carroça para *Notre Dame*, com a população acompanhando todo o percurso. O terceiro ponto, uma revolta estudantil, cuja ligação fizemos com a revolta dos ciganos em *Notre Dame*, a

procura de salvar Esmeralda; onde encarreta o quarto ponto, referindo-se ao rei Luís XI, este que estava na cidade e viu a multidão, interpretando que pediam a cabeça da cigana, assim, declarou a efetuação da sentença que existia. Ao final, um enforcamento de algum malfeitor pela justiça, que é como finda o romance, Esmeralda é enforcada por um crime a qual não cometeu.

Entre as passagens citadas e relacionadas, os acontecimentos são motivados por sentimentos sublimes, desde o amor, até o horror. O amor obsessivo de Frollo, movimenta as ações dentro da profecia, ao tentar de tudo para conseguir Esmeralda, essa por sua vez estava presa com o seu amor cego em relação ao capitão Phoebus. A perseguição do arquidiácono de Notre Dame, a opressão e a violência que ele causa em Esmeralda é um estilo utilizado na abordagem do gótico feminino, o vilão tirânico e a donzela, em que as ferramentas do terror e horror são usadas para revelar as questões femininas dentro da sociedade. Compreende-se que o uso da abordagem dessa vertente feminina do gótico é representado perante as questões envolvendo Esmeralda e Frollo, diante dos pontos analisados. Um ponto importante dentro dos terrores e tormentos que a personagem atravessa ao longo do romance, mesmo em sua morte, ela não se encontra afastada da busca masculina, pois, Quasímodo vai ao seu encontro para morrer ao seu lado. Em um paralelo, vemos a personagem presa entre quatro paredes de expectativas, desejos e anseios masculinos, por Frollo, Quasímodo, Phoebus e Gringoire, e mesmo em sua morte ela não fica sozinha.

A tradução fílmica dos estúdios Disney compreende e constrói o gótico de uma maneira mais suave para as telas. A princípio, o filme é direcionado para um público entre crianças e adolescentes, dessa forma, as diferenças apontadas ao longo dos dois aspectos e, principalmente, da construção do gótico foi modificado ou retirado, para se adequar ao público alvo. O apontamento do longa-metragem é pautado nas diferenças entre as pessoas, a superação dos preconceitos com a personagem Esmeralda por ser cigana, e Quasímodo pela forma do seu corpo. Com a retirada da parte profética do livro, o filme se encaminha para um final diferente ao do romance, ademais, pela construção de Esmeralda, sendo uma figura feminina mais ativa e empoderada. Entretanto, em meio essa diferença do livro, a cigana ao fim do filme encontra um caminho socialmente patriarcal de final feliz, um casamento, mesmo com a construção de uma personagem de espírito livre, que não vive em quatro paredes e vive independente.

Ao final, entendemos e compreendemos as mudanças necessária na tradução como uma significação necessária da época de produção do filme. Entre estas pautas mais

feministas, o direcionamento para o público infanto-juvenil e a mensagem aceita em seu período, ainda machista, de ao final de tudo o ideal para a mulher é o casamento com a pessoa amada. A representação da opressão feminina, presente na personagem Esmeralda, mantém-se em sua tradução, independente das modificações existentes em sua tradução.

REFERÊNCIAS

- RIBEIRO, E. S.; AMORIM, L. M. O descentramento das identidades e o outro diferente: reflexões pós-modernas sobre a tradução inevitável. **Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción**, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 95–122, 2016. DOI: 10.17533/udea.mut.26079. Disponível em: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/mutatismutandis/article/view/26079>.
- ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. São Paulo: Ática, 2007.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. São Paulo: L&PM, 1987.
- BARDET, Marie. **A filosofia da dança: Um encontro entre dança e filosofia**. São Paulo: Martins Editora, 2014.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CAMPBELL, Joseph. **O Herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3327587/mod_resource/content/1/Candido%20O%20Direito%20C3%A0%20Literatura.pdf. Acesso em 18 set. 2022.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. 27 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- CARNEIRO, Raphael Marco Oliveira. **A imagética do medo no Epílogo: The photographer de Alice Munro: o gótico na literatura canadense**. Anais do CENA, Uberlândia, v. 2, p. 1-7, 2016. Disponível em: [Raphael-Marco-Oliveira-Carneiro.pdf \(ufu.br\)](#). Acesso em 4 jan. 2023.
- CARROLL, Noël. **A Filosofia do Horror ou os Paradoxos do Coração**. São Paulo: Papyrus, 1990.
- DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- FREUD, Sigmund. **Freud (1930-1936) - Obras completas volume 18: O mal-estar na civilização e outros textos**. Editora Companhia das Letras, v. 3, f. 248, 2010.
- GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GIL, Catarina. O advento da animação digital: da animação 2D tradicional ao 3D. **Omnia - Revista Interdisciplinar de Ciências e Artes**, v. 8, p. 45-52, fevereiro 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.23882/OM08-1-2018-E>. Acesso em: 17 fev. 2023.

HUGO, Victor. **O corcunda de Notre Dame**: edição comentada e ilustrada. Tradução Jorge Bastos. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In.: **Lingüística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971.

KLEIN, Indaiá Demarchi. **À sombra de mulheres**: A literatura gótica do século XIX, Escrita pela subjetividade feminina. Trabalho de Conclusão de Curso – Faculdade de História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

LIMA, Érica; SISCAR, M. O decálogo da desconstrução: tradução e desconstrução na obra de Jaques Derrida. **ALFA: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 44, n. 1, 2001. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4282> .Acesso em: 16 set. 2022.

LEITCH, Thomas. Film adaptation & its discontents: from gone with the Wind to the passion of the christ. In **The adapter as auter**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1987

MAURICIO, Eduardo ; MANGUEIRA, Mauricio. Imagens do pensamento em Gilles Deleuze: representação e criação. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 23, 2011, p. 291-304

MENKEN, Alan; SCHWARTZ, Stephen. Hellfire. The Hunchback of Notre Dame (Studio Cast Recording). Disponível em: https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_k74b5nvVMLYaEZCP89wTUUqFpK59B_p14 .Acesso em: 21 fev. 2023.

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, v. 16, n. 3, p. 6-18,1975. _____. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A. Experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrasil, 1983. p. 435-454.

O CORCUNDA de Notre Dame. Gary Trousdale e Kirk Wise. Don Hahn. Estados Unidos: Walt Disney Feature Animation, 1996. Animação (91 min).

PENNA, Ana Beatriz Affonso. **Do problema do discurso feminino em literatura**. *Convergência Lusíada*, v. 27, n. 36, 2016.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução de Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RADCLIFFE, Ann, On Supernatural in Poetry, 1826, **New Monthly Magazine** volume 16, no. 1., pp. 145-152. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/208925/On%20Supernatural%20in%20Poetry%20%28Ann%20Radcliffe%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y> .Acesso em: 12 set. 2022.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. Tradução: a questão da equivalência. **ALFA: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 44, n. 1, 2001. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/2867> .Acesso em: 12 set. 2022.

SALES, Kall Lyws Barroso; PROCÓPIO, Eliabe. Adaptação fílmica como tradução: transmutação de signos entre sistemas semióticos. **Revista Philologus**, Rio de Janeiro: CiFEFiL, Ano 18, N° 54, p. 37-52, set./dez. 2012. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/revista/54/54.pdf> .Acesso em 11 de set. 2022.

SANDER, Lucia V. O caráter confessional da literatura de mulheres (um estudo de caso ou um caso em estudo). In: *A mulher e a literatura*. Organon, Porto Alegre, UFRGS, 1989, v. 16, n. 16, p. 38-51.

SIJLL, Jennifer. **Narrativa Cinematográfica**: contando histórias com imagens em movimento: as 100 convenções mais importantes do mundo do cinema que todo cineasta precisa conhecer. Tradução Fernando Santos. 1 ed. São Paulo: WNF Martins Fontes, 2017. 315 p. Tradução de: CINEMATIC STORYTELLING.

SOBRAL, Adail; GIACOMELLI, Karina. **Domínios de lingu@gem**. Urbelândia, vol. 10, n. 3, p. 1076-1094, 2016. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/307092658_Observacoes_didaticas_sobre_a_analise_dialogica_do_discurso_-_ADD .Acesso em: 12 set. 2022.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis: Editora da UFSC, n° 51, p. 20-53, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19> .Acesso em: 12 set. 2022.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reivindicação do direito das mulheres**. Tradução de Ivania Pocinho Motta. São Paulo: Boitempo: Iskra, 2016.

XAVIER, Ismail. **Do texto ao filme**: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In PELLEGRINIL, Tânia; [et al.]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora senac; São Paulo: Instituto Itaú cultural, 2003.